

Myriam Pessoa Nogueira

Woody Allen:

O teatro em seus filmes,

O cinema em suas peças.

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Agosto de 2014

Myriam Pessoa Nogueira

**Woody Allen:
O teatro em seus filmes,
O cinema em suas peças.**

Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem (Cinema)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2014

*Dedico a minha mãe, Stela Matutina Pessoa Reis, que projetava
filmes na parede de uma igreja de uma cidade pequena do
interior de Minas, como em Cinema Paradiso.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. Luiz Roberto Nazario, por ter me aceito neste programa de pós-graduação, sua paciência e disponibilidade.

À minha mãe, que teve de aguentar uma doutoranda pedindo silêncio para escrever, discutindo com o computador que pifava, com a impressora que não funcionava...e revendo comigo todos os filmes de Woody Allen e de outros diretores.

À Capes, pela bolsa no Brasil e no exterior (PDSE).

A todos os professores da EBA e da UFMG que me acompanharam até aqui.

À Sra. Zina Pawlowski de Souza, sempre prestativa, disponível e paciente com os orientandos e alunos em geral.

A meu tutor na *Wayne State University*, Detroit, Michigan, Estados Unidos, Dr. Steven Shaviro, e todo o pessoal de lá, e a Bill Winkler e sua família, pela hospedagem.

À Universidade de *Princeton*, ao *Paley Media Center*, à *Library of Congress*, pela porta aberta à pesquisa.

A Deus, pela oportunidade de levar até o fim este empreendimento.

*“Woody Allen sera un jour étudié dans les écoles.”
(Woody Allen será um dia estudado nas escolas)*

Michel Lebrun

*“I didn’t studied at the University. It’s the University that studied me”.
(Eu não estudei na universidade. É a universidade que me estudou.)*

Woody Allen

Resumo

Procuramos analisar os filmes e peças teatrais de Woody Allen, cineasta e ator, também dramaturgo e contista; buscamos uma influência recíproca do cinema em seu teatro e do teatro em seu cinema, desde citações intertextuais de diversos trabalhos artísticos até adaptações de suas próprias obras para outras mídias; analisamos suas paródias e as influências de outros autores em seu estilo, e também a influência de seu estilo no trabalho de novos autores. Através disto, queremos entender a presença da linguagem fílmica na sua escritura de peças teatrais e do papel desempenhado pela linguagem dramaturgical na sua narrativa cinematográfica.

Abstract

We tried to analyse the plays and screenplays of Woody Allen – the film director, actor, also a playwright and storyteller; we searched for a reciprocal influence by the cinema on his plays and by the theater on his films, since intertextuality quotations of various artistic works, until adaptations from his own work to another media; we analyzed his parodies, and the influences by other authors on his style, and also his influence on the style of new authors. Through this, we want to understand the presence of the filmic language in the writing of his plays, and the role played by the dramatic language in his cinematographic narrative.

Índice de ilustrações

- Figura 1: Allen como Weinrib contracena com o coro grego em Taormina, em *Mighty Aphrodite* - capa
- Figura 2: Allen como inventor em *Midsummer Night's Sex Comedy* – p. 23
- Figura 3: Allen como Zelig (índio) – p. 24
- Figuras 4A e B: Sharon Stone faz figuração em *Stardust Memories* de Allen e o trem das pessoas tristes – p. 50
- Figura 5: Bóris morto, referência a Bergman – p. 53
- Figuras 6A e B: *Bananas* – o repórter e o presidente morto; Fielding e o segurança americano – p. 62
- Figura 7: Zelig ao lado de O' Neill – p. 67
- Figura 8: Allen atrás da tela onde está sendo projetado *The Lady from Shanghai* – p. 71
- Figura 9: Yale, Ike e o esqueleto em *Manhattan*: improvisado – p. 75
- Figura 10: Barbara Hershey, Max Von Sydow e Michael Caine em *Hannah* – p. 78
- Figura 11: Desenho de *Branca de Neve* com Allen em *Annie Hall* – p. 81
- Figura 12: Cartaz de *Midnight in Paris* faz alusão a Van Gogh – p. 85
- Figuras 13 A e B: Caruso vestido de Pagliacci e Woody Allen/Zelig posa como Caruso na ópera *Pagliacci* – p. 92
- Figuras 14: Allen e Kavner na versão para a TV de *Don't Drink the Water* – p. 95
- Figura 15: Cartaz de *Don't Drink the Water* versão para o cinema – p. 99
- Figura 16: Quadrinhos de *Inside Woody Allen*, ilustração de Stuart Hample e piadas de Allen – p. 109
- Figura 17: Cartaz de *Across the Pacific*, de John Huston, com Humphrey Bogart, no quarto de Allan, crítico de cinema de *Play it Again, Sam* – p. 113
- Figura 18: Cartaz de *Shadows and Fog* – p. 118
- Figura 19: Cartaz de *Shadows and Fog* Allen dirige Emma Stone e Colin Firth em *Magic in the Moonlight* – p. 127
- Figura 20: Allen dirige seu pai (à esquerda) em *Broadway Danny Rose* – p. 132
- Figuras 21 A e B: Diane Wiest no papel que lhe rendeu o segundo Oscar em *Bullets over Broadway* e o musical *Bullets over Broadway* – p. 136
- Figura 22: Woody Allen interage com o coro, filmado em Taormina - p. 147

- Figura 23: O pensamento de Annie e de Alvy aparece na tela como legendas enquanto ouvimos o diálogo – p. 179
- Figura 24: Todos são Groucho Marx, em *Everybody Says I Love You* - p. 181
- Figura 25: Pais de Zelig com máscara de Groucho Marx – p. 181
- Figura 26: Dois cenários na cena dos psiquiatras de *Annie Hall* – p. 183
- Figura 27: Allan sentado com seus coleguinhas da escola fundamental – p. 184
- Figura 28: Vovó Hall vê Alvy como se ele fosse um judeu ortodoxo – p. 185
- Figura 29: À direita do quadro, Marshall MacLuhan – p. 188
- Figura 30: Zelig está atrás de Hitler – p. 190
- Figura 31: *Melinda & Melinda* – p. 195
- Figura 32: Pôster ao fundo da casa do personagem Sandy em *Stardust Memories* – p. 199
- Figura 33: Cate Blanchett no papel de Jasmine, que lhe rendeu o segundo Oscar – p. 204
- Figura 34: Allen como diretor (*Annie Hall*) – p. 210
- Figura 35: Tia Ceil e a mãe de Sheldon ao som de Benny Goodman – p. 213
- Figura 36: Atriz/personagem do filme dentro do filme tentando em vão sair da tela – p. 219
- Figura 37: Allen à máquina de escrever em *Play it Again, Sam* e em *Deconstructing Harry* – p. 221
- Figura 38: Levitação em *Stardust Memories* – p. 229
- Figura 39: Mae Questel – p. 230
- Figura 40: Woody e Louise na teia de aranha – p. 231
- Figura 41: *The Curse of the Jade Scorpion* – Allen e Helen Hunt – p. 232
- Figura 42: Cena da ponte do Brooklyn em *Manhattan* – p. 244
- Figura 43: Cena de *Cupid's Shaft* com Candice Bergen – p. 276

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL.....	p. 11
1 – TUDO QUE VOCÊ SEMPRE QUIS SABER SOBRE ALLEN (Dados Biográficos)	p. 16
2 – A COMÉDIA QUE NASCE DA TRAGÉDIA.....	p. 18
2.1 – A filosofia da comédia aplicada a filmes de Allen.....	p. 19
2.2 – Para entender o humor judaico. O <i>schlemiel</i>	p. 32
3 – INTERTEXTUALIDADES E PARÓDIAS.....	p. 43
3.1 – Um ladrão muito trapalhão.....	p. 45
3.2 – Citações Intertextuais em Allen.....	p. 66
3.3 – Autotextualidades.....	p. 94
3.3.1 – <i>Don't Drink the Water</i> (Quase um seqüestro)	p. 94
3.3.2 – <i>Play It Again, Sam</i> (Sonhos de um sedutor)	p. 106
3.3.3 – <i>Shadows and Fog</i> (Neblina e sombras)	p. 117
3.3.4 – <i>Midnight in Paris</i> (Meia-noite em Paris)	p. 125
3.3.5 – <i>Deconstructing Harry</i> (Desconstruindo Harry): <i>Central Park West</i> e <i>Writer's Block</i>	p. 128
3.3.6 – <i>The Floating Light Bulb</i> (A lâmpada flutuante) em <i>Radio Days</i> , <i>Broadway Danny Rose</i> e <i>Stardust Memories</i>	p. 130
3.3.7 – <i>Bullets over Broadway</i> (Tiros na Broadway)	p. 134
3.3.8 – A exceção que faz a regra: <i>Cassandra's Dream</i> (O sonho de Cassandra) e <i>Second-Hand Memory</i>	p. 139
4 – CITAÇÕES DE LITERATURA DRAMÁTICA.....	p. 142
4.1 – Aristófanes; Sófocles; Eurípedes.....	p. 142
4.2 – Shakespeare em Woody Allen.....	p. 150
4.2.1 – <i>Hamlet</i>	p. 155
4.2.2 – <i>A megera domada</i> como matriz das comédias românticas de Hollywood ...	p. 158
4.3 – Metateatro de Pirandello.....	p. 162
4.4 – Vestígios do teatro épico em Allen (Arthur Miller, Brecht e Thornton Wilder)	p. 171
4.5 – Teatro realista: de George Bernard Shaw a Tennessee Williams.....	p. 195
4.6 – Teatro do absurdo	p. 201

5 – VOCÊ VAI CONHECER O AUTOR E SEUS SONHOS – Introdução ao cinema de autor	p. 203
5.1 – Estilo “Alleniano”	p. 206
5.1.1 – Metáforas visuais e sonoras.....	p. 215
5.1.2 – Metalinguagem em Allen.....	p. 218
5.1.3 – Magia à Luz de Allen.....	p. 224
5.2 – Diferenças entre escrever para Teatro e para Cinema segundo Allen.....	p. 231
CONCLUSÃO – Autorismo e Intertextualidade.....	p. 237
REFERÊNCIAS.....	p. 241
FILMES.....	p. 252
VÍDEOS, INTERNET E DISCOS.....	p. 265
APÊNDICE - Influência de Woody Allen em filmes de outros cineastas.....	p. 267
ANEXO 1: Paródia a Strindberg e a Bergman, na literatura e na TV.....	p. 274
ANEXO 2: <i>Cupid’s Shaft – The Woody Allen Special</i>	p. 276
ANEXO 3: Paródia a Woody Allen pela revista MAD: <i>Henna and Her Sickos</i>	p. 277
ANEXO 4: Pequenino glossário inglês-ídiche-nova-iorquino.....	p. 279
ANEXO 5: Filmes citados na tese (mas não vistos)	p. 280

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo é a análise da obra de um autor cinematográfico que sempre sofreu influência da literatura teatral, sendo ele também um exemplo de dramaturgo que se influenciou pela linguagem cinematográfica.

Desde 1980 Allen vem doando seus roteiros e textos teatrais originais para a Universidade de Princeton, e dá palestras ocasionais em universidades americanas, contrariando a imagem errônea que se tem dele, de ser um antiacadêmico – imagem que se perpetuou pelo fato de ter sido jubilado da *New York University*. Pudemos, graças a uma bolsa PDSE (Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior) da Capes, ter acesso a seus manuscritos na sessão de livros raros, vendo sua técnica de recortar e grampear – literalmente – suas páginas amarelas e seus rabiscos que originaram seus roteiros e peças. Vimos trabalhos inéditos, exibidos na TV ou no teatro, e alguns jamais montados, gravados ou filmados. Também serviram de material de pesquisa todo o acervo televisivo de Allen, digitalizado em grandes centros de pesquisa americanos, como o *Paley Media Center* de Nova York e a *Library of Congress* em Washington.

Ao procurarmos percorrer o caminho que Allen seguiu ao adquirir sua cultura imagística de sete décadas, viajamos na história do cinema norte-americano – e europeu – pois procuramos assistir a todas os filmes possíveis que trazem suas influências cinematográficas, em DVD ou VHS – não apenas suas obras, portanto – nos últimos quatro anos de pesquisa.

Nosso objetivo consiste na análise descritiva de alguns filmes de Allen que tiveram relação direta com a literatura dramática, análise da linguagem cinematográfica utilizada por ele em sua obra teatral, além da análise das citações de outros autores que tiveram influência sobre ele.

Dentre os filmes de Allen que têm uma característica teatral, não analisaremos aqui *A outra* (1988), *Setembro* (1987) e *Interiores* (1978), uma vez que escolhemos como recorte do objeto filmes de Allen que tenham humor, sejam suas farsas paródicas, suas comédias dramáticas ou seus dramas com alívio cômico. Shakespeare já havia provado como o alívio cômico é necessário para a tragédia. E como disse Hitchcock, em *Hitchcock-Truffaut* (1986), um bom roteiro tem de ter algum humor. Os filmes supracitados já foram também por demais analisados por outros autores.

Essa não se trata de uma tese da área de ciências sociais, psicanálise, ou filosofia, pois outros autores, profissionais nessas áreas, já escreveram livros sobre Allen com

muito mais propriedade do que a autora desse trabalho – há cerca de uns quarenta livros sobre ele, de acordo com Douglas Brode (apud SPIGNESI, 1992, p. 107) embora a autora tenha tido acesso a uns vinte livros, que serão citados ao decorrer dos capítulos. Dentre eles, temos o filósofo Sander Lee, a cientista política Mary Nichols. Quase todos os autores lidos pela autora da tese têm como referência o livro de Diane Jacobs, *But We Need the Eggs – the Magic of Woody Allen*, indicado pelo próprio Allen; e também o de Maurice Yacowar, *Loser Takes All*. Um dos dois biógrafos autorizados de Allen, Eric Lax, tem em sua última edição revisada de 2009 a cobertura dos filmes do terceiro milênio, assunto raro nas publicações estadunidenses desde 1993. Esse ano, marcado por um escândalo na vida pessoal do artista de cinema, resultou na publicação de vários livros que aproveitaram a publicidade, inclusive a biografia de Stig Björkman. Isto resultou em poucas publicações sobre os filmes da segunda metade da década de noventa, como o livro de Peter Bailey e no *Casebook* organizado por Kimball King em 2001. Com exceção do livro de Lax e de artigos publicados em revistas e na internet, quase nada se falou do século XXI, abrindo uma brecha para a autora desta tese analisar os filmes mais recentes. Tarefa difícil, se considerarmos que nosso objeto de estudo continua produzindo um filme por ano, terreno onde é mais prolífico do que no teatro, com uma peça a cada década.

Como nossa especialidade são as relações entre artes performáticas, o cinema e a literatura, é nesse terreno que se dará nossa análise, utilizando referenciais teóricos tomados de empréstimo desta última arte. Poderíamos analisar a obra de Allen através de várias teorias, a da intermedialidade, a da intertextualidade, ou a da reciclagem cultural, por exemplo. Existe um campo imenso no estudo das interações entre as linguagens de cinema e teatro. Essas interações entre as mídias ocorrem tanto no nível linguístico (textual, na literatura dramática, no roteiro), quanto na linguagem do espetáculo, e no nível temático. Alguns autores citados na tese usaram ainda o termo “reflexividade” e “auto reflexividade”. Preferimos, porém, não usar esta última terminologia, pois o reflexo dá uma ideia ambígua e redundante de refletir a própria imagem num espelho, ao mesmo tempo que a dos outros autores. Respeitamos, no entanto, a integridade das citações.

A metodologia utilizada para nossa análise é a da teoria da intertextualidade de Gérard Genette, atualizada por Robert Stam, passando pela ironia intertextual de Umberto Eco e pela teoria da paródia de Linda Hutcheon, que já eram parte de meu trabalho de pesquisa de mestrado, que abordava, na área de Letras/Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade Católica de Minas Gerais, as matrizes intertextuais literárias e da cultura popular de uma minissérie de televisão. A intertextualidade era o referencial comum de

todos esses autores. Linda Hutcheon trabalhou a paródia como homenagem, Stam analisa os vários tipos possíveis de intertextualidade com base em Genette, além de desmistificar o antigo hábito da fidelidade ao autor original, o que faz com que a idéia de originalidade se perca no labirinto do *mise-en-abîme*...Eco nos convida a todos a um banquete de citações, sabendo que alguns de nós vamos saber apreciar mais do que os outros as iguarias oferecidas em tão vasto cardápio...

No capítulo um, temos alguns dados biográficos de Woody Allen, onde classificaremos as fases de sua obra cinematográfica.

No capítulo dois, tentaremos explicar o humor “*woodlyan*” (alleniano) através do ensaio *O Riso*, de Henri Bergson e outros filósofos da comédia. Buscaremos as raízes do humor judaico, numa tentativa de compreender porquê Allen parece criticar ou satirizar justamente seus ídolos.

No capítulo três, veremos seu início de carreira no cinema com a paródia, onde vemos a influência que ele recebeu de grandes cineastas, especialmente de Bergman e Fellini; teremos um capítulo sobre citações de outros filmes, escritores e livros, compositores, músicas de jazz, peças alheias. A utilização de atores e diretores de fotografia consagrados por outros diretores também é vista como uma citação intertextual. Em subcapítulo intitulado “autorreferências”, passamos a um exemplo de má adaptação de uma das peças de Allen, *Don't Drink the Water* (Quase um Sequestro, 1967)¹ para o cinema (1969) e sua versão para a TV (1994).

Há filmes de Allen que têm como matriz peças de teatro ou mesmo filmes adaptados de teatro, e este é o caso das peças da Broadway *You Can't Take It with You* (Do mundo nada se leva, de George Kaufman) e *Teahouse of the August Moon* (Casa de Chá do Luar de Agosto) em *Don't Drink the Water*; Veremos a influência de *Casablanca* (1942) e de *The Seven Year Itch* (O pecado mora ao lado, peça) na sua peça sobre filme que virou roteiro de filme: *Play it Again, Sam* (Sonhos de um sedutor, 1969)².

Comentaremos também as demais peças de Woody Allen, dentre elas a adaptação da peça de teatro de absurdo *Death* (Morte) numa homenagem a Brecht, Fritz Lang, Murnau e ao expressionismo alemão. Alguns filmes de Allen devem sua gênese também a suas rotinas de *stand-up*, como é o caso de *Midnight in Paris* (Meia-noite em Paris, 2011). Um caso singular é o filme sobre teatro que virou musical, *Bullets Over Broadway*

¹ Data da peça.

² Idem, o filme é de 1972 e de Herbert Ross. *The Seven Year Itch* foi depois transformado em filme por Billy Wilder, em 1955.

(*Tiros na Broadway*, 1994)³, baseado em George Kaufman, o que nos introduz ao tema seguinte, o cinema no teatro.

No capítulo quatro, ainda dentro de uma prática de autotextualidade, analisaremos a peça *God* (Deus), de Allen, que servirá de palimpsesto para outros filmes, como em *Mighty Aphrodite* (Poderosa Afrodite, 1995). Aqui veremos uma revisão da influência de grandes dramaturgos na obra de Allen. Por exemplo, em “Shakespeare em Allen”, veremos que a *Megera Domada* é a matriz das comédias dos anos 30 do cineasta George Cukor, que influenciaram, por sua vez, a obra de Woody Allen dos anos setenta.

Em “O teatro épico em Woody Allen”, embasado em Anatol Rosenfeld – a referência brasileira em teatro épico – o teórico da escola de Frankfurt Walter Benjamin, ainda Stam, Metz, Esslin e Sarrazac, analisamos os efeitos técnicos utilizados pelo cineasta que aproximam sua obra do teatro épico: o ator que conversa com a câmera; o narrador onipresente; personagens “da rua” que interferem na ação, dando opiniões; o subtexto trazido à tona, o pensamento do personagem revelado, quase um “à parte” para o espectador; muito diálogo – origem no trabalho humorístico, oposto ao cinema; irmãos Marx – herança humoristas de *stand-up comedy*; montagem, repetição, saltos, curvas; dois atores no mesmo papel; o passado no presente; a câmera “nervosa”, o estilo documentário; aparição de celebridades como eles mesmos; presença do coro; historicização; intertítulos; literariedade. Essa aproximação desse tipo de teatro está em análises que comparam Allen a outros cineastas da Nouvelle Vague, por exemplo, ao seguir certos caminhos do teatro épico para mostrar seu aparato fílmico e quebrar com o ilusionismo no cinema. Isso é claro num filme como *Stardust Memories* (Memórias, 1980) ou *Deconstructing Harry* (Desconstruindo Harry, 1997), por exemplo, onde espera-se do espectador uma visão crítica e não um envolvimento emocional.

O cinema de autor é o tema da introdução do capítulo cinco, que trata das diferenças entre cinema de identificação e o cinema de desconstrução; utilizamos, para esta análise, autores como Derrida – o filósofo da desconstrução, Bazin, Béla Balázs, Christian Metz e Edgar Morin – esses últimos, teóricos do cinema. Veremos um Allen já seguro de si como autor, com estilo próprio, capaz de teorizar sobre comédia, cinema e teatro, e formando gerações de seguidores. Sobre seu estilo, vemos que ele muda a locação das filmagens, mas não a temática. Faz poucos cortes, o que gera consequências na montagem e na interpretação, o que permite aos atores liberdade de interpretação. Seus

³ O musical é de 2014 e foi indicado a vários prêmios Tony: melhor ator, melhor coreografia, melhor cenário, melhor figurino, melhor libreto para Woody Allen.

roteiros são mantidos em segredo contratual com os atores, que recebem apenas suas partes. Os títulos mudam, muitas vezes sendo chamados de “filme de outono, projeto 2014, etc. Ele faz, por fim, experiência em outros gêneros cinematográficos mantendo porém o seu estilo. Dentre as metáforas visuais, vemos o diretor cego em *Hollywood Ending* (Dirigindo no escuro, 2001); o ator e o autor sem foco em *Deconstructing Harry*; o autor amarrado em uma cadeira em *Writer’s Block* (Bloqueio criativo, peça); a espectadora que se identifica com o filme e entra na tela em *The Purple Rose of Cairo* (A rosa púrpura do Cairo, 1985). E na peça *The Floating Light Bulb* (A lâmpada flutuante) a lâmpada é metáfora da lanterna mágica, que, por sua vez, é metáfora do cinema. Em *Manhattan* (1979), *Play It Again, Sam*, *Annie Hall* (Noivo neurótico, noiva nervosa, 1977) *Stardust Memories*, *Whatever Works* (Tudo pode dar certo, 2009) e *Hollywood Ending*, temos personagens que representam o alter-ego do escritor/diretor. E para concluir o subcapítulo sobre metalinguagem, analisamos *The Purple Rose of Cairo*. E em *Bullets over Broadway*, encontramos finalmente os bastidores do teatro. Antes de mais nada, porém, vamos saber um pouco sobre o objeto de nosso estudo, o autor Allen, esse artista que transita entre várias mídias.

Uma observação: apesar de ser a regra da ABNT, para não termos de repetir o termo “tradução da autora” muitas vezes, consideremos todas as traduções do inglês e francês para português como sendo da autora da tese, com exceção da tradução dos textos de Woody Allen no Brasil editados pela L&PM, de autoria de Ruy Castro, da tradução legendada dos DVDs dos filmes, do livro sobre humor judaico com tradução de Veríssimo e Scliar, das biografias de Eric Lax e de Stig Björkman e de alguns livros traduzidos no Brasil de Linda Hutcheon, Robert Stam, Lehman, Kracauer, Rivera, Piccon-Vallin, Sarrazac, Rosenfeld, Esslin, Tirard, e de peças de Pirandello, Miller e Brecht.

CAPÍTULO 1- TUDO QUE VOCÊ SEMPRE QUIS SABER SOBRE WOODY ALLEN:

Woody Allen nasceu quando enviou sua primeira tirada cômica para um jornal nova-iorquino, nos anos 50. Os amigos de adolescência ajudaram a escolher o pseudônimo, que acabou virando nome oficial. Já Alan Stewart Konigsberg nasceu em 1º de dezembro de 1935 em Nova York, no Bronx, filho de judeus descendentes de imigrantes russos e poloneses. Criado no Brooklyn, foi filho único até os oito anos, quando sua irmã, Lotte, hoje sua produtora, nasceu. Quando pequeno, era deixado no cinema de meio-dia até o fim da tarde de domingo, onde era o primeiro da fila e assistia a sessões duplas e se maravilhava com filmes hollywoodianos das décadas de 30 e 40. Também assistia a filmes de Chaplin, Jacques Tati, René Clair e Jean Renoir.

O adolescente Alan já gostava de praticar mágica e clarineta em seu quarto, e ainda jovem teve sua iniciação no cinema europeu, quando disseram que uma mulher aparecia nua num filme. Era *Sommaren med Monika* (Monika e o Desejo, 1953) de Bergman. Sua família era numerosa e eles moravam todos juntos, tias, primas, sempre muitas mulheres em torno de Alan.

Tendo iniciado sua carreira como dialoguista para humoristas de TV, aos dezesseis anos, Woody Allen nunca parou de trabalhar. Descoberto por dois agentes – profissional essencial na indústria do entretenimento nos Estados Unidos, ao contrário do Brasil, que encara o artista como empresário – Charles Joffe e Jack Rollins, que transformaram Allen de roteirista de TV em humorista, e daí a roteirista e comediante de cinema (aos 29 anos), depois a diretor de seus próprios filmes, com total liberdade de criação. Paralelamente, iniciou carreira de dramaturgo, e também de contista na revista *The New Yorker*, para a qual escreve até hoje.

Podemos ousar dividir a obra de Allen pela presença, nas telas, de suas companheiras na vida real: os filmes feitos com Louise Lasser (ex-esposa), com Diane Keaton (ex-namorada) e com Mia Farrow (ex-namorada), com a produção de sua então amiga Jean Doumanian e depois de sua irmã Lotte Aronson. Quase poderíamos dividir também por décadas, mas essa divisão não seria tão pertinente. Primeiro vieram as comédias paródicas, estilo pastelão, em que ele vai buscar um humor físico na melhor tradição humorística do cinema. Essa fase vai de 65 a 76, e coincide com o casamento com Louise Lasser e o relacionamento com Diane Keaton. Ele e Diane se separam mas continuam amigos e trabalhando juntos, em filmes como *Play It Again, Sam*, com roteiro

de Allen baseado em sua peça homônima, mas não dirigido por ele. Esse filme já vai dar, na verdade, o tom das comédias românticas que surgirão cinco anos mais tarde.

Depois de 1977, com *Annie Hall* ele vai começar o que seria sua fase mais autoral, onde as comédias românticas ganham um tom mais irônico e mordaz, onde sua cidade natal se torna também personagem de seus filmes. É a partir dessa fase que Allen emerge como autor, e faz filmes metalinguísticos homenageando o cinema, o teatro e o rádio.

É na fase do relacionamento com Farrow que ele também começa a tentar fazer filmes que se aproximam da temática bergmaniana, ou tchecoviana, mas não consegue fazê-los como o mestre sueco ou como o escritor russo. *Interiors*, *September*, *Another Woman*, fracassam tanto em termos de crítica e público, como em sua meta de ser considerado um cineasta de filmes sérios – chegando a alcançá-la apenas numa fase mais recente, com *Match Point* (Ponto Final, 2005) e com *Cassandra's Dream* (O Sonho de Cassandra, 2007), com distribuição da Sony Pictures, e com jovens e lindos protagonistas, uma fórmula hollywoodiana – algo impensável para o Allen da meia-idade, quando usava seus amigos atores do tipo “homem comum”, todos, na época, da mesma idade que ele.

Devemos aqui ainda realçar a fase mais recente da carreira de Allen, que engloba filmes produzidos pela *Dreamworks* (quando exigiram dele no mínimo uma hora e quarenta minutos de duração, para distribuição doméstica nos EUA, e que ele atuasse em filmes da produtora) e a fase dos filmes feitos em países europeus (três inteiramente em Londres, um em Paris, um em Roma, um em Barcelona, um no sul da França e um parte em Veneza, parte em Paris e parte em Nova York), por razões de financiamento estrangeiro. Podemos dizer que é a fase do casamento com Soon-Yi-Previn, que já dura vinte anos, com produção executiva de sua irmã, Lotte Aronson, e com jovens atores contracenando com Allen ou mesmo protagonizando seus filmes.

Sua obra está ainda em aberto – pois Allen continua a produzir freneticamente a média de um filme por ano – além de escrever contos e peças nos momentos de folga. Durante muito tempo, por problemas de distribuição, seus filmes demoravam cerca de um ano e meio para chegar ao Brasil, o que agora não acontece mais. Quando suas estreias acontecem em grandes festivais como Cannes e Veneza, Allen não consegue deixar de aparecer – a não ser que esteja filmando – e pouco depois suas produções já ocupam os cinemas mundiais, sendo algumas até sucessos de bilheteria, como *Match Point*, *Midnight in Paris* e *Blue Jasmine* (2013).

Vamos tentar desvendar na próxima parte o que o tornou mais conhecido – o humor de Allen.

CAPÍTULO 2: A COMÉDIA QUE NASCE DA TRAGÉDIA

Em *Melinda & Melinda*, (2004), de Allen, a mesma história é contada por dois dramaturgos, sob o ponto de vista trágico e sob o olhar cômico.

Gérard Genette, autor de *Palimpsestes* – a bíblia da teoria da intertextualidade – já disse que “o cômico é apenas o trágico visto por trás.” (GENETTE, 1997, p. 16). O também humorista Steve Allen, autor do livro *How to Be Funny*, é apontado como sendo o autor da frase citada pelo personagem de Alan Alda em *Crimes and Misdemeanors* (Crimes e pecados, 1989), de Allen: “a comédia é a tragédia mais o tempo”. Steve Allen nega, porém, dizendo que ‘colou’ de outra frase anterior, que dizia que “a comédia é sobre tragédia” (SPIGNESI, 1992, p. 72.)

Na verdade, a tese é do ex-crítico teatral do *New York Times*, Walter Kerr, que em seu livro *Tragedy & Comedy* cita o conto grego de Édipo. Segundo Ed Hooks, ele “desenha a linha entre tragédia e comédia”, que seria “o drama estendido, elevado, enriquecido e exagerado”⁴ (HOOKS, 2003, p. 99-100). A comédia seria um giro de 180 graus da tragédia e ambas estão ligadas como siamesas. Se, por exemplo,

[...] quando Édipo cega-se e exila-se no deserto, em seu caminho para fora da cidade, ele passar por outro cego que matou o pai e se casou com a mãe, a situação se torna cômica. Por quê? Porque não podemos lidar com a ideia de dois Édipos! O horror e a dor são muito grandes para serem suportados, então, rimos. (HOOKS, 2003, p. 99).⁵

Aliás, em inglês, *Oedipus Wrecks* (Édipo arrasado), título do episódio de Allen para *New York Stories* (Contos de Nova York, 1989) de Allen, Scorsese e Coppola, rima com *Oedipus Rex*, o título original da tragédia grega; neste curta, o personagem de Allen tenta negar suas origens, mas, como o coro grego em *Mighty Aphrodite* (Poderosa Afrodite, 1995) de Allen – que reclama dos filhos que não telefonam – toda a população da cidade apoia sua mãe. De acordo com Nichols,

Oedipus Wrecks é sobre um homem que tenta negar suas origens, mas falha ao tentar fazê-lo. Portanto ecoa o antigo drama de Sófocles. O personagem que Allen interpreta é responsável por fazer sua mãe desaparecer assim como Édipo comete parricídio, mas em ambos os casos, os pais, no entanto, assombram enormemente a vida dos filhos. (NICHOLS, 2000, p. 9)⁶

⁴(No original): “He draws the line between comedy and tragedy [...] drama extended, heightened, enriched and exaggerated.”

⁵(No original): [...] when Oedipus puts out his own eyes and banishes himself to the desert, in his way off [...] on his way out of town, passes another blind guy who has killed his father and married his mother, the situation becomes comedic. Why is that? Because we can’t handle the idea of two Oedipuses! The awfulness and pain is too much to bear, and so we laugh.”

⁶(No original): “Oedipus Wrecks [...] is about a man who attempts to deny his origins, but fails to do so. It thereby echoes Sophocles’ ancient drama. The character that Allen plays is responsible for making his

Para Ortega & Gasset, enquanto a tragédia “nos abre para o heroico na realidade”, a comédia reabsorve o herói para dentro da realidade, gozando suas pretensões “como uma máscara sob a qual uma criatura vulgar se move.” (ORTEGA & GASSET apud NICHOLS, 2000, p. 211).⁷ Para Ed Hooks:

Antes da comédia, vem a tragédia. [...] O riso é na verdade uma evasão do desespero. [...] Estamos todos encarando as mandíbulas da morte, e gastamos a maior parte de nossas vidas tentando não pensar sobre isto. Em última instância, a piada é sobre nós, porque vamos morrer de todo jeito. (HOOKS, 2003, p. 98-99)⁸

Isto nos leva ao ensaio crítico “O Riso”, de Henri Bergson. Apesar de Allen⁹ não acreditar na teoria de Bergson, acreditamos que ela possa servir para analisar os filmes de Allen, como veremos a seguir.

2.1 - A filosofia da comédia aplicada a filmes de Allen

“O melhor humor é intelectual sem tentar ser”
Woody Allen (Apud YACOWAR, 1979, p. 3)¹⁰

Hösle alega que no riso culto há uma certa identificação melancólica com o objeto do riso. Que aquele que ri inteligentemente reconhece que a matéria da qual ele ri não é diferente de si mesmo. Ele admira a cultura do sentido da comédia por aqueles atores e escritores que são mais sutis do que outros e que se ressentem da vulgaridade de seus colegas. Para Hösle, “alguém tem apenas de ler a parábase¹¹ de alguma das comédias de Aristófanes ou o prólogo do Volpone de Ben Johnson para ver o quanto o desgosto pelo humor barato é uma característica essencial de um grande comediante.” (HÖSLE, 2007, p. 12).¹²

Kierkegaard teorizava que [...]

[...] o cômico purifica as emoções cheias de *pathos*, e, por outro lado, as mesmas dão substância ao cômico. [...] A veia cômica é a mais responsável arma e então está essencialmente presente apenas nas mãos de alguém que tem um *pathos* totalmente equivalente. [...] Mas alguém que quer usar a indignação

mother disappear just as Oedipus commits patricide, but, in each case the parent nevertheless looms large in the child's life.”

⁷(No original): “opens [us] up to the heroic in reality [...] a mask beneath which a vulgar creature moves.”

⁸(No original): “Before comedy, there was tragedy. [...]Laughter is actually an evasion of despair. We're all staring into the jaws of death, and we spend most of our lives trying not to think about it. [...] Ultimately, the joke is on us because we die anyway.”

⁹Moving Image Section – Library of Congress – The Dick Cavett Show – 1977 _ (no original): “If you want to sleep at night, you can read it. But it doesn't translate into comedies, though.”

¹⁰(No original): “Great humor is intellectual without trying to be”.

¹¹ Parábase é uma abertura das peças gregas, uma espécie de prólogo tanto da comédia quanto da tragédia.

¹² (No original): “One has only to read the *parabasis* of some of Aristophanes' comedies or the prologue to Ben Johnson's Volpone to see how disgust at cheap humor is an essential characteristic of great comedians.”

e não tem a correspondente veia cômica, prontamente degenerará em retórica e será, ele mesmo, objeto de riso. (KIRKEGAARD apud HÖSLE, 2007, p.1).¹³

Explicando melhor, o comportamento de escárnio é algo que deveria ser evitado quando, ao rirmos, reconhecemos certos padrões também para nós e nos obrigamos a infringir certas regras – se o fizermos, sabemos que nós também seremos ridicularizados.

Maynard Mack, porém, escreveu que a comédia depende de nossa permanência do lado de fora, como espectadores, numa posição da qual podemos notar as discrepâncias entre as fachadas de personalidades enquanto elas se apresentam, e estas personalidades como elas realmente são: “O nosso ponto de vista deve ter continuidade na comédia não com o do personagem, mas com o do autor.” (MAYNARD apud WISSE, 1971, p. 103)¹⁴ Ou seja, o riso demandaria, a seu ver, um certo complexo de superioridade da plateia que assiste ao cômico, uma certa moralização da sociedade ao que é diferente, uma reação de rejeição.

Segundo Ariano Suassuna, comediógrafo e teórico, “Aristóteles definia o risível como uma desarmonia de pequenas proporções e sem consequências dolorosas”. (SUASSUNA, 1979, p.132). Aristóteles incluiu, para Suassuna, o “feio” no campo estético. Segundo palavras do próprio mestre grego, “O risível é apenas certa desarmonia, certa feiura comum e inocente; que bem o demonstra a máscara cômica que, feia e disforme, não tem expressão de dor.” (ARISTÓTELES apud SUASSUNA, 1979, p.52). Essa desarmonia seria um contraste sobre algo que existe e o que deveria existir.

Bergson aponta, porém, que há contrastes risíveis e não-risíveis: “É necessário procurar qual é a causa específica de desarmonia que produz o efeito cômico”. (BERGSON, 1983, p.105).

Segundo Eco, nas formas de arte que exprimem a harmonia perdida e malograda,
[...]

[...] temos o cômico como perda e rebaixamento ou ainda como mecanização dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa que tem movimentos rígidos de uma marionete; mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavras. Estas e outras formas de comicidade jogam com a deformação [...] (ECO, 2007, p. 135)

¹³ (No original): “the comic purifies the pathos-filled emotions, and conversely the pathos-filled emotions give substance to the comic. [...] *Vis Comica* (comic powder) is the most responsible weapon and thus is essentially present only in the hands of someone who has a fully equivalent pathos. [...] But anyone who wants to use indignation and does not have the corresponding *vis comica* will readily degenerate into rhetoric and will himself become comic.”

¹⁴ (No original): “The point of view that ours must be continuous with in comedy is not the character’s, but the author’s.”

“Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”, diz Bergson (1983, p.23).

Por exemplo, em *Modern Times* (Tempos modernos, 1936), de Chaplin, o operário que se torna parte ele mesmo da engrenagem é risível. Allen parodia esta famosa sequência de Carlitos quando seu personagem em *Bananas* (1971) é uma espécie de cobaia para testes de invenções. A propósito das comédias de Buster Keaton, Nazario (1999, p. 63) observa que, em seu universo, “o indivíduo parece perdido no mundo mecanizado e massificado”.

Essa mecanicidade é explorada ao máximo por Allen em outras comédias físicas, como quando ele se finge de robô em *The Sleeper* (O dorminhoco, 1973), ou, no mesmo filme, quando ele tenta fugir com Diane Keaton num lago, com uma roupa inflável.

Jacobs diz que a fragilidade de Woody Allen nos lembra Chaplin: “Ao modo chaplinesco, ele é tão fisicamente vulnerável, que sequestradores grandalhões, germes, ‘Neandertais’, mesmo porteiros – não podem resistir a ele”. (JACOBS, 1982, p. 14). E ela continua adiante:

Ambos são homenzinhos em dificuldades; mas onde o inimigo de Chaplin é o mundo grande e frio, o de Allen é especificamente a América urbana. E enquanto a alienação de Chaplin é um conflito entre um homem e a sociedade, Allen é autoconflituoso. [...] Chaplin – com seu corpo e rosto incrivelmente descritíveis – não tem necessidade de palavras; estas são cruciais para a visão de Allen de si mesmo e de sua alienação. Enquanto o vagabundo é desconfortável em relação à sociedade, ele está graciosamente em casa com seu próprio corpo. Woody, por outro lado, está em guerra com todas as coisas físicas – seu próprio corpo incluído. Sua inteligência afiada não encontra correlação em seus olhos abatidos e míopes ou suas pernas desajeitadas. Enquanto o vagabundo luta com todo sentimento contra um universo cruel e perplexo lá fora, Woody – ao manter o conflito de mente e corpo de Allen – luta com seu cérebro e humor para ser bem-sucedido, apesar, não apenas do universo, mas de sua própria feiura ruiva. Se Chaplin é o espelho do homem, Woody é sua contradição. Então o diálogo, que é geralmente irrelevante na arte de Chaplin, é vital para a anomalia de Allen. (JACOBS, 1982, p. 58-59. Tradução da autora)¹⁵

¹⁵ (No original): “Both are little men at odds with a large, cold world, but where Chaplin’s enemy is the world at large, Allen’s is specifically urban America. And while Chaplin’s alienation is a conflict between one man and society, Allen is, in addition, self-conflicted. [...] words, which Chaplin –with his exquisitely descriptive face and body – has no special need for but which are crucial to Allen’s vision of himself and his alienation. For while the tramp is uncomfortable with society, he is gracefully at home within his own body. Woody, on the other hand, is at war with all things physical – his own body included. Woody’s sharp intelligence finds no correlative in his droopy, myopic eyes or clumsy legs. Where the tramp strives with all his sorry being against a cruel and perplexing universe out there, Woody (in keeping with Allen’s mind/body conflict) strives with his brain and humor to succeed despite, not only the universe, but his own red-headed ‘kinda ugliness’. If Chaplin’s face is mirror of the man, Woody’s is its contradiction. And thus dialogue, which is irrelevant to Chaplin’s art, is vital to the anomaly of Allen’s.”

Deleuze fala, porém, que não estamos mais na “idade do utensílio ou da máquina, tal como elas aparecem nos estágios precedentes, notadamente nas máquinas de Keaton” [...]

[...] É a nova idade da eletrônica, e dos objetos teleguiados que substituem os signos ópticos e sonoros aos signos sensoriais-motores. Não é mais a máquina que se desregula e se torna louca, como a máquina de alimentar de *Tempos modernos*, é a fria racionalidade do objeto técnico autônomo que reage sobre a situação e arrasa com o cenário. (DÉLEUZE, 1985, p. 88) ¹⁶

Alguns teóricos, como Gerald Mast (KING, 2001, p. 24), acham que o estilo de Woody Allen é próximo de cineastas franceses tais como Jacques Tati, devido, talvez, ao tema do homem em contraste com a mecanicidade do mundo moderno. Em um esquete de humor chamado “Objetos mecânicos”, Woody Allen comenta que nunca teve um bom relacionamento com objetos mecânicos de nenhum tipo, e, como num filme de Tati, vai descrevendo que seu relógio anda em sentido contrário, que sua tostadeira salta a torrada, a balança e a queima. Toda vez que vai tomar um banho e alguém utiliza água, ele sai escaldado. Conta que numa noite, fez uma reunião com todos os seus pertences: “Eu disse: ‘Eu sei o que está acontecendo, então cortem essa’”. Algumas noites depois, a televisão portátil se comportou mal e ele a quebrou. No dia seguinte, ao pegar o elevador, o elevador diz a ele: “Você não é o cara que bateu na televisão?” E aí ele nos conta que sua má sorte com as máquinas vem do tempo em que seu pai foi “tecnologicamente desempregado. Eles o substituíram por uma pequena geringonça. Ela faz tudo o que meu pai faz, só que muito melhor. A coisa deprimente é que minha mãe correu pra comprar uma.” (JACOBS, 1982, p. 15-16).

“Quando a persona de Allen interpreta heróis, é num tom burlesco”, diz Marie-Phoenix Rivet (In: KING, 2001, p. 30). Em *Midsummer Night's Sex Comedy* (Sonhos eróticos de uma noite de verão, 1982), Allen é o próprio inventor que, como Ícaro, se espatifa no chão com suas asas mecânicas. Esse tipo de risível Bergson chamaria de o ‘risível de movimento’.

¹⁶(No original): “Ce n’est plus l’ âge de l’outil ou de la machine, tels qu’ils apparaissent dans les stades précédents, notamment dans les machines de Keaton.[...] C’est le nouvel âge de l’électronique, et de l’objet téléguidé qui substitue des signes optiques et sonores aux signes sensori-moteurs. Ce n’est plus la machine qui se dérègle et devient folle, comme la machine à nourrir des Temps Modernes, c’est la froide rationalité de l’objet technique autonome qui réagit sur la situation et ravage le décor.”



Fig. 2- Allen como inventor em *Midsummer night's sex comedy*, provavelmente inspirado em *Brewster McLoud* (Voar é com os pássaros, 1970), de Robert Altman

Outro tipo de risível, para Bergson, é o das formas. Um sujeito baixinho, feio, com óculos de aros pretos e lentes grossas, cabeça desproporcionalmente grande como a de um anão, nariz ainda maior, já é um grande ponto de partida para um comediante como Allen.

Segundo Jacobs, “como mais de um cômico de aparência estranha antes dele, [Allen] descrevia-se basicamente como um garanhão”. (JACOBS, 1982, p. 11)¹⁷ A comparação que fazemos, em *Play It Again, Sam* da figura de Allan (seu personagem aqui, não seu nome na vida real) com a de galã de Humphrey Bogart – ironicamente um homem não exatamente belo, com o lábio inferior paralisado por um ferimento de guerra – encaixa-se também nesse tipo de contraste.

Suassuna introduziu seu ensaio a respeito do cômico justamente falando da caricatura, de como ele próprio era feio, e, portanto, fácil de caricaturar. Os atores cômicos sempre utilizaram-se de sua feiura, ou de seus traços não-harmônicos, vamos assim dizer, fora dos padrões de beleza, para obterem uma boa risada de sua plateia. Allen sempre se aproveitou de seu tamanho, assim como Chaplin e Keaton. Também utilizou seus óculos (diferentes dos de Groucho Marx), seu cabelo ruivo e suas feições judaicas para passar uma imagem de intelectual neurótico em contraponto com lindas mulheres por quem seus personagens se apaixonam.

Karl Rosenkranz, em *Estética do feio*, III (1853), nos diz, a respeito da caricatura:

[...] É o ápice da forma do feio, mas, justamente por isso, por seu reflexo determinado na imagem positiva que ela distorce, transmuda-se em comicidade. Até agora temos examinado o ponto no qual o feio pode tornar-se ridículo. O disforme e o incorreto, o vulgar e o repugnante, destruindo-se,

¹⁷(No original): “like many an odd-looking comic before him, described himself as ‘basically a stud’.”

podem produzir uma realidade aparentemente impossível e, com isso, o cômico. (ROSENKRANZS apud ECO, 2007, p. 154).

Dentro dessa temática, voltamos a Bergson, quando este diz que “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa”. (BERGSON, 1983, p. 36). Para Nazario (1982, p. 10), na *slapstick comedy*, “homens são convertidos em coisas para serem espatifadas”. Nas comédias “físicas” de Allen, há vários exemplos que nos fazem rir apenas pelo seu físico, como quando ele vira bala de canhão em *Love and Death* (A última noite de Bóris Gruchenko, 1975). Por esse filme, aliás, ele ganhou um Urso de Prata em Berlim em 1975 por “contribuição artística fora do comum” (outstanding artistic contribution)¹⁸.

E ainda: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral” (BERGSON, 1983, p. 33). O personagem de *Zelig* (1983), o camaleão, se transforma em qualquer pessoa com quem esteja falando, ele não tem nenhuma personalidade. Torna-se um negro entre negros, um índio entre índios, etc.

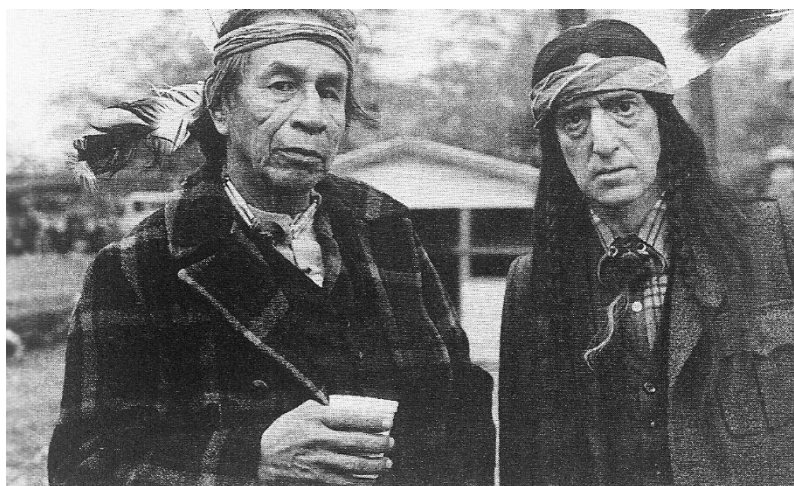


Fig. 3 - Allen como Zelig índio

O ‘risível de caracteres’ é quando algo mecânico se instalou na alma de um personagem. As “personas” de Allen em seus filmes, principalmente na fase que se seguiu a *Annie Hall*, seriam invariavelmente neuróticas. A ponto de ele ser chamado para dublar uma formiga que se deita num divã, em *AntZ* (FormiguinhaZ, 1998) de Eric Darnell e Tim Johnson. Esse personagem que sofre de anedonia – a perda da capacidade de sentir prazer – está sempre querendo estar em outro lugar, tem insatisfação crônica, sexual, total incompetência para relacionamentos afetivos – nada mais é do que um retrato social do

¹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_Woody_Allen

homem de nosso tempo, do habitante das grandes cidades. Rimos porque identificamos nele uma doença social, a do ego, do individualismo, de certo modo somos semelhantes a ele em seus defeitos e – o que é tragicômico – em sua incapacidade de ser flexível, de se adaptar, de mudar. Bergson assim caracteriza esse tipo de personagem cômico:

[...] grandes desviados, com uma superioridade sobre os demais, dado que o seu desvio é sistemático, organizado em torno de uma ideia central – porque as suas desventuras estão também ligadas, bem ligadas pela lógica inexorável que a realidade aplica para corrigir o sonho – e porque provocam em torno de si, por efeitos capazes de se somarem sempre uns aos outros, um riso cada vez maior. (BERGSON, 1983, p. 16).

Enquanto o protagonista de *Bananas* ou de *The Sleeper* se adapta a novas situações, por mais incríveis que sejam, o protagonista das comédias realistas (chamadas de românticas porque tratam de relacionamentos amorosos) é irremediavelmente perdedor no amor. Não como os heróis de faroeste ou os super-heróis, que têm o destino de lobos solitários a cumprir, mas como o anti-herói contemporâneo que tem relacionamentos descartáveis e que usa a sua capacidade intelectual como defesa.

Quanto ao risível de ditos espirituosos, estamos aqui falando de um mestre neste tópico. Allen tem tiradas cômicas desde seu tempo de humorista (*stand-up*), até seus contos para a revista *The New Yorker*, peças ou filmes. Bergson ressalta, porém, que ... “[...] a arte do teatrólogo bufo não consiste apenas em fazer frases. Difícil é dar à frase sua força de sugestão, isto é, torná-la aceitável. E só a aceitaremos se nos parecer surgir de um estado de espírito ou se enquadrar nas circunstâncias”. (BERGSON, 1983, p. 38).

Para Bergson, um efeito da paródia é o de transformar o solene em familiar. Estamos no terreno das variáveis cômicas intelectuais. A primeira é quando se tenta “inserir uma ideia absurda num modelo de frase consagrada” (BERGSON, 1983, p. 61). Um exemplo em Allen, seria quando ele diz: “Aquele que não perecerá pelo ferro nem pela fome, perecerá pela peste, então, pra que se barbear?” (ALLEN, 1975, p. 6. Tradução da autora)¹⁹ Ou: “O leão e a ovelha poderão dormir juntos, mas a ovelha não conseguirá pegar no sono” (ALLEN, 1979, p. 28). Ou quando Allen apresenta a lista de candidatos para a autoria das peças de Shakespeare: “Ben Johnson, Sir Francis Bacon, Rainha Elizabeth e talvez até um sujeito chamado *Old Vic*” (ALLEN, 1979, p. 159)²⁰ – todas as possibilidades são críveis, mas a última é absurda.

¹⁹ (No original) “Celui qui ne périra par le fer, ni par la famine périra par la peste, alors, à quoi bon se raser?”

²⁰ Ruy Castro traduz *Homestead Act* (ato de propriedade rural) não literalmente, mas faz uma transcrição (termo cunhado por Haroldo de Campos) para o nome de um teatro elisabetano. Conto “Mistérios da Literatura”.

Outra variante cômica intelectual é quando algo empregado no sentido figurado é levado a sério literalmente. Seria a rigidez mecânica intelectual. Bergson explica: “desde que nossa atenção se concentre na materialização de uma metáfora, a ideia expressa torna-se cômica” (BERGSON, 1983, p. 62). Por exemplo, na famosa frase de humor “alieniano”, “Colei na prova de metafísica. Olhei para a alma do colega que estava sentado a meu lado” (LAX, 1991, p. 149).

Obtém-se também comicidade quando, numa frase, o foco é deslocado para outro ambiente. Em *Annie Hall*, quando o menino está no psicólogo com a mãe – pois está deprimido com a expansão do universo – a mãe lhe diz: “E o que você tem com isso? Você está no Brooklyn, e o Brooklyn não está se expandindo!” (ALLEN, 1982, p.5)

Bergson exemplifica que “a expressão de coisas antigas em termos de vida moderna produz o mesmo efeito, por causa da aura de poesia que envolve a Antiguidade Clássica” (BERGSON, 1983, p. 66). Lembramos então do coro grego de *Mighty Aphrodite*, de Allen, em Taormina, que insere problemas triviais da vida dos nova-iorquinos, cujos filhos “crescem e movem-se para lugares ridículos como Cincinatti ou Boise, Idaho, e você nunca mais os vê...” (ALLEN apud NICHOLS, 2000, p.197. Tradução da autora)²¹

Outro bom exemplo em Allen é quando temos o famoso monólogo “Ser ou não ser” feito pelo bobo da corte em *Everything that You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask* (Tudo que você sempre quis saber sobre sexo - mas tinha medo de perguntar, 1972). Este personagem, inclusive, anda com uma marionete nas mãos, o que nos remete à teoria de Bergson de imitação paródica. Transcrevemos este monólogo no capítulo sobre Shakespeare em Allen.

Bergson utilizou o termo “transposição” quando uma repetição se dá em termos de linguagem e não de situações. A transposição de tom de uma ideia filosófica séria, de um conceito religioso, que termina em algo trivial, profano, degradante, é uma diferença entre início e fim que fazem o riso mais intenso: “Não apenas não há Deus, mas tente encontrar um bombeiro nos fins-de-semana”; ou então: “O universo é meramente uma ideia transitória na mente de Deus – um pensamento bem desconfortável, particularmente se você acabou de pagar a prestação de uma casa” (ALLEN, apud SPIGNESI, 1992, p.

²¹(No original):“...growing up and moving out, to ridiculous places like Cincinnati or Boise, Idaho. Then you never see them again...” (Coro de *Poderosa Afrodite*).

96).²² Para Kant, neste caso, há uma criação de expectativa e uma conclusão surpreendente, que suscitaria o riso. Kant dizia: “o riso advém de uma espera que dá subitamente em nada.” (KANT apud BERGSON, 1983, p. 49) Ou como disse Marshall Brickman, colaborador de Allen, “uma piada é algo que traz em si um pouco de surpresa, um pouco de verdade e uma conexão invisível entre essas duas coisas”. (LAX, 1991, p. 257)

Há também o caso, continua Bergson, da “própria linguagem que se torna cômica”. Pode-se traduzir uma língua, mas “não o efeito que ela cria” (BERGSON, 1983, p.57). Esse é o problema de traduzir comédia de uma cultura para outra, pois estas diferem em termos de associação de ideias, de costumes, e ainda poderíamos acrescentar, de acontecimentos políticos. Melhor dizendo, a estrutura da frase e a escolha das palavras não se traduzem. Isso acontece, por exemplo, em certas traduções de peças e textos de Allen do inglês para o português. Muito se perde, em termos culturais. O filme *What’s Up, Tiger Lily?* (O que é que há, Tigreza? ,1966), de Allen, é todo ele uma grande sátira à tradução de filmes. Allen chegou a escrever um sketch cômico também, *Sdelka* (2009), sobre mal-entendidos causados por um intérprete de inglês na Rússia.

Já no risível das situações, continua Suassuna, Bergson classifica repetições, inversões e interferências. Na repetição, diz Suassuna, “uma série de acontecimentos aparece, desaparece e reaparece, num ritmo mais ou menos regular, dando uma ideia de teimosia mecanizada” (SUASSUNA, 1979, p. 146).

Hösle dá um exemplo quanto à repetição: lembra “*Casino Royale* (1967), quando Jimmy Bond consegue escapar de uma execução de um pelotão de fuzilamento ao pular um muro, só para encontrar do outro lado outra esquadra armada trabalhando”. (HÖSLE, 2007, p. 21)²³

Em *Oedipus wrecks* (Édipo arrasado), episódio de *New York Stories*, temos um bom exemplo para a inversão. A inversão é quando o feitiço vira-se contra o feiticeiro. Vemos o personagem de Allen (Sheldon), no início, dizendo a seu psiquiatra que gostaria às vezes que sua mãe desaparecesse. E é isso literalmente que vai acontecer no show de mágica em que ele leva sua mãe judia. Só que ela vai reaparecer no céu, e contar a vida

²²(No original): “Not only there is no God, but try getting a plumber on weekends.”[...] “The universe is merely a fleeting idea in God’s mind, a pretty uncomfortable thought, particularly if you’ve just made a down payment on a house.”

²³(No original): “*Casino Royale*, when Jimmy Bond manages to escape execution by a firing squad by jumping over the wall, only to find on the other side another firing squad at work.”

íntima dele para toda a metrópole. Quando ele finalmente encontra uma namorada que sua mãe aprova, a velhinha materializa-se novamente.

Já a interferência é quando “uma pessoa [...] está numa série de acontecimentos e outra pessoa noutra. As duas séries se cruzam e, por algum equívoco, cada pessoa julga que a série da outra é a mesma sua” (SUASSUNA, 1979, p. 147), nos explica Suassuna. Vamos buscar em Allen um exemplo, na cena onde o personagem Baxter, em *The Purple Rose of Cairo* encontra a prostituta:

EMMA: Oi, garotão. [...] Tá sozinho?
 TOM: Oh, oi. Anh, bem, eu, ahh, eu estou sozinho agora mas, ahh, mais tarde eu tenho um compromisso, ou, ahh, deveria dizer *rendezvous*?
 EMMA: Que bom pra você. [...]
 TOM: Bem, ahn...quem é você?
 EMMA: Meu nome é Emma.
 TOM: Oh, adorável. O que você faz, Emma?
 EMMA: Sou garota de programa.
 TOM: E o que você faz, criatura delicada?
 EMMA: Qualquer coisa que dê um trocado.
 TOM: Bem, nós Baxters nunca realmente tivemos de nos preocupar com dinheiro.
 EMMA: Aposto. Quer vir comigo?
 TOM: Para onde, Emma?
 EMMA: Pra onde eu trabalho. Acho que você poderia se divertir.
 TOM: Soa encantador. Estou aberto a novas experiências.
 EMMA: Eu posso ser capaz de ajudar. (ALLEN, 1987, p. 420-422).²⁴

A cena nos soa cômica porque a personagem quixotesca de Baxter – que se apresenta inclusive como “explorador, poeta, aventureiro” – já nos é conhecida por sua ingenuidade frente ao mundo real, pois veio do universo de celuloide, ou, como diriam os americanos, de “*Tinseltown*”²⁵. Inclusive quando ele diz que os Baxters não se preocupam com dinheiro, é porque ele só utiliza o dinheiro do cinema, que tanto vem como vai, e que ele acredita valer no mundo real. Como a prostituta Emma desconhece completamente estes fatos, interpreta literalmente quando ele fala de “*rendez-vous*”, ou de estar “aberto a novas experiências”, por exemplo. Aí está estabelecida a comédia. Um personagem totalmente ingênuo e irreal, e uma prostituta cínica e realista.

Hösle acrescenta à lista de atributos cômicos de Bergson caretas, mascaradas, a mente mais poderosa que o corpo, a reificação de pessoas, insociabilidade, obstinação,

²⁴ (No original): “EMMA: Hi, big boy. [...] You alone? TOM: Oh, hello. Uh, well, I’m, uh, I’m alone for now but, uh, later I have an appointment, or, uh, should I say *rendezvous*? EMMA: Good for you. [...] TOM: Well, uh, who are you? EMMA: My name’s Emma. TOM: Oh, that’s lovely. What do you do, Emma? EMMA: I’m a working girl. TOM: And what do you do, you delicate creature? EMMA: Anything that will make a buck. TOM: Well, we Baxters never really had to worry about money. EMMA: I’ll bet. You want to come along with me? TOM: Where to, Emma? EMMA: Where I work. I think you might have a good time. TOM: Sounds enchanting. I’m up for new experiences. EMMA: I may be able to help.”

²⁵ Os angelinos apelidam ironicamente Los Angeles como *Tinseltown* (cidade de celuloide), ou “*La La Land*”, assim como chamam os moradores de Hollywood “*hollyweird*”, isto é, “esquisitões”.

distração: “Todos esses fenômenos, a maioria dos quais têm um papel importante em Allen, são revisados por Bergson e conectados pela ideia comum de que todos violam a essência da vida”. (HÖSLE, 2007, p. 20)²⁶ O corpo pequeno de Allen, que sustenta aquela grande cabeça, não tem a desenvoltura de um Chaplin, quando, por exemplo, ele quer tocar violoncelo numa banda de música, tentando assentar-se numa cadeira durante uma parada. A insociabilidade e a obstinação são características da persona alleniana. Por exemplo, em *Manhattan*, quando ele fica furioso com Mary porque ela não gosta dos seus artistas prediletos.

Ele também fala de retribuição, e nos lembra “O Episódio Kugelmass”, o conto mais premiado de Allen:

O mágico, incapaz de resolver os problemas pessoais que ele causou a Kugelmass trazendo Mme. Bovary para Nova York, diz, ‘Eu sou um mágico, não um analista’. Nós rimos porque lembramos do desespero do analista que não podia ajudar Kugelmass: ‘Eu sou um analista, não um mágico.’ (HÖSLE, 2007, p. 22)²⁷

Woody Allen, que estudou dramaturgia com Lajos Egri, autor de *The Art of Dramatic Writing*, fala sobre o conflito na comédia:

A comédia, como qualquer outro gênero teatral, precisa de um impulso interior. O impulso vem da própria história e explode em situações que se tornam engraçadas mesmo quando as falas são sérias. O que importa é o arranjo, não as lantejoulas. (LAX, 1991, p. 243)

Allen também admite que a mistura ideal, padronizada pelos dramaturgos, é de ‘caos e eros’: “O caos ou é excitante ou é divertido, enquanto o eros é fascinante. [...] Se você tiver o caos puro, também terá a farsa. [...] Mas, a meu ver, a combinação é das mais adequadas.” (BJÖRKMAN, 1995, p. 207). É essa mistura talvez o segredo da catarse em suas comédias românticas, como *Annie Hall*, *Midsummer Night’s Sex Comedy*, *Everything You Always Wanted to Know about Sex, Mighty Aphrodite*, dentre outras, onde o amor sensual é um descanso no caos, como num filme dos irmãos Marx.

Nesta entrevista a Björkman (1995, p.131), Allen admite que existe um elemento de hostilidade quando se diz que um comediante “matou a plateia de rir”. Nazario (1999, p.67-68) comenta que “a missão do cômico é libertar-nos da lógica mesquinha da realidade, satisfazendo nosso sadomasoquismo reprimido pela provocação de sonoras gargalhadas.” Nazario (1982, p.15) completa ainda que

²⁶(No original) “All these phenomena, most of which play an important role in Allen, are paraded in review by Bergson and connected by the common idea that they all violate the essence of life.”

²⁷(No original) “The magician, unable to solve the personal problems he has caused Kugelmass by bringing Mme. Bovary to New York, says, ‘I’m a magician, not an analyst’, we laugh because we remember the desperate remark of the analyst who could not help Kugelmass: ‘after all, I’m an analyst, not a magician.’”

[...] é preciso que não haja diferença de essência entre a comicidade e o sadismo, para que a passagem se realize. De fato, a característica comum ao cômico e ao sádico é a estrutura psíquica totalitária. Os cômicos parecem inocentes porquanto sobrevivem às catástrofes que desencadeiam, gozam da destruição de que participam e tiram da hecatombe lições de segurança.

Segundo ele, existe uma antiga comédia, protagonizada, por exemplo, pelos irmãos Marx, onde há a subversão da ordem – e uma nova comédia, onde os primeiros filmes de Allen se encaixam, e que não tem uma preocupação social.

Para Yacowar, porém, Allen dramatiza as várias funções da comédia. Ela pode descobrir uma verdade ou uma emoção que o enunciador desconhece. A comédia pode liberar uma tensão causada por inibições sociais ou pessoais. Há um espírito de comunidade na comédia:

Allen vê o comediante da maneira como Shelley via o poeta – como um legislador inconsciente da humanidade. A comédia confronta as mais profundas tensões, prepara o espírito para a simpatia e a compreensão, e é a atividade compulsiva daqueles que sentem as coisas mais intensamente. (YACOWAR, 1979, p. 71)²⁸

De acordo com Höslle, “Allen recupera uma totalidade do cômico que havia sido perdida pela arte erudita – com exceções tais como Rabelais e, em algumas de suas peças, Shakespeare – por mais de dois milênios.” (HÖSLE, 2007, p.7)²⁹ Acreditamos que aqui ele exagera, pois se esquece de Molière e também de Chaplin, antecessores de Allen, além de tantos outros diretores-autores-atores de comédia.³⁰

No entanto, Chaplin e Allen têm ainda mais um ponto em comum. Rivet nos lembra o episódio em que Calvero, interpretado por Chaplin em *Limelight* (Luzes da ribalta, 1952) diz, ao entrar no palco pela última vez, que pertencia àquele lugar. Terry, a bailarina, responde que ela pensava que ele odiava o teatro. Ele diz então que odeia, e também odeia ver sangue, mas que o sangue está em suas veias. Isso, segundo Rivet, “poderia perfeitamente se aplicar à persona Woody³¹ – e talvez mesmo ao próprio Allen, que têm um relacionamento paradoxal com seus ambientes e interesses na vida.” (RIVET In: KING, 2001, p. 26).³²

²⁸(No original): “Allen views the comedian the way Shelley regarded the poet – as the unacknowledged legislator of mankind. Comedy confronts the deepest tensions, it prepares the spirit for sympathy and understanding, and it is the compulsive activity of those who feel things the most intensely”.

²⁹(No original): “Allen recovers a fullness of the comic that had been lost by high art – of course with exceptions such as Rabelais and, in some of his plays, Shakespeare – for more than two millennia.”

³⁰Inclusive ironicamente suas vidas pessoais tornaram-se escândalos por casamento com mulheres 30, 40 anos mais jovens.

³¹É em Diane Jacobs que pela primeira vez vemos a separação entre o criador, o artista ‘Allen’ do personagem criado por ele, a “persona” ‘Woody’.

³²(No original): “This could easily apply to Allen’s persona – and maybe to Allen himself – who have a paradoxical relationship with their environments and interests in life.”

“Eu não gosto de Chaplin como comediante. Algum trabalho seu é superior, um diretor de primeira, ele tem *pathos*, mas os irmãos Marx são mais engraçados” (ALLEN apud TERKEL, 1965)³³, expressou Allen sua opinião em entrevista. Em outra entrevista dois anos mais tarde, ele justificou que é o indivíduo, o personagem engraçado, que interessa: “você pode colocar o pior material nas mãos de W. C. Fields ou Groucho Marx e será engraçado.” (ALLEN apud WILDE, 1967).³⁴

Hösle ainda acrescenta que a personalidade cômica tem uma capacidade de rir de si mesma: “ao fazê-lo, ela se une aos espectadores ou leitores, e eles estão muito mais propensos a se identificarem com ela e então rirem com ela, não dela.” (HÖSLE, 2007, p. 14).³⁵ Ele dá o exemplo de Falstaff: nós rimos algumas vezes dele, e algumas vezes com ele, particularmente quando ele se une às pessoas que estão rindo. “Nesse aspecto, a persona Woody é relativamente próxima de Falstaff”, diz Hösle (2007, p.14)³⁶.

Ele continua teorizando que, por causa desse crescente autoconhecimento, o herói cômico é mais individualizado do que o sujeito de uma sátira:

Comédias satíricas podem ter títulos indicando uma qualidade abstrata (como em *O Misanthropo* de Molière), ou os nomes das pessoas podem ser, como em *Volpone*, o de um animal (Dr. Lupus) – o mesmo nome de um cirurgião plástico em *Celebridade* (1998, de Allen).³⁷(HÖSLE, 2007, p. 15. Nota final da autora).

Enquanto a sátira tem um alcance mais social, a ironia nos inclui, rimos de nós mesmos. Schopenhauer dizia que “a ironia é diversão escondida na seriedade, e o humor é a seriedade escondida atrás da diversão.”(SCHOPPENHAUER Apud HÖSLE, 2007, p. 16).³⁸ Sigmund Freud já dizia que o humor era o processo defensivo mais elevado:

Ele desdenha retirar da atenção consciente o conteúdo ideacional que porta o afeto doloroso, tal como faz a repressão, e assim domina o automatismo de defesa. Realiza isto descobrindo os meios de retirar a energia da liberação de desprazer, já está em preparação, transformando-o pela descarga em prazer. (FREUD, 1996, p. 216)

³³ Entrevista concedida a Studs Terkel em 1º de junho de 1965; 24’30”; Recorded Sound Research Center – Library of Congress: (no original) “I don’t like Chaplin as a comedienne. Some of his work is superior, a prime time director, he has pathos, but the Marx Bros. are ‘more funny’.”

³⁴ Entrevista concedida ao compositor Larry Wilde para um livro, em Janeiro de 1967. 55’. Recorded Sound Research Center: (no original) “You can take the worst material and put it in the hands of W.C. Fields or Groucho Marx and it will be funny.”

³⁵(No original): “In doing so she joins the spectators or readers, they are much more prone to identify with her and thus laugh with her, not at her.”

³⁶(No original): “In this aspect the Woody persona is, as we will see, closely related to Falstaff.”

³⁷ (No original): “Satiric comedies may have titles indicating an abstract quality (as in Molière’s *The Miser*), or the names of the persons may be [...] as in *Volpone*, where a Doctor Lupus (an animal) – is mentioned, the same name given to the beauty surgeon in *Celebrity*.”

³⁸(No original): “Irony is fun hidden behind seriousness, humor is seriousness hidden behind fun”.

Ou como diz Nazario (1999, p. 49), “a gargalhada é uma fuga bem sucedida que exala o deleite da impotência ante a catástrofe que se anuncia”.

Vamos agora tentar entender esse mecanismo de defesa em Allen, sob o ponto de vista do humor judaico.

2.2 – Para entender o humor judaico. O Schlemiel³⁹.

“Ele está somente lá onde está. Em torno dele, nada se mexe, as coisas permanecem diferentes, elas não têm parte com ele, ele não modifica nada. Nova York em torno dele é a mesma. Ele atravessa Nova York e Nova York é a mesma.” Marguerite Duras (apud KING, 2001, p. 31)⁴⁰

Mike Nichols, hoje mais conhecido como cineasta de filmes dramáticos, emergiu na década de cinquenta nos Estados Unidos como um promissor humorista judeu, em parceria com Elaine May. Ele certa vez declarou que o típico comediante de sua geração tinha um “senso de personagem observado de fora. A habilidade de comentar sobre um personagem com algum humor e um pouco de distância, e, no mais alto nível, com gênio: ser capaz simultaneamente de comentar de fora e preencher por dentro.” (NICHOLS apud JACOBS, 1982, p.10).⁴¹ Allen considera Mike Nichols e Elaine May comediantes natos.

Diane Jacobs ainda completa que, apesar da “personalidade ser crucial para esse intérprete,” como rezava a tradição de Bob Hope, e Milton Berle, ele “buscava referência além de si mesmo, de seu lar e trabalho, e frequentemente além das preocupações do americano médio. Alusões intelectuais abundavam.” (JACOBS, 1982, p. 10).⁴²

E o que seria esse humor judeu? Dick Codor, em artigo baseado nas enciclopédias de humor judaico, assim o define:

É aquele que gira em torno de todos os aspectos da vida e das características do povo judeu: cultura, valores, símbolos, etc. Mas não se limita apenas às fontes judaicas, inspirando-se também na sociedade em geral. Envolve as complexidades da mente, apresentando uma lógica interna; é sarcástico; tende a ser antiautoritário; expõe a hipocrisia e satiriza a pompa e a grandiosidade; é crítico; caçoa de tudo e de todos. (CODOR, 1998, p. 19).

³⁹ Schlemiel: aquele que sempre se mete em problemas. Não consegue evitar, pobre bronco sem sorte, inepto, desajeitado e bobalhão.

⁴⁰ (No original): “*Il est seulement là où il est. Autour de lui, rien ne bouge, les choses restent différents, elles ne partent pas avec lui, il ne modifie rien. New York autour de lui est pareil. Il traverse New York et New York est pareil.*”

⁴¹ (No original): “[...] a sense of character observed from without. The ability to comment on a character with some humor and a little bit of distance and, at its highest, with genius. [...] to be able simultaneously to comment from without and from within.”

⁴² (No original): “personality was as crucial to this performer” [...] “he sought references beyond himself, home, and work, and often beyond the concerns of average American. Intellectual allusions abounded.”

Codor ainda complementa, citando Novak e Waldoks, sobre o humor judaico norte-americano:

O humor judaico americano passa a ser feito por comediantes e escritores. Muitos ainda recorrem à tradição oral da cultura judaica, mas a maioria busca, cada vez mais, na experiência coletiva da sociedade americana, a fonte de suas palavras. No entanto, mesmo nos EUA, o humor judaico mantém a capacidade de rir de si mesmo. (NOVAK e WALDOKS apud CODOR, 1998, p. 19).

Para Theodor Reik, “o humor judaico é uma maneira que os judeus encontraram para lidar com a hostilidade que os cerca, chegando, às vezes, a utilizar este sentimento contra si mesmos.” (REIK apud CODOR, 1998, p. 19).

Steve Allen nos diz que o problema é frequentemente o coração do humor [...]

[...] A fonte secreta do humor em si não é alegria mas tristeza. Não há humor no Céu! Esta atitude é particularmente representativa do humor judaico tradicional, que converte frequentemente uma piada numa forma de comentário social ou crítica. (SPIGNESI, 1992, p. 89)⁴³

Porém, a diferença, segundo Spalding, “entre a piada judaica e a antissemita é que a última enfatiza exclusivamente os defeitos, nunca as virtudes dos judeus” (SPALDING, 2001, p. 10). Em filmes como *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman e *Stalag 17* (Inferno no. 17, 1953), de Billy Wilder, “judeus se disfarçam e fazem gozações de soldados, imitando seus gestos, e demonstrando publicamente o quão tolos eles realmente eram com todo mundo⁴⁴ (WISSE, 1971, p. 37).”

Wisse ainda explica-nos que é uma técnica que os judeus têm desenvolvido através dos anos, para conter os tormentos e as discriminações aos quais eram continuamente sujeitos:

Era uma técnica para evitar e sublimar [...] eles encontraram o truque para converter desastre em um triunfo verbal, aplicando uma ingenuidade aos eventos com os quais eles não poderiam lidar em sua realidade. Eles viravam a mesa de seus adversários dialeticamente, [...] eles emergiam com um sentimento de vitória. (WISSE, 1971, p. 44)⁴⁵

⁴³(No original): “the secret source of humor itself is not joy but sorrow. There is no humor in Heaven! This attitude is particularly representative of Jewish humor. Traditional Jewish humor often converts a joke into a form of social comment or criticism.”

⁴⁴(No original): “Jews had turned up in disguise and were poking fun at the soldiers, imitating their gestures, and demonstrating publicly how silly they really were with all their kit and caboodle.”

⁴⁵(No original): “It was a technique of avoidance and sublimation; [...] they have found the trick of converting disaster into a verbal triumph, applying an ingenuity of events. They could not handle in their reality. They turned the tables on their adversaries dialectically, [...] they emerged with a feeling of victory.”

Para Philip Roth, a persona de Woody Allen é essencialmente a do judeu, “atingido na consciência, paranoico, defensivo, vítima, moralista, sensível, e cheio de negação”⁴⁶ (ROTH apud RIVET in: KING, 2001, p. 28).

Assim também inicia Lax sua preleção sobre o humor judaico em Allen:

Há muita literatura sobre os judeus e o humor: que os judeus se sentem estrangeiros, seja qual for o lugar em que vivam; que, por serem marginalizados, esse isolamento é a fonte da comédia e dos comediantes judeus; que o humor não é apenas um meio de retaliação contra o preconceito, rindo de si mesmo antes que outros o façam, mas também uma forma de transpor o abismo entre os judeus e o resto da comunidade. (LAX, 1991, p. 172.)

Ele continua dizendo que o judaísmo de Allen como artista é mais o resultado de uma identificação externa do que a fonte de seu humor. Allen usa referências judaicas específicas, não genéricas. Elas talvez tenham sido importantes na vizinhança onde cresceu, mas Woody Allen não é como Sam Levenson – que contava piadas sobre a vida judaica e cujo tema é a permanente marginalidade dos judeus, um tipo de humor com idioma e dialeto num celebrado mundo ilhado. As piadas de Allen como humorista podem dar a impressão, segundo a opinião de Lax, que têm origem no clássico humor judeu, mas, segundo ele, mais do que uma base, o humor tradicional judeu foi uma escolha mais conveniente. Como diz Wisse, “o satirista judeu teria tido de rejeitar sua própria comunidade, seus valores, assim como seu passado.” (WISSE, 1971, p. 29)⁴⁷ Ou, segundo Rivet, “os humoristas judeus têm sempre feito as pessoas rirem por combinarem falhas ou ao menos as características de seus ambientes.” (RIVET in KING, 2001, p. 28)⁴⁸

Luís Fernando Veríssimo, na orelha da enciclopédia organizada por Scliar sobre humor judaico, escreveu:

O etnocentrismo judeu se transforma, no humor, em auto depreciação. [...] Nos EUA, onde se diz que de cada dez humoristas nove são judeus – e um não é muito bom, o humor judeu conseguiu transformar seus sujeitos – a mãe possessiva, a filha ‘princesa’, etc. – em estereótipos nacionais, e hoje o humor de Woody Allen, por exemplo, é aceito e entendido em todas as partes do mundo civilizado. (VERÍSSIMO, orelha de SCLiar; FINZI; TOKER; 1990)

⁴⁶(No original): “conscience-stricken, paranoid, defensive, victimized, moral, sensitive, and filled with denial.”

⁴⁷(No original) “The Jewish satirist would have had to reject his own community, its values as well as its past.”

⁴⁸(No original) “Jewish humorists have always made people laugh by conflating the flaws or at least the characteristics of their own environments.”[...] “Philip Roth argues that Woody Allen’s persona is essentially a Jewish Jew, ‘conscience-stricken, paranoid, defensive, victimized, moral, sensitive, and filled with denial.’”

A mãe possessiva está presente em vários textos de Allen, como em *Oedipus Wrecks*, por exemplo. Michel Lebrun, que fez a tradução de contos de Allen para o francês, divaga sobre o humor judaico:

[...] O humor judaico é um pouco mais misterioso ainda. Quanto ao humor judaico nova-iorquino [...] esse humor, absurdo em aparência, não se reveste menos de um aspecto profundamente lógico. Ri-se para parar de chorar, tal qual a criança que canta no escuro para ganhar coragem. (LEBRUN in: ALLEN, 1975, p. 6)

Ele nos dá o exemplo de Groucho Marx, que, ao auscultar um doente, diz: “ou meu relógio parou, ou esse homem está morto.” (MARX apud LEBRUN in: ALLEN, 1975, p. 6)⁴⁹. Lebrun diz que Allen perpetua esta perversão metafísica, rindo-se de problemas essenciais, e sob esse riso está a angústia: “Se Deus ao menos quisesse me enviar um sinal de sua existência...se ele me depositasse um bom dinheiro num banco da Suíça, por exemplo!” (ALLEN, 1975, p. 3).⁵⁰ Ou, por exemplo, a famosa frase de Allen: “Não quero alcançar a imortalidade através de meu trabalho. Quero alcançá-la não morrendo” (ALLEN apud LAX, 1977, p. 232).⁵¹ E as frases já conhecidas de seus shows como *stand-up* e declaradas em entrevistas: “Minha opinião sobre a morte continua a mesma. Sou radicalmente contra.” (ALLEN, 1978, p. 62). Outra versão: “não tenho nada contra a morte, simplesmente não quero estar lá quando isso acontecer” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 231).

Wisse também diz que “a ironia iídiche frequentemente toma a forma de uma afirmação e contra afirmação” (WISSE, 1971, p. 47)⁵², como em “eu não acredito na vida após a morte, embora eu esteja trazendo uma muda de cuecas”. (ALLEN apud LAX, 1977, p. 224)⁵³ Segundo Wisse, essa ironia está “fortemente em débito para com a técnica da desagradável atenuação do fato,” (WISSE, 1971, p. 48)⁵⁴ como por exemplo, em “aquele que está deitado no chão não pode cair” (WISSE, 1971, p. 48. *Grifo meu*)⁵⁵ – ou, fazendo um paralelo com Allen, “a morte é uma das poucas coisas que podem ser feitas facilmente estando deitado”⁵⁶ (ALLEN apud LAX, 1977, p. 224). Hitchcock também já

⁴⁹ (No original) “Ou ma montre est arrêtée, ou cet homme est mort.”

⁵⁰(No original) “Si seulement Dieu voulait m’adresser un signe de son existence...S’il me déposait un bom paquet de fric dans une banque suisse, par exemple!”

⁵¹(No original) “I don’t want to achieve immortality through my work, I want to achieve it through not dying.”

⁵²(No original) “Yiddish irony often takes the form of statement and counterstatement.”

⁵³(No original) “I do not believe in an afterlife, although I am bringing a change of underwear”.

⁵⁴(No original): “[...] is heavenly indebted to this technique of unpleasant understatement of fact.”

⁵⁵(No original) “He who lies in the ground cannot fall.”

⁵⁶(No original) “Death is one of the few things that can be done as easily lying down.”

falava de um humor ‘*understatement*’.⁵⁷ (TRUFFAUT, 1986) Hösle explica que o outrora chamado ‘humor negro’ teve de se desenvolver como uma “marcante tentativa de superar o medo da morte”, o que é explicado pelo “legítimo desejo humano de se sentir superior mesmo em face da morte.”(HÖSLE, 2007, p. 26)⁵⁸ Bergson fala de um “certo pessimismo nascente que se afirma cada vez mais à medida que o risonho reflita mais sobre o seu riso.” É talvez esta “certa dose de amargor” que tempera alguns filmes de Allen como *Husbands and Wives* (Maridos e Esposas, 1992), e que dá o tom a um tipo de humor que Bergson chamaria de “espirituoso” mais do que cômico.

Jacobs argumenta que “o judeu de Allen não é apenas uma vítima social, mas às vezes um vencedor não-merecedor [...]Outras vezes, como a maioria de nós, ele é vítima e explorador ao mesmo tempo” (JACOBS, 1982, p. 15).⁵⁹

Hirsch (1991) também diz que não precisa alguém ser judeu para apreciar Woody Allen, mas ajuda. E que a *persona* Allen seria a versão mais popular de um tipo cujos traços de personalidade seriam os da tradição cômica do *schlemiel* como herói. Segundo Wisse,

O moderno humor judaico cresce da tensão de ter de se reconciliar uma crença como absoluta com uma experiência de fracasso. [...] E o *schlemiel* (*grifo meu*) incorpora essa tensão, sendo o equivalente do povo derrotado, incapaz de desespero. (WISSE, 1971, p. 59)⁶⁰

Allen está buscando um sentido para a vida, como em *Hannah and her sisters*, por exemplo, onde procura uma religião que lhe dê algum conforto para a inevitabilidade da morte. A origem do termo *schlemiel* pode ter vindo ou do nome de um personagem de Chamisso, Peter Schlemiel, ou do patrono da tribo de Simeon, que foi morto acidentalmente. *The Little Man* é o título de uma novela de Mendele Mocher Sforin. Diz Schwartz: “O Homenzinho é um pobre diabo que está mal equipado para sobreviver num mundo moderno, urbano, mecanizado, de indústria pesada, assédio policial, e mulheres liberadas” (SCHWARTZ, 2000, p. 153)⁶¹. O *schlemiel* é um homenzinho simpaticamente concebido e pequeno apenas em termos sociológicos, não morais. De acordo com

⁵⁷Alguns autores falam de *Galgenhumor*, que é traduzido pela tradutora de Freud como ‘humor particular’. O *understatement* seria algo como “atenuado”.

⁵⁸(No original) “The legitimate human desire to feel superior even in the face of death” [...] “the remarkable attempt to overcome the fear of death.”

⁵⁹(No original) “Allen’s Jew is not only a social victim, but sometimes an undeserving winner. [...]Often, like most of us, he’s victim and exploiter at once. [...]”

⁶⁰(No original): “Modern Jewish humor grows from tension of having to reconcile a belief as absolute with an experience of failure. [...] The schlemiel embodies this tension, being the equivalent of the defeated people, incapable of despair.”

⁶¹(No original): “The little man are underdogs who are ill equipped to survive in a modern, urbanized, mechanic world of heavy industry, bullying police and liberated women.”

Welsford, o *schlemiel* é meramente uma versão do bobo, “um homem que cai abaixo do padrão médio humano, mas cujos defeitos têm sido transformados numa fonte de delícias”. (WELSFORD apud WISSE, 1971, p. 4)⁶². Para Wisse, num mundo insano, o bobo pode ser o único moralmente sã:

O *schlemiel* originariamente derivou-se de uma diferente categoria, o catálogo dos sem-sorte ou ineptos, como o *schlimatzl*⁶³, o *golem* [...] que foi consumido, que perdeu sua fortuna, que foi à falência, que perdeu seu dinheiro no jogo, o bom-pra-nada. (WISSE, 1971, p. 13)⁶⁴

Ainda segundo Wisse, quanto às características do *schlemiel*, as tradicionais virtudes consideradas masculinas, tais como:

[...]a coragem, força, orgulho, fortaleza, são proeminentes apenas em sua ausência. A mulher trata o marido como uma criança grande, demasiado caprichosa. Atrás da mulher está a mais formidável sogra, e juntas elas podem minar a virilidade de um Ajax. (WISSE, 1971, p. 51)⁶⁵

Jacobs também acrescenta outra característica do humor judaico em Allen: “embora a piada da sogra estivesse ausente, ele contava a dos pais avarentos” (JACOBS, 1982, p. 12)⁶⁶, na qual seus pais, ao saberem que tinha sido sequestrado, alugam seu quarto. Isso porque, de acordo com Codor, “as mães passam a ocupar o lugar até então vitalício das sogras do século dezenove”. (CODOR, 1998, p. 19)

De acordo com Spalding, “outro elemento exclusivo do humor judaico é a propensão a atirar farpas revestidas de mel aos seus entes mais próximo e queridos”. (SPALDING, 2001, p. 11)

Há uma rotina de *stand-up* em que Woody conta que vai trabalhar para seu pai e “organizou um sindicato e o levou à falência”. Há uma outra em que ele diz que seu avô era tão insignificante que seu caixão seguiu o próprio séquito. Isto lembra o Herzog de Saul Bellow:

Seu pai faliu como fazendeiro; faliu como padeiro; faliu no negócio de secos e molhados. Faliu como atacadista. Faliu como fabricante de sacos na guerra. Faliu como negociante de ferro-velho. Então ele se tornou um

⁶²(No original) “...a man who falls below the average human standard, but whose defects have been transformed into a source of delight.”

⁶³ Em hebraico, o que não tem sorte. “O Schlemiel spills the soup, the schlimal is the one into whose lap it falls.” Ver glossário em anexo.

⁶⁴(No original) : “The schlemiel originally derived from a different category, the catalog of the luckless or the inept, like the schlimazl, the golem [...], who was burned out, who has lost his fortune, who had gone into bankruptcy, who had lost his money gambling, the good-for-nothing.”

⁶⁵(No original): “The traditional virtues such as strength, courage, pride, fortitude, are prominent only in their absence. Wife treats husband like an overgrown, overly fanciful child. Behind the wife stands the more formidable mother-in-law, and together they could undermine the virility of an Ajax.”

⁶⁶ (No original): “Though a mother-in-law was conspicuously absent, he told the stingy parent joke.”

casamenteiro e faliu. E agora ele estava falindo como contrabandista de bebida alcoólica. (BELLOW apud WISSE, 1971, p. 93)⁶⁷

Theodor Reik escreve que “a psicanálise poderia caracterizar o *schlemiel* como um personagem masoquista que tem desejo inconsciente de fracassar e arruinar suas chances.” (REIK apud WISSE, 1971, p. 68)⁶⁸ Como exemplo na obra de Allen, temos o personagem de *Bananas*, que passa por peripécias incríveis para um perdedor, para conquistar a mulher amada, o mesmo acontecendo com Bóris de *Love and Death*.

Porém, a comédia é um meio de sobrevivência do *schlemiel*, através da vingança. Ele se encaixa, segundo Wernblad, “num dos dois tipos de figuras cômicas discutidas por Bergson: o do sonhador, em contraponto ao *clown* (burlesco)”. (WERNBLAD, 1992, p. 54)⁶⁹

Para Déleuze, outro grande comediante judeu do cinema que segue essa tradição do *schlemiel* é Jerry Lewis: “Lewis toma uma figura clássica do cinema americano, aquela do perdedor nato, que se define por isto: ele ‘fez demais isso’.” (DÉLEUZE, 1985, p. 88)⁷⁰

Nazario (1999, p. 65), ao analisar o humor de Buster Keaton, analisa o cômico, e sua análise se encaixa neste perfil do *schlemiel*:

É um romântico frustrado, um herói patético, um homem fraco, feio e desajeitado. Possui uma virilidade imperfeita, que chega a ser grotesca. Sente-se mal na pele. Torna-se alvo fácil de tapas, pancadas, objetos jogados, torpedos, bombas e mal-entendidos. Enche sacolas, cestos e lixeiras sem fundo para só mais tarde perceber que seu trabalho foi em vão. Enrola-se nos fios, derruba as estantes, cai das escadas; tudo parece grudar em seu corpo e as coisas cuidadosamente empilhadas atraem-no como um magneto, para serem derrubadas; de pernas bambas, ele está sempre tropeçando, escorregando, caindo no meio-fio, encharcando-se nas poças, deixando-se arrastar pelas correntezas, ventanias e tempestades, despencando das grandes alturas, enterrando-se e afogando-se. É um palhaço, na verdadeira acepção da palavra.

Allen é comparado aos *schlemiels*, mas ele admira os comediantes como Groucho Marx: “Um tipo [de comediante] é o meu tipo, e há o outro tipo, que é agressivo” – explicou Allen, em entrevista a Studs Terkel, que tudo que falou em comédias de *stand-up* aconteceu a ele: “e eu as transformo de um modo cartunístico.” (ALLEN apud

⁶⁷ (No original): “His father, Herzog recalls, failed as a farmer; failed as a baker; failed in the dry-goods business; failed as a jobber; failed as a sack manufacturer in the War. Failed as a junk dealer. Then he became a marriage broker and failed. And now he was failing as a boot-legger.”

⁶⁸ (No original): “Psychoanalysis would characterize the schlemiel as a masochist character who has unconscious will to fail and spoil his chances.”

⁶⁹ (No original): “two types of comic figures that Bergson discusses: the schlemiel and the clown (slapstick).”

⁷⁰(No original): “Lewis reprimand une figure classique du cinéma américain, celle du ‘looser’, du perdant-né, qui se définit par ceci: il ‘en fait trop.’”

TERKEL, 1965. Tradução da autora).⁷¹ Ao mesmo tempo, em outra entrevista dois anos mais tarde, ele afirma que “o comediante não tem nada a ver com as piadas”. E prossegue, explicando-nos, de certa forma, como funciona o humor do *schlemiel*: “É preciso haver privação de algo, para expressar sua visão como um comediante. Não necessariamente economicamente.” (ALLEN apud WILDE, 1967)⁷² De acordo com Wernblad,

O trapaceiro, como Allen, têm suas raízes na América do Norte urbana. O trapaceiro ridiculariza seu adversário por meio de ingenuidade oral e rapidez (geralmente pelas costas). Suas vitórias são de fato quase sempre verbais – no espírito de seus predecessores, Groucho Marx, W. C. Fields, e Bob Hope. (WERNBLAD, 1992, p. 20).⁷³

“Uma das muitas aptidões de Woody Allen é sua habilidade para incorporar os talentos alheios à sua criatividade” (LAX, 1991, p.277), dizia Lax da influência exercida por Bob Hope, S. J. Perelman, Mort Sahl, irmãos Marx e outros na obra “alleniana”.

Hirsch assim analisa Allen como cômico judeu:

Ele herda uma rica tradição oral e literária que corre desde a auto ironia e piadas de sogra do cinturão do Borscht até as complexas histórias modernistas e novelas de um grupo de escritores que inclui Isaac Bashevis Singer, Saul Below, Bernard Malamud, Philip Roth, J. D. Salinger, Norman Mailer e Joseph Heller. Allen compartilha, com todos os humoristas judeus, do mais baixo cômico até o triunvirato Bellow-Malamud-Roth, um senso irônico de si e do mundo, e uma alegria na linguagem. (HIRSCH, 1991, p. 225)⁷⁴

Segundo Eric Lax, Allen leu Max Shulman, “o afiado e satírico gozador, cuja prosa graciosa, hilariante e aparentemente adocicada iniciantes tentaram imitar”. Depois descobriu o “refinado e espirituoso” Robert Benchley e S. J. Perelman, “o mestre da linguagem elevada e rococó” (LAX, 1991, p. 73-74). Perelman foi o roteirista, por exemplo, de *Monkey Business* (Os Quatro Batutas, 1931), com os Irmãos Marx, comediantes preferidos de Allen.

⁷¹TERKEL, Studs. Interview with Woody Allen, 1 de Junho, 1965. 24’30”. Recorded Sound Research Center – Library of Congress: (no original) “One type [of comedienne] is my type, and there is another kind [like Groucho] who is aggressive.”[...] “And I make them in a cartoonish way.”

⁷²WILDE, Larry. Woody Allen interview. 26 de janeiro de 1967. 55’. Recorded Sound Research Center – Library of Congress: (no original) “The comedienne has nothing to do with the jokes” [...] “There must be a deprivation of something, to squeeze your view as a comedienne. Not necessarily economic.”

⁷³(No original): “The con man, like Allen himself, has his roots in urban America. The con man ridicules his adversary by means of oral ingenuity and rapidity (usually behind their backs). His victories are in fact almost always verbal (in the spirit of his predecessors, Groucho Marx, W.C. Fields, and Bob Hope).

⁷⁴ (No original): “As a Jewish comic, he inherits a rich oral and literary tradition that runs from the low-brow self-mockery and mother-in-law gags of Borscht-belt jokesters to the complex modernist stories and novels of a group of writers that includes Isaac Bashevis Singer, Saul Below, Bernard Malamud, Philip Roth, J. D. Salinger, Norman Mailer, and Joseph Heller. Allen shares with all the Jewish humorists, from the lowliest Catskill comic to the Bellow-Malamud-Roth literary triumvirate, an ironic sense of self and the world, and a joy in language.”

Perelman situava o leitor antes de começar com as piadas. Com evidente influência sobre Woody Allen, sua prosa é, segundo Lax,

Uma trama densa de piadas, passando a frase, a parágrafos. Criou uma arte de nomes, geralmente trabalhados a partir de pessoas reais. [...] O exotérico, e até mesmo exótico vocabulário; as tiradas que não tinham nada a ver com a história dos primeiros parágrafos, na qual depois se engajavam, era seu e unicamente seu. (LAX, 1991, p. 230)

Outro comediógrafo que também influenciou Allen foi Robert Benchley, que é conhecido como “o satírico mais amargo do mundo”. (LAX, 1991, p. 230) Nomes de alguns contos de Allen, como “Um guia para alguns dos balés menos importantes”, têm influência dele, assim como as escolhas de Allen para nomes de personagens, que incluem um conhecimento de ídiche para o humor:

Woody inventou os mestres de xadrez Gossage e Vardebedian; e o intrépido Kaiser Lupowitz, um detetive que poderia muito bem ter sido criado por Perelman. Há um coro de personagens em sua peça *God* inspirado, sem dúvida alguma, no *The physician's desk reference*: Triquinose, Hepatite e Diabetes; e o editor de todos os escritores: Venal e Filhos. (LAX, 1991, p. 231)

Também ouvia Bob Elliot e Ray Goulding, que criaram milhares de personagens excêntricos, juntamente com seu amigo e futuro parceiro roteirista Mickey Rose, e via W. C. Fields no cinema, com seu “estilo labiríntico e mágico”. Porém, o primeiro autor a chamar a atenção de Allen para a comédia foi George S. Kaufman, cuja obra completa ele leu.

O humorista Mort Sahl é outro em quem Woody Allen se espelhou. Juntamente com Lenny Bruce, este comediante usava o ultrajante e o absurdo, revolucionando a comédia americana no fim dos anos 50 e início dos 60. Sahl falava com inteligência de acontecimentos do dia-a-dia, deixando que as aparentes verdades se tornassem engraçadas. Sua maneira de expressão exigia uma bagagem intelectual pessoal. Suas frases eram políticas, como: “O Senador McCarthy não questiona o que você diz tanto quanto o seu direito a dizê-lo”, ou “a jaqueta de McCarthy é como a de Eisenhower, exceto por um zíper extra ao longo da boca”. (SAHL apud LAX, 1977, p. 15)⁷⁵.

Na introdução do livro *Do Éden ao divã – humor judaico*, temos que o humor judaico age [...] “satirizando figuras proeminentes, da sociedade em geral e também do mundo judaico como os rabinos, intelectuais, professores, doutores, sábios. [...] Ele recorre à familiaridade, à intimidade, e neste sentido dá margem à ternura.” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 1990, p. 1).

⁷⁵ (No original) “Senator McCarthy does not question what you say so much as your right to say it”; “The McCarthy jacket is just like the Eisenhower jacket, except it has an extra zipper to go across the mouth.”

Na boa tradição do cinturão do Borscht⁷⁶, de acordo com Jacobs, Allen contava a estória de “um rabino que confundia os Dez Mandamentos com os Sete Anões.” (JACOBS, 1982, p. 11).⁷⁷

No esquete “Propaganda de Vodka”, o judeu Woody é contatado por uma agência de propaganda para fazer um anúncio de vodca e consulta seu rabino. O rabino é contra, e Woody declina. Porém, depois, vê o rabino fazer a propaganda na TV. Em outro dos roteiros de humor, o personagem de Allen é contratado por uma agência de publicidade da *Madison Avenue* [...]

[...] para provar ao mundo exterior que eles empregavam grupos minoritários. Eu era o Judeu exibido da agência. Eu tentava parecer Judeu desesperadamente. Costumava ler meus memorandos da direita para a esquerda todo o tempo. Eles finalmente me demitiram ‘porque eu tirei muitos feriados judaicos. (JACOBS, 1982, p. 14-15)⁷⁸

Para a crítica Vivian Gornick, num artigo para o *Village Voice* de 1980 sobre o Allen humorista, “o que era mais incrível sobre o humor de Allen naqueles anos é que sua ansiedade judia ao centro de sua presença de espírito [...] fez de gentios judeus, fez mulheres se identificarem com suas míopes tentativas de sucesso sexual [...]” (Apud JACOBS, 1982, p. 17)⁷⁹

Em filmes como *Love and Death* e *Annie Hall*, de Allen, ele faz o tipo infeliz que não consegue conquistar a garota – um personagem das histórias cômicas judias – e também em *Bananas* ele evidencia uma sensibilidade judaica, como em *Take The Money and Run*. Yacowar assim analisa o humor judaico numa paródia como *Love and Death*:

O espírito chassídico do riso e da dança que enquadram *Love and Death* é tão característico da filosofia judaica como o destino adverso que ele desafia. Dele brota o moderno fenômeno do humorista judeu. Pensa-se em Eddie Cantor, Al Jolson, George Burns, Milton Berle, Henny Youngman, Jack Benny em uma geração, e em Lenny Bruce, Mort Sahl em outra. (YACOWAR, 1979, p. 212)⁸⁰

⁷⁶O cinturão de Borscht são os balneários de verão nas Catskill Mountains, para onde as famílias judias costumavam ir, no estado de Nova York, EUA.

⁷⁷(No original): “In good Borscht Belt tradition, he had a rabbi who confused the Ten Commandments with the Seven Dwarfs”

⁷⁸ (No original): “To prove to the outside world that they would hire minority groups. I was the show Jew of the agency. I tried to look Jew desperately. Used to read my memos from right to left all the time. They fired me finally ‘cause I took off too many Jewish holidays.”

⁷⁹(No original): “What was most striking about Allen’s humor in those years is that this Jewish anxiety at the center of his wit [...] made Jews of gentiles, it made women identify with his myopic, disheveled attempts at sexual success...”

⁸⁰(No original): “The Hassidic spirit of laughter and dance that frames *Love and Death* is as characteristic of Jewish philosophy as the doom it defies. From it springs the modern phenomenon of the Jewish stand-up comedian. One thinks of Eddie Cantor, Al Jolson, George Burns, Milton Berle, Henny Youngman, Milton Berle, Jack Benny in one generation and Lenny Bruce, Mort Sahl.”

Em outros filmes as personagens de Diane Keaton também são *shlemiels*, e em filmes mais recentes, do fim do milênio passado em diante, outros atores assumem esse papel, como Kenneth Branagh em *Celebrity*, John Cusack em *Bullets over Broadway* e Owen Wilson em *Midnight in Paris*. Cate Blanchett, em *Blue Jasmine*, numa cena absurda com seus sobrinhos, fala de ‘medo da morte’, ‘claustrofobia’, ‘ansiedade’ e ‘falta de ar’, sintomas da persona “alieniana”. Para Rivet,

Em *Everybody Says I Love You*, todos os personagens masculinos, jovens e velhos, gesticulam exatamente do mesmo modo que a persona faz, vestem-se do mesmo tipo de roupas, todos têm um comportamento similar no que diz respeito a mulheres: eles se deixam ser conduzidos. Parece haver um tipo de multiplicação, um estilhaçamento das características da persona em outros personagens masculinos, um múltiplo reflexo de sua personalidade neles. (RIVET, 2001, p. 33)⁸¹

⁸¹ (No original): “In *Everybody Says I Love You*, all the male characters, young and older, gesticulate exactly in the same manner as the persona does, are dressed with the same kind of clothes, and all of them have similar behaviors as regards women: they let themselves be led. There seems to be a kind of multiplication, a scattering of the characteristics of the persona into the other male characters, a multiple reflection of his personality on them.”

CAPÍTULO 3 - INTERTEXTUALIDADES E PARÓDIAS

“Que ninguém parodie um poeta a não ser que o ame”
Sir Theodore Martin

E de onde vem essa prática de Allen – talvez judaica – da paródia como homenagem? Começemos por entender o que é o intertexto.

De acordo com Hösle,

Os muito antigos subgêneros de comédia, paródia e a caricatura baseiam-se em inflação – heróis cômicos imitam, intencionalmente ou não, heróis trágicos e suas linguagens, e mesmo se o efeito principal é ridicularizar o último, o herói cômico algumas vezes compartilha do esplendor do trágico. Allen, cujo conhecimento da história do cinema inspira espanto, é um mestre da paródia e caricatura. (HÖSLE, 2007, p. 33)⁸²

A partir de 1968, com a publicação de “A morte do autor”, por Roland Barthes, e, em 1969, com “O que é um autor?”, de Michel Foucault, a noção da originalidade do autor perde força e começam a nascer teorias, como a da intertextualidade. Com a tradução da obra de Mikhail Bakhtin para o francês nos anos 60, suas teorias foram de grande influência na teoria cinematográfica, na versão formulada por Julia Kristeva do dialogismo como intertextualidade, segundo Stam:

Tomando como ponto de partida as obras de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), propôs o termo mais inclusivo transtextualidade, para referir-se a ‘tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.’ Postula cinco tipos de relações transtextuais. Define intertextualidade como a ‘co-presença efetiva de dois textos’ na forma de citação, plágio ou alusão. (STAM, 2006, p. 231.)

Segundo Robert Stam, “a intertextualidade [...] pensa o artista como um agente que orchestra textos e discursos preexistentes; [...] não se limita a um único meio, autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (STAM, 2006, p. 227). Utilizando Deleuze, podemos pensar na “tela como memória palimpsestica” (DELÉUZE apud STAM, 2006, p. 287).

Embora o único filme que Genette mencione seja *Play It Again, Sam* – e veremos essa menção no capítulo sobre este roteiro/peça de Allen – a citação pode tomar a forma da inserção de trechos clássicos em filmes, como um princípio estruturador central, como acontece em *Zelig* (1983). A alusão pode tomar a forma de uma evocação verbal ou visual de outro filme, ou mesmo um ator pode constituir uma alusão, como por exemplo, quando

⁸²(No original): “The very old subgenres of comedy, parody and travesty, are based on inflation – comic heroes imitate, intentionally or not, tragic heroes and their language, and even if the main effect is to ridicule the latter, the comic hero sometimes partakes of the splendor of the tragic one. Allen, whose knowledge of film history inspires awe, is a master of parody and travesty.”

Allen chama Max Von Sidow, ator de filmes de Bergman, para atuar em seu filme *Hannah and Her Sisters* (Hannah e suas irmãs, 1986), ou quando chama Penélope Cruz para fazer uma mulher histérica como as das comédias de Almodóvar em *Vicky Cristina Barcelona* (2008).

Outro postulado de Genette, a “metatextualidade”, consiste na relação crítica entre um texto e outro. A “arquitextualidade” seria o “desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como poema, ensaio, romance ou filme” (STAM, 2006, p. 233). Certos títulos de filmes, por exemplo, alinham o texto com seus antecedentes literários, como acontece com *A Midsummer Night's Sex Comedy* (Sonhos eróticos de uma noite de verão, 1982), de Allen, que inicia com uma alusão a Shakespeare, mas na verdade trata-se de uma paródia a *Sommarnattens Leende* (Sorrisos de uma noite de amor, 1957), de Bergman.

A “hipertextualidade” evoca a relação entre adaptações cinematográficas e romances. Segundo Stam, as primeiras podem ser tomadas como “hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.” Entenda-se aqui hipertexto como texto-alvo e hipotexto como texto-fonte, numa tradução, por exemplo. As adaptações são um exemplo de textos que geram outros textos em um *mise-en-abîme* infinito de “reciclagem, transformação, transmutação,” (STAM, 2006, p. 234) sem um claro ponto de origem.

Já a paródia irreverentemente desvaloriza e trivializa um texto considerado canônico preexistente. Um dos referenciais teóricos deste trabalho incide sobre a paródia. Sob a ótica da canadense Linda Hutcheon, o interesse contemporâneo pela paródia está ligado ao fato de ela estar presente em todas as formas culturais, desde anúncios de TV a filmes, da música à ficção. Para Hutcheon, a arte, considerada...

[...] autoparódica, põe em questão não só a sua relação com outras obras, mas a sua própria identidade. A autoparódia não é só a maneira de um artista renegar anteriores maneirismos, por meio de exteriorização. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio ato de produção estética. (HUTCHEON, 1985, p. 21).

Affonso Romano de Sant’Anna (1985, p. 62) criou o termo “auto textualidade”, para o que Hutcheon chamou de autoparódia: “É quando o poeta se reescreve. Ele se apropria de si mesmo, parafrasticamente”. Porém, o fato do autor se auto textualizar, de ele adaptar sua obra de uma mídia para outra, por exemplo, nem sempre tem um caráter paródico. De acordo com Robert Stam, “as técnicas reflexivas, mesmo quando toleradas

nos filmes cômicos de Woody Allen ou Mel Brooks, tendem a ser recuperadas como a expressão de sua persona neurótica autoral” (STAM, 1992, p.129).

No caso de Allen, verifica-se que ele não faz paródia de si próprio, faz adaptações de seus contos para o teatro e para o cinema, do teatro para o cinema, e vice-versa. No máximo recicla seus filmes, como o fez assumidamente em *Deconstructing Harry* em relação a *Stardust Memories* e, podemos dizer ainda, em *Hollywood Ending*, pois trata ainda do mesmo meta-tema de *Stardust Memories*. Talvez não o faça por não ter tanta admiração por si próprio como tem por outros autores a quem parodia.

3.1- Um ladrão muito trapalhão – paródias em Allen

Stig Björkman comenta que em *Stardust Memories*, um personagem diz a Sandy, o diretor personificado por Allen, que “a comédia é uma hostilidade. O que é que um comediante diz quando suas piadas são bem aceitas? Matei a plateia de rir...acabei com eles...como gritavam...arrasei”. E Allen admite: “É verdade, existe um elemento de hostilidade.” (BJÖRKMAN, 1995, p.131) No livro de Lax, porém, ele discorda sobre isso:

Descobri que, se sou realmente hostil a um tema, não escrevo nada engraçado a respeito. [...] Sei que se eu escrevesse alguma coisa sobre o Ingmar Bergman ou o Kafka, que adoro, sairia engraçado sem nenhuma hostilidade em relação a eles. (LAX, 2009, p.101)

O fato é que Woody Allen só parodia, em sua obra, os autores a quem admira. É a paródia como forma de homenagem, como considera Godard; embora pareça uma sátira ou crítica, ainda assim, ele só se importa em abordar aqueles a quem realmente idolatra.

Em uma entrevista para a revista *Time*, Allen assumiu: “Eu roubo dos melhores: eu roubo de Bergman, Groucho, Keaton, Chaplin, Martha Graham, Fellini, sou um grande ladrão.”⁸³

De acordo com Robert Stam, Woody Allen não esconde seus ‘roubos’, ele sugere que o ‘empréstimo’ é universal, uma parte fundamental do processo criativo.

Numa mesa no Carnegie Deli – restaurante nova-iorquino onde se encontra a classe artística no filme *Broadway Danny Rose* (1984) de Allen – um humorista chamado Howard fala sobre um agente teatral chamado Danny Rose: “É, ele contava todas as piadas velhas...e roubava de todos. Ele era exatamente o tipo de cômico que você não

⁸³Entrevista para a *TIME* dentro do site da L&PM, editora de seus livros no Brasil. Vídeo acessado em 22 de outubro de 2011 em biografias de autores>Woody Allen; www.lpm.com.br

pensaria que ele seria” (ALLEN, 1987, p. 158). Esta frase atribuída a Danny Rose aplica-se totalmente ao estilo de Allen, que – como Shakespeare – apropria-se da obra alheia como homenagem.

Segundo Yacowar, “como a paródia é uma forma característica da prosa de Allen, o *bathos* (*grifo meu*) é o seu tom característico. Os dois são formas entrecortadas e relacionadas de ironia; *bathos* é o mergulho de um tom sublime para o trivial” (YACOWAR, 1979, p. 74)⁸⁴. Como *bathos* entende-se o efeito patético forçado, esse anticlímax causado justamente por essa mudança de tom. Continua Yacowar:

A tendência de Allen pela paródia tem implicações técnicas e filosóficas. Tecnicamente, a paródia possibilitou a Allen familiarizá-lo com um meio ao exercitar-se num específico corpus de trabalho. Ele pôde desenvolver sua autoconfiança como escritor seguindo as formas de um gênero estabelecido ou estilo, adicionando seu próprio tom satírico. (YACOWAR, 1979, p. 208).⁸⁵

Já no sentido filosófico, ele joga contra as convenções de um modelo sério. Para Mary Nichols, “Allen efetivamente repete os velhos livros, novelas e peças para fazer um comentário implícito sobre eles” (NICHOLS, 2000, p. 9)⁸⁶. Em seus contos, que ele publica na *The New Yorker*, faz paródias de Strindberg aos filósofos gregos antigos, dá vida a personagens fictícias como Madame Bovary ou reais como Lincoln. Como disse Ruy Castro, tradutor de Allen para a L&PM, no livro *Cuca fundida* (*Getting even*):

Várias situações deste ou daquele conto recorrem neste ou naquele filme. Ele nunca joga nada fora, no que faz muito bem, nesses tempos meio russos. O forte de Woody são as paródias, como vocês vão descobrir. E não torçam o nariz, porque *Don Quixote* também era uma espécie de paródia. (ALLEN, 1978, prefácio).

Como exemplos concretos em seus filmes, em *Take the Money and Run* (Um assaltante bem trapalhão, 1969), seu primeiro filme como diretor, é um mosaico de “gags visuais, cinematográficas e verbais. Cenas como a de uma leva de presos acorrentados uns aos outros parodiam *Cool Hand Luke* (Rebeldia indomável, 1967), de Stuart Rosenberg e *The Defiant Ones* (Acorrentados, 1958), de Stanley Krammer”, segundo Eric Lax (1991, p. 262-263).

⁸⁴(No original): “As parody is Allen’s characteristic prose form, bathos is his characteristic tone. The two are related kinds of ironic undercutting. Parody is a comic version of a serious work or stance; bathos is the plunge from a lofty tone to a trivial one.”

⁸⁵ (No original): “Allen’s penchant for parody has both technical and philosophical implication. Technically, parody enabled Allen to familiarize himself with a medium by exercising in a specific body of work. He could develop his confidence as a writer by following the forms of an established genre or style, adding his own satiric touch.”

⁸⁶ (No original): “Allen effectively repeats the old books, plays and novels to make an implicit comment on them.”

Yacowar (1979, p. 123) acrescenta também *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, (1932, com Paul Muni) – na tentativa de fuga, e descobre outras paródias, como a *West Side Story* (1961) – com os ladrões abrindo seus canivetes, a *Bonnie and Clyde* (1967) – o gesto fálico ao apontar a arma, a *The Hustler* (Desafio à corrupção, 1961) de Robert Rossen – a vocação de Virgil para ser jogador de sinuca. Um ex-condenado chamado Fritz, que faz a parte do diretor de cinema no roubo cinematográfico – uma homenagem a Fritz Lang – disse ter trabalhado com John Gilbert e Valentino. A ideia é fingir estarem filmando para assaltarem um banco.

De acordo com Jacobs, durante as cenas de amor, o personagem Virgil tenta parodiar Chaplin, rolando os olhos e as mãos, mas isto apenas esvazia o sentimento real, assim como na cena em que ele se prepara em seu apartamento para cortejar sua amada. O ritual é chapliniano, mas Allen não consegue atingir aqui o objetivo da comédia física, como já nos explicou Jacobs. Foster Hirsch nos diz ainda que, em *Take the Money and Run*, há indícios de *Monsieur Verdoux* (1947) de Chaplin, quando Allen tenta matar uma mulher que o está chantageando. Já Yacowar acha que ele parodia Marilyn em *The Seven Year Itch* (a roupa no refrigerador) e Groucho Marx, além de criar outros personagens parodísticos de Bette Davis e outros.

Yacowar também salienta que *Take the Money and Run* é uma paródia ao chamado cinema-verdade, ou *cinéma-vérité*:

Popular nos anos 1960, caracterizava-se por uma tentativa de dar a impressão de gravar a vida como ela acontecia, sem encenação ou distorção pela edição. Em *Chronique d'un Été* (Jean Rouch, 1961) e *Lonely Boy* (Koenig-Kroitor, 1962) e nos documentários de Richard Leacock e dos Maysles brothers, o *cinéma vérité* fez uso de entrevistas, câmeras na mão, som natural e um franco conhecimento do processo fílmico para gravar a realidade objetivamente. (YACOWAR, 1979, p. 120).⁸⁷

De acordo com Yacowar, “o filme de Allen parodia a técnica e questiona sua validade ao selecionar como seu objeto um homem cuja manifesta incompetência é magnificada pela retórica heroica empregada.” (YACOWAR, 1979, p. 120).⁸⁸ O próprio fato de o roubo ser planejado como uma filmagem, para Yacowar, faz com que o “reconhecimento do processo fílmico desafie o princípio do cinema-verdade deque o

⁸⁷(No original) “Popular in the 1960’s, it characteristically attempted to convey the impression of recording life as it happened, without staging or distortion by editing. In *Chronique d'un Été* (Jean Rouch, 1961) and *Lonely Boy* (Koenig-Kroitor, 1962) and in the documentaries of Richard Leacock and the Maysles brothers, *cinéma vérité* made use of interviews, hand-held cameras, natural sound and a frank acknowledgement of film process in order to record reality objectively.”

⁸⁸(No original): “Allen’s film parodies the technique and questions its validity by selecting as its subject a man whose manifest incompetence is magnified by the heroic rhetoric employed.”

sujeito sendo filmado não é alterado pelo fato da filmagem.” (YACOWAR, 1979, p. 121).⁸⁹

Em *Stardust Memories*, de Allen, um ator, vivido por Tony Roberts, é questionado se uma cena entre ele e o personagem de Allen (Sandy Bates), no museu de cera, seria uma homenagem ao filme de terror *The House of Wax* (A casa de cera, 1953), de André De Toth, com Vincent Price: “Uma homenagem? Não exatamente. Nós simplesmente roubamos a ideia.” (ALLEN, 1982, p. 339). Este clássico do cinema, por sua vez, já era uma refilmagem de *Mystery in the Wax Museum* (Os crimes do museu de cera, 1933), de Michael Curtiz. Em *Wax Museum*, Vincent Price quer fazer uma boneca de cera com o corpo real de uma mulher. Não deixa de ser o velho tema de Pigmalião revisitado.

O conto “Que loucura”, em que um cirurgião – inspirado em Bela Lugosi – troca o cérebro de sua mulher com o de uma modelo para casar-se com a última, é autorreferenciado em *Stardust Memories*. No conto de Allen, lemos:

Eu levava Olívia a um festival de filmes de Bela Lugosi. Na cena crucial, Lugosi, que, para variar, interpretava um cientista louco, permuta o cérebro de sua vítima pelo de um gorila, ambos atados à mesa de operações durante uma tempestade cheia de raios e trovões. Se isso podia ser bolado por um reles roteirista de cinema, por que um cirurgião com a minha capacidade não poderia fazer o mesmo? (ALLEN, 1983, p. 103)⁹⁰

O filme citado por Allen é *Murders in the Rue Morgue* (O Crime da Rua Morgue, de 1932), baseado em conto de Edgar Allan Poe. No conto de Poe o cirurgião não existe, foi criado pelo roteirista do filme de Robert Florey para Bela Lugosi interpretar.

Na peça inacabada *Sex*, da qual Allen acabou aproveitando parte para escrever *Play It Again, Sam*, há uma segunda parte que é inspirada também no conto de Allen “Que Loucura” e no filme com Karloff e Lugosi (*The Black Cat*, 1934, de Edgar Ulmer). O personagem Dick (que seria vivido provavelmente por Tony Roberts) narra, caminhando em direção ao público: “E então ele o fez. Com o brilho e a imaginação negada aos mortais inferiores, Mel Maxwell fez na vida real o que Lugosi e Karloff fingiam fazer nos filmes.”⁹¹ No filme *Stardust Memories*, quando Sandy (Allen) está encenando para o público um texto com Tony Roberts, diz:

SANDY: [...] E então, pensei comigo mesmo: se eu ao menos pudesse colocar o cérebro de Dóris no corpo de Rita! Não seria maravilhoso? E eu pensei,

⁸⁹(No original): “This acknowledgement of the filming process challenges the cinéma-vérité assumption that the subject being filmed is not altered by the fact of filming.”

⁹⁰ No original, *Side Effects*. O conto ganhou o nome do título do livro em português, traduzido por Ruy Castro para a L&PM: *Que Loucura!*

⁹¹ Traduzido direto do original depositado na Firestone Library, em Princeton.

porque não? Que diabos, eu sou um cirurgião! [...] Então, eu realizei a operação e tudo correu perfeitamente. Eu troquei suas personalidades e tirei toda a maldade e coloquei de lado. E eu fiz de Rita uma mulher madura, generosa, doce, sexy, charmosa, maravilhosa, quente. E então eu me apaixonei por Dóris. (ALLEN, 1982, p. 338).⁹²

Stam disse que *Stardust Memories* está em dívida para com o filme de Preston Sturges, *Sullivan's Travels* (Contrastes humanos, 1941), onde “Sturges escala Joel McCrea para viver o papel de um diretor não diferente de si mesmo”. (STAM, 1992, p. 130)⁹³ Este filme de Sturges – uma comédia com momentos dramáticos – inicia-se com dois homens brigando em cima de um trem em movimento, que corre e solta muita fumaça. Também é com um trem que Allen começa seu filme. A metáfora do trem, aliás, é o que não falta no filme de Sturges (que seria um “*railroad movie*”, parafraseando os *road movies*.)

Descobrimos, porém, que é apenas uma sequência de abertura do filme do cineasta Sullivan, que o está exibindo a executivos de estúdio, os quais não aprovam seu abandono das comédias por filmes realistas. O mesmo acontece no início de *Stardust Memories*. Essa discussão entre executivos sobre o trabalho de um cineasta-autor vai retornar novamente em *Hollywood Ending*, como indica o título deste filme no original.

Em *Stardust Memories*, há uma frase dita por uma pessoa do público, um senhor judeu, sobre a atitude de Sandy de abandonar a comédia, algo como: “Ele não vê que é um dom fazer comédia”? (ALLEN, 1980) Esse mesmo tipo de comentário virá ao fim de *Sullivan's Travels*, quando o próprio Sullivan admite que “fazer as pessoas rirem é um dom” (STURGES, 1941). Interessante lembrar aqui que Woody Allen afirma não ter visto este filme de Sturges antes de lançar *Stardust Memories*.

Outro filme ao qual *Memories* nos remete, de acordo com Jacobs, é *It's a Wonderful Life* (A felicidade não se compra, 1946), de Frank Capra, pois, em certo momento, ambos os protagonistas acham a vida insuportável até serem confrontados com a morte. Richard Schwartz (2000, p. 243) também vê uma influência cinematográfica de *Tystnaden* (O silêncio, 1963), de Bergman, em *Stardust Memories*. (Talvez a trilha

⁹²(No original): “SANDY: [...] and then I thought with myself: If only I could put Doris' brain in Rita's body! Wouldn't that be wonderful? And I thought, why not? What the hell, I'm a surgeon! [...] So, I performed the surgery and everything went perfectly. I exchanged their personalities and I took out all the badness and put it over there. And I made Rita into a warm, mature, sweet, sexy, charming, wonderful, giving woman. And then I fell in love with Doris.”

⁹³(No original): “Sturges casts Joe McCrea as a director not unlike himself”.

sonora, o tique-taque do relógio...). Na cena inicial, a trilha é o tique-taque de um relógio, como em *Smultronstället* (Morangos silvestres, 1957), de Bergman.

Quanto à semelhança com *8 1/2* de Fellini, Jacobs não vê no filme de Allen a sensualidade do filme italiano. Charles Joffe, agente e produtor de Allen, afirma o contrário em entrevista ao documentário exibido na rede PBS.⁹⁴O próprio Allen admite que “os diretores que mais me influenciam são realizadores autobiográficos, pois seus trabalhos parecem estar intimamente ligados a suas vidas.” (LAX, 1991, p. 280).

Na primeira cena, muda, Allen está no vagão de pessoas feias, e passa outro trem em sentido contrário com pessoas felizes e belas como a figurante Sharon Stone. Embora há quem diga que os rostos estranhos são hogarthianos (do pintor inglês William Hogarth, morto em 1764), a sequência é claramente uma homenagem à sequência inicial de *8 e 1/2*, pois o personagem de Allen, Sandy Bates, é uma paródia de Guido, vivido por Mastroianni, que no filme de Fellini está preso em um engarrafamento. “Ambos são cineastas em crise no meio do processo de fazer um filme”, diz Stam (1992, p. 155).

A mesma trilha sonora de *Ladri de Biciclette* (Ladrões de Bicicleta, 1948), de Vittorio de Sica, é utilizada em *Stardust Memories*. Inclusive, de acordo com Hamilton, o fato de os personagens Sandy e Daisy irem para uma exibição de *Ladri di Biciclette* faz com que “tenhamos aqui um momento metanarrativo diferente, uma vez que os personagens sentam-se no cinema e depois discutem o filme, um dos mais importantes filmes da história do cinema” (In: ROMTREE, 2001, p. 17).



Figuras 4A- Sharon Stone no trem das pessoas belas. 4B - Allen no outro trem, no contra plano, em *Stardust Memories*.

Há citações a *The Birds* (Os pássaros, 1963) de Alfred Hitchcock, quando entra um pássaro no apartamento em que Allen está com Charlotte Rampling e ele diz que pode ser um daqueles “pássaros assassinos”. Pode ser também uma citação a *Vargtimmen* (A

⁹⁴Woody Allen – a Documentary. Parte I; American Masters, PBS, 2012.

Hora do Lobo, 1968) de Bergman, onde há uma sequência de pássaros agourentos. Sandy Bates acha que o mundo está acabando e não haverá mais nenhum Beethoven ou Shakespeare.

Num bar, uma mulher canta uma versão em inglês da “Aquarela do Brasil”. Aparecem de repente os personagens dos pais e da irmã de Sandy, é um passado sempre entrando no presente, a fantasia na realidade, o filme dentro do filme. Stam considera que estas são estratégias de vanguarda familiares a filmes ‘reflexivos’, como “a mistura de categorias espaciais e temporais à la *Marienbad*; a utilização de *jump-cuts* à l’`A Bout de Souffle; e a metacrítica discussão de questões estéticas à *Le Méprise*” (In: STAM, 1992, p. 159).⁹⁵

Allen se escala como Sandy Bates, um diretor célebre que comparece relutantemente a uma retrospectiva em sua homenagem, onde ele tem de escutar os elogios dos fãs e a censura dos críticos. Um antigo conto judaico fala de um filho pródigo e inteligente que não suportava elogios – o que nos remete ao próprio Allen.

Há também um conto de Allen que pode ter dado origem a outro episódio de *Stardust Memories*: a hostilidade de um homem chamado Phil Feldman escapa dele e sai por aí atacando pessoas, como seus pais, seu psiquiatra, etc. É a esse conto que Stam se refere, quando diz que “o nome Bates sugere talvez uma familiar semelhança a outro Bates fílmico que ‘deixou sua hostilidade escapar’” (STAM, 1992, p. 158)⁹⁶ – referindo-se aqui ao personagem Norman Bates, de *Psycho* (Psicose, 1960) de Hitchcock.

Como nos revela Stam, as críticas de *Stardust Memories* foram tão ácidas como as que Sandy Bates recebera: “Woody não rima com Federico (Sarris)”, “Inferiores: Woody Allen se esconde atrás de Fellini (Schiff)”, e “Os Erros do 8 ½ de Woody (Shalit)”. Depois Stam cita “A Carta com Caneta Envenenada de Woody (Denby)” (STAM, 1992, p. 157). O filme, que é um “auto sarcástico exercício de intertextualidade, segundo Stam” (2006, p. 188), foi tomado pelos críticos como um ataque endereçado a eles pelo diretor. Condenaram o filme, sem analisá-lo esteticamente, levando tudo ao pé-da-letra, para o lado pessoal. Tudo o que era elogiado por eles nos contos de Allen publicados em *The New Yorker*, era considerado insuportável no filme.

⁹⁵(Tradução dos originais em francês): *O ano passado em Marienbad*, (1961), de Allain Resnais, *Acosado* (1960), de Godard, *O desprezo* (1963) de Godard. (No original): “the scrambling of spatial and temporal categories à la *Marienbad*; the sustained utilizations of jump-cuts à la *Breathless*; and the metacritical discussion of aesthetic questions à la *Contempt*.”

⁹⁶ (No original): “the Bates name suggesting perhaps a family resemblance of another filmic Bates ‘who left his hostility escape’”.

O que acontece na verdade com esse personagem-cineasta que não está satisfeito com nada é ‘anedonia’ – uma insatisfação crônica, incapacidade de se sentir prazer, que seria o nome original do filme *Annie Hall* mas que, devido a uma mudança na mesa de montagem, ficou para ser desenvolvido em outros filmes, como *Stardust Memories*. Assim como a trama original de mistério do filme vencedor do Oscar, que veio a ser usada em *Manhattan Mystery Murde* (Um misterioso assassinato em Manhattan, 1993), novamente com Diane Keaton.

Como já dissemos, a maior parte das paródias que Allen realizou no cinema foram feitas durante o período de sua primeira fase da carreira de cineasta, de 1965 a 1976. Dentre as suas primeiras comédias, destaca-se *Love and Death* (A última noite de Boris Grushenko, 1975), cujo título original é uma brincadeira com o livro de Tólstoi, *Guerra e Paz*. (Assim como é com *Crime e Castigo* de Dostoiévski em *Crimes and Misdemeanors*). Em *Love and Death*, Bóris, que vai ser fuzilado no dia seguinte e por isso não tem medo da forca, tem uma conversa com o pai, onde são citados vários livros de Dostoiévski:

PAI: Lembra-se daquele rapaz nosso vizinho, Raskolnikov?

BÓRIS: Claro.

PAI: Matou sua senhoria!

BÓRIS: Não! Que história horrorosa.

PAI: Bobick me contou. Ele a ouviu de um dos *Irmãos Karamazov*.

BÓRIS: Meu Deus, devia estar *Possesso*!

PAI: Bem, ele era um *Adolescente rude*.

BÓRIS: Se você quer saber de uma coisa, era um *Idiota*.

PAI: Ele achou-se *Humilhado e Ofendido*.

BÓRIS: Ouvi dizer que era um *Jogador*.

PAI: Gozado, ele poderia ter sido seu *Duplo*.

BÓRIS: Realmente, que romance! (LAX, 1991, p. 161)

Allen fala com a câmera duas ou três vezes, numa explícita influência da *Nouvelle Vague*. Ele começa narrando morto, assim como em *Sunset Boulevard* (O Crepúsculo dos Deuses, 1950) de Wilder, e como em tantos outros grandes livros da literatura mundial (no Brasil temos o exemplo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e de *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado).

Segundo Jacobs, *Love and Death* presta uma série de homenagens paródicas aos filmes favoritos de Allen:

A Duck Soup na montagem de guerra [...] a montagem triunfal dos leões em *Oktober* de Eisenstein é invertida na fantasia indolente pós-coito de Bóris; [...] o duelo de Bóris com o conde evoca Chaplin e Bob Hope. Como Chaplin na disputa de boxe em *City Lights*, Bóris habilmente engana seu oponente muito superior encolhendo-se em sua sombra; mas como Hope em *Monsieur*

Beaucaire, ele compensa a repreensão física com absurda truculência verbal. (JACOBS, 1982, p. 90)⁹⁷

Ou como diz Yacowar, se “sua luta com a espada relembra o Chaplin de *Shoulder Arms* (1918) e do *The Great Dictator* (O grande ditador, 1940) [...], Boris também experimenta o estilo de Bob Hope, por exemplo, em sua corte à Condessa” (YACOWAR, 1979, p. 160)⁹⁸.

Quando menino, o personagem de Allen conversava com a Morte, que tem uma foice – referência a *Det Sjunde Inseplet* (O sétimo selo, 1956) de Bergman. Em *Love and Death* o protagonista tem um sonho com vários caixões em pé e homens que saem deles – referência talvez a *Nosferatu* (1922) de Murnau e, podemos dizer, a *Entr'acte* (Entreato, 1920) de René Clair, ao pesadelo do professor em *Smultronstället* (Morangos silvestres, 1957), de Bergman e a vários outros filmes de zumbis. O “Anjo da Morte” lhe aparece uma última vez – mais uma vez Bergman – e ele, morto, vai dançando, seguindo a morte, como faz no final de *O sétimo selo* o personagem do cavaleiro Antonius Block.



Fig. 5 - Bóris morto, citação a Bergman e a Bob Hope

⁹⁷ (No original): “[...] pays a homages to favorite filmes: to *Duck Soup* in the war montage [...] Eisenstein’s triumphal lion montage in October is reversed in Boris’s slumbrous, post-coital fantasy; [...] Boris’s duel with the count evokes both Chaplin and Bob Hope. Like Chaplin in *City Light*’s boxing match, Boris deftly eludes his far superior opponent by cringing in his shadow; but like Monsieur Beaucaire, he compensates for physical rebuke with absurd verbal truculence.”

⁹⁸ (No original): “His struggles with a sword recall the Chaplin of *Soldier Arms* (1918) and *The Great Dictator* (1940). [...] Boris also draws on the Bob Hope style, for instance, in his courtship of the Countess.”

É nas paródias que Allen fez sua maior homenagem ao grande diretor sueco Ingmar Bergman. Dentre os textos de Allen que têm uma forte influência expressionista, destaca-se *Death Knocks* (A morte bate à porta, 1978) – peça de Allen em um ato, em que ele faz uma paródia da cena da Morte jogando xadrez em *O sétimo selo*, de Bergman; dessa vez ela está jogando buraco e perdendo para o protagonista Nat Ackerman. Como no original sueco, a morte é um homem, é o Morte:

Nat: Você joga xadrez?
 Morte: Não.
 Nat: Mas certa vez eu vi num filme⁹⁹ sueco você jogando xadrez!
 Morte: Não podia ser, porque não joga xadrez. Buraco, sim.
 Nat: Você joga buraco?
 Morte: Se eu joga buraco? Sou o rei do buraco!
 Nat: Então vou te dizer o que vamos fazer...
 Morte: Não venha fazer nenhum trato comigo!
 Nat: Vamos jogar buraco. Se você ganhar, eu vou com você agora. Se eu ganhar, você me dá um tempinho – só um dia. Tá fechado?
 Morte: E quem tem tempo pra jogar buraco? (ALLEN, 1978, p. 40).

Sobre as peças de Allen com temáticas sobre morte, diz Foster Hirsch: “*Death* (Morte) e *Death Knocks* são vaudevilles kafkianos nos quais Allen ataca grandes temas, [...] assuntos que são referências recorrentes, obsessivas mesmo em sua comédia...” (HIRSCH, 1991, p. 40).¹⁰⁰ E continua Hirsch:

[Num estilo burlesco] ...os dois antagonistas são cômicos de *stand-up* com entonações ídiches, dois negociantes fazendo uma rápida barganha. A Morte de Woody (ao contrário da figura majestosa da de Bergman) é uma pessoa estúpida, entrando na peça sem ar depois de subir por um cano d’água e implorando por um copo de água. Sua vítima é Nat Ackerman, um fabricante de roupas. [...] Nat desafia a Morte a jogar buraco e ganha. A Morte lhe deve vinte e oito dólares e tropeça ao descer a escada; ela vai lhe dar um dia a mais, esperando-o num café. [*Death*...] apresenta Allen em sua postura mais abrasiva, parecido com o brilhante Puck¹⁰¹, infantil palhaço levando o Morte com esperteza e ironia. (HIRSCH, 1991, p. 43-44).¹⁰²

⁹⁹ Na tradução de Ruy Castro para o livro *Cuca Fundida*, ele escreve “desenho”; mas no francês Michel Lebrun traduz “je vous ai vu une fois dans un film suédois, vous jouiez aux échecs”. Tomamos a liberdade de trocar a palavra ‘biriba’, de sua tradução, para ‘buraco’, pois é mais cômico o Morte dizer que é o “rei do buraco”, onde os mortos e as canastras (caixões) vão parar.

¹⁰⁰(No original): “*Death and Death Knocks* are Kafkaesque vaudevilles in which Allen attacks great themes [...] on subjects that are recurrent, obsessive references in his comedy”.

¹⁰¹ Atente-se que Puck é o espírito irônico da floresta em *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare.

¹⁰² (No original): (In a burlesque style)...the two antagonists are stand-up comics with Yiddish intonations, two hondelers doing some quick bargaining. Woody’s *Death* (unlike Bergman’s majestic figure) is a schmo, entering the play breathless after climbing up a drainpipe and panting for a glass of water. His victim is Nat Ackerman, a dress manufacturer. (...)Nat challenges *Death* to gin rummy, and wins. *Death* owes him twenty-eight dollars and trips going down the stairs; he will give Nat one more day, waiting it out over coffee.” (...) “...present Allen in his most abrasive posture, as the puckish, brilliant, childlike clown taking on death with wit and deflating irony.”

De acordo com Jacobs, “o homem cria a Morte à sua própria imagem. O cavaleiro de Bergman tem um campeão de xadrez brilhante e articulado; o fabricante de roupas de Allen tem um judeu de meia-idade que não consegue nem ganhar buraco.” (JACOBS, 1982, p. 30).¹⁰³

Em francês esta peça ganhou até o nome de *The Huitième Sceau* (O oitavo selo), na parte intitulada “Para acabar de vez com a cultura”. Allen diz que *O sétimo selo* seria “a metáfora definitiva sobre a morte”, ele mesmo tendo chegado perto com *Shadows and Fog*. O tema da morte está presente nesta paródia a Bergman, como nos explica humoristicamente Michel Lebrun, o tradutor francês, em “Para acabar de vez com Ingmar Bergman:” [...]

Há muitas formas de cinefilia. [...] A cinefilia bergmaniana ou escandinava (geralmente mortal) assim denominada porque ela é provocada por um vírus particularmente insidioso, Ingmar Bergman. Se você pode pronunciar este nome corretamente, já está atingido. (LEBRUN apud ALLEN, 1975, p. 323-324).¹⁰⁴

Há uma cena de *Persona* (Quando duas mulheres pecam, 1966), de Bergman, parodiada em *Love and Death*, em que os enquadramentos do rosto de Diane Keaton e sua coadjuvante copiam os enquadramentos dos rostos de Liv Ullmann e Bibi Andersen. Também o clima de confidências da cena é o mesmo, mas o efeito é cômico para o público que conhece o filme que serve de hipotexto. O público conhecedor de Bergman percebe a ironia intertextual, quando Allen usa o mesmo posicionamento das atrizes que o cineasta sueco usara; o público de Allen também sabe que o diretor americano tem em Bergman um mestre. Tudo isso, mais o fato da atriz Diane Keaton ser cômica e estar falando sobre a morte do homem que só agora ela descobriu ser seu verdadeiro amor (Boris), em oposição à cena de Bibi e Liv – cuja personagem está muda, em colapso nervoso - contribui mais ainda para o riso.

Neste filme, temos ainda a música de Prokofiev para *Alexander Nevsky* (1938), de Eisenstein, uma ópera de Mozart (*A flauta mágica*, também filmada por Bergman), além de citações a Tolstói (o próprio pai de Boris é um camponês, objeto dos poemas de Tolstói). Também de Eisenstein há uma citação, como nos conta Yacowar, da cena do “gado sendo levado para o matadouro como metáfora para os trabalhadores em *Strike*

¹⁰³(No original): “...man creates Death in his own image. Bergman’s knight gets a brilliant, articulate chess champion; Allen’s dress manufacturer gets a whining middle-aged Jew who can’t even win at gin.”

¹⁰⁴(No original): “Pour en finir avec Ingmar Bergman” [...] “Il y a plusieurs formes de cinéphilie. [...] La cinéphilie bergmanienne ou scandinave (généralement mortelle) ainsi nommée parce qu’elle est provoquée par un virus particulièrement insidieux, Ingmar Bergman. Si vous pouvez prononcer ce nom correctement, vous êtes déjà atteint.”

(Greve, 1924) e também de Chaplin, que em *Modern Times* (Tempos modernos, 1936) compara os operários a ovelhas”(Yacowar, 1979, p. 29)¹⁰⁵.

Wernblade compara dois trechos de *Anna Karenina* com *Love and Death*. No primeiro, “Bóris (*Love and Death*) de repente fica deprimido e sente uma incontrolável necessidade de matar a si mesmo. Em *Anna Karenina*, Levin, numa situação similar, tem de ‘esconder uma corda senão será tentado a se enforcar.’ “No segundo, o personagem de Woody Allen diz: “Estou consumido com remorso, atingido pelo sofrimento pela raça humana. Não apenas isso, mas estou desenvolvendo uma herpes no meu lábio que está realmente me matando”. Pode ser uma referência à fala da mãe de Vronsky, depois do suicídio de Anna: “Ele foi ficando quase louco, ele está tão miserável... E somando-se a suas outras misérias, ele tem uma dor-de-dente.” (WERNBLADE, 1992, p. 55-56).¹⁰⁶

Schwartz (2000, p. 159) também encontra uma outra paródia, na cena de duelo em *Os Irmãos Karamazov*, quando o personagem Zossima passa por uma iluminação e torna-se monge. O conde que duela com Boris (*Love and Death*), ao errar o tiro, prefere dedicar-se ao canto. Depois de ouvir a voz do conde, Boris declara que deveria tê-lo matado.

Em *Everything that You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask* (Tudo que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar, 1972), há paródias de vários gêneros cinematográficos e estilos de direção. No episódio “Afrodisíacos funcionam?”, há uma paródia da cena de Hamlet com o fantasma do pai (analisada mais profundamente no subcapítulo sobre Shakespeare em Allen) onde Woody diz: “O que fazer? *Guildestern e Rosencrantz estão mortos!*” Ora, este é o título de uma peça de Tom Stoppard que também é uma citação intertextual a *Hamlet*. Quem não conhece a peça, porém, não ri com a piada, como diz Umberto Eco (2003) com sua ironia intertextual.

De acordo com Jacobs, não deixa de ser também uma paródia a *Sonho de uma noite de verão*, pois a rainha (Lynn Redgrave), ao tomar um afrodisíaco, percebe Woody o bobo como Woody o ganhão. Quando ele está lutando para tirar o cinto de castidade da rainha, diz: “Tenho de pensar em algo urgente, porque antes que se espere a

¹⁰⁵ (No original): “The general’s view of the soldiers as a herd of sheep is shown literally. This combines two famous shots, cattle being led to slaughter as metaphors for the workers in Eisenstein’s *Strike* (1924) and Chaplin’s comparing of the workers to sheep in *Modern Times* (1936)”.

¹⁰⁶ (No original): “Boris suddenly gets depressed and feels an uncontrollable urge to kill himself. In Tolstoy’s *Anna Karenina* [...] Levin, in a similar situation, has to ‘hide a rope lest he be tempted to hang himself.’ [...] “(Boris): ‘I am consumed with remorse, and stricken with suffering for the human race. Not only that, but, I’m developing a herpes on my lip that is really killing me.’ May be another reference to Tolstoy’s *Anna Karenina*. After Anna’s suicide, Vronsky’s mother tells: [...] ‘he went on raving mad, almost. He is so miserable...And added to his other miseries, he has a toothache.’”

Renascença estará aqui, e todos estaremos pintando.” (ALLEN apud JACOBS, 1982, p. 72).¹⁰⁷

Também nesse filme, há um episódio onde Allen faz uma paródia a filmes italianos, como aos de Antonioni *La Notte* (A noite, 1961) e *L'Avventura* (A aventura, 1959), com seus planos circulares. O episódio é chamado “Por que algumas mulheres têm problemas para atingir o orgasmo?”, como nos explica Allen:

Eu estava assim num clima à la Antonioni. Inicialmente, pensamos em fazer o episódio como camponeses e nos situarmos naquele lugar-comum muito familiar dos primeiros filmes de Fellini ou De Sica. Então imaginamos: por que não fazê-los ricos e sofisticados para darmos aquela abordagem italiana? (BJÖRKMAN, 2009, p. 74)

Ele estava satirizando também o estilo de filmagem, o clima, não se importando se havia pessoas no escuro, meio encobertas na sombra, pois isto contribuía para a piada.

Há quem diga que Allen tem um complexo de inferioridade em relação a Fellini. Isso reflete numa piada sobre o alter-ego deste último, como constatamos no programa de TV de Johnny Carson, quando Allen diz que conheceu Sophia Loren e propôs a ela que contracenasse com ele, e não com Marcelo (Mastroianni): “Ela riu por uma hora e meia, fazendo gestos italianos engraçados”¹⁰⁸.

Eric Lax, um dos biógrafos de Allen, nos diz que a cena dos espermatozoides – que foi retirada do início do filme e colocada no final, por sugestão da crítica de cinema Pauline Kael – é “uma paródia de filmes de voo de reconhecimento de paraquedistas a postos na Segunda Guerra Mundial” (LAX, 2009, p. 444, 2a. ed.). Mas é também, segundo Jacobs, uma alusão à plataforma de lançamento de *2001* (2001, uma odisséia no espaço), de Kubrick.

Yacowar (1979, p. 148), porém, lembra que em *Fantastic Voyage* (Viagem fantástica, 1966), de Richard Fleischer's, o interior do corpo humano é explorado na linguagem do gênero espacial.

Há uma paródia a filmes no estilo das adaptações de *Frankenstein*, no episódio chamado “Serão as descobertas de doutores e clínicas que fazem pesquisa sexual acuradas?”

Na sequência do seio gigante, este passa por um outdoor com uma mulher de biquíni vendendo a ideia de que ‘Todo mundo precisa de leite.’ “Essa imagem é também uma alusão irônica à contribuição de Fellini a *Boccaccio 70*, em que Anita Ekberg ganha

¹⁰⁷(No original): “I must think about something quickly, because before you know it the Renaissance will be here, and we'll all be painting.”

¹⁰⁸ The *Tonight Show*, em 31/12/65.

vida saindo de um outdoor de propaganda de leite”, nos diz Yacowar (1979, p. 147-148)¹⁰⁹. Nazario nos lembra que também é uma menção ao filme *The Blob* (A bolha assassina, 1958) de Yeaworth.

Yacowar também diz que Victor, o nome do personagem de Allen neste segmento, assim como Felix, o nome do bobo da corte, foram utilizados em filmes anteriores. “Felix é o nome de seu personagem em *Play It Again, Sam*, de Herbert Ross e Victor de *What’s New, Pussycat?* (O que é que há, gatinha? 1965), de Clive Donner.”¹¹⁰(YACOWAR, 1979, p. 150) O Victor de *Everything you always wanted to know about sex* revela a Helen que, quando criança, ele foi amamentado por seios falsos. Isso é uma piada de uma rotina de *stand-up*, “O anúncio de vodca”, de seu terceiro álbum (BRODE In: SPIGNESI, 1992, p.144). Já começa aí a reciclagem que Allen faz de suas obras.

Em *What’s up, Tiger Lily?* há mesmo personificações de Claude Rains e James Cagney pelos dubladores americanos. O personagem Cobra Man, por exemplo, não apenas fala com uma voz de Peter Lorre, mas a um certo ponto reclama: ‘Oh, minha garganta. Essa imitação de Peter Lorre está me matando.’ Segundo Yacowar, “Wing Fat força os outros a escutar suas personificações de James Cagney. Enquanto ele surra Phil por esperar um Oscar por sua performance, Wing Fat invoca seu deus tésquio: John Wayne.” (YACOWAR, 1979, p. 117)¹¹¹

É originalmente um filme japonês, chamado *Kizino Kizi* (*Key of keys*, 1965) de Senkichi Taniguchi, dublado por comediantes dirigidos por Allen. O filme é todo falado em japonês com legendas em inglês e é uma paródia de filmes de espionagem estilo “James Bond”. Allen usa trilha de faroeste, e os créditos são irônicos, como num filme de Truffaut do início da *Nouvelle Vague*, onde se lê: “um elenco de não-estrelas”. Há até uma citação de *Gone with the Wind* (E o vento levou, 1939), de Victor Fleming, quando o diretor Allen numa entrevista diz que o filme épico também era dublado.

¹⁰⁹(No original): “Later the breast dwarfs a billboard of a bikinied beauty selling the idea that ‘Everybody needs milk.’ [...] the image of billboard and breast is also an ironic allusion to Fellini’s contribution to *Boccaccio 70*, in which Anita Ekberg comes down to life full-blown from a billboard advertisement for milk.”

¹¹⁰(No original): “Even the Allen characters’ names recall his earlier films. His jester is ‘Felix’, from *Play It Again, Sam*, and his ‘Victor Shakopolous’ is from *What’s New, Pussycat?*”

¹¹¹ (No original): “Wing Fat forces the others to hear his James Cagney impersonations. As he beats up Phil for expecting an Oscar for his performance, Wing Fat invokes his thespian god: John Wayne”.

Mary Nichols considera que outra comédia de Allen, *Midsummer Night's Sex Comedy*, além de ser uma paródia a *Midsummer Night's Dream*¹¹², e de utilizar a estrutura de *Sommarnattens Leende* (Sorrisos de uma noite de amor, 1955) de Ingmar Bergman, também poderia ter um tema semelhante a *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1959), de Jean Renoir, no que concerne à supremacia da magia e da natureza. Allen, por sua vez, cita o curta (incompleto) de Renoir, *Une Partie de Campagne* (1936) como um dos filmes do mestre francês que admira. Porém, não admite a paródia a Bergman neste filme, inclusive diz que *Sorrisos de uma noite de amor* é um filme do qual não gosta muito. Porém, reconhecemos elementos do filme de Bergman, e podemos citar: troca-troca entre três casais no campo; carruagens; homem que tenta se matar com roleta russa; homem que tenta matar o outro com arco e flecha; um homem mais velho que se casa com uma jovem; os patinhos no lago; a música clássica; em Bergman, o dono da casa só come peixe, mas em Allen o velho vivido por José Ferrer não come peixe; as roupas em Allen são de época, mas nem tanto como em Bergman – a época não é a mesma.

Um filme que teria estilemas expressionistas é a sátira à ficção científica *The Sleeper*¹¹³, de Allen, onde ele interpreta Miles Monroe, congelado após ter dado entrada num hospital para uma operação de úlcera. Descongelado duzentos anos depois, descobre que é um homem procurado num mundo que mudou drasticamente em relação àquele que um dia deixou pra trás. A sociedade se tornou uma distopia como no livro de Aldous Huxley, *Brave New World* (Admirável mundo novo, 1932). Diz Foster Hirsch: “*O dorminhoco* acontece duzentos anos no futuro, num estéril *Admirável mundo novo*” (HIRSCH, 1991, p. 70)¹¹⁴. Como em *Metrópolis* (1931), de Lang, todos vivem com medo de seu líder, quase todo mundo nesse sistema parece ser lobotomizado. Ou mais ainda, como em *1984* (1956), de Michael Anderson, baseado no livro homônimo de George Orwell. Allen é alistado num grupo revolucionário que se opõe à tirania de seu líder, e, muito contra sua vontade, ele tem a chance de se tornar um salvador político. Tem de se passar por um robô doméstico e saltita como um autômato para se salvar; isso nos faz recordar o que disse a estudiosa do expressionismo alemão Lotte Eisner, sobre um personagem de um filme do alemão Paul Leni de 1928, *O último aviso*, feito nos EUA: “é um homenzinho apavorado que saltita como um autômato” (EISNER, 1985, p. 100).

¹¹² Allen pode ter assistido, na infância, ao clássico *Midsummer Night's Dream* (Sonhos de uma noite de verão, de 1932), de Dieterle e Max Reinhardt, com James Cagney, Olivia de Havilland e Mickey Rooney.

¹¹³ Curiosidade: *Sleeper* em inglês tem o sentido também de grande sucesso repentino.

¹¹⁴ (No original): “*Sleeper takes place two hundred years in the future, in a sterile Brave New World.*”

Para Hirsch (HIRSCH, 1991, p. 109), Allen estaria imitando a interpretação de Charlie Chaplin ao mover-se como um robô. Essa afirmação faz sentido se pensarmos em *Modern Times* (Tempos modernos, 1936), onde Chaplin critica o sistema mecanizado de produção em larga escala. Filme, por sua vez, inspirado em *À Nous, la Liberté* (A nós, a liberdade, 1931) de René Clair. Höslé também compara o robô de Allen com movimentos de *Le Ballet Mécanique*, (1924) de Fernand Léger.

Há traços também de um ‘futuro passadista’ em *The Sleeper*: o ‘orgasmatron’¹¹⁵ e o *orgasmic orb* – que remetem à máquina de orgasmo de Barbarella,¹¹⁶ – a roupa inflável que boia, sombras chinesas; há uma cena com o espelho de barbear que mostra o duplo e depois outra pessoa, como se ele mudasse de canal no espelho.

A teatralização, característica do Expressionismo, ocorre também neste filme. Allen pensa que é Blanche Dubois e Diane Keaton reage com a voz de Marlon Brando – uma citação à peça de Tennessee Williams, adaptada para o cinema por Elia Kazan, em *A Streetcar Named Desire* (Uma rua chamada pecado, 1951)¹¹⁷. A citação a essa peça vai aparecer de novo na peça Deus (*God*), de Allen, como veremos mais adiante.

Jacobs (1982) defende que, em *The Sleeper*, Allen parodia, Chaplin e Harold Lloyd na cena em que ele é acordado de seu sono de duzentos anos. Seu personagem renascido lembra as comédias pastelão de Laurel & Hardy (O gordo e o magro) e também as gags de Buster Keaton. Já Schwartz identifica três cenas em que Luna (Diane) e Miles (Allen) se inspiram nos irmãos Marx:

Quando Luna e Miles se preparam para operar o nariz do Líder, suas cambalhotas de comédia burlesca competem com a cena de *Um dia nas corridas* (1937), onde os Irmãos Marx se preparam para examinar Margaret Dumont. [...] Quando Luna manobra Miles enquanto ele se pendura numa grande fita magnética de computador, ela evoca a cena de *Uma noite na Ópera*, quando Harpo é mergulhado no oceano enquanto se pendura no mastro do navio. Uma cena de espelho futurista se opõe a *O Diabo a quatro* (1933), e Miles tenta impressionar Luna dançando como Groucho. (SCHWARTZ, 2000, p. 239-239)¹¹⁸

¹¹⁵ Christopher Turner sugeriu que o orgasmatron era uma paródia do acumulador de orgone de Wilhelm Reich. (Também lembrado por prof. Luiz Nazario). O aparelho já existe e é um implante de eletrodos na coluna vertebral. Consulta em 25/03/2014 em <http://www.en.wikipedia.org/wiki/Orgasmatron>

¹¹⁶ Também vai aparecer depois em outros filmes, como *Flesh Gordon* (1984), *Coneheads* (1993), *Demolition Man* (1993) e *Orgazmo* (1997). Consulta em 25/03/2014 em <http://www.en.wikipedia.org/wiki/Orgasmatron>

¹¹⁷ A peça ganhou tradução literal do título no Brasil, *Um bonde chamado Desejo*, mas não o filme.

¹¹⁸ (No original): “When Luna & Miles prepare to operate on the Leader’s nose, their slapstick antics emulate the scene from *A Day at the Races* (1937), where the Marx Bros. prepare to give Margaret Dumont a medical exam. When Luna maneuvers Miles while he dangles from a large magnetic computer tape, she evokes the scene in *A Night at the Opera* (1935), where Harpo is dunked into the ocean while clinging to the ship’s rigging. A futuristic mirror scene plays off *Duck Soup* (1933) and Miles tries to impress Luna by dancing like Groucho.”

Outras intertextualidades e paródias do expressionismo aparecem nos filmes de Allen, como a sequência de sonho cinematográfico onde monges carregam um homem numa cruz. Quando param na rua para entrar numa vaga de estacionamento, outro grupo de monges carregando outro crucificado tenta pegar a vaga e segue-se uma luta. Ela é narrada por seu personagem em *Bananas* e nos lembra *Gycklarnas Afton* (Noites de circo, 1953) de Ingmar Bergman e também o filme *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* (Mesmo os anões começaram pequenos, 1970) de Werner Herzog.

Bananas tinha o título original de *El Weirdo*. Allen usou parte de seu trabalho para *Don Quixote USA* num novo roteiro. De acordo com Lax (Apud SPIGNESI, 1992, p. 238), foi escrito em 1966 mas rejeitado pelo produtor. O roteiro foi adaptado de “Viva Vargas”, conto de Allen, uma sátira às “repúblicas das bananas”, ou seja, às ditaduras latino-americanas e seus oponentes guerrilheiros. Não há evidências nas nossas pesquisas de que seja uma referência direta a Getúlio Vargas – mesmo porque, esse sobrenome é muito comum na América Latina. Mas com certeza o Brasil era na época do filme e do conto uma ditadura militar. Este conto foi publicado antes do lançamento do filme, na revista *Evergreen Review*, e depois no livro *Getting Even* em 1971, mesmo ano de lançamento do filme. Não se sabe, então, se é o filme que é anterior ao conto ou vice-versa. Eis um trecho do conto:

Viva Vargas! Hoje nos mandamos para as colinas. Revoltados com a exploração de nosso país pelo corrupto regime de Arroyo, mandamos Júlio ao palácio com uma lista de exigências e reivindicações, nenhuma delas, em minha opinião, excessiva. [...] Resolvemos finalmente, sob a inspirada liderança de Emilio Molina Vargas, tomar o assunto em nossas próprias mãos. (ALLEN, 1978, p. 129)

Em *Bananas*, Allen ainda parodiou a sequência da escadaria de Odessa, de *Bronenosets Potyomkin* (O Encouraçado Potemkin, 1925) de Eisenstein. Foster Hirsch e Diane Jacobs citam também a cena de *Bananas* em que Allen está testando equipamentos, como um “roubo deliberado de *Modern Times*” (HIRSCH, 1991, p. 111) assim como ao esquete humorístico “Objetos mecânicos”, apresentado por Allen como monólogo de show de humor. A sequência da execução equivale ao jogo da guerra de *Duck Soup*. Uma das sequências mais longas de *Bananas* parece ser uma paródia de *M*A*S*H** (1970), de Altman, embora Allen alegue só ter visto esse filme alguns anos depois. O filme é também uma paródia ao jornalismo televisivo, um meio ‘frio’ cobrindo um evento político ‘quente’.

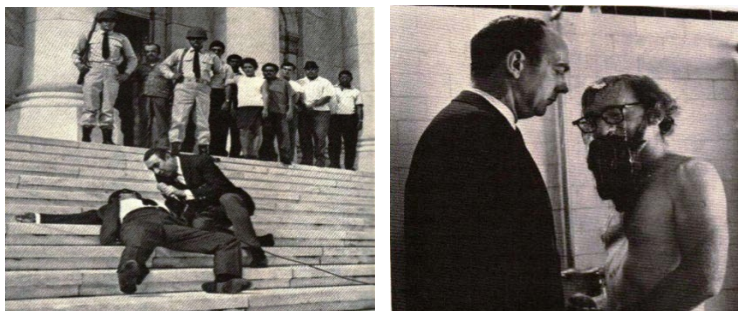


Fig. 6 A e 6 B - Apresentador de TV entrevistando o presidente morto. Fielding e segurança dos EUA.

Outra coisa interessante é a origem do nome do protagonista, Fielding Melish, que aparentemente vem de um escritor inglês, Henry Fielding. Porém, não podemos deixar de ver a semelhança do personagem com Fidel Castro.

Segundo Jacobs, há uma série de alusões a Bob Hope, Groucho Marx e W.C. Fields. Jacobs ainda faz uma comparação entre *Bananas* e *Miracle at Morgan's Creek* (Papai por acaso, 1944), de Preston Sturges, no que diz respeito aos casais românticos das duas tramas, formados por uma garota mais socialmente aceitável e desejável, e um rapaz mais excêntrico.

Zelig (1983) de Allen, por sua vez, é considerado uma paródia cinematográfica ao gênero documentário televisivo e cinematográfico – o que ele voltará a fazer novamente na sua versão de *Don't Drink the Water* para a TV – e o que já fizera antes também em *Take the Money and Run* e *Bananas*. Allen não aceita que as pessoas digam que *Zelig* foi uma sátira a *Reds* (1981), de Warren Beatty.

Segundo Linda Hutcheon, *Zelig* “ridiculariza as convenções” da TV e do cinejornal, sendo “um tipo do gênero paródia (nos termos de Genette, 1979) que é satírico e cujo alvo é ainda outra forma de discurso codificado.” Ainda segundo ela, o filme “faz do seu herói ficcional o fulcro da sua época, inserindo-o em cenas históricas” (HUTCHEON, 1985, p. 83), assim como aconteceria depois com *Forrest Gump* (O contador de estórias, 1994) de Robert Zemeckis, vivido por Tom Hanks. Na verdade, como nos lembra Hösle,

Zelig pode mesmo ser comparado com a biografia fictícia de *Doutor Faustus*, de Thomas Mann, a qual inclui personalidades históricas também, para manter a aparência de objetividade, uma vez que em ambas as obras o destino de um indivíduo e de uma cultura política são habilidosamente entretecidos. (HÖSLE, 2007, p. 63)

Hösle (2007, p. 65)¹¹⁹ também nos lembra que “a síndrome da múltipla personalidade”, sofrida por Zelig, também aparece “no filme *The Three Faces of Eve* (As três máscaras de Eva, 1957), de Nunnally Johnson”, com Joanne Woodward.

De acordo com Hutcheon, há um possível filme-hipotexto onde estrela Joanne Woodward:

Zelig é uma paródia a um filme anterior, *They Might Be Giants* (Esse louco me fascina, 1971), de Anthony Harvey, no qual há um paciente do sexo masculino com uma mania (pensa que é Sherlock Holmes) e uma psiquiatra (Dr. Watson, evidentemente). (HUTCHEON, 1985, p. 139)

Para Stam, o filme *Zelig* poderia ser classificado como de “falsa intertextualidade”, por causa dos pseudo-cinejornais:

Pode ser visto como o *locus* da interseção de inúmeros intertextos: alguns especificamente fílmicos (cinejornais, materiais de arquivo, filmes caseiros, filmes-antologia para a televisão, documentários ‘testemunhais’, cinema direto, melodramas cinematográficos, filmes de estudos de caso psicológicos, como *Quando fala o coração*, documentários ficcionais (*Verdades e mentiras*), e antecedentes cinematográficos ficcionais mais imediatos (*Reds*); outros literários (a ‘anatomia’ melvilleana); e alguns culturais no sentido lato (o teatro judaico, a comédia Borscht-Belt). A originalidade de *Zelig*, paradoxalmente, reside na audácia de sua citação, imitação e absorção de outros textos. (STAM, 2006, p. 231-232)

Sander Lee (apud SCHWARTZ, 2000, p. 278)¹²⁰ nota similaridades de *Zelig* com o poema de T. S. Elliot ‘The Hollow Men’, com *A metamorfose*, de Kafka (1915), com o tratado de Sartre *L’Être et le Néant* (1943) e com a peça de Eugene Ionesco *O rinoceronte* (1959). De acordo com Schwartz,

O nome Zelig significa ‘abençoado’ ou ‘cara alma que partiu’ em Yiddish, e Nancy Pogel sugere que uma possível fonte para o título seja ‘Zelig’, de Benjamin Rosenblatt, um conto obscuro sobre um imigrante judeu russo. Muitos críticos notaram similaridades com *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles. (SCHWARTZ, 2000, p. 277)¹²¹

Sempre seguindo a ideia da paródia como homenagem, Peter Bailey resume assim a paródia presente nos filmes de Allen:

A Era do rádio é inspirada em *Amarcord*, de Fellini; *Interiores* deve seu humor grave e intensidade de closes a *Persona*, de Bergman, enquanto *Sonhos eróticos de uma noite de verão* é uma homenagem excessivamente reverencial a *Sorrisos de uma noite de verão*; *Memórias* é uma americanização e

¹¹⁹(No original) “The multiple personality syndrome [...] became popular in the USA through Nunnally Johnson’s film *The Three Faces of Eve*.”

¹²⁰(No original) “Sander Lee notes similarities to T. S. Elliot’s poem ‘The Hollow Men’, Franz Kafka’s story ‘The Metamorphosis’ (1915), Sartre’s treatise ‘Being and Nothingness’ (1943), and Eugene Ionesco’s play ‘Rhinoceros’ (1959).”

¹²¹ (No original) “The name Zelig means blessed or ‘dear departed soul’ in Yiddish, and Nancy Pogel suggests that a possible source for the title is Benjamin Rosenblatt’s ‘Zelig’, an obscure short story about a lonely Russian Jewish immigrant. Several critics have noticed similarities with Orson Welles’ *Citizen Kane* (1941).”

‘woodyallenização’ de *8 e 1/2*, enquanto *Alice* imita *Julieta dos espíritos*; *A outra* toma emprestado livremente do enredo e imaginário de sonho de *Morangos selvagens*, que também figura substancialmente em *Desconstruindo Harry*; *Neblina e sombras* é um pastiche do estilo de filmes expressionistas alemães, misturado com *Noites de circo*, de Bergman; e *Um Misterioso assassinato em Manhattan* procura ressurgir o espírito de Nick e Nora Charles dos filmes de mistério e comédias dos anos quarenta. (BAILEY, 2001, p. 20)¹²²

Nazario (1982, p. 11) já havia percebido nas comédias de Allen paródias de filmes de outros cineastas. Além das que já citamos, ele lembra:

Um assaltante muito trapalhão cita fuga de *Vive-se só uma vez*, de Lang, que aparece espelhado em deformação no personagem Fritz; [...] o episódio do seio gigante de *Tudo que você sempre quis saber sobre sexo* parodia *A bolha assassina*; *O dorminhoco* refaz os chavões das produções B de *Science-fiction*; [...] ¹²³

Manhattan Murder Mystery é um roteiro que fazia parte da história original de *Annie Hall*, mas que foi desmembrado, e cujo tema do assassinato foi retomado depois, com a mesma atriz, coincidentemente. (Diane Keaton assumiu o papel que seria de Allen, na verdade, e Allen adaptou para si mesmo o papel que seria da esposa). Marshall Brickman e Allen tinham primeiro entregue um outro roteiro de filme para os produtores, não aprovado, chamado *The Filmmaker*. Neste filme, Allen é um garoto que gosta de filmar em 16mm, e é contratado para um filme, mas não sabe que se trata de um pornô. Na verdade, ele fez um documentário sobre um sanatório. Há uma citação de *L’Avventura* de Antonioni e também de Fellini e Truffaut, que apareceria no filme. Nele, Woody envolve-se afetivamente com uma mulher esquizofrênica, tema que reaparecerá em *Stardust Memories*. Richard Schwartz descreve como seria a versão original de *Annie Hall*:

Annie Hall e seu namorado provavam que o aparente suicídio de um professor de filosofia a favor da vida foi na verdade assassinato. Na versão seguinte, o professor foi substituído por um vizinho. [...] A seguir, a estória se tornou uma farsa localizada na Inglaterra Vitoriana, e então uma exploração de fluxo de consciência da mente de Allen assim que ele vira os quarenta. Naquela versão, seu relacionamento com Annie era apenas um aspecto da estória. Allen filmou e editou esta versão, a qual ele intitulou *Anhedonia*. No entanto, testes de audiência sentiram que faltava, na livre associação proustiana desta versão, tensão dramática e ela falhava em manter interesse. (SCHWARTZ, 2000, p. 14-15)¹²⁴

¹²² (No original) “*Radio Days* [...] is inspired by Fellini’s *Amarcord*; *Interiors* owes its gravid mood and close-up intensity to Bergman’s *Persona*, while *Midsummer Night’s Sex Comedy* is a reverential excessive homage to *Smiles on a Summer Night*; *Stardust Memories* is an Americanization and Wood Allenization of *8 1/2*, while *Alice* mimics *Juliet of the Spirits*; *Another Woman* borrows liberally from the plot and dream imagery of *Wild Strawberries*, which also figures substantially in Harry Block’s journey to receive an honorary degree in *Deconstructing Harry*; *Shadows and Fog* is a pastiche of German Expressionist film styles blended with Bergman’s *Sawdust and Tinsel*; and *Manhattan Murder Mystery* seeks to resurrect the Nick and Nora Charles mode of 1940s film mystery/comedy.”

¹²³*You Only Live Once* (*Vive-se só uma vez*, 1937), de Fritz Lang; *The Blob*, (*A bolha assassina*, 1958) de Yeaworth.

¹²⁴ (No original) “Annie Hall and her boyfriend prove that the apparent suicide of a life-affirming philosophy professor was actually murder. In the next version, the professor was replaced by a neighbor.

Porém, Marshall Brickman conta que o filme estava seguindo nove diferentes direções e os primeiros vinte e cinco minutos não funcionavam de forma alguma.

Em *The Purple Rose of Cairo* há uma paródia a *Animal Crackers* (1930, de Victor Heerman), com os irmãos Marx, de acordo com Hutchings: “Groucho interpreta Captain Spaulding – um explorador africano como Tom em *Purple Rose* – que aparece na festa elegante na casa de Margaret Dumont (Mrs. Rittenhouse), assim como a da Condessa em *Purple Rose*.” (HUTCHINGS, In: KING, 2001, p. 96)¹²⁵

Segundo Hutchings, há uma citação à *Alice no mundo dos espelhos* e à Dorothy do *Mágico de Oz*, “quando Cecília, no mundo da tela, logo descobre que diferentes regras prevalecem ali e as coisas são raramente como parecem.”(HUTCHINGS, In: KING, 2001, p. 101)¹²⁶ Ainda Hutchings vê o tema do ‘duplo’ aparecer em *The Purple Rose*, com “uma rendição cômica do mito de Frankenstein através da criatura que escapa” [...] além de ser uma “variação cinemática de antigas comédias de gêmeos, que remontam a Plauto e Shakespeare” (HUTCHINGS, In: KING, 2001, p. 101)¹²⁷, visão da qual compartilha Höslé. Também Hutchings reconhece que em *The Purple Rose of Cairo* há uma semelhança entre o *Dubliners* (1914) de James Joyce e a ‘paralisia espiritual’ que toma conta de Cecilia e que a faz desistir de escapar.

O nome do ator que vive o personagem que sai da tela é Gil, o que nos refere a uma peça de teatro, uma adaptação literária de George Kaufman de *Merton of the Movies*¹²⁸(1922), que veio a ser filmada posteriormente. Merton Gill é um personagem cinéfilo, como Cecília, de *The Purple Rose*. Ele tem a mesma ingenuidade de Tom Baxter, o personagem/arqueólogo, cujo sobrenome é o mesmo de uma atriz de cinema mudo da peça de Kaufman, Beulah Baxter – que o aspirante a ator Merton Gill admira. Ele a conhece ao chegar a Hollywood, onde ele acaba tornando-se astro de comédia – embora

[...] Next, the story became a farce set in Victorian England and then a stream-of-consciousness exploration of Alvy’s mind as he turns 40. In that version, his relationship with Annie was only one aspect of the story. Allen filmed and edited this version, which he entitled *Anhedonia*. However, test audiences felt the Proustian associations in this version lacked dramatic tension and failed to sustain interest.” Tradução da autora.

¹²⁵(No original) “Groucho plays Captain Spaulding – an ‘African explorer’ like Tom Baxter in *Purple Rose* – who happens in on the elegant house party of Ms. Rittenhouse (Margaret Dumont), much like the Countess in *Purple Rose*.”

¹²⁶(No original) “Like *Alice through the Looking Glass*, like Dorothy in the land of *Oz*, Cecilia in the screen world soon finds that different rules prevail there and things are seldom what they seem.”

¹²⁷(No original) “[...] a comic rendition of the myth of Frankenstein – though the miscreant ‘escaped creature’ is the actor’s own double.”[...] “A uniquely cinematic variation on the old-age ‘twin’ comedy from Plautus to Shakespeare”.

¹²⁸ Adaptação de George Kaufman e Marc Connelly da novela de Harry Leon Wilson. Estreou na Broadway em 1922. Filmada por James Cruse em 1924.

quisesse ser um ator sério... (como Allen, que sempre quis ser um diretor de filmes ‘sérios’). Hutchings (In: KING, 2001, p. 103)¹²⁹ considera que Cecília é uma contraparte e um complemento do ingênuo e bonzinho Merton Gil, que deixou o meio-oeste para se tornar um astro.

3.2 - Citações Intertextuais em Allen

Em artigo intitulado “O Gênero da Autoconsciência”, Robert Stam diz que Allen tem sempre focado sua atenção no que chamamos de intertexto, o que se encontra já nos seus títulos: “*Play It Again, Sam*, evoca Michael Curtiz e Humphrey Bogart, *A Midsummer Night’s Sex Comedy* rende homenagem a Shakespeare e Bergman” (STAM, 1992, p. 157)¹³⁰, como constataremos a seguir.

Woody Allen, segundo seu biógrafo Lax (1991, p. 165), “nunca hesita em fazer referências obscuras em seus filmes, que são entendidas apenas por uma minoria de espectadores, desde que as considere boas”. Todos são convidados para o banquete, mas nem todos saberão degustá-lo, como nos explicou Umberto Eco. Segundo Nazario (1982, p.11), quando um “filme cita outros filmes, pressupõe o conhecimento dos filmes citados para aquilatar o sentido profundo de boa parte das gags.” E nesse mar de referências que é a obra cinematográfica de Allen, vamos tentar aqui identificar algumas dessas citações intertextuais referentes à literatura, ao cinema, ao teatro, à música e outras artes, além de citações de celebridades.

Segundo Bailey (2001, p. 203-204), alguns filmes de Allen são uma mistura de cinema e gêneros literários. Stig Björkman (1993) conta para Woody Allen que na França um crítico de cinema (não diz o nome) chamou a influência exercida por outros filmes na obra de Allen de ‘síndrome de Zelig’, um ecletismo presente em todos os seus filmes e não apenas em *Zelig*.

Neste filme, por exemplo, temos uma citação intertextual de Scott Fitzgerald. Quando Zelig se casa com Eudora, ouvimos a frase do escritor americano: “Ao fim, era, depois de tudo, não a aprovação de muitos, mas o amor de uma única mulher que mudou sua vida.” (FITZGERALD apud ALLEN, 1987, p. 129)¹³¹. São citados artistas como

¹²⁹(No original) “[Cecília] is the complement to and counterpart of Merton Gill.”

¹³⁰(No original) “*Play It Again, Sam* evokes Michael Curtiz and Humphrey Bogart, *A Midsummer Night’s Sex Comedy* renders homage to Shakespeare and Bergman.”

¹³¹ (No original); “In the end, it was, after all, not the approbation of many but the love of one woman that changed his life.”

Eddie Cantor, Clara Bow, Fanny Brice, Tom Mix, Claire Windsor, Dolores Del Rio. O filme *Grand Hotel* (1932), com John Barrymore, Greta Garbo e Joan Crawford aparece na marquise de um cinema. Até o papa Pio XI aparece. Há uma citação a Eugene O'Neill, em uma fotomontagem onde Zelig aparece ao seu lado.



Fig. 7 - Eugene O'Neil e Zelig a seu lado.

Outra passagem em que Zelig interage com artistas é quando ele visita *San Simeon*, o castelo de William Randolph Hearst, que nos anos vinte recebia os maiores astros de Hollywood, e onde vivia sua amante, a atriz Marion Davis. Este castelo foi a inspiração para o Xanadu de *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, assim como Hearst foi a inspiração para seu protagonista. Local frequentado por pessoas como Charles Chaplin, James Cagney, Carole Lombard, e Adolphe Menjou. Vejamos um trecho do roteiro de Allen:

O filme corta para um cartão de cinejornal. Ele está com o título: SAN SIMEON. Abaixo a manchete: 'Hearst hospeda Zelig e Fletcher e mostra como os ricos e famosos passam seu tempo livre e honram seus hóspedes'. Abaixo da manchete está o logotipo da *Pathé* Notícias, com seu galo circulado em ambos os lados. Narração do locutor de cinejornal (em estilo antiquado): 'quando ela trabalha, Miss Davis é sempre séria, mas aqui, neste fabuloso parque de diversões, ela mostra seu lado divertido. [...] Aqui está ela com você-sabe-quem! Charles Chaplin, sempre brincando!' Chaplin toca sua raquete como se fosse guitarra. [...] Enquanto o locutor de cinejornal continua a falar, o filme, num estilo de documentário fora-de-moda, aos saltos, corta para a quadra de tênis, onde Charles Chaplin, Adolphe Menjou e uma visitante feminina fazem caretas e palhaçadas para a câmera. Narração do locutor de cinejornal: 'Ali está aquele sujeito Chaplin de novo. Desta vez, com Adolphe Menjou. (ALLEN, 1987, p. 91-93)¹³²

¹³² (No original) "The film cuts to a new newsreel title card. This one is headlined SAN SIMEON. Underneath is the copy HEARST HOSTS ZELIG AND FLETCHER AND SHOWS HOW THE RICH AND FAMOUS SPEND THEIR LEISURE - AND HONOR THEIR GUESTS. Below the copy is the Pathe News logo, with its encircled roosters on each side. [...]NEWSREEL ANNOUNCER'S VOICE-OVER (In an old-fashioned newsreel style): [...] When she works, Miss Davis is always serious, but here at this fabulous playground, she shows us her fun side. [...]Here she is with you-know-who! Charles Chaplin. Always kidding. Chaplin strums his tennis racquet like a guitar.[...]As the newsreel announcer continues to speak, the film, in a jumpy old-fashioned documentary style[...] cuts back to a close-up at the tennis

Uma outra citação a Chaplin também acontece quando as ex-mulheres de Zelig aparecem para processá-lo. Uma delas chama-se Lita Fox e a outra, mãe de gêmeos, Helen Gray. Chaplin teve um casamento que terminou mal com Lita Gray e teve gêmeos. Woody Allen admite ter sido influenciado por Charles Chaplin, na entrevista “*Human Existence with a Penthouse View*”. (FARBER In: SPIGNESI, 1992, p. 37) Esta declaração é contraditória em relação a outras entrevistas anteriores, mas pode indicar um amadurecimento do jovem humorista prodígio, transformado em cineasta-autor, fazendo com que repensasse a importância de Chaplin como sua referência.

Desde as primeiras experiências de Allen no cinema vemos citações. *What’s up, Pussycat?* (1965), de Clive Donner, é uma adaptação que Allen fez de uma peça de Ladislau Bus-Fekete, chamada *Lot’s Wife*, a pedido do produtor Charles Feldman, para o cinema. Há referências cinematográficas aqui, como as últimas palavras de *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (O fugitivo, 1932), de Melvin LeRoy. De acordo com Yacowar (1979, p. 32)¹³³, o personagem de Ursula Andress é uma ‘amiga pessoal de James Bond’, referindo-se ao filme anterior da atriz, *Dr. No* (1962). [...] O’Toole é abordado pelo não-creditado Richard Burton, seu amigo e *co-star* de *Beckett* (Beckett, o amigo do rei, 1964). Mais adiante, o personagem do psicanalista, Mr. Fassbender, vivido por Peter Sellers – mas que Allen criou para Groucho Marx – está furioso por ter sido ‘enganado por uma ilusão cinemática’. Um paciente tem um sonho sensual com cena de *North by Northwest* (Intriga internacional, Hitchcock, 1959), quando um trem entra num túnel. Yacowar ainda acrescenta que Michael (O’Toole) tem um sonho que é claramente uma paródia do sonho de Mastroianni em *8 ½* (Fellini, 1963). Nele, ele é atacado por seus amores do passado e deve mandá-las de volta a seus lugares. “O’Toole deve se referir a Allen como Mastroianni se referia a Fellini,” diz Yacowar. (1979, p. 33) Ainda neste filme, Douglas Brode (apud SPIGNESI, 1992, p. 123) nos chama a atenção para Toulouse-Lautrec e Vincent Van Gogh – este com a orelha com curativo – sentados numa mesa próxima a Victor (Allen) e a Tempest na cena externa do café no início do filme.

Em *Play It Again, Sam*, roteiro de Allen baseado em sua peça homônima, há um filme passando na TV com Ida Lupino, *They Drive by Night* (Dentro da noite, 1940), de Raoul Walsh, em que a esposa do chefe quer que o protagonista traia a confiança de seu

court, where Charles Chaplin, Adolphe Menjou, and a female guest mug and clown for the camera. NEWSREEL ANNOUNCER’S VOICE-OVER: There’s that fellow Chaplin again – this time with Adolphe Menjou.”

¹³³(No original) “‘A personal friend of James Bond’ [...] ‘foiled by a cheap cinematic illusion.’”

marido tendo um caso com ela. O personagem de Keaton cita, em dado momento, que está acontecendo um festival de Erich Von Stronheim e um filme de Vittorio de Sica está em cartaz. Allan, o personagem de Allen – pergunta a alguém se já viu *The Trojan Women* (As troianas, 1972), de Michael Cacoyannis. No filme, ele diz a Linda que *The Big Sleep* (À beira do abismo, 1946) de Hawks, vai passar na TV. Allan também convida Linda a ver o novo Truffaut – provavelmente, pela época da filmagem, *Les Deux Anglaises et le Continent* (Duas inglesas e o amor, 1971), enquanto que na peça ele a chama para ver o novo Godard. Além de ter o pôster de *Casablanca* (1942), de Curtiz, ele também tem o de *Key Largo* (Paixões em fúria, 1948), de Huston. No filme aparece ainda o de *Across the Pacific* (Garras amarelas, 1942), de Huston, todos com Humphrey Bogart. Ele passa em frente a um cinema onde está passando o filme de De Sica, Monicelli e Alberto Sordi, *Le Coppie* (Os casais, 1970). Ainda um traço referencial é que, enquanto na peça ele trabalha para a *Film Quarterly*, no filme ele trabalha para a revista *Film Weekly*.

Em *The Purple Rose of Cairo*, o nome do produtor do filme dentro do filme, Raoul, faz referência a um dos grandes cineastas dos anos 30, Raoul Walsh. Mia Farrow e sua irmã Steffany (na tela como na vida real) citam o filme *OK America*, estrelado pela mãe delas de verdade, Maureen O’Sullivan. A cena final é de *Top Hat* (O picolino, 1935), com Ginger Rodgers e Fred Astaire dançando ao som da mesma música dos créditos iniciais, “Cheek to Cheek”.

Em conto anterior de Allen, “O caso Kugelmass”, Madame Bovary (de Flaubert) aparece numa caixa de mágico e vive um romance com um nova-iorquino – como veremos depois acontecer em *A rosa púrpura do Cairo*. Isso será mais profundamente analisado na parte de autorreferências.

No início de *Manhattan Murder Mystery*, os protagonistas vão ao cinema ver *Double Indemnity* (Pacto de sangue, 1944), de Billy Wilder, baseado em romance de Raymond Chandler e roteirizado por este e por Wilder – e Larry diz que este é um de seus filmes prediletos – assim como o é para Allen, na vida real. Este é o trecho exibido do filme, em que a *femme fatale* está escondida atrás de uma porta, por seu amante corretor de seguros, enquanto o amigo detetive conversa com ele. Esta cena de *Double Indemnity* vai dar a tônica da trama detetivesca do filme de Allen:

KEYS: Eu mandaria a polícia atrás dela. Eles a espremeriam e arrancariam tudo dela.

WALTER: Não há nada contra ela.

KEYS: Não muito. Com 26 anos de experiência, sei muito bem farejar uma fraude. (WILDER, 1944)¹³⁴

Mais à frente, quando Carol (Keaton) já está totalmente envolvida no mistério da morte da vizinha, diz: “E se tiver dinheiro de seguro envolvido?”, ao que Larry (Allen) responde: “Está muito *Pacto de sangue!*” Allen conta sua admiração pelo filme:

Adoro este filme! Tem todas as características que me encantam nos filmes clássicos dos anos 40. É em preto e branco, tem tiradas engraçadas, é muito espirituoso e uma história da grande época. Tem Edward G. Robinson, Barbara Stanwick e Fred MacMurray e a voz áspera do narrador. Tem diálogos esplêndidos e uma trilha sonora perfeita de Miklos Rozsa. É o melhor filme de Billy Wilder - e praticamente o melhor filme de qualquer diretor. (LAX, 1991, p. 47)

Também em *The Curse of the Jade Scorpion* (O escorpião de jade, 2002), além da *femme fatale* vivida por Charlize Theron, temos a trama detetivesca envolvendo um corretor de seguros, como em *Double Indemnity*.

Allen era um declarado fã das comédias românticas norte-americanas, das chamadas *career girls* ou comédias de recasamento dos anos 30 e 40, em Hollywood: “Eu sempre assisti a esses filmes com diálogos rápidos entre homem e mulher, com Katherine Hepburn, Spencer Tracy, filmes de Wilder, Lubitsch, com Cary Grant, Rosalind Russel, onde eles se insultavam, mas no final se amavam¹³⁵”

Voltando a *Manhattan Murder Mystery*, o assassino sai do cinema onde estava assistindo *Madame Bovary* com sua amante (provavelmente a versão de Claude Chabrol, de 1991). Outras citações neste filme são de um filme com Bob Hope que o personagem de Allen quer assistir na TV tarde da noite, suas saudades de Bing Crosby, uma ópera de Wagner, “O Holandês Voador”, que vai assistir com sua esposa, e Fred Astaire, que está num filme sendo exibido no cinema do assassino, dentre outros.

Ainda em *Manhattan Murder Mystery* há uma propaganda de *Vertigo* (Um corpo que cai, 1958), de Hitchcock, num ônibus onde está a esposa do assassino – a qual os personagens de Allen e Keaton pensavam estar morta. Ainda *Rear Window* (Janela indiscreta, 1954) de Hitchcock, é outro filme associado a *Manhattan Murder Mystery*. Peter Bailey (2001, p. 206-7) compara as tramas dos dois filmes: um casal se interessa pela vida dos vizinhos a ponto de achar que o marido matou a mulher, e se envolve de tal forma para provar isto a ponto da esposa do casal correr risco de vida. Quando, porém,

¹³⁴ Trecho de *Double Indemnity*. Tradução para o português do DVD de *Um Misterioso Assassinato em Manhattan*.

¹³⁵ Em entrevista para os “extras” do DVD de *O Escorpião de Jade*.

Sander Lee (2002, p. 224) entrevista Woody Allen sobre a influência de *Rear Window* e de outros filmes de Hitchcock em sua obra, ele nega, elogiando apenas a estrutura do roteiro de *Rear Window*, e dizendo não gostar de *Vertigo*, assim como seus amigos – hoje considerado pelo *American Film Institute* o melhor filme americano de todos os tempos.

L'Année Dernière em Marienbad (O ano passado em Marienbad, 1961), de Alain Resnais, é citado pela protagonista como recordação do primeiro encontro com o marido, quando ela teve de lhe ‘explicar’ o filme. Resnais é um dos cineastas que mais trabalha a intermedialidade entre as linguagens do cinema e do teatro, então essa brincadeira de Allen pode esconder uma admiração, como já dissemos antes.

Ted (Alan Alda) fala sobre montar um restaurante com Carol (Keaton): “Ela cozinhará e eu terei a função de um Rick em *Casablanca*.” Mais tarde, a sós com sua mulher, Larry (Allen), critica a fala de Ted, enciumado: “Ted se vê como Rick em *Casablanca*; eu o vejo mais como Peter Lorre, torcendo as mãos”. Ou seja, ele não é o protagonista dessa estória, não é nenhum Humphrey Bogart, é um vilão.



Fig. 8 – Larry (Woody Allen) foge atrás da tela onde está sendo projetado *A Dama de Xangai*

A famosa cena de perseguição na sala de espelhos do parque de diversões de *The Lady from Shanghai* (A dama de Xangai, 1947) de Orson Welles, é recriada atrás da tela de um cinema de bairro — e na verdade vem de mais longe: Chaplin a criara em *The Circus* (O circo, 1928) de acordo com o crítico francês dos *Cahiers du cinéma*¹³⁶, Jean Douchet.¹³⁷

¹³⁶Revista francesa onde trabalharam vários críticos que se tornaram depois cineastas da *Nouvelle Vague*.

¹³⁷ Em conferência sobre Chaplin proferida no Palácio das Artes, BH, Sala Humberto Mauro, em 30/08/12.

Enquanto ouvimos Orson Welles em sua cena final com Rita Hayworth, Larry, Sr. House e sua amante, Sra. Dalton, perseguem um ao outro, estando os dois últimos armados:

RITA: (Off) Tente compreender. Ele era louco. Tinha de morrer.
 ORSON: (Off): E eu?
 RITA: (Off): Podíamos ter fugido juntos.
 ORSON: (Off) Quem segue a própria natureza [...] Seria bobagem atirar em mim com esta arma. Está mirando em mim? É difícil saber com os espelhos.
 SRA. DALTON: Estou mirando em você, meu amante.
 (TIROS) (ALLEN, 1993)¹³⁸

Em *Mighty Aphrodite*, vemos que Linda quer ser atriz, e Lenny a encoraja a fazer teste para um musical, até que ele a ouve pronunciar as falas de Katherine Hepburn em *The Philadelphia Story* (Núpcias de escândalo, 1940), de George Cukor, e percebe que a moça não tem talento.

Já em *Manhattan*, de Allen, temos várias citações a filmes e peças de teatro. Começando com o desabafo de Ike (personagem de Allen) com seu amigo Yale: “Quando o assunto é relacionamento com mulheres, eu ganho o prêmio August Strindberg.” (ALLEN, 1982, p. 186)¹³⁹ Essa ironia refere-se ao dramaturgo sueco da virada do século XIX para o XX que escreveu dramas com muitas protagonistas femininas infelizes, e nos dá uma dica de o quanto Ike tinha problemas com mulheres – e da influência dos escandinavos na obra de Allen (ver anexo).

Há um diálogo em que a pseudo-intelectual Mary (Diane Keaton) começa a destilar sua ironia contra todos os grandes artistas, dizendo-os supervalorizados. Ela zomba de Gustav Mahler a Isak Dinesen, de Carl Jung a Scott Fitzgerald (Alvy depois a compara a Zelda, a esposa louca de Scott), de Lenny Bruce a Norman Mailer e Walt Whitman. Critica a supervalorização de Heinrich Böll e de Van Gogh (pronuncia ‘Gotch’). Até que ela toca no ídolo cinematográfico de Allen, Bergman, que vem a ser o mesmo ídolo do personagem Ike:

MARY. (Para Yale) Que tal Ingmar Bergman?
 YALE. (Para Mary) Oh, com Bergman você vai criar um caso. (Suspira.)
 MARY. Não entendi.
 IKE. (Falando ao mesmo tempo e olhando para Mary) Bergman? Bergman é o único gênio vivo do cinema.
 YALE. (Para Mary) Ele é o maior fã do Bergman.
 MARY. (Olhando para Ike, gesticulando) Oh, essa não. Meu Deus, você é tão contraditório! Você escreve aquele programa de televisão que eu acho sensacional. É brilhante, brilhantemente engraçado. Ele tem um ponto de vista muito escandinavo. Ele é frio, meu Deus, aquela estória toda de Kierkegaard.

¹³⁸ Tradução para o português do DVD.

¹³⁹(No original) “When it comes to relationships with women, I’m the winner of the August Strindberg Award.”

Aquele pessimismo elegante, o silêncio, meu Deus, o silêncio! Ok, ok. Eu gostava disso na adolescência, mas a gente supera isso. Você com certeza já superou.

YALE. Eu vou ter de ficar do lado de Ike e Ingmar. (ALLEN; BRICKMAN, 1983, p. 22-23)

Mais adiante, quando Ike está sozinho com Mary após uma festa, ele comenta sobre os amigos dela: “Eles parecem personagens de um filme de Fellini.” (ALLEN, 1983, p. 23).

Quando Tracy (Mariel Hemingway) lhe conta que foi aceita por uma instituição em Londres para estudar dramaturgia, Ike lhe diz que ela deve ir sem ele estudar Shakespeare. Mais tarde, quando estão no quarto, ela lhe diz: “A sessão da madrugada vai ter um filme de W. C. Fields” (ALLEN, 1983, p. 37). Eles assistem a um filme na TV sobre um motorista de táxi (seria talvez *Taxi Driver*, de Scorsese, 1976?).

Quando Ike volta com Mary de um cinema, onde foram assistir a *Chushingura* (1963), de Inagaki, e *Zemlya* (Terra, 1930), de Dovzhenko, ele diz a Mary: “pra mim, um grande filme é com o W. C. Fields.” [...] “Toda vez que passa na televisão *The Great Illusion* eu assisto” (ALLEN, 1982, p. 239)¹⁴⁰ _ citando aqui o filme de Renoir, *A grande ilusão* (1937).

Mary se refere à relação de Isaac e Tracy como um livro de Nabokov – aqui certamente estamos falando de *Lolita*, pois Tracy é uns vinte e cinco anos mais jovem que Ike. Quando ele termina com Tracy, usa uma frase de *Casablanca*: “Sempre teremos Paris”.

Quando Mary encontra-se com seu ex-marido, um professor chamado Jeremiah, ela lhe confidencia que leu um artigo dele: “Jeremiah: Era sobre Brecht. Mary: Eu me lembro, Brecht (Pronuncia “Brechi”). É...eu sou fã do teatro alemão, você sabe disso.” (ALLEN, 1982, p. 253)¹⁴¹

A sequência de Allen e Keaton no *Hayden Planetarium*, onde só vemos o perfil de seus rostos, é uma citação à famosa cena do aquário criada por Orson Welles e seu fotógrafo Charles Lawton em *The Lady from Shanghai* (A dama de Xangai, 1947).

Mais à frente, quando Ike e Mary estão morando juntos, ele lhe pergunta se ela ainda está fazendo a resenha das “Cartas de Tolstói”. Ela lhe responde que está fazendo a do livro do filme. E ele critica, dizendo que ela está perdendo tempo com “um livro de

¹⁴⁰ (No original) “...to me, a great movie is with W. C. Fields. [...] *Grand Illusion*, I see that every time it’s on television...”

¹⁴¹ (No original) “JEREMIAH: ...on Brecht. MARY: I know, I know, Brecht. (*Pronouncing it Brechi*). Well, you know – I mean, I always was a sucker for Germanic Theater.”

filme, um fenômeno americano idiota.” (ALLEN, 1982, p. 254-255).¹⁴² O que não deixa de ser uma ironia, pois Allen publicará, a partir de 1982, os roteiros de alguns de seus filmes, voltando a fazê-lo depois de *Hannah and Her Sisters*. Porém, o que ele chama de novelização, acredito, não é a publicação do roteiro do filme, mas a adaptação da linguagem cinematográfica para uma novela literária, o que considera uma tradução inferior (Fizeram de seu primeiro roteiro, *What’s New, Pussycat?*).

Yale também é um intelectual, e está escrevendo uma biografia de Eugene O’Neill. Quando Mary diz a Ike que vai voltar para Yale, ele lhe diz que aquilo está parecendo uma peça do Noël Coward, outro grande dramaturgo americano. Quando o personagem de Ike está gravando umas ideias, dentre as coisas que fazem a vida valer a pena, ele enumera: “Groucho Marx”, depois “Willie Mays” (jogador de beisebol do *Giants* de Nova York), “filmes suecos”, o segundo movimento da “Júpiter Symphony”^e “Frank Sinatra”. Também enumera “Educação Sentimental” de Flaubert, as “peras de Cézanne”, “Louis Armstrong” e “Marlon Brando” (ALLEN, 1982, p. 267).

O roteiro inteiro é como a própria Manhattan, isto é, cheio de colagens intertextuais. Um mosaico cultural cosmopolitano. Começa com a citação a Gershwin, com a “*Rhapsode in Blue*”, abrindo e fechando o filme. Dentre os clássicos americanos famosos desta trilha estão as canções “*S’wonderful*”, “*Embraceable You*”, “*Someone to watch over me*”, dentre outras que se repetem em filmes de Allen. Outras citações vão de Paul McCartney a Tom e Jerry, de Diane Arbus a Sol LeWitts, de Gandhi a Bella Abzug, de Theodor Reik a Hitler e Eva Braun, de Borges a Virginia Woolf, de Vivaldi a Rampal, do Papa ao computador de *Two Thousand and One*; de *Gone with the Wind* até Fellini; de Lee Harvey Oswald a Charles Manson. Jacobs (1982, p. 135) lembra-se de *La Ronde* (A ronda, 1950), de Max Ophüls, baseado na peça de Schnitzler, pelo cinismo do troca-troca de casais, e de *Gigi* (1958), de Minelli, quando Isaac percebe que Tracy é a mulher perfeita.

Há uma cena improvisada em *Manhattan*, que dá um toque expressionista: o confronto entre os dois amigos disputando Mary, que termina com um close num esqueleto na sala de aula. Essa cena foi transcrita por Eric Lax em seu último livro sobre Allen, que revelou ser uma dica do coautor Marshall Brickman, pelo fato de não existir, até aquele momento, uma cena de confronto entre os dois amigos. Porém, a relação com o objeto de cena – esqueleto – fora totalmente casual, inesperada e improvisada, e deu o

¹⁴² (No original) “...it’s like another contemporary American phenomenon that’s truly moronic, the novelization of movies.”

tom de humor negro à comédia – ou, deveríamos dizer, humor judaico. Jacobs (1982, p. 134) considera que essa cena seria também uma alusão a *The Front* (Testa de ferro por acaso, 1976), de Martin Ritt, no seu texto sobre integridade moral, e – devido ao close da caveira perto da cabeça de Allen, lembra também Hamlet falando com a caveira do bobo Yorick.

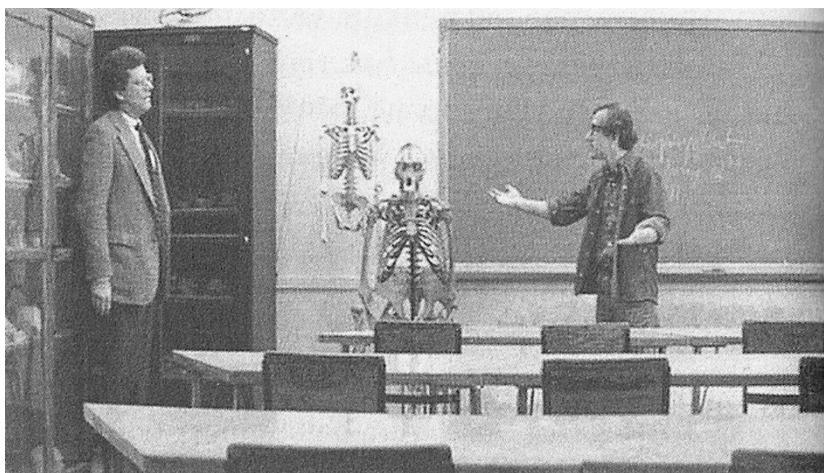


Fig. 9 - Yale, Ike e o esqueleto em *Manhattan*: improviso.

Allen assume, em entrevista para Eric Lax (2009, p. 347), que a cena na carruagem com Mariel Hemingway foi tirada de *Born to Dance* (Nasci para dançar, 1936), de Roy del Ruth, onde James Stewart canta “*Easy to love*” de Cole Porter no Central Park.

Isaac diz que vai levar Tracy para ver um filme com Veronica Lake e que vão ao Central Park ver uma montagem de Shakespeare. Ele critica Tracy dizendo que ela não sabe quem é Rita Hayworth.

Também na linguagem fílmica podemos reconhecer intertextualidades. Nos enquadramentos, por exemplo. A crítica Diane Jacobs, antes de Foster Hirsch, foi a primeira a comparar a face de Isaac no close final de *Manhattan* com o final de Carlitos em *City Lights* (Luzes da cidade, 1931), de Chaplin:

Que estes dois diretores de filmes cômicos usem closes tão raramente é talvez uma razão pela qual as duas cenas merecem comparação.[...] Em ambos os filmes, o público deve interpretar a expressão facial do protagonista como uma mudança de um sentimento de irresolução para um sentido de fechamento, embora a disparidade entre o olhar intenso de desesperança de Chaplin e a resignação irônica de Isaac é tão grande que parece epitomar a trajetória da inocência americana no meio século que separa a produção dos dois filmes. (JACOBS apud BAILEY, 2001, p. 284)¹⁴³

¹⁴³(No original) “That these two directors of primarily comic films use close-ups so sparingly is perhaps one reason that the two scenes invite comparison.[...] In both films, the audience must interpret the facial expression of the protagonist to move from a feeling of irresolution to a sense of closure, though the disparity between Charlie’s look of intensely desperate hopefulness and Isaac’s smirk of ironic resignation is so great as to seem to epitomize the trajectory of American innocence over the half century separating the production of the two films.”

Este filme de Chaplin foi considerado por Allen “a melhor comédia de Carlitos – e talvez melhor de todas”. (ALLEN in GUTHRIE apud BAILEY, 2001, p. 284)¹⁴⁴. Em um programa de TV feito para a CBS, há um curta de Allen chamado “*Cupid’s Shaft*” (ver anexo) que intermeia *City Lights* de Chaplin com paródia auto referencial e sátira social. Jacobs o descreve para nós:

A coestrela Candice Bergen interpreta uma rica jovem com amnésia – a resposta de Allen à garota cega – que encontra-se com o catador de papel Woody, um jovem patético e ameaçador. A moça rica e bela e o homem repulsivo e empobrecido apaixonam-se e prometem se casar. Mas a memória e a sanidade da garota retornam. E, numa interpretação mais amarga do que a estória de Chaplin, ela corre para os braços mais ricos de outro, deixando o desapontado Woody a catar papéis sozinho, na chuva. (JACOBS, 1982, p. 47-48).¹⁴⁵

Outras citações a Chaplin estariam no modo como o personagem de Danny Rose é abandonado por aqueles em quem confia, como o personagem Carlitos; e na solidão final do personagem de Woody Allen em *Husbands and Wives* (Maridos e esposas, 1992), segundo Bailey (2001).

Em *Melinda & Melinda* (2004), de Allen, temos todo tipo de citações intertextuais. Algumas musicais: a Stravisnky, Verdi, Puccini; outras teatrais, no diálogo: *Pygmalion* (Pigmalião) de George Bernard Shaw, Strindberg, Tchecov e Shakespeare (Rei Lear e Otelo – Desdêmona é a personagem que o professor de teatro oferece à aluna que está seduzindo); algumas literárias, quando um personagem fala de Hemingway e de *Madame Bovary*, de Flaubert; e, finalmente, citações cinematográficas a Antonioni e ao filme *The Black Cat* (O gato preto, 1934) de Edgar Ulmer, com Boris Karloff e Bella Lugosi e baseado em conto de Edgar Alan Poe – que o personagem de Will Farrell vai assistir em seu encontro às escuras.

Em *You’ll Meet a Tall, Dark Stranger* (Você vai conhecer o homem dos seus sonhos, 2010), de Allen, também continuam as ironias intertextuais. A peça *Ghost* (Espectros), de Ibsen, é textualmente citada num diálogo.

Há um conto não-publicado de Allen chamado “Um dia de chuva em Nova York”, quando uma mulher chamada Lily fala sobre uma vidente que prevê coisas para ela. Pode

¹⁴⁴ (No original) “Chaplin’s best – and probably anybody’s best – comedy”

¹⁴⁵(No original) “Co-star Candice Bergen plays a rich young woman with amnesia (Allen’s answer to Chaplin’s blind girl). [...] She meets paper collector Woody, a pathetic and menacing [...] young wastrel. Wealthy, beautiful girl and repulsive, impoverished man fall in love and vow to marry. But the girl’s memory – and sanity – return. And, in Allen’s more biting interpretation of the Chaplin story, she flees to the wealthier arms of another, leaving despondent Woody to stab papers alone, now in the rain.”

ter sido usado para *You'll Meet a Tall, Dark Stranger*, porque foi escrito depois de 11 de Setembro de 2001, assim como o filme. Um dos personagens chama-se Gatsby.

Em *Hannah and Her Sisters*, uma das irmãs, vivida por Diane Wiest, quer ser dramaturga; a mãe delas é uma atriz e o pai foi ator de teatro também. Hannah (Mia Farrow) é a atriz bem-sucedida que vai representar Desdêmona na TV pública. O personagem de Allen, seu ex-marido, era diretor de TV. Ele vai ao cinema ver *Duck Soup* (O diabo a quatro, 1933) dos irmãos Marx, e redescobre o sentido da vida. Vale aqui ressaltar que este filme tem close de Groucho Marx falando para a câmera e a triplicação de seu personagem, algo que será usado por Allen em *Everybody Says I Love You*.

Há uma citação a Ibsen, pois a protagonista está fazendo Nora, de *A casa de bonecas*, que sua mãe já fizera também. *As três irmãs* também é uma peça de Tchecov, e não por acaso são três as irmãs, contando com Hannah – e são baseadas, em parte, nas três irmãs Farrow. O Buffet criado pela personagem de Diane Wiest com uma colega atriz se chama Stanislavski, o nome do teórico russo que criou um método de atuação utilizado posteriormente pelo *Actor's Studio*, de Nova York.

Hannah (Mia Farrow) está lendo *The Easter Parade*, um romance de Richard Yates sobre duas irmãs e sua eterna rivalidade. Não é a mesma história, no entanto, do musical de Irvin Berlin que virou um filme com Judy Garland e Fred Astaire em 1948, *Easter Parade*, o qual provavelmente Allen assistiu quando adolescente.

Holly e David vão assistir à opera *Manon Lescaut* no *Metropolitan Opera House*. Mickey e Holly vão ver Bobby Short no *Café Carlyle* (onde Allen toca nas segundas-feiras com sua banda de dixieland jazz).

Por fim, o ator sueco dos filmes de Bergman – Max Von Sidow – faz o pintor que vive com a personagem de Barbara Hershey – o que também pode ser considerado uma citação a Bergman.

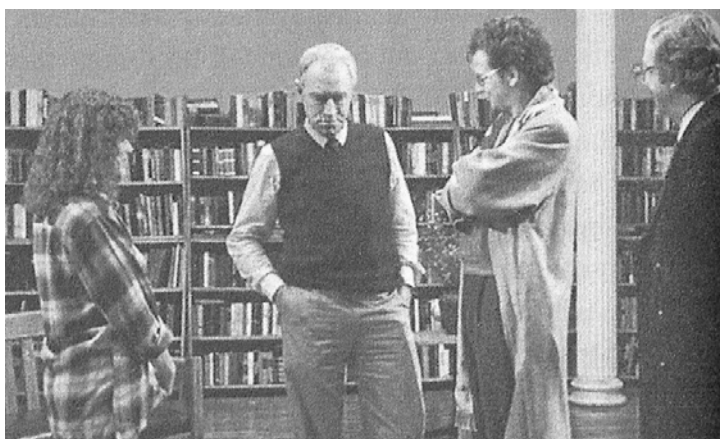


Fig. 10 - Max Von Sidow, ator de filmes de Bergman, em *Hannah*.

Em *Crimes and Misdemeanors* – cujo título original era *Brothers*, mas acabou sendo preterido pelo título mais dostoevskiano da longa lista de opções – o personagem Cliff, de Allen, assiste com sua sobrinha Jenny ao filme *The Last Gangster* (1937), com Edward G. Robinson. Cliff intercala sessões de filmes antigos que ele assiste em casa com cenas da vida real. Por exemplo, *Singing in the Rain* (Cantando na chuva, 1952), de Gene Kelly, ao qual ele assiste com a personagem de Mia Farrow, a quem está tentando conquistar. A utilização de intertítulos como técnica de passagem de tempo nos filmes clássicos é usada em *Crimes and Misdemeanors*.

Também uma cena de *Mr. and Mrs. Smith*, (Um casal do barulho, 1941), de Hitchcock, com Carole Lombard e Robert Montgomery – na qual ambos discutem e ela diz que deu a ele os melhores anos de sua vida – segue-se imediatamente a uma discussão entre Martin Landau e Anjelica Huston. No roteiro está:

CORTA PARA: Um filme escapista dos anos 40. Deveria refletir a cena que acabamos de ver com Judah e Del, mas é a versão cômica moderna.

CORTA PARA: mim, na plateia, com uma sobrinha de catorze anos.

CORTA PARA: Nós, saindo no clarão do dia com todo o seu barulho e horror.

CLIFF: Meu Deus, claridade – tráfego [...] (ALLEN apud LAX, 1991, p. 37)

Assim foi escrita a cena, mas não representada dessa forma. Mais tarde, vemos um trecho onde Betty Hutton canta uma canção em *Happy Go Lucky* (Caçadora de maridos, 1943), chamada “*Murder he says*”; vemos também, juntamente com Cliff e sua sobrinha, trechos dos filmes *This Gun for Hire* (Alma torturada, 1942), com Alan Ladd e de *Frances* (1982) com Jessica Lange. Vemos trechos de documentários sobre Mussolini intercalados com o documentário que Cliff está fazendo sobre Lester (Alan Alda), chamando-o assim de fascista. Uma curiosidade é que o documentário que Cliff queria fazer, sobre um certo Dr. Levi, o qual acaba se suicidando, é da trama original de *Annie Hall*, e só veio a ser aproveitado aqui. Allen diz ser uma coincidência o nome do personagem ser parecido com o pensador judeu que se suicidou, Primo Levi.

Há também, neste filme, cenas da família judia do protagonista ao jantar, discutindo (especialmente os pais), como nas peças em que Allen descreve famílias como a sua, e também como em *Radio Days* (A era do rádio, 1987), também de Allen.

Meninos veem, em *Radio Days*, uma mulher nua de binóculos, como em *Amarcord* (1973), de Fellini, embora Allen não admita que este filme tenha servido de inspiração para *Radio Days*. O filme de Allen em que ele admite ter sofrido influência de *Amarcord* é *The Purple Rose of Cairo*.

Ele alega que *Radio Days* foi inspirado em músicas de sua infância, de Glenn Miller, Tommy Dorsey, Carmen Miranda, Cole Porter. Num programa de rádio que a mãe de Joe, o garotinho alter-ego de Allen, ouve, são citados os nomes de Rodgers e Hart, além de Moss Hart, autor teatral que fez parceria com George Kaufman, e de Ernest Hemingway. A personagem de Farrow, que depois vira apresentadora de programa de rádio, fala sobre Clark Gable e Rita Hayworth. Ela trabalha como atriz também numa produção de estórias de Tchecov.

Outro filme que pode ter servido de inspiração para contar a infância de Allen é *Fanny och Alexander* (Fanny e Alexander, 1982), de Bergman, que mostra a ligação deste diretor com o cinema desde a infância, como também aconteceu com Allen.

Os meninos têm suas atrizes prediletas – Rita Hayworth, Betty Grable, e um escolhe Dana Andrews, sem saber que se trata de um homem.

A tia de Joe (Dianne Wiest) tentando namorar lembra também *The Glass Menagerie* (Algemas de cristal¹⁴⁶) – uma peça de Tennessee Williams, cujo filme adaptado, veremos mais adiante, se chamou, no Brasil, *À margem da vida*. A tia o leva ao Radio City Music Hall, onde ele vê *It's a Wonderful Life* (A felicidade não se compra, 1946), de Capra, e se maravilha com a casa de shows. A famosa transmissão de *War of the Worlds* de H. G. Wells feita por Orson Welles no rádio é uma sequência cômica, pois o namorado da tia sai correndo do carro, com medo dos alienígenas.

A narração radiofônica da estória de uma garotinha que cai num poço lembra um pouco *The Ace in the Hole* (A montanha dos Sete Abutres, 1951) de Billy Wilder. *O vingador mascarado*, peça radiofônica, é transmitida em *Radio Days*; o garoto é também fã de *O Sombra* e *O cavaleiro solitário*. O filme é todo narrado em primeira pessoa, criando em nós uma relação nostálgica com a era do rádio.

Em *Annie Hall*, os protagonistas assistem ao documentário francês *Le Chagrin e la Pitié* (A dor e a piedade, 1969), de Marcel Ophüls, sobre o nazismo, que já haviam visto várias vezes.

Num *flashback* sobre a adolescência de Annie Hall (Diane Keaton é o nome artístico de Diane Hall), ela está se encontrando com um namorado em frente a um cinema onde está passando *The Misfits* (Os desajustados, 1961), de John Huston, com Marilyn Monroe, Clark Gable e Montgomery Cliff. O filme escolhido ajuda a caracterizar a época

¹⁴⁶ Nome no Brasil. A tradução literal (e em Portugal) é *Zoológico de vidro*.

que está sendo evocada – ironicamente foi o último filme dos três astros, é o fim de uma era.

Yacowar observa que o personagem de Allen [...]

[...] para encobrir seu embaraço à menção que Annie faz em voz alta do ‘problema sexual’ dela, transforma a frase num título literário: ‘*Meu problema sexual*. Henry James. A sequência de *Turn of the screw*.’ Esta piada gira em torno das possibilidades sexuais da palavra ‘screw’ no título autêntico de James. (YACOWAR, 1979, p. 8).¹⁴⁷

Outro filme novamente citado neste filme é *La Grande Illusion* (1937) de Renoir. Na fila do cinema, onde um crítico discute Fellini, ouvimos falar de *La Strada* (A estrada da vida, 1954), *Giulietta degli Spiriti* (Julieta dos espíritos, 1965) e *Satyricon* (Satiricon, 1969). Yacowar considera que, do ponto de vista de Annie, este filme é a versão de Allen de *Giulietta degli Spiriti*.

Outras personalidades citadas em *Annie Hall*, desde artistas a célebres assassinos, desde políticos a paranormais, são: Groucho Marx, os apresentadores de TV Dick Cavett e Johnny Carson, Beckett, Mozart, James Joyce, Henry James, Kafka, Marshall MacLuhan, Adlai Stevenson, Leopold and Loeb, Ben Shahn, Lyndon Johnson, Eisenhower, Nixon, Ronald Regan, Kissinger, Adolf Hitler, J. Edgar Hoover, William F. Buckley, Jack Nicholson, Angelica Huston, Hugh Hefner, Uri Geller, Charlie Chaplin, Shakespeare, Norman Rockwell, Truman Capote.

Dentre os livros citados, figuram *Ariel*, de Sylvia Plath; uma frase de Balzac – “*there goes another novel*” (aí vai outra novela); *A morte e o pensamento ocidental*; *The Denial of Death* (A negação da morte); *Bewolf*; *The Catcher in the Rye*; *Death in Venice* (Morte em Veneza); *Richard III* (Ricardo III). “Allen pode ter tirado o termo ‘polimorficamente perversa’, que ele usa em relação a Annie, do livro de Norman Mailer de 1971, *The Prisoner of Sex*” (BRODE In: SPIGNESI, 1992, p. 163)¹⁴⁸, ou de *Eros e Civilização*, de Marcuse, de acordo com Nazario.

Dentre os cantores, estão Billie Holliday, Frank Sinatra, Dylan, Mick Jagger, Maurice Chevalier, Alice Cooper.

¹⁴⁷(No original) “When the Allen character, to cover his embarrassment at Annie’s loud mention of her ‘sexual problem’ turns the phrase into a literary title: “*My Sexual Problem*. Henry James. The sequel to *Turn of the Screw*.” This joke pivots upon the sexual possibilities of the word ‘screw’ in the authentic James title.”

¹⁴⁸(No original) “Woody may have got the term ‘polymorphously perverse’ from Norman Mailer’s 1971 book ‘*The Prisoner of Sex*’”.

Também neste filme, há uma citação intertextual ao filme de animação *Snow White and the Seven Dwarfs* (Branca de Neve e os sete anões, 1937), da Disney, quando Alvy, o protagonista, diz que tem um fraco por mulheres do tipo “Rainha Má”.



Fig. 11 - Chris Ishii foi responsável pela animação de Branca de Neve em *Annie Hall*

São apenas trinta segundos, em que ouvimos a voz de Diane Keaton interpretando a rainha, assim como a de Allen e a de Tony Roberts, que dublam dois anões:

Rainha Má: Nós nunca mais nos divertimos.
 Personagem de desenho de Alvy: Como você pode dizer isso?
 Rainha Má: Como não? Você sempre está pegando no meu pé para que eu melhore!
 Personagem de desenho de Alvy: Você só está nervosa. Deve estar menstruada.
 Rainha Má: Eu não menstruo! Sou um personagem de animação! Não posso ficar chateada de vez em quando?
Rob, como personagem de animação, entra. [...]
 Personagem de animação de Rob: Max, esqueça Annie! Conheço um monte de mulheres com quem você pode sair.
 Personagem de desenho de Alvy: Não quero sair com nenhuma outra mulher.
 Personagem de animação de Rob: Max, eu tenho uma garota pra você. Você vai amá-la. É uma repórter da Rolling Stone. (ALLEN, 1982, p. 64-65)¹⁴⁹

O amigo de Allen, Rob (Tony Roberts) já atuou em *Ricardo II* no Central Park. Alvy vai assistir *Ansikte mot Ansikte* (Face a face, 1976), de Bergman com Annie – mas, como ela chega atrasada, não entram, pois ele detesta assistir a filmes já começados – apesar de conhecer de cor o enredo.

Husbands and Wives, de Allen, trabalha com a mesma trama principal de *Scener ur ett Äktenskap* (Cenas de um casamento, 1973) a minissérie para TV de Bergman. No primeiro episódio da série, o casal de protagonistas recebe um casal de amigos que quer

¹⁴⁹(No original) “Wicked Queen: We never have fun anymore. Cartoon Figure Alvy: How can you say that? Wicked Queen: Why not? You’re always leaning on me to improve myself. Cartoon Figure Alvy: You’re just upset. You must be getting your period. Wicked Queen: I don’t get a period! I’m a cartoon character! Can’t I be upset once in a while? Rob, as a cartoon figure, enters and sits down on the other side of the Wicked Queen. Cartoon Figure Rob: Max, will you forget about Annie? I know lots of women you can date. Cartoon Figure Alvy: I don’t wanna go out with any other women. Cartoon figure Rob: Max, have I got a girl for you. You are going to love her. She’s a reporter [...] for Rolling Stone.”

se divorciar. A partir desse acontecimento, eles passam a reanalisar o próprio relacionamento e são eles que, ao final, se divorciam. Este enredo serve de modelo/palimpsesto para o filme de Allen – que, em sua vida real, está enfrentando uma separação de um longo e aparentemente estável relacionamento com Mia Farrow.

O personagem de Sidney Pollack cita Shakespeare (*O rei Lear*) e o “*Sturm and Drang*”¹⁵⁰ do romantismo alemão. A personagem de Judy Davis, sua ex-mulher, é uma intelectual, e está se preparando para ver *Don Giovanni*. Ela fala de Bauhaus, Yeats. O personagem de Allen (Gabe) cita *Smultronstället* (Morangos silvestres, 1957), de Bergman, e poetas como Rilke, Keats, e escritores como Dostoievsky, Tolstói e Turgueniev. Seu personagem também é escritor, e diz não acreditar na possibilidade de se ensinar a escrever. A música de *Top Hat* é ouvida ao piano na festa de aniversário de Rain (Juliette Lewis). A estudante cita *Triumph des Willens* (O triunfo da vontade, 1934) de Leni Riefenshtal uma conversa com Gabe, como um grande filme com ideias perigosas.

De acordo com Sander Lee, *Mon Oncle d’Amerique* (Meu tio da América, 1980), de Alain Resnais, poderia ser um modelo para o estilo documentário de *Husbands and Wives*: “no estilo do filme de Resnais, nos são mostradas cenas que dramatizam as passagens que Gabe narra” (LEE, 2002, p. 180)¹⁵¹ – está se referindo ao romance dele lido pela aluna, Rain. Este autor também aponta que Allen utilizou neste filme um *clip* de um filme de Hitchcock, *Mr. and Mrs. Smith* (Um casal do barulho, 1941) – uma incursão de Hitchcock nas chamadas ‘comédias de recasamento’, com Carole Lombard.

Em *Scoop* (O grande furo, 2006), de Allen, a figura de Caronte no rio Estige aparece, como a Morte nos filmes de Bergman, de manta preta e cajado. O filme começa e termina com esse cenário, tendo ao fim o personagem de Woody Allen dentro da barca. Outra citação intertextual deste filme – novamente sobre um barco – é a cena da canoa no lago, que nos remete ao clássico *Sunrise* (Aurora, 1927), de Murnau, em que o marido tem a intenção de matar a esposa. É a cena na qual o personagem de Hugh Jackman tenta afogar a de Scarlett Johansson. “A música de Peer Gynt, de Grieg, assoviada pelo personagem de Peter Lorre em *M* (M, O vampiro de Dusseldorf, 1931)” segundo Nazario (1999, p. 242), é a mesma que abre *Scoop* – e está ali não por mero acaso, pois ambos os

¹⁵⁰ Tempestade e ímpeto, literalmente. De 1760 a 1780, na Alemanha.

¹⁵¹ (No original) “In the style of Resnais’s film, we are shown scenes which dramatize the passages Gabe speaks.”

filmes tratam de assassinato em série. Interessante que este filme nunca foi exibido na Inglaterra, onde foi filmado, talvez pelo fato do assassino ser da nobreza.

Em *Everybody Says I Love You* (Todos dizem eu te amo, 1996), de Allen, o bandido introduzido à família pela socialite com preocupações sociais – e cuja filha é seduzida por este – nos lembra “*Max the Knife*”, personagem da *Dreigroschenoper* (Ópera dos três vinténs), de Brecht.

Outra citação bastante clara e assumida neste filme é a festa de Natal no Ritz, onde todos estão com bigodes de Groucho Marx, cantam e dançam como este cômico em *Duck Soup* (1933), com os Irmãos Marx – um dos filmes prediletos de Allen. De acordo com John Baxter (Apud BAILEY, 2001, p. 305), o filme de Allen pode ter tido também duas fontes de inspiração francesas: *Le Parapluies de Cherbourg* (Os guarda-chuvas do amor, 1964) e *Les Demoiselles de Rochefort* (As moças de Rochefort, 1967), ambos de Jacques Demy, com as irmãs na vida real Françoise D’Orléac e Catherine Deneuve.

Em *Hollywood Ending*, Allen reutiliza suas referências musicais a Cole Porter e Irving Berlin para sonorizar um filme passado em Nova York. A namorada do diretor, atriz, fala que poderia ter feito *Shakespeare in Love* (Shakespeare apaixonado, 1998), de John Madden. O protagonista diz que concorda com Truffaut que *Notorious* (Interlúdio, 1946), de Hitchcock, seja o melhor filme do mestre inglês.

Em *Bullets over Broadway*, de Allen, a atriz famosa vivida por Diane Wiest – personagem que lhe rendeu um Oscar – cita, ao pisar no tablado do teatro, os grandes papéis shakespearianos para mulheres, como Ofélia, Desdêmona, etc. Allen a dirigiu para que se espelhasse em Glória Swanson, em *Sunset Boulevard* (O crepúsculo dos deuses, 1950), de Wilder, inclusive em sua aparição descendo as escadas. Até mesmo o envolvimento com o escritor, para quem ela pede uma peça só para ela, lembra o envolvimento de Norma Desmond com o roteirista vivido por William Holden. Em toda a peça citam O’Neill, a quem o dramaturgo jovem é comparado, e Tchecov. Há uma festa do meio artístico na casa de Wiest em que estão presentes George Kaufman e Jerome Kern, respectivamente um comediógrafo e um compositor. O dramaturgo vivido por Cusack ganha, em seu aniversário, um porta-cigarros que Cole Porter teria dado à diva. O próprio Allen admite que há uma influência de filmes de George Cukor em *Bullets over Broadway*. A relação das personagens de Chazz Palminteri e Jennifer Tilly seria tirada de *Born Yesterday* (Nascida ontem, 1950), de George Cukor, adaptada da peça de Garson Kanin.

Mas foi a peça de George Kaufman, *Dinner at Eight* (Jantar às oito, 1933), filmada por Cukor, a base para a peça dentro da peça: “...a peça em si era uma reminiscência de *Dinner at Eight*.” (KAPSIS & COBLENTZ, 2006, p. 136).¹⁵² Porém, para Allen, a peça dentro da peça não tinha muita importância, simbolizaria qualquer peça naturalista dos anos vinte. Analisaremos mais adiante essa referência intertextual, no capítulo de influências da literatura dramática nos filmes de Allen.

Em *Midnight in Paris*, de Allen, ele revela que a nostalgia do passado é uma fuga do presente. Negação (*denial*) é uma palavra psicanalítica que ele usa o tempo todo. A frase de Faulkner – quem o protagonista Gil, de Owen Wilson, encontra em uma festa – “o passado não está morto” é a chave do filme. A família de William Faulkner, talvez por não entender a citação como homenagem, ou interessada no lucro que este filme rendeu, processou a Sony Pictures, distribuidora do filme, por Allen ter utilizado esta frase do escritor americano. Allen não se manifestou, e os herdeiros perderam o processo.

O filme é todo cheio de citações da história da arte, e desfruta deste banquete quem consegue decifrar as várias ironias intertextuais (Eco, 2003). Temos, por exemplo, uma citação ao filme *El ángel Exterminador* (O anjo exterminador, 1962), de Buñuel, quando o protagonista propõe ao cineasta espanhol a ideia para um filme que ele sabe que Buñuel fará no futuro – e, ironicamente, o cineasta não entende a premissa.

Há personagens citando Macbeth, de Shakespeare, ao falarem sobre vinho; há até mesmo a loja “Shakespeare and Company”, cujo nome foi título de capítulo do livro de memórias de Hemingway, *Paris é uma festa* (1964). Allen pode ter usado este livro como palimpsesto ou ter se inspirado, ao menos, neste livro, para *Midnight in Paris*. Logo no início do filme, o protagonista encontra-se no jardim da casa de Monet em Giverny, entre vitórias-régias e uma ponte azul, e o enquadramento da câmera reproduz de fato um quadro de Monet. Allen mostra esculturas de Rodin, quando os personagens fazem um “tour” no museu dedicado ao mestre francês – onde a cantora Carla Bruni (e na época primeira dama da França) representa uma guia turística; no museu da casa de Monet, este é comparado a Turner por outro personagem. O próprio cartaz do filme poderíamos dar como um exemplo do que Gérard Genette (1997, p. 3)¹⁵³ chamaria de ‘paratexto’, com uma famosa pintura de Van Gogh ao fundo, no lugar do céu de Paris.

¹⁵²(No original) “...the play itself was a recollection of *Dinner at Eight*”.

¹⁵³ “What can be called a paratext: [...] illustrations, book covers, etc. ”

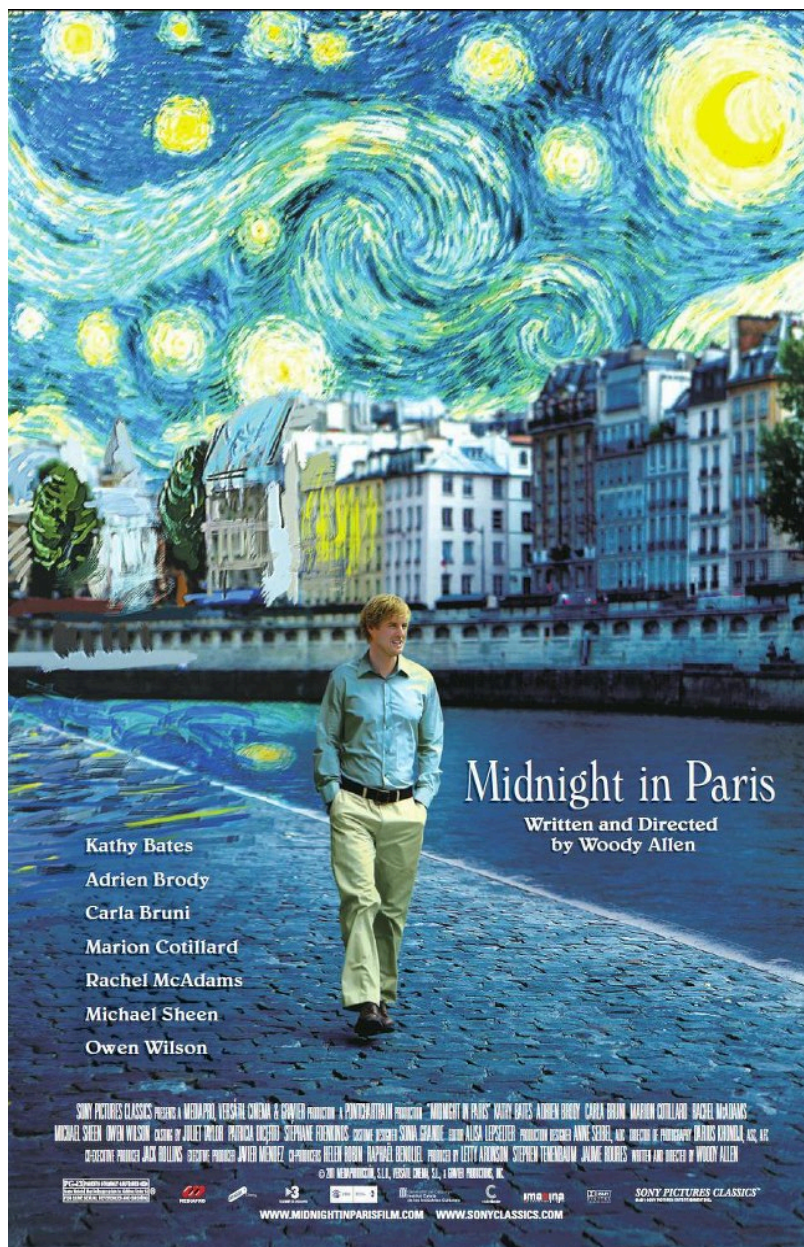


Fig. 12 - Cartaz de *Midnight in Paris* faz alusão a Van Gogh

Músicas de Cole Porter são temas recorrentes na obra de Woody Allen, mas neste filme não só tocam no presente do personagem como o próprio Cole Porter está em sua visita ao passado (Porter também é citado em *Bullets over Broadway*).

Os personagens dos anos vinte são os grandes escritores americanos que viviam em Paris, como Scott Fitzgerald e sua esposa louca Zelda; Gertrude Stein (Kathy Bates), Hemingway, T. S. Elliot. Vemos Josephine Baker dançando um *charleston* em roupas de melindrosa e somos introduzidos a Picasso, Dalí (Adrien Brody), o fotógrafo Man Ray e o já supracitado Buñuel. Gertrude Stein, critica um quadro de Picasso que teria sido inspirado pela amante do pintor e ex-amante de Modigliani, Adriana (Marion Cotillard), uma aluna de Coco Chanel. Ela entra com o escritor numa carruagem no século XXI, e

desembarcam no século XIX. Na *Belle-Époque*, no *Maxim's* e no *Moulin Rouge*, o protagonista e sua acompanhante conhecem Toulouse-Lautrec, Gauguin e Degas.

O roteirista com pretensões a escritor diz que Mark Twain é o criador da moderna literatura norte-americana, opinião que imaginamos ser a mesma de Allen. Talvez ele tenha se identificado com esta famosa frase de Mark Twain: “Meus livros são água; aqueles dos grandes gênios são vinho – e todos bebem água”¹⁵⁴.

Temos a descrição pelo próprio Dalí de um quadro seu, em que a lágrima de um homem contém um rosto dentro, e os rinocerontes estão ao fundo. Quadros de Matisse estão sendo vendidos nos anos vinte por uma pechincha.

Os surrealistas acham perfeitamente normal o protagonista ser um homem dividido entre duas épocas e duas mulheres. Cada um deles imagina a estória dentro de sua arte: a fotografia, o cinema e a pintura. O sonho, para Allen, assim como em Buñuel, é uma passagem natural da realidade para a fantasia, assim também como acontecia em Strindberg. Sarrazac cita Strindberg, que explica seu drama “O Sonho” em relato deixado a seus parentes:

Nesse drama onírico, o autor procurou imitar a forma incoerente, aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. [...] Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam e condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é a do sonhador. (SARRAZAC, 2012, p. 102).

Nenhum personagem está satisfeito com seu presente e eles fogem para um passado idealizado – assim como em *The Purple Rose of Cairo* fogem para outra realidade. Gil (nome usado também em *The Purple Rose of Cairo*, como veremos mais aprofundadamente) foge para os anos vinte em Paris; Adriana, a amante de Picasso, para a *Belle-Époque*; os pintores do *fin-de-siècle* gostariam de ter vivido na Renascença e até um detetive contratado para encontrar Gil acaba na corte do Rei Sol, em Versailles. Ninguém está feliz com a época em que vive, é o que nos diz Allen – anedonia...

Visitando o Palácio de Versailles, aliás, há um palestrante americano (Michael Sheen) que veio falar na *Sorbonne* e que se acha um *expert* em todas as artes, revelando aí a crítica mordaz de Allen para com o esnobismo dos que acreditam serem especialistas em tudo. Em documentário filmado parte em Paris¹⁵⁵, Allen havia dito que achava esta cidade mais bela que Nova York, embora sem a excitação desta última. Allen prefere Paris com chuva, como o personagem de Owen Wilson.

¹⁵⁴ Pesquisa no site http://pensador.uol.com.br/trecho_de_livros/6/em 01/02/2014.

¹⁵⁵ *Wild Man Blues - Woody Allen in Concert*, (Retrato de Woody Allen, 1997), de Barbara Kopple.

Vicky Cristina Barcelona, de Allen, nos remete o tempo todo à obra de Pedro Almodóvar, seja pela escolha dos atores Bardem e Cruz – que atuaram em filmes do cineasta espanhol – seja pela língua espanhola falada pelos personagens destes atores (Allen optou por fazer closes dos atores espanhóis quando falam em inglês por medo de ter de refazer sequências inteiras por causa da pronúncia deles). Percebemos, assim como nos filmes de Almodóvar, os mesmos diálogos excessivos, radiofônicos, o tom de comédia romântica, o clima passional ditado por Penélope (vencedora do Oscar de atriz coadjuvante), a trilha. Troca-se a locação de Madri para Barcelona, mas o clima excitante “almodovariano” persiste, a sexualidade à flor da pele, a histeria feminina. Porém, temos a voz de Allen como narrador (Almodóvar pouco usa narradores), e as duas personagens-título são americanas, falam em inglês; trata-se de uma típica comédia romântica de Woody Allen, com seus vai-e-vem de núcleos dramáticos em histórias paralelas e com trilha de jazz. Podemos dizer que ambos os cineastas têm muito em comum, pois parecemos que Almodóvar, em suas comédias mais escrachadas, pode ter se inspirado não só em Allen. Ambos têm, por exemplo, em comum, o referencial felliniano em filmes como *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervos* (Mulheres à beira de um ataque de nervos, 1988), de Almodóvar, quanto *Stardust Memories*, de Allen.

Em *Small Time Crooks* (Trapaceiros, 2000), de Allen, os personagens de Woody Allen (Ray Winkler) e de Tracey Ulman (Frenchy) tornam-se novos-ricos e investem em arte. Porém, através do *kitsch* da decoração de sua casa, do próprio vestuário e de sua fala, a personagem de Ulman não consegue ascender socialmente. Em uma festa que dá em sua mansão, convidados perguntam a Ray Winkler se ele já tinha visto a “Traviata”, e ele pergunta do que se trata. O casal decide ter aulas de arte com um *marchand* vivido por Hugh Grant, David. Vejam essa passagem de quando caminham em frente à casa do escritor Henry James:

DAVID: Aqui é onde Henry James viveu.
 RAY: Quem?
 FRANCIS: O da orquestra, estúpido.
 RAY: O marido de Betty Grable!
 DAVID: Não, esse é Harry James, estou falando de Henry James, o escritor.
 FRENCHY: Ah, me lembro, a “Rerdeira”, né?
 DAVID: O h é mudo.
 FRENCHY: Oh, ele escreveu isso também? (ALLEN, 2000)

Ray detesta as aulas, e comete gafes como a seguinte: “David: Esse é um Tintoretto e aquela é uma pintura bizantina. Qual a diferença? Ray: A moldura desse é maior.”

Já Frenchy está decorando o dicionário para melhorar o vocabulário, e, depois de uma apresentação de uma ópera, fala da interpretação da atriz: “Ela estava apocalíptica – só decorei a letra a por enquanto!” (ALLEN, 2000)

Também há uma referência ao livro *O Retrato de Dorian Gray* pelo personagem de Hugh Grant, mas a personagem de Trace Ulman não compreende, não sabe ‘degustar o banquete’, como diria Eco (2003): “Frenchy: Que vida! E você é tão jovem! David: Não se engane, no armário tenho um retrato que vai envelhecendo...Frenchy: No armário? Por que você teria...?”

Há também uma referência a *Pigmalião*, peça escrita e roteirizada para o cinema por Shaw:

DAVID: Essa cigarreira de diamantes pertenceu ao duque de Windsor.
 FRENCHY: Eu conheço o Duque de Windsor!
 DAVID: Ah, é?
 FRENCHY: Ele também se casou com alguém de condição inferior.
 DAVID: Como nosso amigo Henry Higgins.
 FRENCHY: Sim, eu vi na televisão. (ALLEN, 2000)

E mais adiante, quando ele dá um livro para ela: “Frenchy: Oh, eu adoro Pigmalião! (Lendo) ‘Para minha favorita Eliza, de seu professor Higgins, com amor, David.’ “E então ele ganha a cigarreira: “David: O meu Bernard Shaw é insignificante comparado a isso!” (ALLEN, 2000). Ou seja, qual o preço da arte?

Ela fala, em certo momento, de *O médico e o monstro*, sem saber citar o título da história: “Você está com um olhar estranho, como o do cara do livro Dr. Jekyll & Mr. Hyde, ou seria Ted Bundy... Eu nunca consigo me lembrar exatamente...” (ALLEN, 2000)

Já o personagem de Allen, Ray, tem uma cultura hollywoodiana, como vimos ao citar Betty Grable, o que equivaleria à cultura televisiva novelística no Brasil. Seus parceiros de crime fazem uma citação a *The Treasure of Sierra Madre* (O tesouro de Sierra Madre, 1948), de John Huston, com Humphrey Bogart, errando, porém, o nome do filme (um efeito cômico, num ritmo de diálogo que parte das frases mais longas para as mais curtas):

BENNY: Lembram-se daquele filme de Humphrey Bogart, em que cavavam ouro na montanha? Acharam o ouro e ficaram ricos. Aí o cara fica louco e trai os amigos. Não quero que isso aconteça aqui.
 RAY: Sim, e depois matam os hispânicos.
 DENNY: Como era mesmo? O tesouro...
 RAY: *A Ilha do Tesouro*.
 DENNY: Bom filme, né?
 RAY: O melhor! (ALLEN, 2000)

Ray está assistindo pela TV ao filme *White Heat* (Fúria sanguinária, 1949), de Raoul Walsh, com May (Elaine May), a prima de sua esposa, que comenta sobre o

personagem de James Cagney: “Sabe o que eu respeito em Cody Jarrett? Ele ama sua mãe. Apesar de ser um assassino psicopata e sangue-frio, ela o encoraja (...)Essa é a parte que eu mais gosto...” (ALLEN, 2000)

Em *Sweet and Lowdown* (Poucas e boas, 1999), de Allen – cujo título nos remete a uma composição homônima de Gershwin – Blanche (Uma Thurman), mulher do músico Emmet Ray (Sean Penn), sai do cine Ritz, onde assistira *Forsaking All Others* (Abandonando todos os outros, 1934) – comédia romântica com Clark Gable e Joan Crawford – com seu amante, um *gangster*, que comenta gostar de filmes com “Cagney, arma, balas, tiroteio, filmes de ação.” Ela lhe pergunta o que ele sente quando mata. Emmet está escondido no carro e ouve tudo, amedrontado. King nos lembra que, nesse filme, “a fascinação (de Allen) com os *gangsters* leva a uma perseguição de carros do tipo dos *Keystone Cops*.” Ele ainda “acrescenta um nível de pastelão (a sequência da lua, em que Emmet cai, bêbado, deste adereço cênico).” (KING, 2001, p. 151. Tradução da autora)¹⁵⁶

Neste filme, sua outra mulher, a muda, atua em Hollywood como a irmã de uma estrela da época, do estilo Norma Talmadge. Todos os nomes dos astros, porém, são fictícios, como é fictício o documentário feito por Allen, com exceção do guitarrista cigano e francês, ídolo de Emmet, Django Reinhardt. Hösle acredita que a superioridade de Reinhardt ameaçando Emmet seria a relação de Allen com Fellini, “cujo *La Strada* é um claro modelo para *Sweet and Lowdown*.” (HÖSLE, 2007, p. 62. Tradução da autora)¹⁵⁷

Por falar em Blanche, em *Celebrity* (Celebidades, 1998), de Allen, a personagem de Judy Davis cita Blanche Dubois, de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams: “Sempre dependi da bondade de estranhos”. Já o personagem de Kenneth Branagh diz que a melhor peça anti-guerra em um ato que já viu foi *The Girls in Their Summer Dresses*, de Irwin Shaw (que na verdade é sobre um casal), e cita outro conto do autor, *The Eighty Yard Run*, (sobre beisebol) e peças de Saroyan como sendo magistrais. Uma garota com quem ele faz sexo diz que é roteirista, e que escreve roteiros com a facilidade de Tchecov, o que o deixa arrasado, pois ele, um jornalista que convive com celebridades, não consegue ser bem-sucedido como escritor.

¹⁵⁶ (No original) “[...] adds a level of slapstick (the moon sequence); the fascination with gangsters leads to a Keystone Cop type car chase [...]”

¹⁵⁷ (No original) “Allen speaks about his own relationship to Federico Fellini, whose *La Strada* is the clear model of *Sweet and Lowdown*.”

Em *Like Anything Else* (Igual a tudo na vida, 2003), de Allen, o protagonista novamente cita Tennessee Williams: “O oposto da morte é o desejo” (WILLIAMS, 1947). A personagem feminina principal, vivida por Cristina Ricci, elogia Bogart e o personagem masculino principal – persona de Allen – elogia Sinatra. Já o personagem vivido por Allen, um humorista mais velho e amigo do protagonista – que também é dialoguista de programas de humor, como foi Allen – tem cartazes de Sophia Loren e de Marilyn Monroe, que são citadas por ele. São personagens que leem Dostoievsky, frequentam cinemas de arte e vão a mostras de Caravaggio no *Metropolitan Museum* de Nova York.

Nos extras do DVD de *Small Time Crooks*, Allen fala do significado dos cinemas italiano e francês para ele, que cresceu vendo esses filmes. Diz que o cinema italiano deu uma das maiores contribuições ao cinema mundial, e que teve a oportunidade de filmar por dez anos com um italiano, o diretor de fotografia Carlo di Palma. Os filmes que mais o influenciaram foram europeus. Nesta época, ele diz ter vontade de filmar mais na Europa, mas achava caro. Pensava que seus filmes eram bem sucedidos na Europa por “alguma coisa na tradução”. Sua esposa, Soon Yi Previn, brinca, no documentário *Wild Man Blues*, que pode ser a dublagem, mas ele lembra que são geralmente usados subtítulos.

To Rome with Love (Para Roma com amor, 2012) é a versão de Allen para o *Decameron*, de Boccaccio. Aliás, o primeiro nome deste filme seria *The Bop Decameron* – mas, segundo ele, a falta de conhecimento dos jovens em Roma desta obra homônima de Boccaccio o levou a trocar o nome para “Nero Fidler” – e, finalmente, para o título atual. São histórias intercaladas, como no *Decameron*, mas não lembram em nada o de Pasolini.

A história que homenageia o cinema italiano, e mais especificamente Fellini, é a baseada em *Lo Sceicco Bianco* (Abismo de um sonho, 1952). Dois recém-casados vão passar a lua-de-mel em Roma e a mulher sai para passear e se perde; o marido, de família tradicional italiana, havia preparado todo um cronograma a ser seguido com seus parentes, mas a esposa desaparece e ele não admite para seus tios o acontecido, fingindo estar casado com a prostituta vivida por Penélope Cruz, a esposa vê um filme sendo rodado perto da Fontana di Trevi, e descobre que seu astro preferido está nele. Seduzida pelo ator, que acaba fugindo da esposa ciumenta, ela acaba nos braços de um ladrão. A história é bem similar a *Lo Sceicco Bianco*, cuja filmagem de uma película no estilo de Rodolfo Valentino nos lembra também a passagem supracitada de *Sweet and Lowdown*,

onde a muda casada com o músico é levada a fazer uma figuração em Hollywood por acaso como odalisca num harém. McCann também se lembra de *Lo Sceicco Bianco* com *The Purple Rose of Cairo*, porque ambos os filmes “exploram um inesperado relacionamento entre um ator famoso e uma fã adoradora.” (MCCANN, 1990, p. 212).¹⁵⁸

Outro episódio em montagem paralela em *To Rome with Love* é o do personagem de Roberto Benigni. Quando este sai do cinema, onde viu um filme *cult*, vê um rebuliço onde provavelmente estariam Brad Pitt e Angelina Jolie, além de ouvir o nome de Johnny Depp. Isso tudo liga-se à trama de culto à celebridade, em que ele se vê envolvido, numa crítica a programas televisivos de *reality show*, uma alusão talvez a *The Truman Show* (O Show de Truman, 1998). Não deixa de ser uma citação a *Roma* (1972), de Fellini também.

Há também as usuais citações a Dostoievsky, Gaudi, Bartok, Rilke, Camus e Kierkegaard na conversa entre o jovem arquiteto e a jovem atriz. Ele lhe diz que ela daria uma ótima *Senhorita Júlia*, numa referência a Strindberg – ao que ela replica: “Ela sou eu! Ela é o papel que eu nasci para interpretar”¹⁵⁹.

Falando de Itália, não poderia Allen deixar de lado a ópera. Sendo seu personagem um diretor de óperas aposentado, ligado à indústria fonográfica, ele convence um agente funerário e sogro de sua filha a cantar sob o chuveiro no palco! Os jornais italianos o chamam de *imbecile*, mas, por ignorância da bela língua, pensa tratar-se de um elogio. Lembramos a estória do escritor judeu Singer, (Apud WISSE, 1971, p. 61)¹⁶⁰ onde Gimpel, o bobo, dizia ter sido chamado na escola de sete apelidos, dentre eles ‘*imbecile*’.

Allen teve uma experiência dirigindo teatro lírico, na ópera de Puccini *Gianni Schicchi*, encenada no Festival de Spoleto, na Itália, em 2009, com a Sinfônica de Los Angeles. Projetou letreiros de apresentação com nomes italianos inventados, numa tela no palco. As roupas, ele pediu a Santo Loquasto, seu diretor de arte, que fizessem referência aos filmes de De Sica e Rossellini, ambos expoentes do neorealismo italiano do pós-guerra, fim dos anos quarenta, e em preto e branco. (LAX, 2009, p. 478-479). O avô paterno de Allen, Isaac Konigsberg – um imigrante russo que chegou a comprar muitos cinemas mas faliu – tinha um camarote no *Metropolitan*, de onde assistia a *Pagliacci e Rigoletto*.

¹⁵⁸ (No original) “The movie also reminds one of Fellini’s *The White Sheik* (1952), which explores an unexpected relationship between a famous actor and adoring fan”.

¹⁵⁹ ALLEN, 2012

¹⁶⁰ *Selected Stories of Isaac Bashevis Singer*, tradução de Saul Bellow, ed. Irwing Howe, NY, 1966.

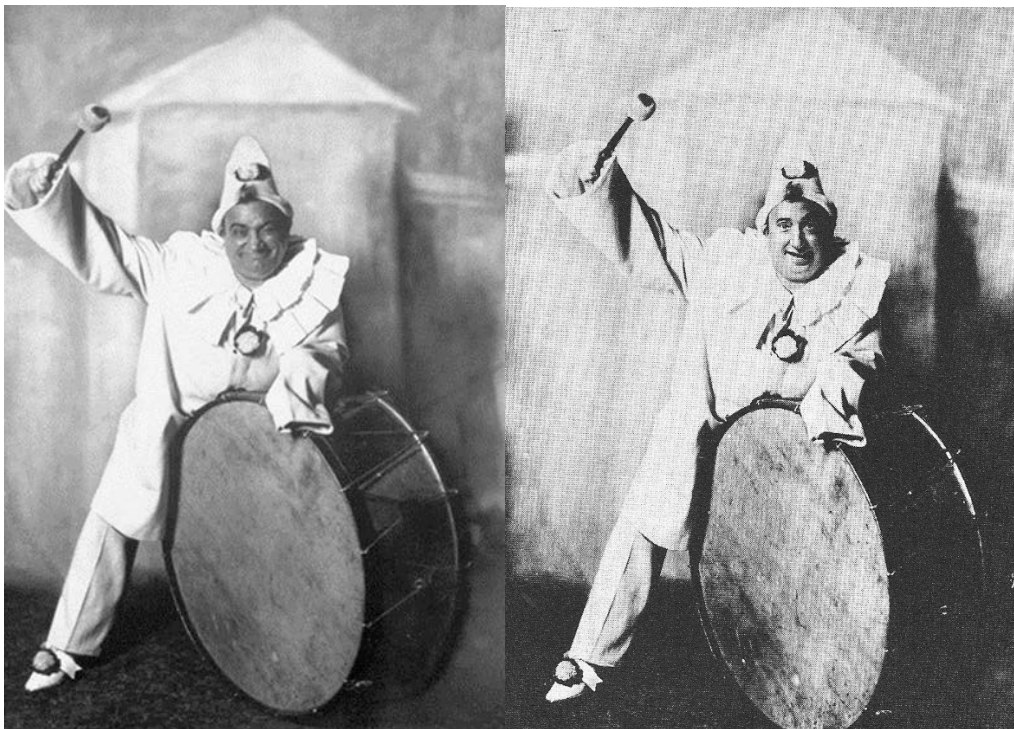


Fig. 13 A - Na foto acima, Caruso interpretando *Pagliacci*. 13 B - Ao lado, Zelig (Allen) posando para a mesma foto.

O cantor de *To Rome with Love* interpreta o *Pagliacci*, mas também são citados o *Rigoletto*, *a Tosca*. Verdi é um autor, aliás, citado em outras obras de Allen, como *Match Point*, e numa foto de Allen/Zelig caracterizado como Caruso interpretando o protagonista de *Pagliacci*. A trilha sonora traz também músicas populares italianas consagradas, como *Volare* e *Ciribiribin*, dentre outras.

Já em *Deconstructing Harry*, de Allen, a cena do elevador descendo aos infernos cita tanto Dante (*A divina comédia*) quanto Soljenitsen (*O sétimo círculo*), quando a gravação do elevador diz que o sétimo andar é a mídia – para o escritor russo, o sétimo círculo do inferno é o lugar dos intelectuais. E ainda no sexto piso, temos “extremistas de direita, matadores seriais, advogados que aparecem em televisão”. Na verdade, Allen já pensara em criar uma cena assim, em *Annie Hall*, mas deletou-a, talvez por ter reestruturado este filme para uma comédia romântica.

A viagem ao inferno não nos remete apenas a Dante, ou Orfeu, mas ao personagem Herzog do livro homônimo de Saul Bellow (apud WISSE, 1971, p. 101)¹⁶¹, que está preocupado com sua alma numa viagem pelo Hades (O inferno grego).

Em *Selected Stories of Isaac Bashevi Singer* (outro escritor judeu), vemos o encontro com o demônio:

¹⁶¹BELLOW, Saul. *Herzog*. NY, 1964.

Enquanto eu deito sonhando [...] vem o próprio Espírito do Mal [...] ‘Que tal o julgamento no mundo que virá?’ Eu disse. ‘Não há mundo vindouro’, ele disse, ‘que tolice!’ ‘Bem, então’, eu disse, ‘há um Deus?’ Ele respondeu, ‘Também não há Deus’. (SINGER apud WISSE, 1971, p. 62).¹⁶²

Outras citações que aparecem neste filme, quando Harry está falando de sua depressão para uma prostituta, são a Beckett – diz que tinha menos medo de esperar pela guerra do que por Godot – e a Sófocles, citando a frase “seria melhor se eu nunca tivesse nascido” – ao que a prostituta retruca, dizendo que era tarde demais.

Outras citações presentes são a *Star Wars* – músicos vestidos de Darth Vader e comparação dos fãs da série com o judaísmo – e a Kafka, quando Harry apresenta seu amigo Larry (Billy Cristal) a Fae, e este lhes diz: “Larry: Nós dois queríamos ser Kafka...eu queria ser Kafka. Ele foi quem chegou mais perto. Harry: É, eu me transformei em inseto.”

O entra-e-sai do personagem do presente, com seu corpo de hoje, em cenas do passado, é algo que Allen tomou emprestado de Bergman – e, pode-se dizer, de *Otto e Mezzo* (8 ½, 1963) de Fellini, também. Isso também acontece com o personagem Judah em *Crimes and Misdemeanors* e com Alvy em *Annie Hall*.

Deconstructing Harry se passa em quarenta e oito horas, assim como *Smultronstället* (Morangos silvestres, 1957), de Bergman. No início do filme *Stardust Memories*, Sandy, protagonista de Allen, tem um sonho assim como a sequência de sonho de Isak Borg, protagonista de *Morangos silvestres*; porém, o filme de Bergman também se encerra com um sonho redentor de seu personagem principal, assim como o protagonista de *Deconstructing Harry* ao final – o que os diferencia de *Stardust Memories*, devido a seu fim tragicômico. Allen inclusive não admite que *Deconstructing Harry* seja uma paródia do filme de Bergman, e sim um tema já tratado em *Stardust Memories* (CIMENT, 1998, In: KAPSIS & COBLENTZ, 2006, p. 170)¹⁶³. Schwartz considera que o uso do fluxo-de-consciência e a “sensibilidade modernista, fragmentada, desarticulada não é diferente daquela encontrada em *O som e a fúria*, de Faulkner (1929).” (SCHWARTZ, 2000, p. 83).¹⁶⁴

¹⁶² SINGER, Isaac Bashvi. *Selected Stories*. Tradução de Saul Bellow, ed. Irwing Howe, NY, 1966. Apud: WISSE, Ruth. *The Schlemiel as Modern Hero*. The University of Chicago Press: Chicago, 1971. (No original) “As a lay dreaming [...] there came the Spirit of Evil himself [...] ‘What about the judgment in the world to come?’ I said. ‘There is no world to come’, he said. ‘What nonsense!’, ‘Well then’, I said, ‘and is there a God?’ He answered, ‘There is no God either’.”

¹⁶³ Em entrevista concedida a Michel Ciment para *Positif*.

¹⁶⁴(No original) “A modernist, fragmented, and disjointed sensibility not unlike that found in Faulkner’s *The Sound and The Fury* (1929)”.

Veremos que *Deconstructing Harry* foi lançado dois anos depois de Allen escrever sua peça *Central Park West* (1995), cuja temática é a mesma.

3.3 – Autotextualidades

Muitos críticos de Allen consideram como uma característica de sua obra a autoconsciência e uma complexa e emaranhada rede de autorreferências. Tais críticos enquadrariam o trabalho de Allen como pertencente a um contexto de artistas que citam a si mesmos, dentre os quais estariam dramaturgos como Tchecov, Pirandello e Tennessee Williams, e cineastas como Godard, Fellini, Buñuel e Bergman, por exemplo.

Já apontamos anteriormente que a estória de *Bananas* também saiu provavelmente de outro conto de Allen, “Viva Vargas!” e que uma parte de *Stardust Memories* vem do conto “Que loucura!”.

Nos próximos capítulos vamos nos aprofundar na análise de como Woody Allen se auto adapta, utilizando textos de suas peças e de seus contos em seus filmes, e vice-versa.

Em *Deconstructing Harry*, por exemplo, o escritor Harry cita trechos de seus livros que realmente são trechos de contos de Allen parodiados, ou melhor, autorreferencializados. Segundo Stam, a reflexividade fílmica seria este o “processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção, sua autoria, seus procedimentos textuais, suas influências intelectuais, suas recepção” (STAM, 2006, p. 174). Neste último exemplo, ele citou *The Purple Rose of Cairo* de Allen. Stam acredita num “coeficiente de reflexividade”, que varia de filme para filme do mesmo autor (poderíamos dizer coeficiente de intertextualidade, também). *Zelig*, por exemplo, seria mais intertextual do que *A outra*. Ele sugere até um termo, a “intratextualidade”, um processo onde “os filmes fazem referência a si próprios em estruturas de espelhamento, de *mise-en-abîme*, e microscópicas” (STAM, 2006, p. 232).

3.3.1 - *Don't Drink the Water* (Quase um sequestro):

A incursão de Allen no teatro com o tema de uma família judia, a sua família, na verdade, é algo que ele vem desenvolvendo em todas as suas peças, como *The Floating Light Bulb* (A lâmpada flutuante), *Honeymoon Motel* e *Second Hand Memory*; mas a mais memorável ainda continua sendo sua primeira experiência teatral, *Don't Drink the Water*.



Fig. 14 – *Don't Drink the Water* – versão para a TV com Woody Allen e Julie Kavner – 1994.

Esta peça gerou um filme dirigido por Allen para TV em 1994, e outro para o cinema em 1969, dirigido por Howard Morris. Foi sua primeira peça teatral, que ele escreveu enquanto atuava em *What's New, Pussycat?* e antes de partir para Londres para filmar *Cassino Royale* como ator.

Primeiramente, nos perguntamos: o que uma peça e um filme de Woody Allen sobre uma família judia americana em férias em país da cortina de ferro, em meados dos anos 50, uma comédia sobre a ocupação americana depois da Segunda Guerra Mundial numa ilha japonesa e uma comédia da Broadway sobre uma família classe-média do Brooklyn teriam em comum?

Para Gilles Déléuze, “[...] a loucura comum na família americana, e a perpétua intrusão do estrangeiro ou do anormal, como um desequilíbrio dentro de um sistema, ele mesmo, longe do equilíbrio, constituirão os clássicos da comédia.” (DÉLÉUZE, 1985, p. 301).¹⁶⁵

Um desses clássicos é o sucesso da Broadway *You Can't Take It with You* (Do mundo nada se leva, 1937), escrita por Kaufman e Moss, que, de acordo com o próprio Woody Allen, serviu como palimpsesto, como referência temática. Allen sempre teve muito apreço por autores como Hart Moss e George Kaufman – seu parâmetro para comédia bem escrita. Ele disse, em entrevista concedida a Eric Lax para seu primeiro livro: “*Don't Drink the Water* é baseada na premissa de uma família inteira vivendo junta

¹⁶⁵ (No original) ““La folie ordinaire dans la famille américaine, et la perpétuelle intrusion de l'étranger ou de l'anormal, comme un déséquilibre dans des systèmes eux-mêmes loin de l'équilibre, constitueront les classiques de la comédie.”

e dando nos nervos uns dos outros, assim como *You Can't Take It with You*, de Kaufman. A peça é baseada naquela fonte cômica.” (LAX, 1977, p. 209).¹⁶⁶

Quanto à estrutura, ele assume que utilizou a de *Teahouse of the August Moon*, de John Patrick, adaptada do romance de Vern Sneider. Woody Allen nota que “ninguém apontou esta similaridade, mas é verdade” (ALLEN apud LAX, 1977, p. 209). Ele viu estas comédias e ficou impressionado, a ponto de dar ao produtor das peças de Kaufman seu primeiro rebento. O produtor não ficou, mas deixou um diretor que não fez um bom serviço.

Allen reescrevia a peça enquanto ela estreava na Filadélfia. Depois que entrou um novo diretor, Stanley Prager, e sob a produção de David Merrick, a peça foi para Boston. Woody Allen ainda estava reescrevendo em quartos de hotéis, e veio-lhe a ideia de fazer do padre o narrador. Houve treze mudanças de elenco, sendo que apenas alguns atores como Tony Roberts e Lou Jacobi mantiveram-se. Allen não atuou nesta peça. Em Nova York, houve pré-estreias e Allen continuou mudando a estrutura e aperfeiçoando-a até dois dias antes da estreia.

No filme, é a estória de um burguês judeu dono de um bufê em Newark, New Jersey (na peça é um fazendeiro) e de sua esposa e filha que pedem asilo na embaixada americana de um país instável politicamente na Europa Oriental, causando sérios problemas diplomáticos para os Estados Unidos. Foster Hirsch descreve assim os personagens:

Papai Hollander é um tirano doméstico e um preocupado em tempo integral. Tendendo a agravar as coisas firmemente, ele é um estoque de *paterfamilias* judeu. Mamãe Hollander é uma reclamona, uma falastrona, uma dona-de-casa compulsiva (pode ter certeza de que sua sala de estar é coberta com plástico) e, como seu marido brinca, ‘uma lutadora profissional que carrega seus próprios tijolos’. A filha dos Hollander é uma tola que tem um namorado tedioso em casa, um advogado com asma, e que se apaixona por Axel Magee, o papel mais próximo na peça da *persona* de Woody, o bem-intencionado, feliz e incompetente filho do ausente embaixador americano. (HIRSCH, 1991, p. 36).¹⁶⁷

¹⁶⁶ (No original) “*Don't Drink the Water* is based on the premise of a whole Family living together and getting on each other's nerves, like Kaufman's *You Can't Take It with You*. The play is based on that source of comedy. [...] Nobody has pointed out the similarity, but it's true.”

¹⁶⁷ (No original) “Papa Hollander is a domestic bully and full-time worrier. Prone to aggravation and griping, he is a stock Jewish *paterfamilias*. Mother Hollander is a whiner, a gabber, a compulsive housecleaner (you can be sure that her living room furniture is covered with plastic), and, as her husband cracks, ‘a professional Mah-Jongg hustler who carries her own tiles’. Daughter Hollander is a simp who has a dull boyfriend back home, a lawyer with asthma, and who falls for Axel Magee, the closest counterpart in the play to the patented Woody *persona*, the well-meaning, blissfully incompetent son of the absent American ambassador.”

A sinopse seria a seguinte: os Hollander vão passar férias num país do leste europeu e Walter (o pai) tira fotos de uma área militar proibida. Imediatamente, toda sua família é perseguida e tida como uma família de espões. Correm para se refugiar na embaixada americana, que no momento está entregue ao filho do embaixador, Axel Magee, que não entende nada de diplomacia. Ele, porém, acolhe a família e se apaixona instantaneamente pela filha de Hollander, que está noiva de um advogado. Na embaixada também vive um padre, Droebner, que gosta de praticar mágica. Os Hollander tomam conta da embaixada como se estivessem em casa, discutindo, fazendo tarefas domésticas, ocupando a linha telefônica. Uma festa está sendo preparada para receber um xeique árabe, o que em si já cria uma situação constrangedora, visto a etnia israelita dos Hollander. No entanto, é nesta festa que, disfarçados de mulheres árabes, Hollander e sua mulher conseguem fugir, não sem antes cometerem várias gafes, como atirar em funcionários da embaixada e até no verdadeiro embaixador, que chega de viagem decepcionado e zangado com seu filho, que criara em tão pouco tempo uma crise internacional. A solução encontrada é que o casal Hollander retorne aos Estados Unidos através de contatos do padre Droebner, mas a filha ficará e se casará com Magee, numa cerimônia simples celebrada pelo padre, ficando então imune à prisão política.

De acordo com King, a estória de Allen prossegue “assim como no enredo tradicional da Nova Comédia, voltando ao antigo dramaturgo romano Plautus” (KING, 2001, p. 37)¹⁶⁸. A diferença seria que o herói não é tipicamente romântico, pois Axel Magee é incompetente, é o típico protagonista “alieniano”. De acordo com Yacowar,

As ansiedades de Hollander podem também ser vistas como expressando o pavor de Allen de novas experiências [...] O medo de Hollander reflete a timidez da persona de Allen. [...] No léxico cômico-judeu de paranoia, um crescimento inevitavelmente prova ser maligno. Hollander também expressa a sensação da persona de Allen de estar constantemente em estado de sítio. [...] A peça expressa a xenofobia de um forasteiro habitante de Newark. (YACOWAR, 1979, p. 47).¹⁶⁹

Assim como nas peças que escreveria a seguir, *The Floating Light Bulb* (1981) e *Second Hand Memory*¹⁷⁰, Allen assume que estava escrevendo com base em sua família: “Eu queria mostrar o que eles fariam se fossem pegos num país atrás da cortina de

¹⁶⁸ (No original) “Father Droebney opted for security, as Falstaff on the battlefield in Henry IV, Part One [...] He lives in an even more unheroic age than Falstaff did.”

¹⁶⁹(No original) “Hollander’s anxieties can also be seen as expressing Allen’s dread of new experience [...] Hollander’s fear reflect the timidity of Allen’s persona.[...] In the Jewish-comic lexicon of paranoia, a growth will inevitably prove to be malignant. Hollander also expresses the Allen’s persona’s sense of being under constant siege. [...] The play expresses the xenophobia of a Newark Outsider.”

¹⁷⁰ ALLEN, Woody. *Second Hand Memory*. Peça não-publicada; estreou em novembro de 2004 em N.Y.

ferro...eu coloquei o que eles diriam, as coisas normais e hostis que as pessoas dizem umas para as outras e ainda se amam.” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 35)

Disse Hirsch: “os três atos prosseguem suavemente da exposição à complicação [...] e a peça é uma fórmula eficiente de entretenimento, uma máquina-de-fazer-comédia-garantida no estilo Neil Simon [...] cheia de gracinhas Kaufmaniescas.” (HIRSCH, 1991, p. 36-7).¹⁷¹

Na época, 1966, Woody Allen esperava realmente “escrever tão bem quanto Kaufman” e conseguir tantos ingressos vendidos quanto este. Ele se gabava em não defender mensagens, não escrever “blasfêmias, linguagem chula.” (ALLEN apud HIRSCH, 1991, p. 37).¹⁷²

Como mencionamos anteriormente, a peça teve uma primeira versão cinematográfica em 1969, considerada terrível tanto por Allen quanto pelos seus biógrafos. A direção foi de Howard Morris, com Jack Gleason como protagonista. A primeira ideia de título era “*Yankee Come Home*”. Joseph Levine comprou os direitos do filme mas rejeitou o pedido de Allen para dirigir o filme. Allen não teve nenhum envolvimento, e considera esta versão “um exemplo de má adaptação”, onde foi tirada toda a etnicidade, incorrendo no erro da primeira montagem teatral, em que atores não-judeus (*goys*) perdiam o ritmo e a entonação do diálogo em iídiche. O filme começa num avião, que é sequestrado e levado para o país fictício Vulgaria, com a família Hollander a bordo. Para William Hutchings, esse início provê, porém, uma razão mais plausível para a presença dos Hollanders num local pouco turístico:

Seu avião para Atenas é sequestrado e aterrissa no aeroporto perto das instalações militares comunistas, as quais Walter fotografa durante um breve intervalo quando os passageiros têm permissão de sair do avião. [...] Os Hollanders correm para a limusine que porta uma bandeira americana, que está estacionada depois de trazer o embaixador Magee para o aeroporto. (HUTCHINGS In: KING, 2001, p. 41).¹⁷³

¹⁷¹(No original) “Its three short acts proceed smoothly from exposition to complication to denouement [...] the play is an efficient formulaic entertainment, a Neil Simon-like-machine-made comedy guaranteed [...] filled with Kaufmanite wisecracks.”

¹⁷²(No original) “I hope I can write as well as Kaufman did [...] no blasphemies, no dirty language.”

¹⁷³ (No original) “Their flight to Athens gets hijacked and lands at the airport at or near the communist’s military installation, which Walter photographs during a brief interval when passengers are allowed off the plane. [...] The Hollanders run to the American-flag-bearing diplomatic limousine that is parked [...] after bringing Ambassador Magee to the airport.”

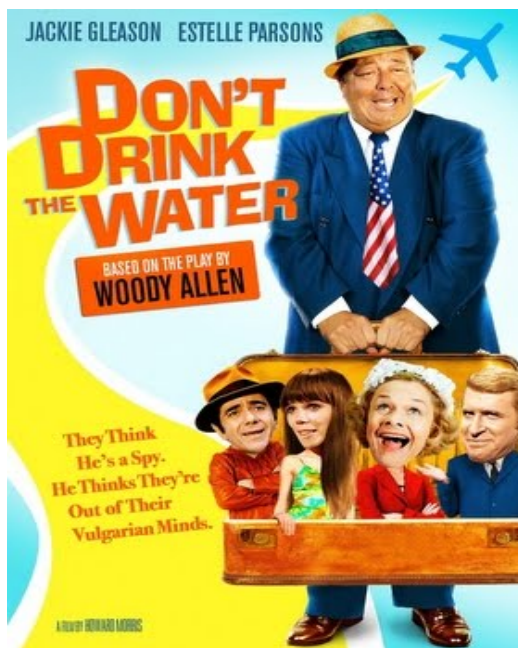


Fig. 15 - Cartaz da versão cinematográfica da peça *Don't Drink the Water*

Há outras diferenças entre o filme de Morris e a peça: Kilroy, o funcionário da embaixada, está com o braço na tipoia porque escorregou no chão encerado por Mrs. Hollander. Há uma sequência em que uma demonstração de protesto contra os americanos é ensaiada e encenada por Krojac, o policial de Vulgaria. O Sultão de Bashir expressa interesse em adicionar Susan Hollander ao harém. Ela se veste de homem para tentar escapar, um arranjo de um agente da CIA; é vista beijando Axel, e o Chefe de Cozinha pensa tratar-se de um casal gay. O noivo de Susan, Donald, que não é visto na peça, aparece no início do filme. Em outro momento, Axel [...] “acidentalmente revela que a embaixada tem uma passagem secreta ligando o quarto de Susan ao seu – que ela está pronta para explorar – enquanto na peça ele cai através de uma passagem aberta.” (HUTCHINGS In: KING, 2001, p. 42).¹⁷⁴

Uma análise dessa adaptação é feita por Foster Hirsch:

'Don't Drink the Water' só pode ganhar vida no enquadramento do prosaênio. (...) Na tela é sem ar e confinada. Sua costura teatral aparece. (...) Quanto mais o diretor tenta disfarçar as origens do palco de seu material adicionando locações exteriores e movendo a ação entre um número de cenários – mais ela proclama sua teimosa, inalterável essência teatral. (HIRSCH, 1991, p. 38).¹⁷⁵

¹⁷⁴ (No original) “Axel accidentally discloses that the embassy has a secret passageway linking her bedroom (Susan’s) to his, she is ready and even eager to explore (this scene replaces the one in the play in which he clumsily falls through an open doorway.”

¹⁷⁵ (No original) “*Don't Drink the Water* can come alive only in the proscenium frame. (...) On screen it is airless and cramped, and its theatrical stitching shows. (...) The more the director tries to disguise the stage origins of the material by adding exterior locations and moving the action among a number of settings – the more it proclaims its stubborn, unalterably theatrical essence”.

De acordo com Diane Jacob, Walter Holland foi um papel que Allen escreveu especificamente para Lou Jacobi: “É parte Nat Ackerman (de *Death Knocks*) e parte a esperteza míope do pai de Woody.” (JACOBS, 1982, p. 38).¹⁷⁶ Segundo Yacowar,

[...] há algumas infelicidades. O filme começa com uma sequência pré-creditada na qual a família se prepara para suas férias. [...] A peça é quebrada. Há também momentos de imperdoável excesso, como a música de strip-tease que acompanha a tentativa de Padre Drobney de escapar de sua camisa de força e o insinuante e lento rolar de olhos para o céu que delimitam a performance de Jackie Gleason. Allen é um artista muito bom para que seu trabalho seja alterado com tanta crueldade. (YACOWAR, 1979, p. 50).¹⁷⁷

Parece que havia uma ideia na Hollywood dos anos sessenta de que apenas com a utilização de um tipo de jazz o clima de comédia se instalaria. Vemos isso em filmes como *O que é que há, gatinha?* por exemplo, ou *Cassino Royale*. Outro protesto contra o filme de Morris vem de Annette Wernblad:

Os judeus Hollanders foram transformados em Anglo-Saxões brancos e protestantes. [...] Na peça, os Hollanders são vistos como uma força destrutiva cuja presença arruína a embaixada. No filme [...] sua casa em Nova Jérsei não era caótica. A força destrutiva é então o novo local: o país do leste europeu. [...] Na peça, Padre Drobney nos conta como os Hollanders escaparam; na versão fílmica, onde não funciona como narrador, ele escapa com eles. (WERNBLAD, 1992, p. 30-31).¹⁷⁸

Woody Allen gravou então sua versão para a televisão pública americana, a PBS, com a atriz Julie Kavner (*Oedipus Wrecks*, *Radio Days*, *Margie Simpson*) fazendo a mãe, Allen no papel do pai, Mayam Byalik no de Susan Holland, Michael J. Fox no papel que foi de Tony Roberts (Axel), e com Don De Louise no papel do padre Droebner – um aprendiz de mágica – em 1994. Um elenco muito mais étnico do que o do filme anterior.

Segundo Robert Stam, os filmes que restringem sua ação a um único espaço poderiam ser chamados de “cronotopo entre quatro paredes” (STAM, 2006, p. 229), e podemos dizer que é o caso deste filme, pois é um filme para TV, e a TV, apesar de “arejar” às vezes a produção – não podemos esquecer – é feita quase sempre em estúdio, com várias câmeras captando a cena ao mesmo tempo, o que fica difícil controlar ao ar

¹⁷⁶(No original) “...a role that Allen wrote specifically for Lou Jacobi – is part Nat Ackerman and part Woody’s shortsightedly cunning father.”

¹⁷⁷(No original) “...there are some striking infelicities. The film begins with a precredit sequence in which the family prepares for its holiday. [...] The play is disrupted [... There are also moments of unpardonable excess, as the stripper music that accompanies Father Drobney’s attempt to escape his straitjacket and the ingratiating slow burn and heavenward eye roll that delimit Jackie Gleason’s performance. Allen is too fine an artist for his work to be tampered with so crudely.”

¹⁷⁸(No original) “The Jewish Hollanders who turned into WASPs [...] in the play, the Hollanders are seen as the disruptive force whose presence wrecks the embassy. In the film [...] their New Jersey home was not all that chaotic. The disruptive force is thus [...] the Eastern European country. [...] In the play, Father Drobney tells us how the Hollanders escaped; in the movie version, where he does not function as narrator, he – incredibly – escapes with them.”

livre. O filme, no entanto, é bem escuro – nada da iluminação chapada da TV, e o cenário é iluminado com abajures vermelhos – marca do trabalho dos diretores de fotografia de Allen, que trabalham muito os tons sépia e outonais.

Porém, nesta versão, há cenas de referências cinematográficas e nada televisivas, como a de um diálogo entre os dois jovens descendo uma escadaria que, se não chega a ser em espiral, pelo menos é vista do alto, por sobre os vários andares, à la Hitchcock. De acordo com Hutchings,

Um paralelo igualmente plausível para *Quase um sequestro* pode ser encontrado em vários filmes de Alfred Hitchcock, em que civis inocentes são capturados por espionagem ou outra intriga internacional (*Intriga internacional, Os trinta e nove degraus, O homem que sabia demais*). (HUTCHINGS In: KING, 2001, p. 39).¹⁷⁹

É o tema do “homem errado”.

Como poucas farsas antes dela, *Don't Drink the Water*¹⁸⁰ tem tiros em cena que acertam seus alvos. No filme para TV, os tiros de Walter atingem o assistente do Emir no pé, ao contrário de Kilroy, além do braço do embaixador. Já Morris não usou no filme os tiros em cena ou fora de cena. O personagem do pai, Walter Hollander, vivido por Allen, quando pega pela primeira vez numa arma, imita Sam Spade, personagem que Humphrey Bogart immortalizou no cinema *noir*: “WALTER (*a la Sam Spade*): Nunca se pode saber quando esse pedacinho de chumbo pode fazer a diferença...” (ALLEN, 1969, Act II, p. 62. Tradução da autora) Já Jack Gleason faz uma breve imitação de James Cagney: ‘*You dirty rat!*’ (HUTCHINGS In: KING, 2001, p. 41).

No filme de Morris, a trilha sonora parodia a série televisiva *Missão impossível*, que começou exatamente em 66. O de Allen cria o personagem Krojak, um similar de *Kojak*, o detetive calvo interpretado por Telly Savallas nos anos 70, na TV.

Apesar do caráter histórico da política externa americana, a paranoia em relação aos atos terroristas atuais estão ali tratados satiricamente, não deixando o texto datado.

Allen confessa, no novo livro de Lax, que era uma ideia cômica grande demais para ele tratar naquele momento de sua carreira (quando escreveu a peça), tanto em termos de estrutura quanto de texto:

Precisava ter sido menos uma caricatura de piadas. Eu deveria ter reduzido um pouco o ritmo e feito aquilo um pouco melhor, um pouco mais realista, do

¹⁷⁹(No original) “...an equally plausible parallel for *Don't Drink the Water* could be found in the various Alfred Hitchcock in which innocent civilians are caught up in espionage or other international intrigue (e.g. *North by Northwest, The 39 Steps, The Man Who Knew Too Much*)”

¹⁸⁰ Agora há a encenação do musical *Bullets over Broadway* e, antes, houve a peça de Joe Orton *What the Butler Saw* (1969).

ponto de vista da trama e dos personagens. Era (...) tão frágil que eu não podia contar com nada além das risadas. (ALLEN apud LAX, 2009, p. 430)

Allen pensava estar fazendo o mesmo que Kaufman e Moss em *You Can't Take It with You*, mas estes construíam personagens e faziam uma história que interessava ao espectador – a dos dois namorados – e é isso o que mantinha a peça em andamento.

Quanto à utilização de *Teahouse of the August Moon* como guia para a estrutura, ele assume que é algo que aprendeu com um roteirista de séries para TV que criava boas ideias e novas piadas para uma série sobre marcianos com uma estrutura de série de caubóis: “Ele já tinha visto aquela estrutura representada no palco ou em algum lugar, e ao usar aquela estrutura sabia quais problemas teria, com que velocidade ia precisar seguir adiante e o que fazer”. (LAX, 2010, p. 431)

Em TV, “nada se cria”, como dizia Abelardo Barbosa, o Chacrinha, “tudo se copia.” Este ‘quase sequestro’ da estrutura de *Teahouse of the August Moon* está na utilização do personagem narrador, que na peça de Allen é feita pelo padre. Isso foi adicionado por Allen numa das versões reescritas em Londres em 66.

O Padre Drobney, segundo King, “optou por segurança [...] como Falstaff no campo de batalha em *Henrique IV*, Parte I. [Porém...] ele vive numa idade muito menos heroica do que Falstaff vivia.” (KING, 2001, p. 37).¹⁸¹ Ele, assim como Axel, Kilroy e o Chef, é um dos excêntricos personagens kaufmanianos.

No filme para TV temos uma narração em *off* de um locutor com imagens de documentário em preto & branco e o padre Drobney é apenas mais um personagem que habita a embaixada e não tem essa função épica. A ideia foi prover o contexto histórico de meados dos anos 60, com a narração de um apresentador da época. Também no filme de Morris, Padre Drobney não narra a estória.

O narrador como personagem atuante é considerada uma boa forma da utilização deste recurso de dramaturgia. Ele não é alguém de fora, mas inserido na trama. No cinema, um bom exemplo disto está no filme de Bergman, *Det Regnar På Vår Kärlek* (Chove sobre nosso amor, 1946), onde o narrador é o advogado de defesa, um “anjo”, etc.¹⁸².

Na peça de John Patrick, temos a seguinte abertura, através do intérprete do exército americano na ilha de Okinawa, Japão:

¹⁸¹(No original) “Father Drobney optou por segurança, como Falstaff no campo de batalha em *Henrique IV*, Part One [...] He lives in an even more unheroic age than Falstaff did.”

¹⁸² Allen só vai conhecer os filmes de Bergman a partir de *Sommaren med Monika* (Monika e o desejo, de 1953), porém.

SAKINI.

[...]Adoráveis senhoras, bons cavalheiros:

Favor me apresentar.

Sakini por nome.

Intérprete por profissão.

Educação por antigo dicionário.

Okinawano por capricho dos deuses.

História de Okinawa revela distinto recorde de conquistadores. (PATRICK In: GASSNER, 1961, p. 609).¹⁸³

Os personagens narradores não são protagonistas, mas já revelam o humor ao se apresentarem e ao país onde as histórias acontecem. Vejamos a abertura da peça *Don't Drink the Water*:

DROBNEY[...]

Boa noite. Meu nome é Drobney. Padre Drobney. Eu sou um padre neste charmoso e pequeno país comunista, onde, de 4 milhões de habitantes, 3.975.000 são ateus, cerca de 24.000 são agnósticos, e a outra centena é de judeus. A questão é: eu não tenho muitos seguidores. (ALLEN, 1969, p. 6).¹⁸⁴

Em *You Can't Take It with You*, temos uma grande família classe-média do Brooklyn bastante incomum, os Sycamore Vanderhof – que parece se dedicar mais a *hobbies* do que a algum trabalho produtivo – com exceção da filha Alice, que seria uma personagem ‘normal’. Allen faz com os *Hollanders* um paralelo com esta família. O namorado e chefe de Alice, Tony, pertence à alta burguesia, e poderíamos compará-lo com o filho de embaixador de *Don't Drink the Water*, não fosse a incompetência profissional deste último. De todo jeito, há uma união de classes diferentes – elemento do melodrama, aqui presente em comédias de costumes – pois há um casal jovem apaixonado que passa por quiproquós e travessuras de outros tantos personagens cômicos até atingir seu objetivo de ficar juntos.

Vejamos primeiro um trecho de uma *gag* de *You Can't Take It with You* com personagens estrangeiras misturados à trama e uma atmosfera similar do mesmo tipo de piada que acontece em *Don't Drink the Water*:

AVÔ.

Sua Alteza, permita-me apresentá-la ao Sr. Anthony Kirby e Sr. Anthony Kirby Júnior. A Grã-Duquesa Olga Katrina.

KIRBY.

E essa agora?

¹⁸³ (No original) “Lovely ladies, kind gentlemen: please to introduce myself. Sakini by name. Interpreter by profession. Education by ancient dictionary. Okinawan by whim of gods. History of Okinawa reveal distinguished record of conquerors”.

¹⁸⁴ (No original) “DROBNEY. (Crosses D.L.C.) Good evening. My name is Drobney. Father Drobney. I am a priest in this charming little Communist country where out of four million inhabitants, 3,975,000 are atheists, and about 24,000 are agnostics, - and the other thousand are Jewish. The point is: I don't have a big following.”

A GRÃ-DUQUESA.

Como vão? Antes que eu faça as panquecas, quantas pessoas vão jantar?

AVÔ. Oh, eu faria uma porção, Sua Alteza. Nunca se sabe.

A GRÃ-DUQUESA.

Bom! O Czar sempre dizia para mim: Olga, não seja pão-dura com as panquecas. (Ela retorna à cozinha, deixando um boquiaberto Sr. Kirby atrás dela).

KIRBY.

Quem mesmo você disse que era, Sr. Vanderhof?

AVÔ. (Bem espontaneamente)

A Grã-Duquesa Olga Katrina, da Rússia. Ela está cozinhando o jantar. (KAUFMAN e MOSS, p. 315-317).¹⁸⁵

Paralelo interessante é que, no filme de Allen para a TV, o personagem de Axel larga a carreira diplomática e termina fazendo esculturas de salada de batata para o *buffet* do sogro. Ele se torna “o Michelangelo do *catering*”.

A comédia de Kaufman e Moss também foi adaptada para o cinema, com sucesso. Típico produto comercial da Broadway, serviu de contextualização temática para *Don't Drink the Water*.

Woody Allen admitiu, em entrevista concedida a Lax, que há uma tendência a se escrever demais, para esclarecer e desenvolver coisas. Nesta peça ele escreveu muito material extra. Ele diz ter cortado umas cinco páginas de diálogo supérfluo e desnecessário de *Don't Drink the Water*. Por exemplo, quando o personagem de Tony Roberts, que fazia o filho do embaixador, conhece a filha de Lou Jacobi: “ela olha para ele, ele olha para ela [estala os dedos] dava para ver que um estava atraído pelo outro. [...] Esse tipo de coisa continua verdadeiro para o cinema.” E o diálogo “soporífero”, diz ele, “virou pó”. (ALLEN apud LAX, 2009, p. 382-383).

Dentre os temas prediletos de Allen, está a família judaica, presente também em *The Floating Light Bulb* (1981), *Second Hand Memory* (2002) e *Honeymoon Motel* (2010-2011). Esta última, encenada até janeiro de 2012 como um ato de “*Relatively speaking*”, espetáculo dirigido por John Turturro na Broadway e que ainda contava com um ato de Elaine May e outro de Ethan Coen. O tema gira novamente sobre famílias judias, adultério, homem mais velho e mulher mais nova (Pigmalião!), que é noiva do enteado. Farpas e críticas à religião judaica e aos psicanalistas também afloram. Há um

¹⁸⁵ (No original): “GRANDPA. Your Highness, may I present Mr. Anthony Kirby, and Mr. Kirby, Jr.? The Grand Duchess Olga Katrina. KIRBY. How's that? TRE GRAND DUCHESS. How do you do? Before I make the blintzes, how many will there be to dinner? GRANDPA. Oh, I'd make quite a stack of them, Your Highness. Can't ever tell. THE GRAND DUCHESS. Good! The Czar always said to me, Olga, do not be stingy with the blintzes. (She returns to the kitchen, leaving a somewhat stunned Mr. Kirby behind her). KIRBY. Who did you say that was, Mr. Vanderhof? GRANDPA. (very offhand) The Grand Duchess Olga Katrina, of Russia. She's cooking the dinner.”

tio apenas citado – cujo nome Mendel Allen usa muito – também adúltero. Os pais da noiva também têm um problema: o pai dormiu com a irmã da esposa (*Hannah e Suas Irmãs*). A sinopse da história seria que Jerry, um escritor, roubou a noiva de seu enteado Paul, também escritor, (só que bem sucedido), no dia do casamento. Há uma piada que reaparece aqui, usada por Allen em suas rotinas de *stand-up*, quando Jerry, invejoso, diz que a noiva devia “aplaudir de pé na cama à performance sexual de Paul”. Os outros personagens são: Nina – a noiva; Judy – esposa de Jerry e mãe de Paul; Ed – amigo de Jerry; Sam e Fay Roth, pais de Nina; Rabbi Baumel; Dr. Brill, um psicanalista; Sal, um entregador de pizza.

O tema dos relacionamentos amorosos e suas traições ainda vai se repetir na peça *Central Park West*. Mas há também outros temas em peças de Allen, como o do medo da página em branco, presente em *Writer's Block* (Bloqueio criativo, 2003)¹⁸⁶; essas duas peças iremos analisar juntamente com o filme *Deconstructing Harry*.

Ele trabalhou também esquetes humorísticos com personagens históricos, como *My Apology* (Na pele de Sócrates) ou *The Quest* (A pergunta, 1976), em que Lincoln é o protagonista.

Houve uma peça, inédita e não encenada, sobre o macarthismo, que difere completamente do roteiro de *The Front*, direção de Martin Ritt, filme em que Allen apenas atuou. Chama-se *God, the Flag and Motherhood*. É uma peça em três atos e que se passa nos anos cinquenta. São oito cenas, e seus personagens são: Marty, um produtor de TV de quarenta e muitos anos, forte, cínico, não-intelectual. Ele casou-se com Alva, uma mulher com trinta e muitos, educada, formada em universidade, que ama seu marido e tem dois filhos de cerca de dez anos de idade com ele, Jennifer e Douglas, que não aparecem na peça. Estão, no primeiro ato, voltando de um prêmio Emmy. Ela gosta de Kafka, Shakespeare, e ele dá ao público americano de TV o que eles querem, segundo Allen: lixo. Ela tenta convencê-lo a produzir um livro de David Peckinpah, “*Night of the Scorpion*” (alguma semelhança com Sam Peckinpah não é mera coincidência), a ser dirigido por Richardson ou Pollack, e interpretado por Frederick March. Outros personagens são a secretária de Marty, um jornalista da Time Magazine, Yale Pollack – o diretor escolhido e John Parks, o ator principal, da lista negra. Há outros personagens de produtores que também aparecem no segundo ato, outros possíveis anunciantes, e um homem do comitê de atividades antiamericanas. A novela literária a ser adaptada seria

¹⁸⁶Ambas as peças citadas aqui estão publicadas no livro *Adultérios* (ALLEN, 2003). As datas entre parênteses referem-se às suas primeiras apresentações na Broadway.

algo de Dostoiévsky. O ator que eles escolheram para o papel principal, um desconhecido, é comunista, mas inicialmente finge não ser, e ainda por cima é alcoólatra. A rede de TV não o aceita, o diretor desiste, mas o produtor já se comprometeu a lutar contra o macarthismo, e arrisca tudo para colocar seu programa ao vivo no ar.

Mas apenas em peças mais ousadas, como *Death* (Morte), o esquete “*Death Knocks*” (A Morte bate à porta) e *God* (Deus) ele volta-se para temas existencialistas e faz um teatro menos convencional, absurdo. *Death, God e Sex* foram três peças de um ato encomendadas por Charles Feldman para Allen. *Sex* nunca chegou a ser completada, mas, nos “*The Woody Allen papers*” doados para a sessão de livros raros da biblioteca Firestone da Universidade de Princeton, Nova Jérsei, pudemos ler essa peça e descobrir a origem daquela que se tornou a peça mais bem-sucedida de Allen, *Play It Again, Sam*.

3.3.2 – Roteiro de *Play It Again, Sam* (Sonhos de um sedutor)

“Tenho um sentido inato do drama”, diz Allen, e, segundo Lax, uma “capacidade de transformar seus fortes sentimentos cinematográficos numa peça teatral.” (LAX, 1991, p. 246).

É curiosa a transição de certos personagens do cinema para o palco, como acontece em *Play It Again, Sam*, de Herbert Ross, filme originado da peça homônima de Woody Allen. Neste filme, o personagem vivido por Humphrey Bogart em *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, aparece para dar conselhos sobre a vida amorosa do personagem de Woody Allen (que não por acaso se chama Allan, seu nome verdadeiro).

Play It Again, Sam, o filme, teve roteiro adaptado e protagonizado por ele, com Diane Keaton e Tony Roberts interpretando os mesmos papéis em que atuaram na peça homônima. Como Allen já havia escrito roteiros paródicos para o cinema, houve uma imediata associação entre *Casablanca* e *Play It Again, Sam*.

Para Bailey, no entanto, o filme não é uma simples paródia: “Mais do que meramente exagerar o melodrama de *Casablanca* para propósitos satíricos, *Play It again, Sam* (grifo meu) critica e reinterpreta o meio do qual ele se apropria” (BAILEY, 2001, p. 33. Tradução da autora)¹⁸⁷. O próprio título induz a tocar **de novo**, repetir, relembrar.

¹⁸⁷ (No original): “Rather than merely exaggerating the melodrama of *Casablanca* for the purpose of satire, *Play It Again, Sam*, critiques and reinterprets the medium it has appropriated [...]”

Para Gérard Genette, este filme é um caso de hipertextualidade cinematográfica, que ele chama até mesmo de ‘hiperfilmicidade’ – que o próprio título denota, ao dizer “toque de novo, Sam” – pois ele está, de fato, lembrando uma obra de arte anterior.

O filósofo Sander Lee insiste que é o mito do filme *Casablanca* que está sendo mostrado e não sua realidade, pois a frase “toque de novo, Sam”, por exemplo, “é a mais famosa frase não falada do cinema” (LEE, 2002, p. 25. Tradução nossa)¹⁸⁸; Ingrid Bergman nunca usa literalmente estas palavras, mas diz “*Play it, Sam. Play it for me. Play ‘As time goes by’*”.¹⁸⁹

Em 1969, Allen escreveu para a *Life* uma matéria de capa, chamada “*How Bogart made me the superb lover I am today*”, um ensaio que veio a ser a gênese de *Play It Again, Sam*. Era narrado por um Woody Allen autoparódico:

Eu estava caminhando como Bogart, conversando sobre Bogart, curvando meu lábio e dizendo, “Não, obrigado, querida. Oh, você é boa. Você é muito boa. Toque de novo, Sam.” Eu sei que ele nunca realmente disse “Toque de novo, Sam”, mas eu disse o suficiente para nós dois. (JACOBS, 1982, p. 25).¹⁹⁰

Para Genette, “as similaridades entre os enredos do hiperfilme e do hipofilme são reveladas apenas na conclusão” (GENETTE, 1997, p. 157). Ali, o roteiro vai de ‘antinovela para travestimento’, pois Woody Allen utiliza o texto final de *Casablanca*. Ou seja, quando Genette diz que o roteiro é uma antinovela, seria o equivalente ao que *Dom Quixote* foi para *Amadis de Gaulis*:

[...] algumas desventuras que estão para a moderna arte da sedução o que *Dom Quixote* de lança em riste contra moinhos de vento eram para o errante cavaleiro, e das quais Woody Allen emerge algumas vezes rejeitado, outras machucado e amarrotado, assim como o cavaleiro [...] (GENETTE, 1997, p. 157).¹⁹¹

Genette considera Allen como exemplo da arte paródica no que ela tem de melhor.

Para Linda Hutcheon:

A incorporação física do filme anterior na sequência de abertura e a presença física da figura Rick/Bogart apontam para inversões paródicas. No entanto, o protagonista não é um anti-herói; é um herói real, e o seu sacrifício no final em nome do casamento e da amizade é o análogo moderno e pessoal do ato mais político e público de Rick. O que é parodiado é a tradição estética de

¹⁸⁸(No original) “‘Play it again, Sam’ is the most famous line ever *not* spoken in film”.

¹⁸⁹ *Casablanca* (USA, 1942, p&b, 35 mm) Direção: Michael Curtiz. Com Ingrid Bergman, Humphrey Bogart.

¹⁹⁰ (No original) “I was walking like Bogart, talking like Bogart, curling my lip and saying, ‘No, thanks, sweetheart. Oh, you’re good. You’re really good. Play it again, Sam.’ I know he never actually said, ‘Play it again, Sam’, but I said it enough for both of us.”

¹⁹¹(No original) “...some misadventures that are to the modern art of seduction what *Dom Quixote*’s tilting at windmills was to the Knight errant, and from which Woody emerges as times rebuffed, at others bruised and rumped, just like the knight” [...]

Hollywood que permite apenas um certo tipo de mitologia no cinema; o que é satirizado é a nossa necessidade de semelhante heroicização. (HUTCHEON, 1985, p. 38).

No Brasil, conhecemos *Play It Again, Sam*¹⁹², como *Sonhos de um sedutor*. Como sempre, sabemos dar nomes às traduções dos filmes estrangeiros. Enquanto a frase proferida por Ingrid Bergman em *Casablanca* nos remete da peça de Allen diretamente ao filme – para aqueles que captam esta ironia intertextual, como vimos no caso de Gerard Genette – os “sonhos” do título em português remetem às sequências de sonho do protagonista vivido por Allen, que remetem, por sua vez, à peça escrita por George Axelrod – e depois filme dirigido por Billy Wilder, *The Seven Year Itch* (O pecado mora ao lado, 1955).¹⁹³ Podemos considerar então que se trata de um filme baseado em uma peça onde os sonhos invadem a realidade. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac,

Graças ao jogo de sonho Strindberguiano a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base. [...] Ela nos dá acesso – com um contraponto sobre o meio, a realidade [...] à visão do protagonista, e até à do autor. (SARRAZAC, 2012, p. 101).

Assim como em *A morte do caixeiro viajante*, (1949) de Arthur Miller, as paredes não são barreiras para entrada e saída de personagens do passado no presente em *Play it Again, Sam*. Lembremo-nos que *Depois da queda*, de Arthur Miller, também se passa na “memória, na mente e pensamento” do protagonista, como aconteceu no Brasil com *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues.

No livro *Loser Takes All: the Comic Art of Woody Allen*, Maurice Yacowar cita uma gag da peça, sobre a mulher do personagem principal, que relaciona-se ao tema central: “o controle do herói por um ideal romântico que é remoto para ele”, diz Yacowar. Allan, o protagonista, diz: “Ela costumava assistir televisão durante o sexo – e mudar os canais com um controle remoto.” Allen também usava uma piada similar no episódio italiano do filme *Everything You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask*. Mas quando o herói reclama que sua mulher só faz amor com ele assistindo à televisão, ele omite o controle remoto, “que só se encaixa em *Play It Again, Sam*.” (YACOWAR, 1979, p. 4)¹⁹⁴ Yacowar acredita que...

[...] O próprio ato de filmar a peça, portanto, envolvia uma mudança radical na concepção original de Allen. A peça de Allen concernia um homem obcecado com uma imagem fílmica, numa profissão relacionada ao cinema, e com o

¹⁹² Peça encenada em 1968 e publicada em 1969. No Brasil, em 1984.

¹⁹³ O nome do filme em português é outra tradução não literal – na verdade a personagem interpretada por Marilyn Monroe mora em cima – do que no inglês seria “A coceira dos sete anos” (de casamento).

¹⁹⁴ (No original) “The hero’s control by a romantic ideal that is remote from him: ‘She used to watch television during it – and change channels with a remote control switch.’ [...] “Which uniquely fits *Play It Again, Sam*.”

hábito de ver sua vida em termos de cenas de cinema. O filme da peça assume um elemento adicional de autorreflexão porque um filme sobre cinema é uma experiência diferente daquela de uma peça sobre cinema, mesmo se o texto seja o mesmo. (YACOWAR, 1979, p. 57).¹⁹⁵

O filme será um exemplo, portanto, de metatextualidade, enquanto a peça é uma exemplo de intertextualidade/intermedialidade.

A auto textualidade, no caso, aparece em outra peça de Allen, *God*, quando ele faz uma autorreferência à sua peça anterior. O personagem do dramaturgo diz: “Engraçado. Usei essa frase numa outra peça, *Sonhos de um sedutor*, para descrever uma garota...” E o ator replica: “Deve ter feito muito mais sucesso da primeira vez.” (ALLEN, 1980, p. 174. Tradução de Ruy Castro)

Também em quadrinhos o personagem Woody nos revela as dificuldades em escrever e reescrever a peça *Play It Again, Sam*, de Allen, como vemos abaixo:

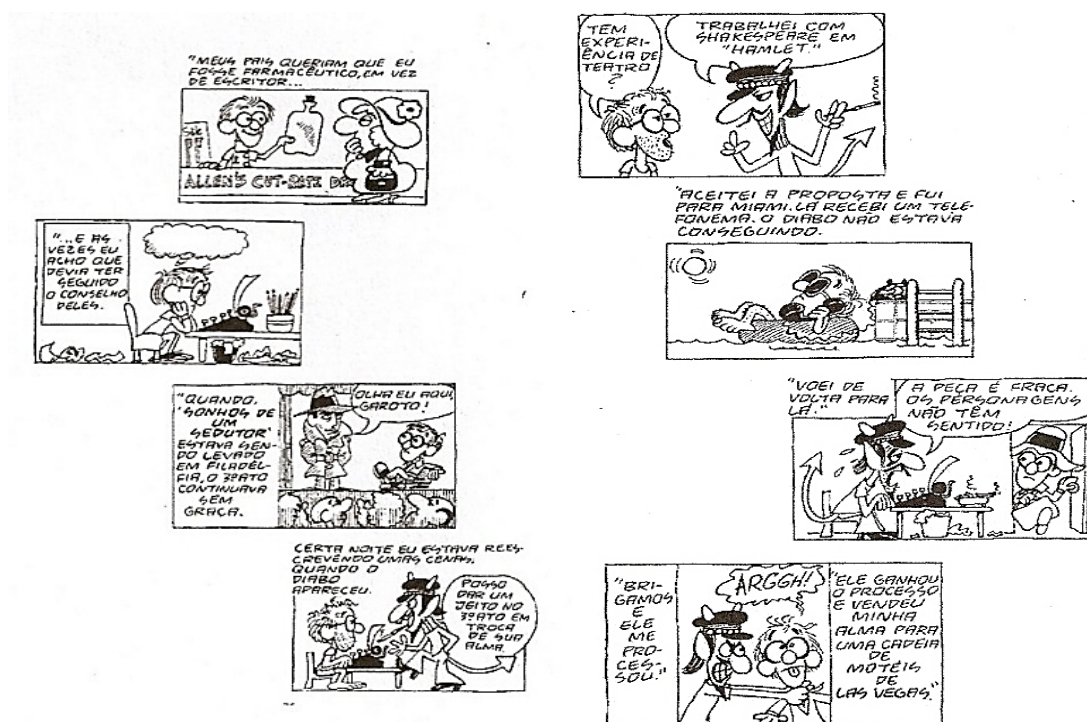


Fig. 16 – Quadrinhos de *Inside Woody Allen*, ilustração de Stuart Hample e piada autorreferente de Woody Allen.

De acordo com Eric Lax (1991, p. 289):

Woody tornou-se personagem de história em quadrinhos enquanto fazia *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, embora não tenha feito pessoalmente parte da

¹⁹⁵(No original) “The very act of filming the play, however, involved a radical change in Allen’s original conception. Allen’s play concerned a man obsessed with a film image, in a film-related profession, and with a habit of seeing his life in terms of film scenes. The film of the play assumes an additional element of self-reflection because a film about film is an experience different from that of a play about film, even if the text were exactly the same.”

criação da historinha. Em 1976, *Inside Woody Allen*,¹⁹⁶ desenhado por Stuart Hample com piadas em parte tiradas da coleção que Woody rabiscava em pedaços de papel, estreou em 180 jornais de 60 países. Durou 8 anos. Hample [...] sugeriu a tira, e Woody, juntamente com Rollins e Joffe, achou que seria uma boa maneira de se promover. Todo sábado se encontravam para conversar sobre as tiras e ver os desenhos (Woody é tão rigoroso com qualquer detalhe criativo quanto o é com todos os seus projetos).

Diferentemente da peça – onde vemos Allen sentado no sofá de casa assistindo a *The Maltese Falcon* (Relíquia macabra, 1941), de John Houston, numa cena em que Bogart está rejeitando Mary Astor – o filme *Play it Again, Sam* já começa com a cena final de *Casablanca*, de quatro minutos de duração. Vemos o rosto de Allen vendo o filme no cinema de forma intercalada.

De acordo com Sander Lee – um filósofo que analisa dezoito filmes de Woody Allen – em *Play It Again Sam*, embora percamos a citação de Bogart em *The Maltese Falcon* de que a escultura, objeto do título, é feita “da mesma matéria que os sonhos” – citação por sua vez de Shakespeare – “o uso de *Casablanca* chama nossa atenção mais diretamente não apenas para a influência do cinema, ou da mística do herói masculino de Bogart, mas ao impacto de *Casablanca* propriamente dito.” (LEE, 2002, p. 24).¹⁹⁷

A cena final do filme é diferente da peça também. Na peça, ele encontra um novo interesse romântico numa jovem fã de cinema. Para Yacowar, “Ross deixa Felix completamente só ao final do filme [...] para enfatizar o crescimento de Félix.” (YACOWAR, 1979, p. 58)¹⁹⁸ Nem mesmo o novo amigo, vivido em *Casablanca* por Claude Rains, o acompanha. Ao final do filme, a fumaça do avião lembra a neblina de *Casablanca* e o protagonista vivencia o final de seu filme predileto, como diz Foster Hirsch: “[...] por todo o *Play It Again, Sam* ele conversa intimamente com Humphrey Bogart e descobre, para seu deleite, que sua vida está começando a se parecer com a estória de *Casablanca*” (HIRSCH: 1991, p. 79)¹⁹⁹:

ALLAN. (*Música de piano ao fundo*). Estou dizendo porque é verdade, Linda. Nós sabemos, do fundo do coração, que você pertence ao Dick. (...) Se aquele avião decolar e você não estiver do lado dele, vai se arrepender. Talvez não hoje, talvez não amanhã, mas com certeza pelo resto da sua vida.
LINDA. Isso é muito bonito!

¹⁹⁶ No Brasil foi publicado em forma de livro pela L&PM com o nome *O nada e mais alguma coisa*.

¹⁹⁷(No original) “...the use of *Casablanca* draws our attention more directly not just to the influences of film, or the Bogart mystique of male heroism, but, more specifically to the impact of *Casablanca* itself.” “What we are being shown is the myth of the film *Casablanca*” “*Play It Again, Sam*, is the most famous line ever not spoken in film”.

¹⁹⁸(No original) “Ross leaves Felix all alone at the end of the movie” [...] “To emphasize Felix’s growth” [...]

¹⁹⁹ (No original) “...for all *Play It Again, Sam*, he talks intimately with Bogart and finds out, to his delight, that his life is beginning to seem like *Casablanca*’s story”.

ALLAN. É do filme *Casablanca*. Esperei a vida inteira pra dizer isso!
LINDA. (*Sobe os degraus e beija-o*). Até outro dia, Allan. (*Sai*). (ALLEN, 1984, p. 97)

Casablanca, por sua vez, surgiu de “uma peça intitulada *Everybody Comes to Rick’s*, de dois dramaturgos desconhecidos, Murray Burnett e Joan Alison” nos conta Otto Friedrich (1988, p. 140)²⁰⁰. Os irmãos Epstein e depois Howard Koch, um homem do grupo de teatro Mercury, de Orson Welles, foram os roteiristas. Outros deram contribuições, que Michael Curtiz juntou à medida que dirigia. Os atores recebiam os diálogos em cima da hora, e não sabiam como o filme iria terminar. Alguma semelhança com o método de Allen de só entregar para seus atores as falas em que atuam talvez não seja mera coincidência, pois só seus protagonistas conhecem o final de seus filmes. Mas no caso de *Casablanca*, nem estes sabiam.

Quando Herbert Ross, contratado para dirigir o filme, pediu para Allen adaptar a própria peça, ele fez vários comentários sobre o que Allen havia feito, pedindo que colocasse a ação o máximo possível em exteriores. Houve muitas mudanças nesse sentido. Conta Allen: “O Herb me disse que sempre que tentava fazer mudanças, se dava conta de como a estrutura da peça era firme. Foi difícil para ele mudar as coisas, e não dava para mudar em certos pontos”. (LAX, 2009, p. 441)

Portanto, outra diferença crucial entre a peça e o filme eram as locações para “arejar”. A peça *Play It Again, Sam* se passa em Nova York; já o filme é rodado em San Francisco – devido a uma greve de técnicos – e em uma sequência os personagens vão para uma casa de praia. Enquanto Tony Roberts está em reunião, Keaton e Allen andam pelo píer e pela praia. Diz Yacowar:

[...] em três consecutivas cenas envolvendo o caso de Felix com Linda, (Ross) usou os montes de San Francisco como emblemas para a ascensão e queda das esperanças de Felix. O roteiro de Allen também adiciona uns chistes que mostram Felix respondendo com brilho mórbido à beleza da praia: ‘Esta é uma casa de praia maravilhosa. Vamos queimá-la e coletar o seguro. [...] Olhem, vocês podem ver as gaivotas voando por todo o esgoto. [...] Eu não bronzeio, eu tenho um derrame!’ E Allen comenta o paradoxo desta esplêndida cidade ter a mais alta taxa de suicídios dos Estados Unidos. (YACOWAR, 1979, p. 56-57).²⁰¹

²⁰⁰ (No original) “...from a play entitled *Everybody Comes to Rick’s*, from two unknown playwrights”.

²⁰¹ (No original) “Ross contrasted Felix’s blue funk with the gorgeous colors of the countryside and, in three consecutive scenes involving Felix’s affair with Linda, used the San Francisco hills as emblems of the rise and fall of Felix’s hopes. Allen’s screenplay also adds a few quips that show Felix responding with morbid gloom to the beauty of the seaside: ‘This is a terrific beach-house. Let’s burn it down and collect the insurance. [...] Look, you can see the seagulls flying all over the cesspool. [...] I don’t tan. I stroke.’ And Allen has remarked on the paradox of this splendid city’s having the highest suicide rate in the United States.”

O filme coloca também as situações da peça em locais inusitados, como por exemplo num supermercado– “ao comprar velas românticas para seu jantar com Linda, compra por engano velas usadas pelos judeus para cultuar os mortos” [...] e depois numa padaria, quando, no sonho de Felix, “ele segura um pedaço de massa de pão mole e fállica contra a faca do ciumento Dick.” (YACOWAR, 1979, p. 59).²⁰²

Há um momento, por exemplo, que não existe na peça, onde dois brutamontes pegam Allan. No filme, vemos que o motorista do táxi é Bogart, ao olhar pelo retrovisor. Este diálogo não está na peça deste modo. Tudo se passa no apartamento de Allan, como na despedida de Bogart, quando Allan exorciza de vez sua ex-mulher:

BOGART (*Entra*). Diz pra ela, garoto. É a sua vez.
 ALLAN. Vou fazer uma coisa que já devia ter feito há muito tempo, Nancy. Vou te esquecer.
 NANCY. Não faça isso, Allan! Allan... não... OOooooo...
 (*Dá um longo gemido enquanto sai de costas*).
 BOGART. Essa foi grande, garoto. Eu teria dado uns tapas nela, mas você tem seu próprio estilo.
 ALLAN. É, acho que tenho.
 BOGART. Bom, garoto. Adeus.
 ALLAN. Vai embora?
 BOGART. Não precisa mais de mim. Não há mais nada que eu possa te ensinar.
 ALLAN. Acho que sim. O segredo é não tentar te imitar e ser eu mesmo. Você não é alto e é meio feio. Mas eu sou baixo e feio o bastante pra não precisar da ajuda de ninguém.
 BOGART. (*Gesto de despedida*). Pensando sempre em você, garoto.
 (*Bogart sai. A campainha toca. O piano diminui até desaparecer.*) (ALLEN, 1984, p. 98)

“Ross ainda introduz duas cenas nas quais Linda telefona para Felix enquanto seu marido dorme a seu lado”, diz Yacowar, e “ela considera ambivalentemente as pretendentes de Felix e as inadequações de cada uma para ele” (YACOWAR, 1979, p. 79).²⁰³

Para Bailey, “muitas das cenas paródicas de filme *noir* que proliferam no filme estão ausentes da versão teatral”. (BAILEY, 2001, p. 28).²⁰⁴ Todos os cartazes de cinema na casa do personagem Allan, que é um crítico de cinema, são homenagens aos ídolos do próprio Allen. Há um grande pôster de Bogart em seu quarto.

A reencarnação de Bogart foi um acréscimo posterior, nos conta Eric Lax:

²⁰²(No original) “When Felix, shopping for romantic candles for his date with Linda, by mistake buys candles used by Jews to memorialize their dead.[...] In Felix’s bakery fantasy, for example, he wields a phallic piece of limp dough against the jealous Dick’s knife”.

²⁰³(No original) “Ross presents two scenes in which Linda relates to Felix while her husband sleeps beside her”. [...] “Linda ambivalently considers Felix’s prospective dates and each one’s unsuitability for him.”

²⁰⁴(No original) “Many of the parodies of film noir scenes which proliferate in the movie are absent from the theatrical version”.

Woody começou a escrever sobre um crítico cinematográfico que delirava. Um dia escreveu: “Humphrey Bogart apareceu”, porque as paredes do apartamento de Felix tinham vários cartazes dos filmes de Bogart. Algumas páginas adiante, ocorreu-lhe que seria interessante trazer Bogart de volta, e logo ele se tornou o cidadão do mundo que oferece a Allan conselhos sobre as mulheres. (LAX, 1991, p. 244)

Robert Stam nos lembra que em *A Bout de Souffle* (Acossado, 1959) de Godard, Jean Paul Belmondo dá uma baforada de cigarro sobre um pôster de Bogart, e como Allan Felix, “em *Play It Again, Sam*, tenta projetar a persona de Bogart, com resultados ridículos” (STAM, 1992, p. 136). Bogart, que começou carreira sendo considerado um possível futuro Valentino, só foi realmente fazer sucesso na meia-idade, quando se associou a John Huston. Porém, nos anos sessenta, houve uma volta ao culto de sua imagem, o que impregnou todos os cineastas daquela geração.

Num filme influenciado por Woody Allen, da cineasta francesa Sophie Lelouche, (Paris-Manhattan, 2012), é um pôster de Allen que está na cabeceira de sua cama, com o qual ela conversa e que a irá aconselhar. Veremos isso mais tarde na influência de Allen sobre outros cineastas.

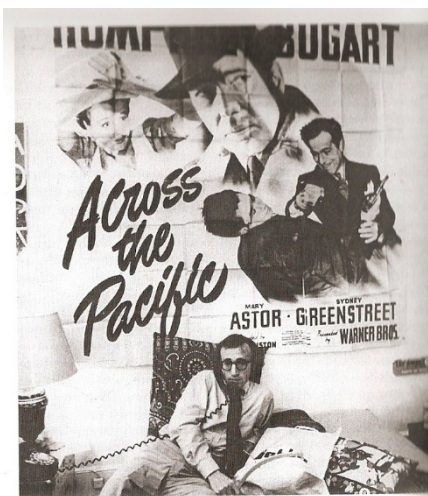


Fig. 17 - Cartaz de *Across the Pacific*, (1942), de John Huston, com Humphrey Bogart, no quarto de Allan, crítico de cinema de *Play It Again, Sam*.

A citação intertextual a Bogart já está no texto de George Axelrod. Em *The Seven Year Itch*, Richard – de apelido Dick, o protagonista – imagina sua mulher sabendo do caso com a vizinha ‘que se parece com Marilyn Monroe’:

RICHARD... (*Ele de repente percebe que Helen está segurando um revólver em sua mão.*) Agora larga isso. O que você vai fazer?

HELEN. Você não me deixou alternativas. Vou atirar e matar você. Então vou me matar.

RICHARD. Mas – e o garoto?

HELEN. Você devia ter pensado nele antes. Adeus, Richard... (*ela atira cinco vezes. Por um momento, Richard fica de pé, enfrentando a chuva de balas...*)

*Então tragicamente, na melhor tradição de filme de gangster – segurando sua cintura – e fazendo pequenos sons como **Bogart**, ele cai no chão.) (Grifo meu).*

RICHARD. (*Golfando – pequenas gotas de suor em sua testa.*) Helen – E – estou indo – rápido...Me dê um cigarro...

HELEN. (*Sempre a esposa, mesmo em tempos de crise.*) Um cigarro! Você sabe o que o Dr. Murphy lhe disse sobre fumar! (AXELROD, 1966, p. 550).²⁰⁵

Reparem numa frase que mostra o suor em sua testa, o que só é possível para quem está na primeira fila do teatro ver. A não ser que se faça uma aproximação com uma câmera.

Em *Play It Again Sam*, há uma cena muito parecida com esta, que mostra outras citações cinematográficas intertextuais:

LINDA (*Betty Davis com o revólver no filme *The Letter**)²⁰⁶ Me dê a carta.

ALLAN. Que carta?

LINDA. Philip, me dê a carta.

(*Avança para Allan com o revólver em punho, enquanto ele recua.*)

ALLAN. Mas não há nenhuma carta.

LINDA. Quero a carta, Philip. Me dê a carta.

ALLAN. Que carta, Linda? Ficou louca?

LINDA. Você não pode acabar tudo assim de repente.

ALLAN. Por favor... Não puxe o gatilho... Sou hemofílico! (*A luz se apaga, ela desaparece. Allan cruza o palco.*) Ela vai me matar. Mulheres têm tendências violentas. Betty Davis, Barbara Stanwick... são todas matadoras. Vou fugir. Vou fugir com o circo. Serei palhaço e nunca vou tirar a maquiagem... como James Stewart no *The Greatest Show on Earth*²⁰⁷ (*Acende a luz de sonho. Bogart aparece.*) (ALLEN, 1984, p. 92-93)

O próprio Allen assume que *Play It Again, Sam* teve como modelo *The Seven Year*

Itch:

Eu digo a mim mesmo: ‘com qual peça bem-sucedida isto se parece mais de perto?’ [...] Eu tento usar os mesmos truques na estrutura porque o assunto e os personagens são diferentes. Em *The Seven Year Itch* um cara acorda com outra mulher e é absolutamente atacado por culpa e se convence de que ela vai destruir seu casamento ou que um chantagista vai contar pra sua esposa. E eu apenas reverti isto. Há uma enorme similaridade entre as peças, mas se você olhar pra elas, não pode confundir uma com a outra. (LAX, 1977, p. 209)

Porém, como dissemos antes, a peça *Sex*, não-terminada, foi a gênese de tudo. Em *Sex*, Dick (O personagem de Tony Roberts) é o narrador. Ainda não existe o personagem

²⁰⁵ (No original) “... (He suddenly notices that Helen is holding a revolver in her hand.) Now put that thing down. What are you going to do? HELEN. You’ve left me nothing else to do. I’m going to shoot you dead. Then I’m going to kill myself. RICHARD. But what about – the child? HELEN. You should have thought of that before. Good-by, Richard... (She fires five times. For a moment, Richard stands erect, weathering the hail of bullets...Then slowly, tragically, in the best gangster movie tradition – clutching his middle – and making small **Bogart**-like sounds he sinks to the floor.) RICHARD (gasping – the beads of sweat standing out on his forehead.) Helen – I’m – going – fast...Give me a cigarette...HELEN (always the wife, evening in times of crisis). A cigarette! You know what Dr. Murphy told you about smoking!”

²⁰⁶A CARTA (1940) de William Willer. Não há, de fato, uma cena assim no filme, mas Bette Davis, na sequência inicial, está atirando em um homem. A carta só aparece mais adiante.

²⁰⁷O MAIOR Espetáculo da Terra (1952), de Cecil B. de Mille.

Bogart. Mel Maxwell, seu melhor amigo, é um cirurgião. (Até hoje Tony e Allen chamam uma ao outro de Max). Dick e Sally, sua esposa, querem arranjar encontros para Mel. Outro personagem é Tom, um médico, e sua namorada, Nina. Há citações de Sylvia Plath, Orson Welles, Greg Tolland, Sven Nykvist, Bergman, Thelonious Monk, Stravinsky, “Shakespeare in the Park”, Keaton, Irmãos Marx, Arthur Miller, Pygmalion, Camus. Porém, no meio da peça, ele desenvolve o conto *Que Loucura*, de Allen, inspirado em Lugosi, onde o cirurgião coloca o cérebro de sua mulher no corpo de outra mulher linda e burra.

Woody Allen dizia que, na peça, ele escreveu personagens, e não situações, como na televisão. “Se você tenta fazer uma comédia de personagem, em que se depende muito mais do perfil psicológico das pessoas e menos da trama, é mais difícil” (LAX, 2009, p. 257-9), comenta. Em sua opinião, era uma peça que foi transformada num filme que sempre será uma boa estória; porém, na época em que o filme foi lançado, ele recebeu cartas condenando-o, dizendo ter-se ‘esgotado’. A visão de Allen de escrever para o cinema, pelo menos nesta época, era de escrever *gags* para humor físico, mesclado com piadas intelectuais.

A peça, porém, apesar de conseguir boas críticas e risadas, nunca foi considerada uma inovação na teatralidade, o que é injusto com o autor, com o diretor Joseph Hardy e com o cenógrafo William Rittman. O diretor da peça disse sobre isto:

[...] as aparições [...] eram pura teatralidade. O filme não pode fazer aquilo realmente. O conceito teatral daquilo era grandioso, elas podiam simplesmente aparecer. Coloquei luzes diretamente sobre elas com três níveis diferentes de iluminação. As paredes tinham espaços que você não poderia ver de frente e todas aquelas luzes quentes estavam lá. Se ele estava conversando na esquerda do palco, ela podia aparecer no centro do palco à direita. Personagens podiam virar e caminhar para dentro da parede. Não é cinematográfico. Eu desconheço alguma comédia moderna onde isto acontecesse. Quando eles conversavam sobre a garota batendo a porta na cara dele, por exemplo, ela simplesmente aparecia enquanto ele falava; estava de pé no estúdio dele e ela vinha da parede e eles caminhavam para a porta. (LAX, 1977, p. 218-219).²⁰⁸

Outra cena que o diretor indicou como sendo de pura teatralidade é aquela em que Woody Allen finge estar remando no Central Park, mas na verdade está em sala, sobre

²⁰⁸(No original) “...the apparitions. They were pure theatricality. The film can’t do that. Really. The theatrical concept of that is superb. They can just appear. Put spots directly overhead with three lighting levels. Walls had spaces that you couldn’t see from the front and all those hot lights were there. If he was talking stage left, she could appear stage right center. Characters could turn and walk into the wall. It’s not cinematic. I’ve not known of a modern comedy where this happened. As they walked about the girl slamming the door in his face, for instance, as he talked she would just appear; it was just up in his study and she came out of the wall and they walked over to a door”.

um almofadão, enquanto Linda está sentada numa cadeira giratória. Há ruídos de remos na água:

(Allan para de remar e tira do bolso um pequeno objeto embrulhado num papel de seda.)

LINDA. Pra ser sincera, estou me divertindo muito.

ALLAN. *(Entrega o presente para Linda)*. Quero que aceite isso, hoje é o seu aniversário.

LINDA. Como sabia que é o meu aniversário?

ALLAN. Como poderia esquecer, é no mesmo dia que a minha mãe operou o apêndice.

LINDA. *(Vai até o almofadão e se ajoelha junto do Allan.)* É lindo – muito bonito – um esquilinho de plástico.

ALLAN. Estava na vitrine da Schwartz e você tinha dito que esquilo é o seu bicho preferido...

LINDA. Oh, Allan, gostei tanto! Não sei o que dizer.

(Linda senta na cadeira giratória, vira de costas para a plateia e sai. Allan volta a remar. As luzes voltam ao normal e ele para). (ALLEN, 1984, p. 54-5)

Annette Wernblade alega que o fato da peça ser construída num estilo não-linear faz com que ela pareça mais original do que o filme. E acrescenta: “a peça é dividida em cenas que apresentam uma realidade exterior – e cenas que apresentam uma realidade interior.” (WERNBLADE, 1992, p. 32)²⁰⁹

Eric Lax fala, em seu primeiro livro sobre o cineasta, que “em *Play It Again, Sam* Allen queria não apenas escrever uma peça engraçada, mas criar um veículo para sua interpretação também” (LAX, 1977, p. 214)²¹⁰. A peça surgiu na época em que ele estava separando-se de Louise Lasser e alguns amigos chamavam-no para encontros ‘às escuras’, e isto inspirou-o a escrever esse tipo de situação. Ele escreveu esta peça para ele mesmo, e assumiu que interpretou a si mesmo, sendo um exemplo típico de autorreferencialidade. É sobre um sujeito que queria tanto ser bem sucedido com outras mulheres – uma vez que havia sido abandonado pela esposa – que acabava falhando em ser ele mesmo.

Na Inglaterra a peça foi representada por Dudley Moore, e Allen reconheceu que muitos outros atores poderiam interpretar melhor do que ele, até. Considera que a peça agrada muito ao gosto popular, e o filme também.

Diane Keaton conta a Lax que havia problemas de disciplina na peça; às vezes Woody Allen combinava com Roberts de imitar Groucho Marx, ou ela imitava Brando; às vezes Roberts fazia algo que surpreendia ou Allen errava uma fala e não conseguia

²⁰⁹ (No original) “The play is divided into scenes presenting an outer reality – and scenes presenting an inner reality.”

²¹⁰ (No original) “In *Play it Again, Sam*, Woody wanted to write not only a funny play, but a vehicle for him to act in as well.”

prosseguir, o que fazia com que os outros morressem de rir; ou pulava um trecho da peça quando queria ir embora mais cedo; até mesmo “voava”, pensando no jantar de logo mais.

Woody Allen conta que ele se lembra de estar num hotel em Chicago quando estava escrevendo a peça e dizia as falas em voz alta, para que pudesse lembrá-las durante o sono. Sobre as diferenças de atuar para o palco e para o cinema, ele nos diz: “no palco, você conhece o lugar tão bem que pode pensar em qualquer coisa enquanto atua. [...] Num filme, você faz tantos pedaços pequenos de cenas!” (LAX, 1977, p. 217)²¹¹ Ele usa os termos “ligar-se” e “desligar-se”, expressões usadas por atores de cinema, que falam dos momentos de concentração/desconcentração quando o diretor grita, respectivamente, “ação” e “corta”, geralmente separados por longos períodos sem atuar.

3.3.3 – *Shadows and Fog*

Um subcapítulo à parte deve ser dedicado a *Shadows and Fog* (Neblina e sombras, 1992), de Allen. Para falarmos sobre este filme, vamos primeiro analisar o título. Logo nos lembra o mito da sombra. (Há quem veja nele também o mito da caverna, de Platão).

De acordo com Junito Brandão, a sombra tem função ambivalente, já que possui qualidades comuns à luz e às trevas, assim aflorando o problema do bem e do mal. Em muitas culturas, ela se acha imbuída de mistério e sobrenaturalidade.

Para os latinos, a sombra, *umbra*, tem seu lado negativo: são os “aspectos ocultos, reprimidos, desfavoráveis da personalidade.” (BRANDÃO, 1988, p. 187) Aí estamos no terreno da magia, do espiritual, do fantástico.

Entre os mitos gregos é que surgiram primeiramente estas tendências fantasmagóricas e demoníacas: “os mortos perdem a sombra, ou, por outra, transformam-se eles próprios em sombras, *imago*, *umbra*, *eídolon* e podem assustar os vivos: são as assombrações” (BRANDÃO, 1988, p. 188).

Para a cultura judaica, segundo Wisse, o Judeu Errante sentiria a falta da sombra, “o equivalente mais próximo metaforicamente para a falta de uma pátria.” (WISSE, 1971, p. 126)²¹²

²¹¹(No original) “Onstage, you get to know the place so well that you can think about anything when you perform. [...]With a film, you do such short bursts of scenes!”

²¹²(No original) “The Wandering Jew, the lack of a shadow [...] is the closest metaphorical equivalent for the lack of a homeland.”

Para os românticos alemães, reflexos de espelho e sombras se confundiam. A venda da alma (sombra), por exemplo, está presente em várias narrativas míticas, como nos contos de Hoffmann. Também está presente na filosofia alemã, em Nietzsche:

Que me importa minha sombra? Corra atrás de mim, que eu lhe escapo [...] Quando, porém, olhei para o espelho, lancei um grito e meu coração estremeceu; pois não foi a mim que vi, mas à carranca zombeteira de um demônio. (NIETSCHE apud EISNER, 1985, p. 91)

De acordo com Lotte Eisner, nossa referência sobre cinema expressionista alemão,

[...] nos filmes alemães, a sombra se torna a imagem do Destino. [...] Ao gosto dos cineastas alemães, a famosa sombra anuncia uma personagem ameaçadora, mas ainda invisível; ela avança, desliza sobre o chão e atinge a personagem ameaçada antes do contato real. [...] fantasmagoria carregada de significado: as sombras substituem provisoriamente os seres vivos, que se tornam, neste lapso de tempo, os espectadores imóveis de um destino cada vez mais alucinante. (EISNER, 1985, p. 96-97)



Fig. 18 - Cartaz de *Shadows and Fog* – a sombra chega antes do assassino.

O outro lado da sombra é o espelhamento, e por sua vez, o duplo. O espelho mágico que provoca aparições está presente em *Shadows and Fog*, no final, quando

Woody Allen e o mágico entram no espelho e assim logram o assassino, que não consegue entrar no espelho e então o quebra, conseguindo apenas ver invertidamente a imagem zombeteira dos outros dois.

O homem-espelho que procura escapar do mundo-espelho que reflete formas caricatas está presente, segundo Eisner, já numa peça expressionista de Werfel.

Em vários filmes de Allen o espelhamento está presente, metaforicamente também, como em *The Purple Rose of Cairo* – novamente o tema do duplo, com o personagem confrontando o ator que o interpreta.

Voltando a *Shadows and Fog*, outro princípio expressionista a que o título nos remete imediatamente é o claro-escuro. O branco leitoso da neblina e o amarronzado escuro da sombra. De acordo com Eisner,

A alma fáustica do nórdico se abandona nos espaços enevoados, enquanto Reinhardt (que era israelita) forja um mundo mágico com a ajuda da luz, servindo-se da obscuridade apenas como cinzel. Eis a dupla herança do cinema alemão: [...] a verdadeira Alemanha prefere muito naturalmente a penumbra à luz. (EISNER, 1985, p.48)²¹³

A Reinhardt, diretor expressionista de teatro, Eisner opõe o pintor Rembrandt, “com sua adoração do marrom, do acastanhado, e fatalmente da sombra: o lado obscuro da existência, a hora crepuscular em que o escuro parece mais escuro e o claro mais claro.” (EISNER, 1985, p. 47): Como exemplo do cinema expressionista alemão, chega a citar o diretor Paul Wegener, para quem “A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do ritmo e da cadência na música” (WEGENER apud EISNER, 1985, p. 41). Neste cinema feito em estúdio, em interiores, as “trevas, luzes, aparições em sobreimpressão tecem um denso véu. É a continuação perfeita do claro-escuro sobretudo ‘impressionista’ que *Faust* (O Fausto, 1926), de Murnau, levará à perfeição” (EISNER, 1985, p. 51).

Já a outra parte do título, a neblina, poderia nos remeter a *Nuit et Brouillard* (Noite e neblina, 1955), documentário de Alain Resnais, em que os judeus pareciam a neblina chegando à noite nos trens em Auschwitz e em outros campos de concentração.

Porém, em Woody Allen, a neblina será apenas o elemento de ligação entre as cenas do filme: “Pensamos que o conteúdo de cada cena determinaria a sua própria forma. O elemento que amarrava tudo era a neblina e as sombras” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 233). A neblina era feita de uma decocção de soja que subia de tambores de óleo ocultos. Nas cenas do circo, por exemplo, usavam luzes quentes vindas de baixo das

²¹³“Em *A Decadência do Ocidente*, Oswald Spengler exalta a bruma, o enigmático claro-escuro, a solidão infinita.”

coisas, para não verem rostos, mas silhuetas. “Ao colocar a iluminação de fundo na neblina, você obtém um clima irrealístico, mas muito poético na cena” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 235).

A intenção era fazer uma iluminação mais dramática, uma ‘licença cinematográfica’, como por exemplo na cena em que ele é caçado junto a uma longa cerca.

Shadows and Fog foi totalmente filmado em estúdio e situado durante a noite. Woody Allen explica o motivo dessa escolha com uma fala totalmente expressionista: “o mundo exterior é apenas uma função do estado de alma de uma pessoa [...]”

[...] quando se sai para a noite, a sensação é de que a civilização desapareceu...a cidade é apenas uma sobreposição construída pelo homem, e que o planeta é a coisa real na qual você está vivendo. É uma coisa selvagem da natureza. E toda a civilização que protege e capacita você a mentir para si próprio sobre a vida é, toda ela, criada e superimposta pelo homem. (ALLEN apud BJORKMAN, 1995, p. 238)

O diretor de arte Santo Loquasto construiu o maior cenário já visto em Nova York até então: quase oito mil metros quadrados. De acordo com Eric Lax, era...

[...] um lugar escuro e melancólico, projetado para parecer uma cidade do antigo Leste Europeu, com toques dos cenários dos filmes de terror clássicos de Hollywood. As ruas de paralelepípedos molhados (pedras falsas, cobertas com poliuretano de alto brilho) levavam a sinistros becos sem saída; havia uma igreja que não parecia um lugar de oração e refúgio, mas sim uma sinistra prisão. (LAX, 2009, p. 278)

Sua fotografia em preto e branco, premiada na Itália, foi um antigo desejo de Carlo di Palma, diretor de fotografia que trabalhou com Antonioni antes de integrar a equipe de Allen.

“E então havia o alívio ocasional do bordel. Um alívio agradável num ambiente fechado. É para cima e energético, em contraste com a rua, que deve ser fria, escura e ameaçadora, “disse Allen (apud BJORKMAN, 1995, p. 236). As prostitutas comandadas por ladrões da *Dreigroshenoper* (Ópera dos três vinténs, 1931) de Brecht, filmada por Pabst – por sua vez inspirada na *The Beggar’s Opera* (Ópera dos mendigos), de John Gay, reaparecem em *Shadows and Fog*. Não é por acaso que a música de Kurt Weill é a escolhida para a trilha do filme de Allen.

Shadows and Fog foi uma adaptação de uma peça de teatro do absurdo, inspirada no expressionismo alemão, em um ato, de Woody Allen, que ele escreveu quando estava fazendo shows de humorismo em Las Vegas, num dia frio e ventoso de 1972 (Allen fez um tour com essa peça naquele ano). Uma autotextualidade, vamos assim dizer, ou uma

autorreferência. A peça se chama *Death (Morte)*²¹⁴ e conta a estória de Kleinman, – que significa homem pequeno – contador comum, acordado durante a noite por um grupo de justiceiros à procura de um *serial killer*, que acaba se revelando a sua Morte. Para Foster Hirsch, nesta peça, “Woody está tendo pesadelos em público. [...] O tema da paranoia é nu e obsessivo (...) *Death* é teatro do absurdo – Ionesco misturado com Kafka.” (HIRSCH, 1991, p. 44)²¹⁵

Allen defendeu a possibilidade de transformar a peça num filme, dizendo:

É um tipo de coisa naturalmente cinemática, andar às voltas com um maníaco homicida que estão tentando prender. Tem uma ameaça e uma tensão naturais. [...] Não é uma comédia contemporânea, social, de classe média; tem uma certa sensação de clássico – uma espécie de metáfora de uma condição universal. (LAX, 2009, p. 115)

O que a peça tem de diferente do filme é que, por ser uma proposta temática do teatro do absurdo bastante ousada em relação a outras peças feitas por ele para a Broadway, Allen mata seu protagonista no final. No filme, que precisa de um retorno comercial consistente (embora não o tenha conseguido), seu fim é mágico – ele literalmente vai trabalhar como assistente de um mágico de circo. Toda a unidade do circo não existe na peça. O bordel também é representado na peça por apenas uma prostituta, que interage com o personagem Kleinman, ao invés da personagem de Mia Farrow, a ‘engolidora de espadas’, que se relaciona com ele.

É natural que a adaptação de uma peça de apenas um ato precise criar novos núcleos; então temos também o padre que recebe os donativos, o estudante, outros personagens e tramas paralelas que justificam um segundo ato bem desenvolvido, e não apenas um alongamento de uma ação única que leve ao terceiro e último ato.

A única cena que não há no filme, de certa forma usada no diálogo do médico com o tarado, antes do assassinato do doutor, é o diálogo entre Kleinman e seu assassino – que se parece com ele na peça, o que também não é uma opção do filme. (Interessante, porque no cinema o mesmo ator fazer dois papéis ao mesmo tempo seria possível, o que já não acontece no teatro). Vejamos esse trecho da peça, brincando com o tema da loucura:

KLEINMAN: V-v-você vai me matar?
TARADO: Claro. É minha especialidade.
KLEINMAN: Você está louco!

²¹⁴*The Bluebird of Unhappiness*, de 1987, peça dirigida por John Lahr, dramatiza *Death, Death Knocks, My Apology* e os contos *Mr. Big* e *The Kugelmass Episode*. Em 1990, Afterthought Productions apresentou uma adaptação do livro *Getting Even* no Festival de Edimburgo.

²¹⁵ (No original) “Woody is having his nightmares in public. [...] the paranoia theme naked and obsessive [...] *Death* is theater of the absurd – Ionesco splashed with Kafka.”

TARADO: Estou, não. Sou. [...] Não se pode confiar nas aparências.
 KLEINMAN: Eu sei, mas eu esperava um sujeito alto, horrível, apavorante...
 TARADO: Isto não é teatro, Kleinman. Sou um homem comum, como você.
 O que esperava que eu tivesse? Garras? [...]
 TARADO (Cont'd): Acha que os médicos sabem alguma coisa? Já estive neles. Fizeram exames de sangue, urina e raio X. Não conseguem achar a loucura. Não aparece nas radiografias.
 KLEINMAN: E a psiquiatria? Eles entendem disso!
 TARADO: São fáceis de enganar. Já cansei de tapeá-los.
 KLEINMAN: Como?
 TARADO: Ajo normalmente. Eles me mostram borrões de tinta. Aí me perguntam se tenho namorada. Eu digo que sim.

[...E mais adiante:]

KLEINMAN: Se você não acha a menor graça em me matar, por que vai fazer isto? Não é lógico. Poderia usar o seu tempo construtivamente. Colecionando selos, por exemplo!
 TARADO: Adeus, Kleinman.
 KLEINMAN: Socorro! Socorro! O tarado!
 (Kleinman é esfaqueado. Tarado foge. Junta-se uma pequena multidão. Podemos ouvir: "Ele está morrendo...Kleinman está morrendo...")
 JOHN: Kleinman... como era ele?
 KLEINMAN: Como eu. Ohhh...
 JOHN: Mas Jensen disse que o tarado se parecia com ele! Alto e louro, tipo sueco... (...) (ALLEN, 1979, p. 86)

E Allen aproveita para fazer uma sátira à morte, terminando com uma piada de suas rotinas de *stand-up*:

KLEINMAN: Para que preciso de água?
 JOHN: Achei que você estivesse com sede.
 KLEINMAN: Morrer não bota ninguém com sede. A não ser que você tenha sido esfaqueado logo depois de comer bacalhau...
 JOHN: Está com medo de morrer?
 KLEINMAN: Não é bem isso. É que não quero estar vivo quando acontecer.
 (ALLEN, 1979, p. 87)

E, por último, uma ironia mordaz contra Deus: "KLEINMAN: Há, há, há! (Delirando) Cooperar... Deus é o único inimigo..." (ALLEN, 1979, p. 88)

Ou seja, em uma única cena, ele ataca todos os seus temas existencialistas. Satiriza a morte, os psiquiatras, a religião. Na biografia de Woody Allen, Eric Lax considera o filme "...ao mesmo tempo uma farsa e uma metáfora." (LAX, 2009, p. 176)

No livro de Björkman, Allen diz sentir que fez o filme de modo que houvesse "muitas ramificações a serem descobertas nele. Algumas de ordem psicológica, algumas filosóficas e algumas sociais, pois isto é o que acontece com uma ideia metafórica." (ALLEN, apud BJÖRKMAN, 1995, p. 231)

Vamos aqui descobrir certas influências de outros cineastas em Woody Allen. Por exemplo, o filme *M* (M, o vampiro de Dusseldorf, 1931), de Fritz Lang. Segundo Luiz Nazario,

O cinema alemão apresentava uma importante vertente realista [...] o chamado *Kammerspiel*, estilo de procedência teatral, baseado na unidade aristotélica de tempo, lugar e ação. [...] Os crimes não são mais cometidos por sonâmbulos, fantasmas, monstros, ou grandes criminosos, mas por homens comuns. (NAZARIO, 1999, p. 194)

Há uma cena em que um homem de óculos na rua está conversando com uma garotinha, fato que, para a paranoica população, faz dele um potencial candidato para ser o assassino pedófilo. Ora, este homem se parece muito com a “persona” criada por Woody Allen. Neste filme de Lang, segundo Kracauer,

A polícia trabalha freneticamente para encontrar o infanticida, mas só consegue inquietar o submundo. Os principais criminosos da cidade decidem procurar o monstro. Aqui Thea Von Harbou pega emprestado um tema da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht: o bando de criminosos pede a ajuda de um sindicato de mendigos, transformando seus membros numa rede de discretos observadores. À noite, eles invadem o edifício de escritórios onde o fugitivo se refugiara, retiram-no do sótão e levam-no para uma fábrica abandonada, onde improvisam um tribunal mafioso. [...] Um toque cômico inerente à cooperação entre os fora-da-lei e a lei se materializa em várias ocasiões: testemunhas que se recusam a concordar sobre fatos simples, cidadãos inocentes que incriminam-se uns aos outros furiosamente. (KRACAUER, 1988, p. 255-6)

Isso nos remete aos vários ‘planos’ para se encontrar o assassino em *Shadows and Fog* e à cena em que Kleinman, ‘farejado’ pelo vidente Spiro, é acusado pelos moradores da cidade. (Aqui uma crítica de Allen aos videntes).

Porém, ao ser comparado – por artigos de jornais da época de seu filme – com Fritz Lang, Allen disse a seu biógrafo que preferiria ser comparado a Murnau: “Murnau tem uma abordagem mais em legato, mais poética. Fritz Lang é muito duro. Murnau foi um mestre”. Sobre a comparação da estória com o expressionismo alemão, ele disse:

[...] A ideia de filmá-lo num ambiente contemporâneo não é correta. Não tem o ritmo, nem o andamento de uma ideia americana. Nunca aconteceria nos EUA dessa maneira. Por isso, quando penso em sombras e neblina, em figuras ameaçadoras e gente saindo no meio da noite, tenho a tendência de voltar o meu pensamento aos mestres alemães que trabalharam tão frequentemente com aquele tipo de ambientação. E que fizeram seus filmes em estúdio. (ALLEN apud BJORKMAN, 1995, p. 234)

O expressionismo, na pintura pelo menos, é algo de que Allen gosta desde que era menino – quando ia ao MoMA, e se identificava com os pintores expressionistas alemães. Uma das características do expressionismo é a teatralidade e Allen tem uma herança teatral no seu estilo de filmar: não gosta de utilizar cortes em suas cenas, fazendo o campo-e-contra campo característico do cinema americano. Seus atores podem interpretar do início ao fim da sequência – o que lhes permite atuações em continuidade, como

veremos em capítulo posterior – mas não podem errar. Ele diz ter usado cenas muito longas em *Shadows and Fog*.

Outra figura que nos remete ao universo das artes cênicas, mais particularmente do circo – inspirado, seja em Fellini, em *La Strada*, (A estrada da vida, 1954), seja em *Sawdust and Tinsel* (Noites de circo, 1953), de Bergman, seu ídolo – é a do palhaço, vivido em *Shadows and Fog* por John Malkovich. Casado com uma loura, – a esposa é Mia Farrow – os personagens são diferentes, pois aqui o palhaço não é a figura trágica traída do filme sueco, mas um homem infiel (Madonna, uma artista do circo, é sua amante) do qual a esposa se vingará.

Woody Allen, porém, disse a Björkman (1995) que, diferentemente de Fellini, não gosta de palhaços, de *clowns*. Talvez a figura do palhaço esteja mais próxima para ele da de *Der Blaue Engel*, o professor que se degrada por causa de Marlene Dietrich, cantora de cabaré, podemos aqui fazer um paralelo, pois Farrow se refugia num bordel e se prostitui.

Outro filme que *Shadows and Fog* cita ironicamente – para lembrarmos Eco (2003) – não parodicamente, é *The Trial* (O processo, 1962), a adaptação de Orson Welles para a obra homônima de Franz Kafka. Tanto a peça *Death* quanto o filme de Allen são considerados kafkianos. A peça foi escrita na década de 60, após o lançamento do filme de Welles.

Já Kafka escreveu seu livro antes do filme de Lang, *M*, que também tem cenas que podem ter inspirado *The Trial*: a cena do julgamento de Joseph K. lembra o de M e cena de Joseph K. num local que parece uma cela de madeira, onde as crianças o veem nos espaços entre as tábuas, da mesma forma que vemos M quando ele se esconde num sótão.

A cena que apresenta o protagonista de *The Trial*, Joseph K., nos remete ao início tanto de *Death* quanto de *Shadows and Fog*: na madrugada, com homens invadindo o quarto, totalmente *nonsense*.

Citada no livro *O outro processo*, de Elias Canetti (1988), a noiva de Kafka na vida real – Felice Brown – e a personagem de Romy Schneider em *The Trial* podem ter inspirado a noiva de Kleinman, que é descrita assim por Allen:

Ela foi feita para representar a vida burguesa de funcionário levada por Kleinman, a sua tentativa de se casar com uma mulher que, na verdade, não o ama, e somente o amará se ele conseguir uma promoção no trabalho. Ela significa uma voz superior a ele lá em cima no escuro. (ALLEN apud BJORKMAN, 1995, p. 233)

Essa é outra citação a Bergman: “Alma”, noiva de Kleinman, é um nome muito presente em filmes do cineasta sueco, e que denota a procura do espiritual e também a sombra.

No conto de Allen “A dieta”, do livro *Que loucura* (ALLEN, 1983), o personagem F. lembra Joseph K.; inclusive tem uma noiva, que não por acaso se chama Schneider, com quem ele termina por correspondência, assim como Kafka na vida real. Mais intertextualidades...

3.3.4 – *Midnight in Paris*

Um dos filmes mais bem-sucedidos comercialmente de Allen tem um antecedente em seus contos. O conto “*A twenties memory*” (Os anos vinte eram uma festa), publicado no Brasil no livro *Cuca fundida*, (ALLEN, 1978)²¹⁶ tem todos os personagens artistas de *Midnight in Paris* convivendo com um escritor que narra suas aventuras em primeira pessoa.

Yacowar salienta que ‘*A twenties memory*’ é um “memorial escrito por alguém que andava com grandes artistas mas não tinha compreensão de seus trabalhos ou linguagem. O escritor trai suas pretensões literárias ao usar termos errôneos.” (YACOWAR, 1979, p. 81)²¹⁷. Em suas reminiscências de dias felizes com Hemingway e Gertrude Stein, ele é habitualmente socado na boca por ambos – a piada, oriunda da rotina de *stand-up* “*The lost generation*”, de Allen, está no fato de ele receber o soco por duas vezes do escritor – mas, na última vez, quando o público/leitor espera o mesmo, é a escritora que bate nele. Woody, o *schlemiel*, sofre novamente.

No conto estão também outros artistas não citados em *Midnight in Paris*, como Stravinsky e Matisse.

Gertrude Stein analisa o romance do protagonista de “*A twenties memory*”, como o faz com o roteirista vivido por Owen Wilson no filme: “[...] lembro-me de lhe ter perguntado se ela achava que eu devia continuar escrevendo” (ALLEN, 1978, p. 100), diz o escritor no conto. Ela ainda opinava sobre trabalhos de Hemingway: “Hemingway tinha acabado de escrever dois contos sobre boxe e, embora eu e Gertrude Stein

²¹⁶ A primeira aparição desse conto foi na revista *Panorama*, depois no *Saturday Evening Post* e finalmente em *Getting Even* (1971), no Brasil chamado de *Cuca Fundida*. A tradução do título do conto lembra o livro de memórias de Ernest Hemingway, *Paris é uma festa*²¹⁶.

²¹⁷(No original) “It’s a memoir by someone who hobnobbed with the great artists but had no understanding of their work or language. The writer betrays his literary pretensions by misusing terms”.

tivéssemos achado que estavam bonzinhos, ainda precisavam de algumas mexidas.” (ALLEN, 1978, p. 99)

Outra parte do filme saída do conto é a aparição dos surrealistas. No filme, se encontram num café, mas no conto, na casa de um deles: “Naquele ano voltei a Paris. [...] Hospedei-me na casa de Man e Sting Ray, e Salvador Dali apareceu várias vezes para jantar.” (ALLEN, 1978, p. 102) Em “*A twenties memory*”, o espanhol cubista Juan Gris é quem quer fazer um retrato de uma mulher, que no caso é Alice Toklas, amante de Stein, por quem o protagonista se apaixona. Porém, no filme, é a figurinista vivida por Marion Cotillard quem é a modelo (Adriana) para a pintura de Picasso e alvo dos afetos do escritor do século XXI. Gertrude e o narrador criticam também a pintura de Picasso, como também acontece no filme:

Picasso estava justamente começando o que depois seria conhecido por sua fase azul. [...] Gertrude Stein e eu examinávamos os quadros de Picasso com muito rigor, e Gertrude era da opinião de que “a arte, qualquer arte, não passa de uma expressão de alguma coisa. Picasso não concordava [...]” (ALLEN, 1978, p. 100)

E o narrador continua falando sobre os pintores modernistas:

O ‘*one man show*’ de Salvador Dali provou ser um grande sucesso, uma vez que um homem apareceu. E Picasso tinha um modo engraçado de andar colocando um pé em frente do outro até que ele conseguiu o que chamou ‘um passo’. [...] Matisse recebeu encomenda para pintar uma alegoria, mas, com a doença de sua mulher, permaneceu não-pintada e foi, ao invés, finalmente transformada em papel de parede. (ALLEN apud YACOWAR, 1979, p. 81)²¹⁸

E narra seu encontro com Zelda e Scott Fitzgerald, como no filme:

Lembro-me de que, uma noite, Scott Fitzgerald e sua mulher Zelda resolveram voltar para casa depois de uma agitada festa de réveillon. Estávamos em abril. Havia três meses que não ingeriam nada senão champanha [...] (ALLEN, 1978, p. 102)

Também sobre Fitzgerald, o narrador diz que este baseou o protagonista de sua última novela literária nele; o narrador, por sua vez, baseou então sua vida na novela anterior de Fitzgerald, e foi processado por um personagem de ficção.

Ainda em outro conto de Allen, “*Reminiscences: places and people*”, um escritor se lembra de encontros com André Malraux e William Maugham em Paris.

²¹⁸(No original) “Salvador Dali ‘on’-man show’ proved ‘a huge success, as one man showed up.’ And Picasso ‘had a funny way of walking by putting one foot in front of the other until he would take what he called a ‘step’.” [...] “Matisse was commissioned to paint an allegory, but with his wife’s illness, it remained unpainted and was finally wallpapered instead.”

Essa fascinação pelos anos vinte e trinta vai se revelar também em outros filmes, como na Hollywood de *Zelig*, ou em *Bullets over Broadway*, onde os grandes compositores da Broadway vivem em festas, e onde vemos a preferência de Allen pelos dramaturgos naturalistas americanos, como Eugene O’Neill e Max Andersen, ou por comediógrafos como George Kaufman. O filme de Allen de 2014, *Magic in the Moonlight* (Magia ao Luar), também se passa nos anos vinte, na Côte D’Azur²¹⁹.



Fig. 19 – Allen dirige Emma Stone e Colin Firth em *Magic in the moonlight* (Magia ao Luar, 2014).

No roteiro escrito por Allen para *What’s New, Pussycat?*, de Clive Donner, há uma sequência supracitada que já prenuncia *Midnight In Paris*: “Até Paris parece estar apontando para seu passado quando Lautrec se une a Zola, Gauguin e Van Gogh (com um curativo recente sobre uma orelha) na calçada de um café.” (YACOWAR, 1979, p. 32)²²⁰.

²¹⁹ Estreou nos EUA em julho de 2014 e no Brasil em agosto do mesmo ano).

²²⁰ (No original) “Even Paris seems to be pointing to its past when Lautrec joins Zola, Gauguin and Van Gogh (a fresh bandage over one ear) at a sidewalk café”.

3.3.5 - Deconstructing Harry

Numa cena de *Deconstructing Harry*, a Morte, com manto e foice, tenta levar o personagem alter-ego de Allen mais jovem, vivido por Tobey Maguire. O personagem de Maguire, no entanto, está apenas usando o apartamento de um amigo para se encontrar com uma prostituta, e tenta convencer a Morte de que é um engano. Trata-se do esquete de Allen, adaptado por ele para o filme, chamado *Death Knocks* (A Morte bate à porta). Diferentemente do esquete, porém, no filme “o esquema do homem anda pra trás quando a Morte aparece à sua porta e tenta levá-lo, pensando que ele é o amigo.” (LEE, 2002, p. 206)²²¹

Também outro conto de Allen pode ter servido como base para esta estória dentro da estória. Em “*The Shallowest Man*”, vemos a estória de um certo Lenny Mendell, que visitava um amigo que estava morrendo só por estar interessado na enfermeira dele. O nome do personagem é o mesmo de *Deconstructing Harry*, nome usado por Allen também em peças de teatro. A situação, porém, do hospital, vai ser mais próxima de *You’ll Meet a Tall, Dark Stranger*, quando o escritor que se apossa do livro de seu amigo vai visitá-lo no hospital, ao descobrir que ele pode sair do coma e assim desmascará-lo.

No filme *Deconstructing Harry*, é o personagem-título (Woody Allen), um escritor, quem está contando essa estória, pois sua cunhada (Judy Davis) o quer matar, por ele ter revelado o caso deles num livro. Tentando distrair a cunhada histérica, o autor, está narrando o que seria um conto seu. Aí temos o *mise-en-abîme*: os contos do escritor do filme são na verdade contos do autor do roteiro.

O início de *Deconstructing Harry* também é muito similar à peça *Old Saybrook* – um dos atos de *Writer’s Block* (Bloqueio criativo), peça de Allen publicada nos EUA após o filme, mas escrita antes e que, juntamente com *Central Park West* e *Riverside Drive*, compõe os três atos publicados e encenados no Brasil como *Adultérios*. Há dois casais numa casa de campo, e um marido trai a esposa com a cunhada enquanto os outros personagens estão no jardim, mesmo com a avó cega andando pela sala.

A ex-esposa psicanalista que atende em casa em *Deconstructing Harry* já aparecia na peça *Central Park West*. O marido também a traiu com uma paciente. Vejam trecho da peça em que Sam, o marido (mesmo nome do alter-ego de Harry), confessa:

²²¹ (No original) “...the man’s scheme backfires when Death shows up at the door and tries to take him, thinking he is the friend.”

SAM

Uma vez, há muito tempo, eu a vi na sala de espera... eu tenho meu acesso particular, mas muito de vez em quando vejo um dos pacientes da Phyllis entrando ou saindo, às lágrimas ou simplesmente sentado lendo uma revista *Town and Country*. E me lembro de ter pensado: Meu Deus... que criatura encantadora... tão jovem e saudável... que problemas ela pode ter nessa idade? E então, como quis o destino, há algumas semanas eu saí do apartamento no mesmo instante em que Juliet saiu do elevador para entrar em sessão... e eu falei com ela... só dei oi... mas, sabendo que ela desceria em cinquenta minutos... comprei um jornal e me sentei no banco do parque do outro lado da rua e, é claro... exatamente cinquenta e dois minutos depois, ela saiu do prédio, e eu a cumprimentei novamente... que surpresa... e agora vou me casar com ela. (ALLEN, 2010, p. 181-182)

Ele já havia traído a esposa com sua melhor amiga, temática que aparece também em *Deconstructing Harry* quando o melhor amigo de Allen, vivido por Billy Cristal, ironicamente lhe rouba a jovem namorada, a fã por quem ele deixou a mulher e a cunhada. Para Harry/Allen, o ex-amigo é a personificação do próprio demônio, e é no inferno que esse Orfeu moderno vai buscar sua Perséfone. Ele aparece numa sequência visualmente felliniana, com cenários de Santo Loquasto e musicada com “*Sing, Sing, Sing*”, de Benny Goodman, descendo o elevador até o sétimo andar (círculo), como já apontamos no capítulo de citações. Em *Annie Hall* “há um tour guiado pelas nove camadas do Inferno com o Diabo (Nível cinco: crime organizado, ditadores fascistas, e pessoas que desaprovam o sexo oral), uma ideia que ressurgiria vinte anos depois em *Desconstruindo Harry*” (MEADE, 2000, p. 110)²²² – diz Meade. Baile (2001, p. 40) descreve a cena em que Alvy, Rob e Annie vão para o inferno, passando por seus vários círculos enquanto descem. Seria a foto que aparece na contracapa de sua última biografia (LAX, 2009), com os três atores saindo de um alçapão na rua: ele, Diane Keaton e Tony Roberts. Descartou-a porque preferiu fazer um filme mais profundo. Mas, como era uma boa ideia, guardou-a no que sua assistente chamava de “*black real*” (o rolo negro), das sobras das montagens. Muitas vezes Allen filmava com figurinos e objetos que ele depois descartava, por achar que não funcionava.

Também uma peça de William Saroyan (1991), *O visitante de Varsóvia*, escrita em 1980, tem muito em comum com Allen, não só o tema da morte, mas a conversa com o diabo, o autor como personagem, o que o pode ter influenciado desde a primeira versão de *Annie Hall*, *Stardust Memories*, até *Deconstructing Harry*. Aparece também a voz do autor – Allen faz isso em *God* – e o personagem ‘Mustache’, outro alter-ego de William

²²²(No original) “[...] There is a guide tour through the nine layers of Hell with the Devil (Level 5: organized crime, fascist dictators, and people who disapprove of oral sex), an idea that would resurge twenty years later in *Deconstructing Harry* [...]”

Saroyan. Em *Celebrity* (Celebidades,1998), um dos autores citados como grande dramaturgo por Kenneth Branagh é justamente Saroyan.

3.3.6 - *The Floating Light Bulb* em *Radio Days*, *Broadway Danny Rose* e *Stardust Memories*;

Em abril de 1981 estreou em Nova York uma peça de Allen intitulada *The Floating Light Bulb* (A lâmpada flutuante, tradução pela L&PM), no *Beaumont Theater* do *Lincoln Center*; foi dirigida por Ulu Grosbard e tinha seis personagens e cenário único. Grosbard disse que a força de Allen nessa peça...

[...] é um senso de teatro, um senso de realidade dos personagens, fazendo com que o humor surja da própria estrutura da peça e de situações autênticas, e não apenas das piadas. [...] Era engraçada e dolorosa. Mas era também grande teatro com magia). (LAX, 1991, p. 259)

Allen a classificou como uma comédia-drama, uma peça semiautobiográfica que enfoca uma família de classe média baixa que morava no Brooklyn em 1945. Pois esta peça de Allen – que já foi comparada a *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Edward Albee (BRODE in: SPIGNESI, 1992, p. 287). _ foi na verdade inspirada em *Zoológico de vidro* (ou *Algemas de cristal*, dependendo da versão brasileira ou portuguesa da peça de Williams), e influenciou alguns de seus filmes, como veremos. De acordo com Hirsch,

[...] é uma peça de estilo realista da Broadway, uma comédia-dramática doméstica, sobre uma família modesta, que lembraria *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, mais conhecida por sua versão cinematográfica *À margem da vida* (HIRSCH, 1991, p. 45)²²³.

Vejamos a seguir a sinopse da peça *The Floating Light Bulb*: A matriarca Enid Pollack (Bea Arthur), que aspirou no passado a ser uma dançarina da Broadway, passa seus dias ligando para os vizinhos com esquemas de negócios para sustentar a família. O marido Max – vivido por Danny Aiello, o marido brutamontes de Mia Farrow em *The Purple Rose of Cairo* – é um jogador que está furtivamente planejando escapar de seu casamento. Paul, um dos filhos do casal, é um adolescente gago e complexado que vive em meio à péssima relação dos pais e o desprezo do irmão semimarginal. Frágil, brilhante, inseguro e triste, o garoto tímido foge de seu mundo miserável exercitando truques de mágica – incluindo uma ilusão com uma lâmpada flutuante – em seu quarto.

Quando um agente de talentos, Jerry Wexler, chega na casa – aparentemente para uma audição com Paul – Enid agarra-se à oportunidade de fazê-lo brilhar sob os holofotes

²²³ (No original) “*The Floating Light Bulb* (sic) [...] is minor Broadway realism a domestic comedy-drama which recalls *The Glass Menagerie*.”

que a atraíam, apenas para ter suas esperanças destruídas, ao perceber que Wexler está muito mais interessado nela do que em assinar um contrato com seu filho.

Esta situação lembra a peça de Williams, em que a personalidade forte da mãe, Amanda, também chama mais atenção do que a filha tímida:

Ela avança até eles. Tom está distintamente chocado com sua aparência. Mesmo Jim pisca um pouco. Ele está tendo contato pela primeira vez com a vivacidade de uma garota do Sul e apesar do curso noturno de falar em público é de algum modo equilibrado pela inesperada amostra de charme social. (Certas respostas são tentadas por Jim mas são deixadas de lado pela alegre risada e conversa de Amanda. Tom está embaraçado mas depois do primeiro choque Jim reage muito calorosamente. Sorrisos e risadinhas, é completamente conquistado). (*IMAGEM: AMANDA COMO GAROTA*) (WILLIAMS, 1966, p. 25).²²⁴

A própria localização no tempo e no espaço de *The Floating Light Bulb* nos remetem à *Radio Days*; neste filme também há um adolescente alter-ego de Woody Allen, Joe – cujos pais são mais felizes juntos que os da peça, apesar de também discutirem o tempo todo.

Em *Radio Days*, a charuteira vivida por Mia Farrow era da mesma parte do Brooklyn que a família de *The Floating Light Bulb*: Carnasie.

O mais importante em *Radio Days* é que é narrado em primeira pessoa pelo próprio Allen, tornando-o mais autobiográfico e ao mesmo tempo emprestando-lhe um caráter distanciado, no sentido brechtiano do termo, ou, melhor dizendo, épico, pois o narrador narra sempre algo que já aconteceu, não é possível haver uma identificação total entre o espectador e o que se passa na tela.

Outra peça que estreou na Broadway em 1983 e que tratava de uma família judia no Brooklyn na época da Segunda Grande Guerra é *Brighton Beach Memoirs*, de Neil Simon (1986). Também é a estória de um adolescente que tem um irmão e mãe dominadora e de uma grande família morando junta na mesma casa. Neil Simon foi colega de Allen quando foram roteiristas de TV para o programa de Sid Caesar nos anos 50, e Allen aprendeu muito sobre escrever comédias com o irmão de Simon, Danny, em Los Angeles. Interessante notar que os personagens dessa peça de Simon – que foi filmada depois – tinham nomes que lembravam Tennessee Williams, como Blanche, Stanley – quanto O’Neill e Ibsen – como Eugene, Nora; ou mesmo atores de cinema, como Kate,

²²⁴(No original) “She advances to them. TOM is distinctly shocked at her appearance. Even JIM blinks a little. He is making his first contact with girlish Southern vivacity and in spite of the night-school course in public speaking is somewhat thrown off the beam by the unexpected outlay of social charm. (Certain responses are attempted by JIM but are swept aside by AMANDA’S gay laughter and chatter. TOM is embarrassed but after the first shock JIM reacts very warmly. Grins and chuckles, is altogether won over.) IMAGE: AMANDA AS A GIRL”.

Jack. Há vizinhos comunistas, que chamam a atenção da família, tanto em *Brighton Beach* (são chamados de cossacos, apesar de serem irlandeses) assim como em *Radio Days*.

O pai do protagonista de *Brighton Beach Memoirs*, além do trabalho diurno, fazia hora extra como taxista. O pai de Joe, em *Radio Days*, era acanhado por ser taxista, e, assim como Max, pai de Paul, em *The Floating Light Bulb*, vivia tendo ideias para negócios que não funcionavam – como o pai de Allen na vida real. O diretor de *The Floating Light Bulb* achou que o papel do pai não estava bem escrito, e, juntamente com Allen, estudaram a relação do pai com a história principal, integrando sua vida externa às cenas familiares.



Fig. 20 - Allen dirige seu pai (à esquerda) em meio aos humoristas de *Broadway Danny Rose* (1984)

Diz Grosbard que Allen...

[...] fazia mudanças radicais – apresentou cinco versões de nosso encontro até a estreia. [...] Nos ensaios eu o via ser mais do que cruel com seu próprio texto. [...] Ia para o camarim e voltava com quatro opções de mudança. O trabalho com o texto da peça continuava até poucos dias antes dos ensaios gerais, e só então a peça era montada. (LAX, 1991, p. 259)

Outra situação semelhante é que, assim como o menino Joe gostava de ouvir “O Vingador Mascarado”, um programa de rádio famoso dos anos quarenta, o irmão de Paul em *The Floating Light Bulb* gostava de ouvir um programa chamado “O capitão Meia-Noite”. Enid, a mãe de Paul, é fã da mesma dupla de apresentadores que a mãe de Joe, “Dick e Dorothy”, que falavam de lugares e pessoas famosas e eram muito ricos.

Não por acaso, Steve, irmão de Paul, coloca na vitrola “Num Mercado Persa” para ser fundo musical do número de mágica do irmão. A mesma música é usada por Allen como tema de mágicos em *The Curse of the Jade Scorpion*, filme feito duas décadas depois, e também em *Oedipus Wrecks*, episódio de *New York Stories* (Édipo arrasado/Contos de Nova York).

Outra curiosidade que une *The Floating Light Bulb* a outro filme de Allen – *Broadway Danny Rose*, é que o personagem homônimo do agente, vivido no cinema pelo próprio Allen, tem o mesmo perfil de Wexler: tem úlcera e nunca se casou, apesar de ter sido noivo. Danny Rose agencia um xilofonista cego, um sapateador pernetá, Pee Wee – um pássaro que toca piano com o bico – um papagaio que canta “*I gotta be me*”, um malabarista maneta, um pinguim que patina usando roupa de rabino, Shandar – o homem que se soltava das cordas (em *Oedipus Wrecks* é Shandu), e um ventríloquo gago, dentre outros.

Depois de fazer de tudo por seu cliente cantor de músicas italianas, de ver-se envolvido com a máfia ao lhe buscar a noiva, acaba perdendo-o para um agente famoso e é motivo de troça dos humoristas do *vaudeville*. Vejamos um trecho do roteiro:

DANNY – (Apontando para si próprio) Eu? Eu, sabe como é, eu tenho, eu tenho... (esfregando as mãos) Oh, eu tenho vários (limpando a garganta) artistas interessantes. (Colocando suas mãos na mesa) Eu tenho um...uma muito interessante tocadora de xilofone cega, sabe, eu tenho... atualmente trabalhado com um papagaio que canta “*I gotta be me*” ... e eu tenho uns muito interessantes dobradores de balões, sabe? É interessante.

TINA – Nenhum figurão, certo?

DANNY – (fazendo gestos) Eu não sei, eu descobri alguns artistas que mudaram para coisas melhores, você sabe...

TINA (balançando a cabeça) Sim, mas eles todos te deixam né? Por quê? (ALLEN, 1987, p. 222-223)²²⁵

Jerry Wexler, de *The Floating Light Bulb*, também é um perdedor nato. Vejamos trecho da peça abaixo, e comparemos com o trecho acima de *Broadway Danny Rose*:

ENID. Quem... é... Quais são seus clientes?

JERRY. No momento?

ENID. É. Ou quem já foi...

JERRY. Bem, eu tenho um sujeito chamado Bernie Carter.

ENID. (Pausa) Bernie Carter?

JERRY. Isso mesmo.

ENID. Bernie Carter, é... cantor?

JERRY. Comediante.

ENID. Ah, sim.

STEVE. Onde ele aparece?

JERRY. Não acho que você conheça. Ele trabalha nos hotéis lá nas montanhas. (...)

STEVE. Tem alguém que eu já tenha ouvido falar?

ENID. Steve, vai chamar o Paul.

JERRY. Tem a Roberta Roberts. Grande cantora. Também trabalha nas montanhas. Canta tudo. Puccini, Cole Porter. Termina sempre cantando “*My Yiddische Momme*”; Larry Denby, um ventríloquo sensacional, rapaz bonito,

²²⁵“DANNY: (Pointing to himself) Me? I, you know, I got, I got (clasping his hands) oh, I got various (clears his throat) interesting artists. (Putting his hands down on the table) I got a, I got a very wonderful blind xylophone player, you know, that’s uh...I got a...currently working with a parrot (Adjusting his glasses) that sings ‘I gotta be me’. And, uh...I got some very nice balloon folders, you know? It’s interesting. TINA: No big shot, right? DANNY: (gesturing) I don’t know. I’ve, I’ve discovered certain artists that have gone on to, uh, better things, you know. TINA (shaking her head): Yeah, but they all leave you, right? How come?”

uma bela presença, sabe se vestir. Tem dois bonecos, um é preto – uma sensação. (...)

ENID. Com licença. (...) Paul! Steve! (*Ele levanta e vai para o quarto e até o banheiro atrás do Paul*). No momento não está trabalhando com ninguém... é... como eu diria... já estabelecido, como... como Jack Benny ou... Bing Crosby?

JERRY. (...) Muito famoso é mais caro. (*Ri*)... Se você ouvir falar que alguém muito famoso está precisando de um agente... ah, ah, ah...

ENID. (*De pé*) Onde eu iria ouvir? (ALLEN, 1984, p. 75-76)

Porém, Danny Rose, no filme, acaba ganhando a mulher mais adiante.

Para Hirsch, “em *The Floating Light Bulb* Allen apresenta uma imagem de seu eu mais jovem, como um garoto mágico, e num sentido tangível seus filmes são uma extensão de seus atos mágicos da infância.” (HIRSCH, 1991, p. 212. Tradução da autora)²²⁶ E qual não seria a metáfora da lâmpada flutuante de Paul, senão o próprio cinema, como “lanterna mágica”, que nos remete ao mito da caverna em Platão? De acordo com Eisner,

[...]a vida não passa de uma espécie de espelho côncavo que projeta personagens inconscientes, que flutuam como as imagens de uma lanterna mágica, nítidas quando pequenas e cada vez mais esfumadas conforme crescem. (EISNER, 1985, p. 94)

Poderíamos dizer que há uma inspiração em *Fanny & Alexander* (1982), de Bergman, com certeza, pois o próprio brinquedo de infância de Bergman em seu filme autobiográfico, nada mais é do que esta lanterna mágica da qual falamos. A lanterna mágica em Bergman (inclusive nome de sua autobiografia) vai aparecer também em *Viskningar och Rop* (Gritos e sussurros, 1972).

3.3.7 – *Bullets over Broadway*

Béatrice Picon-Vallin fala de “uma presença obstinada, na produção cinematográfica, de filmes que partem de peças de teatro, que tomam o teatro por tema ou por objeto, tanto na Europa quanto nos EUA e na Ásia.” (PICON-VALLIN, 2008, p. 158) Dentre esses filmes, cita como exemplo *Bullets over Broadway*.

Bullets over Broadway, o musical, estreou na Broadway, no *Saint James Theater*, em 10 de abril de 2014, com pré-estreias em março, tendo no elenco Zack Braff no papel do jovem dramaturgo. Com direção de Susan Stroman, a produção é de Julian Schlossberg, o mesmo produtor de *Relatively Speaking* (que incluía a peça em um ato

²²⁶(No original) “[...] in *The Floating Light Bulb* Allen presents an image of his younger self as a whiz-kid magician, and, in a quite tangible sense his movies are an extension of childhood magic acts.”

Honeymoon Motel, de Allen). A peça tem vinte e cinco novas cenas criadas por Woody Allen para contextualizar as canções dentro da estrutura do roteiro fílmico adaptado para o palco. Oito cenários condensam cenas que no filme se passavam em cinquenta locações. Nem todas as piadas que fizeram sucesso no filme ficaram na peça, mas novas gags foram criadas por Allen durante as pré-estreias. A peça também teve Allen envolvido na escalação de elenco e na trilha sonora. Após dois anos de hesitação sobre quem seria o compositor, as músicas foram escolhidas por Allen entre clássicos do jazz dos anos vinte e trinta, e dentre elas está “*Let’s Misbehave*”, usada também no filme. O supervisor musical Glenn Kelly teve de escrever algumas letras, tudo discutido com a diretora (Stroman) e o autor do libreto (Allen). Um exemplo de música que teve sua letra alterada é “*Yes, we have no bananas*”, de Irving Cohn e Frank Silver²²⁷.

Em dois filmes de Allen o símbolo máximo do teatro norte-americano aparece já no título. São eles *Bullets over Broadway* e *Broadway Danny Rose*. Os bastidores do teatro seriam o pano-de-fundo (literalmente) do primeiro filme, e o *showbiz* em geral, do segundo.

O drama de ver sua peça ser alterada é vivido não só por John Cusack, mas também por Chazz Palminteri, o personagem *gangster*, que é o verdadeiro artista.

Para o filósofo Hösle (2007, p. 61), o personagem David Shane, o dramaturgo, é inspirado no também roteirista Howard Prince, que Allen interpretou em *The Front*, de Martin Ritt – que vem a ser, numa trama intertextual, o sucessor de Christian de Neuville – o belo rapaz que não sabia escrever poesia, em *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

Para outro professor de filosofia, Sander Lee, *Bullets over Broadway* seria o tipo do filme em que Tom Baxter apareceria, não fosse a estória de Cheech, o *gangster*-gênio. Ele considera, e nós concordamos com ele, que Allen ridiculariza neste filme aquele mundo artificial do teatro em que todos estão reagindo excessivamente, usando seu talento para justificar suas excentricidades e autoindulgências. Todos os personagens, segundo Lee, “são paródias de tipos que poderiam ser encontrados em qualquer número de *showbiz* ou em filmes de *gangsters* dos anos 30, como, respectivamente, *42nd Street* ou *The Public Enemy*” (LEE, 2002, p. 191)²²⁸ Com exceção talvez de Cheech, vivido por

²²⁷ Essa musica, de 1925, é anterior à marchinha de Braguinha, “Yes, nós temos bananas”, de 1938.

²²⁸(No original) “...are parodies of types that could be found in any number of showbiz or gangster genre films of the 1930s, films like *42nd Street* or *Public Enemy*.” Tradução da autora. O primeiro filme teve coreografia de Busby Berkeley, chama-se Rua 42, é de 1933 e o segundo, O Inimigo Público, de 1931, com James Cagney, foi dirigido por William Wellman.

Chazz Palminteri – que chegou a escrever uma peça autobiográfica, *A Bronx Life*, que por sua vez virou um filme sobre *gangsters* onde ele também atuou.

Allen considera a estória do dramaturgo seduzido pela fama da celebridade um clichê – aliás, inspirado em *Sunset Boulevard* (O crepúsculo dos deuses, 1950), de Billy Wilder. Allen chega a dar uma dica à atriz Diane Wiest para que ela se inspirasse em Norma Desmond, personagem de Gloria Swanson em *Sunset Boulevard*. Wiest havia pedido a Allen um papel em um filme seu, após *Manhattan Mystery Murder*. De acordo com Marion Meade, a opção de Allen por Wiest lhe rendeu muita dor de cabeça, pois inicialmente a atriz não acreditava ser capaz de fazer bem o papel. Ele realmente teve de dirigi-la:

Depois do primeiro dia de filmagem, Woody telefonou para Wiest em casa, para comentar sua performance. “É terrível”, ele exclamou. Wiest remediou o problema ao baixar sua voz normal para um resmungo e por aparentemente estudar a atuação de Rosalind Russel como *Auntie Mame*. (MEADE, 2000, p. 291).²²⁹



Fig. 21 A e B - À esquerda, Diane Wiest no papel que lhe rendeu o segundo Oscar com a famosa cena “Don’t speak!”; à direita, mesma cena no musical *Bullets over Broadway* (2014), vinte anos depois.

Porém, *Bullets over Broadway* é um dos filmes de Allen de maior entretenimento da década de 90 e que lhe deu muita satisfação em tê-lo feito. Tanto que, com produção também de Lotte Aronson, irmã de Allen, o filme sobre uma peça de teatro acabou sendo adaptado para a Broadway.

²²⁹(No original) “After the first day of shooting, Woody telephoned Wiest at home to comment on her performance. ‘It’s terrible!’ He exclaimed. Wiest remedied the problem by lowering her normal voice to a growl and by apparently studying Rosalind Russell’s performance as Auntie Mame.”

Ao mesmo tempo que é uma homenagem a seus ídolos dos anos 20, como Cole Porter, Max Andersen, Eugene O'Neill, o nome da peça de David soa como judaica: “O Deus de Nossos Pais”. Porém, a peça não tem nada a ver com o título, que remete a uma cultura judaica. De acordo com Allen, quando questionado se teria se inspirado em *Born Yesterday*, de Garson Kanin, ele disse que esta peça – que virou filme nas mãos de Cukor (Nascida Ontem, 1950) – é que, na verdade, teria como base *Dinner at Eight*, de Kaufman e Edna Ferber. Podemos ver também que os atores da companhia de *Bullets over Broadway* foram criados inspirados em *Dinner at Eight*. A personagem de Diane Wiest, por exemplo, é inspirada tanto em Millicent Jordan (a dona da casa que espera convidados para o jantar) quanto no ator de cinema mudo falido Larry Renault. Millicent diz, ao se referir a uma de suas festas: “Charlie Chaplin – mesmo Shaw veio um dia”. (KAUFMAN, 1984, p. 484. Tradução da autora).²³⁰ O mesmo tipo de observação ‘blasé’ faz a atriz de Allen, quando em sua casa recebe os grandes nomes do teatro e da música de Nova York. A atriz que carrega um pequenez em *Bullets over Broadway* é baseada na atriz Carlotta Vance de *Dinner at Eight*, mas muito da diva de Diane Wiest vem também dessa personagem. Oliver Jordan é um homem que queria ter seguido a carreira de dramaturgo quando era jovem e teve um *affair* com Carlotta, vinte anos mais velha, como acontece com o personagem de John Cusack, interpretado no musical por Zach Braff. Outros possíveis paralelos da peça de Kaufman com o filme é que há uma mulher – Kitty – que lembra a corista interpretada por Jennifer Tilly, casada com esse homem poderoso, Packard. Ela fala errado, usa casaco de plumas e trai o marido. O ‘homem grande’ da peça vira o mafioso do filme. A figura do motorista/guarda-costas aparece como um motorista italiano, Ricci, que tem um triângulo amoroso com uma empregada e o mordomo, chegando a brigar com este, rolando com faca e garfo no chão da cozinha.

No filme que George Cukor²³¹ fez adaptando a peça de Kaufman, Jean Harlow faz Kitty. Em certo momento, ela lembra aquela vizinha de Jennifer Tilly. John Barrymore faz o ator falido e alcólatra – inspiração também para a personagem de Diane Wiest em *Bullets over Broadway*. Já o ator de *Bullets...* tem um apetite enorme, engordando a cada ensaio, à medida que se aproxima a estreia. Por fim, a atriz do filme de Cukor que faz a parte de Millicent, a dona da casa, tem uma inflexão exagerada – vamos nos lembrar que este filme é de uma época anterior ao *Actor's Studio*, e os atores

²³⁰ (No original) “[...] and Charlie Chaplin – even Shaw came in one day.”

²³¹ DINNER at Eight. (Jantar às oito, 1933, 111’, p&b) Direção: George Cukor. Com Jean Harlow, John Barrymore.

trazem a imitação vocal exagerada do teatro. Wiest poderia ter se inspirado nela para fazer seu personagem que, para nós, soa cômico justamente por essa interpretação de alguém que atua vinte e quatro horas por dia.

Em *Bullets over Broadway*, quando o dramaturgo David tenta imitar seus ídolos, o diálogo soa falso e canastrão. E é o personagem da rua, Cheech, quem explica para David que dramaturgia se escreve como se fala na vida real.

Hösle diz que “Cheech, em suas últimas palavras, sugere um grande final para a peça: a heroína que, na primeira versão, era frígida, deveria anunciar que está grávida—uma alusão óbvia”, para ele, “ao fim de *Hannah and Her Sisters*”. (HÖSLE, 2007, p. 78).²³²

O tema de *Bullets over Broadway* está na pergunta colocada entre colegas de teatro: “A mulher ama o homem ou o artista?” (Voltaremos a falar mais tarde sobre a ‘tese’ colocada no início dos filmes):

MULHER: Eu acho que o erro que nós mulheres cometemos é nos apaixonarmos pelo artista... Ei, rapazes, estão ouvindo? Nós nos apaixonamos pelo artista, não pelo homem.

SHELDON: Eu não acho que isso é um erro. Vamos dizer que há um prédio em chamas e você poderia correr lá e salvar apenas uma coisa, seja a última cópia conhecida das peças de Shakespeare, ou um ser humano anônimo [...] (ALLEN apud LEE, 1996, p. 189).²³³

Ao fim, o protagonista pergunta à sua mulher se ama o artista nele ou o homem que ele é. Ela opta pelo homem, pois como artista ele falhou:

DAVID: Você me ama como artista ou como homem?

ELLEN: Ambos.

DAVID: E se acontecesse de eu não ser um artista de verdade?

ELLEN: Eu poderia amar um homem que não fosse um artista, mas não poderia amar um artista que não fosse homem de verdade [...] (ALLEN apud LEE, 1996, p. 196)²³⁴

Pergunta que nos parece ser crucial na vida pessoal de Woody Allen, sempre cercado de mulheres, sempre admirado como o gênio que é, aparece nesta história que foi

²³² (No original) “Cheech, in his last words, suggests a great ending for the play: the heroine who in its first version was frigid, should announce that she is pregnant (obviously an allusion to the end of *Hannah and Her Sisters*”.

²³³ (No original) “WOMAN: I think the mistake we women make is we fall in love with the artist...Hey, you guys are listening? We fall in love with the artist, not the man. SHELDON: I don't think this is a mistake. Let's say there's a burning building, and you could rush in and you could save only one thing, either the last known copy of Shakespeare's plays, or an anonymous human being...”

²³⁴ (No original) “DAVID: Did you love me as the artist or the man? ELLEN: Both. DAVID: What if turned out I wasn't really an artist? ELLEN: I could love a man if he weren't an artist, but I couldn't love an artist if he's not a real man...”

escrita exatamente durante a fase de processos judiciais movidos contra ele pela atriz e ex-namorada Mia Farrow.

A pergunta de Sheldon na abertura de *Bullets over Broadway* nos remete a *Manhattan*, na primeira cena do filme, onde Isaac, personagem de Allen, jantando no *Elaine's* com um casal de amigos e com sua namorada, nos dá um exemplo: pergunta aos amigos quem teria a coragem de arriscar a própria vida para salvar um estranho se afogando. Aqui a arte ainda não é colocada como substituta ou mais valiosa que a vida humana, mas a indiferença do homem da metrópole é posta à prova.

3.3.8 - A exceção que faz a regra: *A Second Hand Memory* e *Cassandra's Dream*

Na introdução dissemos que não iríamos abordar filmes de Woody Allen que não tivessem humor, mesmo que tivessem influência do teatro. Porém, parafraseando Brecht, há “A exceção e a regra”. Neste caso, não poderíamos deixar de falar de um assumido caso de autorreferência – a gênese do filme *Cassandra's Dream* (O Sonho de Cassandra, 2007), a partir da peça *Second Hand Memory*, escrita e dirigida por Allen, estreada em novembro de 2004 no circuito *Off-Broadway*. No site da *Playbill* encontramos a seguinte resenha de Kenneth Jones e Robert Simonson:

Narrando a estória está a irmã de Eddie, Alma, quem, muito antes da estória começar, escapou da gaiola para fazer um tour pela Europa. Indo pra frente e para trás no tempo, a estória é contada pela filha rebelde Alma. Ela não estava presente durante alguns dos eventos, o que não a impede de flutuar dentro das cenas. Ela tem licença poética para fazê-lo. A peça é uma ruminação de Allen sobre as expectativas familiares no contexto de se crescer numa família onde o amor entre os pais é questionado.²³⁵

Esta estória nos remonta à *The Floating Light Bulb* como um dos temas prediletos do autor, a família, incluindo inclusive o tio agente de talentos. Consequentemente, também tem influência de *The Glass Menagerie*.

Allen admite que *Cassandra's Dream* surgiu de uma peça que ele escreveu para o *Atlantic Theater* de Nova York, anos antes do filme²³⁶. Ele chegou a escrever uma

²³⁵ “Narrating the story is Eddie’s sister **Alma**, who, long since before the story began, flew the coop to tour the beds of Europe. Flashing back and forth in time, the story is told by the rebellious daughter Alma. She was not present during some of the events, which doesn’t keep her from floating into scenes. She has the poetic license to do so. The play is Allen’s rumination on familial expectations in the context of growing up in a home where love between the parents is questioned.” (Tradução nossa). “Woody Allen Directs his Second Hand Memory, Opening Nov. 22 Off-Broadway” in *Playbill News*, by Kenneth Jones & Robert Simonson, 2004. Download feito em 15/1/2011 de: <http://www.playbill.com/news/article/print/89716.html>

²³⁶ Não há uma declaração no livro sobre qual seria a peça que originou o filme *Sonho de Cassandra*. Porém, pela citação do tio poderoso, parece se tratar de *Second Hand Memory* e não de *Old Saybrook*, encenada em 2003. (Sublinhado nosso, na citação sobre a primeira peça).

sinopse para uma série de TV sobre dois irmãos para quem o pai quer deixar um negócio: um deles é um *beatnik*, o outro estudou em *Harvard*. Ele diz que a origem é uma peça que ele escreveu (pode ter sido esta), mas a estória é aproveitada depois, em parte, em *Cassandra's Dream*.

Na peça, Allen conta que havia “um sujeito esperando o tio chegar.” Ele havia trabalhado para o tio e pede dinheiro emprestado. Agora não trabalha mais para ele, mas os dois estavam apaixonados pela mesma mulher e o tio acabou casando-se com ela. Havia também a mãe que idolatrava o irmão, o tio rico. Lax pergunta a Allen: “O que te fez resolver transformar a peça em filme?” E ele responde: “Na peça, existe, realmente, o momento em que há uma inversão, e é o tio que precisa de alguma coisa. Mas não se pode mostrar toda a ação no palco.” (LAX, 2009, p. 182)

Os personagens são: Alma Wolfe – uma mulher no final dos trinta anos, no Brooklyn de 1950, que fuma e bebe. (O nome Alma é uma referência às “Almas” de Bergman). Eddie – seu irmão; Lou – seu pai; Fay – a mulher de Lou. (O nome é repetido numa das mães de *Honeymoon Motel*). Bea – mulher de Eddie, grávida. (Outro nome que Allen usa muito); Phil – irmão de Fay – o tio Phil, como em *Cassandra's Dream* – só que aqui ele é um agente em Hollywood. Ao contrário do personagem de *The Floating Light Bulb* e de *Broadway Danny Rose* (1983), ele é um agente poderoso, que lida com a Paramount, MGM; e, por fim, há Diane – secretária e depois esposa de Phil.

A peça começa com um prólogo onde Alma explica:

Eu peço perdão por ser vaga – esta estória toda é contada em memória de segunda mão. Toda minha informação é em partes – distorcida pela distância e emoção e dramatizada, admito, com um excesso de minha própria imaginação canhestra. Sou uma das personagens da estória – a narradora do conto – a poetisa – mas eu não estava lá. [...] Para mim é mais de ouvir dizer²³⁷.

Na primeira parte do drama, “Sonhos e memórias”, quando Eddie está em Hollywood, trabalhando para o tio e passeando com Diane, vemos a descrição de casas de atores de cinema como Jean Harlow, Harold Lloyd, James Stewart. É o mundo do cinema sendo contado no teatro. Há também uma referência ao filme *The Apartment*, (O apartamento, 1960) de Billy Wilder, com Jack Lemmon e Shirley MacLaine – porque Diane tem um caso com o chefe, e Eddie, que é um simples funcionário, está caído por ela e ela o visita no apartamento, são amigos...O nome da mulher de Phil é Miriam, e ele a está

²³⁷*Woody Allen Papers*: “Second Hand Memory” (two-act play), boxes 26 and 40; Rare Books Special Collection, Firestone Library, Princeton University, New Jersey, USA.

traindo, como o personagem de Martin Landau trai sua esposa de mesmo nome em *Crimes and Misdemeanors*.

A segunda parte da peça chama-se “O rude despertar”. A atriz que interpreta Alma assume o papel de Bernie (um sócio de Eddie) ao telefone, por duas vezes. Burt Lancaster, Loretta Young, Frank Sinatra, Danny Kaye, Charlie Feldman e William Willer são citados. A frase “...a memória é algo que a gente tem ou que a gente perde?” (ALLEN, 1988), dita por Fay, está também no filme *Another woman*, que é anterior à peça.

Em *Cassandra's Dream* há uma citação de *Bonnie and Clyde* (Uma rajada de balas, 1967), de Arthur Penn: “a vida não é linda?”, repete o personagem de um dos irmãos. Martha Graham, a coreógrafa americana, também é citada²³⁸. A personagem Ângela, namorada de um dos rapazes, é uma atriz de teatro, e temos uma peça dentro do filme. A música é de Philip Glass, especialmente encomendada para o filme, uma raridade no conjunto da obra de Woody Allen. Outras citações dentro do diálogo são sobre os mitos gregos de Medéia e Clitemnestra e sobre a piedade e o terror aristotélicos, temas desta tragédia.

²³⁸Allen chegou a dizer na entrevista da Times que copiou de Martha Graham, mas não conseguimos identificar aonde em seu trabalho haveria essa influência.

CAPÍTULO 4 – CITAÇÕES DE LITERATURA DRAMÁTICA EM ALLEN

Allen é basicamente fora-de-moda em matéria de teatro. Não tem nada a ver com o teatro de hoje, contemporâneo, o auto-denominado teatro pós-dramático, nem mesmo como público. É um autor dramático por excelência, que reescreve seus textos até a última pré-estreia e não trabalha com improvisação de atores, embora não se importe de alterar seu texto se for melhor para o ator e para a peça/filme. Ele tem uma forte identificação com o teatro realista dos anos vinte em Nova York. Os teatrólogos que Allen mais aprecia são os não-cômicos, como Tennessee Williams, Arthur Miller, Henrik Ibsen, Anton Tchekov, Maxwell Anderson, Robert Sherwood. Não é muito fã de George Bernard Shaw, mas acha *Pigmalião* a melhor comédia já escrita. Frequentava montagens de peças de Eugene O'Neill e de Samuel Beckett. Chegou a dizer, quando jovem, que “Tennessee Williams é o maior escritor que já existiu” (LAX, 1991, p. 102). De acordo com Diane Jacobs, muitos críticos consideram que ele deve a Miller, Williams e Clifford Odets. O próprio Allen admitiu isto, em recente entrevista na Universidade de Princeton, New Jersey concedida à professora Maria di Battista: “O Sr. Allen explicou, ‘estranhamente, eu nunca quis ser um comediógrafo, eu queria ser um autor dramático.’” Dramático aqui, entenda-se bem, não o contrário de épico, como veremos adiante nesta parte, mas de cômico. “Ele citou os dramaturgos Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Ibsen e Tchecov como inspirações”.²³⁹

Recursos típicos do barroco (inclusive em Shakespeare) são recursos épicos utilizados por esses autores de literatura dramática que analisaremos neste capítulo – e que, ao fazerem seus narradores mostrarem seus personagens, ilustram seus comportamentos.

4.1 –Aristófanes, Sófocles, Eurípedes

Para Hösle, Allen seria um comediante do mesmo calibre de Aristófanes ou Molière. O tipo de comédia de Allen seria mais próxima de Aristófanes (Velha Comédia)

²³⁹Entrevista concedida em 27/10/2013, Firestone Library: (No original) “Mr. Allen explained, ‘*oddly enough, I never wanted to be a comedy writer, I wanted to be a dramatist.*’ He quoted playwrights Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Ibsen and Chekhov as inspirations”. Consulta em 29/10/13 em <http://www.woodyallenpages.com/2013/10/woodywatch-woody-allen-princeton-university/> WOODYWATCH: WOODY ALLEN @ PRINCETON UNIVERSITY (tweeter).

do que de Menandro (Nova Comédia), Plauto ou Terêncio (Comédia Romana). Ambos Allen e Aristófanes são contemporâneos da dissolução de uma religião que por séculos tinha sido a base de sua cultura. Allen faz gozação de Deus com a mesma facilidade com que Aristófanes fazia piadas sobre os deuses gregos, e ambos tiveram condições de fazê-lo porque os intelectuais de suas épocas fizeram algo análogo: “Aristófanes e Allen são mesmo tão sarcásticos sobre (ideologias dominantes) como são sobre religião. Ambos são moralistas, e eles se sentem ameaçados por um intelectualismo que veem como vazio”. A tensão ideológica explica, para Hölsle, o alto grau de referencialidade das comédias de Allen e de Aristófanes. Ambos parodiam os trabalhos não-cômicos de suas épocas, “seja com respeito em relação a Ésquilo ou Curtiz, ou com sarcasmo e ironia em relação a Eurípides ou filmes do tipo ‘Rosa Púrpura do Cairo’ (o filme dentro do filme).” (HÖSLE, 2007, p. 85)²⁴⁰ Na obra de Allen, lembramos Aristófanes através de “sua integração no universo cômico de fantasmas, pessoas no filme dentro do filme, mágicos com poderes exorbitantes, seres humanos com capacidade para se tornarem análogos aos seus ambientes e passageiros na barca da morte.” (HÖSLE, 2007, p. 7)²⁴¹

Em termos de temática, porém, Allen estaria mais próximo da Nova Comédia, devido à procura por um parceiro sexual.

Em *As Nuvens*, de Aristófanes, temos o questionamento da existência de Deus, um dos temas prediletos de Allen; no trecho a seguir, por exemplo, Sócrates convence Strepsíades de que Zeus não existe, que as Nuvens é que provocam os trovões e raios:

STREPSÍADES

Mas você vai me dizer que Zeus Olímpico não é um deus?

SÓCRATES

Que Zeus? Não zombe de mim! Zeus não existe. (ARISTÓFANES, 1995, p. 36)

E mais adiante:

FIDIPIDES

O que aconteceu com você, meu pai? Você não está com o juízo perfeito, por Zeus Olímpico!

STREPSÍADES

Vejam só! Vejam só! Que bobagem acreditar em Zeus na sua idade! (ARISTÓFANES, 1995, p. 61)

E novamente, quando o filho já está “catequizado” por Sócrates:

²⁴⁰(No original) “Aristophanes and Allen are indeed as sarcastic about them as they are about religion. Both are at their core moralists, and they feel threatened by a form of intellectualism they regard as empty.[...] Both parody the noncomic works of their time – whether with respect towards Aeschylus or Curtis, or with sarcastic irony towards Euripides or films à la ‘Purple Rose of Cairo’.”

²⁴¹ “[...] his integration into the comic universe of ghosts, persons in the film within the film, magicians with exorbitant powers, human beings with the capacity to become like their environment and passengers on the barge of death remind one of Aristophanes.[...]”

STREPSÍADES

Está bem, mas respeite Zeus Paternal.

FIDIPIDES

Zeus Paternal! Como você é simplório! Existe algum Zeus?

(ARISTÓFANES, 1980, p. 100)

Em *God*, de Allen, após ter sido apresentada a solução do *deus-ex-machina* para o fim de sua peça, o escritor Hepatitis, um dos alter-egos de Allen, entra em conflito existencial:

ESCRITOR

(Meio teatralmente)

Mas, se Deus salva todo mundo, o homem deixa de ser responsável por seus atos! [...]

DÓRIS

Mas, sem Deus, o universo não tem sentido! A vida não tem sentido!

Nenhum de nós tem sentido! [...]

ESCRITOR

Estou deprimido

ATOR

O que há com você?

ESCRITOR

Não sei se acredito em Deus! [...]

ATOR

Se Deus não existe, quem criou o universo? (ALLEN, 1980, p. 182-183)

Em *As Nuvens*, Aristófanes satiriza Sócrates e suas pretensões racionalistas e explicações científicas dos mistérios, que também encontra um eco em Allen. Em *God*, o inventor do *deus-ex-machina*, o personagem Triquiníases, diz: “Acabo de ter uma discussão com Sócrates na Acrópole e ele provou que eu não existo. Quase morri.” (ALLEN, 1980, p. 176) E mais adiante, Diabetes, o Ator, diz:

DIABETES

Eu estava andando com Sócrates em Atenas, e dois pivetes de Esparta saíram de trás da Acrópole e pediram o nosso dinheiro!

MULHER

E aí?

DIABETES

Sócrates provou-lhes, pelo simples uso da lógica, que o mal era a simples ignorância da verdade.

MULHER

E o que aconteceu?

DIABETES

Encheram-lhe a cara de socos. (ALLEN, 1980, p. 211-212)

Woody Allen já havia satirizado Sócrates em seu conto “Na Pele de Sócrates”, onde sonha ser o filósofo na prisão, momentos antes de sua morte. Na seguinte frase, dita por Allen/Sócrates (e publicada no livro *Que Loucura*): “Meu corpo pode estar circunscrito a certos limites, mas minha mente vagueia livremente pelo espaço” (ALLEN, 1983, p. 68-72), lembramos de uma frase atribuída ao filósofo grego por Aristófanes, em *As Nuvens*: “Percorro os ares e contemplo o sol” (ARISTÓFANES, 1995, p. 28).

Este conto de Allen deve ter inspirado o filósofo Juan Antônio Rivera para o título de seu livro *O que Sócrates diria a Woody Allen* (2004). Porém, é em outro livro seu, *Carta aberta de Woody Allen a Platão* (2005), que Rivera recria o estilo de contos de Allen, colocando-o como personagem futurista, e fazendo-o digitar (Allen ainda usa a mesma máquina de escrever) uma carta a Platão.

Da mesma forma, em *Midsummer Night's Sex Comedy*, Allen satiriza o professor universitário de filosofia, o racionalista Leopold, que acha que a bola dos espíritos é uma “ilusão de ótica”. De acordo com Mary Nichols:

[...] Enquanto Sócrates ensinava seus estudantes em *As Nuvens* a reduzir os deuses gregos a fenômenos naturais, em *Midsummer Sex Comedy* Leopold pronuncia em suas aulas na universidade que nada existe que não possa ser tocado, provado, sentido, ou de alguma forma científica provado. [...] Em ambos os casos o poeta cômico deixa as pretensões [dos filósofos] colapsarem em fumaça. (NICHOLS, 2000, p. vii)²⁴²

Também em *Zelig*, vemos um paralelo entre o personagem-título do filme e as amorfas Nuvens – também personagens-título da peça – que tomam a forma de quem quer que encontrem, “tornando-se todas as coisas, o que quer que elas desejarem” (ARISTÓFANES, 1995, p. 35). Diz Nichols:

Assim como *Zelig*, elas revelam o caráter dos indivíduos que encontram, tomando a forma de um veado quando veem um renomado covarde e a de um lobo quando veem um ladrão. Como *As Nuvens* de Aristófanes, *Zelig* lembra tanto o poeta, que é aberto para e conseqüentemente capaz de refletir o mundo à sua volta, quanto a alma humana, que é afetada e mesmo mudada pelo mundo exterior que encontra. (NICHOLS, 2000, p. 99-100)²⁴³

Em “*As Nuvens*”, Strepsíades, protagonista de Aristófanes, escolhe o nome de seu filho junto a sua mulher; em *Mighty Aphrodite*, Lenny desfila uma série de nomes para seu filho adotivo, inclusive o de Groucho. Vejamos esse trecho de Aristófanes:

STREPSÍADES

Logo depois do nascimento deste filho meu e de minha muito boa esposa, eu e ela discutimos sobre o nome a dar a ele. Ela queria que o nome tivesse alguma coisa que lembrasse ‘cavalo’: Xântipo, Cáripo ou Calípides. Eu, pensando no avô dele, queria que fosse Filonides. A discussão durou muito tempo, mas finalmente a gente concordou com Fidípides. (ARISTÓFANES, 1995, p. 16)

²⁴²(No original) “While Socrates taught his students in the *Clouds* to reduce the Greek gods to natural phenomena, in *Sex Comedy* Leopold Sturgis pronounces in his university classes that nothing exists that cannot be “touched, tasted, felt or in some scientific fashion proven”.

²⁴³(No original) “Like *Zelig*, they reveal the character of individuals they encounter, taking the shape of a deer when they see a renowned coward, and that of a wolf when they see a thief. As Aristophanes’ *Clouds*, *Zelig* resembles both the poet, who is open to and consequently able to reflect the world at large, and the human soul, which is affected and even changed by the external world it encounters.”

Interessante perceber que o nome do filho de Strepsíades será o nome usado por Allen para o personagem da peça que o ator Diabetes vai interpretar em *God*, o escravo Fidípides.

Mighty Aphrodite tem em comum com a peça *God*, de Woody Allen, personagens do teatro grego. Em *God*, como temos visto, há atores de teatro com nomes cujas terminações que parecem sufixos gregos, mas são nomes de doenças, como Hepatitis, Diabetis, Triquiníases, etc., além de Édipo Rei. Em *Mighty Aphrodite*, temos o coro grego e os heróis gregos, como Jocasta, Laio, Orestes, Cassandra, o cego adivinho Tirésias e a *delicatessen* “Acrópole”. Até mesmo um personagem como o Mensageiro, que em *God* é representado pelo ator Diabetes (no papel de Fidípides), está presente em *Mighty Aphrodite*, relatando os passos de Lenny.

Em *Mighty Aphrodite*, filmado em parte no teatro de Taormina, em Messina²⁴⁴, o “primeiro ator” é o personagem de Woody Allen, que interage com o coro. Ele diz para o coreuta (chefe do coro): “É por isso que você vai fazer sempre parte do coro, você não age, eu ajo!” Porque ator significa “aquele que age”. O coro grego aparece sempre fazendo comentários sobre a história do protagonista, e personagens gregos aparecem em Nova York, conversando com Weinrib (Allen). O coreuta aparece em seu escritório e em sua casa, e mesmo no bar onde Weinrib vai procurar o cafetão de Linda. Cassandra, a vidente troiana, também aparece em seu escritório. O nome Cassandra na língua inglesa virou sinônimo de pessoa pessimista. Dizem para ela: “Não seja tão Cassandra!”²⁴⁵ Há também o cego Tirésias, que aparece como um pedinte nas ruas de Nova York, mas na verdade veio avisar, a mando do coro, ao personagem de Allen, que sua mulher o está traindo. O cego “viu” tudo.

Em *God*, temos o seguinte diálogo:

CORO

Nós não gostamos de nos meter!

DIABETES

Vocês não gostam de se meter! (ALLEN, 1980, p. 210)

²⁴⁴ Consta nos créditos do filme filmagem em Milão, mas Taormina fica na Sicília.

²⁴⁵ A tradução literal “Não seja tão pessimista!”, tira o humor da resposta: “Mas eu sou Cassandra!”



Fig. 22 - Woody Allen interage com o coro, filmado em Taormina.

Uma questão levantada pelo professor de filosofia Sander Lee é que a personagem do coreuta aparece para o personagem de Allen, Lenny, tanto quanto o personagem de Bogart em *Play It Again, Sam*. Porém, suas admoestações são em vão, assim como as da profetiza Cassandra, ou do cego adivinho Tirésias, que procuram mostrar a Lenny como sua ideia de manipular o destino alheio pode acabar em tragédia. Porém, nada de mal acontece a Lenny, ou a Linda. Para Lee, Lenny age um pouco como “Clarence, o aspirante a anjo em *It’s a Wonderful Life*, (A felicidade não se compra, 1946) de Capra: um agente do destino, apesar de sua arrogância” (LEE, 2002, p. 203. Tradução da autora)²⁴⁶. Ele ainda aponta que, apesar do tom de tragédia anunciado no início do filme, este segue a linha da comédia clássica, em que um narrador – geralmente um escravo esperto – consegue interferir na estória e ajudar seu senhor, sem que nada de mal lhe aconteça.

Ao final, o coro faz um número musical, como na Broadway – e, não saberemos nunca – mas poderia ter sido assim na Grécia também, pois as peças gregas tinham músicas, das quais não temos registro. Em *God*, o coro antigo solfeja uma canção de Jazz. Na versão em francês, existe uma referência ao livro *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet B. Stowe, na descrição da Guerra Civil Americana (ALLEN, 1975, p. 162)²⁴⁷. Dá

²⁴⁶ “...a bit like Clarence, the aspiring angel in Frank Capra’s *It’s a Wonderful Life*, an agent of destiny, despite his arrogance”.

²⁴⁷(No original da tradução de Michel Lebrun): “DIABETES: [...] *A moi, Miss Eva, je ne veux pas traverser avec tous ses glaçons.*”

opiniões sobre restaurante de Chinatown (ALLEN, 1975, p. 161)²⁴⁸. Em meio a músicas da Broadway (eles cantam “*When You’re Smiling*”), seja no cenário de Taormina, seja em *Manhattan*, com tiradas de *stand-up comedy* – seja rebaixando os adivinhos gregos e o coreuta para uma existência prosaica em uma metrópole, de conselheiros de reis a conselheiros do personagem de Allen – o filme é uma grande paródia da tragédia grega.

O coro de *Mighty Aphrodite* invoca Zeus e o compara a Lenny/Woody, amando Afrodite/Leslie (Sorvino). Zeus, porém, deixara a secretária eletrônica ligada... Isso nos remete ao paradigma da ironia judaica ao rir da idolatria, na Bíblia, particularmente a gozação de Elias aos sacerdotes de Baal: “Gritem alto; pois ele é um deus; ou ele está se divertindo, ou ele deu uma saidinha (para atender a um chamado da natureza), ou ele está viajando, ou porventura ele dormiu, e precisa ser despertado (I Reis, 18:27, apud WISSE, 1971, p. 58)²⁴⁹

Em *God*, Zeus é o *deus-ex-machina* que deveria descer no palco para salvar o fim da peça de Hepatitis, mas ele é estrangulado, e todos veem, decepcionados, que deus está morto. Em *Mighty Aphrodite* há um *deus-ex-machina* também, mas ele é o piloto de helicóptero que literalmente cai do céu e que ela resgata, casando-se com ele depois. De acordo com Hösle, o *deus-ex-machina* é uma irônica citação de *What’s New, Pussycat?* quando Ursula Andress cai de paraquedas: “Allen pode se dar ao luxo agora de citar a si próprio ao invés de outros.” (HÖSLE, 2007, p. 54)²⁵⁰

Ainda parodiando os gregos, Allen diz que Sófocles deu entrada num ‘*deus-ex-machina*’ de Trichiníases, enquanto Eurípedes comprou dois. Para Nichols, Allen seria um moderno Aristófanes. Eurípedes é o dramaturgo mais satirizado por Aristófanes, e Allen aqui incorpora essa crítica; porém, assim como o tragediógrafo foi inovador, colocando protagonistas femininas na tragédia, Allen é, ironicamente, conhecido por dar excelentes papéis para suas atrizes, que acabam premiadas, como o foi Mira Sorvino por Linda Ash.

Em *God*, inicialmente o coro é apresentado dignamente, todos de traje branco, ao fundo de um anfiteatro: “Acercai-vos, ó gregos, e ouvi a estória de um homem sábio, apaixonado e embebido nas glórias da Grécia...” (ALLEN, 1980, p. 194) – no entanto,

²⁴⁸ (No original em francês): “DIABETES: *Les Furies ont dîné avec les Destin. Ils sont allés manger à Chinatown, chez Hong Fat. HEPATITIS: Chez Sam Wo, c’est meilleur. DIABETES: Il y a toujours la queue chez Sam Wo. CHOEUR ANTIQUE: Tu dois demander Li. Il te trouve toujours une table, si tu lui donnes un pourboire.*”

²⁴⁹ (No original) “Cry aloud; for he is a god; either he is musing, or he is gone aside (attending to a call of nature) or he is on a journey, or peradventure he sleepeth, and must be awaked.”

²⁵⁰(No original) “Allen can now afford to quote himself instead of others”.

como acontece na peça de Aristófanes, *As Nuvens*, aos poucos o coro é totalmente ridicularizado: “DIABETES: Estão na peça errada, seus debiloides!” (ALLEN, 1980, p. 202) e ainda: “Onde foi que arranjaram esse coro?” (ALLEN, 1980, p. 204) Porém, o coro também ridiculariza outros personagens, em diálogos cômicos como esse com o Rei Édipo:

CORO
 Faça Fidípides falar primeiro
 REI
 Ele?
 CORO
 Claro.
 REI
 Mas como?
 CORO
 Porque você é o rei, seu pateta! (ALLEN, 1980, p. 220)

Na cena de abertura de *Mighty Aphrodite*, de acordo com Nichols, “o coro refere-se ao destino de Édipo assim como o de Aquiles, e a própria Jocasta emerge do coro com referências a seu filho” (NICHOLS, 2000, p. 195).²⁵¹

Em *God*, vemos a seguinte ligação entre Édipo e a comédia:

CORO ANTIGO
 E então, Fidípides começa sua viagem, para entregar uma importante mensagem a Édipo Rei!
 DIABETES
 Édipo Rei?
 CORO ANTIGO
 Sim.
 DIABETES
 Não é aquele que come a própria mãe? (ALLEN, 1980, p. 204)

Ainda versando sobre a temática da existência de Deus, durante a representação da peça dentro da peça, aparece Édipo Rei:

REI
 Uma única palavra para responder à pergunta das perguntas: Existe um Deus?
 DIABETES
 Foi esta a pergunta?
 REI
 Ué! Pois se é a única pergunta!
 DIABETES
 Então, orgulho-me em dar-lhe a resposta. A resposta é “sim”.
 REI
 Sim? [...] (Com voz grave) Se existe um Deus, então o homem não é responsável por seus atos, e eu serei com toda certeza julgado por meus pecados. (ALLEN, 1980, p. 222-3)

²⁵¹(No original) “[...] the chorus refers to the fate of Oedipus as well as Achilles, and Jocasta herself emerges from the chorus with references to her son.”

Esta última frase vem a ser o tema de um futuro filme de Allen, *Crimes and Misdemeanors*. Neste filme – como já dissemos no capítulo sobre o cômico – para o personagem de Alan Alda, o fato de *Édipo rei*, de Sófocles, descobrir que é o causador de toda a tragédia, é a base do cômico. Embora o personagem de Allen critique o ex-cunhado em *Crimes and Misdemeanors*, me parece ser bem adequada à filosofia do autor que o distanciamento seja necessário para que possamos rir de nossas desgraças. Sobre distanciamento veremos mais no capítulo sobre o épico em Allen.

4.2 – Shakespeare em Woody Allen

Nós todos sabemos que Shakespeare (Marlowe) pegou emprestado seus enredos dos antigos (modernos); no entanto, quando chegou a hora de devolver os enredos para os antigos, ele já os tinha usado muito e foi forçado a fugir do país... (Woody Allen, “Mistérios da Literatura”) (ALLEN apud SPIGNESI, 1992, p. 224).²⁵²

Allen admira o vigor dos dramas shakespearianos. Não gosta das comédias, “que considera dirigidas a provincianos, espectadores sem discernimento e espírito crítico”, mas é o estilo de Shakespeare que ele mais admira:

É bonito e superior aos outros escritores de sua época e a todos os que vieram depois. As falas são tão magníficas, tão suntuosas, que você fica inteiramente à mercê dele. Muitas vezes você assiste às peças só por causa da linguagem sublime. (LAX, 1991, p. 96)

Em dez filmes de Woody Allen – até o presente momento em que esta tese está sendo escrita – encontrei algumas referências intermediárias de peças de Shakespeare. Temos uma apropriação, nove alusões em diálogos de personagens e duas referências musicais operísticas nas trilhas. Podemos ainda verificar que há, em certos filmes, a temática de peças shakespearianas, ou o título semelhante, sem haver, porém, nenhuma citação textual direta; então essas influências não foram aqui computadas. As peças de Shakespeare cujas referências intermediárias podemos constatar são: *Hamlet*, *King Lear* (Rei Lear), *Othello* (Otelo), *Midsummer Night’s Dream* (Sonho de uma noite de verão, temática e título), *The Taming of the Shrew* (A Megera domada, temática), *Macbeth*, *The Tempest* (A tempestade). As personagens citadas são: Desdêmona, Ofélia, Hamlet, Cordélia, Ariel, Lear e Lady Macbeth.

²⁵²(No original) “We all realize Shakespeare (Marlowe) borrowed his plots from the ancients (moderns); however, when the time came to return the plots to the ancients, he had used them up and was forced to leave the country [...]”

Interessante constatar que determinadas personagens insistem em aparecer na obra de Allen, e elas são todas trágicas. Esse seu fascínio pela tragédia vem de sua convicção de que a comédia seria algo inferior, tendo ele desenvolvido essa espécie de complexo de inferioridade em relação a cineastas que tratam de temas sérios, como Bergman, por exemplo. Ele parece se sentir atraído por personagens femininas que seriam mais vítimas passivas, pois elas aparecem mais, em sua obra, como Desdêmona e Ofélia. Os personagens masculinos mais citados seriam homens transtornados ou enlouquecidos, como Hamlet e Lear. Esta questão das referências seria melhor entendida dentro dos contextos em que aparecem, o que vamos procurar fazer.

Temos a trilha sonora de *Match Point*, que utiliza trechos das óperas *Macbeth* e *Othelo*, ambas de Verdi, como referência intermediária. Claramente o personagem principal é um usurpador, pois ocupa um lugar para o qual não está habilitado apenas por se casar com a filha do patrão. Ele também está envolvido numa trama de traição e ciúmes, além de assassinato de mulheres.

Igualmente envolvido no assassinato de sua amante, em *Crimes and Misdemeanors*, de Allen, Judah (Martin Landau) ouve, diretamente do passado, provavelmente um tio, dizer, na mesa de jantar da páscoa judaica: “Tanto faz o Velho Testamento quanto Shakespeare, o crime vem à tona.” É certamente uma referência a MacBeth como um problema de ordem moral.

Em *Melinda & Melinda*, de Allen, na parte trágica da história, um professor de teatro, casado, recebe em sua casa uma aluna, a qual está tentando seduzir. Ele lhe oferece um papel:

_ Aqui está. Um ensaio sobre o papel de Desdêmona em Otelo. A cena da próxima aula é a cena da qual falamos ontem.
 _ Acha que eu já estou pronta para ele?
 _ Eu acho. Já disse que você é uma das mais talentosas alunas da minha turma. (A beija).²⁵³

Interessante é que a esposa deste professor, uma loura *wasp*²⁵⁴, se apaixonará por um músico negro, tornando-se, ironicamente, uma encarnação da paixão proibida de Desdêmona por Otelo. Já na parte cômica de *Melinda & Melinda*, o ator desempregado vivido por Will Farrell, que faz o mesmo personagem do marido acima, vangloria-se com Melinda de sua atuação quando era aluno da Universidade de Northwestern: “Lá ainda

²⁵³ Tradução do tradutor do filme *Melinda & Melinda* (Melinda e Melinda, Woody Allen, 2004. USA, 35 mm, cor.)

²⁵⁴ White Anglo Saxon Protestant

comentam minha interpretação do Rei Lear...eu o interpretei como um manco”²⁵⁵ – ou seja, como Ricardo III.

Enquanto no filme acima Shakespeare é utilizado como arma de sedução, em *Husbands and Wives*, de Allen, o personagem vivido por Sidney Pollack, que está namorando uma moça “que não é nenhuma Simone de Beauvoir”, tenta corrigir o nome da personagem citado incorretamente por ela, após saírem do cinema: “_O certo é Rei Lear, Shakespeare nunca escreveu sobre um Rei Léo. _ Tudo bem, Senhor Intelectual. Shakespeare era inglês e não japonês.” Provavelmente estavam assistindo a *Ran*, a versão de Kurosawa para Lear.

Em *Midnight in Paris*, de Allen, o protagonista vai à famosa livraria *Shakespeare and Company* em Paris, como já apontamos. Um intelectual americano esnobe que vem dar uma palestra na Sorbonne exhibe seu conhecimento de Shakespeare para as mulheres numa degustação de vinho. Mais uma vez, o domínio do universo do bardo é usado como arma de sedução: “Paul – Sexo e álcool...alimentam o desejo mas matam o desempenho, segundo o bardo”.²⁵⁶ Comparemos com a frase original, do porteiro do castelo, em *Macbeth*:

Macduff – Quais as três coisas que a bebida provoca especialmente?
Porteiro – [...] Ela provoca o desejo, mas leva embora a performance; portanto, [...] ela deixa (o homem) ligado, e o desliga; ela o persuade, e o desencoraja. (Shakespeare, *Macbeth*, 2.3)

Em *Hannah and Her Sisters*, a personagem-título, interpretada por Mia Farrow, que, como a atriz²⁵⁷, vem de uma família de artistas, vai representar Desdêmona no teatro:

Norma: Posso contar que fará Desdêmona?
Hannah: Mãe, é só na televisão.
Norma: Televisão Pública. Para mim, Otelo é o melhor de Shakespeare! Você com um garanhão negro! (ALLEN, 1987, p. 175)²⁵⁸.

Em *Hollywood Ending*, a namorada do diretor de cinema diz não poder faltar na peça que está fazendo com medo de que Harvey Weinstein, o executivo da Miramax e produtor de *Shakespeare in Love* (Shakespeare apaixonado, 1998), de Marc Norman, aparecesse justamente no dia em que ela não trabalhasse: “Eu ficaria ótima naquela

²⁵⁵Tradução do tradutor do filme *Melinda & Melinda* (Melinda e Melinda, Woody Allen, 2004. USA, 35 mm, cor.)

²⁵⁶ Tradução do tradutor do filme. *Midnight in Paris* (Meia-noite em Paris, França, Oscar de melhor roteiro original, direção Woody Allen; cor; 35mm, 2011)

²⁵⁷ A mãe de Hannah foi interpretada pela mãe de Mia Farrow na vida real.

²⁵⁸(No original) “NORMA: Hannah, can I tell everybody you’re going to play Desdemona? HANNAH: Oh, Mom, it’s only television. NORMA: Yes, but it’s public television. And to me, Shakespeare doesn’t get any greater than Othello. You with some big black stud!”

adaptação de Shakespeare”,²⁵⁹ diz. Esta é obviamente uma referência intermediária, inclusive a Tom Stoppard, um dos roteiristas do filme cujo personagem-título é o poeta inglês.

Em *Bullets over Broadway*, a personagem da grande dama do teatro americano dos anos vinte que deu o prêmio de melhor atriz coadjuvante para Diane Wiest, Helen Sinclair, ao receber o texto de um autor desconhecido que quer tê-la em seu elenco, diz para o agente teatral: “Eu faço Electra, faço *Lady Macbeth*, faço peças de Noël (Coward)!” (Grifo e parênteses meus)²⁶⁰ Ou seja, cita Shakespeare como sendo o cânone, o suprasumo que pode alcançar um ator. Em outra passagem que mostraremos no subcapítulo sobre Hamlet, ela cita que fez Cordélia, de Rei Lear e Ofélia, de Hamlet. Uma atriz que fez essas personagens não faria nada inferior.

Ainda neste filme, como já relatamos, o personagem Flender, um escritor boêmio que se gaba de ter inúmeras peças não-produzidas – e que se acha um gênio por isso – pergunta, no caso de haver um prédio em chamas, se salvaríamos uma peça de William Shakespeare ou uma pessoa anônima. (LEE, 2002, p. 189. Tradução da autora)²⁶¹ Esta questão é das mais centrais na obra de Allen, se o artista é mais importante que o homem.

Já em *A Midsummer Night's Sex Comedy*, de Allen, filme de época em que os personagens vão para uma casa de campo onde acontecem trocas de casais, temos um caso de paratextualidade, como diria Gérard Genette. Este filme, apesar de manter o título próximo de *Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma noite de verão), é na verdade estruturado a partir de um filme de Ingmar Bergman, *Smiles on a Summer Night* (Sorrisos de uma noite de verão, 1955), que por sua vez, faz um paratexto com Shakespeare. Porém, há aqui algumas alusões à *The Tempest*, pois o nome da personagem de Mia Farrow, que tem “a face de um anjo” é Ariel, o nome do espírito da peça shakespeariana. O personagem de José Ferrer, que faz seu noivo, Leopold, diz em certo momento que “...espíritos só existem em peças de Shakespeare. E mesmo aqueles são mais reais do que muita gente que eu conheço.”²⁶² Porém, propositalmente e ironicamente, quando este personagem morre de tanto fazer amor, seu espírito de luz fala aos outros personagens:

²⁵⁹ Tradução do tradutor do filme *Hollywood Ending* (Dirigindo no escuro, 2002, EUA, 35mm, cor) direção, roteiro e atuação: Woody Allen.

²⁶⁰ Tradução do tradutor do filme *Bullets over Broadway* (Tiros na Broadway, 1994, USA, 35mm, cor, Oscar de melhor atriz coadjuvante, dir. Woody Allen).

²⁶¹ (No original): “Let’s say there was a burning building, and you could rush in and you could save only one thing, either the last known copy of Shakespeare’s plays or some anonymous human being?”

²⁶² Tradução do tradutor do filme (USA, p&b, 35mm, Woody Allen; com Mia Farrow, Tony Roberts, Max Von Sidow, and Woody Allen). Os espíritos, porém, aparecem em Allen tanto em *Alice*, em que a protagonista conversa com seu ex-namorado morto, quanto em *A outra*, quando a protagonista fala com o

Leopold: Essa floresta está encantada, repleta de espíritos de afortunadas pessoas apaixonadas que morreram no auge da paixão. Prometam-me que vão me procurar nesta floresta, sob o luar do verão até a eternidade.²⁶³

Esta fala nos remete a *The Tempest*, onde espíritos vagueiam pela ilha, como diz Caliban: “...a ilha é cheia de barulhos, sons e doces ares, que deliciam e não machucam: algumas vezes instrumentos soam nos meus ouvidos, e algumas vezes vozes...” (Shakespeare, *The Tempest*, 3.2.133-6)²⁶⁴. De acordo com Nichols, assim como em *Midsummer Night’s Dream*, em *Midsummer Night’s Sex Comedy*, “referências ao ‘mundo espiritual’ abundam, e o mundo poético da imaginação assim como a indiferença do mundo natural tornam-se temas explícitos.” (NICHOLS, 2000, p. 83)²⁶⁵

Para ela, “Allen refaz *Midsummer Night’s Dream* de Shakespeare: no filme, a mistura dos amantes no campo, fora da cidade, espelha a confusão dos amantes de Shakespeare na floresta fora de Atenas” (NICHOLS, 2000, p. 9)²⁶⁶. Os casais do início trocam de parceiros; alguns voltam ao fim, com seu amor renovado, enquanto outros encontram uniões mais apropriadas:

Andrew deixa sua mulher dormindo e vai interromper o encontro que Maxwell confiou a ele, assim como na peça de Shakespeare Helena trai a confiança de sua amiga com Demétrio e ele segue os amantes nas florestas de Atenas. Quando Maxwell e Andrew encontram-se, eles discutem sobre Ariel, assim como Lysander e Demetrius brigam por Helena. [...] A bola espiritual enganou Andrew e Ariel fazendo-os acreditarem num amor que não existe, assim como a poção mágica de Puck erra o alvo quando ele erroneamente a coloca nos olhos de Lysander. A ilusão de Andrew com Ariel é devido a ele interpretar erroneamente uma imagem assim como Lysander com Helena. Assim como Lysander, o amor de Andrew pela mulher com quem ele primeiro se comprometeu é restaurado. (NICHOLS, 2000, p. 92; 94)²⁶⁷

Assim como os personagens de Shakespeare em seu retorno para a cidade, os de Allen também planejam se casar. Oberon e Titânia poderiam ser comparados a Andrew e

fantasma da mãe, como quando um amigo morto aparece para Harry na prisão em *Deconstructing Harry*, e os personagens conversam com os fantasmas naturalmente.

²⁶³ Tradução do tradutor do filme *Midsummer Night’s Sex Comedy* (*Sonhos eróticos de uma noite de verão*, 1982).

²⁶⁴ (No original) “...the island is full of noises, sounds and sweet airs, that give delight and hurt not: sometimes a thousand twangling instruments will hum about mine ears; and sometimes voices...”

²⁶⁵ No original) “References to the ‘spirit world’ abound, and the poetic world of the imagination as well as the indifference of the natural world become explicit themes.”

²⁶⁶(No original) “Allen remakes Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*: the movie’s mix-up of lovers in the country outside the city mirrors Shakespeare’s confusion of lovers in the forest outside of Athens.”

²⁶⁷(No original) “Andrew leaves his wife asleep and goes to interrupt the rendezvous that Maxwell has confided to him, just as in Shakespeare’s play Helena betrays her friend’s confidence to Demetrius and he pursues the lovers into the Athenian woods. When Andrew and Maxwell meet, they argue over Ariel, much as Lysander and Demetrius argue over Helena. [...] The spirit ball has deceived Andrew and Ariel into believing in a love that does not exist, just as Puck’s magic potion misfires when he mistakenly lays it on Lysander’s eyes. Andrew’s infatuation with Ariel is due to as misleading an image as Lysander’s with Helena. Like Lysander’s, Andrew’s love for the woman with whom he first contracted is restored.”

Adrian. Demetrius e Helena a Maxwell e Ariel e Teseu seria Leopold, que não acreditava em espíritos.

Arnold W. Preussner interpretou a tela prateada de *The Purple Rose of Cairo* em si mesma como um...

[...] equivalente cinematográfico do ‘mundo verde’ das ‘comédias festivas’ de Shakespeare, mas a diferença decisiva (para ele) é que o encontro com a floresta mágica transforma os heróis Shakespearianos, enquanto a tela prateada não tem poder redentor. (PREUSSNER, apud CURRY apud HÖSLE, 2007, p. 77) ²⁶⁸

4.2.1 – Hamlet

O personagem de Allen em *A Midsummer Night’s Sex Comedy*, Andrew, como Próspero, é um mago-inventor. Em sua fala “há mais sobre a vida do que possam perceber nossos cinco sentidos”²⁶⁹ é uma citação à fala de Hamlet “Há mais entre o céu e a terra do que possa imaginar nossa vã filosofia”.

No filme *All That You Always Wanted to Know About Sex – But Were Afraid to Ask* (Tudo que você sempre quis saber sobre sexo – mas tinha medo de perguntar, 1972), de Allen, no episódio “Afrodisíacos funcionam?”, Woody Allen faz pelo menos três citações a *Hamlet*; em uma sequência que é, ao mesmo tempo, uma paródia da cena do príncipe dinamarquês conversando com o fantasma do pai, paródia do início do monólogo “ser ou não ser” e uma referência intermediária a outra peça – neste caso, do dramaturgo Tom Stoppard, baseada em duas personagens menores da peça *Hamlet*, e que se chama *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (Rosencrantz e Guildenstern estão mortos). Aí Allen está fazendo uma paródia da paródia.

Segundo Linda Hutcheon, nesta peça de Stoppard...

[...] há uma tensão entre o texto que conhecemos (Hamlet) e o que Stoppard lhe faz. Sempre que um acontecimento é diretamente tirado do modelo shakespeariano, Stoppard serve-se das palavras originais. Mas transcontextualiza-as através da adição de cenas que o Bardo nunca concebeu. (HUTCHEON, 1985, p. 25)

Abaixo temos a sequência supracitada do filme de Allen:

Ter ou não ter, eis a congestão. Que tuberculose teremos agora? De tosse, de tosse. Oh, Jesus! Minhas piadas ficaram sem graça. Eu daria minha vida por um corpo nu ...se eu conseguisse ver o corpo nu da rainha ...ou qualquer corpo nu que fosse ...ou até um corpo com alguma roupa, mesmo assim ...eu estou

²⁶⁸ (No original) “...the silver screen itself as an cinematic equivalent of the ‘green world’ of Shakespearean ‘festive comedy’, but the decisive difference is that the encounter with the magic forest transforms the Shakespearean heroes [...] while the silver screen has no redeeming power.”

²⁶⁹ (No original) “...there is more to life than what we perceive with our five senses”(Tradução do tradutor do filme)

tão melancólico ...Guildenstern e Rosencrantz estão mortos ...a alfaiataria deles está fechada.

Fantasma – Félix!

Felix – Quem chamou meu nome?

Fantasma – Felix!

Félix – Ninguém sabe que estou aqui, nem mesmo meus criados.

Fantasma – Eu sou o fantasma do vosso pai!

Félix – Meu pai?! Você, que morreu de parto!

Fantasma – Eu não posso descansar enquanto não te deitares com a rainha.

Félix – Mas ela é uma rainha, e eu um bufão ilegítimo. Eu não posso transar acima do meu nível.

Fantasma – Deves saber, filho meu, que teu tio, teu pai, derramou cicuta nos meus ouvidos.

Félix – Por quê?

Fantasma – Não me pergunte por quê. Ele faz isso com todo mundo. Sempre que ele vê uma orelha ele gosta de pôr cicuta nela.

Félix – Ah, pai!

Fantasma – Está vendo o feiticeiro, meu filho? O feiticeiro ...o feiticeiro ...

Félix – Ele se foi ...devo me atrever a dormir com a rainha? E será que ela dormiria comigo? Embora ela durma com o rei, e ele usa macaquinho ... o feiticeiro ... (ALLEN, 1972)²⁷⁰

Neste episódio, Woody Allen interpreta um bobo da corte que não consegue mais agradar ao rei. Ele está andando por um corredor do palácio a filosofar. Ele se interessa sexualmente pela rainha e, sendo rejeitado por esta, entra numa crise existencial. Através do fantasma de seu pai – que é, ao mesmo tempo, o irmão do rei que fora assassinado por este com uma poção de veneno derramada em seu ouvido – temos a insinuação de que seu tio, o rei, seria seu pai. Ou seja, de forma humorística são tratados aqui os temas do incesto e do herói atormentado pelos fantasmas do passado. Tudo numa total mistura de alusões e num clima de humor judaico e de absurdo.

O próprio título do filme foi parodiado de um livro de psicologia que era um best-seller nos anos sessenta, e seus subtítulos foram também usados, embora com conteúdo diferente. Este filme pertence a uma primeira fase do autor, quando ele fazia basicamente paródias e pastiches como uma maneira de veicular seu talento cômico nas telas. O filme não foi produzido visando um público culto, especificamente, mas como produto de massa, com a intenção de atingir o maior número possível de espectadores.

Neste episódio há, como já disse, uma citação textual de uma peça de Tom Stoppard que tem uma relação intertextual direta com a peça *Hamlet* de Shakespeare: “*Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*”. Como diria Umberto Eco (2003) em sua visão de ironia intertextual, só quem conhece a existência, por exemplo, da peça de Stoppard vai entender a citação. A maioria das pessoas só vai conhecer a famosa cena de *Hamlet*. É necessário, porém, que tenhamos pelo menos um nível médio de

²⁷⁰ Tradução em português do DVD.

conhecimento, ou seja, que não sejamos leitores totalmente primários, para percebermos a referência a *Hamlet*.

Estamos aqui, como diria Gèrard Genette (1997), no terreno da paródia mista. Este estilo de paródia que, segundo Fournel “mudaria Enéias, de Virgílio, num sentimental bobo”, (FOURNEL apud Genette, 1997, p. 145) é o que acontece com o personagem de Allen; Félix, um bobo da corte “ilegítimo”, ‘como se fosse’ o príncipe *Hamlet*, que quer ter relações sexuais com a rainha e que, ao mesmo tempo, é filho de um rei, morto pelo atual esposo desta rainha, seu “tio/pai”. Porém, apenas o seu personagem sofre essa degradação social. Mas o fato de a rainha aceitar a sua corte após o feitiço gera a comicidade, justamente devido ao desnível social, ao porte principesco de Félix/Allen e à sua fala erótica.

De acordo com Jacobs, não deixa de ser também uma citação a *Sonho de Uma Noite de Verão*, pois a rainha (Lynn Redgrave), ao tomar um afrodisíaco, percebe Woody o bobo como Woody o garanhão. Quando ele está lutando para tirar o cinto de castidade da rainha, diz: “Tenho de pensar em algo urgente, porque antes que se espere a Renascença estará aqui, e todos estaremos pintando.” (ALLEN apud JACOBS, 1982, p. 72)²⁷¹

Outras citação a *Hamlet* em filmes de Woody Allen encontramos em *Bullets over Broadway*, como já dissemos anteriormente: é quando a personagem da diva Ellen Sinclair pisa pela primeira vez no palco, onde os outros atores estão reunidos para uma primeira leitura da peça do dramaturgo estreante. Ela cita, em estilo declamatório e com voz empostada e projetada, os nomes de Ofélia, namorada de Hamlet, e de Cordélia, filha do rei Lear, outra peça do bardo: “Esse velho teatro, esse templo, tão cheio de memórias, repleto de fantasmas...Senhora Alvim, Tio Vânia, ali está Cordélia! E ali *Ofélia*, Clitemnestra! Cada sessão é um parto! Cada término, uma morte!”²⁷² A atriz quer impressionar os outros colegas, mostrar que é uma deusa do teatro.

Outro filme que faz alusão a *Hamlet* é *Husbands and Wives*. A personagem vivida por Judy Davis, separada do marido, está num café com sua amiga, interpretada por Mia Farrow, e lhe diz: “Quando fizemos o anúncio de nossa separação você ficou nervosa. Depois que percebemos que tocamos num nervo. Era como *Hamlet* e Édipo. Você ficou

²⁷¹(No original) “I must think about something quickly, because before you know it the Renaissance will be here, and we’ll all be painting.”

²⁷² Tradução do tradutor do filme *Bullets over Broadway* (Tiros na Broadway, 1994, EUA, 35 mm, cor), de Woody Allen. *Grifo da autora*.

zangada naquela noite porque eu fiz o que você queria fazer.”²⁷³ A alusão aqui é uma interpretação de Allen da personagem de Hamlet como sendo edípiana. Ou seja, Hamlet teria inveja do tio por se deitar com sua mãe – este faz o que ele queria fazer – assim como a personagem de Mia inveja o fato da amiga ter coragem de se separar de um marido com quem está casada há anos.

Por fim, o personagem vivido por Michael Caine e cuja interpretação foi premiada com o Oscar, em *Hannah and Her Sisters*, diz para seu psicanalista: “Sou como Hamlet, incapaz de matar seu tio...” (ALLEN, 1987, p. 143)²⁷⁴ Esta citação se refere aqui à incapacidade de Hamlet de se decidir a tomar uma atitude, o que será sua falha trágica.

4.2.2 – *The Taming of The Shrew* como matriz das comédias românticas de Hollywood

E no princípio era Shakespeare. Nas aulas de roteiro de cinema ministradas por profissionais convidados pela UCLA²⁷⁵, os roteiristas norte-americanos reconhecem que as comédias norte-americanas dos anos 30 e 40 de Hollywood, também conhecidas como *Screwball Comedies*, têm sua origem na comédia de Shakespeare *The Taming of the Shrew* (A megera domada).²⁷⁶ Pelo menos as comédias de *remarriage* (recasamento), como também são chamadas as dos anos anteriores à Segunda Guerra, e as comédias das *Career Girls*, (as garotas que trabalham) no pós-guerra.

De acordo com o professor de filosofia William Rothman, da Universidade de Miami, “o pesquisador Stanley Cavell chama de comédias de recasamento, filmes em que os protagonistas geralmente são casados, separam-se e tornam a se casar no final” (ROTHMAN, 2007, p. 6. Tradução da autora).²⁷⁷ São filmes tais como *It Happened One Night* (Aconteceu naquela noite, 1934), de Frank Capra, com Clark Gable e Claudette Colbert; *The Awful Truth* (Cupido é moleque teimoso, 1937), de Leo MaCarey; *His Girl Friday* (Jejum de amor, 1940), de Howard Hawks, com Cary Grant e Rosalind Russell – filme baseado em peça de teatro que teria várias adaptações, incluindo o famoso *The Front Page* (A primeira página, 1974), de Billy Wilder, em que a dupla Jack Lemmon e

²⁷³ Tradução do tradutor do filme *Husbands and Wives* (Maridos e esposas, 1992, EUA, cor, 35 mm, de Woody Allen).

²⁷⁴ (No original) “I’m like Hamlet unable to kill his uncle.”

²⁷⁵ UCLA Extension. Writer’s Program. Setembro a Dezembro de 1997. Especialização em Roteiro. Com Ron Suppla, produtor; Steven Wolfson, leitor da Dreamworks; Neil Hicks, roteirista.

²⁷⁶No Brasil, tivemos duas novelas de TV que adaptaram *The Taming of the Shrew*: “O machão”, protagonizada por Antônio Fagundes e Maria Isabel de Lisandra na Tupi e “O cravo e a rosa”, com Adriana Esteves e Eduardo Moscovis na Globo.

²⁷⁷(No original) “[...] Stanley Cavell calls ‘comedies of remarriage’”.

Walther Matthau substitui os dois antagonistas/protagonistas amorosos. Ainda *The Lady Eve* (As três noites de Eva, 1941), filme de Preston Sturges com Henry Fonda; *The Philadelphia Story* (Núpcias de escândalo, 1940), de George Cukor – filme cujos direitos autorais foram comprados por Katherine Hepburn, adaptado da versão teatral e estrelado por ela, por Cary Grant e James Stewart; e, finalmente, *Adam's Rib* (A costela de Adão, 1949), de Cukor, filme com Katherine Hepburn e Spencer Tracey – onde o casal de advogados assume casos opostos no júri, interferindo em seu relacionamento conjugal. Esse filme teve um remake com Pierce Brosnan e Julianne Moore, *The Laws of Attraction* (A lei da atração, 2004), de Peter Howitt.

De acordo com Gilles Deleuze, “uma atriz como Katherine Hepburn revela sua maestria [...] pela velocidade de suas réplicas, a maneira como ela desorienta seus parceiros, [...] a variedade ou a inversão das perspectivas pelas quais ela passa.” (DÉLÉUZE, 1985, p. 301)²⁷⁸ Kate Hepburn era a perfeita encarnação da Megera Domada e seria o modelo para as atrizes de comédias românticas.

Uma questão se levantou quando escrevemos protagonista/antagonista: nas comédias românticas, quem é o protagonista? O homem ou a mulher? Na verdade não há um só protagonista, mas o homem e a mulher são antagonistas um do outro. Quanto maior essa rivalidade, mais funciona o apelo cômico. Esta tensão sexual que detona este tipo de comportamento altamente explosivo é chamada de fricção erótica. De acordo com Greenblatt,

[...]fricção erótica é o meio central através do qual as personagens em peças como *The Taming of the Shrew* descobrem suas identidades e formam uniões amorosas. [...] Nas comédias, desde *The Taming of the Shrew* até *Twelfth Night* (Noite de reis) [...] Shakespeare percebeu que, se a fricção sexual não podia ser apresentada literalmente no palco, podia ser representada figurativamente. [...] Através desta transformação, Shakespeare investiu suas comédias com uma poderosa comoção sexual, uma excitação coletiva. (GREENBLATT, 1988, p. 88-89)²⁷⁹

O cinema, desde seus primórdios, tem tido uma leitura mais feminista da peça e não patriarcal ou política, como a do professor de Princeton. Em *The Taming of the Shrew* (A Megera domada, 1929), de Sam Taylor, de acordo com Rutter, “um olhar subversivo

²⁷⁸(No original) “Une actrice comme Katharine Hepburn révèle sa maîtrise [...], par la vitesse de ses réparties, la manière don’t elle enfère ou désorienter son partenaire, [...] la variété ou l’inversion des perspectives par lesquelles elle passe.”

²⁷⁹(No original) “...erotic chafing is the central means by which characters in plays like *The Taming of the Shrew* [...] realize their identities and form love unions. [...] in the comedies, from *Taming* to *Twelfth Night* [...] Shakespeare realized that, if sexual chafing could not be presented literally onstage, it could be represented figuratively. [...] By means of this transformation, Shakespeare invested his comedies with a powerful sexual commotion, a collective excitation.”

– uma piscada, aquela que a Kate de Mary Pickford” – a namoradinha da América dos anos 20 e sócia da *United Artists* – “dirige para o lado, para fora do enquadramento ao final”

[...] e pega, no plano seguinte, por sua irmã Bianca, a quem ela transforma instantaneamente numa sorridente conspiradora: esta piscadela reescreve o fim de Shakespeare. Mas, mais importante, insere nesta “Megera” um modo de olhar que terá significado para o futuro das personagens femininas de Shakespeare no cinema. (RUTTER, 2000, p. 241)²⁸⁰

Esta piscada faz com que a submissão de Kate seja apenas uma fantasia masculina, meramente tolerada pelas mulheres. Dada para a plateia, ela é mais um método evasivo usado no século XX contra o sistema patriarcal.

Este filme do início do período sonoro teria influenciado as comédias dos anos 30 e 40 em Hollywood?²⁸¹ Certamente com as Guerras Mundiais, a mulher teve de assumir tarefas masculinas e esse comportamento social inspirou musicais como *Kiss me Kate*, de Cole Porter (1948), que trata dos bastidores de uma encenação da “Megera Domada” por um ex-casal de atores que briga o tempo todo. A adaptação para o cinema desta peça, dirigida em 1953 por George Sidney, ainda pertencerá à tradição dos anos 30 e 40 das comédias de *remarriage*.

Estas comédias e as de *career girls* teriam sido, provavelmente, base de inspiração para as comédias românticas que Woody Allen vem escrevendo desde que ganhou seu Oscar por *Annie Hall* – embora ele nunca admita nada, a princípio. Woody Allen não reconhece, de acordo com Rothman

[...] a continuidade entre suas preocupações e aquelas dos melhores filmes populares norte-americanos, especialmente as comédias dos anos 30 e 40 que [...] compreendem uma tradição artística que merece completa continuidade. Woody Allen sempre resistiu em reconhecer isto. (ROTHMAN, 2007, p. 6)²⁸²

²⁸⁰ (No original) “...a subversive looking: a wink, the one Mary Pickford’s Kate aims sideways out of the frame at the end of *The Taming of the Shrew*, caught, in the next shot, by her sullen sister Bianca, whom it instantly transforms into a smiling conspirator. That wink rewrites Shakespeare’s ending. But, more importantly, it inserts into this *Shrew* a way of looking that is going to signify for the future of Shakespeare’s women on film.”

²⁸¹ Na TV americana, também o seriado dos anos 80 “A gata e o rato” (*Moonlighting*) tem influência explícita destas comédias e da comédia shakespeariana, além dos enquadramentos do chamado “plano americano”, do joelho para cima, constantes em *sitcons* americanas e que é oriundo das comédias dos anos 30/40. Este enquadramento possibilita maior mobilidade dos atores na frente da câmera, o que acontece geralmente em comédias de situação. Já o plano-sequência é um enquadramento que cobre toda uma cena, sem desligar a câmera para mudar de posição ou mudar a sua distância em relação ao ator.

²⁸²(No original): “...the continuity between his own concerns and those of popular American movies at their best, especially the Hollywood comedies of the 1930s and 1940s that [...] do comprise an artistic tradition fully worthy of embracing, and continuing. Woody Allen has always resisted recognizing this.”

Ele, porém, é fã assumido destes filmes de Preston Sturges, George Cukor, Michael Curtiz e Billy Wilder, todos mestres da palavra no cinema. De acordo com Déléuze,

Cukor, Hawks, amantes da conversação, da demência da conversação, o essencial da comédia americana; e Hawks saberá lhe dar uma velocidade nunca vista. Lubitsch conquista todo um domínio de subconversação. [...] Capra atingirá o discurso como elemento da comédia, precisamente porque ele mostra, dentro do discurso mesmo, uma interação com o público. (DÉLÉUZE, 1985, p. 301)²⁸³

As crises e reconciliações de *Annie Hall*, para a crítica nova-iorquina Diane Jacobs, são “uma paródia e, ao mesmo tempo, exploração das convenções das comédias românticas” (JACOBS, 1982, p. 111).²⁸⁴ A explicação que Jacobs dá para isso é que, enquanto seria impensável nos anos 30 ou 40 chamar um relacionamento de “tubarão morto”, como Alvy o faz em *Annie Hall*, naqueles filmes eles não acreditavam em amor perfeito. Os personagens, por exemplo, de Cary Grant em *The Awful Truth* ou de Katherine Hepburn e Spencer Tracey em *Adam’s Rib* trabalham o relacionamento, lutam por ele. Já os personagens de Allen, talvez por viverem, segundo Jacobs, numa era de maiores opções sociais (principalmente para a mulher), buscavam a ilusão do romance perfeito. De acordo com Jacobs, “Enquanto *Bananas*, *Sleeper* e *Love and Death* são sobre conquistar a garota, *Manhattan* e *Stardust Memories* sobre perdê-la, *Annie Hall* é sobre tê-la e gostar dela” (JACOBS, 1982, p. 95)²⁸⁵ – embora notamos que *Annie Hall* também seja sobre perdê-la.

Para finalizar, podemos dizer que uma das influências que Shakespeare deixou para o cinema americano, em particular, foi através da sua comédia *The Taming of the Shrew*, que praticamente criou uma fórmula bem-sucedida de comédias românticas intituladas ‘comédias de recasamento’ ou ‘comédias de garotas carreiristas’ nas décadas de 1930 e 1940, lideradas por protagonistas (ou antagonistas) femininas de igual peso aos dos protagonistas (ou antagonistas) masculinos; e que influenciaram o cineasta Woody Allen quando este começa a criar roteiros mais preocupados com um tipo de comédia mais próxima do realismo, por volta do fim da década de 1970 e início da década de 1980

²⁸³(No original) “Cukor, Hawks, font de la conversation, de la démence de la conversation, l’essentiel de la comédie américaine, et Hawks saura lui donner une vitesse inoïe. Lubitsch conquest tout un domaine de subconversation [...] Capra atteint au discours comme élément de la comédie, précisément parce qu’il montre, dans le discours lui-même une interaction avec le public.”

²⁸⁴(No original) “...their false crisis and reconciliations, which at once parody and exploit romantic comedy conventions”.

²⁸⁵ (No original) “For while *Bananas*, *Sleeper* and *Love and Death* were mostly about getting the girl, and *Manhattan* and *Stardust Memories* will be mostly about losing her (or them), *Annie Hall* is also about having and liking her.”

– até o terceiro milênio, passando pela década de 1990, com filmes de uma geração posterior à de Allen, deixando sua influência nas chamadas comédias românticas, onde impera a tensão sexual. Porém, uma tensão com intensidade controlável, risível, e não pronta a explodir tragicamente. Personagens que tentam manter o controle da situação, mas que através da intervenção do deus do amor – a quem não podem renegar, expõem-se ao ridículo. E quem nunca se expôs? – Sabia disso muito bem o poeta inglês.

4.3 – O metateatro de Pirandello

ESCRITOR

É terrível ser um personagem de ficção. A gente fica tão limitado!

LORENZO

Mas só pelos limites do dramaturgo. Infelizmente, vocês foram criados por Woody Allen. Ainda se fosse Shakespeare[...] (ALLEN, 1980, p. 187)

Nichols (2000, p. 161) faz um paralelo entre o escritor de *God* (do trecho acima) que não quer saber de *deus-ex-machina* em sua peça, com o aventureiro Tom Baxter de *The Purple Rose of Cairo*, que deixa seu filme hollywoodiano para experimentar a vida real.

Como em *The Purple Rose of Cairo*, Deus, o criador – é o roteirista. Yacowar diz que “A peça do Autor termina com uma variante do tradicional *deus-ex-machina*”. Pare ele, “os personagens em *God* são criados à imagem de Woody Allen.” (YACOWAR, 1979, p. 69)²⁸⁶

God pode ter servido de inspiração também a *Bullets over Broadway*, no tema dos bastidores de uma peça de teatro. A ideia de um homem comum que se torna autor para tentar consertar a estória de um dramaturgo, é um caso de metateatro, e um dos primeiros a fazer esse estilo de peça foi Pirandello.²⁸⁷

Podemos dizer que o palimpsesto do filme *Deconstructing Harry*, é *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, pois o confronto do autor com seus personagens já foi feito no teatro anteriormente pelo dramaturgo italiano. Pirandello escreveu essa peça onde atores estão num palco ensaiando uma peça sua, chamada “O jogo dos papéis”. Então seis personagens chegam – na verdade seres esboçados apenas,

²⁸⁶(No original) “The Writer’s play ends in a Woody Allen variant of the traditional *deus-ex-machina* [...] the characters in *God* are created in the image of Woody Allen.”

²⁸⁷ Pirandello, Luigi. Dramaturgo e romancista italiano, nascido em 1867 e falecido em 1936. Autor de *O Falecido* Mattia Pascal (1904), *Assim é, se lhe parece* (1917) e *Seis personagens à procura de autor* (1921), ganhou o prêmio Nobel em 1934. Seu tema era a falta de identidade permanente da personalidade humana.

depois abandonados por um dramaturgo. Procuram um autor-diretor que possa finalmente escrever sua estória:

O PAI

Estamos aqui à procura de um autor.

O DIRETOR (entre espantado e irritado)

De um autor? Que autor?

O PAI

Qualquer um, senhor.

O DIRETOR

Mas aqui não há nenhum autor. Não estamos ensaiando nenhuma peça nova.

A ENTEADA

Tanto melhor! Tanto melhor, então, meu senhor. Poderemos ser nós a sua nova peça! [...] (PIRANDELLO, 1978, p. 360-361)

Sua vantagem em relação aos seres humanos, os atores, é que, por serem produto da imaginação de um autor, fazem parte do mundo da arte e não da vida. Representam seus papéis de um modo mais verossímil que a própria realidade. A vida, para Pirandello, é menos real que a arte e somente esta é capaz de uma criação absoluta, como diz um de seus personagens: “A arte vinga a vida. Na criação artística, o homem se torna Deus.” (PIRANDELLO, 1977, p. V) Pirandello diz, em seu prefácio a *Seis personagens à procura de um autor*:

[...] Afinal elas estão separadas de mim, já vivem por sua conta, adquiriram voz e movimento, portanto, já se tornaram, por si mesmas, personagens dramáticas, mediante a luta pela vida que tiveram de travar comigo; personagens que podem mexer-se e falar por si sós; veem a si próprias como personagens; aprenderam a se defender de mim e saberão defenderem-se igualmente dos outros. (PIRANDELLO, 1977, p. 9)

Em outra peça sua, *Esta noite se improvisa*, temos a representação da representação, onde atores e diretores ensaiam uma peça do próprio Pirandello. (O doutor Hinkfuss é o diretor da peça dentro da peça):

O DOUTOR HINKFUSS

Mas parece-lhe possível fazer as apresentações em frente desta cortina, fora de qualquer quadro e sem qualquer ordem? [...] O que é que a senhora quer que o público entenda?

O PRIMEIRO ATOR

Claro que entende! Entende muito melhor assim! Deixe isso por nossa conta. Todos estamos completamente dentro do nosso papel.

A ATRIZ CARACTERÍSTICA

É muito mais fácil e natural acreditar para quem vê, sem o incômodo e as rédeas de um espaço circunscrito, e de uma ação preparada de antemão. (PIRANDELLO, 1974, p. 54-55)

Esta é uma das peças metalinguísticas, no que se chama de ‘Teatro Crítico’, através do qual Pirandello colocou em cena o funcionamento do teatro e os mecanismos da representação, rompendo com a ilusão cênica do teatro convencional:

O DOUTOR HINKFUSS

Mas se já por duas vezes pregou uma partida a dois colegas meus, mandando a um seis personagens perdidas à procura de um autor, que provocaram uma verdadeira confusão no palco e fizeram perder a cabeça a toda a gente, e doutra vez apresentando hipocritamente uma peça de chave por causa da qual esse meu outro colega viu o seu espetáculo pateado por todo o público em fúria, desta vez não há perigo de que me faça o mesmo a mim. [...] Porque no teatro a obra do escritor deixa de existir. [...] Transformo-a em matéria da minha criação cênica e sirvo-me dela como me sirvo do talento dos atores escolhidos para representar os papéis segundo a interpretação que deles eu terei feito; como também me sirvo dos cenógrafos, a quem mando pintar ou arquitetar a cena; e dos maquinistas que a põem de pé e dos eletricitas que a iluminam; todos eles segundo os ensinamentos, as sugestões, as indicações que eu lhes terei dado. (PIRANDELLO, 1974, p. 39-41)

Pirandello colocou em cena uma problemática muito pertinente à criação artística: de que maneira personagens, sujeitos de várias ações, em diversos níveis de tempo e espaço, podem se ajustar a uma forma capaz de ser contida nos limites de um palco ou numa tela de cinema? Ele também demonstrou que num processo de criação coletiva é impossível evitar que a personalidade dos intérpretes interfira na obra. Ele encontrou no teatro e na literatura uma saída para sua própria multiplicidade, como Allen, ou como Harry, no filme *Deconstructing Harry*. Assim como Pirandello, Allen também tem de lidar com os críticos que insistem em ver uma total identificação de seus personagens, ou sua ‘persona’ artística, com sua identidade real: “Nem os críticos são, nesse sentido, senhores; e no entanto chamei-os assim, devido a uma certa afetação polêmica, que, sem ofensa, creio que neste caso me pode ser consentida”, disse Pirandello (1974, p. 116), em *Esta noite se improvisa*.

Na peça de Allen *Writer’s Block* (Bloqueio criativo), que se divide em dois atos _ *Riverside Drive e Old Saybrook*, e cujo nome original foi *New Milford*, temos o mesmo confronto de *Seis personagens*.

Já *Deconstructing Harry* cria uma situação essencialmente pirandelliana, que é a do autor que dá vida a personagens dentro de um filme onde todos são, evidentemente, personagens. No filme existe a família real e a família da estória. Os personagens da estória conduzem Allen/Harry a ver o que se passou na vida real.

Por exemplo, o personagem “Ken”, que o representa na estória, mostra ao autor Harry uma cena que ele desconhece: quando a sua ex-esposa (vivida por Amy Irving) teria contado à irmã (Judy Davis) que o marido a teria deixado por uma mulher mais jovem (Elizabeth Sue), sem saber que estava contando à amante de seu marido que ela também estava sendo abandonada e traída. Demi Moore, por sua vez, que vive a

personagem que Harry criara para dar vida na literatura à sua ex-esposa psicanalista (Kirstie Allen), o leva a assistir a uma cena entre a irmã de Harry (Julie Kavner) e seu cunhado, sem que eles o vejam, em que falam sobre ele.

Woody/Harry, que, assim como o cineasta Sandy de *Stardust Memories*, deveria ser homenageado em sua antiga faculdade que o jubilara anos antes – piada contada por ele como comediante *stand-up*, referindo-se na vida real à NYU – sonha com uma homenagem feita por todos os seus personagens. Estão ali todos os atores do filme que seriam “personagens” das histórias dele, aplaudindo-o. E uma professora universitária que estuda a sua obra lhe diz que o desconstruiu, e assim, mostrou a ele coisas que nem ele mesmo imaginava sobre si mesmo.

Se Harry, no filme, tem um bloqueio criativo, uma “síndrome da página em branco”, na peça o personagem Max, o dramaturgo, também teve. Na peça *Old Saybrook* – que, na publicação em português, é o segundo ato de *Writer's Block* – os personagens não o homenageiam, pelo contrário, se revoltam e o amarram a uma cadeira, amordaçado:

MAX

Esses animais selvagens ...eu os criei ...e eles se viraram contra mim.

DAVID

Ah, você é um incompetente.

MAX

Eles saíram da minha caneta.

SANDY

O que é isto?

JENNY

O jogo acabou ...por que você não lhes diz a verdade?

HAL

O quê?

NORMAN

Ele teve uma ideia para uma peça ...que estava escrevendo ...

SHEILA

Ele nos inventou.

DAVID

A partir de sua imaginação fértil.

SHEILA

Ele escreveu metade da peça.

MAX

É isso mesmo ...e não estava conseguindo descobrir aonde estava indo com ela ...não estava fluindo.

DAVID

Ele estava com bloqueio.

MAX

Às vezes uma ideia parece ótima, mas depois de trabalharmos por algum tempo, ela simplesmente não vai a lugar algum.

SHEILA

Mas a essa altura era tarde demais. Nós havíamos nascido.

DAVID

Sido inventados.

MAX

Criados. Eu tinha metade de uma peça. [...]

HAL
 Você sempre teve talento para criar maravilhosos personagens vivos com problemas fascinantes e excelentes diálogos.

NORMAN
 E daí, o que ele fez?

JENNY
 Desistiu da ideia.

NORMAN
 Jogou a peça meio inacabada na gaveta.

DAVID
 É escuro dentro da gaveta.

MAX
 O que mais eu poderia fazer? Eu não tinha um final.

DAVID
 Eu detestava a maldita gaveta.

SHEILA
 Imagine você e a sua mulher dentro de uma gaveta.

NORMAN
 Para a gente poder viver todas as noites nos teatros ...para sempre.

JENNY
 Qual é a alternativa? Ficar inacabado numa gaveta escura?

DAVID
 Eu não vou voltar para a gaveta! Eu não vou voltar para a gaveta! Eu não vou ... (Norman dá um tapa no rosto do David).

MAX
 Já pensei muito ...não consigo imaginar aonde vai a história.

HAL
 Bem, vamos ver o que temos aqui ...ela descobre que a irmã está tendo um caso com o marido.

MAX
 Quem é você?

HAL
 Hal Maxwell. Eu vendi ...

MAX
 O contador?

HAL
 Eu sempre quis escrever uma peça.

MAX
 Como todo mundo. (ALLEN, 2010, p. 100-103)

Na peça *God* (Deus) vamos descobrir mais referências a *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello. Como nos lembra Yacowar, o “Autor, Woody Allen, é ele mesmo um personagem não-visto na peça”. (YACOWAR, 1979, p. 65)²⁸⁸:

EMPREGADA
 (Voz ao telefone)
 Residência do senhor Woody Allen.

ATOR
 Posso falar com ele?

EMPREGADA (Voz)
 Quem está falando, por favor?

ATOR
 Um dos personagens de sua peça.

EMPREGADA
 Um momento. Senhor Allen, há um personagem fictício ao telefone. (ALLEN, 1980, p. 171)

²⁸⁸(No original) “Author Woody Allen is himself an unseen character in the outer play.”

Vemos o mesmo abandono dos papéis pelos atores que passam a criticar a peça em *God. O Dramaturgo* (Hepatitis) diz: “Somos personagens de uma peça, mas brevemente estaremos vendo minha peça...a qual será uma peça dentro da peça. E eles estarão nos vendo!” (ALLEN, 1980, p. 161) A situação que, para os personagens, é dramática, para nós é tão absurda que vai do patético ao cômico.

De acordo com Florence Baillet e Clémence Bouzitat, para Luigi Pirandello o humor define-se como ‘sentimento do contrário’ e constitui nesse sentido uma superação da ironia:

Em *Seis personagens à procura de um autor*, ele não se contenta com uma irônica “consciência da irrealidade desse mundo imaginário”, descrevendo igualmente os efeitos de encantamento rompido" através dos seis esboços de personagens de um drama a ser representado e que permanecem como que pendurados no vazio. A reflexão sobre o drama [...] “insinua-se por toda a parte e insiste em tudo decompor”. Ela suscita digressões e comentários [...] que perturbam sua harmonia [da forma dramática] e dão origem a contrastes que desorientam o espectador, ao mesmo tempo provocando o riso, fenômeno que Pirandello qualifica de humorismo. (Apud SARRAZAC, 2012, p. 101)²⁸⁹

Em *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen também coloca os personagens de cinema se rebelando, como acontece, por exemplo, em *Seis personagens à procura de um autor*. Também as outras peças da trilogia metalinguística de Pirandello, *Cada um a seu modo* e *Esta noite improvisa-se* estão presentes neste filme de Allen.

O ambiente do cabaré em *The Purple Rose*, por exemplo – que depois vai ser retomado com um toque brechtiano em *Shadows and Fog* – faz referência a Pirandello. Interessante descobrirmos uma cena em *Esta noite improvisa-se* que nos lembra *Der Blaue Engel* (O anjo azul, 1930), de Sternberg, filmado no mesmo ano da publicação da peça supracitada. A cantora de cabaré, o cliente apaixonado feito de palhaço pelos outros, as dançarinas, tudo nos lembra não o grande filme alemão. Mas podemos identificar ali também a origem da inspiração para a ingenuidade de Baxter ao se apiedar das prostitutas – tudo ao som de uma orquestra de jazz, claro:

SAMPOGNETA:

Aquela pobrezinha, quando canta de olhos fechados e com aquelas lágrimas que lhe escorrem pela face!

SEGUNDO CLIENTE

Mas isso faz parte da profissão, senhor Palmiro! Não acredite naquelas lágrimas!

²⁸⁹As citações de Pirandello dentro desse artigo provêm do livro *L'Humour et autres essais* (1960), trad. F. Rosso, 1988, Paris: M. de Maulle, col. Littérature Étrangère.

SAMPOGNETA:

Não, não, isso não! Da profissão? Qual profissão! Dou-lhes a minha palavra de honra que aquela mulher sofre. [...] (PIRANDELLO, 1974, p. 78-79)

O público critica esse tipo de filme onde não há ação – note-se que se trata aqui do público do filme dentro do filme *The Purple Rose of Cairo*. De acordo com Hutchings, a reação do público do filme é exatamente aquela de tantos das primeiras audiências públicas de *Esperando Godot* ou *Seis personagens à procura de um autor*: “uma progressão do espanto ao choque, do ultraje moral e/ou político a alegações indignadas de que tudo é uma brincadeira. ‘Eles apenas se sentam e conversam? Sem ação? Nada acontece?’” (HUTCHINGS apud KING, 2001, p. 99).²⁹⁰

Há, porém, no público, aqueles que não se importam em observar, intrigados por uma ação interior tchecoviana.

Como diz Ana Lúcia Andrade, em seu livro sobre metalinguagem no cinema, “assim como a peça dentro da peça de Pirandello, o filme dentro do filme em Allen vai evocar a mesma situação de personagens que discutem sua situação de personagens” (ANDRADE, 1999, p. 133-141). Andrade vai inclusive salientar, no confronto entre Gil, o ator, e Tom, o personagem, que “novamente o caráter pirandelliano ganha força neste confronto entre criador e criatura, em que Allen aproxima fantasia e realidade, representadas por suas duas personagens.” (ANDRADE, 1999, p. 137)

Os personagens do filme dentro do filme, diz Hutchings, estão cientes de em “qual rolo do filme eles estão no momento e em quais rolos os seus personagens e os outros devem entrar. Ainda mais, eles estão cientes de si mesmos como seres projetados.” (HUTCHINGS apud KING, 2001, p. 98).²⁹¹

Em *The Purple Rose of Cairo*, estes personagens “estão divididos entre o desejo de se tornarem livres [e de] ‘continuarem com a estória’”, segundo Nichols, pois eles “são mais ambivalentes e portanto mais humanos do que o escravo da peça *God*” (NICHOLS, 2000, p. 126)²⁹².

Este responde assim à promessa de liberdade: “Eu não quero ser livre. Eu gosto assim desse jeito. Eu sei o que se espera de mim...Eu não tenho de fazer nenhuma

²⁹⁰ (No original) “A progression from bemusement to shock to moral and/or political outrage to indignant allegations that it is all a hoax. ‘They just sit around and talk? No action? Nothing happens?’”

²⁹¹ (No original) “[...] of what reel of the film they are currently in and of the reels in which their own and other character’s entrances are due. Furthermore, they are aware of themselves as projected beings.”

²⁹²(No original) “The characters within the movie are torn between a desire to become free and [...] ‘continue the story’. They are more ambivalent – and therefore more human – than the slave in Allen’s early one-act play *God*”.

escolha.” (ALLEN, 1980, p. 197) O escravo se parece, ainda de acordo com Nichols, com as pessoas do público em *The Purple Rose of Cairo*, que gostariam de tomar o lugar de Tom Baxter no filme dentro do filme.

Absoluta anarquia é o que, porém, acredita Yacowar, é a escolha de Diabetes, que interpreta o escravo Fidípides: “A performance da peça do Autor, O Escravo, dentro da peça de Allen, permite a vários dos personagens um terceiro nível de identidade com os papéis que interpretam.” (YACOWAR, 1979, p. 64)²⁹³ Por exemplo, o Ator, Diabetes, aparece como o escravo, Fidípides:

[...] ‘Eu não tenho de ser escravo só porque você escreveu desse jeito’. Esta quebra de convenção horroriza o Escritor porque é um desafio à sua autoridade criadora: ‘Diabetes, o que você está sugerindo é caos!’ ‘A liberdade é o caos?’ [...] Uma aluna de faculdade do Brooklyn, Doris Levine, é trazida ao palco para responder a essa pergunta. [...] Somos continuamente levados a nos perguntar (assim como o Ator) se ‘é uma atriz ou uma garota interpretando uma atriz?’ [...] Quando o Ator lhe diz que não há uma mão controlando sua vida, ela sente uma licenciosidade exuberante. [...] Allen tenta reassegurar seu controle sobre Dóris Levine [mas...] suas tensões envolvem um membro do público moderno e não as de um ator clássico. (YACOWAR, 1979, p. 67-68)²⁹⁴

Ainda em *God*, Allen cria um personagem, Lorenzo Miller, que se apresenta como autor dramático. O “público” da peça, que seria imaginário, começa a se rebelar:

MULHER
(De repente, uma MULHER levanta-se furiosa da plateia)
Eu existo!
LORENZO
Desculpe, madame, mas está enganada. [...]
HOMEM
Vou lhe mostrar se existo ou não. Vou sair agora desse teatro e exigir meu dinheiro de volta. Nunca vi peça mais cretina. Quando venho a um teatro, é para ver uma história que me divirta, com começo, meio e fim – e não esta merda. Boa noite! (ALLEN, 1980, p. 185-186)

O homem que sai do teatro, em *God*, se mata com um tiro. Mais um paralelo com *Seis personagens à procura de um autor*. Para Yacowar, isto “prova, ou o controle de Lorenzo Miller sobre o personagem, ou seu conhecimento antecipado (do que vai acontecer na peça).” (YACOWAR, 1979, p. 64)²⁹⁵

²⁹³(No original) “The performance of the Writer’s play, *The Slave*, within Allen’s play allows several of the characters a third level of identity in the roles they play. For example, the Actor, Diabetes, appears as the slave, Phidípides.”

²⁹⁴(No original) “‘I wouldn’t have to be the slave just because you wrote it that way.’ This breakdown of convention horrifies the Writer because it is a challenge to his creative authority: ‘Diabetes, what you’re suggesting is chaos!’ ‘Is freedom chaos?’ [...] A Brooklyn College co-ed, Doris Levine, is summoned onstage to answer the question, ‘Is freedom chaos?’[...] We are continually led to wonder (as the Actor does) whether she is ‘an actress or a girl playing an actress’. [...] When the Actor declares that there is no controlling hand over her life, Doris feels exuberant license [...] Allen tries to reassert his control over Doris Levine. [...] Her tensions involve a member of the modern audience and not a classical actor.”

²⁹⁵ (No original) “Proving either Miller’s control or his foreknowledge”.

Assim também, em *Esta noite improvisa-se* (Pirandello), os personagens se revoltam, por sua vez, contra o diretor do espetáculo:

O ATOR CENTRO
 Nós vamos todos embora, senhor encenador! [...]
 O PRIMEIRO ATOR
 Se não for ele quem vai-se embora!
 O DOUTOR HINKFUSS
 Embora, eu? Como ousam? Eu, a mim, uma intimação assim?
 ATORES
 Então vamo-nos embora nós. Vamos então, vamos. Já chega de sermos marionetes! Vamos embora, já!
 O DOUTOR HINKFUSS (Para-os)
 Onde é que vão? São loucos? Está ali o público que pagou! Que é que querem fazer com o público?
 O ATOR CENTRO
 O senhor que decida! Nós dizemos isto: ou o senhor se vai embora, ou então vamos nós! [...]
 O PRIMEIRO ATOR
 Está aqui no meio de nós com o seu maldito teatro que Deus o derrube inteiro!
 O DOUTOR HINKFUSS
 O meu teatro? Mas estão loucos? Onde é que nós estamos? Não estamos num teatro?
 O PRIMEIRO ATOR
 Estamos num teatro? Bom. Então dê-nos papéis que temos de decorar. [...]
 O DOUTOR HINKFUSS
 Eu sou o vosso encenador!
 O PRIMEIRO ATOR
 Ninguém pode encenar a vida que nasce!
 A ATRIZ CARACTERÍSTICA
 Até o autor tem de lhe obedecer!
 O ATOR CENTRO
 E rua com quem quer mandar! (PIRANDELLO, 1974, p. 173-174)

Para o crítico Robert Brustein, a influência de Pirandello na dramaturgia do século XX não se pode medir:

Em sua angústia sobre a natureza da existência, antecipa-se a Sartre e Camus; em suas percepções sobre a desintegração da personalidade e isolamento do homem, antecipa-se a Samuel Beckett; em sua implacável guerra sobre a linguagem, teoria, conceitos e espírito antecipa-se a Eugéne Ionesco; na maneira como aborda o conflito entre verdade e ilusão, antecipa-se a Eugene O'Neill (e, posteriormente, a Harold Pinter e Edward Albee); em suas experiências com o teatro, antecipa-se a uma multidão de dramaturgos experimentais, incluindo Thornton Wilder; em seu emprego da interação de atores e personagens, antecipa-se a Jean Anouilh; em sua visão da tensão entre máscara pública e a face particular, antecipa-se a Jean Giraudoux; e em seu conceito do homem como animal que interpreta um papel, antecipa-se a Jean Genet. (PIRANDELLO, 1977, p. XVII-XVIII)

Não teria sido Pirandello, não apenas antecipação, mas uma fonte de inspiração para todos estes dramaturgos, e, por tabela, para nosso roteirista-diretor-dramaturgo em questão?

4.4 - Vestígios do teatro épico em Allen (Bertolt Brecht, Arthur Miller e Thornton Wilder)

De acordo com o editor da versão portuguesa de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, Pirandello e Brecht²⁹⁶ seriam duas faces da mesma moeda. Enquanto o dramaturgo italiano encara a crise da decadência do teatro naturalista e aristotélico “de fora”, como um novelista, Brecht, a partir do expressionismo, defronta-se com a mesma crise da ilusão, só que “de dentro” da técnica: “Pirandello, como homem de literatura, quer expor e fazer teatro recriando a ilusão teatral, enquanto Brecht, homem de teatro, quer destruir a ilusão para então chegar ao texto e ao espetáculo” (PIRANDELLO, 1974, p. 20).

Woody Allen faz uma homenagem a Brecht, de certo modo, ao colocar, como trilha sonora de seu filme passado nos anos 30, *Shadows and Fog* – numa cidade alemã de visual expressionista – as músicas de Kurt Weill para *A Ópera dos três vinténs*. Kurt Weill também será homenageado em *Alice* (1990), de Allen, com “*Mack the Knife*” e em *Another Woman*, com “*The Bilbao Song*”. Em *Shadows and Fog*, assim como em *The Purple Rose of Cairo*, há o ambiente do cabaré dos anos 30, lembrando o teatro brechtiano (Mahagonny, A ópera dos três vinténs) – e que aparece também nos filmes alemães da época, como *Lulu* (A caixa de Pandora, 1929) de George Pabst e *Der Blaue Engel* (O anjo azul, de Josef von Sternberg, 1930).

Para nos aprofundarmos nos vestígios dessa apropriação (ou homenagem), temos de entender um certo cinema de tendências épicas; devemos estudar as “relações entre as propostas de Brecht e o cinema, que solicita uma investigação específica” – segundo Ismail Xavier em texto de 30 anos atrás, quando se falava de uma “existência de filiação brechtiana em certos trabalhos” (XAVIER, 1983, p. 141). Xavier incluía Fassbinder, Glauber, o grego Angelopoulos e Marco Ferreri; mais recentemente, o professor da USP Marcos Soares, em “Visões de Brecht”, inclui Woody Allen dentre estes grandes cineastas de veia épica: “Cineastas como Fellini, Robert Altman, além de Godard e **Woody Allen (grifo meu)** [...] seguem numa tradição épica, num gene recessivo deixado

²⁹⁶ BRECHT, Bertolt. Dramaturgo e poeta alemão, nascido em 1898 e falecido em 1956. Renovador do teatro ocidental, criador do teatro épico antiaristotélico e antiempático que visa demonstrar e esclarecer um processo social. É um realista influenciado pelo teatro oriental. Explicou sua teoria no *Organon*. Usou música, dança, sem esquecer a fábula. Dentre suas peças mais famosas estão *Mãe Coragem e Galileu Galilei*.

por Brecht na indústria cinematográfica”.²⁹⁷De acordo com Robert Stam, em 1960, Bernard Dort, crítico teatral, escreveu um ensaio que “influenciou um considerável número de cineastas ao redor do mundo, (entre os quais Welles, Godard, Resnais, Duras, Glauber, Fassbinder...)”(STAM, 2006, p. 169). Para Stam (2006), o que nos interessa particularmente em Brecht seria a sua relevância estética para o cinema. Portanto, não é a forte característica ideológica brechtiana que vai influenciar Allen, por exemplo, mas suas rupturas da forma de narrar uma estória.

Dentre seus objetivos gerais, igualmente aplicáveis ao cinema, irão nos interessar: a criação de um espectador ativo; a rejeição do voyeurismo e da quarta parede; a crítica ao destino/fascinação/catarse aristotélicos; a elaboração, pelo espectador, do jogo dialógico contraditório presente no texto; os efeitos de distanciamento que descondicionam o espectador e promovem o estranhamento em relação ao mundo; o entretenimento, como o esporte ou o circo. Além desses objetivos, as técnicas propostas por Brecht para alcançá-los também são de certa forma aplicáveis ao cinema. Vejamos algumas delas, ainda segundo Stam:

A fratura do *mythos*, um teatro de interrupções, antiorgânico e antiaristotélico baseado em esquetes, como no *music hall* e no *vaudeville*; a interpelação direta do espectador: no teatro, deve-se dirigir diretamente à audiência, e, no cinema, o mesmo deve ser feito através das personagens, dos narradores e mesmo da câmera; interpretação como citação: um estilo distanciado de interpretação, como se o autor estivesse falando na terceira pessoa ou no tempo pretérito; a separação radical de elementos, isto é, uma técnica estruturante que oponha cena contra cena; a multimídia; a reflexividade, uma técnica na qual a arte revela os princípios de sua própria construção. (STAM, 2006, p. 170)

Stam continua discorrendo sobre como outros teóricos – como Peter Woolen, com seu ‘contra cinema’ – indicaram outros contrastes de acordo com Brecht – como a “intransitividade narrativa”, ou seja, o rompimento do fluxo da narrativa, ou “a realidade em oposição à ficção” – expondo as mistificações envolvidas na ficção do cinema. Ainda Jean-Louis Baudry, dentre os desconstrutivistas, propôs uma “preferência por estruturas não-lineares, permutativas ou seriais.” (STAM, 2006, p. 171)

O que aconteceu é que “os brechtianos se afastaram do próprio Brecht”, como diz Stam (2006, p. 172). Brecht era fascinado pela fábula, pelo teatro como forma de entretenimento como as formas populares do circo e do esporte. “Esqueçiam que a arte de Shakespeare, um dos modelos para a obra de Brecht”, continua Stam, conseguia oferecer ao mesmo tempo “farsa e *slapstick* [...], sutileza e alusão [...]” (STAM, 2006, p. 178)

²⁹⁷ Extra do DVD “*Brecht no Cinema*”, 2010.

Walter Benjamin²⁹⁸ comparou o teatro épico de Brecht ao cinema (não só ao cinema mudo), quando ele e Brecht defendiam o teatro realista e épico como melhor forma de engajamento social contra a posição do marxista Lukács que era partidário da literatura realista de Stendhal:

O teatro épico se desenvolve por interrupções, de uma maneira comparável às imagens em um fragmento de película cinematográfica. Sua forma fundamental é o impacto vigoroso de distintas situações da peça, nitidamente separadas, umas sobre as outras. As canções, os intertítulos, as convenções gestuais diferenciam as cenas. Como resultado, tendem a ocorrer intervalos que destroem a ilusão. Tais intervalos paralisam a capacidade de empatia da audiência. (BENJAMIN apud STAM, 2006, p. 90)

Ora, uma das coisas que define o épico é o fato de a estória ser contada com uma distância temporal através de um narrador. Não nos envolvemos tanto porque sabemos que o que aconteceu – mesmo o narrador tendo participado dos eventos – é irreversível. O narrador conhece o desfecho e, portanto, sabe mais do que nós. Ele tem um horizonte maior, pois já está afastado dos eventos acontecidos, além de descrever os outros personagens. Este traço já estava presente não apenas ao teatro de Bertolt Brecht, mas também no medieval, no grego, no barroco, no romântico, no de Shakespeare, de Arthur Miller, de O’Neill, de Thornton Wilder, de Claudel, de Buechner e no teatro asiático.

Um exemplo seria *The Skin of Our Teeth* (Por um triz, 1942), de Thornton Wilder, onde o elenco discute seus problemas pessoais, e onde vemos os ensaios durante a apresentação da própria peça. Uma personagem ao final dirige-se ao público dizendo: “Neste ponto vocês entraram no teatro. Quanto a nós, temos que continuar representando eternamente. Vocês agora podem ir calmamente para casa. O fim desta peça não foi ainda escrito.” (WILDER apud ROSENFELD, 2008, p. 130)

No teatro épico, de acordo com o esquema proposto por Brecht (2005, p. 27) em “Notas sobre Mahagonny” estamos sempre narrando algo que já aconteceu. O espectador é transformado em observador e é forçado a tomar decisões ao invés de apenas assistir passivamente; é posto em face de algo que deve estudar, analisar, tomar partido. É um teatro que utiliza a montagem, que é feita em curvas, em saltos, as estórias não são contadas em forma linear, como causa e consequência. O homem é um ser em processo, não é um herói com personalidade imutável.

²⁹⁸ BENJAMIN, Walter. Crítico e filósofo alemão, judeu, nasceu em 1892 e suicidou-se em 1940, fugindo dos nazistas. Amigo dos outros filósofos da escola de Frankfurt, entre seus textos mais famosos estão “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936), “Comentários sobre poesias de Brecht” (1930), dentre outros. O texto citado por Stam em seu livro “Introdução à teoria do cinema” foi BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. Trad. A. Bostvek. Londres: New Left Books, 1973, p.21.

Um recurso muito usado por Brecht, segundo Mann, é a “ironia como distância” (MANN apud ROSENFELD, 2008, p. 156). Para Hutcheon, Brecht é um mestre da paródia: “Tal como [em] Brecht, a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa.” (HUTCHEON, 1985, p. 117). O cômico produz “anestesia do coração”, segundo Bergson [...] “é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e seus desastres” (BERGSON apud ROSENFELD, 2008, p. 157).

Rosenfeld assim nos descreve o ator épico como narrador:

O ator épico deve “narrar” seu papel, com o “*gestus*” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. [...] Não se metamorfoseia por completo [...] Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado). (ROSENFELD, 2008, p. 161)

Dentre as características do épico, existem duas que de cara podemos citar como temas de filmes de Allen: uma delas é o homem como objeto de pesquisa – em *Bananas*, *Take the Money and Run* e *Zelig*. O protagonista deste último filme é um homem que vive em processo de mudança. Poder-se-ia pensar que ele se inspirou na peça *Mann Ist Mann* (Um homem é um homem), de Brecht, na qual Galy Gay, o pescador, vira Jeraya Jip, o soldado sanguinário, – através de uma lavagem cerebral, uma pressão externa, do sistema; o “homem-camaleão” do filme de Allen é assim, e tem a ajuda de uma psiquiatra para que possa finalmente autoconhecer-se.

De acordo com Linda Hutcheon, neste filme, “a interação da paródia com a sátira é quase brechtiana na sua eficiência ideológica” (HUTCHEON, 1985, p. 139).

Allen diz a esse respeito:

Acho que o resultado de uma pessoa desistir da sua própria personalidade e ser capaz de mesclar-se na massa em busca de proteção, como um camaleão que muda de cor conforme o lugar, é que essa pessoa se torna o material perfeito para ser manipulado pelas forças fascistas de persuasão. E era exatamente com isso que eles contavam. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 143)

Quando pensa no cinema como forma narrativa mais do que dramática, Rosenfeld (2008, p. 121) fala do cinema mudo, e de um cinema onde a imagem tem uma força maior do que o diálogo. Não podemos dizer o mesmo dos filmes de Woody Allen, embasados por uma forte carga dramática, presente em seus diálogos. O que nos distancia, porém, do gênero puramente dramático, é o fato de este diálogo ser, na maior parte das vezes, cômico. Além do mais, assim como Meyerhold, Allen atribuía, em seus filmes iniciais, grande importância à pantomima grotesca, herança da comédia física dos irmãos Marx.

Várias vezes em seus filmes, a recordação do passado de um protagonista “ultrapassa o diálogo e expõe a intimidade de um ser humano por meios que são os de um narrador de romance”, como nos relata Rosenfeld (2008, p. 117) sobre Meyerhold. Esta forma também foi usada por Arthur Miller, que é uma referência possível para Woody Allen.

Em dados momentos, Allen utiliza recursos técnicos que causam estranhamento. Um exemplo disso é a peça *Play It Again, Sam*. Allen nos relata, em entrevista concedida a Eric Lax (2009), que por muitas vezes constatou a anedota da Broadway de que um ator poderia fazer a lista de sua lavanderia enquanto encenava esta peça. Ele diz que, em cena, pensava no que iria comer no *Elaine's* – restaurante nova-iorquino frequentado pela classe teatral – após a sessão. E com a mesma facilidade com que se desconcentrava de seu personagem entrava novamente na cena.

Porém, de acordo com Peter Bailey, em *Annie Hall*, o mais importante não é onde Allen teria se espelhado para utilizar tais recursos de distanciamento:

Se Allen derivou os recursos de dispersão da ilusão em *Annie Hall* dos filmes de Bergman, de dramaturgos do Teatro do Absurdo como Ionesco ou Pirandello, das técnicas de distanciamento brechtianas, ou de como Groucho Marx se endereçava ao público em *Horse Feathers* (Os reis da pelota, 1932), importa menos que seu efeito. Este efeito serve para infiltrar a representação do filme enquanto estabelece uma aproximação visual da realidade subjetiva de Alvy, que é, contraditoriamente, mais ‘real’ do que a que ela desloca. (BAILEY, 2001, p. 35)²⁹⁹

Em alguns filmes de Woody Allen – como dizia Anatol Rosenfeld sobre Brecht – Allen não só “dialoga com seus companheiros cênicos mas também com o público” (ROSENFELD, 2008, p. 161). Sua ‘persona’ fala para a câmera. Falar para a câmera é uma das formas do ator de cinema “mostrar” a estória do personagem, falando diretamente para o público, muito usado na *Nouvelle Vague* francesa, como em *Les Quatre Cents Coups* (Os incompreendidos, 1959), de Truffaut, por exemplo; ou em *Le Mépris*, (O desprezo, 1963) de Godard – em que as personagens não ignoram a presença do equipamento fílmico, como veremos no capítulo sobre “Cinema de Autor”. Stig Björkman diz a Allen que ele fala diretamente com a plateia “fazendo comentários sobre

²⁹⁹ (No original): “Whether Allen derived *Annie Hall*’s illusion-dispersing devices from Bergman’s film, from Theater of the Absurd dramatists such as Pirandello or Ionesco, from Brechtian theatrical alienation techniques, or from Groucho Marx’s mischievous addressing of the film audience throughout *Horse Feathers* matters less than their effect. That effect is to undermine the film’s representationality while establishing a visual approximation of Alvy’s subjective reality, which is, contradictorily, more ‘real’ than the one it displaces.”

a história e os personagens, com um toque meio de Brecht ou Godard” (BJÖRKMAN, 1995, p. 91).

De acordo com Yacowar, isso é “típico do ‘kibbitzer’, do espertalhão observador que fica à parte, e é irreverente em relação ao jogo que outros estão jogando seriamente.” (YACOWAR, 1979, p. 211)³⁰⁰

Um dos filmes de Allen que usa estes recursos é *Love and Death*, por duas ou três vezes. Ele começa o filme com o morto narrando. Diretamente olhando para a câmera, cremos que foi Allen o primeiro ‘morto falante’.

Em *Annie Hall*, ele se apresenta para a câmera. “Queria que a plateia participasse da experiência comigo”, diz Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p. 91).

Em *All that You Always Wanted to Know About Sex – but Were Afraid to Ask*, no episódio “Afrodisíacos funcionam?”, ele anda num corredor vestido de *clown* e conversa com a câmera – no que seria um monólogo de *Hamlet* parodiado – e chegou a ser comparado à televisão em si (*TV or not TV?*).

Em exemplo mais recente, *Whatever Works* (Tudo pode dar certo, 2009) é narrado para a câmera pelo protagonista, aqui feito por outro ator (estranhamente, pois a idade do ator e do personagem parecem ser a mesma de Allen e o personagem é seu típico alter-ego).

Ainda em *Play It Again, Sam*, de Herbert Ross, há um momento em que seu personagem-protagonista fala com a câmera. Porém, como vem da peça homônima escrita por Allen, foi uma forma que o diretor encontrou de adaptar o monólogo em que seu personagem, Allan, fala com o público.

Em *To Rome With Love*, o filme abre com um narrador: um guarda de trânsito conversa com o público enquanto desorienta o trânsito de Roma; outro personagem fala de sua janela próxima à Piazza di Spagna, onde, em sua escadaria, uma banda toca “*Volare*”, no encerramento do filme. Uma possível fonte para esta técnica pode ter sido o filme *En Passion* (Paixão de Ana, 1969), de Ingmar Bergman, onde o diretor sueco entrevista os atores.

Numa resenha que Allen escreveu sobre a autobiografia de Bergman, *The Magic Lantern* (A lanterna mágica), ele diz: “Bergman tinha a suprema autoconfiança para interromper o desenvolvimento da história em intervalos e permitir aos atores explicarem

³⁰⁰(No original): “The kibitzer, the wise-cracking onlooker who stands apart from – and is irreverent toward – the game that others are seriously playing.”

para o público o que eles estavam tentando fazer com seus retratos” (BAILEY, 2001, p. 35).³⁰¹ Tais momentos, segundo Allen, constituiriam para ele “o melhor senso teatral”.

Outra técnica de distanciamento épico é a do narrador onipresente. O autor-rapsodo, de acordo com Sarrazac, surge quando “o encenador decide se fazer ouvir [...] mistura-se e passa a concorrer com os personagens” (SARRAZAC, 2012, p. 166). Ou como diria Metz em “cinema de poesia” [...]

[...] o narrador, neste cinema, trabalha a montagem e os movimentos de câmera para embaralhar sua perspectiva com a da personagem, como o narrador sai de sua onisciência toda poderosa e cria ambiguidades, interrogações. (METZ apud XAVIER, 1984, p. 118)

Fora o divã do analista, que é uma forma usada por Allen para passar informação sobre seus personagens, o recurso do narrador em *off* é utilizado em quase todos os seus filmes. Exemplos são *Everybody Says I Love You*, em que a filha do seu personagem narra a estória, situando-a inicialmente numa Nova York primaveril;

Manhattan, em que a voz de Allen introduz a cidade de Nova York, enquanto são vistas belíssimas cenas de edifícios de Manhattan.

No já supracitado *Play It Again, Sam*, oriundo da peça homônima, seu protagonista é também narrador.

Porém, o melhor exemplo de narrador em filmes de Woody Allen é quando este narra *Radio Days*, filme em que não participa como ator. Há um garotinho que sabemos tratar-se dele em sua infância no Brooklyn, mas este narrador onisciente é realmente alguém de fora narrando o passado com nostalgia.

Às vezes ele utiliza este recurso apenas para abrir um filme, como no prólogo de *Oedipus Wrecks* – seu episódico curta-metragem de *New York Stories*; um crítico comentou que a história poderia ter sido escrita por Gogol, de tão literária.

Allen também usou o narrador apenas para finalizar, como no epílogo de *Mighty Aphrodite*.

Utiliza este recurso em *Hannah and Her Sisters*, onde é o personagem de Michael Caine quem narra o que sente ou pensa.

Já a utilização de um jornalista narrando a biografia de um personagem é algo bastante utilizado no início de sua carreira – o que veremos mais adiante quando tratarmos

³⁰¹Bailey cita o artigo de Woody Allen, “Through a Life Darkly” (resenha da Lanterna mágica), *The New York Times Book Review*, September 18, 1988, p. 29. O próprio título da resenha já faz paródia ao nome de um filme de Bergman em inglês, “Through a Glass Darkly”. (No original): “[Bergman] had the chutzpah to stop the engrossing story at intervals and let the actors explain to the audience what they are trying to do with their portrayals” [It’s] showmanship at its best.”

de documentário, mas já podemos aqui citar a narração em *Take the Money and Run*, *Bananas*, *The Sleeper*, além de *Stardust Memories* e, é claro, em *Zelig*.

Colocar personagens do povo opinando, mesmo que percebamos tratar-se de encenação, é algo que a comédia permite e que Allen explorou em filmes como *Annie Hall*. Neste filme, há os depoimentos de pedestres que são na verdade figurantes com falas – quando seus personagens precisam de uma opinião alheia ou para simples efeito cômico – com personagens se intrometendo na vida de seus protagonistas. Alvy Singer para as pessoas na rua para pedir conselhos: idosos, casais dizem coisas absurdas, coisas que não diriam normalmente nestas circunstâncias para um estranho. Allen chega a falar com um guarda montado em seu cavalo.

Isso aparece também em *Everybody Says I Love You*, em que personagens comuns cantam a mesma canção que os personagens principais, e em *Mighty Aphrodite*, embora neste caso haja mais personagens da tragédia grega propriamente dita opinando na vida do protagonista.

Outra questão levantada por Rosenfeld (2008) e também por Martin Esslin à qual Allen consegue uma resposta em seus filmes é sobre a utilização do subtexto como texto, ou seja, o pensamento do personagem trazido à tona:

O contraponto entre a conversa ostensiva entre várias pessoas e os pensamentos individuais que as acompanham (que Eugene O'Neill tentou realizar em sua peça *Strange Interlude* (Estranho interlúdio) é lugar comum no drama radiofônico (já que é facilmente conseguido por suas técnicas). (ESSLIN, 1978, p. 89)

Nessa peça de O' Neill, de 1928, há uma montagem de falas dos personagens como seus pensamentos, que são pronunciadas pelos atores logo após suas falas reais. Esse monólogo interior é diferente do “à parte” do teatro, é um fluxo de consciência que na verdade faz o papel do narrador épico. Demonstra, portanto, influência destes autores teatrais norte-americanos em Allen – por sua vez influenciados por um teatro épico e por uma linguagem narrativa – que tanto vieram pela literatura (o ‘*Stream of consciousness*’ de James Joyce) quanto pelo viés cinematográfico, por que não? Sendo autores do século XX, certamente tiveram influência deste meio de comunicação cujo poder sobre o subconsciente já foi tão estudado tanto por acadêmicos como críticos.

O subtexto, parte importante do trabalho do ator stanislavskiano, é revelado ao espectador por Allen nos filmes *Hannah and Her Sisters* e *Annie Hall*. Lemos nos subtítulos o que os personagens estão realmente pensando, mesmo quando dizem algo oposto.

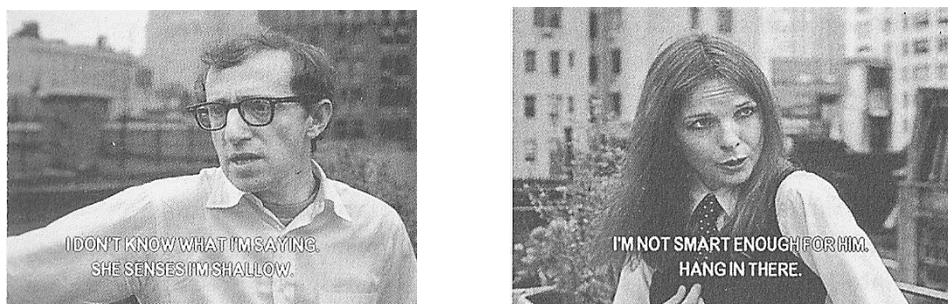


Fig. 23 A

– Alvy, pensando: “Não sei o que estou dizendo. Ela percebe que eu sou vazio.” Fig. 23 B - Annie, pensando: “Eu não sou inteligente o suficiente para ele ...espera aí.”

Isso irá caracterizar um cinema inspirado na melhor tradição teatral épica, além de ter origem em O’Neill e Pinter. Jacobs (1982, p. 108) considera que é algo concebido pela influência dos subtítulos de filmes estrangeiros – e vai mais fundo ao dizer que pode indicar que, para Allen, fazer a corte é uma língua exótica. É uma utilização original de técnica cinematográfica para expressar o sentimento dos personagens.

Quando eles estão no avião e querem terminar, só vemos a legenda com os pensamentos, pois estão calados: “Annie: Se eu tivesse a coragem de terminar, mas isso iria realmente magoá-lo muito. Alvy: Se eu não me sentisse culpado por pedir Annie pra se mudar...Eu provavelmente acabaria com ela. Mas eu devo ser honesto.” (ALLEN, 1982, p. 93)³⁰²

Não somos surpreendidos emocionalmente por suas ações/reações. Neste mesmo filme, há um momento em que a “alma” de Annie sai do seu corpo no momento do sexo e fica “assistindo” ao ato sexual, onde o autor nos mostra como ela está ausente da relação.

Porém, o uso dos subtítulos pode ter também efeito cômico. Foi o que Allen fez quando dirigiu *What’s up, Tiger Lily?* legendando todo um filme estrangeiro com uma tradução propositalmente errada. Yacowar assim analisa o uso de subtítulos para efeito cômico em um dos episódios de *Everything You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask*, o chamado “episódio italiano”:

O italiano é traduzido em frases tais como ‘Vai devagar com meu hímen’ e ‘Agora tire suas calças.’ Similarmente, quando Fabrizio diz que sua mulher não reage, “*Comme um salmon freddo*”, a tradução é ainda mais dura: ‘Você só fica deitada – passiva – como um salmão defumado.’ [...Ou] “‘Você é – pequeno?’ é a tradução do subtítulo para ‘*Piccolo?*’ Estas instâncias cômicas de lacunas culturais e falhas na tradução sugerem [...] lacunas na comunicação. A escalção de Allen como um amante italiano é outro tipo de piada de tradução. Em seus papéis em língua inglesa, Woody Allen é um

³⁰² (No original) “ANNIE’S VOICE OVER: I only I had the nerve to break up, but it would really hurt him. ALVY’S VOICE OVER: If only I didn’t feel guilty asking Annie to move out. It’d probably wreck her. But I should be honest.”

amante incompetente, mas em sua sequência italiana, ele interpreta um tipo Mastroiani. (YACOWAR, 1979, p. 142)³⁰³

Allen inclusive escreveu recentemente um esquete, *Sdelka* (2009), filmado como um curta de seis minutos, que trata exatamente de problemas de tradução entre um falante da língua inglesa e russos.

Outra forma de estranhamento é obtida com recurso do “*stand-up comedy*”. Em *Annie Hall*, Allen aparece como humorista, e critica as claques dos programas de humor da TV, os prêmios de Hollywood, a polícia de trânsito da Califórnia. Uma outra herança de suas apresentações como humorista e dialoguista para comédias televisivas é o fato de Allen ter muito diálogo em suas comédias. Ele usa piadas que apresentava com sucesso no palco, como a da primeira esposa, (com quem casou-se para sair de casa, Harlene Rosen, e que acabou processando-o por tantas piadas difamantes).

Os filmes de Allen compartilham com o cineasta espanhol Pedro Almodóvar esta característica: são verborrágicos. Também têm influência, como já vimos, das comédias românticas dos anos 30 de Hollywood. O fato é que tanto texto não é uma característica do cinema, que é o reino a princípio da imagem, mas sim do rádio e do teatro, mais especificamente de um teatro feito por humoristas, onde a piada é narrada, ou mostrada, para um público ciente de que o ator ali presente não é o personagem. Este público está num cassino, ou cervejaria, está “fumando charutos”, pensando, como dizia Brecht; está ali para se divertir e sabe que o humor está nas entrelinhas da narrativa do comediante, como Karl Valentim ou Groucho Marx. O riso nos deixa, como dizia Bergson (1983), distantes do alvo de nossa crítica – distância tão amada por Allen.

Outro paralelo entre Allen e Brecht estaria justamente na presença dos comediantes burlescos. Karl Valentim trabalhou com Brecht – este chegou a escrever uma peça para ele, “O Casamento”, e a filmar um curta com o cômico. Também Bob Hope foi uma grande inspiração para Allen, inclusive no estilo de falar para a câmera, assim como Groucho Marx.

³⁰³(No original) “A second effect on the subtitles is to make language itself a theme of the episode. [...] Italian is translated into such phrases as ‘Go easy on my hymen’ and ‘Now take off your pants.’ Similarly, when Fabrizio says his wife is unresponsive, “Comme um salmon freddo”, the translation is even harsher: ‘You just lay there – passive – like a lox.’ [...] Or] “Are you – small?” is the subtitle translation for ‘Piccolo?’ These comic instances of culture gap and failures in translation suggest [...] gaps in communication. The incongruous casting of Allen as a slick Italian lover is another kind of translation joke. In his English-language roles Woody Allen is an incompetent lover, but in his Italian sequence, he plays a Mastroiani type.”

Os irmãos Marx serviram de inspiração para grande parte da carreira fílmica de Woody Allen. Inicialmente, para os primeiros filmes do nova-iorquino, verdadeiras comédias pastelão, comédias físicas mais que textuais, como *The Sleeper*, *Bananas*, *Take the Money and Run*, em que ele imita mesmo seus ídolos.

Há, depois, as citações intertextuais como em *Everybody Says I Love You*, em que todos os participantes de uma festa de réveillon em Paris, no Ritz, devem usar bigodes como Groucho Marx. De fato, em um esquete teatral de Allen chamado “Groucho Marx”, dois rapazes vão a uma festa onde todas as mulheres estão vestidas de gala, porém, com charutos, óculos, sobrancelhas grossas, um bigode e voz de Groucho Marx. Este esquete deve ter servido de inspiração para essa sequência fílmica, e está presente na estreia de Woody Allen na Broadway, num teatro de revista em dois atos chamado *From A to Z*.



Fig. 24 A e B – 2 momentos em que todos são Groucho Marx, na Paris de Allen em *Everybody Says I Love You*. Na cena da direita personagens vestidos como os irmãos Marx numa sequência de espelhamento que é uma das gags de *Duck Soup*.

Outra citação acontece quando os pais de Virgil em *Take the Money and Run* aparecem usando óculos com nariz e bigodes de Groucho Marx para esconderem sua vergonha.



Fig. 25 - Pais de Virgil, em *Take the Money and Run*

Neste mesmo filme, segundo Yacowar, numa referência fílmica mais complexa, há uma homenagem ao Groucho Marx de *Monkey Business* (1931):

Quando o guarda questiona ‘Alguma pergunta?’ Virgil responde com ‘Você acha que uma garota deve ser tocada no primeiro encontro? Quero dizer, se ambas as partes são maduras e liberais?’ Por trás da incongruência desta

questão [ele] sugere que espera ser uma vítima sexualmente. (YACOWAR, 1979, p. 123)³⁰⁴

Além, é claro, de personagens que assistem a filmes dos irmãos Marx, como em *Hannah and Her Sisters* – o personagem de Allen, ao assistir a *Duck Soup* (O diabo a quatro, 1933) desiste de se suicidar.

De acordo com Robert Stam,

Os irmãos Marx representavam uma tradição antirrealista doméstica com raízes no intertexto popular da feira, do vaudeville e do burlesco. A ‘efervescente anarquia’ de *Animal Crackers* e *Os Quatro Batutas*, segundo Antonin Artaud, levava a uma ‘desintegração essencial do real pela poesia’. Os filmes dos Irmãos Marx mesclam uma perspectiva antiautoritária com relação às instituições oficiais com uma gramática jocosa cinematográfica e linguística que envolve [...] ‘a demolição e invasão tanto das casas quanto da narrativa.’ (STAM, 2006, p. 178)

Há também a aparição de Groucho Marx em *God*.

Para Yacowar, a experiência fílmica tem um efeito importante na linguagem de Allen. Ele diz que há, em contos de Allen, outras piadas inspiradas em *Duck Soup*, e como exemplo ele cita o título de um dos contos de Allen [...]

[...] A voz de Groucho Marx e o ritmo de suas falas podem ser ouvidos no título, ‘Sim, Mas Podem os Motores a Vapor Fazer Isto?’ [...] Outro ponto que a comédia de Allen tem em comum com Groucho são as pretensões culturais. [...] Allen frequentemente faz seu personagem fingir ter mais conhecimento e cultura do que possui. (YACOWAR, 1979, p. 96)³⁰⁵

Outra técnica épica utilizada por Allen é a montagem utilizando repetições, em saltos e em curvas. Em *Deconstructing Harry*, o filme abre com uma cena de Judy Davis saindo de um táxi e batendo a porta do carro apressada, nervosa. Esta cena é repetida algumas vezes. Mais à frente na estória, voltamos a esse ponto e a montadora repete a cena mais algumas vezes. Coincidência ou não, em *Husbands and Wives* a mesma Judy Davis vai bater a porta de seu carro nervosamente e entrar num táxi apressada, deixando tudo cair de sua bolsa (cena igual acontece em *Blue Jasmine*, com Cate Blanchett saindo do carro do agora ex-noivo).

³⁰⁴(No original) “In a more complex film reference – a homage to the Groucho Marx of *Monkey Business* (1931) – when the warden asks ‘Any questions?’ Virgil responds with ‘Do you think a girl should get on her first date? I mean, if both parties are mature and liberal?’ Behind the incongruity of this [...] question suggests that he expects to be sexually victimized.”

³⁰⁵ (No original) “Film experience has also had an important effect on Allen’s language. For example, Groucho Marx’s voice and speech rhythms can be heard in the title, ‘Yes, But Can the Steam Engine Do This?’[...] Another of the points that Allen’s comedy shares with Groucho’s is the puncturing of cultural pretensions. In his prose as in his performances, Allen often has his character pretend to more knowledge and culture than he possesses.”

Em *Deconstructing Harry*, Allen desconstrói o cinema clássico, utilizando a metáfora do protagonista que está tentando colocar os pedaços de sua vida em ordem. Susan Morse, a montadora, intercala as histórias narradas pelo personagem-autor aos saltos. Allen utiliza cortes dentro das cenas, com o efeito de “pulo” – quando um ator é cortado para ele mesmo, ou quando os atores mudaram de posição e a câmera é religada. Ele manipula a montagem para passar o estresse dos relacionamentos de Harry com suas mulheres, o que a ‘câmera nervosa’ fizera antes em *Husbands and Wives* e em *Take the Money and Run*. Como no teatro épico, o filme não é linear, a fábula é contada “em curvas”, como diria Brecht.

Porém, ao invés de usar um efeito de câmera ou recurso de montagem em *Annie Hall* – na cena em que protagonista e antagonista discutem seus relacionamentos com seus diferentes psicanalistas – esta foi filmada no mesmo cenário ao invés de tela dividida, por sugestão do diretor de fotografia Gordon Willis. “Pensei que o assunto ficasse mais *teatral* se fosse feito desse jeito”. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 97.



Fig. 26 - Gordon Willis, diretor de fotografia, deu a ideia de se fazer dois cenários na cena dos psiquiatras de *Annie Hall*, ao invés da tela dividida.

Lax aponta que *Annie Hall* é uma série de “flashbacks e flashforwards quase proustianos” (LAX, 1991, p. 288).

Uma cena do passado entrando no presente é comum em Thornton Wilder ou Arthur Miller, também tendo ocorrido na peça de Allen, *Play It Again, Sam*. Assim como em *The Death of a Salesman* (A morte do caixeiro viajante, 1976), de Arthur Miller – como num sonho, as paredes não são barreiras para entrada e saída de personagens do passado no presente.

Em entrevista no livro mais recente de Eric Lax, Allen nos diz que...

[...] é fácil brincar com o tempo no cinema. Não é como no palco, onde você está preso a estar presente ali naquele momento. [...] É muito mais difícil no palco. Isso foi feito até certo ponto em *'A morte do caixeiro-viajante'*, e deu bastante certo, mas é difícil e exige grande habilidade. (LAX, 2009, p. 361)

O trânsito temporal dos personagens nesse tipo de dramaturgia denota um posicionamento crítico do personagem de hoje, psicanalisando seu passado. A distância temporal faz com que tudo seja revisto e revivido pelos protagonistas, procurando afirmar seus pontos de vista, jogando a culpa em pais/professores de suas insatisfações e dúvidas existenciais.

Em *Annie Hall*, Alvy adulto entra na sala de aula onde seus colegas de infância são ainda crianças, e os faz descrever para o público suas ocupações depois de adultos. De acordo com Yacowar, ele aproveitou a ideia de uma de suas rotinas de *stand-up*, onde “Allen conta como seus colegas de faculdade têm se sucedido na vida. [...] O aluno de maior futuro é um viciado. [...] O fato de sua mulher estudar filosofia só a fez provar que ele não existia.” (YACOWAR, 1979, p. 18)³⁰⁶

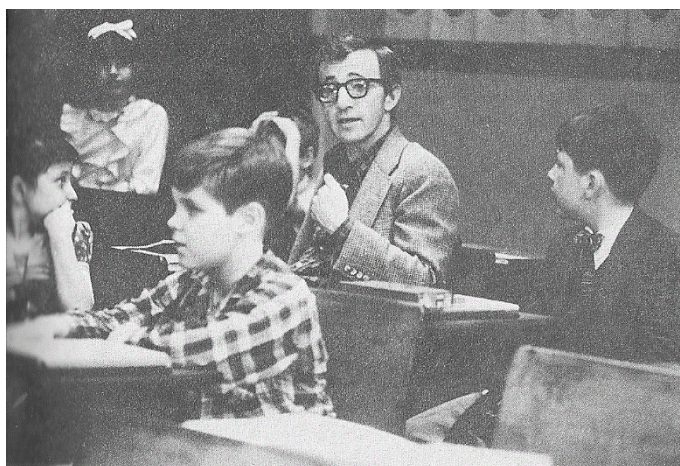


Fig. 27 – Alvy Singer na escola fundamental, assume seu lugar de criança.

“As convenções do realismo cinematográfico foram suspensas aqui”, diz Bailey (2001, p. 36)³⁰⁷. Como dissemos no capítulo sobre citações, o personagem entrando no passado com seu corpo presente é recorrente na obra de Bergman, uma grande influência em Allen.

O mesmo ocorre em *Crimes and Misdemeanors*, quando o personagem Judah (Martin Landau) vê-se criança jantando com sua família judia, ou discute, adulto, com os

³⁰⁶(No original) “In one routine, Allen reports how badly his college classmates have fared in life. [...] The boy-most-likely-to-succeed is a junkie.”[...] “His wife’s study of philosophy only enabled her to prove that he did not exist”.

³⁰⁷ (No original) “The conventions of cinematic realism have been suspended here [...]”

pais – mas estes estão no passado, com a mesma idade, mesmas roupas de época, à mesa de jantar.

Ainda em *Annie Hall*, Alvy sentado à mesa de jantar em casa da família de Annie, fala sobre o que achava deles, e estes não o ouvem, pois estão noutra época.

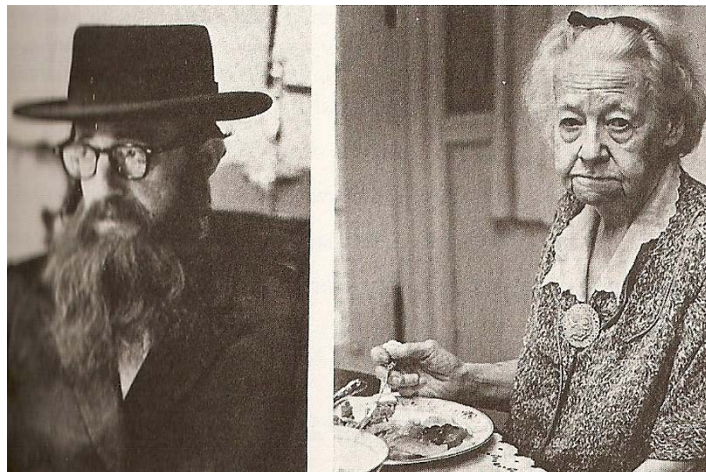


Fig. 28 - Vovó Hall vê Alvy como se ele fosse um judeu ortodoxo

Peter Szondi (2001) nos conta que, em *The Long Christmas Dinner* (O longo dia de Natal)³⁰⁸ de Thornton Wilder, passam-se noventa anos da vida da família Bayard (1840 a 1930). Nas indicações iniciais lemos:

Noventa anos são atravessados nesta peça que representa em movimento acelerado noventa ceias na casa dos Bayard. Os atores devem sugerir pelo desempenho que envelhecem. A maioria tem uma peruca branca consigo que, em dado momento, coloca na cabeça[...] (WILDER apud ROSENFELD, 2008, p. 132)

Há dois portais – o da esquerda simbolizando o nascimento e o da direita a morte. As personagens vão se direcionando para o portal da direita durante o desenrolar do almoço do dia de Natal. Pelo texto ficamos sabendo que passou o tempo, assim como pela atuação e caracterização dos atores:

LUCIA. Que maravilhoso dia para nosso primeiro almoço de Natal: uma linda manhã ensolarada, neve.
[E mais tarde...] Mãe Bayard não tem se sentido muito bem ultimamente, Roderick.
(A cadeira de rodas de Mãe Bayard, sem nenhuma propulsão aparente, começa a se distanciar da mesa, vira para a direita e devagar vai em direção ao portal escuro. Uma breve pausa, durante a qual Roderick se assenta e Lúcia retorna para seu lugar. Todos os três voltam a comer).
COUSIN BRANDON: Pena que seja um dia tão escuro e frio hoje. Nós quase precisamos de lâmpadas.

³⁰⁸A tradução de Rosenfeld para o título é *A Longa Ceia de Natal*. O *dinner* do inglês aqui mal traduzido sugere ceia de véspera de Natal, mas as cenas ocorrem durante o almoço do dia seguinte. Eu fiz uma tradução desta peça com o título *O Longo Dia de Natal*, porque não se trata na verdade de ceia de véspera de Natal, como fica dúbio na tradução de Rosenfeld.

LÚCIA: (Enxugando os olhos) Eu sei que Mãe Bayard não ia nos querer velar por ela no dia de Natal, mas eu não posso esquecê-la sentada ao nosso lado, apenas há um ano atrás. (WILDER, 1960, p. 6-8).³⁰⁹

Podemos comparar aqui com *Cidadão Kane*,³¹⁰ (1941) de Orson Welles, onde o auge e queda de um casamento são revelados na montagem de cenas, numa sequência de quatro páginas – indo de 1901 a 1909 – mostrando uma imensa mesa de café da manhã, marido e mulher sentados nas extremidades, desde o início do casamento, onde o casal conversa bastante, até o total silêncio.

Podemos dizer que em *Second Hand Memory*, peça analisada na parte III, no capítulo “A exceção que faz a regra”, transita também entre o passado e o presente, como também fez Allen na peça *Play It Again, Sam*, também já analisada na parte III.

O jogo com o tempo é uma característica épica, sua concentração é uma característica fílmica. Há, para narrar esta passagem de tempo, a utilização de recursos cinematográficos e de cenários ‘realistas’ com desempenho simbólico, além da técnica de repetição (não-cômica). De acordo com Rosenfeld, há um “movimento acelerado obtido através de uma montagem que opõe, com efeito de choque, a brevidade do tempo de narração à enorme extensão do tempo narrado” (ROSENFELD, 2008, p. 132).

O estilo documentário no teatro e a utilização de projeções eram características presentes em Brecht e Piscator. Em Brecht, Peter Szondi nos conta, o palco possuía uma tela: “nesse caso, os textos e imagens documentais mostram – como em Piscator – os contextos em que se desenrola o processo (de distanciamento): vale recorrer a projeções de legendas” (SZONDI, 2001, p. 138). Piscator influenciou muito Brecht, especialmente com *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, adaptação do romance de Hasek; ao “romancear a representação [...] expandiram os limites do palco: o teatro pôde assumir uma temporalidade e um espaço romanesco graças à adoção de técnicas modernas: projeções, trilhos, cenografia específica” (SARRAZAC, 2012, p. 169), diz Muriel Plana. De acordo com David Lescot, o teatro documentário de Piscator “faz uso de técnicas de narração épicas como as projeções cinematográficas, a montagem, ou o princípio do

³⁰⁹ (No original) “Lucia: What a wonderful day for our first Christmas dinner: a beautiful sunny morning, snow [...] Mother Bayard hasn’t been very well lately, Roderick. (Mother Bayard’s chair, without any visible propulsion, starts to draw from the table, turns toward the Right, and slowly goes toward the dark portal.) (A very slight pause, during which Roderick sits and Lucia returns to her seat. All three resume eating.)Primo Brandon: It’s too bad it’s such a cold dark day to-day. We almost need the lamps. [...]Lucia: (Dabbing her eyes): I know Mother Bayard wouldn’t want us to grieve for her on Christmas day, but I can’t forget her sitting in her wheel chair right beside us, only a year ago.”

³¹⁰ WELLES, Orson. *Citizen Kane*: “Dissolve Int. Kane’s Home – Breakfast Room – 1909 Kane and Emily – change of costume and food. They are both silent, reading newspapers. Kane is reading his “Inquirer.” Emily is reading a copy of the ‘Chronicle’”.

tablado anticenarista e puramente funcional” (SARRAZAC, 2012, p. 182). Brecht também sofreu influência de Eisenstein. Stam lembra “produções de Mãe Coragem e seus filhos incluindo trechos de *Outubro*” além da “influência do cinema de Chaplin em sua obra” (STAM, 2012, p. 168). O próprio Brecht fala, em “São as experiências teatrais aplicáveis ao cinema?” que [...]

[...]o Teatro Alemão [dos anos 20] devia algo ao cinema. Ele fez uso do épico, do gesto e dos elementos da montagem deste último, e até empregou o filme em si, usando material documentário. Da parte de alguns estetas, protestos surgiram contra o uso teatral de material cinematográfico – injustamente em minha opinião. Pois, para preservar a natureza teatral do teatro, não se tem de banir o filme, mas apenas usá-lo teatralmente. (BRECHT in: GEDULD, 1972, p. 133)³¹¹.

Paul Claudel, outro autor épico, também utiliza o recurso fílmico [...]

[...] primeiro para ampliar a visão universal em espaço; depois, para criar efeitos de simultaneidade e ilustrar textos do coro; ao fim, para constituir o “espaço interno”, visualizando o monólogo interior, à semelhança do que foi feito por Meyerhold. Trata-se de um recurso que acentua o processo narrativo e acrescenta em dado momento dois Colombos³¹² no palco mais um na tela. (ROSENFELD, 2008, p. 142)

Pirandello também utilizou, em *Esta noite improvisa-se*, uma projeção de ópera ao som de um gramofone: “Um velho melodrama italiano, *La Forza del Destino* ou *Il Ballo in Maschera* ou qualquer outro sob a condição que se faça a projeção sincrônica do final sobre o muro branco que serve de ‘écran’.” (PIRANDELLO, 1974, p. 87.)

Outros recursos fílmicos que não se referem apenas à construção da linguagem dramaturgical, como a projeção de jornais cinematográficos, são encontrados também em outro épico, Thornton Wilder. Também em Piscator, vimos como a forma de reportagem ou revista apresenta sucessivamente várias cenas soltas, o que será utilizado por Allen em filmes falsos-documentários.

Em *Husbands and Wives*, de Allen, há um documentarista invisível entrevistando os personagens para um vídeo. Em *Crimes and Misdemeanors*, seu personagem, Cliff, é um documentarista. Em *Zelig*, Allen usou atores amadores como pessoas entrevistadas, para dar a sensação de realismo.

“Filmes como *Zelig* e *Bananas* e *Take the Money and Run* são simulações de biografias cinematográficas, parodiando o estilo dos documentários televisivos”

³¹¹ (No original) “The German theater (of the twenties) owed more than a little to the film. It made use of epic, gestic and montage elements germane to the latter, and even employed the film itself by using documentary material. On the part of some aestheticians, protests were raised against the theatrical use of cinematographic material – unjustly so in my opinion. For in order to preserve the theatrical nature of the theater, one does not have to banish the film but only needs to use it theatrically.”

³¹² Peça “Cristóvão Colombo”, de Paul Claudel.

(HUTCHEON, 1985, p. 29), como também nos apontou Linda Hutcheon. Outros filmes também utilizam a técnica do falso documentário: em *What's up, Tiger Lily?* de Allen e Senkichi Taniguchi, Allen aparece como o autor dando entrevista; também dá um depoimento, dentre outras personalidades, sobre o personagem principal de *Sweet and Lowdown*, Emmet Ray, um músico de jazz que não existiu, na verdade. Segundo Yacowar,

A filmagem não significa o que mostra de fato, mas o que o narrador diz. [...] Allen mostra uma coisa mas diz que é outra. [...] Aqui [em *Take The Money and Run*], como em *What's up, Tiger Lily?* e *Play It Again, Sam*, Allen está dizendo o que a imagem está mentindo. (YACOWAR, 1979, p. 122).³¹³

Stam (2006, p. 232) criou o termo “intertextualidade da celebridade”, para “situações fílmicas nas quais a presença de uma estrela ou celebridade intelectual do cinema ou da televisão evoca um gênero ou meio cultural.” A aparição de celebridades nos filmes como elas mesmas dá um toque cômico e de estranhamento. Em *Annie Hall*, Allen introduz o teórico da comunicação Marshall McLuhan em pessoa, para criticar um especialista em sua teoria, um professor da Columbia, que estava na fila de cinema criticando Fellini, o que deixou o personagem Alvy revoltado.

No Central Park, Alvy chama um dos passantes de “vencedor do prêmio para sócias de Truman Capote.” O passante é, realmente, Truman Capote.

Mostra também uma palestra de uma grande personalidade feminista em *Manhattan*, Bella Abzug. Eric Lax chega a enumerar numa das biografias uma lista de celebridades que atuaram como elas mesmas em filmes de Allen (no capítulo de citações).



Fig. 29 - À direita, Marshall MacLuhan

³¹³(No original) “The footage means not what it actually shows but what the narrator claims for it.[...] Allen shows one thing but says that it is quite another.[...] Indeed here, as in *What's Up, Tiger Lily?*, and *Play It Again, Sam*, Allen is saying what the image lies.”

Em *To Rome With Love*, de Allen, aparecem celebridades internacionais, assim como em *Roma* (1972), de Fellini, e isso faz parte da intertextualidade do primeiro filme.

Allen ainda vai mais longe: em *Zelig*, traz uma famosa psiquiatra (na qual a personagem de Mia Farrow é inspirada) a dar depoimentos utilizados depois na montagem. Em *Zelig*, ele intercala cenas da história com a ficção e coloca, antes de *Forrest Gump* (Forrest Gump, o contador de histórias, 1994), de Robert Zemeckis, o personagem no meio de personalidades históricas em importantes momentos da história mundial.

Vale à pena aqui fazer um à parte para falar do trabalho de fotografia e montagem em *Zelig*. Gordon Willis, o diretor de fotografia, contou sobre seu trabalho:

Nós gastamos meses selecionando material de arquivo, então tivemos de estudar métodos de interpolar o personagem ficcional de Woody em cenas reais. [...] Nós tivemos de trabalhar para trás, começar com o material histórico original, e visualizar como ele iria combinar com nossa fotografia [...] Há apenas dois planos de máscaras no filme. O resto foi entrecortado, então o entrecortar do material era extremamente importante. (WILLIS apud FOX in: SCHWARTZ, 2000, p. 273).³¹⁴

A editora Sandy Morse usou mais de trinta horas de material de arquivo de fitas antigas, fotografias e emissões radiofônicas, assim como setenta e cinco horas de novos planos filmados em preto e branco. Para capturar os sons do passado, eles gravaram usando microfones feitos em 1928. O filme novo era envelhecido para combinar com a granulação do antigo, para fazer a imagem de Allen combinar com um documentário dos anos trinta. Pelo uso de instrumentos ópticos, como máscaras, novo material era superimposto no filme velho, resultando numa cena em que Leonard está num comício com Hitler.

³¹⁴ (No original) “We spent months selecting archival footage, then had to study methods of interpolating Woody’s fictional character into real scenes.[...] We had to work backwards, start with the original historical material, and visualize how it would match our photography...There are only two matte shots in the movie. The rest was intercut, so the intercutting of the material was extremely important.”



Fig. 30 - *Zelig* está atrás de Hitler, à direita do quadro. O filme é granuloso.

Para Linda Hutcheon, “os comentários sobre a importância histórica de *Zelig* a partir de pessoas reais como Susan Sontag, Saul Bellow, Irving Howe” (HUTCHEON, 1985, p. 139), nos dá um distanciamento da ficção, nos causa estranhamento, pois ao vermos pessoas idôneas dando seus depoimentos, ficamos perplexos entre a fantasia e a realidade. Allen também traz Edward Koch em *Oedipus Wrecks* (1989) e em *Celebrity* (1998) Donald Trump aparece como ele mesmo.

Temos que explicar, porém, que é totalmente diferente de quando ele nos traz atores para fazerem os papéis de grandes escritores e pintores do passado em *Meia-noite em Paris*. Aqui ele não escolheu inserir seu protagonista num filme mudo onde aparecessem, por exemplo, o verdadeiro Buñuel com seu amigo Dalí, como ele faria em *Zelig* com Hitler e outros, mas preferiu colocar atores para viverem papéis de personalidades consagradas.

Em *To Rome With Love*, aliás, as celebridades instantâneas são criticadas através do episódio do personagem (anônimo até então) de Begnini; É como em *Celebrity*, filme em que Allen discute sobre a fama, e aparecem atores de cinema, mas não interpretando a si próprios (Leonardo Di Caprio, Melanie Griffith e outros).

“Esse tipo de cena quebra com a ilusão que o trabalho artístico cria – uma estratégia bem conhecida na Antiga Comédia assim como por Bertolt Brecht,” diz Hösle (2007, p. 41. Tradução da autora). Hösle considerava que o teatro de Antiga Comédia Grega nunca foi Aristotélico no sentido brechtiano do termo, e que “Allen construiu sobre uma tradição que nos últimos séculos tem cada vez mais deixado a ideia de um teatro

ilusionista que proíbe qualquer interação entre o público e o conteúdo do trabalho artístico.” (HÖSLE, 2007, p. 85).³¹⁵

Outra característica épica presente na obra de Allen é a historicização. Em *Love and Death*, ele coloca as ações de seus personagens num passado histórico. Seja no meio do exército russo, seja junto a Napoleão Bonaparte, seu personagem é um estranho que destoa do comportamento vigente da época. Esse anacronismo também está presente em *Everything You Always Wanted to Know About Sex*, e tem a ver com o observador à parte da história.

Como já nos falou Yacowar, Allen brinca com a história americana em *The Sleeper*, quando seu personagem criogenicamente preservado descreve retratos de líderes políticos do passado para um cientista:

Interessante o bastante para um filme pre-Watergate, Nixon é conhecido pelos doutores como um presidente Americano que fez algo tão horrível que todos os rastros foram apagados. [Prossegue Yacowar:] Em sua confusão ele [Miles] identifica Charles de Gaulle como um famoso chef e Bela Lugosi como prefeito de New York City. (YACOWAR, 1979, p. 156-157).³¹⁶

Em *Men of Crisis – the Harvey Wallinger Story*³¹⁷, conhecido também como “The Comedy of Woody Allen”, ou “The Politics of Woody Allen” – um especial de meia-hora feito para a PBS e nunca levado ao ar – Allen também critica Nixon antes mesmo de Watergate. O roteiro que encontramos na seção de livros raros da Universidade de Princeton, nos faz entender porque a princípio a PBS aceitou o especial. Allen modifica-o completamente ao gravar, fazendo piadas sexuais da mulher de Nixon com Kissinger, o que não existia no roteiro original. O nome de seu personagem anteriormente também era Gaylord Paul, mas ele muda para Harvey Wallinger para rimar com Kissinger. Seu pai teria morrido de parto (como Félix, o bobo) e sua mãe tinha um caso com Mussolini. Também a interpretação das atrizes altera o roteiro: Diane Keaton faz a mulher de Wallinger vesga, Louise Lasser é uma ex-namorada e uma freira diz que ele é sexy. Em parte o conteúdo do programa modificou-se devido ao material de arquivo encontrado: documentários com Nixon são montados junto com outros da Klu Klux Klan, Patty Nixon aparece bem alegre; Allen toma parte num julgamento do macarthismo – de cujo

³¹⁵ (No original) “Allen builds on a tradition that in the last centuries has more and more taken leave of the idea of an illusionist theater that forbids any interaction between the public and the artwork’s content.”

³¹⁶(No original) “Personalities of the past are preserved on film. [...] Miles is asked to identify film clips.[...] Interestingly enough for a pre-Watergate film, Nixon is known to the doctors as an American president who did something horrendous and of whom all traces were therefore erased.” [...] in his confusion he identifies Charles de Gaulle as a famous chef and Bela Lugosi as a mayor of New York City.”

³¹⁷ O especial foi visto pela pesquisadora no Paley Media Center e também na Library of Congress, em Washington. Eric Lax, em seu livro de 1977, reproduz parte do roteiro que foi de fato gravado.

tribunal Nixon de fato participou. Vejamos um trecho deste roteiro, que foi mantido no especial:

Eles escolheram um homem de força e magnitude – de carisma pessoal e profundo domínio de assuntos importantes – mas aquele homem não poderia deixar seu emprego como o homem do Bom Humor e eles então decidiram-se por Richard Nixon. PLANOS DE NIXON. Richard Milhouse Nixon quem, por alguma razão tinha sido rotulado por alguns como um perdedor e por outros como um homem de quem não se compraria um carro usado, aceita a indicação graciosamente.³¹⁸

O tom jocoso do documentário já nos indica que é fictício. Ele entraria no termo que Stam (2006, p. 232) cunhou como “falsa intertextualidade”, pois usa trechos de jornais televisivos verdadeiros em um documentário fictício.

Sua última incursão no historicismo seria em *Don't Drink The Water*, filme para TV, onde uma família de judeus, acusados de serem espiões, ficam acucados num consulado americano em um país da cortina de ferro, em plena Guerra Fria.

No curta-metragem de Godard sobre Allen, *Meetin' WA* (Encontrando Woody Allen, 1986) o cineasta francês pergunta para o americano: “O que representam os intertítulos para você?” Allen responde que é diferente do que significa para seu interlocutor. Para Godard, é um recurso cinematográfico que vem desde o cinema mudo para substituir as palavras – que o cineasta francês utiliza como Brecht utilizava em suas peças. Allen diz, sobre a utilização de intertítulos em *Hannah e Suas Irmãs*: “Para mim, é um instrumento literário. Pensei em *Hannah* como uma novela literária.” Ele ainda diz que, já que teria um núcleo de atores aqui, outro lá, seria mais prático ter os intertítulos situando o espectador. Ele sempre quis usar esse tipo de recurso, e a intenção era lembrar os romances clássicos ingleses, como os de Dickens.

Chegou mesmo a colocar uma citação de Tolstói como legenda de um dos capítulos: “O único conhecimento absoluto atingível pelo homem é que a vida não tem significado” (BJÖRKMAN, 1995, p. 156). E esse é o tema do filme *Hannah*. De acordo com Spignesi (1992, p. 191-192), *Hannah* foi quebrado em 16 seções separadas, cada qual com seu próprio cabeçalho³¹⁹.

³¹⁸Woody Allen Papers: ‘The Woody Allen Special’; 1971; box 29; Rare Books Special Collections; Firestone Library; Princeton University, NJ: (no original) “They choose a man of force and magnitude – of personal charisma and profound grasp of major issues – but that man won't leave his job as Good Humor man and they settle for Richard Nixon. SHOTS OF NIXON. Richard Milhouse Nixon who for some reason had been branded by some as a loser and by others as a man one would not like to buy a used car from, accepts, the nomination graciously.”(p.2) Este texto não contém o nome original do programa, o que a pesquisadora alertou à Universidade de Princeton, que ainda está em fase de catalogação do material doado pelo escritor, dividido em caixas numeradas e pastas (folders).

³¹⁹“God, She's Beautiful’, ‘We All Had a Terrific Time’, ‘The hypochondriac’, ‘The Stanislavsky Catering Company in action’, ‘...Nobody, Not Even the Rain, Has Such Small Hands’, ‘The anxiety of the

Outra característica deste filme, especificamente, é a inclusão de vários protagonistas – o que não é tradição no cinema americano, com exceção da obra de Robert Altman. Godard também pergunta a Allen, no mesmo documentário: “Você se sente mais à vontade com vários protagonistas?” Allen lhe responde que sim, mas diz ser uma influência dos livros que ele estava lendo na época em que escreveu o roteiro de *Hannah and Her Sisters* (premiado com o Oscar). Assim ele poderia criar histórias paralelas, o que considerava mais interessante. Recursos literários como estes são parte do épico, pois, lembremos, este gênero não vem originalmente do teatro, mas da literatura. Não por acaso as três irmãs do filme lembram Tchecov, uma grande fonte de inspiração para Allen, e são também três as irmãs em seu filme *Interiors*.

Essa literariedade aparece quando o próprio Allen classifica alguns de seus filmes como romances. Ele se refere não só a *Hannah* como a *Crimes and Misdemeanors*, *The Purple Rose of Cairo* e *Annie Hall*. Deste último filme Allen disse que, apesar de ser visto como uma história de mistério, o assassinato seria incidental ao drama, isto é, a ideia era escrever “dramas profundamente humanos, filosóficos e espirituais, e o assassinato se tornaria o veículo através do qual essas profundas ações e rumações seriam tecidas.” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 288-289)

Ele se apoia no texto, no roteiro, e diz não se sentir seguro de deixar esse lado para trabalhar apenas com a câmera, e com outros elementos especificamente cinematográficos, como muitos cineastas que admira. Interessante, porém, é como roteiristas premiados, como ele e Almodóvar, prolixos por natureza – e pela natureza da comédia, pois muito do humor de ambos está justamente nos diálogos hilariantes – parecem contrariar tudo o que já se disse sobre economia de texto no cinema.

No caso de Allen, ele demonstra um apreço pelo teatro, particularmente o teatro grego, tendo o próprio coro presente em um de seus filmes – *Mighty Aphrodite* – além de temas gregos em títulos como *Oedipus Wrecks* de *New York Stories*, e *Cassandra's Dream*. Allen coloca um coro grego, filmado em um teatro de arena greco-romano, para admoestar e censurar os atos do protagonista em um filme: é *Mighty Aphrodite*, onde, como já dissemos, um coreuta, Cassandra e até o cego vidente Tirésias, devidamente caracterizados como tal, acompanham o alter-ego de Woody Allen, Weinrib. Este

man in the booth’, ‘Dusty bought this huge house in Southampton’, ‘The Abyss’, ‘The only absolute Knowledge Attainable by man is that life is meaningless – Tolstoy’, ‘Afternoons’, ‘The Audition’, ‘The Big Leap’, ‘Summer in NY’, ‘Autumn Chill’, ‘Lucky I ran into you’, ‘One Year Later’”.

conversa com o coro, que utiliza máscaras, outro recurso para se convencionalizar o gestual, codificado como narrativo. A montagem de números musicais do coro grego com a estória narrada é também uma característica épica, apesar de já existir desde a Antiga Comédia. Os integrantes do coro em dados momentos se imobilizam, enquanto outros atuam/cantam. São personagens não-realistas, distanciados na história (tempo) e às vezes no espaço (Taormina). “Convocar a forma coral hoje é situar historicamente a obra”, diz Sarrazac (2012, p. 61). O coro abre a peça com uma frase que lembra um musical da Disney: “um conto tão grego e tão antigo quanto o próprio destino.”³²⁰

Uma mini tese é defendida no início dos filmes de Allen por um grupo – fazendo papel de coro. Mostrando a dialética de um grupo de intelectuais discutindo assuntos pertinentes à classe artística, Allen costuma abrir seus filmes num restaurante frequentado pelos artistas em Nova York, onde alguns deles estão lembrando ex-colegas. Por exemplo, os humoristas (reais) da Broadway recordando o agente teatral Danny em *Broadway Danny Rose*. Woody Allen comenta esse tipo de recurso em uma de suas biografias:

Sinto que os meus filmes são a tal ponto uma colocação pessoal que não tenho vergonha de colocar uma moral no fim. É como a velha piada do show de Sid Caesar entre escritores. O Sid terminava um esquete e dizia: ‘Se tem uma coisa que aprendi...’ Talvez todos os escritores fossem bons meninos judeus, criados para ter uma pequena lição idealista no final, como um resumo. (LAX, 2009, p. 130)

Em *Melinda & Melinda* um grupo de atores e dramaturgos se reúnem no prólogo e no epílogo, e nada mais épico do que isto para nos lembrar de que é uma história, uma criação artística. Estabelece-se desde o início do filme com o público um pacto como no teatro épico, dizendo: vocês vão ver uma obra de ficção, que pode ser contada de dois modos diferentes. Esse grupo não deixa de ser um “coro” moderno, que julga o homem de acordo com os valores de uma metrópole, ou, podemos dizer, com a crise dos valores desta. Para Sarrazac, o coro “pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade exterior ao sujeito, mas percebida por ele como plural.” (SARRAZAC, 2012, p. 61).

Robert Stam (2000) nos coloca alguns pontos que podemos localizar no cinema e que são características teatrais, como a síntese de personagens, a inclusão de

³²⁰ Em uma das canções de *The Beauty and the Beast*, (A bela e a fera, Disney, 1991) de Allan Menken, canta-se: “*Tale as old as Time*”... e aqui, o coro diz: “*Tale as Greek and as timeless as fate himself*”.

improvisação de atores, um mesmo ator interpretando muitos papéis, ou muitos atores representando o mesmo papel.

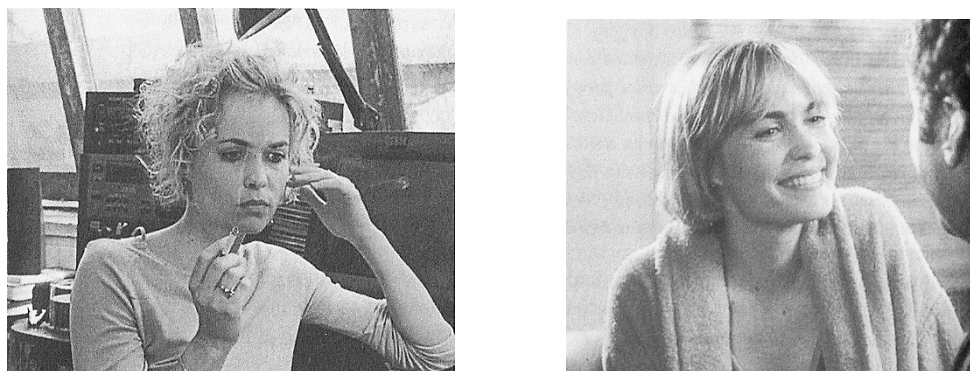


Fig. 31 A e B – *Melinda & Melinda*, a mesma atriz atua na versão trágica e cômica

A utilização de dois atores no mesmo papel é técnica usada por cineastas como em *Le Fantôme de la Liberté* (O Fantasma da Liberdade, 1974), de Buñuel; em *Terra em Transe* (1966), de Glauber Rocha. Em *Melinda & Melinda*, Allen duplica todas as personagens, usando um elenco trágico e outro cômico. Porém, ele vai utilizar o oposto, uma mesma atriz fazendo dois papéis (Radha Mitchell) – como já acontecia em comédias shakespearianas com os atores que faziam papéis femininos, os quais, por sua vez, se transvestiam em outros personagens masculinos.

Por fim, mais uma coisa sobre Allen e Brecht: o cineasta é fã de esportes, inclusive de boxe, como o dramaturgo alemão, e disse: “lamento o fato de o teatro não poder atingir a mesma tensão de um evento esportivo” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 92). Para o dramaturgo alemão, porém, o que interessava no esporte eram as regras do jogo, não a emoção do torcedor.

4.5 - Teatro Realista: De George Bernard Shaw a Tennessee Williams.

Woody Allen é um autor cheio de contradições. Apesar dessas duas peças de teatro do absurdo, e de toda a magia que ele gosta de empregar em seus filmes, inspirado em parte em Fellini, em parte em seu gosto pela mágica, ele admite que, ao fazer teatro, prefere seguir o modelo realista. Vemos também essa dicotomia em muitos de seus filmes, e vamos tentar descobrir aqui suas referências no teatro realista de língua inglesa.

O mito grego de Pigmalião, que chegou até os anglo-saxões através da peça *Pygmalion* de George Bernard Shaw – montada na Broadway como o musical *My Fair Lady*, e filmada depois em Hollywood com o mesmo nome, com Audrey Hepburn –

aparece também em *God*. Quando o coro canta “Pobre Professor Higgins...” Diabetes, o ator, responde: “Estão na peça errada, seus debiloides. Isso aqui não é *My Fair Lady!*” (ALLEN, 1980, p. 202)

O homem mais velho, culto, que “modela” a moça mais jovem, vai aparecer em *Annie Hall* e *Manhattan*. No primeiro filme, só até certo ponto da história, pois, depois de um tempo de relacionamento, Annie se rebela contra a vontade de Alvy. São as heroínas dos anos 30 influenciando Allen em 70.

Em *Hannah and Her Sisters*, a personagem de Barbara Hershey, Lee, é moldada tanto pelo seu primeiro mentor, Frederick (Max Von Sidow), quanto pelo segundo amante (Michael Caine), quanto pelo novo amante, seu professor.

Porém, em *Husbands and Wives* a aluna chega a criticar a obra do mestre, e em *Bullets over Broadway*, temos uma inversão desse modelo, pois é a diva que tenta “moldar” o dramaturgo, bem ao estilo de Norma Desmond com seu roteirista em *Sunset Boulevard* (1950, de Billy Wilder). Allen não pode, nesses casos, ser acusado de machista.

Para alguns críticos, como Sander Lee (2002), o filme *Mighty Aphrodite* talvez seja uma paródia de todas as relações de Pigmalião-Galatéia que Allen desenvolveu em outros filmes. De acordo com Bailey,

Pigmalião observável também no relacionamento entre Félix e Linda em *Play It Again, Sam*, na transformação que Alvy faz Annie passar até ser uma artista autoconfiante [em *Annie Hall*], e na instrução que David dá a Tracy sobre a sofisticação da vida adulta em *Manhattan*. O tema emerge novamente no relacionamento de Harry Block com Fay em *Deconstructing Harry*: “Era Henry Higgins e Eliza Dolittle,” ela admite. (BAILEY, 2001, p. 304).³²¹

Essa relação vai aparecer novamente em *Whatever Works*, de Allen.

No já citado especial de Allen para a CBS (ver anexo), há um esquete que é uma paródia a *Pygmalion*, com Candice Bergen interpretando Liza, a filha do padeiro e Allen o rabino Higgins. Jacobs descreve o segmento do programa:

Desprovida de espírito e bela, a personagem de Bergen deseja ser uma das ‘pessoas espertas e cultas que sempre têm algo a dizer. Estou cansada de ir a museus apenas para usar o banheiro.’ Então seu pai a traz a um muito velho e sábio rabino (Woody) que promete, dentro de seis meses, fazê-la passar como ‘uma das líderes pseudointelectuais do país’ no ‘Coquetel Anual de Norman Mailer’. (JACOBS, 1982, p. 48)³²²

³²¹ (No original) “Lenny’s intervention in Linda Ash’s fate reprises the *Pygmalion* theme observable in Allan Felix’s relationship with Linda Christie in *Play it Again, Sam*, in Alvy Singer’s transformation of *Annie Hall* into a self-confident performer, and in Isaac Davis’s coaching of Tracy in the ways of sophisticated adulthood in *Manhattan*. The theme emerges again in Harry Block’s relationship with Fay Sexton in *Deconstructing Harry*: ‘It was Henry Higgins and Eliza Doolittle’, she admits”.

³²²(No original) “Dim-witted and beautiful, the Bergen character longs to be one of the ‘smart, cultured people who always have something to say. I’m tired of going into museums just to use the bathroom.’ Then

Aluna e professor se apaixonam, ele revela que não é um velho nem estudioso, e ficam felizes para sempre até o divórcio. Esta encenação para a TV presume que o público conheça, evidentemente, Bernard Shaw.

A primeira citação de Pigmalião, porém, aparece numa rotina de *stand-up*, em que Allen diz que “alguém pediu que eu tirasse a música de *My Fair Lady* para voltar pra Pigmalião”³²³. Essa piada suscitava muitas risadas, pois o que o musical/filme fez foi exatamente colocar música em Shaw.

O estilo de escrever de Allen foi fortemente influenciado por peças apresentadas pelo Group Theatre nos anos 30 e 40, produções escritas por Eugene O’Neill, Clifford Odets e Maxwell Anderson, como já dissemos anteriormente. Ele diz que se julga um intelectual (embora já negara este fato),

[...] artística e emocionalmente, um produto – para o bem e para o mal – daquela espécie de escritores nova-iorquinos, os quais por sua vez foram influenciados por Stanislavsky, Tchekov e aquela época do teatro. [...] A época deles foi da peça bem-feita; peças de dois ou três atos, com uma certa estrutura antiquada. [...] Teria produzido bem nos anos 20 e 30, teria sido do grupo teatral de Kaufman, Robert Sherwood e Odets. [...] Minha tendência seria sempre escrever peças, sérias ou cômicas, com uma estrutura antiquada. (LAX, 1991, p. 246-247)

De acordo com Lax, “muitos dos filmes de Woody – *Hannah and Her Sisters*, *Crimes and Misdemeanors*, *Manhattan*, *Annie Hall*, *The Purple Rose of Cairo*, por exemplo – possuem uma característica de ‘peça bem-feita’” (LAX, 1991, p. 247), e acrescentaríamos *Bullets over Broadway* também.

Allen admite ter se inspirado em *A rosa tatuada*, de Tennessee Williams, para dirigir Diane Wiest em *Bullets over Broadway*, especificamente na interpretação de Ana Magnani para a versão fílmica de 1955.

Allen faz homenagens a Tennessee Williams, como já dissemos no capítulo sobre paródias, já começando com sua peça *God* (Deus), a peça de um ato de Allen publicada no livro *Sem plumas* (1980). Nela, Hepatitis, o autor, se desespera ao final, pedindo que todos improvisem, e Stanley Kowalsky³²⁴ aparece em cena, e até Groucho Marx, ídolo de cinema de Allen.

(*Entra no palco um brutamontes.*)

STANLEY: Stella! Stella!

HEPATITIS: Já não há realidade! Absolutamente nenhuma!

her father brings her to a very old, learned rabbi (Woody) who promises, within three months, to pass her off as ‘one of the country’s leading pseudo-intellectuals’ at the ‘annual Norman Mailer Cocktail Party.’”

³²³Third Woody Allen Album – Capitol Records, ST, 2966. 1968. Gravado no Eugene’s, em San Francisco. Recorded Sound Research Center – Library of Congress.

³²⁴ Personagem de Marlon Brando em *Um bonde chamado Desejo* casado com Stella, irmã de Blanche.

(*Groucho Marx corre pelo palco atrás de Blanche.*) (ALLEN, 1980, p. 133)

Um pouco antes, a própria Blanche Dubois aparecera em cena:

BLANCHE

[...] Dei o fora de minha peça. Fugi! Oh, não que Tennessee Williams não seja um grande escritor e que *A Streetcar Named Desire* não seja genial. Mas ele me jogou no meio de um pesadelo. A última coisa que me lembro é estar sendo levada por dois sujeitos, um deles com uma camisa de força. Quando me vi fora da casa de Kowalski, saí correndo e escapei. Agora preciso arranjar uma peça qualquer, de preferência uma em que Deus exista...Algun lugar onde eu possa descansar, finalmente [...] (ALLEN, 1980, p. 132).

Em *The Sleeper* (1973), Allen assume o papel de Blanche e Keaton o de Kowalski, citando literalmente o texto de Williams num momento totalmente inusitado do contexto do filme.

Nas notas de produção de *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams diz que, em seu original, ele incluiu algo que foi omitido na montagem da peça e que ele considerava essencial: uma tela na qual seriam projetados *slides* como “lanterna mágica”, com imagens ou títulos. Um dramaturgo como Williams utilizando uma projeção de imagens, nos remete à era poética do início do cinema, como o que ele realmente é – uma ilusão de óptica.

Em *Radio Days* a tia de Joe sempre está recebendo a “visita de um cavalheiro”, como Amanda, a mãe de *The Glass Menagerie* gostava de contar – mas, ao contrário desta, nunca se acertou com nenhum namorado.

Outro filme associado por críticos a *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams é *Stardust Memories*. Para Peter Bailey, por exemplo, as preocupações humanitárias do personagem-cineasta Sandy Bates, vivido por Allen, estão estampadas na foto na parede de seu apartamento, e, assim como em Tennessee Williams, as imagens exteriorizariam o estado interior das personagens. Há também obras de arte de George Segal, Bernard Benet e Max Cole neste filme.

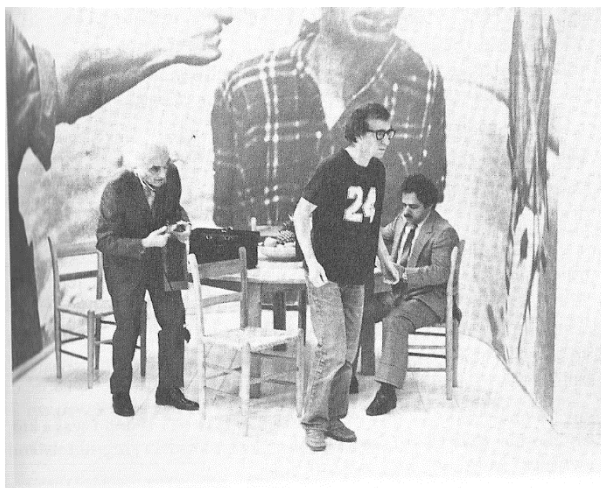


Fig. 32 – Pôster com assassinato político (*Song My*) na casa do personagem Sandy em *Stardust Memories*; foto incluída no documentário *Corações e Mentes*, 1974, de Peter Davies.

Para Bailey, a “natureza da perspectiva estética” de *Stardust Memories* seria a mesma expressa por Williams em sua descrição do cenário da peça:

A cena é memória e portanto, não-realista. Memória usa muito da licença poética. Omite alguns detalhes; outros são exagerados, de acordo com o valor emocional dos artigos que ela toca, pois a memória é assentada predominantemente no coração. (WILLIAMS apud BAILEY, 2001, p. 87).³²⁵

Stardust Memories também pode ser, para Bailey, “assentado no coração”, embora Allen assuma que o filme é todo passado na mente de Sandy. Para a poesia anglo-saxã, especialmente a shakespeariana, devemos lembrar, “*mind*” (mente, pensamento) é traduzida por nós latinos por vezes como “coração”, nosso órgão vital. Para os americanos, então, o sentimento está no cérebro.

O filme de 2013, *Blue Jasmine*, por exemplo, é citado pelos críticos como sendo a versão alleniana de *Um bonde chamado desejo*, uma vez que a personagem-título de Cate Blanchett segue a mesma decadência de Blanche Dubois e acaba louca. A atriz australiana foi aclamada nos Estados Unidos pelos críticos como “Blanchett Dubois”, e sua interpretação lembra muito a de Vivien Leigh no filme de Elia Kazan de 1951, *A Streetcar Named Desire* (Uma rua chamada pecado). Blanchett também já atuou na peça homônima de Tennessee Williams. Seus dois cunhados, interpretados magistralmente por Andrew Dice Clay e por Bob Canavalle, são, de certa forma, duas versões de Stanley Kowalsky – embora ninguém ousou compará-los a Marlon Brando.

³²⁵ (No original) “The scene is memory and is therefore nonrealistic. Memory takes a lot of poetic license. It omits some details; others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart.”

Parte da ideia do filme *Blue Jasmine* veio da história real de um golpista nova-iorquino milionário, Bernie Maidoff, que acabou preso, e Allen diz que a outra parte lhe foi contada por sua esposa Soon-Yi sobre uma história real de uma socialite, não tocando na similaridade com Williams.

Ao assistirmos ao filme de Kazan, ouvimos Vivien Leigh dizer algo como ‘nem todos os homens se apaixonam por perfume de jasmim’, e ainda brinca com seu nome, Branca do Bosque (alusão a Branca de Neve?), que nos remete hoje à Jasmim Azul, ou Jasmim Triste. Já Jasmine inventa que sua mãe lhe deu esse nome (seu nome real é Janette) por gostar do jasmim-da-noite (conhecido como dama-da-noite), que se fecha antes do amanhecer. A trilha sonora e tema da protagonista é *Blue Moon*, de Rogers & Hart – a lua azul, mágica.

Jasmine seria um reflexo da protagonista de *Alice*, que largou a carreira para seguir o marido rico, e cujo casamento acabou fracassando.

Fig. 33 - Cate Blanchett como Jasmine, em interpretação que lhe rendeu o segundo Oscar.



Casais em conflito, a crítica à ex-esposa, vêm desde o tempo em que Allen era humorista. A ex-mulher psicanalista de *Desconstruindo Harry* já estava na peça de 1995, *Central Park West*, publicada no Brasil em 2010 juntamente com *Writer's Block*. Foi

encenada juntamente com outras peças de um ato de Elaine May (*Hotline*) e David Mamet (*An Interview*) no espetáculo *Death Defying Acts*. A peça de Mamet é sobre um advogado com um burocrático São Pedro na entrada do céu e a de May é sobre um neurótico trabalhando numa clínica de prevenção de suicídio. O diretor foi Michael Blakemore e estreou em 1995 no *Variety Arts Theater*, em Nova York. O crítico Christopher Windsor descreve *Central Park West* como “Neil Simon encontra Edward Albee, mas com os personagens próprios de Allen.” Julian Fox compara a peça com um “raio-x de *Fallen Angels* de Noel Coward.”

Já Schwartz diz que *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Edward Albee (1962) e *Huis Clos* (Entre quatro paredes, 1945) de Sartre “também ressoam nesta estória de dois casais que se torturam com suas traições e infidelidades.” (SCHWARTZ, 2000, p. 62)³²⁶ Aqui já estamos entrando no terreno do absurdo...

4.6 - O Teatro do Absurdo³²⁷

Allen escreveu duas peças que se inscreveriam dentro do teatro do absurdo. Uma delas é *Death* (Morte), já analisada na parte III, no subcapítulo sobre *Shadows and Fog* e a outra é *God* (Deus), da qual citamos trechos nos subcapítulos sobre Aristófanes e Pirandello.

A peça *God* se passa em Atenas, 500 A.C., num anfiteatro, às vésperas das Dionisíacas. Temos um escritor e um ator. A morte, tema muito constante em Allen, aparece nesta peça, uma referência ao teatro de Beckett³²⁸ (*Fim de Partida, Esperando Godot*)³²⁹. Como observou Nichols,

[...]Allen escreveu uma peça de teatro do absurdo em que um personagem chamado Deus morre a caminho de salvar vidas humanas do desastre, e onde um escritor é deixado sem um fim para sua peça. As frases finais da peça de um ato *God* são idênticas às falas com as quais a peça abre, falas em que um

³²⁶ (No original) “Neil Simon meets Edward Albee, but the characters are Allen’s own.”[...] “X-rated revamp of Noel Coward’s *Fallen Angels*.”[...] “Who’s Afraid of Virginia Woolf” and “No Exit” also resonate in this story of two couples who torture each other with their betrayals and infidelities.”

³²⁷ Teatro que coloca em cena as palavras e a incapacidade dos homens de se comunicarem, isolados em silêncio. Os principais expoentes são Beckett e Ionesco, mas também podem ser situados Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee e Fernando Arrabal.

³²⁸ Beckett, Samuel. Escritor irlandês nascido em 1906 e falecido em 1989, em Paris. Dramaturgo, romancista e poeta, escreveu tanto em inglês quanto em francês, prêmio Nobel em 1969. Um dos expoentes do teatro do absurdo.

³²⁹*La Fin de Jeu* e *En Attendant Godot*, peças de teatro do absurdo de Samuel Beckett que giram em torno de dois atores (clowns). *Godot* é uma corruptela de *God*, Deus, em inglês. Para sua peça, Allen dá indicação de que os atores devem ser dois bons comediantes.

escritor e um ator lamentam que sua peça não tenha fim. (NICHOLS, 2000, p. 17).³³⁰

O escritor (Hepatitis) diz: “Estamos sempre discutindo o fim.” (ALLEN, 1980, p. 156, 235). Ou seja, a morte. “Woody opera com a premissa de que a morte vai chegar provavelmente mais cedo do que mais tarde [...] Ele sabe que, não importa o que diga ou faça, as cortinas se fecharão mais cedo do que gostaria.” (HOOKS, 2003, p. 63. Tradução da autora).³³¹

Para Hooks, “a comédia de Allen e de Chaplin [um otimista] depende de eles manterem uma perspectiva sobre a mortalidade humana” (HOOKS, 2003, p. 100)³³²:

Woody Allen, para dar nome a um contraponto dos dias modernos a Chaplin, é o pessimista-mor. Ele acorda toda manhã e confronta-se com a fria realidade, em última instância, de sua morte. E então ele vive o dia o melhor possível. Quando um carro espirra uma poça de lama nele, Woody espera que venha com relva. Se sua mulher foge com outro, isso é apenas o esperado. Se ele se apaixona pela mulher de outro homem, por quê a natureza não o colocaria em tal angústia? É a vida! (HOOKS, 2003, p. 99)³³³

Hutchings nos lembra que os personagens do filme dentro do filme em *A Rosa Púrpura do Cairo* [...]

[...] devem passar seu tempo esperando por uma chegada imprevista (o retorno de Tom) que pode, desconhecidamente, nunca acontecer. Eles são contraparte de Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Henry e Jason (mestre e servo, como Pozzo e Lucky) discutem entre si. O cenário da cobertura, no entanto, é uma contraparte mobiliada e estilizada do quase nu e desolado interior de *Fim de Jogo* de Beckett, das janelas das quais os personagens têm uma muito limitada visão do mundo de fora. (HUTCHINGS apud KING, 2001, p. 99)³³⁴

³³⁰(No original) “[Allen] wrote a play for the theater of the absurd, [...] in which the character who plays God dies on his way to save human events from disaster, and a writer is left with no ending for his play. The final lines of Allen’s one-act God are identical to the lines with which the play opens, lines in which a writer and actor lament that their play has no ending.”

³³¹ (No original) “Woody operates with the premise that death is probably going to come sooner rather than later. [...] knowing that, no matter what he says or does, it’s going to be curtains sooner than he wants.”

³³²(No original) “The comedy of both Chaplin and Allen depend on them maintaining a certain perspective on human mortality.”

³³³ (No original) “Woody Allen, to name a modern-day counterpoint to Chaplin, is the ultimate pessimist. He makes up every morning and confronts the cold reality of his ultimate demise. And then he lives the day the best he can. When a car splashes him with a mud puddle, Woody figures that comes with the turf. If his wife runs off with another man that is only to be expected. If he falls in love with another man’s wife, why would nature not put him through such anguish? That’s life!”

³³⁴ (No original) “[The characters] must pass their time waiting for an unforeseeable arrival (Tom’s return) that may, unknowably, never occur. They are counterparts of Vladimir and Estragon in Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*. Henry and Jason (master and servant, like Pozzo and Lucky) quarrel between themselves. Their penthouse movie set, however, is a stylishly furnished counterpart of the stark, almost bare, unescapable interior of Beckett’s *Endgame*, from the windows of which the characters have a very limited view of the world outside.”

CAPÍTULO 5 – VOCÊ VAI CONHECER O AUTOR E SEUS SONHOS - Cinema de Autor e Woody Allen:

No cinema dos anos 60 havia um tipo de estética que se aproximava do teatro épico, por sua diferente relação com o público e com a revelação de seu aparato técnico. Segundo Stam, “A ala esquerdista do cinema influenciada por Brecht reviveu o debate sobre realismo entre Brecht e Lukács nos anos 30, alinhando-se a uma crítica brechtiana ao realismo” (STAM, 2006, p. 175). Essa crítica, já citada ao falarmos sobre Benjamin, é ao realismo visto como um conjunto de convenções historicamente determinadas, imutáveis – não ao realismo como revelação das causas das mazelas sociais – que fique bem claro. Ainda segundo Stam, a teoria brechtiana teria mostrado “a compatibilidade entre a reflexividade como estratégia e o realismo como aspiração.” (STAM, 2006, p. 176.)

Todo o cinema americano baseou-se, durante muito tempo – e grande parte do cinema hollywoodiano ainda o faz – num cinema que busca a identificação do espectador com o herói, fundamentado na estrutura dramática aristotélica, com divisão em três atos.

E também na interpretação stanislawsiana dos atores – cuja teoria chega de maneira tardia e corrompida em sua tradução³³⁵ aos Estados Unidos via o chamado “Método” do *Actor’s Studio*. Proibido na América por causa da guerra fria, quando finalmente o segundo livro de Stanislavski é traduzido para o inglês, as ideias do primeiro livro do teórico russo já haviam criado uma certa interpretação incompleta e equivocada de seu método.

Dentre os teóricos de um tipo de cinema que defende a tese de que a câmera levaria o espectador para dentro do filme – onde ele vê tudo como se estivesse no interior da cena, cercado por personagens, destaca-se Bela Balázs. Literalmente é o que acontece com a protagonista do filme *The Purple Rose of Cairo* (1985), de Allen. Este seria um exemplo do filme de identificação (o filme dentro do filme), onde o olhar e a consciência da protagonista se identifica com a dos personagens do filme que ela vê por várias vezes. Segundo Bela Balázs, o diretor deste tipo de filme deve [...]

[...] fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, [...] ficar atento para não mudar de ângulo junto com a direção do movimento [para que a] técnica do enquadramento possibilite a identificação. (BALÁZS apud XAVIER, 1983, p. 92; 97)

³³⁵ Há uma anedota sobre Stanislavski, que, em conferência nos EUA, ao tentar pronunciar “bit” (pedaços), falou “beat” (batida musical), o que gerou toda uma teoria rítmica de atuação. (Contada por Uta Hagen em seu livro “Respect for acting”, New York, Macmillan: 1973, p.175-6).

Todos os enunciados acima caracterizam um cinema dito ilusionista, em oposição a um cinema de origem épica. Explicando melhor, André Bazin dizia que o teatro era o “lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição”, enquanto o cinema “desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação.” (BAZIN apud XAVIER, 1983, p. 140) Edgar Morin vai completar, dizendo que o cinema é “um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. E que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador.” (MORIN apud XAVIER, 1983, p. 161) Essa participação afetiva, e não racional, do espectador, busca o elemento comovente, seja na fascinação do primeiro plano (close), seja com uma excitação afetiva através da música, pela sucessão de planos, etc. Christian Metz revela a sedução do cinema clássico, “esse negacear, que apagou o suporte discursivo, que fez do filme um objeto fechado do qual não se pode fruir à revelia, um objeto cuja periferia não apresenta falhas” (METZ apud XAVIER, 1983, p. 407). Ele distingue dois tipos de identificação: uma primária, com o próprio olhar, e outra secundária, com as personagens.

Porém, há um cinema que nos anos sessenta vem modificar essa relação. É o cinema da desconstrução. O termo foi emprestado da literatura e da filosofia, originalmente criado por Derrida. Foi transplantado para o campo do cinema pela revista *Cinéthique*, com o sentido de “colocar em evidência as regras do próprio discurso, (...) desnudar o trabalho da representação” (XAVIER, 1983, p. 145-146). A montagem descontínua passa a ser um ataque ao filme narrativo clássico, que busca chegar a um desfecho. O *close* passa a ser uma forma de ler os pensamentos das personagens, pegas desavisadas, ao contrário da busca da identificação. Para outra revista francesa, os *Cahiers du Cinéma*, a distinção entre [...]

[...] os filmes que são pura manifestação acrítica do sistema de representação dominante vinculados à ideologia burguesa e os filmes que estão dotados de uma atividade crítica no domínio dos métodos de representação (e não apenas de um real a ser tematizado) estão dentro do que é chamado desconstrução crítica dos sistemas de representação (XAVIER, 1983, p. 125).

Um desses cinemas de desconstrução foi a *Nouvelle Vague*, movimento do cinema francês que se inicia no fim da década de 50, início de 60, e que tem como característica o cinema de autor, e como inspiração as críticas das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, supracitadas. Houve outros cinemas de desconstrução do modelo hollywoodiano, antes e depois da *Nouvelle Vague*, como o primeiro de todos – o Neorealismo Italiano – e o Cinema Novo Brasileiro, contemporâneo dos europeus.

Segundo Stam,

[Os marxistas de *Cinéthique* e dos *Cahiers du Cinéma*] promoveram a confluência entre o materialismo de Brecht e o pós-estruturalismo de Derrida, propondo filmes que desconstruíssem e tornassem visíveis os códigos operativos e as ideologias do cinema dominante. (STAM, 2006, p. 171)

A desconstrução, para Stam, significou uma desilusão quanto à “construção de uma metalinguagem abrangente, visto que os signos movem-se em uma proliferação de alusões que transitam, de texto a texto, em um movimento em espiral.” (STAM, 2006, p. 203) Ou seja, o *mise-en-abîme*, onde um autor cita outro, a intertextualidade, em oposição ao autorismo. No entanto, o que a *Nouvelle Vague* pregava, paradoxalmente, era o autorismo cinematográfico, que depois vai influenciar os diretores teatrais a chamarem para si o título de autores.

Andrew Sarris, teórico americano, propôs, de acordo com Stam, três critérios para o reconhecimento de um autor: “(1) a competência técnica; (2) uma personalidade reconhecível; e (3) um sentido interno que emerge da tensão entre a personalidade e o material.” (SARRIS apud STAM, 2006, p. 109)

Já Bazin, o grande idealizador da política dos autores, e mentor dos críticos dos *Cahiers* e diretores da *Nouvelle Vague*, a resumiu como sendo [...] “a escolha, na criação artística, do fator pessoal como critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra.” (STAM, 2006, p. 104) Daí pode-se entender a diferença, para os franceses, do “*réalisateur*” (diretor-autor) para o “*metteur-en-scène*” (diretor-técnico). Já em 1921, de acordo com Stam,

O cineasta Jean Epstein, em “*Le cinema et les lettres modernes*” utilizou o termo “autor” em referência a cineastas, ao passo que diretores como Griffith e Eisenstein haviam comparado suas técnicas cinematográficas a procedimentos literários de escritores como Flaubert e Dickens. (STAM, 2006, p. 105)

A *Nouvelle Vague* francesa, grande defensora do cinema de autor, mostrava-se, de acordo com Stam, “ambivalente em relação à literatura, que era tanto um modelo para ser imitado, como, quando na forma de roteiros literários e adaptações convencionais, o inimigo a ser repudiado.” (STAM, 2006, p. 106) No filme *Le Mépris*, de Godard, por exemplo, o culto Fritz Lang tem de lidar com um produtor hollywoodiano vulgar, numa tradução godardiana da necessidade da libertação do diretor. Essa mesma questão autoral está em *Stardust Memories* (1980) de Allen, e no mais recente *Hollywood Ending*, onde os “autorismos” são considerados “intelectualismos” insuportáveis pelos produtores, que tentam obrigar os personagens vividos por Allen a se encaixarem num cinema mais comercial. Ao fim de *Hollywood Ending*, por exemplo, o filme realizado pelo diretor

psicologicamente cego torna-se ininteligível para os americanos, mas é celebrado como genial pelos franceses. Allen é um autor consciente da paródia crítica que faz ao cinema hollywoodiano.

Ele diz que “há dois tipos diferentes de autores, os que escrevem seu próprio roteiro e aqueles que adaptam o roteiro de outra pessoa”:

Quando um diretor também é autor, ele tem um estilo mais afirmado, ou ao menos mais constante. Tende a ter ‘tiques’ de direção bem particulares e a inclinar-se com frequência sobre os mesmos temas e, através de seus filmes, o público está em contato direto com sua personalidade. O diretor que adapta a cada vez um autor diferente, talvez faça filmes mais impressionantes do ponto de vista visual (...) mas nunca terão essa qualidade pessoal que possuem os filmes de autor. (ALLEN in TIRARD, 2002, p. 84)

Segundo ele, “um diretor faz, acima de tudo, um filme para si”, e “deve permanecer o senhor absoluto do filme.” Ele também cita os erros que um diretor deve evitar, como o de “fazer qualquer coisa que não corresponda à sua visão do filme. Porém, o diretor deve estar pronto para considerar todas as formas de modificações, estar aberto aos pontos de vista externos”. (ALLEN in TIRARD, 2002, p. 90) Continua Allen (apud TIRARD, 2002, p. 91): “Continuamos a dirigir, mas precisamos dos outros para fazê-lo. É preciso entender, aceitar e apreciar isso. E é preciso saber fazer com o que se tem. A determinação é um trunfo, mas a intransigência é um defeito”.

Esse conselho, como o de buscar o equilíbrio psicológico e a disciplina, fazem Allen parecer mais um diretor budista do extremo oriente do que americano.

5.1 - Estilo “Alleniano”

Como dissemos sobre a *Nouvelle Vague*, a revelação do aparato fílmico, para o cinema anti-ilusionista, equivale à revelação do aparato cênico no teatro épico, assim como foi feito também pelo teatro da “teatralidade” de Meyerhold, Appia e Craig.

Quando, em *Husbands and Wives*, Allen pediu a seu diretor de fotografia Carlo di Palma que usasse a câmera na mão, queria passar o nervosismo das relações de casamento que estão em cheque no filme. Não era uma *steady-cam*, ou seja, aquela câmera amarrada ao corpo do cinegrafista, nem era uma câmera nos trilhos que deslizaria tranquilamente de um cômodo a outro nas locações. Era uma câmera “nervosa”, sem estabilidade, tremendo às vezes, invasiva, que fazia contraponto com a câmera no tripé dos depoimentos dos personagens. “Me criticaram por ter feito esse filme com a câmera no

ombro, de maneira nervosa, com focagem aleatória e cortes abruptos”, disse Allen. E mais adiante, completa:

Os movimentos de câmera não são motivados unicamente pelo prazer visual do diretor, mas realmente pela história, pois eles refletem o estado mental caótico dos personagens, chegam até mesmo a fazer parte integrante desses personagens. (TIRARD, 2002, p. 88-89)

No filme documentário de Godard, *Interviewing W.A.* (1986) realizado logo após a filmagem de *Hannah and Her Sisters* em Nova York, Allen admite que o estilo que um filme vai ter é determinado por ele na primeira página do roteiro. Ali ele faz anotações de como quer filmar.

Ele também descreve seu trabalho junto a dois diretores de fotografia: Gordon Willis, que considerava de um estilo mais americano, e Carlo di Palma, mais europeu. O que ele quer dizer com isso, é que o estilo de Willis não era de se concentrar em um personagem, ele fazia planos abertos, de uma sala inteira; era chamado de “o príncipe das trevas”³³⁶, pois ficou conhecido depois de fazer *The Godfather* (O poderoso chefe, 1972) de Coppola; a fotografia americana é uma fotografia com a qual Willis se sentia muito confortável, ao contrário do estilo do italiano, que vem de uma experiência diferente; Di Palma se sente mais à vontade usando a *zoom*, por exemplo:

Levei muito tempo para mover a câmera [...] porque eu trabalhava com Gordon Willis, [...] cuja particularidade é iluminar as cenas de tal maneira, que elas raramente permitem o menor deslocamento. Desde que trabalho com Carlo di Palma que faço movimentos de câmera. (ALLEN apud TIRARD, 2002, p. 88)

Em *Hollywood Ending* o diretor vivido por Allen defende a *steadycam*, para fazer uma câmera nervosa, enquanto os produtores querem câmera no chão. O diretor prefere diretores de fotografia estrangeiros porque eles têm uma “textura diferente”. Val, seu personagem, defende o cinema de autor. O produtor executivo nem consegue pronunciar a frase “cinema de autor”, não quer patrocinar gênios; ao contrário, os franceses querem patrociná-lo. Esse filme metalinguístico busca a temática já explorada em *Stardust Memories* só que com bastante humor, e mostra muito do estilo de Allen.

Eric Lax tem acompanhado a carreira de Allen desde seu primeiro filme como diretor até o fim da primeira década do novo milênio. Ele viu a evolução de um estilo de filmar de Woody Allen. Pode dizer com segurança que hoje todos os seus filmes usam longos planos-sequência, há muito movimento de câmera (influência de Carlo di Palma)

³³⁶ Algumas dessas afirmações são da entrevista que Woody Allen concedeu em 2011 para a série *American Masters*, da PBS, *Woody Allen – a Documentary*, Parte I.

e iluminação rica e sutil. Segundo Lax (1991, p. 335), Allen “é inflexível com relação a não filmar com sol aberto porque isso elimina a profundidade do contraste”. Já se espera de um filme de Allen que ele seja “escrito imaginativamente, fotografado belissimamente e muito bem representado” (LAX, 1991, p. 284). Lax chega a dizer que há dois eventos anuais muito aguardados pelo meio cinematográfico americano: a entrega do Oscar e a estreia de um filme de Allen. Exageros à parte, Allen é rigoroso com todos os detalhes, do figurino de tons geralmente outonais ao diálogo, o qual ele sabe exatamente como deve soar, como o músico dedicado que é.

Manter a câmera e os atores em movimento e estar seguro de que os atores são vistos de maneira correta no momento certo. Não necessariamente é o ator que está falando que está sendo visto, e os closes (raros) acontecem quando eles passam perto da câmera. Isto é uma das características do estilo “alleniano” de filmar.

Allen descreve seu ritual, que passa longe da preparação de certos diretores que usam storyboard, ou fazem “o dever de casa”:

É assim que eu filmo: Vou lá na parte da manhã e não deixo os atores se aproximarem. Eu, pessoalmente, estudo a situação. Carlo di Palma e eu decidimos como dirigir a cena. Depois ele faz uma iluminação geral. Em seguida, chamo os atores e mostro-lhes onde quero que eles caminhem. Nunca trabalho com atores que argumentam sobre isso. [...] Depois de um longo tempo, fazemos a tomada. E eliminamos muitas páginas do roteiro de uma só vez. [...] Houve épocas em que trabalhávamos o dia inteiro sem filmar nada até às cinco da tarde. Passávamos o dia inteiro planejando. Então, às cinco horas a gente filmava durante dez minutos e jogávamos sete páginas do diálogo na lixeira. E era um dia de trabalho respeitável do ponto de vista da produção. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 214)

Allen disse, em entrevista a Laurent Tirard: “Quando chego no set, não tenho a menor ideia de como vou filmar. Prefiro não visitar, previamente, os cenários nos quais vou filmar. Quando chego, tudo é novo pra mim.” E prossegue: “É uma direção que parece um pouco com a do teatro” (ALLEN apud TIRARD, 2002, p. 86).

Em seus filmes, Allen gosta de enquadrar muitos atores de uma vez, permitindo a visão de conjunto do elenco; filma muito em plano americano, herança das comédias dos anos 30, presente nas *sitcoms*. Segundo Martin Esslin, uma das características do cinema é justamente o oposto, a filmagem em pares, direcionando o olhar do espectador para um determinado personagem, o que não é possível no teatro: “Por outro lado, a complexa e sutil orquestração de uma cena que envolve muitos personagens (uma característica de Tchekhov no teatro) torna-se incomparavelmente mais difícil no cinema e na televisão.” (ESSLIN, 1978, p. 87)



Annie Hall

Fig. 34 - Allen como diretor.

Yacowar resume assim o estilo cinematográfico “alleniano”, caracterizado por três tipos de planos³³⁷:

Um é o direto para a câmera, que o coloca na tradição do *cinéma-vérité*. Outro é o carrinho lento, geralmente circular, que sugere um caçador seguindo sua presa e relaciona o filme ao gênero suspense. No terceiro plano uma imagem é cortada por nossa mudança de perspectiva. Em um exemplo, Virgil (*Take the Money and Run*) sai de cena e então imediatamente retorna. (YACOWAR, 1979, p. 127. Tradução e parênteses da autora)³³⁸

A sequência do Jardim do Éden do filme *Cassandra's Dream*, foi citada por Allen como sendo uma solução encontrada para facilitar a filmagem que, se feita por outro cineasta, trabalharia com campo e contra campo. Allen colocou os atores embaixo de uma árvore (do Bem e do Mal?) e a câmera os circului durante todo o diálogo.

³³⁷ Planos-sequência, preferencialmente.

³³⁸ (No original) “Allen’s simple but efficient shooting style is characterized by three types of shots. One is the straight-on-interview, which places the film in the *cinéma-vérité* tradition. Another is the slow track, often circling, that suggests a hunter stalking his prey and relates the film to the crime genre. The third shot [...] an image is undercut by our changed perspective. In one example, Virgin steps out (of scene) and then immediately returns.”

O diretor de fotografia Gordon Willis costumava ficar horas com Allen, procurando maneiras de fazerem os atores saírem do quadro e voltarem outra vez. Allen diz evitar os close-ups porque poucos diretores sabem usá-lo como Bergman, que utiliza esse recurso de forma teatral.

Douglas Brode, que escreveu um livro sobre Allen, diz que a opção “pelo preto e branco” [...]

[...] não é mera afetação, mas o meio necessário para mostrar a insistência do personagem central em ver o mundo filtrado através de filmes *noir*. A tela panorâmica está lá por um propósito, pois permite a Allen colocar os personagens que aparentemente têm um relacionamento mas estão, na verdade, bem longe emocionalmente e intelectualmente, nos extremos da tela. (SPIGNESI, 1992, p. 105)³³⁹

Filmes como *Deconstructing Harry* e *Husbands and Wives* contrariam a tradicional abertura de apresentação de créditos nos filmes de Allen, e atraíram um público diferente. Eles colocam os créditos brancos em fundo negro, e normalmente Allen usa créditos pretos em fundo branco³⁴⁰. Os filmes iniciam sem um nome definitivo, geralmente ele usa “projeto ano tal”. Usualmente há uma música de jazz dos anos 20 a 40 como fundo da abertura, saída da sua coleção de discos de vinil. (Alguns arranjos feitos por Dick Hyman, outras músicas por Marvin Hamlisch e uma trilha de Philip Glass). A música “*Sing, Sing, Sing*”, com os tambores e o swing da clarineta de Benny Goodman, por exemplo, é utilizada toda vez que ele quer enfatizar um clímax, como em *Husbands and Wives*, *Oedipus Wrecks*, *Deconstructing Harry*. Cole Porter é muito usado, como por exemplo em *Husbands and Wives*, assim como Gershwin – “*A Rhapsody in Blue*”, inesquecível na abertura de *Manhattan*. Ele também utiliza vez por outra música clássica.



Fig. 35 - A tia surda Ceil (na vida real, uma professora de Allen) acompanha a mãe de Sheldon, voltando da peça *Cats*, ao escritório, com trilha de Benny Goodman.

³³⁹(No original) “the b&w is no mere affectation, but the necessary means to convey the central character’s insistence on seeing the world as filtered through old films noir; the widescreen is there for a purpose, as it allows Allen to place characters who seemingly have a relationship but are actually far apart (emotionally and intellectually) at the far ends of the screen [...]”

³⁴⁰ Sua fonte preferida é Windsor, que não temos no word (microsoft), mas o Times New Roman é bem semelhante.

Filma em Nova York e San Francisco ou na Europa, mas continua falando de relacionamentos, de traições e casamentos. Há ideias que são escritas em guardanapos, envelopes e papéis de carta de hotel, notas de lavanderia e guardadas num baú, como *Small Time Crooks* e *The Curse of the Jade Scorpion*. Às vezes ele escreve um personagem para um ator, como fez para Elaine May, comediantes e autora de teatro, o papel de May em *Small Time Crooks*, a primeira vez em que os colegas dramaturgos atuaram juntos.

É bastante comum, em seus filmes, uma cena longa onde os personagens caminham até a câmera, depois ela os acompanha pela rua. É uma forma também de disfarçar o excesso de texto que os atores falam. “Meus filmes, na sua maioria, são feitos com planos gerais muito longos,” diz Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p. 87):

Corto muito pouco e jamais cubro, isto é, tento filmar cada cena num número mínimo de planos, e jamais filmo o mesmo plano sob dois ângulos diferentes. Quando passo de um plano a outro, começo o segundo plano praticamente no local exato onde o outro terminou.

Como consequência dos poucos cortes na filmagem, na montagem há um maior controle de sua parte e, para a interpretação dos atores, maior continuidade emocional – o que, numa interpretação stanislavskiana, seria o ideal, já que os filmes são feitos em pedaços, e normalmente os atores têm de desenhar uma curva emocional para se situarem em que parte da história estão emocionalmente.

Michael Caine disse que trabalhou com Woody Allen [...]

[...] Por causa da escrita, da situação única e porque ele tem completo poder sobre seus filmes. Ele é como um ditador. Ele é alguém que tem escrito, que tem atuado, e que tem dirigido. Então você sabe que não está sendo ‘ferrado’ na edição ou na propaganda. (SPIGNESI, 1992, p. 192).

“Esse método permite – prossegue Allen – que façam a mesma cena num tom diferente sem terem que se preocupar em estar “afinados” com a maneira como a filmaram sob outro ângulo” [...]

[...] Como não gosto de cortar minhas cenas, uso muito a zoom. Assim, durante a cena, posso fazer uma *zoom* sobre um rosto para ter um close, voltar para trás num plano aberto, avançar em plano médio, etc. Faço minha decupagem na hora, muito mais do que na montagem. Posso também avançar e recuar a câmera, mas [...] quando você move a própria câmera, isso traz frequentemente ao plano uma espécie de ênfase, um valor emocional suplementar, que nem sempre é desejável. (ALLEN apud TIRARD, 2002, p. 86)

Os atores contratados para determinado papel – com exceção dos protagonistas – não conhecem o restante do texto; recebem somente a sua parte, todos os roteiros possuem um sigilo contratual, até que o filme estreie. Parafraseando Yacowar – ao citar o filme

Shadows and Fog – assim como na vida, ou como no plano de Deus, no plano de Allen para seus atores,

Cada um de nós sabe apenas uma pequena fração do plano todo a cada dado momento – sua própria tarefa – e a ninguém é permitido mostrar sua função para outro. Mas ao herói de Allen [...] nunca é contada sua parte no plano. (YACOWAR, 1979, p. 62)³⁴¹

Os atores são avisados de que terão de voltar eventualmente para refilmagens. De acordo com Thierry de Navacelle em *Woody on Location*, ao citar o exemplo de *Hannah and Her Sisters*, “apenas vinte por cento do roteiro original, e da filmagem original, ficaram. O resto foi da refilmagem. E o resultado é inteiramente diferente do conceito original.” (SPIGNESI, 1991, p. 192)³⁴²

Porém, “Woody recusa-se a fazer dublagem”, disse Balsmeyer, supervisor de efeitos especiais em *Alice* (1990), “ele é muito teimoso para usar somente som direto.” (BALSMEYER apud SCAPPEROTTI in: SPIGNESI, 1992, p. 222)³⁴³ As técnicas usuais, portanto, de efeitos especiais de cinematografia, de usar planos espelhados, ou máscaras, não se adequam ao estilo de Allen, e ele proibiu o uso de técnicas de *motion-control* por causa do barulho. Para ele, nada pode interferir com a direção de atores.

Allen costuma dizer que a escolha do ator é grande parte do trabalho do diretor, e já que tem os atores certos para os papéis certos, ele lhes dá a liberdade para criarem, não precisando geralmente dirigi-los: é “poder contar com pessoas talentosas e deixá-las trabalhar” (ALLEN apud TIRARD, 2002, p. 89). Ou seja, não dirigir demais é talvez a melhor maneira de dirigir um grande ator. O diretor, para Allen, trabalha apenas como um regente. “Maestro”, chamavam Fellini. Ou como comenta Stam que (2006, p.144), na visão dos estruturalistas, o autor é “um orquestrador” de textos, músicas, filmes, vídeos, peças. O ator Colin Firth, porém, diz que essa lenda de que ele não dirige não é verdade. Não gosta de ensaiar, prefere a espontaneidade. Allen diz:

Bergman gosta de ensaiar. Pra mim o contrário é melhor. [...] Talvez isso venha de sua experiência teatral de fazer, basicamente, drama, ao passo que minhas raízes estão na comédia. Em comédia, a primeira vez é a melhor. Talvez eu esteja errado, porque Chaplin filmou certas cenas centenas de vezes. Mas eu gosto de simplificar as coisas. (ALLEN apud LAX, 1991, p. 295)

³⁴¹ (No original) “‘Each of us only knows one small fraction of the overall plan at any given moment – his own assignment - and no one is allowed to disclose his function to another.’ But Allen’s hero [...] is never told his part in the plan.”

³⁴²(No original) “‘Only 20% of [Hanna’s original] script and the original shooting made it in. The rest was from the reshoot. And the result is entirely different from the original concept and script.’ Tradução da autora.

³⁴³ (No original) “‘Woody refuses to loop dialogue. He’s a real stickler for using only production sound.’”

Sobre a preferência em não fazer contra-campos, temos o exemplo da apresentação do personagem de Javier Bardem (protótipo do amante latino) – que não é logo visto, pois continuamos numa tomada com quatro pessoas conversando – em *Vicky Cristina Barcelona* – o que cria também um suspense.

Se você move demais a câmera, se você faz um plano muito fechado, você corre o risco de passar ao largo do efeito. A comédia exige a realidade. O ideal é um quadro bem amplo e estático, como os de Chaplin ou Buster Keaton, nos quais se vê claramente o que o ator faz e se corta minimamente para não correr o risco de quebrar o ritmo. (ALLEN apud TIRARD, 2002, p. 87)

Quanto ao ritmo da comédia, ele diz que “quando você filma, o negócio fica duas vezes mais lento.” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 73) Allen explica que os atores, por estarem sentindo prazer no que estão fazendo, esquecem-se de que não é tão interessante assim para quem vê. Como estão se divertindo, acham que a plateia também está. Ele pede aos atores que façam mais rápido – isso quando o *timing* do próprio ator já não se ajusta naturalmente ao ritmo do filme. Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p. 177-178) diz:

Num filme mais realista, quando você está fazendo a marcação de câmera, as pessoas não podem andar tão naturalmente quanto na vida real. Elas têm de se movimentar com um determinado ritmo e aparecer diante da câmera no momento exato. Isto exige um certo número de ensaios de modo que a ação seja feita por ambos, atores e câmera.

Se uma das características da comédia é a rapidez, temos de frisar aqui que o oposto não é necessariamente verdade: nem toda cena rápida é cômica, nem toda montagem com velocidade acelerada tem essa característica do risível. Para Hösle, o “ritmo dos filmes de Allen é *prestíssimo*. [...] As piadas devem ser ditas muito rapidamente.” (HÖSLE, 2007, p. 40)

A comédia também precisa ser filmada com luz mais brilhante do que o drama, pois, segundo Allen, “tudo fica sujeito à premissa cômica. É preciso simplificar bastante na comédia, tudo se torna um veículo para dar passagem à boa frase cômica.” (LAX, 2009, p. 321) No entanto, Lax diz que Allen, ao utilizar os atores dizendo suas falas “em *off*”, ignora a visão tradicional de que, na comédia, “as piadas devem ser ditas com boa iluminação e enquadramento total, e que os atores devem ser vistos durante todo o filme” (LAX, 1991, p. 330). Inclusive seu diretor de fotografia que está acostumado a trabalhar em dramas com Bergman, Sven Nykvist, preocupava-se em iluminar bem o rosto dos atores no drama, o que exigia uma proximidade maior com a câmera.

Sobre a música na comédia, diz Eric Lax (1991, p. 266):

A comédia requer acompanhamento e a música é uma grande parte, quase subconsciente. Uma trilha sonora ruim enfraquece o efeito cômico, prejudicando as gags ou dando-lhes muita ênfase; enfim, faz tudo menos reforçá-las.

Além da comédia, Allen vem experimentando em outros gêneros, mantendo ainda assim seu estilo inconfundível. É o caso com os dramas de suspense *Match Point* e *Scoop* e com o musical *Everybody Says I Love You* e o filme neo-expressionista *Shadows and Fog*. Hösle analisa a incursão de Allen no terreno da tragédia:

[...] ele permanece fiel à limitação da comédia, da Nova Comédia para adiante, para tópicos que não concernem as classes mais altas, dirigentes, cujos problemas são reservados para a tragédia. As únicas tragédias que Allen conhece são, como em Tchekhov, privadas, nunca tragédias públicas, mesmo se em *Match Point* ou *Scoop* a natureza de uma classe social é retratada com realismo impiedoso. (HÖSLE, 2007, p. 59)³⁴⁴

O que, podemos dizer, também acontece com *Blue Jasmine* – embora seja uma estória trágica, há uma certa veia cômica neste drama. Seria o que chamam de uma ‘comédia dramática’. Hösle ainda diz que tragédias e comédias [...]

[...] nas quais duas ações paralelas acontecem são bem conhecidas – para nomear apenas dois autores, de Tolstoy e Shakespeare – mas a mistura de humores radicalmente diferentes é rara. Dificilmente se pode, portanto, repreender Allen por escrever comédias sobre assuntos que merecem um tratamento trágico. (HÖSLE, 2007, p. 28)³⁴⁵

Como diz Robert Stam (2006, p. 150), “os gêneros podem estar submersos, como no caso em que um filme superficialmente parece pertencer a um gênero, porém, em um nível mais profundo, pertence a outro.”

No passado, Allen já havia feito a ficção científica *The Sleeper*, sem, porém, fugir da comédia. “Às vezes faço filmes mais dramáticos para poder descarregar todas essas vontades de direção que são reprimidas na comédia”, diz Allen (apud TIRARD, 2006). Stam ainda classifica Allen como satírico:

Os filmes de Woody Allen, especialmente aqueles em que ele trabalha como ator, são com frequência tomados equivocadamente por autobiografias auto acusatórias, o que equivaleria, em termos críticos, a equiparar Shakespeare a Iago. (STAM, 2006, p.150 nota 3)

³⁴⁴(No original) “...he remains faithful to the limitation of comedy, from the New Comedy onwards, to topics that do not concern the highest, the ruling classes, whose problems are reserved for tragedy. The only tragedies Allen knows are, as in Chekhov, private, never public tragedies, even if in *Match Point* and *Scoop* the nature of a class society is depicted with merciless realism.”

³⁴⁵(No original) “...tragedies and comedies in which two parallel actions take place are well known, to name only two authors, from Tolstoy and Shakespeare, but the mixture of radically different emotional moods is rare. One can therefore hardly reproach Allen for writing comedies on subjects that deserve a tragic treatment” [...]

O próprio Allen afirma fazer bem o tipo neurótico, mas que ele, sendo um cineasta bem-sucedido, não poderia ser neurótico a esse ponto. Tem evitado atuar quando encontra um ator que possa fazer o mesmo papel (Seria o caso em *Whatever Works?*). Longe de ser um ator do método, ele pensa na mecânica e não na motivação do personagem.

Quando outro ator interpreta seu texto, ele diz que o problema é fazer as palavras soarem como uma conversa natural, pois escreve para a sua própria inflexão – mas, para outra pessoa, com uma cadência diferente, leva tempo para soarem direito. Há os que dizem que “a comédia de Allen é escrita para ser lida ou ouvida, mais do que assistida” (MCCAN in GRAHAM citado por KING, 2001, p.7)³⁴⁶. Ele se desculpa para Stig Björkman:

Há anos que vem se dando um problema comigo no que se refere aos filmes de que gosto e que são estrangeiros. Eles têm legendas. Você lê as legendas. Quando crio os diálogos de alguns filmes, escrevo quase como se fossem legendas e não para a voz humana. [...] Acho que poderia ter feito diálogos mais soltos. Poderia tê-los feito mais coloquiais e menos literários. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1993, p. 120-121)

A ênfase na personagem (e no diálogo, por extensão) mais do que na fotografia é considerado, por Béatrice Picon-Vallin, um caminho seguido por Allen, assim como por outros cineastas como Godard ou teatrólogos como Peter Handke. Allen afirmou que “todo mundo faz belas imagens hoje, até mesmo a publicidade” (ALLEN apud PICON-VALLIN, 2008, p. 157, n. 23). Para Béatrice, ele estaria engajado (desde os anos 70 e 80, quando ela escreveu este artigo) num “movimento de retorno às personagens.” (PICON-VALLIN, 2008, p. 157, n. 23).

Porém, é nas metáforas criadas pela imagem cinematográfica que vamos encontrar mais uma das características do estilo alleniano.

5.1.1 - Metáforas Visuais e Sonoras:

Jean Epstein insistia frequentemente sobre a metáfora no cinema. Déléuze dizia que o cinema começou com as “metáforas por montagem”, ou seja, a montagem de atrações de Eisenstein, mas “atingiu à idade das metáforas dentro da imagem” (DÉLÉUZE, 1985, p. 209).³⁴⁷ Como exemplo máximo ele cita Buster Keaton, que ele

³⁴⁶(No original) “[...] the problem is that Allen’s comedy is still designed for reading or hearing, rather than watching.”

³⁴⁷(No original) “métaphore par montage. Le cinéma atteint aussi à des métaphores dans l’image.”

considera ser o responsável por dar ao “cinema americano, dentro das condições de burlesco, ao menos uma vez, o status da imagem-sonho, [...] em virtude de sua afinidade natural com o surrealismo, ou mais, com o dadaísmo.” (DÉLÉUZE, 1985, p. 88)³⁴⁸

Allen trabalha também com o universo surreal, simbólico. Um outro “conto” do personagem Harry, narrado por ele em *Deconstructing Harry*, é o do “ator fora de foco”. Robin Williams vive este personagem que vemos todo borrado, indefinido. Mais adiante na trama descobrimos que simboliza o próprio bloqueio criativo do autor, pois quando ele está para receber a homenagem da faculdade, ainda no hotel, também perde o foco, numa das mais interessantes metáforas visuais da obra de Allen.

O autor literalmente amarrado em uma cadeira, na peça *Writer’s Block – Old Saybrook* – sendo confrontado por seus personagens, também é um exemplo de metáfora visual da condição da personagem. Allen nos diz, porém, que ele mesmo nunca passou por um bloqueio desse tipo, ou “medo da página em branco”, ou não seria tão bem-sucedido.

Às vezes uma metáfora pode vir de uma comparação. Quando Alvy compara um relacionamento com um tubarão, que precisa continuar seguindo em frente ou morre, ele diz para Annie: “e o que temos em nossas mãos é um tubarão morto” (ALLEN, 1982, p. 93).³⁴⁹ Não é uma metáfora visual, ele não insere a imagem de um tubarão, porém.

De acordo com Jean Mitry (Apud DÉLÉUZE, 1985, p. 208), uma expressão metafórica pode ser fundada sobre uma metonímia. Em *The Purple Rose of Cairo*, Lee descobre um paralelo entre o fato de Tom Baxter, o explorador, ter acabado de sair de uma tumba egípcia, onde estava sozinho e “metaforicamente morto” (LEE, 2002, p. 84. Tradução da autora)³⁵⁰ e o de ter saído da estrutura fixa do filme para a liberdade.

Ainda neste filme, os personagens do filme dentro do filme estão presos dentro da tela, como na peça *Huis Clos* (Entre quatro paredes), de Sartre, ou *El Angel Exterminador* (O anjo exterminador, 1962), de Buñuel, lembrando mesmo o mito de Sísifo. É literalmente a quarta parede do teatro italiano, que eles não conseguem romper como Tom Baxter.

³⁴⁸ (No original) “Si le cinéma américain a saisi au mois une fois ce statut de l’image-rêve, ce fut dans les conditions du burlesque de Buster Keaton, en vertu de son affinité naturelle avec le surréalisme, ou plutôt le dadaïsme. Dans le rêve de Sherlock Jr.”

³⁴⁹(No original) “ALVY: And I think what we got on our hands [...] is a dead shark.”

³⁵⁰ (No original) “metaphorically dead”.



Fig. 36 - Atriz/personagem do filme dentro do filme tentando em vão sair da tela.

O dramaturgo Henry – personagem do filme dentro do filme – tem medo de que desliguem o projetor e ele “desapareça”. Aqui é a metáfora da morte, onde tudo fica escuro e se é aniquilado. O medo do personagem é o medo do autor.

Em *Take the Money and Run*, temos a metáfora da falsa imagem, quando um prisioneiro e seu visitante conversam através de bonecos de ventríloquos, ao invés de conversarem entre si diretamente. Virgil, o personagem principal, passou a vida tentando ser um gangster hollywoodiano.

Um exemplo de metáfora sonora é justamente uma cena de ladrões em *Radio Days*. Eles estão invadindo uma casa à noite, mas um deles atende ao telefone e é um apresentador de programa de rádio que pergunta o nome de uma música, que o ladrão acerta: é “*Dancing in the Dark*” (Dançando no escuro), o que é uma metáfora para a situação deles.

Em *Crimes and Misdemeanors*, o rabino Ben, que está cego na sequência final, dança com sua filha na cerimônia de casamento dela ao som da música “*I’ll be seeing you*” – estarei vendo você, metáfora sonora. De acordo com Thomas Fahy, nesse filme, a música é metáfora das distinções de classes (como acontece em *Match Point* depois). Ele alega que a tensão entre tons maiores e menores seria uma metáfora para as escolhas entre “o certo e o errado, a justiça e a falta de lei, classe média e classe alta”. Analisando o uso do quarteto de cordas de Schubert na cena do assassinato, ele depois aponta no próprio diálogo com a futura vítima a preferência do personagem de Judah (Martin Landau) por esse compositor. Há também a representação de Deus (ou o Bem, a Moral) através da música de Bach, cujas referências também “morrem [com Professor Levi], pois não ouvimos nenhuma música clássica depois de sua morte” (FAHY in: KING, 2001, p. 84).³⁵¹

³⁵¹ (No original) “right/wrong, justice/lawlessness, middle-class/upper-class”. E depois: “The references to Bach’s music also die with [Professor Levi], for after his death we no longer hear any classical music.”

Para um diretor que critica e questiona a realidade, assim como Fellini, em *Hollywood Ending* – o título em português, *Dirigindo no escuro*, como sempre, mais metafórico – ele traz metáforas irônicas como “a visão do diretor”, “ele não está dirigindo às cegas”, sobre um diretor de cinema que está psicossomaticamente cego.

Allen utiliza os olhos como metáfora da estória de *Crimes and Misdemeanors* (1989). Fez de Judah (Martin Landau), o protagonista, um médico de olhos:

Ele próprio não vê muito bem. Isto é, ele tem boa visão, mas a sua visão emocional, a sua visão moral não é boa. O rabino (Sam Waterson) é cego para outras coisas, para a realidade da vida. [...] *Crimes e pecados* é sobre pessoas que não veem. Elas não se veem a si próprias como os outros as veem. Não veem o certo e o errado das situações. É aí que está a grande metáfora do filme. [...] Lester (Alan Alda) não faz a mínima ideia de como eu, de como Cliff o vê no final do filme. Ele imagina que eu o vejo de maneira diferente ao longo de todo o filme. Ele é visto inteiramente através da minha câmera. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 211)

Há inclusive um flashback com Judah e Dolores (Anjelica Huston) no qual ela diz para ele “minha mãe sempre me disse que os olhos são a janela da alma.” Ele responde que não acredita naquilo. Porém, em seu discurso no início do filme, lembra que seu pai lhe dizia que “Os olhos de Deus estão sobre nós” (ALLEN, 1989).

Podemos dizer que, assim como acontece com os protagonistas de *Stardust Memories* e *Another Woman*, o que Allen quer que nós vejamos, em alguns momentos do filme, é o que está na mente do personagem Judah.

5.1.2 –Metalinguagem em Woody Allen

Cliff: Eu estava tramando o crime perfeito.

Judah: Trama de cinema?

Cliff: Cinema?

Judah: É o que Ben me disse. Que você faz filmes.

Cliff: Mas não esse tipo de filme. São diferentes.

Judah: Tenho uma grande história de assassinato.

(ALLEN, *Crimes and Misdemeanors*, 1989)

Na sequência final de *Crimes and Misdemeanors*, há uma frase essencialmente metalinguística, que resume a moral do filme: “Judah: Mas isto é ficção. É cinema. Você tem visto muitos filmes. Se você quer um final feliz, vá ver um filme hollywoodiano.” (ALLEN, 1989)

Como se trata de um cineasta metalinguístico, Allen cria personagens, como já dissemos, que são cineastas, dramaturgos, escritores, atores, diretores, etc., e a maioria de seus protagonistas são artistas, ou pelo menos cultos. Daí o fato de aparecerem os nomes de tantos artistas famosos na fala desses personagens, como alusões.

Em *Hannah and Her Sisters*, Holly se torna dramaturga no final, encontrando seu talento adormecido, e o personagem de Allen é um diretor. Em *Husbands and Wives*, vemos uma estória escrita pelo escritor Gabe em seu romance, enquanto sua aluna Rain o está lendo. Trata-se de uma estória de dois irmãos, Pepkin e Knapp, um mulherengo e outro casado, que invejam um ao outro. Também no romance de Gabe há uma referência a espermatozoides e óvulos, piadas sobre orgasmo e divórcio, que evidenciam o machismo de Gabe e sua amargura em relação ao casamento, o que faz a personagem de Rain criticá-lo. A ideia de uma crítica à vaidade de um professor de literatura de ficção é recorrente em Allen, mas já foi vista em Leslie Fiedler, em *Pull Down Vanity*, segundo Wisse (1971, p. 114).

Também em filmes como *Manhattan*, *Play it Again, Sam*, *Annie Hall*, *Stardust Memories*, *Crimes and Misdemeanors*, *Deconstructing Harry*, *Hollywood Ending*, há em comum o fato da presença do alter-ego de Allen como escritor/diretor. Narcisismo ou metatextualidade?

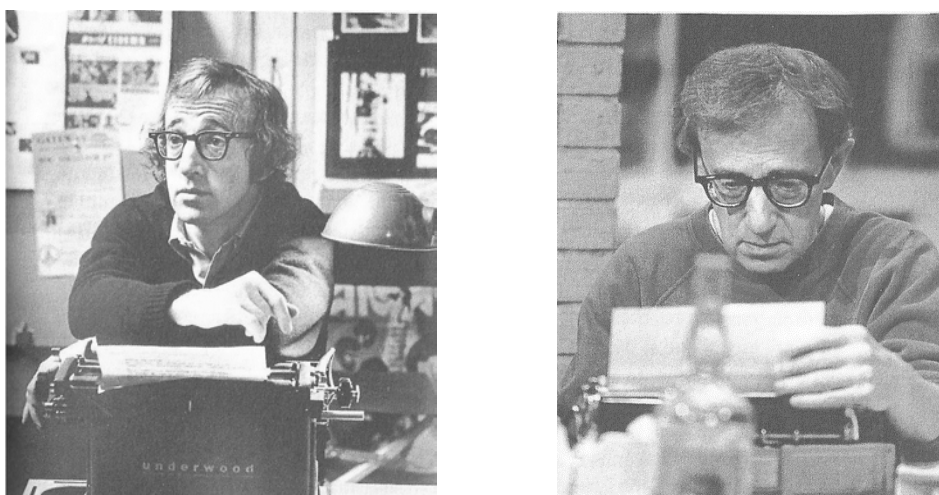


Fig. 37 A e B - Allen à máquina de escrever em *Play it Again, Sam* e em *Deconstructing Harry*

Em *Deconstructing Harry*, o próprio nome do filme aponta para a técnica do cinema de desconstrução, influência do cinema autoral europeu dos anos 60. Como já dissemos antes, é um filme pirandelliano. Assim como no teatro de Pirandello as personagens apresentam no palco uma visão limitada umas das outras, o espectador, na plateia, a partir dessa visão fragmentada e múltipla, pode construir o homem total. O teatro de Pirandello reconstitui assim a máxima ilusão teatral, que Brecht vai destruir, ou desconstruir. Mas o novelista que era Pirandello construiu, com os processos do teatro, uma nova personagem de ficção: o autor-encenador, correspondente ao narrador da

literatura. Trabalhou também no teatro adaptações de suas novelas, num *mise-en-abîme* autotextual. Como disse Décio de Almeida Prado,

Através do achado genialíssimo de uma obra de ficção contendo em seu bojo outra obra de ficção – uma peça dentro de outra peça e um ensaio dentro de um espetáculo, conseguiu Pirandello descobrir o mecanismo mais íntimo do teatro, desnudando as dores da criação artística como nenhum autor ousara fazer. (ALMEIDA PRADO in: PIRANDELLO, 1977, epígrafe p. III)

Assim, também, a inspiração para *Deconstructing Harry* parece saída de um esquete teatral de Allen, “*Opening Night*”, escrito no início de sua carreira,

[...] no qual um teatrólogo vai com a família ao teatro assistir à peça que escreveu, de maneira completamente realista, baseando-se em acontecimentos de sua própria vida. Os membros da família ficam, a princípio, emocionados por estarem ao lado do genial parente. Pouco a pouco, o entusiasmo deles vai desaparecendo quando se reconhecem no palco e, no final, acabam por odiá-lo. (LAX, 1991, p. 112)

Outro filme de Allen que tem muito de metalinguagem é *The Purple Rose of Cairo*. Talvez o exemplo máximo de metacinema, com pessoas saindo ou entrando na tela. Isso já havia sido feito antes, ao final de *Entr’acte* (1924), de René Clair, quando um homem rasga a tela e sai por ela, despedindo-se do público, e em *Sherlock Jr.* (1924), de Buster Keaton, ele entra no filme.

Para Déléuze, “Buster Keaton acentua voluntariamente a cisão ao fazer um funcionário que se parece com a tela, de tal maneira que o herói passa da semi-obscuridade da sala de projeção ao mundo da tela toda iluminada”. (DÉLÉUZE, 1985, p. 80)³⁵²

Porém, Allen não admite que teria sofrido influência de Buster Keaton. No filme de Keaton, o filme dentro do filme ganha muito mais proeminência do que no de Allen. Para o nova-iorquino, não é tão importante a entrada de Cecília na tela do cinema – o que em Keaton acontece em sonho – mas sim a escolha que Cecília deve fazer entre o personagem que sai da tela e o ator que vive Baxter, entre a fantasia e a realidade – por qual devemos optar por uma questão de sanidade mental, embora muito menos interessante. Na luta entre o “mundo dos rolos”³⁵³ e o mundo real, Gil traz Tom e Cecília de volta através da tela uma vez mais para a realidade.

Quando Allen estava concebendo a ideia de *The Purple Rose of Cairo*, pensou: “Fantástico. Um ator que sai da tela. E daí? Você só tem apenas meia ideia” (LAX, 1991,

³⁵² (No original) “Buster Keaton accentue volontairement la scission au faisant un cadre qui ressemble à un écran, de telle manière que le héros passe de la semi-obscurité de la salle au monde de l’écran tout illuminé.”

³⁵³ “Reel world X real world”.

p. 106). Como não conseguia ir além, deixou de lado as cinquenta páginas que já havia escrito e somente mais tarde teve a ideia para completar o roteiro: a de que ambos, o ator que representa o personagem, e o ator que sai da tela, se apaixonariam pela mesma mulher.

Para Lee (2002), o filme mostra os resultados de se brincar com essa linha tênue que separa a realidade da fantasia. Além de um filme metalinguístico, no momento em que Baxter, o arqueólogo, olha para Mia Farrow na plateia e lhe diz que sempre a vê no cinema, além da discussão de quem vê quem, a *voyeur* passa a ser o objeto observado – temos aqui a total integração dos mundos real e cinematográfico. *The Purple Rose of Cairo* – cujo filme dentro da tela foi citado como exemplo máximo do cinema de identificação – passa a ser, no momento em que o arqueólogo sai da tela, o exemplo do cinema de rompimento com a quarta parede, de rompimento com as regras do jogo ilusionista cinematográfico.

Segundo Lax (1991, p. 281),

Foi um filme tecnicamente complicado, na medida em que os personagens na tela conversam com as pessoas na plateia, e um personagem pula do preto-e-branco da fantasia de celuloide para o mundo real de cores e sombras complexas.

O filme faz referência ao código Hays³⁵⁴, nos anos 30 - quando a infidelidade não era tolerada e o casamento deveria ser reafirmado - por exemplo, na cena final de Cecília. Pelo mesmo motivo, Tom Baxter “não fazia ideia do que acontecia ao fazer amor com uma mulher depois do *fade out* de uma cena romanticamente intensa” (HUTCHINGS, in: KING, 2001, p. 97)³⁵⁵ De acordo com Rivet (KING, 2001, p. 33), em *The Purple Rose of Cairo*, no qual [...]

[...] Woody presta homenagem a filmes dos anos 30, é o negócio de Hollywood que é atacado. A equipe do filme-dentro-do-filme – intitulado também *A Rosa Púrpura do Cairo*, está totalmente preocupada com o possível impacto financeiro da deserção de Tom Baxter.³⁵⁶

Outro exemplo do uso da metatextualidade vem desde um dos primeiros filmes cômicos dirigidos por Allen: em *What's up, Tiger Lily*, ele mostra uma sala de montagem,

³⁵⁴ Também chamado de Motion Pictures Production Code, atuou de 1934 a 1968, moralizando a indústria de cinema nos EUA. Hollywood sofre uma censura que não permite uma cenas de sexo, violência, simpatia a criminosos, etc. Este regulamento se chamou código Hays, pois esse era o nome do censor responsável. Otto Preminger, nos anos 50, é dos primeiros diretores a romper com o código.

³⁵⁵(No original) “[...] has no idea what happens in making love to a woman after the fade-out of a romantically intense scene.”

³⁵⁶ (No original) “Woody pays homage to movies from the 30’s, it is the Hollywoodian business which is attacked. The team of the film-within-the-film – entitled *The Purple Rose of Cairo*, too, is entirely preoccupied with the possible financial impact of Tom Baxter’s desertion”.

com a antiga moviola, onde o diretor “cata” um fio de cabelo na película – e vemos três mãos como sombra chinesa. Depois entram rostos de um casal se beijando sobre o filme, como se fosse um caso entre a montadora e o diretor. Neste filme, o “autor” Woody Allen dá uma entrevista onde conta o que fez com o filme japonês.

Celebrity Allen alude a *Roma*, de Fellini, ao convidar várias celebridades internacionais para fazer o filme (o mesmo acontece em *To Rome with Love*). Começamos numa locação em Nova York onde Melanie Griffith é atriz e Wynona Ryder é figurante. Neste filme, rodado em preto-e-branco, como nos primeiros filmes de Fellini, há uma pré-estreia de um filme, onde o diretor é “um idiota que faz filmes de arte em preto e branco” (ALLEN, 1998) – ironiza Allen os críticos aos filmes p&b, pela boca de um jornalista, vivido por Kenneth Branagh.

Em *Hollywood Ending*, Val, o personagem de Allen, é um diretor de cinema hipocondríaco e tem um psiquiatra. Ele mesmo se considera o maior narcisista que conhece. Durante as filmagens de seu novo filme, há divergências na equipe. Na visita a uma das locações do filme dentro do filme, o diretor de fotografia quer reproduzir o “verde” da natureza, a figurinista quer o “branco” da neve e o diretor de fotografia diz que não trabalha com branco. Essa situação poderia muito bem ter sido inspirada em *La Nuit Américaine* (A noite americana, 1973), de Truffaut, por exemplo, mas pode perfeitamente ter saído da experiência de anos de Allen como diretor. Acharam o filme de Val genial na Europa, como acontece na vida real de Woody Allen.

Zelig é feito totalmente em formato de documentário, mas, ao contrário de *Husbands and Wives* – que é um depoimento para um videoasta no estilo iniciado por *Sex, Lies and Videotape* (Sexo, mentiras e videotape, 1989) de Steven Soderbergh – *Zelig* é um falso documentário em cinema, imitando os telejornais dos anos 20 a 40. O filme é em preto e branco, com trilha sonora da época.

Para Hösle, enquanto em *The Purple Rose of Cairo* [...]

[...] uma parte do mundo da arte entra na realidade, aqui (em *Bullets over Broadway*), assim como na novela literária *The Bat* (O morcego), de Luigi Pirandello, é a realidade que entra, ao menos na percepção do público, no mundo da arte. (HÖSLE, 2007, p. 78)³⁵⁷

Bullets over Broadway é mais um caso de hipertextualidade que de metalinguagem, é cinema falando de teatro, como acontece em *Melinda & Melinda*, onde,

³⁵⁷(No original) “In *The Purple Rose of Cairo* a part of the artwork enters reality, here (*Bullets over Broadway*), (as in Luigi Pirandello’s novel *The Bat*) it is reality that enters, at least in the perception of public, the artwork.”

como já vimos, profissionais de teatro discutem em que tom devem contar uma mesma história. O mesmo em *Broadway Danny Rose*, onde humoristas recontam a vida de outro humorista.

Já *Bullets over Broadway*, o musical, é novamente metalinguagem. Vemos a reverência de Allen em relação aos seus ídolos dramaturgos naturalistas-realistas como O'Neill, George Kaufman e Tennessee Williams. O dramaturgo David Shane, considerado 'um novo Tchekhov', só ganha respeitabilidade quando reescreve seu texto de forma naturalista, à moda dos anos 20-30. Através do gangster Cheech, ele coloca no palco da Broadway a fala das ruas de Nova York.

O tema do escritor-fantasma já estava em outro filme protagonizado por Allen, embora não escrito ou dirigido por ele: *The Front*, de Martin Ritt. Segundo Bailey (2001), o tema do plágio e do homem versus o artista já estava presente ali.

Já *Stardust Memories*, como já vimos anteriormente, abre precedente para *Deconstructing Harry*, com o personagem antipático com o qual o público não se identifica, mas que mostra o conflito de se ser um diretor/autor famoso. O filme dentro do filme acumula todas as possíveis acusações que devem ser destinadas à obra de Allen em geral e em *Stardust Memories* em particular. Os executivos do estúdio veem ao que depois descobrimos ser um clipe de 'Supression', o último filme de Bates (Allen), e o acham "horrível, uma desgraça, pretensioso" (ALLEN, 1982, p. 282-283). Tradução da autora).³⁵⁸

De acordo com Diane Jacobs, Allen, assim como Chaplin, enquanto parece olhar a si mesmo, volta um espelho para o mundo; e poucos como eles têm brincado com a simpatia do público de forma tão persuasiva:

Quando Allen em *Stardust Memories* – como Chaplin em seu igualmente impopular *Monsieur Verdoux* – ousa criar uma personalidade antipática, mesmo ofensiva para defender um ponto de vista, este ponto não é um indiciamento dos outros, mas de si mesmo. (JACOBS, 1982, p. 13)³⁵⁹

Em *Stardust Memories*, as cenas cômicas de filmes antigos do protagonista e cineasta Sandy Bates são paródias dos filmes da primeira fase de Woody Allen; Allen ironiza o fato de as pessoas quererem que ele continuasse fazendo aquele tipo de filme – de humor fácil, rotinas de comediante – através de seu alter-ego cineasta que insiste em

³⁵⁸(No original) "Kleiner: Just horrible! Pabst: This is a disgrace! [...] Walsh: He's pretentious."

³⁵⁹(No original) "When Allen in *Stardust Memories* (like Chaplin in his equally unpopular *Monsieur Verdoux*) dares to create an unsympathetic, even an offensive persona in order to drive home a point, that point is not an indictment of others, but of himself."

não continuar filmando esse tipo de comédia, e que quer fazer filmes sérios, no estilo bergmaniano.

5.1.3 – Magia à Luz de Allen

Se utilizarmos as palavras de Edgar Morin, podemos dizer que Woody Allen busca a “projeção de projeções” em dados momentos, a “subjetividade de seu autor” e as características da “magia” (MORIN apud XAVIER, 1983, p. 156) – visto que o cinema é um truque, uma ilusão de óptica, tão queridos a Allen.

Allen diz que a crítica Diane Jacobs escreveu um livro sobre a magia em sua obra. Ela cita filmes como *Another Woman*, *Zelig*, *The Purple Rose of Cairo*, *Alice* e em *Oedipus Wrecks* onde a mágica aparece, assim como na peça *The Floating Light Bulb*. Ela escreveu este livro antes de *Shadows and Fog*, *You Will Meet a Tall, Dark Stranger*, *The Curse of Jade Scorpion*, *Magic in the Moonlight* e outros trabalhos onde Allen continuou inserindo mágica. Para Jacobs (1982, p. 138), Allen quer dizer que, se a fantasia às vezes não é satisfatória, a magia pode ser mais desconcertante do que a vida real.

Sabemos por suas biografias que Allen assistiu a filmes de Méliès quando criança, mas nada mais que indique uma influência marcante. Porém, a figura do mágico marcará sua obra: o cinema enquanto mágica, mais que o cinema como realidade. Há um filme de Bergman que vai de encontro ao fascínio de Allen pela magia, intitulado *Ansiktet* (O Rosto, 1958). Nele há a figura do mágico, cujos truques são desmascarados por um médico.

Segundo Sander Lee, em um dos contos do livro *Que Loucura*³⁶⁰, “O Caso Kugelmass”, Persky é o mágico que faz Kugelmass, um professor de literatura, entrar no livro de Flaubert, ao mesmo tempo que traz de lá a personagem de Madame Bovary para a Nova York do século XX:

Se tudo desse certo, desta vez ele traria Emma para o seu mundo. Às 3:15 da tarde seguinte, Persky fez sua mágica de novo. Kugelmass surgiu diante de Emma, sorridente e ansiosa. Os dois passaram algumas horas em Yonville com Binet e subiram novamente para a carruagem. Seguindo as instruções de Persky, abraçaram-se apertados, fecharam os olhos e contaram até dez. Quando abriram os olhos, a carruagem estava estacionada diante da porta lateral do Plaza Hotel, onde Kugelmass, otimistamente, havia reservado uma suíte naquele dia. “Que maravilha! É exatamente como sonhei que seria!”, exclamava Emma, rodopiando pela suíte, enquanto contemplava a cidade pela janela. (ALLEN, 1983, p. 55)

³⁶⁰ O conto apareceu primeiramente no *The New Yorker*, em maio de 1977, sendo publicado depois no livro *Side Effects*, de 1983, publicado no Brasil sob o nome de *Que Loucura!* – pela L&PM.

E esta teria sido a semente da ideia de *The Purple Rose of Cairo*. Em um esquete de humor criado anos antes, “*The Great Renaldo*”, Jacobs diz que “o conflito entre a realidade versus a mágica ferve numa batalha entre a razão de Woody, respondendo à vida real, e sua imaginação fértil, suscetível à magia.” (JACOBS, 1982, p. 19)³⁶¹ Neste monólogo humorístico, Woody é um cansado nova-iorquino sentado calmamente em sua casa numa noite de domingo, assistindo a “*The Ed Sullivan Show*”, no final dos anos sessenta. Um dos convidados da noite é um hipnotizador, que coloca em transe um voluntário do público e diz a ele que é um carro do corpo de bombeiros. Neste momento, Woody adormece e quando ele acorda, está “de repente, tomado de um incontrolável desejo de vestir meu pijama de flanela vermelho. Eu saio às pressas pela porta da frente e começo a correr pela 5^a. Avenida, fazendo barulhos de sirenes.” Ele encontra outro companheiro hipnotizado e eles “decidem trabalhar como um só caminhão”. Um policial o prende e Woody começa a rir histericamente, dizendo que este “quer tentar colocar um caminhão dos bombeiros num chevetinho...” (ALLEN apud JACOBS, 1982, p. 19-20)³⁶²

Os shows de mágicos, de espetáculos de variedades, são recorrentes em filmes de Woody Allen. Todos parecem ter origem no conto premiado e supracitado de Allen, *The Kugellmass Episode*, cuja “ideia básica era usar uma caixa mágica para projetar pessoas.” (WERNBLADE, 1992, p. 133)³⁶³ Uma frase de *Broadway Danny Rose* nos mostra esse que é um dos temas preferidos de Allen: “Eu costumava agenciar um mágico escapista chamado Shandar...que podia se livrar de cordas.” (ALLEN, 1987, p. 268)³⁶⁴ Neste filme, a personagem Tina, de Mia Farrow, visita uma cartomante.

Em seu filme *Alice* – que Allan não considera uma alusão a *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País dos Espelhos*, de Lewis Carroll – apesar do mundo cor-de-rosa em que vive, a protagonista toma a poção mágica do médico chinês que a deixa invisível e que faz com que descubra os segredos das pessoas que a cercam. Ela viaja pelo tempo, conversa com o namorado morto e com sua mãe, também falecida, sob luzes teatrais. Ela voa com o ex-namorado pelos céus noturnos de Nova York. A “musa” da

³⁶¹(No original): “In *The Great Renaldo* [...] the reality versus magic conflict boils down to a battle between Woody’s senses (responding to real life) and his fertile imagination (susceptible to magic).”

³⁶²(No original) “Suddenly...seized with an uncontrollable desire to dress up in my red flannel underwear. I burst out the front door and start running down Fifth Avenue, making siren noises [...] we decided to work as one truck” [...] “this guy’s trying to get a fire engine into a lousy little Chevy.”

³⁶³(No original) “The basic idea of using a magic box to project people was used in *The Kugellmass Episode*”.

³⁶⁴(No original) “DANNY: I used to handle...I used to handle an escape artist named Shandar...who could get out of ropes.”

literatura literalmente aparece para ela – é o “Espírito Criativo”. *Alice* começa num clima de fantasia, embora o público não saiba da ilusão. Allen, em suas recomendações para a equipe técnica, escreve: “O filme começa com os CRÉDITOS usuais e então o PLANO DE ABERTURA será uma fantasia, embora nós não saibamos a princípio.” (ALLEN apud BLANSFIELD in: KING, 2001, p. 114)³⁶⁵ Ele está falando da cena em que Alice beija o saxofonista no zoológico, perto dos pinguins, depois ‘acorda’ quando seu marido a chama. Esse filme é comparado por Karen Blansfield com a peça de Alan Ayckbourn *Woman in Mind*, de 1985: “ambos são altamente imaginativos em explorar seus temas através de elementos de fantasia, mágica, e alucinação, com toques de sobrenatural.” (BLANSFIELD in: KING, 2001, p. 105)³⁶⁶

A poção mágica é algo que já fora usado em *All that You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask*, no episódio “Afrodisíacos funcionam?”, quando o bobo da corte pede a um mago algo para dar para a rainha beber e se apaixonar por ele.

Em *Scoop*, Woody Allen faz um mágico, Splendini, que usa como assistente uma aspirante a repórter, Scarlet Johansson, em seu show. Contra qualquer intenção de Splendini, um morto volta da barca do inferno e conta a Scarlet quem o matou.

A morta vivida também por Johansson volta em *Match Point* para atormentar o assassino, mas aqui já é um recurso de suspense.

Sandy, de *Stardust Memories*, praticava mágica quando criança por horas trancado no quarto, como diz a personagem de sua mãe. Há um garoto fazendo mágica num bar, fazendo flores desaparecerem, e não é ninguém mais do que o próprio Bates quando criança – “o incrível Sandy”, que desaparece em direção ao céu com sua mãe em uma outra cena. Adulto, ele hipnotiza e pratica levitação no campo com a violinista.



Fig. 38 - Cena de levitação em *Stardust Memories*

³⁶⁵ (No original) “When starting production on *Alice*, Allen sent a memo to his crew that read in part, “The film begins with the usual CREDITS and then the OPENING SHOT will be a fantasy, although we won’t know it at first.”

³⁶⁶ (No original) “[...] both are highly imaginative in style, exploring their subjects through elements of fantasy, magic, and hallucination, with touches of the supernatural.”

O hipnotizador é uma figura que aparece em *Broadway Danny Rose* sumindo com uma senhora judia – o mesmo acontecendo em *New York Stories*, em seu episódio *Oedipus Wrecks*, em que a mãe judia do personagem de Allen desaparece num passe de mágica e vai reaparecer no céu de Nova York, contando a vida do filho para todos.

O nome do mágico em *Oedipus Wrecks*, Shandu o Grande, parece-se com o que ensinou Danny Rose a como se livrar de cordas, Shandar.

De acordo com Wernblade (1992, p. 133),

Quando ele não consegue trazer Sadie de volta, o mágico diz para Sheldon: “se qualquer coisa acontecer com sua mãe, eu te darei dois ingressos para qualquer show”. É uma variante da réplica de Danny Rose para um senhor cuja esposa foi hipnotizada por um de seus clientes, o qual não consegue despertá-la. Apenas ele prometeu uma refeição em qualquer restaurante chinês de Nova York.³⁶⁷

Na peça de Allen, *The Floating Light Bulb*, Enid diz para o filho, depois de um dia terrível, que “gostaria de simplesmente desaparecer”. Ela pode ter sido a inspiração para o sumiço da velhinha de *Oedipus Wrecks*. Sheldon, neste episódio de *New York Stories*, diz para seu psicanalista que gostaria que sua mãe “simplesmente desaparecesse” (ALLEN, 1989). Ora, a “dominação destrutiva da mãe judia”, diz Wisse, tem relação com “sua demanda por amor e sucesso de seu filho, os quais são ligados à sua recusa de conceder a ele a independência requerida para ser um homem.” (WISSE, 1971, p. 94)³⁶⁸

Annete Wernblade também compara as duas mães como tendo um efeito destrutivo em seus filhos. Ela chama Enid de ‘antimágica’ e diz que Sadie (Mae Questel), a mãe de Sheldon, continua reclamando: “como a mãe sobre quem Isaac em *Manhattan* escreveu, ela é um clássico exemplo da ‘Sionista Castradora’” (WERNBLADE, 1992, p. 134)³⁶⁹ De acordo com Schwartz (2000, p. 197), numa versão anterior de *Oedipus Wrecks*, Sadie iria se intrometer na vida de todo mundo, e os nova-iorquinos iriam finalmente entender o tormento que seu filho Sheldon suportava.

³⁶⁷ (No original) “When he cannot conjure Sadie, the magician says to Sheldon: ‘Anything happens to your mother, I’ll give you two free tickets to any show’. It’s a variation of Danny Rose’s reply to an elderly man whose wife one of his hopeless clients has hypnotized and cannot wake up, only he promised a meal at any Chinese restaurant in NY.”

³⁶⁸ (No original) “The Jewish mother’s destructive domination, her demands for love and success from her son which are linked to her refusal to grant him the independence required for manhood.”

³⁶⁹(No original) “Like the mother about whom Isaac in *Manhattan* wrote a story, she is a classic example of the ‘Castrating Zionist’”.



Fig. 39 - A atriz Mae Quest é quem fazia a voz de Betty Boop.

Interessante também o que Douglas Brode (KING, 1992, p. 145) descobre:

Woody Allen interpretou uma aranha chamada Sheldon, que fazia amor, e então era comido pela aranha-fêmea Lisa, interpretada por Louise Lasser. Dezessete anos depois Woody Allen usou ‘Sheldon’ e ‘Lisa’ como os nomes dos dois principais personagens de *Oedipus Wreck*.³⁷⁰



Fig. 40 -Woody e Louise em sequência cortada de *Everything You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask*

Se considerarmos que ele usa os mesmos nomes dos personagens desse episódio cortado de *Everything You Always Wanted to Know about Sex*³⁷¹, poderíamos até tentar fazer uma psicanálise da persona alleniana, que parece temer a figura feminina – é uma viúva negra – e, por consequência, a personagem de Farrow parece inconscientemente lhe devorar a masculinidade.

O padre Droebner, de *Don't Drink the Water*, vive recluso em um quarto de embaixada e passa a fazer truques com cartas de baralho. Segundo Diane Jacobs, ele é “o

³⁷⁰(No original) “Woody Allen played a spider named Sheldon who is made love to, and then eaten, by a female spider named Lisa, played by Louise Lasser. (17 years later Woody used ‘Sheldon’ and ‘Lisa’ as the names of the two main characters in *Oedipus Wrecks*.”

³⁷¹ O episódio foi cortado, segundo o próprio Allen, devido à dificuldade dos atores não só com o figurino, mas o cenário era uma teia de cabos de aço, e a movimentação não funcionava. Muitas vezes na fase inicial ele desperdiçava cenas com a mesma prodigalidade com que Chaplin usava latas de filmes.

primeiro mágico literalmente falando na obra de Allen” (JACOBS, 1982, p. 38. Tradução da autora)³⁷² Para Maurice Yacowar (1979, p. 45), “a identificação de Allen com o padre Droebner é confirmada por sua paixão em comum pela mágica. [...] A fé do padre na mágica é um tipo de desespero cômico.”³⁷³

Pearl (Maureen Stapleton), a madrasta em *Interiors*, faz truques de mágica com cartas de baralho.

O personagem de Allen em *Shadows and Fog*, Kleinman, decide ser assistente do mágico Armstead, e é a magia que consegue prender o assassino (solução não encontrada na peça *Death*).

Em *The Curse of the Jade Scorpion*, a personagem de Allen e a personagem de Helen Hunt são hipnotizados e fazem tudo que o mágico vilão lhes ordena. Ao ouvirem as palavras mágicas (Madagáscar e Constantinopla), inclusive passam a se amar.

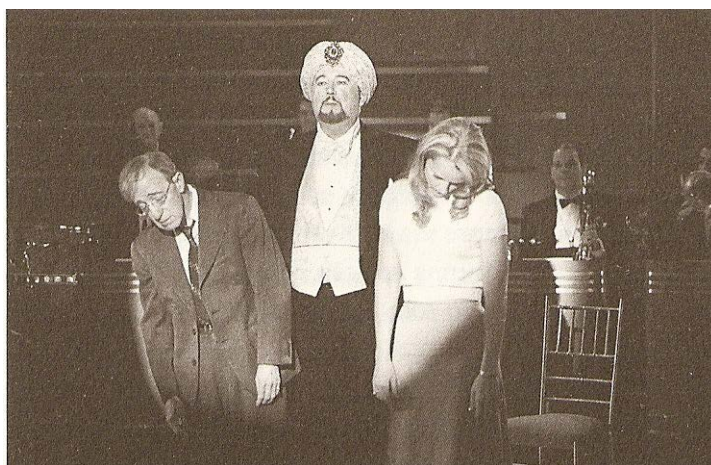


Fig. 41 - *The Curse of the Jade*

Scorpion – Allen e Helen Hunt

Já a figura da vidente é vista por Allen sempre como charlatã, como a Angelina que Tina (Mia Farrow) procura em *Broadway Danny Rose*, a personagem de Julie Kavner em *Oedipus Wrecks*, Spiro em *Shadows and Fog*, e é por causa de uma vidente que tudo dá errado em *You're Gonna Meet a Tall, Dark Stranger*. Em *Celebrity*, segundo Hösle (2007, p. 69), a vidente, no entanto, é uma das poucas pessoas honestas.

Em contos de Allen, essa figura também aparece como trapaceira, como em “Examinando fenômenos psíquicos”, que pode ter servido como inspiração para o filme de 2010. Vejam esse trecho do conto:

Sra. Marple: O que está vendo?

³⁷²(No original) “Droebney is Allen’s first literal magician.”

³⁷³(No original) “Allen’s identification with Father Droebney is confirmed by their common passion for magic.”[...] The priest’s faith in magic is a kind of comical despair.”

Médium: Vejo um homem de olhos azuis e com uma língua-de-sogra na boca.
 Sra. Marple: É o meu marido!
 Médium: Seu nome é...Robert. Não...Richard.
 Sra. Marple: Quincy!
 Médium: Quincy! Isso mesmo!
 Sra. Marple: O que mais está vendo? [...] Pode fazê-lo falar?
 Médium: Fale, espírito, fale.
 Quincy: Claire, sou eu, Quincy. [...]
 Sra. Marple: Esta voz! É ele!
 Médium: Concentrem-se todos.
 Sra. Marple: Quincy, querido, estão te tratando bem? [...] Tem saudades de mim?
 Quincy: O quê? Ahn, quero dizer, é claro. Bom, tenho de me mandar...
 Médium: Eu o estou perdendo. Está se desfazendo [...] (ALLEN, 1980, p. 18-19)

Em *Alice*, a personagem-título tenta resistir à hipnose feita por um médico chinês que faz uma espécie de sessão de psicanálise com ela. Porém, os momentos mágicos desta personagem de Mia Farrow, que consegue ficar invisível, são fruto do remédio receitado pelo chinês.

Em *Midsummer Night's Sex Comedy*, o pequeno espírito ao final deu tanto trabalho aos técnicos de efeitos especiais quanto o voo de Alec Baldwin e Mia Farrow em *Alice*, ou como a figura materna no céu em *Oedipus Wrecks*, pois Allen trabalha com filmes de baixo orçamento e não permite, como também dissemos, que o ruído de máquinas de efeitos atrapalhem os atores.

Porém, de acordo com o próprio Allen, “Ser capaz de sugerir que algo mágico é possível, que algo além do que você vê com seus olhos e seus sentidos é possível, abre uma rachadura no negativo.” (ALLEN apud LAHR apud NICHOLS, 2000, p. 211-212)³⁷⁴ Isso nos lembra uma função do meta-cinema, de acordo com Nazario (1982, p.10): “Trata-se de liquidar o negativo, catalisando socialmente o riso sobre o que antes nos assustou” – em relação a imagens que nos chocam, que traumatizam o espectador.

Tão apaixonado pela magia é Woody Allen, que um de seus filmes chamou-se *Magic in the Moonlight*. Nele, um assassinato é cometido, e o protagonista, um mágico, é chamado para desmascarar uma falsa vidente, mas acaba apaixonando-se por ela.

³⁷⁴Citação de Nichols de entrevista com Woody Allen publicada em LAHR, John. *The Imperfectionist*. The New Yorker, December 9, 1996, p. 71. (No original) “Being able to suggest that something magical is possible, that something other than what you see with your eyes and senses is possible, opens a crack in the negative.”

5.2 – Diferenças entre escrever para cinema e para teatro segundo Allen:

“Peças e filmes são muito diferentes”
ALLEN apud LAX, 1991, p. 282

Segundo Picon-Vallin, devido a uma antiga querela entre cinema e teatro, o “vasto campo” das interações entre estas artes “permaneceu praticamente inexplorado” (PICON-VALLIN, 2007, p. 152), e cabe a nós, pesquisadores das duas artes, buscar essas intertextualidades.

Bergman, o cineasta que mais inspirou Allen, vem de uma prática teatral, que alternava com o trabalho de cineasta – o que era feito por vários diretores europeus.

“Eu realmente queria me tornar um escritor, um autor de teatro. [...] Eu queria apenas ser um autor teatral” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 20). Assim começa Allen a nos falar sobre sua relação com o teatro, em sua biografia publicada pelo sueco Stig Björkman. Porém, mais tarde, Allen diz que “nunca quis dirigir teatro” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 59). E prossegue, dizendo que perdeu muito tempo tentando escrever peças teatrais, mas que não era muito bom nisso. Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p. 21) explica:

Demorei um pouco para absorver as coisas, para ler muito e ver muito teatro. Durante as férias escrevia esquetes para serem apresentados pelas companhias de teatro no verão. E ficava observando as reações. Aprendi um bocadinho fazendo isso. E, gradativamente, enquanto crescia e amadurecia, fui ficando melhor.

Allen dizia que “queria fazer teatro, o que me interessava era fazer dramaturgia, não pensava em escrever comédia, mas o que Ibsen escreveu, o que Tchekhov escreveu” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 127).

Para ele, aprender uma profissão artística tem de ser um ato de amor. Isso vale para a autoria de peças teatrais ou para direção e interpretação de cinema. O aluno tem de gostar de ler, ver filmes e peças. Lembra-se de Noël Coward aconselhando um jovem escritor, em *Present Laughter*, sobre como aprender a escrever peças. Para Coward, “você tem de viver e respirar teatro” (apud LAX, 1991, p. 239). Allen descreve, no último livro de Lax, que, quando tinha dezoito anos, ser um roteirista de cinema ou TV não era nada, só um nome anônimo, cuja obra era retalhada. “E um dramaturgo era uma grande coisa. Então comecei a ir um pouco ao teatro” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 128). No filme *Woody Allen: An American Comedy* (1977), de Howard Mantell, Allen diz: “Eu escrevia

para televisão, pensando: eu vou escrever para a TV por alguns anos e então gradualmente evoluir para um dramaturgo.”³⁷⁵

Porém, segundo Diane Jacobs, ele “não tem gosto por teatro de vanguarda ou de absurdo, suas inclinações são em direção a peças realistas de Ibsen, Tchekhov e dramaturgos americanos clássicos.” (JACOBS, 1982, p. 158)³⁷⁶. Disse o próprio Allen depois de escrever *The Floating Light Bulb*: “Se eu escrever outra, seria, espero, mais profunda, mas tão convencional quanto esta.”

Peter Brook, diretor cinematográfico e teatral, disse: “a verdadeira diferença entre filme e teatro residia em uma subjetividade assim – uma visão altamente subjetiva da ação” (BROOK apud PAVIS, 2003, p. 104). Explicando melhor: a noção da intersubjetividade seria própria do cinema. Ao diretor cinematográfico cabe decidir o que vamos ver. Já o diretor teatral, por mais que indique o que devemos ver através, por exemplo, da iluminação, não pode impedir o público de escolher o que olhar no palco.

Allen reafirma a máxima de que o início e o fim de um filme devem prender a atenção do espectador: “é importante que tanto o princípio quanto o final tenham um tipo qualquer de atributo, uma qualidade *teatral*, (*grifo meu*) ou então alguma coisa que prenda a atenção da plateia imediatamente.” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 54)

Na época em que adaptou sua peça *Play It Again, Sam* para o cinema, Allen disse que acreditava que uma peça era uma coisa séria, que ele poderia planejar, estruturar em escaleta, fazer sozinho, tomando tempo e concentração. Ele dizia que escrever uma peça era algo absolutamente pessoal: “Você tem de mergulhar na coisa. Escrever uma peça com outra pessoa seria como contratar um outro diretor para dividir o seu filme.” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 258)

Já um roteiro de cinema seria apenas um guia para filmagem. Disse Allen: [...] “A escrita é só uma sugestão. Ela me diz quantas pessoas e quantos objetos de cena eu preciso. Eu escrevo o filme no set. Eu gosto de escrever pra teatro. O divertido de uma peça é escrevê-la”. (ALLEN apud LAX, 1977, p. 220)³⁷⁷ Allen voltou a dizer isto numa entrevista de 1980:

³⁷⁵ *16mm*; 30'. Narrated by Woody Allen. Released by Film for the Humanities, Inc., Princeton University: (No original) “I wrote for television thinking I would write for TV for some years and then, gradually, evolve into a playwright.”

³⁷⁶ (No original) “...many critics caviled at his frank indebtedness to Arthur Miller, Tennessee Williams and Clifford Odets [...] he has no taste for avant-garde or absurdist theater, his inclinations are toward the realistic plays of Ibsen, Chekhov, and mainstream American dramatists; “If I did another, it would be hopefully deeper”, he says, “but just as conventional.”

³⁷⁷ (No original) “The writing is just a suggestion. It tells me how many people and what props I need. I have to write a film on the set. (...) I like playwriting. (...)The fun of a play is writing it.”

[...]o filme não é realmente escrito antes. É escrito durante a filmagem. [...] A cena inteira é escrita lá. Não apenas improvisada, mas realmente escrita lá. O tom e a atmosfera estão determinados, a quantidade de ruído – tudo. Em contraste, o texto de uma peça carrega uma relação muito direta com o que você vê no palco. Se você olha para um roteiro de cinema e para o filme em si, o filme frequentemente não é nem um pouco parecido com o roteiro. [...] Então escrever para o cinema não é exatamente escrever. Você está apenas tomando notas e está constantemente ansioso sobre o que ele realmente vai ser e onde vai ser filmado. Você não pode de fato escrevê-lo até que você saiba sobre a locação e que atriz vai interpretá-lo e por aí em diante. (ALLEN apud MOSS in: KAPIS & COBLENTZ, 2006, p. 51)³⁷⁸

Allen acrescentou, em 2009, que o roteiro “é só uma ideia geral, mas clara o suficiente para fazer o orçamento.” (ALLEN apud LAX, 2009, p.133) É mais um ‘guia’ do que um ‘molde’. Como contou Lax, ele “reescreve constantemente durante as filmagens; os atores são estimulados a modificar suas falas, se preferem dizê-las com suas próprias palavras. [...] Para ele, um roteiro cinematográfico não é tanto um texto como uma peça de teatro.” (LAX, 1991, p. 256)

Não é muito fã de escaletas para cinema, seu argumento não ocupa mais do que uma página. Allen descreve uma diretriz: “‘Alvy encontra Annie. Cena romântica. Flashback para quando se conheceram.’ Escrevo oito vezes, e quando chego na nona já perco o interesse, porque já sei a história tão bem que não preciso mais fazer aquilo.” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 117)

Em entrevista de 1998 para uma revista francesa, Woody Allen argumentou que “você pode ser excessivamente realista no cinema, muito mais do que em qualquer outra forma de expressão. Por outro lado, em cinema você pode se permitir dar cordas à imaginação, o que é raramente possível no teatro.” (ALLEN apud CIMENT e GARBARZ in: KAPIS & COBLENTZ, 2006, p. 177)³⁷⁹ Allen acrescentou, porém, décadas depois, em outra entrevista, que[...]

[...] é um grande erro lançar-se a um filme com um roteiro que é ruim, ou que não está pronto, dizendo-se: não é grave, resolverei tudo com a direção. A experiência me provou que, com um bom roteiro e uma má direção, o resultado podia ser um filme digno, mas que o contrário jamais se produziria. (ALLEN apud TIRARD, 2006, p. 91)

³⁷⁸(No original) “But with a film, it’s not really written beforehand. It’s written during the filming. [...] Then the whole scene is written there. Not just improvised but actually written there. The tone and atmosphere is determined, the amount of noise – everything. By contrast, the text of a play bears a very direct relationship to what you see on the stage. If you look at a film script and the movie itself, the movie is often nothing like the script. [...] So writing for film is not exactly writing. You’re just sort of making notes and you’re constantly anxious about what it’s actually going to be like and where is the thing going to be shot. You can’t actually write it until you know about the location and what actress is going to play in it and so forth.”

³⁷⁹(No original) “You can be excessively realistic in film, even more so than in any other form of expression. On the other hand, in film you can allow yourself to give free rein to the imaginary, which is hardly possible in the theater or elsewhere.”

Paddy Chayefsky, um grande roteirista de Hollywood, disse a Woody Allen certa vez que “quando um filme ou peça está fracassando” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 171), ele deve cortar a reflexão. E Marshall Brickman, seu parceiro nos roteiros de *Annie Hall* e de *Manhattan*, disse também que “a mensagem do filme não pode estar no diálogo” (BRICKMAN apud LAX, 2009, p. 171). Ou, como diria uma personagem de sua peça, *God*, “O teatro é diversão, sua besta. Há um velho ditado: se quiser enviar uma mensagem, passe um telegrama.” (ALLEN, 1980, p. 232)

Porém, o próprio Allen diz que em filmes de época, o drama pode prescindir do diálogo, mas no drama contemporâneo, não há como fazer um filme sem colocar o conflito no diálogo.

Em entrevista concedida em 1973 a Stephen Banker, este lhe pergunta se ele considera suas peças mais falantes do que de ação. Allen discorda:

SB: É muito importante prestar atenção às palavras. Você não pode realmente dizer o que está acontecendo só de olhar as pessoas ou o cenário se mover.
WA: Não, eu não diria que é verdade. Eu diria o oposto. É por isso que eu acho que *Sonhos de Um Sedutor* é um filme melhor do que a peça. Eu tenho a tendência de não ter realmente dominado a dramaturgia muito bem. Eu tenho uma tendência a criar muitos problemas para o diretor, e minhas coisas, eu acho, são muito mais adequadas a mais movimento, uma produção maior e mais mobilidade. (ALLEN E BANKER in: SPIGNESI, 1992, p. 25)³⁸⁰

Ele ficou um pouco preocupado quando, ao terminar *Crimes and Misdemeanors* (1989), achou o filme palavroso. Disse Allen: “[...] os tempos modernos exigem diálogo. Quando fica menos verbal, vira de época.” (Apud LAX, 2009, p. 321) Allen dá o exemplo de *Gritos e Sussurros* (1972), onde tudo é diferente por não ter palavras, por não lidar com a sociedade contemporânea: “Hoje as pessoas andam, sentam, falam. São palavras, não atos.” (Apud LAX, 2009, p.366) Ao contrário do tempo de Chaplin, que teve dificuldade com a palavra, segundo Pauline Kael³⁸¹.

Em entrevista de 1990, Allen dizia: “Quando se escreve diálogos, quase que se pode falar tudo, representar tudo”. Porém, frisa que “o que interessa num filme é a atitude, as palavras não importam muito”. (ALLEN apud LAX, 1991, p. 235-236) Ele disse a Lax que “a experiência de fazer um filme acontecer não é igual à de escrever o filme, enquanto

³⁸⁰(No original) “Stephen Banker: It’s very important to pay close attention to what the words are. You can’t really tell what’s going on from watching the way the people or the furniture moves around. Woody Allen: No, I wouldn’t say that’s true. I would say that the opposite is true. That’s why I think *Play it Again, Sam* made a better movie instead of a play. I have a tendency to not really have mastered playwriting too much. I have a tendency to create a lot of problems for the director, and my stuff, I think, is more suited to more movement, and a bigger production and more mobility.”

³⁸¹ The Robert MacNeil Report. 25 de dezembro de 1975. Participação de Pauline Kael e Woody Allen. Moving Image Section. Library of Congress.

uma peça de teatro é noventa e cinco por cento o texto” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 100) – pelo menos o tipo de teatro que ele faz.

Allen assume que se há algo que nunca aprendeu, apesar de ter observado, é que há uma tendência de se escrever demais, para esclarecer e desenvolver as cenas. “É tudo supérfluo; esse tipo de coisa continua verdadeiro para o cinema.” (ALLEN apud LAX, 2009, p. 383) Em outra entrevista, concedida a Stig Björkman, disse:

[...] gosto de fazer cinema de modo novelístico. Tenho a sensação de que estou escrevendo com cinema. [...] As duas mídias estão fisicamente muito juntas. Não é como o palco, uma coisa inteiramente diferente. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 245)

Há mesmo alguns filmes dele que considera “romances de cinema”, como por exemplo *Crimes and Misdemeanors*, também *Hannah and Her Sisters*. Allen considera que a literatura russa é a maior de todas. Ele fala da influência da literatura existencialista no teatro:

Houve uma época em que os temas existenciais emergiram com Kirkegaard e Dostoiévski, temas estes que foram o material natural do dramaturgo. Por isso todas aquelas peças existencialistas de literatura e de drama são maravilhosas. (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p. 207)

Essa literariedade possível no cinema, mais do que no teatro, explica porque Allen considera que “na tela, a gente faz prosa e faz poesia.” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995 p. 208) Allen fala de sua tendência a escrever “um tipo de peça orientada por diálogos que podem ser naturais para o teatro mas não são tão naturais para o cinema; portanto, para fazer um filme ficar cinematográfico, preciso quase me violentar um pouco.” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 246-247)

Whatever Works foi uma ideia originalmente concebida para o teatro, e isto explica porque tantas intervenções do protagonista do filme direto para a câmera, isto é, para o público.

Allen conta que certa vez escreveu uma cena em que Tracey Ulmann ia atuar em outro filme seu em uma única sequência, mas ficou uma cena solta, um verdadeiro erro de estrutura – “típico de roteiro ruim”,³⁸² disse rindo – e cortou, sem pena. Às vezes, ele escreve um personagem para determinado ator, como a personagem May, de *Small Time Crooks*, prima de sua esposa no filme, que foi feita, como já dissemos, para a comediante Elaine May. Também comediógrafa, Elaine May já teve uma peça de um ato, “*George is Dead*”, montada juntamente com a peça também de um ato de Allen, “*Honeymoon Motel*”

³⁸² Em entrevista para os extras do DVD de *Small Time Crooks*;

e “*Talking Cure*” de Ethan Coen, na montagem intitulada *Relatively Speaking*, com direção de John Turturro, em 2011.

Allen defende que “Há uma técnica que você aprende de como construir um monólogo, como construir um esquete, uma peça.” (Tradução da autora)³⁸³ Em entrevista concedida para um livro do compositor Larry Wilde, ele alega que as rotinas de humorista também têm uma premissa, um enredo. Uma técnica que ele usa é ideia-puxa-ideia, sempre voltando aos motivos do passado.

Allen conta-nos que quem o ensinou a escrever para comédia foi Danny Simon, o irmão do dramaturgo Neil Simon: “Escrever não é fácil. Aprendi com ele a escrever, escrever, mudar tudo, rasgar e escrever de novo. Fui educado numa linha dura na qual não se espera pela inspiração; você é que tem de ir atrás e dar duro até ficar perfeito” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 237).

A importância de reescrever, refilmar, remontar para Allen é tão grande, que seu filme *Crimes and Misdemeanors*, por exemplo, teve um terço do roteiro reescrito. Toda a parte de Cliff (Allen) e Halley (Farrow) foi completamente alterada. Isto porque ele considerou o núcleo de Judah (Martin Landau) mais significativo para levantar as questões temáticas que realmente queria mostrar.

Em um conto seu, “Como realfabetizar um adulto”, Allen descreve como escrever uma peça,

Todo drama é conflito. O desenvolvimento do personagem também é muito importante, bem como o que ele diz. Os alunos aprendem que falas longas e chatas não funcionam muito bem, ao passo que falas curtas e “engraçadas” servem melhor ao propósito do autor. Explora-se também a psicologia simplificada da plateia. [...] Outros interessantes aspectos da história do teatro são examinados. [...] (ALLEN, 1978, p. 73)

Trata-se de uma crítica sarcástica a estes manuais com “receitas de bolo”, de como escrever bem dramaturgia. Allen não perdoa os falsos mestres, e os satiriza, da mesma forma que reverencia os bons mestres.

³⁸³ WILDE, Larry. Woody Allen interview on tape; 55'; 26 de Janeiro de 1967. Fonte: Recorded Sound Research Center – Library of Congress: (no original) “There is a technique that you learn how to construct a monologue, how to construct the sketch, a play”.

CONCLUSÕES- autorismo e intertextualidade

Na questão autorismo X intertextualidade, podemos dizer que se faz uma confusão entre genialidade e originalidade. Allen é considerado um gênio, e não é original. Como vimos, a originalidade é uma invenção. Portanto, ele é, sim, um autor, no sentido de ter total controle na criação de suas histórias, sejam filmes, peças ou contos, mas não deixa de sofrer influência de outras fontes, sendo um caso também de intertextualidade assumida, bebendo em tais fontes – no caso das paródias, principalmente.

Ele faz trabalhos mais autorais a partir de seu filme de 1977, *Annie Hall*, um marco em sua obra, onde se pode ver claramente um estilo próprio. A necessidade de parodiar, que ele admite em *Take the Money and Run*, dá lugar a citações, que fazem parte do estilo de vida de seus personagens, invariavelmente intelectuais.

Sua vida divide-se entre os bastidores do teatro, os sets de filmagens, a ilha de edição e a máquina de escrever, e por isso nós o escolhemos como exemplo de um artista multimídia – não no sentido de utilizar equipamento fílmico em suas peças, que são na maioria muito tradicionais – mas por ser alguém que tem exercido sua profissão em todas as mídias – embora dê ênfase hoje mais à carreira de cineasta, até mesmo sobre a de ator de cinema.

Autodidata, ele acumulou não só uma vasta filmografia, mas uma sapiência sobre a arte cinematográfica, a literatura, filosofia e teatro.

Pode-se dizer que estudar Allen significou uma imersão em oitenta anos da história do cinema, particularmente no cinema hollywoodiano dos anos trinta e quarenta e no cinema europeu dos anos cinquenta, sessenta e setenta.

Allen também se especializou no jazz de New Orleans dos anos 20, e no jazz nova-iorquino dos anos 30. Mesmo não sendo do ramo, aprendemos um pouco de sua vasta cultura jazzística.

Nossa opção por ele também significou uma opção pela comédia, que ganhou um novo conceito desde que ele ganhou um Urso de Prata em Berlim por inventar um novo tipo de gênero cômico com *The Sleeper*. Allen pode não assumir, mas revolucionou as comédias românticas trazendo para dentro destas a angústia existencial e a seriedade por trás das ironias e do humor judaico. Também seus melhores dramas têm elementos humorísticos – seus personagens, ao se acharem importantes, beiram o ridículo, como em *Blue Jasmine*. Ele conseguiu, após alguns fracassos, chegar a uma forma de drama bem-sucedido com os suspenses policiais do século XXI, como *Match Point*, *Scoop*,

Cassandra's Dream. Entendeu que não seria copiando Bergman que iria atingir esse objetivo de ser um cineasta de filmes “sérios”.

Incursionou pela metalinguagem em *Stardust Memories*, *Zelig*, *The Purple Rose of Cairo*, *Deconstructing Harry*, além de *Sweet and Lowdown* e *Hollywood Ending*. E pela intermedialidade, com *Broadway Danny Rose*, *Radio Days*, *Mighty Aphrodite*, e *Bullets over Broadway*.

No teatro, esse longevo autor que subiu ao palco há cinquenta anos atrás para fazer o público rir com shows de *stand-up comedy*, entendeu que uma peça não era apenas um encadeamento de piadas. Experimentou com o teatro do absurdo, encenou juntamente com outros dramaturgos, estreou um musical na Broadway.

Contista premiado, continua publicando na revista *The New Yorker*, mas já não se importa em transformar em livros seus contos ou peças ou roteiros de filmes. Vem doando para pesquisa seu material original, seus manuscritos, suas primeiras versões, textos inéditos ou consagrados. Tem aparecido em universidades americanas para palestras com os alunos, mas continua arredio a premiações – ganhou o Globo de Ouro pelo conjunto da obra em 2014 mas enviou Diane Keaton para receber em seu lugar. Já não tem mais a desculpa de que a noite da premiação coincide com suas segundas musicais com sua banda de jazz, quando esse pequeno grande homem vira atração turística de Nova York. Há mais de quarenta livros escritos sobre ele nos Estados Unidos e é respeitado na Europa.

Nesta tese, introduzimos os conceitos de intertextualidade e optamos por determinados autores, dentro de cada capítulo. No capítulo I, procuramos fazer um resumo biográfico de Woody Allen, agrupando seus trabalhos de acordo com as fases de sua própria vida pessoal. Sua relação com o cinema começa há exatos 50 anos atrás, quando lhe pedem para escrever o roteiro de *What's New, Pussycat?* filme que marcará sua estreia como ator exatamente no dia em que completaria 29 anos, a 1º de dezembro de 1964. Pouco depois inicia sua carreira como dramaturgo, aproveitando as folgas nas filmagens de *Casino Royale* (filme para o qual também roteirizou suas falas), em 1966. Mas antes disso Allen já era um conhecido humorista nos palcos de boates nova-iorquinas e na TV americana. Profissão que vai aos poucos deixando, ao se tornar ator de comédias e, finalmente, um cineasta respeitado.

No segundo capítulo da tese vimos a necessidade de abordar a teoria da comédia que transparece em seus filmes, e o conceito de humor judaico e de *schlemiel*, sem os quais seria difícil entender a opção de Allen em parodiar justamente os autores que admira. A importância de estudar a teoria do riso se justifica também por termos escolhido

analisar seus filmes cômicos, sejam eles as comédias escrachadas da primeira fase ou as comédias românticas de sua fase mais autoral.

No terceiro capítulo, estudamos dois tipos de aproximação da obra de Allen em relação a outros autores: a parodística, que ele exercitou em seus primeiros anos como diretor, e a de citações intertextuais, que vem até hoje inserindo em seus filmes. Seguindo o conceito de paródia como homenagem e da teoria da adaptação estudados por Linda Hutcheon, detalhamos seu trabalho em *Take the Money and Run*, *Bananas*, *Everything You Always Wanted to Know About Sex*, *The Sleeper*, *Love and Death* e *Stardust Memories*. Já as citações intertextuais incluíram desde as influências de cineastas famosos até alusões a nomes de grandes dramaturgos, escritores, músicos, pintores, e foram estudadas sob a terminologia adotada por Gérard Genette em seu *Palimpsestes*, via Robert Stam e outros teóricos da intertextualidade. Aparecem em grande número em *Annie Hall*, *Manhattan*, *Zelig*, *Radio Days*, *Crimes and Misdemeanors*, *Manhattan Murder Mystery*, *Bullets over Broadway*, *Midnight in Paris*, *To Rome with Love*, dentre muitos outros.

Ainda neste capítulo abrimos a discussão para como Allen se autotextualiza constantemente, utilizando material criado por ele para peças, shows humorísticos, contos, para inspirar seus roteiros de cinema. Foram incluídos nesse caso, chamado por Stam de “autotextualidade”, *Don't Drink the Water*, *Play It Again, Sam*, *Shadows and Fog*, *Deconstructing Harry*, *Broadway Danny Rose*, *Midnight in Paris*, novamente *Bananas*, *Stardust Memories*, *Radio Days* e, mais recentemente, *Bullets over Broadway*.³⁸⁴

No quarto capítulo enfocamos mais especificamente as influências que autores teatrais, desde os gregos Aristófanes, Sófocles, Eurípedes, passando pelo canônico Shakespeare, pelos modernos Pirandello e Brecht, pelos contemporâneos Beckett e Thornton Wilder, até os realistas Tennessee Williams e Arthur Miller tiveram na obra teatral e cinematográfica de Allen. No caso de Brecht e Wilder, pormenorizamos as características do teatro épico presentes na obra do autor Allen, que, assim como os autores dos cinemas novos de todo o mundo, optou por um cinema desconstrutivo em dados momentos de sua carreira, utilizando técnicas de distanciamento e demonstrando o aparato técnico cinematográfico.

No quinto e último capítulo, concluimos estudando o estilo de Woody Allen. Ele iniciou sua evolução como redator de *gags*, depois como simples humorista local, tornou-

³⁸⁴ As duas datas referem-se à criação do hipotexto e depois do hipertexto.

se grande parodiador, citou outros autores, até desenvolver seu próprio estilo de autor com o passar das décadas. Mostramos suas teorias sobre a diferença entre escrever comédia ou drama, para teatro ou cinema, entre ser autor de filmes de arte ou um diretor de estúdio hollywoodiano. E analisamos algumas de suas influências na obra de outros autores contemporâneos seus e de outras gerações posteriores.

Talvez o que este trabalho de pesquisa trouxe de novo foi aprofundar a discussão sobre filmes mais recentes, principalmente dos realizados no terceiro milênio e na Europa – além de descobrir textos inéditos de dramaturgia – lacunas que ficavam abertas em biografias e livros de profissionais de outras áreas. E são raras, em português, as análises ampliadas da obra desse cineasta quase octagenário, que ainda tem muito a produzir e a ensinar para as novas gerações. Encontramos no Brasil artigos acadêmicos sobre Allen, mas nenhuma pesquisa de fôlego.

Esperamos que essa tese tenha contribuído para os leitores/cinéfilos em Língua Portuguesa, em sua análise do processo da influência da linguagem cinematográfica no teatro e da linguagem teatral no cinema, aos estudantes de roteiro e de dramaturgia em particular – e por que não dizer, de interpretação e direção – a partir de um artista que, ao falar de si e de sua cidade, como seu mestre Dostoievski, se tornou universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBEE, Edward. *Who's Afraid of Virginia Wolf?* Abril Cultural: São Paulo, 1977.
- ALLEN, Woody. *Adultérios*. L&PM: Porto Alegre, 2003.
- ALLEN, Woody. *A lâmpada flutuante*. L&PM editores: Porto Alegre, 1982.
- ALLEN, Woody. *Cuca fundida*. L&PM: Porto Alegre, 1978.
- ALLEN, Woody. *Don't Drink the Water*. Samuel French, N.Y., 1995.
- ALLEN, Woody. *Fora de órbita*. Agir: RJ, 2007
- ALLEN, Woody. *Four Films. Annie Hall, Interiors, Manhattan, Stardust Memories*. Random House: NY, 1982.
- ALLEN, Woody. *Hannah and Her Sisters*. Random House, New York, 1987.
- ALLEN, Woody. *The Illustrated Woody Allen Reader*. Random House, NY, 1993.
- ALLEN, Woody. *Manhattan*. L&PM: Porto Alegre, 1983.
- ALLEN, Woody. *O nada e mais alguma coisa*. Desenhos de Stuart Hample. L&PM, Porto Alegre, 1982.
- ALLEN, Woody. Trad. Michel Lebrun. "Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture". IN: *Opus 1 e 2*. Solar Éditeur: Paris, 1975.
- ALLEN, Woody. *Play It Again, Sam*. L&PM, Porto Alegre: 1984.
- ALLEN, Woody. *Que loucura!* L&PM: Porto Alegre, 1983.
- ALLEN, Woody. "Quoi de Neuf, Pussycat?" in: *L'Avant Scène*, n. 59. Paris, 1966.
- ALLEN, Woody. *Sem plumas*. L&PM: Porto Alegre, 1979.
- ALLEN, Woody. *Three Filmes. Zelig. Broadway Danny Rose, the Purple Rose of Cairo*. New York: Vintage, 1987.
- ALLEN, Woody. "Through a Life Darkly" in: *New York Times Book Review*. September 18, 1988.
- ALLEN, Woody. *Woody Allen Papers*: "Cupid's Shaft" (Box 19); "Sex" and "Death" (Box 10 and 27); "A Second-Hand Memory" (Box 26 and 40); "The Woody Allen Special" (Box 29); "God, the Flag and Motherhood" (box 27); "New Milford" (box 39); box 47; box 48; Rare Books Special Collection. Firestone Library. Princeton University, New Jersey, USA. Consult: 2013.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme – a metalinguagem no cinema*. Humanitas – Ed. UFMG, Belo Horizonte, 1999.
- ARISTÓFANES. *As nuvens*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1995. Tradução de Mário da Gama Kury.

- AXELROD, George. “*The Seven Year Itch*.” In: GASSNER, John. *Best American Plays Fourth Series 1951-1957*, New York, Crown Publishers, 1958, p.503-534.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.
- AYCKBOURN, Alan. *Woman in Mind*. Faber & Faber, 1986.
- BAILEY, Peter. *The Reluctant Art of Woody Allen*. Kentucky University Press, 2001.
- BANKER, Stephen. “Interview”, 1973. In: SPIGNESI, Stephen. *The Woody Allen Companion*. Andrews & McMeel, Kansas City, 1992.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio: Zahar, 1983.
- BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. RJ: Nórdica, 1995.
- BLANSFIELD, Karen C. “Woody’s Alice & Alan’s Susan – A Tale of Two Women”. In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1988. Vol.II, págs.187-188.
- BRECHT, Bertolt. *A decisão*. Peça de teatro.
- BRECHT, Bertolt: “Concerning Music for Film.” In: GEDULD, Harry M. (Ed.) *Authors on Film*. Bloomington, Indiana University, 1972, p. 133.
- BRECHT, Bertolt. *O casamento*. Peça de teatro.
- BRECHT, Bertolt. *Um homem é um homem*. Teatro Completo. Vol. II. RJ: Paz e Terra, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª.ed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRITO, Rubens; GUINSBURG, J. “Formulação do conceito do método matricial”. In: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CAMPOS, ROSANA MENDES; BURNS, THOMAS LABORIE; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Tom Stoppard a Confirmed Borrower, a Committed Lender using a pre-Text for re-Creation*. 2000 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- CANETTI, Elias. *O outro processo: cartas de Kafka a Felice*. RJ: Espaço e Tempo, 1988.
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.
- CARREIRA, André et al. (org.) *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CARRINGER, Robert. *Cidadão Kane – o Making of*. RJ: Civilização Brasileira, 1997.

- CHANDLER, C. *Hello, I Must Be Going: Groucho & His Friends*. London, Sphere Books, 1980.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHAYEFESKY, Paddy. *Gideon*. Dramatists Play Service, NY: 1962.
- CODOR, Dick. “A arte de rir e fazer rir” (1979) In: *Revista Morasha*. Ano VII, no. 23, São Paulo, CSBP: 1998, p.17-19.
- CLUVER, Claus. “Intermedialidade e estudos interartes”. In: NITRINI, Sandra, et AL. (Ed.) *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: HUCITEC, 2008, p.209-38.
- CLUVER, Claus; DINIZ, Thais Flores Nogueira; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Ed.) “Intermedialidade” IN: *Aletria. Revista de estudos de literatura* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais) no.14 (jul.- dez. 2006). Ensaio selecionado.
- DÉLÉUZE, Gilles. *Cinéma II: L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. (Org.) “Tradução intersemiótica”. *Cadernos de tradução* (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis) no.7, 2001/1. Ensaio selecionado.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DURAS, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard, 1973.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour. Scénario et dialogue*. Paris: Galimard, 1960.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. SP: Record, 2003.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, 2004 (1a. ed. 1942).
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Paz e Terra: RJ, 1985, p.40-51; 91-97;199.
- ESSLIN, Martin. “O palco e os meios de comunicação de massa” IN: *Uma Anatomia do Drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio: Zahar, 1978.
- ESSLIN, Martin. *Pinter: the playwright*. 4th ed. London; New York: Methuen, 1984.
- FAHY, Thomas. “Dissonant Harmonies – Classical Music and the Problems of Class in Crimes and Misdemeanors”. In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.

- FARBER, Stephen. "Interview with W.A.: Human Existence with a Penthouse View" In: SPIGNESI, Stephen. *The Woody Allen Companion*. Andrews & McMeel, Kansas City, 1992.
- FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de 'Vestido de noiva'. *Cultura Vozes*, v. 92, n. 1, p. 144-167, Jan /fev 1998.
- FEIFFER, Jules. *Carnal Knowledge*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. VIII. Tradução de Margarida Salomão.
- FRIEDRICH, Otto. *Cidade das redes: Hollywood dos anos 40*. SP: Cia. das Letras, 1988.
- GATTI, Armand. *Oeuvres Théâtrales*. Paris: Verdier, 1991.
- GATTI, Armand. *Un homme seul*. Paris: Seuil, c1969.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests – Literature in the Second Degree – 1997*, University of Nebraska Press.
- GREENBLATT, Stephen. "Fiction and Friction" IN: *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: University of California Press, 1988, p.88-89.
- GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro*. SP: Perspectiva, 1988.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Bertrand Brasil, 2011.
- HEILMAN, Robert B. "Shakespearean Comedy and Tragedy: implicit political analogies." IN: ALVIS, John E. and WEST, Thomas G. *Shakespeare as Political Thinker*. Willmington, Delaware: ISI Books, 2000 p.381-398.
- HIRSCH, Foster. *Love, Sex, Death and the meaning of life: the films of Woody Allen*. NY: Limelight Editions, 1991.
- HOOKS, Ed. *Acting for animators. A complete guide to performance animation*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2003.
- HÖSLE, Vittorio. *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical*. University of Notre Dame Press, 2007, Notre Dame, Indiana, USA.
- HUDGINS, Christopher; KANE, Leslie. *Gender and genre: essays on David Mamet*. New York, N.Y.: Palgrave, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. RJ. Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006. Cap.1; 2.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier Univ. Press, 1980.
- HUTCHINGS, William. "Just a Laugh Machine – Don't Drink the Water on Stage & Screen". In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.

- HUTCHINGS, William. "Some of Us Are Real, Some Are Not". In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- HUXLEY, Aldoux. *Brave New World and Brave New World Revisited*. New York: HarperCollins, 2004
- JACOBS, Diane. *...But We Need the Eggs– the magic of Woody Allen*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Gráfica Europam, Mira Sintra:1976.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988, p.255-258.
- KAHN, Gordon. *Hollywood on Trial – the story of the ten who were indicted*. NY: Boni & Gaer, 1948. Foreward of Thomas Mann.
- KAUFMAN, S. George. "Dinner at Eight" in: *Kaufman & Co. Broadway Comedies*. The Library of America, NY, 1984.
- KAUFMAN, George & CONNELLY, Marc. *Merton of the Movies*. Adaptação da novela de Harry Leon Wilson em quatro atos. NY, Samuel French: 1925
- KAUFMAN, George & MOSS, Hart. *You can't take it with you*. New York: Farrar & Rinehart, 1937.
- KAPISIS, Robert E.; COBLENTZ, Kathie. Ed. *Woody Allen – Interviews*. The University Press of Mississippi, 2006.
- KELLY, Katherine. *Tom Stoppard and the craft of comedy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- KING, Kimball. "Deconstructing Everyone Says I Love You and Sweet and Lowdown". In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- KLUGE, Alexander. "Word and Film". IN: *Writing in a Film Age – Essays by Contemporary Novelists*. Keith Cohen, ed. University Press of Colorado, 1991, page 143
- LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*.RJ: Imago, 1995.
- LAX, Eric. *Woody Allen – uma biografia*. SP: Cia. das Letras, 1991.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. SP: Cosac Naify, 2009 (2a. edição).
- LAX, Eric. *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*. Manor Books, NY: 1977.
- LEE, Sander. *Eighteen Woody Allen Films Analyzed – Anguish, God and Existentialism*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2002.

- LEE, Sander. “Existential Themes in Woody Allen’s Crimes and Misdemeanors with Reference to Annie Hall and Hannah and Her Sisters”. In: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Coleção Midia@rte, 2005.
- LOONEY, J. Thomas. *Shakespeare Identified*. London, C.Palmer: 1920.
- MARCUS, Leah. “The Shakespearean Editor as Shrew-Tamer”. IN: BARKER, Deborah E. & KAMPS, Ivo. *Shakespeare and Gender – a History*. New York & London: Verso, 1995, p. 219.
- MARX Brothers. *Monkey Business, Duck Soup and a Day at the Races – the Marx Brothers*. Boston, Farber, 1993.
- MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- McCANN, Graham. *Woody Allen New Yorker*. Cambridge, UK: Polity Press, 1990.
- MEADE, Marion. *The Unruly Life of Woody Allen – a biography*. Scribner, NY, 2000.
- MILLER, Arthur. *Depois da queda*. Lisboa: Portugália, 1964.
- MILLER, Arthur. *A morte de um caixeiro viajante*. São Paulo: Abril Cultura, 1976
- MÜLLER, Jürgen. “Le labyrinthe médiatique du film: Helvyo Soto et la triple mort du troisième personnage”, In: M. Biget, N. de Mourgues, M. Servière (éds.), *M.I.S. - Mots/Images/Sons*, Colloque international de Rouen, mars 1989 (Rouen, 1990) p. 143-153.
- NAZARIO, Luiz. *O cinema industrial americano*. São Paulo, Gráfica Editora Bisordi, 1982.
- NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis. Atualidade do cinema mudo*. BH: Editora UFMG, 1999.
- NICHOLS, Mary P. *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.: Lanham, 2000.
- O’NEILL, Eugene. “Strange Interlude”. In: *The Plays by Eugene O’Neill*. Vol. III. The Modern Library. Random House, N.Y., 1982.
- NOVAK, William & WALDOKS, Moshe. *The Big Book of New American Humor – the last 25 years*. NY, Harper Perennial Ed., 1990.
- PATRICK, John. “The Teahouse of the August Moon.” In: GASSNER, John. *Best American Plays 1918-1958 Supplementary Volume*, p. 609-646. New York, Crown Publishers, 1961.

- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. “Passagens, interpretações, hibridações: o filme de teatro”. In: *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. *Esta Noite Improvisa-se*. Editorial Estampa, Lisboa: 1974.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Col. Teatro Vivo. Ed. Victor Civita. Tradução de Brutus Pedreira. Tradução do prefácio do autor por Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Abril, 1978.
- RAMOS, Fernão(Org.) Documentário e narrativa ficcional. In: *Teoria contemporânea do cinema – Vol. 2 -* São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RIVERA, Juan Antônio. *Carta aberta de Woody Allen a Platão*. São Paulo: Planeta, 2005.
- RIVET, Marie-Phoenix. “The Relationship between the Persona and Its Author” in: KING, Kimball. *Woody Allen – A Casebook*. NY: Kimball & Routledge, 2001.
- ROCHMIS, Dorothy H. “Glossário” IN: SPALDING, Henry D. *Enciclopédia do humor judaico: dos tempos bíblicos à era moderna*. Tradução de Dagoberto Mensh. E ed. Vienna: Sêfer, 2001, p. 315 – 320.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro, SNC:1973.
- ROMTREE, Sage Hamilton. “Self-Reflexivity in Woody Allen’s Films” in: KING, Kimball ed. *Woody Allen – A Casebook*. Routledge, NY: 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. Perspectiva, São Paulo: 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. Perspectiva, São Paulo: 2002.
- ROTHMAN, William. “Hats off for George Cukor”. In: BERNARDI, Daniel, POMERANCE, Murray and TIROSH-SAMUELSON Hava, editors. *Stars of David: the Jewish Experience in American Cinema*, Wayne State University Press. (A ser publicado)
- ROTHMAN, William. “Screwball Comedy”. IN: GRUNDMANN, Roy, ed. *Blackwell History of American Film*. December 2011, Wiley-Blackwell.
- ROTHMAN, William. “Woody Allen’s New York”. In: POMERANCE, Murray ed. *The City that Never Sleeps*, USA: Rutgers University Press, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

- RUTTER, Carol Chillington. "Looking at Shakespeare's Women on Film". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. 2000, p. 241-260.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. Ática: SP, 1985.
- SAROYAN, William. 'The Warsaw Visitor', 'Tales from Vienna Streets'. IN: *The last two plays of William Saroyan*. The University of Fresno, California, 1991.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Cosac & Naify, SP: 2012.
- SCHWARTZ, Richard. *Woody, From Antz to Zelig*. Greenwood Press, London & Connecticut, 2000.
- SCLIAR, Moacyr; FINZI, Patricia; TOKER, Eliahu. (Seleção, organização e edição.) *Do Eden ao divã – humor judaico*. São Paulo: Shalom, 1990. Introdução de Luís Fernando Veríssimo.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Wordsworth Classics. Hertfordshire, 1994.
- SHAW, Irvin. "The Eighty-Yard Run" IN: *Football's Best Short Stories*; Chicago Review Press, 1998. (Fonte: Main Reading Room; Library of Congress, Washington, D.C., USA.)
- SIMON, Neil. *Brighton Beach Memoirs*. NY: New American Library, 1986.
- SIMON, Neil. *The Collected Plays of Neil Simon*. USA: Penguin Books, 1986.
- SPALDING, Henry D. *Enciclopédia do humor judaico: dos tempos bíblicos à era moderna*. Tradução de Dagoberto Mensh. 2 ed. Vienna: Sêfer, 1997 e SP: Sêfer, 2001.
- SPIGNESI, Stephen. *The Woody Allen Companion*. Andrews & McMeel, Kansas City, 1992.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus: Campinas, 2006. Tradução de Fernando Mascarello.
- STAM, Robert. "Beyond Fidelity: the Dialogic of the Adaptation". In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000.
- STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press: New York, 1992.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- STOPPARD, Tom. *Rosencrantz & Guildenstern are dead*. London: Grove Press/Atlantic, 1988.

- STOPPARD, Tom & NORMAN, Marc. *Shakespeare apaixonado*. Rocco: RJ, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: UFPE, 1979.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut*. São Paulo, Brasiliense: 1986.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (Org.). “Intermedialidade”. Pós: (Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais) vol.1 no.2, Nov. 2008. *Ensaio selecionados*.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. IN: *Do Eden ao divã – humor judaico*. Seleção, organização e edição: SCLAR, Moacyr; FINZI, Patrícia; TOKER, Eliahu. São Paulo: Shalom, 1990.
- VILLAR, Fernando; DA COSTA, José. “Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas”. IN: CARREIRA, André et al. (org.) *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1984. NY/LA/London/Toronto, Samuel French, 1960.
- WELLES, Orson. *Citizen Kane*, p.196-201. (Extrato do roteiro original, sem data, sem editora)
- WENRBLAD, Annette. *Brooklyn is not expanding – Woody Allen’s Comic Universe*. Associated University Press: 1992, London & Toronto.
- WILLIAMS, Tennessee. “The Glass Menagerie”. In: GASSNER, John. *Best American Plays of the Modern American Theater*. NY, Crown Publishers, 1947, p. 1-38.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York, NY: New American Library, 1947
- WISSE, Ruth R. *The Schlemiel as Modern Hero*. The University of Chicago Press: Chicago, 1971.
- YACOWAR, Maurice. *Loser Takes All*. Frederick Ungar Publishing Co., NY, 1979.
- YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts*. University of Delaware Press, 2002.

FILMOGRAFIA DA TESE:

1984 (UK, 90 min., p&b, 1956) Direção: Michael Anderson. Michael Redgrave como ator. Adaptação do livro homônimo de George Orwell.

THE ACE in the Hole (A montanha dos Sete Abutres, EUA, 1951, p&b, 35mm, drama, 111') Direção: Billy Wilder. Com Kirk Douglas.

ACROSS the Pacific (EUA, 1942, 97') Direção: John Huston. Com Humphrey Bogart.

ADAM'S Rib (A costela de Adão, 1949, 101', EUA, 35mm, p&b, comédia) Direção: George Cukor. Com Katherine Hepburn, Spencer Tracey.

AIRPLANE (Apertem os cintos que o piloto sumiu, EUA, 1980, 87', cor) Comédia. Com Leslie Nielsen, Lloyd Bridges.

ALEXANDER Nevsky (Rússia, p&b, 1939, 111') Direção: Sergei Eisenstein. Música: Prokofiev.

ALICE (Simplesmente Alice, EUA, 1990, Cor, 102', comédia) Produção: Charles H. Joffe e Jack Rollins. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Mia Farrow, Alec Baldwin, William Hurt, Cybill Shepherd. Montagem: Susan Morse. Fotografia: Carlo di Palma.

AMARCORD (Itália, 1973, cor, 35mm, 124', comédia dramática) Direção: Federico Fellini. Música: Nino Rotta.

EL ANGEL Exterminador (O anjo exterminador, México, 1962, 35mm, drama, 95', p&b) Direção: Luís Buñuel.

L'ANNÉE Dernière em Marienbad (O ano passado em Marienbad, França, 1961, 94', drama) direção: Alain Resnais. Roteiro de Alain Robbe-Grillet.

ANNIE Hall (Noivo neurótico, noiva nervosa, EUA, 35mm, p&b, 93', 1977, comédia dramática). Produção: Charles Joffe. Direção: Woody Allen; Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Com Woody Allen, Diane Keaton, Paul Simon, Tony Roberts. United Artists. Direção de fotografia: Gordon Willis. Direção de Arte: Mel Bourne. Edição: Ralph Rosenblum. Oscar de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original, Melhor Atriz. Bafta de melhor diretor e roteiro.

ANOTHER Woman (A outra, EUA, 1988, cor, 35 mm, 81', drama) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Gena Rowlands, Mia Farrow, Ian Holm, Gene Hackman. Fotografia: Sven Nykvist. Montadora: Susan Morse. Produção: Robert Greenhut.

A NOUS, la Liberté (A nós, a liberdade, França, 1931, p&b, 104 min.) Direção René Clair.

THE APARTMENT (O apartamento, 1960, 125', p&b, 35mm, comédia, EUA) Direção: Billy Wilder. Com Shirley MacLaine, Jack Lemmon.

ANSIKTET (O rosto, Suécia, 1958, P&B, drama, 105') Direção Ingmar Bergman; com Max Von Sidow, Bibi Andersson, dentre outros.

ANYTHING Else (Igual a tudo na vida, EUA/França/Inglaterra, 108', 2003, Cor,35mm, comédia) Produção executiva: Dreamworks. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Danny de Vito, Cristina Ricci, Stockard Channing. Desenho de Produção: Santo Loquasto.

AT THE Circus (Os irmãos Marx no circo, P&B, EUA, 1939, 87') Direção: Edward Buzzell. Com os Irmãos Marx.

AS AVENTURAS de Tom Jones (Tom Jones, 1963, Inglaterra, cor, 35mm, 128') Direção: Tony Richardson. Com Albert Finney.

L'AVVENTURA (A aventura, p&b, Itália, 1959, 143'). Direção: Michelangelo Antonioni. Com Monica Vitti.

AUS DEM LEBEN der marionetten (A vida das marionetes, 1981. Suécia, Filme para TV, 104') Direção: Ingmar Bergman.

AUCH zwerge haben klein angefangen (Também os anões começaram pequenos, Alemanha, 1970, 35mm, drama, 96') direção: Werner Herzog.

THE AWFUL Truth (Cupido é moleque teimoso, EUA, 35mm, p&b, comédia, 1937, 91') Direção Leo McCarey. Com Cary Grant.

LE BALLET Mécanique, (1924, 19 min.) de Fernand Léger

BANANAS (35mm, EUA, 1971, cor, 82', comédia) Metro-Goldwyn-Mayer/United Artists. Produção: Jack Grossberg. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Mickey Rose. Com Woody Allen e Louise Lasser. Montagem: Ralph Rosenblum. Música: Marvin Hamlisch.

BARBARELLA (1968, cor, França, 98 min.) Direção: Roger Vadim. Com Jane Fonda.

BECKET (Becket, O favorito do rei, 1964, Inglaterra/EUA, cor, 148') Direção: Peter Grenville. Com Peter O'Toole, Richard Burton e John Gielgud.

THE BEST Years of our Lives (Os melhores anos de nossas vidas, 1946, 172', 35mm, p&b) Com Dana Andrews, Frederich Marsh, Mirna Loy.

THE BIG Heat (Os corruptos, 1953, p&b, 89'). Direção: Fritz Lang. EUA. Com Glenn Ford.

THE BIG Sleep (À beira do abismo, 1948, 114', cor). Direção de Howard Hawks. Com Humphrey Bogart e Lauren Bacall.

THE BIRDS (Os pássaros, 1963, EUA, 35mm, 119', cor, suspense) Direção: Alfred Hitchcock. Com Tippi Hedren, Rod Taylor.

THE BLACK Cat (O gato preto, 1934, EUA, p&b, 35mm, drama/suspense, 65') Direção: Edgar Ulmer. Com Bela Lugosi e Vincent Price. Produção: Carl Laemmle

THE BLOB (A bolha assassina, 1958, EUA, 35mm, cor, 82 min.) Direção: Irvin Yeaworth. Com Steve MacQueen.

BOCCACIO 70 (Itália/França, cor, 35mm, 1970, 150') Dirigido por Fellini, Visconti, de Sicca e Monicelli. Com Sophia Loren, Anita Ekberg, Rommy Schneider.

BONNIE and Clyde (Uma rajada de balas, EUA, 1967, 35mm, cor, 111') Produção: Warren Beatty. Direção: Arthur Penn. Com Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman.

BORN Yesterday (Nascida ontem, EUA, 1950, 103', 35mm, p&b, comédia) Dirigido por George Cukor. Com Jullie Holliday, William Holden.

BROADWAY Danny Rose (EUA, 1984, p&b e cor, 95', 35mm, comédia) Produção: Jack Rollins e Charles Joffe. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Mia Farrow, Danny Aiello. Fotografia: Gordon Willis. Prêmio Bafta de Roteiro Original.

BRONENOSETS Potyomkin (O Encouraçado Potemkin, 1925, p&b, mudo, URSS, 70') de Sergei Eisenstein

BRUTE force (1947, EUA, p&b, 35mm, 98') Direção: Charles Dassin. Com Burt Lancaster.

BULLETS over Broadway (Tiros na Broadway, cor, 98', 1994, comédia.) Produção executiva: Jean Doumanian e Letty Aronson. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Douglas McGrath. Direção de fotografia: Carlo di Palma. Direção de arte: Santo Loquasto. Edição: Susan Morse. Com: John Cusack, Chazz Palminteri, Dianne Wiest, Jennifer Tilly, Tracey Ulman. Oscar de melhor atriz coadjuvante para Diane Wiest.

CASABLANCA (EUA, 1942, 35mm, p&b, drama, 102') Dirigido por Michael Curtiz. Com Humphrey Bogart, Claude Rains, Conrad Veidt e Ingrid Bergman.

CASANOVA'S Big Night (A grande noite de Casanova, EUA, 1954, 86', cor) Com Bob Hope.

CASINO Royale (Cassino Royale, 1967, 131', Aventura/comédia) Créditos de roteiro para Woody Allen, dentre outros. Com David Niven, Woody Allen, Peter Sellers, Ursula Andress, Orson Welles, John Huston, Charles Boyer, George Raft, Jean-Paul Belmondo, Debora Kerr.

CASSANDRA'S Dream (O Sonho de Cassandra, EUA/Inglaterra/França, 2007, cor, 108', drama) Direção e roteiro: Woody Allen. Com: Ewan MacGregor, Colin Farrell.

CELEBRITY (Celebidades, EUA, cor, 109', 35mm, 1998, comédia dramática) Produção: Jean Doumanian. Miramax/Sweetland Films. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Melanie Griffith, Wynona Ryder, Judy Davis, Kenneth Branagh, Leonardo di Caprio, Joe Mantegna. Montagem: Susan Morse.

LE CHAGRIN e la pitié (A dor e a piedade, França, documentário, p&b, 1969, 251')
Direção: Marcel Ophuls.

CHRONIQUE d'un été (Crônica de um verão. França, 1961, p&b, 88') Documentário.
Direção: Jean Rouch e Edgar Morin.

CITIZEN Kane (Cidadão Kane, EUA, 1941, p&b, 35mm, drama, 119') RKO. Dirigido por Orson Welles. Com Orson Welles. Roteiro: Herman Mankiewicz (Oscar de melhor roteiro original). Fotografia: Greg Tolland. Música: Bernard Herrmann. Edição: Robert Wise.

CITY Lights (Luzes da cidade, EUA, 1931, mudo, p&b, comédia dramática, 87') direção: Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Virginia Cherrill.

COMPANY Man (Um agente como a gente, EUA/Reino Unido/França, 2000, cor, 35mm, 95') Direção: Douglas McGrath. Com Douglas McGrath, Woody Allen (não creditado), John Turturro.

COOL Hand Luke (Rebeldia indomável, 1967, 35 mm, cor, USA, 126') Direção: Stuart Rosenberg. Com Paul Newman.

CRIMES and Misdemeanors (Crimes e pecados, EUA, 1989, cor, 104', 35mm, drama)
Produção: Jack Rollins e Charles Joffe. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Alan Alda, Mia Farrow, Anjelica Huston, Martin Landau, Woody Allen. Fotografia: Sven Nykvist. Montagem: Susan Morse.

THE CURSE of Jade Scorpion (O escorpião de jade, 35mm, cor, EUA/Alemanha, 2001, comédia/suspense, 103'). Direção e roteiro: Woody Allen. Produção: Dreamworks. Executivo: Stephen Tenenbaum. Com Woody Allen, Helen Hunt, Charlize Theron, Dan Aykroyd. Produção: Letty Aronson. Direção de fotografia: Zhao Fei. Desenho de Produção: Santo Loquasto.

DECONSTRUCTING Harry (Desconstruindo Harry, EUA, 1997, cor, 96', 35 mm, comédia dramática) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Billy Cristal, Kirstie Alley, Judy Davis, Elisabeth Sue, Demi Moore. Montagem: Susan Morse. Fotografia: Carlo di Palma. Produção: Beaucaire.

THE DEFIANT Ones (Acorrentados, EUA, 1958, p&b, 97', 35mm) Direção: Stanley Kramer. Com Tony Curtis e Sidney Poitier.

LE DÉJEUNER sur l'herbe (1959, França, 35mm, cor e p&b, 91 min.) de Jean Renoir.

LES DEMOISELLES de Rochefort (As moças de Rochefort, França, 1967, 120', cor, musical) Direção: Jacques Demy. Com Catherine Deneuve. Gene Kelly e Françoise D'Orleac.

IL DESERTO Rosso (O deserto vermelho, cor, Itália, 1964, 120'). Direção: Michelangelo Antonioni. Com Monica Vitti.

DET REGNAR På Vår Kärlek (Chove sobre nosso amor, 95', 1946, Suécia, p&b, 35mm)
Direção: Ingmar Bergman.

DER BLAUE Engel (O anjo azul, Alemanha, P&B, 1930, 100'). Direção: Joseph Von Sternberg. Com Marlene Dietrich, Emil Jannings.

DINNER at Eight (Jantar às oito, p&b, EUA, 1933, 111') Direção: George Cukor. Roteiro adaptado da peça homônima de Kaufman e Ferber. Com: John Barrymore, Jean Harlow, Lionel Barrymore.

LA DOLCE Vita (A doce vida, Itália, 35mm, 1960, 174', comédia) direção: Federico Fellini. Com Marcello Mastroiani, Anita Ekberg, Ainoouk Aimée.

DON'T Drink the Water (EUA, 1994, filme para TV, cor, 92', comédia) Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen, baseado em sua peça homônima. Com Woody Allen, Michael J. Fox, Julie Kavner. Produção: Jean Doumanian. Direção de fotografia: Carlo di Palma. Direção de arte: Santo Loquasto.

DON'T Drink the Water (Quase um sequestro aéreo, EUA, 1969, 100', comédia) Produção: 20th Century Fox. Direção: Howard Morris. Baseado em peça de Woody Allen. Montagem: Ralph Rosenblum. Com Jackie Gleason, Estelle Parsons.

DOUBLE Indemnity (Pacto de sangue, 1944, EUA, 35mm, p&b, drama/detetive, 107') Produção: Paramount. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Charles Brackett e Billy Wilder. Com Fred McMurray, Barbara Stanwick.

DREIGROSHENOPER (Ópera dos três vinténs, 1931, Alemanha, P&B, musical, 112'). Direção: Pabst. Trilha sonora de Kurt Weill. Adaptação da peça homônima de Bertolt Brecht. 3 DVDs "Brecht no Cinema".

THEY drive by night (Dentro da noite, EUA, 1940, 35mm, 95', p&b, drama) Direção: Rauol Walsh. Com Ida Lupino, Humphrey Bogart, Ann Sheridan, and George Raft.

DUCK Soup (O diabo a quatro, 1933, EUA, 68', comédia) Direção: Leo MacCarey. Com os Irmãos Marx.

EASTER Parade (1948, 107 min., EUA, cor) Direção: Charles Walters. Com Judy Garland e Fred Astaire.

ENTR'ACTE (Entreato, França, 1920, p&b, 20', mudo, comédia) Direção: René Clair.

EVERYBODY Says I Love You (Todos dizem eu te amo, 101', 1996, cor, comédia) Direção e roteiro: Woody Allen. Produção e distribuição: Miramax/Sweetland Films, Jean Doumanian e Robert Greenhut. Direção de fotografia: Carlo di Palma. Montagem: Susan Morse. Diretor de Arte: Santo Loquasto. Com Woody Allen, Edward Norton, Drew Barrymore, Alan Alda, Natalie Portman, Goldie Hawn, Julia Roberts.

EVERYTHING that You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask (Tudo que você sempre quis saber sobre sexo – mas tinha medo de perguntar, EUA,

comédia, 1972, p&p e cor. 88'). Roteiro e direção: Woody Allen. Com Woody Allen, Lynn Redgrave, Burt Reynolds, Gene Wilder, Louise Lasser.

F for Fake (Verdades e Mentiras, 1973, Alemanha/França/Irã, cor/p&b, 90') Direção: Orson Welles. Com Orson Welles, Joseph Cotten.

FADING Gigolo (Amante a Domicílio, 2013, comédia, cor, 35mm, USA, 90') Direção: John Turturro. Com John Turturro, Woody Allen, Sharon Stone, Sofia Vergara, Liev Schreiber, Vanessa Paradis.

FANNY och Alexander (Fanny e Alexander, Suécia, 188', drama, 1982, 35mm) direção: Ingmar Bergman.

A FANTASTIC Voyage (A viagem fantástica, 1966, cor, 100', EUA) Direção: Richard Fleischer. Com Rachel Welsh.

FAUST (Fausto, Alemanha, P&B, 1926, mudo, drama, 116') Direção: F.W. Murnau; Com Emil Jannings.

FILM (EUA, 1965, mudo, p&b, 20') Dirigido por Alan Schneider. Roteiro de Samuel Beckett. Com Buster Keaton.

FIVE Easy Pieces (Cada um vive como quer, EUA, cor, 35 mm, 1970, 98') Direção: Bob Rafelson. Com Jack Nicholson.

FORTY-SECOND street (Rua 42, 1933, 101', EUA, p&b) Musical da Warner Bros. Com Bebe Daniels e Ginger Rogers.

FORREST Gump (Forrest Gump, o contador de histórias, EUA, 1994, 35 mm, cor, 141', comédia dramática) Dirigido por Robert Zemeckis. Oscar de melhor filme. Com Tom Hanks (Oscar de melhor ator).

THE FRONT (Testa-de-ferro por acaso, EUA, 35mm, comédia, 1976, 95') Direção: Martin Ritt. Roteiro de: Walter Bernstein. Com Woody Allen e Zero Mostel.

THE FRONT Page (A primeira página, EUA, 1974, 35mm, cor, comédia, 105') Direção: Billy Wilder. Com Walther Matthau e Jack Lemmon.

THE GENERAL (A general, EUA, mudo, p&b, 75 min., 1926) Direção: Buster Keaton.

GIGI (EUA, 115', cor, 1958) Direção Vincent Minelli. Com Leslie Caron, Maurice Chevalier. Comédia.

GIULIETTA degli Spiriti (Julieta dos espíritos, Itália/França, 1965, 35mm, cor, 137') Direção Federico Fellini. Com Giulietta Masina.

THE GLASS Menagerie (À margem da vida, EUA, 1987 drama, 35 mm, 134') Direção de Paul Newman. Baseado na peça homônima de Tennessee Williams. Com Joanne Woodward, John Malkovich.

GONE with the Wind (E o vento levou, EUA, 233', 1939, 35 mm, Tecnicolor) Produção: David O. Selznick. Direção: Victor Fleming. Com Vivien Leigh e Clark Gable.

IN THE GOOD Old Summertime (A noiva desconhecida, 1949, EUA, 35mm, comédia musical, 102') Produção Joe Pasternak. Direção: Robert Leonard. Com Judy Garland.

GRAND Hotel (1932, 112', EUA, p&b) Com Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford.

LA GRANDE Illusion (A grande ilusão, França, 114', 1937, drama) Direção: Jean Renoir.

THE GREATEST Show on Earth (O maior espetáculo da Terra, EUA, 1952, 152', cor) Direção: Cecil B. de Mille. Com James Stewart, Charlton Heston, Dorothy Lamour.

GRIFFIN and Phoenix (O amor pode dar certo, 2006, USA, cor, 35mm, 102') de Ed Stone.

HANNAH and Her Sisters (Hannah e suas irmãs, 103', 35mm, cor, comédia dramática, 1986.) Roteiro e direção: Woody Allen. Com Woody Allen, Michael Caine, Mia Farrow, Diane Wiest, Barbara Hershey, Max Von Sydow. Orion Pictures. Direção de Fotografia: Carlo di Palma. Montagem: Susan Morse. Oscar de Melhor Roteiro Original; Oscar de atriz coadjuvante para Diane Wiest; Oscar de ator coadjuvante para Michael Caine. Bafta de direção e roteiro.

THE HILL (A colina dos homens perdidos, 1965, UK, 123', p&b) Direção: Sidney Lumet. Com Sean Connery, Ossie Davis.

HIS Girl Friday (Jejum de amor, 1940, EUA, 35mm, p&b, comédia, 92') Com Cary Grant, Rosalind Russel.

HIROSHIMA, Mon Amour (França/Japão, 1959, 35mm, drama, 90') Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras.

HOLLYWOOD Ending (Dirigindo no escuro, EUA, 2002, cor, 112', 35 mm, comédia) Produção Stephen Tenenbaum. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Tea Leoni, Debra Messing.

THE HOUSE of Wax (A casa de cera, EUA, 1953, 35 mm, terror, cor, 88') Direção: André de Toth. Com Vincent Price, Bela Lugosi.

HUSBANDS and Wives (Maridos e esposas, EUA, 1992, cor, 35 mm, 108', drama) Produção: Charles Joffe e Jack Rollins. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Mia Farrow, Judy Davis, Sidney Pollack, Juliette Lewis, Liam Neeson. Fotografia: Carlo di Palma. Montagem: Susan Morse. Prêmio Bafta de melhor roteiro.

THE HUSTLER (Desafio à corrupção, p&b, 1961, 134', EUA) Direção: Robert Rossen. Com Paul Newman.

I AM a Fugitive from a Chain Gang (O fugitivo, EUA, p&b, 1932, 93') Direção: Melvyn Leroy. Com Paul Muni. Warner Brothers.

THE IMPOSTORS (Os impostores, EUA, cor, 35 mm, 1998, 101') Direção: Stanley Tucci. Com Woody Allen (não creditado), Stanley Tucci, Oliver Platt.

INTERIORS (Interiores, EUA, 1978, cor, 93', drama) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Geraldine Page, Diane Keaton, Maureen Stapleton. Montagem: Ralph Rosenblum. Fotografia: Gordon Willis. Produção: Robert Greenhut.

INTOLERABLE Cruelty (O amor custa caro, EUA, comédia, cor, 2003, 100') Direção: Ethan e Joel Cohen. Com Catherine Zeta-Jones e George Clooney.

IT HAPPENED One Night (Aconteceu naquela noite, EUA, 1934, 35 mm, p&b, comédia, 105') Direção: Frank Capra. Com Clark Gable, Claudette Colbert.

IT'S A Wonderful Life (A felicidade não se compra, EUA, p&b, 35mm, 1946, 130') Direção: Frank Capra. Com James Stewart.

IL VIAGGIO di capitán Fracassa (A viagem do capitão Tornado, Itália/França, 35mm, cor, 132',1990) Direção: Ettore Scola. Com Massimo Troisi, Ornella Muti, Vincent Perez, Emanuelle Béart.

KEY Largo (Paixões em fúria, 1948, EUA, p&b, 100') Direção: John Huston. Com Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lauren Bacall.

KING Lear (Rei Lear, 1987, França, cor, 90') Direção: Jean-Luc Godard. Com Godard, Woody Allen.

KUMONOSU-JŌ (Trono manchado de sangue, Japão, 1957, p&b, 105') Direção: Akira Kurosawa. Com Toshiro Mifune.

THE LADY Eve (As três noites de Eva, 193, EUA, 35 mm, comédia, 1941, 94') Direção: Preston Sturges. Com Henry Fonda, Barbara Stanwick.

THE LADY from Shangai (A dama de Shangai, EUA, 35 mm, 1947, p&b, suspense, 87') Direção: Orson Welles. Com Rita Hayworth, Orson Welles.

LADRI di Biciclette (Ladrões de bicicletas, Itália, p&b, 35 mm, 1948, drama, 93') direção: Vittorio de Sica.

THE LAWS of Attraction (A lei da atração, EUA, 35 mm, comédia, cor, 2004, 90') Direção: Peter Howitt. Com Julianne Moore e Pierce Brosnam.

THE LETTER (A carta, EUA, 1940, 95') Direção: William Willer. Com Bette Davis. Adaptado da estória de Somerset Maugham. Warner Bros.

LOLA MONTÈS (França, 1955, 116', p&b) Max Ophuls. Com Peter Ustinov.

LOVE and Death. (A última noite de Bóris Gruchenko, EUA, P&B, 35 mm, 1975, 85', comédia.) Produção: United Artists. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen e Diane Keaton. Montagem: Ralph Rosenblum.

LOVE'S Labour's Lost (Trabalhos de amor perdidos, Inglaterra, 2000, cor, comédia, 35 mm, 93') Direção: Kenneth Branagh. Com Kenneth Branagh, Alicia Silverstone.

M (M, o vampiro de Dusseldorf, Alemanha, 1931, 35 mm, p&b, drama, 117') Direção: Fritz Lang. Com Peter Lorre. Roteiro: Thea Von Harbou.

THE MALTESE Falcon (Relíquia macabra, EUA, 1941, filme noir, 35 mm, p&b, 100') Direção: John Huston. Com Humphrey Bogart.

A MAN for All Seasons (O homem que não vendeu sua alma, 1966, 120', Reino Unido, cor) Direção: Fred Zinneman. Com Orson Welles, Paul Scofield.

MANHATTAN (EUA, 1979, 35mm, p&b, 96', comédia dramática) Produção: Charles Joffe e Jack Rollins. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. Direção de Fotografia: Gordon Willis. Com Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway. Montagem: Susan Morse. Prêmios: César de melhor filme estrangeiro. Bafta de melhor roteiro original.

MANHATTAN Murder Mystery (Misterioso assassinato em Manhattan, EUA, 1993, Cor, 104', comédia/suspense) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Diane Keaton, Alan Alda. Fotografia: Carlo di Palma. Montadora: Susan Morse.

M.A.S.H. (1970, cor, 116', EUA, comédia.) Direção: Robert Altman. Com Donald Sutherland, Elliot Gould, Robert Duval.

MATCH Point (Ponto final, Inglaterra/EUA/Irlanda/Rússia, 2005, cor, 123', drama) Direção e Roteiro: Woody Allen. Montagem: Susan Morse. Com: Scarlett Johansson, Jonathan Rhys-Meyers, Emily Mortimer.

MEDIANERAS (Buenos Aires na era do virtual, 2011, cor, 35 mm, Argentina/Espanha/Alemanha, 95'), de Gustavo Taretto.

MEETIN' W .A. (Encontrando Woody Allen, França, 1986, 26') Direção: Jean-Luc Godard. Com Woody Allen e Godard.

MEET me in St. Louis (Agora seremos felizes, EUA, p&b, 35 mm, 1944, 113') Direção: Vincent Minelli. Com Judy Garland. Metro Goldwin Meyer.

MELINDA & Melinda (Melinda e Melinda, EUA, 100', cor, 35mm, 2004/2005, comédia e drama) Produção: Letty Aronson, Fox Searchlight. Direção e Roteiro: Woody Allen. Com Will Ferrell, Steve Carell. Diretor de arte: Santo Loquasto.

MIDSUMMER Night's Dream (Sonho de uma noite de verão, 1935, p&b, EUA). De William Dieterle e Max Reinhardt. Com James Cagney, Mickey Rooney, Olivia de Havilland.

A MIDSUMMER Night's Sex Comedy (Sonhos eróticos de uma noite de verão, EUA 1982, cor, 88 min.) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Mia Farrow, Tony Roberts, José Ferrer. Fotografia: Gordon Willis.

MIGHTY Aphrodite (Poderosa Afrodite, EUA, 1995, cor, 95', comédia) Produção: Jean Doumanian, Beaucaire. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Alley, Mira Sorvino, Helena Bonham Carter. Montadora: Susan Morse. Fotografia: Carlo di Palma. Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante para Mira Sorvino.

MIRACLE on Morgan's Creek (Papai por acaso, EUA, p&b, 35mm, 1944, 98') Direção: Preston Sturges. Com Betty Hutton.

MON Oncle d'Amérique (Meu tio da América, França, 125', 1980) Direção: Alain Resnais. Com Gérard Depardieu.

MONKEY business (Os quatro batutas, 1931, EUA, 77') Com os Irmãos Marx. Roteiro de S. J. Perelman. Paramount Pictures.

MYSTERY in the Wax Museum (Os Crimes do Museu de Cera, 1933, EUA, p&b, 35mm), de Michael Curtiz.

THE NAVIGATOR (Marinheiro por descuido, 1924, EUA, p&b, 59') Direção e interpretação Buster Keaton. Comédia.

OEDIPUS Wrecks / New York stories (episódio Édipo arrasado, de Contos de Nova York. EUA, 39', 1989, 35mm, comédia) Produção: Touchstone Pictures. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Julie Kavner, Mia Farrow. Diretor de fotografia: Sven Nykvist. Outros episódios dirigidos por Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

NOTORIOUS (Interlúdio, EUA, 1946, p&b, 35mm, suspense, 101') direção: Alfred Hitchcock. Com Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains.

LA NOTTE (A noite, Itália/França, p&b, 1961, 122') Direção: Michelangelo Antonioni. Com Marcello Mastroiani, Monica Vitti e Jeanne Moreau.

LE NOTTE di Cabiria (As noites de Cabíria, Itália/França, 1957, 35mm, p&b, 110') Produção: Dino di Laurentis. Dirigido por Federico Fellini. Roteiro de Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini. Com Giulietta Masina. Música de Nino Rotta.

NUIT et Brouillard (Noite e neblina. França, P&B e cor, média-metragem, 32', 1955, documentário.) Direção: Alain Resnais.

ON the Town (p&b, EUA, 1949, 98') Com Frank Sinatra, Gene Kelly

OTTO e Mezzo (Oito e meio, Itália/França, 1963, p&b, drama, 35mm, 138') Dirigido por Federico Fellini. Com Marcello Mastroianni, Cláudia Cardinale, Anouk Aimée.

PANDORA'S Box (A caixa de Pandora, 1929, Alemanha, p&b, drama, 133', mudo). Dirigido por Pabst. Com Louise Brooks.

LE PARAPLUIES de Cherbourg (Os guarda-chuvas do amor, França, 1964, 91', musical)
Direção: Jacques Demy. Com Catherine Deneuve e Françoise D'Orlèac.

PARIS-Manhattan (França, 2012, comédia romântica, cor, 35mm, 77') Direção: Sophie
Lellouche. Participação de Woody Allen.

PERSONA (Quando duas mulheres pecam, Suécia, 1966, drama, p&b, 85') direção:
Ingmar Bergman. Com Bibi Andersson e Liv Ullmann.

PETER'S Friend (Amigos de Peter, Inglaterra, 1992, cor, 35mm, 101') Dirigido por
Kenneth Branagh. Com Kenneth Branagh, Hugh Laurie, Imelda Staunton, Stephen Friars,
Philida Law.

THE PHANTOM of the Opera (O fantasma da ópera, 35mm, cor, musical, 2004, 143').
Dirigido por Joel Schumacher, da obra de Andrew Lloyd Weber. Com Gerald Butler,
Miranda Richardson.

THE PHILADELPHIA Story (Núpcias de escândalo, EUA, 1940, comédia, p&b, 112')
Produção: Katherine Hepburn; direção: George Cukor; Com Katherine Hepburn, Cary
Grant, James Stewart.

PICKING up the Pieces (Juntando os pedaços, 2000, EUA, cor, 35mm, 91') Direção:
Alfonso Arau. Com Woody Allen, Sharon Stone, David Swimmer, Kiefer Sutherland,
Elliot Gould.

PLAY It Again, Sam (Sonhos de um sedutor, 85', 1972, 35mm, comédia, p&b).
Produção: Paramount. Direção: Herbert Ross. Roteiro: Woody Allen. Baseado na peça
de Woody Allen. Com Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts.

THE PURPLE Rose of Cairo (A rosa púrpura do Cairo, 35mm, p&b, EUA, 1985, 84',
comédia dramática) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Mia Farrow, Danny Aiello,
Jeff Daniels. Diretor de fotografia: Gordon Willis. Montagem: Susan Morse. Globo de
Ouro de Melhor Roteiro. César para filme estrangeiro. Bafta para roteiro.

RADIO Days (A era do rádio, 1987, 85', comédia dramática, 35mm, cor) Produção:
Charles Joffe e Jack Rollins. Direção e roteiro: Woody Allen. Direção de fotografia: Carlo
di Palma. Direção de arte: Santo Loquasto. Com: Julie Kavner, Dianne Wiest, Mia
Farrow, Diane Keaton. Edição: Susan Morse.

REDS (Reds, 1981, 194', cor, EUA.) Direção: Warren Beatty. Com Warren Beatty, Diane
Keaton, Jack Nicholson.

ROAD to Morocco (A sedução de Marrocos, 1942, 82', p&b) Com Bob Hope, Bing
Crosby, Dorothy Lamour.

THE ROARING twenties (Os heróis esquecidos, 1939, 104', p&b) Direção Raoul Walsh.
Com James Cagney, Humphrey Bogart.

ROMA (Itália, 1972, cor, drama, 35mm, 128') Direção: Federico Fellini. Com Federico Fellini, Ana Magnani, e outros.

TO ROME with Love (Para Roma com amor, Itália/USA, cor, 35mm, comédia, 2012, 112') Direção e roteiro: Woody Allen. Com Penélope Cruz, Roberto Begnini, Alec Baldwin, Woody Allen.

THE ROSE Tattoo (A rosa tatuada, EUA, 117', p&b, 1955, 35mm) Com Ana Magnani e Burt Lancaster. Adaptado da peça homônima de Tennessee Williams.

SATYRICON (Satiricon, 1969, Itália, 35mm, cor, 124') Direção: Federico Fellini.

SAWDUST and Tinsel (Noites de circo, Suécia, 1953, 89', p&b, drama) Direção: Ingmar Bergman.

LO SCEICCO Bianco (Abismo de um sonho, Itália, 1952, p&b, comédia, 92'). Direção: Federico Fellini. Música: Nino Rota. Com Alberto Sordi, Giulietta Masina.

SEPTEMBER (Setembro, Cor, 82', 1987, drama) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Mia Farrow, Diane Wiest, Denholm Elliot. Fotografia: Gordon Willis.

A SERIOUS Man (Um homem sério, EUA, 2009, comédia, cor, 35mm, 106') Direção: Ethan e Joel Cohen.

THE SEVENTH Seal (O sétimo selo, Suécia, P&B, 1957, 35mm, drama, 96') Direção: Ingmar Bergman. Com Max Von Sydow.

THE SEVEN Year Itch (O pecado mora ao lado, EUA, 1955, cor, comédia, 35mm, 105') Direção: Billy Wilder. Com Marylin Monroe.

SEX, Lies and Videotape (Sexo, mentiras e videotape, cor, 35mm, 1989, 100') Direção: Steven Soderbergh.

SHAKESPEARE in Love (Shakespeare apaixonado, 1998, cor, 35mm, EUA, 123'), roteiro de Tom Stoppard. Direção: Marc Norman. Com Gwyneth Paltrow.

SHERLOCK JR. (EUA, 1924, 45', p&b, mudo) Direção: Buster Keaton. Com Buster Keaton.

SINGING in the Rain (Cantando na chuva, EUA, 1952, 35mm, musical, 103', cor) Direção: Gene Kelly e Stanley Donney. Com Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor.

SCIUSCIÀ (Vítimas da tormenta, 1946, Itália, p&b, 93') Direção: Vittorio de Sica.

SCOOP (O grande furo, Inglaterra/EUA, 35mm, cor, 2006, 95', comédia dramática) Produção: BBC Films. Executivo: Stephen Tenenbaum. Direção e roteiro: Woody Allen. Com Scarlett Johansson, Hugh Jackman, Woody Allen. Produtora: Letty Aronson.

SHADOWS and Fog (Neblina e sombras, EUA, 85', p&b, 35mm, 1991, comédia dramática) Direção e roteiro: Woody Allen. Com John Malkovich, Mia Farrow, John Cusack, Madonna, Jodie Forster, Kathy Bates e Woody Allen. Orion Pictures. Direção de Fotografia: Carlo di Palma. Engenheiro de Produção: Santo Loquasto. Edição: Susan Morse. Produção: Robert Greenhut.

THE SHOP around the Corner (A loja da esquina, EUA, 1940, p&b, comédia, 35mm, 99') Direção: Ernst Lubitsch. Com James Stewart.

THE SLEEPER (O dorminhoco, EUA, 35mm, p&b, 1973, 89', comédia) Produção: Orion Pictures. Direção: Woody Allen. Com Woody Allen, Diane Keaton. Montagem: Ralph Rosenblum; produção: Jack Grossberg.

SLEEPLESS in Seattle (Sintonia de amor, EUA, 35mm, cor, comédia, 105', 1993) Direção: Nora Ephron. Com Tom Hanks e Meg Ryan.

SMALL Time Crooks (Trapaceiros, EUA, 35mm, comédia, 94', 2000, cor.). Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Tracey Ulman, Elaine May, Elaine Stritch, Hugh Grant. Produção: DreamWorks/Sweetland Films. Produção: Jean Doumanian. Direção de Fotografia: Zhao Fei. Diretor de Arte: Santo Loquasto.

SMILES of a Summer Night (Sorrisos de uma noite de amor, Suécia, 1955, 35mm, p&b, Drama, 108') Direção: Ingmar Bergman. Com Bibi Andersson.

A SOLDIER'S Daughter Never Cries (1998, 127', cor, EUA) Direção: James Ivory. Com Kris Kristopherson, Barbara Hershey, Jane Birkin.

I SOLITI Ignoti (Os eternos desconhecidos, Itália, p&b, 1958, 106', Comédia) Direção: Mario Monicelli. Com Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Totó, Claudia Cardinale.

SOMMAREN med Monika (Mônica e o desejo, 1953, 96', p&b, 35mm, Suécia) Direção: Ingmar Bergman. Com Harriet Andersson.

SON of Paleface (O filho do treme-treme, 1952, cor, 95', EUA) Com Bob Hope, Jane Russell, Roy Rogers. Paramount Pictures.

STACHKA (A greve, 1924, 82', p&b, Rússia) Direção: Sergei Eisenstein.

STARDUST Memories (Memórias, EUA, 1980, p&b, 91', comédia dramática) Direção e roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen, Charlotte Rampling, Tony Roberts, Sharon Stone.

LA STRADA (A estrada da vida, 1954, p&b, Itália, 35mm, 108'), Dir.: Federico Fellini. Com Anthony Quinn, Giulietta Masina.

A STREETCAR Named Desire (Uma rua chamada pecado, EUA, 1951, p&b, 35mm, drama, 122') de Elia Kazan. Baseado na peça de Tennessee Williams. Com Marlon Brando e Vivien Leigh.

STUCK on You (Ligado em você, 2003, EUA, cor, 35mm, 118') Direção: Farrelly Brothers. Com Matt Damon e Greg Kinnear.

SUNRISE (Aurora, 1927, EUA, mudo, p&b, drama, 94') direção: Murnau.

SUNSET Boulevard (O crepúsculo dos deuses, EUA, 1950, p&b, drama, 110') Produção: Paramount Direção: Billy Wilder. Roteiro: Charles Brackett e Billy Wilder. Com Gloria Swanson, William Holden, Buster Keaton.

SWEET and Lowdown (Poucas e boas, EUA, 1999, 95', cor, comédia). Produção e distribuição: Sony Pictures Classics/Sweetland Films. Jean Doumanian. Direção: Woody Allen. Com Sean Penn, Uma Thurman. Direção de Fotografia: Zhao Fei. Direção de Arte: Santo Loquasto.

THE TAMING of the Shrew (A megera domada, 35mm, cor, comédia, 1967, 122') Direção: Franco Zeffirelli. Com Elizabeth Taylor, Richard Burton.

THE TAMING of the Shrew (A megera domada, EUA, p&b, comédia, mudo, 1929, 66') Direção: Sam Taylor. Com Mary Pickford e Douglas Fairbanks.

TAKE the Money and Run (Um assaltante bem trapalhão, EUA, 1969, 85', cor e P&B. Direção e Roteiro: Woody Allen. Com Woody Allen.

TEAHOUSE of the August Moon (Casa de chá do Luar de Agosto, EUA, 1956, 123', comédia) Com Glenn Ford, Marlon Brando.

THE THREE Faces of Eve (As três máscaras de Eva, EUA, 1957, 91') Direção: Nunnally Johnson. Com Joanne Woodward.

THE TREASURE of Sierra Madre (O tesouro de Sierra Madre, EUA, 1948, 126', p&b) Direção: John Houston. Com Humphrey Bogart.

THE TRIAL (O processo, 35mm, 1962, Itália/Alemanha/França, 119') Direção: Orson Welles. Com Romy Schneider, Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Orson Welles.

THE TROJAN women (As troianas, 1971, EUA, cor, 105') Direção: Michael Kakoyanis. Com Katherine Hepburn, Vanessa Redgrave, Irene Papas.

TROUBLE in Paradise (Ladrão de alcova, 1932, 83', p&b) Direção: Ernst Lubitsch. Com Miriam Hopkins.

TYSTNADEN (O Silêncio, 1963, 96', p&b, Suécia) Direção: Ingmar Bergman

UNFAITHFULLY Yours (Odeio-te, meu amor, 1948, EUA, p&b, 105') Direção: Preston Sturges. Com Rex Harrison. Comédia.

VALENTÍN – (Argentina/França/Itália/Holanda/Espanha, 2002, 86', cor, 35mm) Direção: Alejandro Agresti. Com Carmen Maura, Alejandro Agresti, Rodrigo Noya.

VARGTIMMEN (A hora do lobo, 1968, Suécia, p&b, 84 min.) Direção: Ingmar Bergman. Com Ingrid Bergman.

VERTIGO (Um corpo que cai, EUA, 1958, 35mm, cor, drama/suspense, 128') Produção: Universal. Direção: Alfred Hitchcock. Com James Stewart, Kim Novak.

VICKY Cristina Barcelona (Espanha/Estados Unidos, comédia, cor, 35 mm, 2008, 96') Direção e roteiro: Woody Allen. Com Javier Bardem, Penélope Cruz, Scarlet Johansson. Globo de Ouro de melhor comédia. Independent Spirit Award de roteiro. Montagem: Susan Morse.

WHATEVER Works (Tudo pode dar certo, EUA/França, 2009, 92', cor, 35mm, comédia) Roteiro e direção: Woody Allen.

WHAT'S New, Pussycat? (O que é que há, gatinha? FRA/EUA, 1965, cor, 108', comédia) Direção: Clive Donner/Richard Talmadge. Roteiro: Woody Allen. Música: Burt Bacharat. Com: Woody Allen, Peter Sellers, Peter O'Toole, Romy Schneider; participação especial: Richard Burton.

WHAT'S up, Tiger Lily? (O que há, Tigresa? EUA/Japão, 1966, cor, 35mm, 80', Comédia) Produção: AIP. Roteiro de Woody Allen, Mickey Rose, Louise Lasser. Com Woody Allen e Louise Lasser (dublagem). Direção: Woody Allen e Senkichi Taniguchi.

WHEN Harry Met Sally (Harry e Sally: feitos um para o outro; EUA, 1989, cor, comédia, 35mm, 96') Direção e roteiro: Rob Reiner e Nora Ephron; Com Billy Cristal e Meg Ryan.

WHITE Heat (Fúria sanguinária, EUA, 1949, 35mm, filme noir, 114') Direção: Raoul Walsh. Com James Cagney.

WINTER'S Tale (Conto de inverno, Inglaterra, 1995, 99', 35mm, cor) Dirigido por Kenneth Branagh. Adaptado de Shakespeare.

WILD Man Blues. - Woody Allen in concert (Um retrato de Woody Allen. Europa/ EUA, 1997, cor, 35mm. Documentário musical, 105'). Direção: Barbara Kopple. Com Woody Allen, Letty Aronson, Soon Yi Previn, New Orleans Ragtime Rascals Band.

WILD Strawberries (Morangos silvestres, Suécia, 91', 1957, p&b) Direção de Ingmar Bergman. Com Bibi Andersson.

WOODY Allen – A Documentary (EUA, PBS, American Masters, 2011, documentário, 2 partes, 195') Direção: Robert Weide. Com: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Charles Joffe, Jack Rollins, Letty Aronson, Dianne Wiest, Mira Sorvino, Penélope Cruz, Martin Scorsese, Scarlett Johansson, Sean Penn, Naomi Watts, Owen Wilson.

WOODY Allen – An American Comedy (EUA, 1977, 30'; 16mm; p&b) Direção: Harold Mantell. Princeton University.

YOU Can't Take It with You (Do mundo nada se leva, EUA, 1938, comédia, 126') Direção: Frank Capra. Roteiro: Kaufman & Moss. Com James Stewart, Ann Miller, Jean Arthur, Lionel Barrymore. Adaptado da peça homônima de Kaufman & Moss.

YOU Only Live Once (Vive-se só uma vez, 1937, P&B, EUA, 35mm, 86') Direção: Fritz Lang. Com Henry Fonda, Sylvia Sydney.

YOU'LL Meet a Tall, Dark Stranger (Você vai conhecer o homem de seus sonhos, EUA/Espanha, 2010, 35mm, cor, comédia dramática, 98') Roteiro e direção: Woody Allen. Com Naomi Watts, Antônio Banderas, Anthony Hopkins.

YOUNG Frankenstein (O jovem Frankenstein, EUA, 106', 1972, p&b) Direção: Mel Brooks. Com Gene Wilder

YOU'VE Got Mail (Mensagem pra você, EUA, 1998, 35mm, cor, comédia, 119') Direção: Nora Ephron. Baseado na peça de Miklós Lázló. Com Tom Hanks e Meg Ryan.

ZELIG (EUA, P&B e cor, 79', 1983, comédia.) Roteiro e direção: Woody Allen. Com Woody Allen, Mia Farrow. Fotografia: Gordon Willis. Montagem: Susan Morse. Melhor Filme no Festival de Veneza.

ZEMLYA (Terra; Rússia, 1930, 73', p&b, mudo) Direção: Aleksandr Dovzhenko.

TV, VÍDEO, DISCOS E INTERNET:

ALLEN, W. [26 Jan. 1967] Entrevistador: Larry Wilde". Áudio digitalizado. 55' Recorded Sound Research Center – Library of Congress.

ALLEN, W. [1jun.1965] Entrevistador: Studs Terkel. Áudio digitalizado. 24'30". Recorded Sound and Research Center – Library of Congress.

ALLEN, Woody. **Woody Allen**; 1 disco sonoro; Colpix, 1964.

ALLEN, Woody. **Woody Allen Vol. 2** – 1 disco sonoro; Colpix, 1965.

ALLEN, Woody. **Third Woody Allen Album** 1 disco sonoro; Capitol Records, 1968. Gravado no Eugene's de San Francisco, CA, USA.

ALEXANDERPRESS. (Base de dados)Electronic resource online -- Wayne State University Library. **Girls in their Summer Dresses** – de Irvin Shaw. Com Jeff Bridges. NY: Broadway Theater Archive. [1981]. Visitado em Julho de 2013, Michigan, USA.

<BBC interviews Woody Allen Blue Jasmine> 2013. BBC Newsnight. 8'07". Em <http://www.youtube.com>

THE CHEVY Show – 10 anos de Sid Caesar. Roteiro de Woody Allen e Larry Gelbart. Episódios: *The Hot Tin Cat*; *American Bandstand*. Com Shirley MacLaine e Art Carney. Exibido em 2 de novembro de 1958. Ganhou o Sylvania Award e foi indicado para um prêmio Emmy.

COLISEUM – como apresentador; CBS, 16 de Fevereiro de 1967.

HOORAY for Love: Episódio *Strange Strawberries*. General Electric Theater. ABC. Roteiristas: Woody Allen e Larry Gelbart.

HOT Dog, 1971. CBS. Peabody Award. Apresentador e roteirista: Woody Allen.

JACK Parr's Show – roteirista: Woody Allen. Com Art Carney, Shirley MacLaine e Sid Caesar numa paródia de *Rebecca*, de Hitchcock.

THE KRAFT Music Hall: *The Woody Allen Special*. Com Liza Minelli e Woody Allen. 1967. NBC

THE KRAFT Music Hall: *The Woody Allen Special*. NBC. Com Candice Bergen e Woody Allen. 21 de setembro de 1969. Episódios: “Cupid's Shaft”, “The Tutor - An Original Folktale”; “Nude Actors”. Roteirista: Woody Allen.

THE LAUGHMAKER – piloto de 30' para a ABC com Louise Lasser, Alan Alda e Woody Allen. 1962. Direção e roteiro de Woody Allen.

MEN of Crisis – The Harvey Wallinger Story – “The Politics of Woody Allen” ou “The Comedy of Woody Allen” – Especial para a TV; EUA; PBS, 1971, 30'; roteiro e direção: Woody Allen; Com Woody Allen, Diane Keaton, Louise Lasser; censurado e nunca exibido.

SDELKA – 19', Rússia. Fonte: You Tube, vídeo de 6'48”, Jul. 9, 2009. Curta-metragem sobre peça de Woody Allen. Diretor: Georgy Lebedev; Roteiro: Lilia Tarasevich <http://www.youtube.com>

STANLEY Com Carol Burnett. 24 de setembro de 1956. Comédia de situação, no ar até 11 de Março de 1957. Roteirista: Woody Allen.

STEVE Allen Show – 28 de Novembro de 1963; como ator.

THE TONIGHT Show. Woody Allen como apresentador, no lugar de Johnny Carter por uma semana. NBC. Julho de 1964. Outras participações como convidado.

<TIME_ Interviews_ Woody_ Allen> Ten Questions to Woody Allen. Em <http://www.youtube.com>

VISÕES de Brecht (Brecht no Cinema).2010. 3 discos digitais versáteis (DVDs).

WHAT'S My Line? – 1965. Como convidado surpresa.

WOODY Allen: a Life in Film (TV) TCM, Sábado, 4 de Maio de 2002.

“WOODY Allen Wrote New Jokes for ‘Bullets Over Broadway’ Musical” – *The Wall Street Journal*, May 7, 2014 4:00 PM ET, by, Kathy Shwiff. Acessado através de @thewoodyallenpages. Link: <<http://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/05/07/woody-allen-wrote-jokes-for-bullets-over-broadway-musical/tab/print/>>

APÊNDICE

Influência (e citações) de Woody Allen em filmes de outros cineastas

Woody Allen foi influenciado por muitos filmes que assistiu em sua adolescência no Brooklyn nos anos 40 e 50 – inclusive no enquadramento aberto e quase teatral dos planos americanos e planos-sequência. Ele também influenciou, e humildemente não reconhece, outros autores de comédia. Allen admite, porém, que “filmes como *Bananas* e *Take the Money and Run* foram precursores de filmes como *Airplane*” (ALLEN apud LAX, 1991, p. 204) (*Apertem os cintos que o piloto sumiu*, 1980), de David Zucker.

“Eu quero fazer comédias mais adultas, eu não acho que haja alguém fazendo isso nos Estados Unidos”,³⁸⁵ disse ele certa vez numa entrevista. É esse tipo de comédia dramática que vai influenciar toda uma geração mais nova de diretores. Assim como os filmes de Bergman e Fellini influenciaram os filmes de Allen, este, por sua vez, “influenciou Albert Brooks, Kenneth Branagh – especificamente em *Winter’s Tale* (Conto de inverno, 1995) e *Peter’s Friends* (Amigos de Peter, 1992) – Nora Ephron, Spike Lee, Rob Reiner e Billy Cristal, dentre outros”, segundo Bailey³⁸⁶ (2001, p. 23. Tradução da autora). A técnica cinematográfica de Allen –em filmes mais emocionalmente desestabilizados, como *Deconstructing Harry* e *Husbands and Wives*, incluindo montagem repetição de planos, cortes bruscos, mudanças instáveis entre a vida do personagem e cenas de sua fantasia – teriam influenciado ainda roteiros de Marshal Brickman e direções de Ron Howard.

Nora Ephron, que foi sua contemporânea, e que inclusive atuou em *Crimes and Misdemeanors*, dirigiu, com Rob Reiner, *When Harry Meets Sally* (Harry e Sally – feitos um para o outro), 1989. O filme é considerado uma homenagem dos dois diretores a Allen, ou o “filme de Woody Allen não feito por ele”.³⁸⁷ A *Première Magazine* de Outubro de 1989 tinha um artigo chamado “*When Harry Met Woody*”. Numa seção chamada “*Short Takes*”, eles fizeram uma tabela comparativa entre este filme e os de

³⁸⁵ Em 1965, para Studs Tierkel. Recorded Sound Research Center – Library of Congress, Washington D.C., EUA: (no original) “I wanna do comedies more adults. I don’t think there’s anybody doing it in the U.S.” Tradução da autora.

³⁸⁶ (No original): “The ways of seeing which are Bergman’s and Fellini’s movies, his screenplays suggest, inflect the ways of seeing which are Allen’s movies, which have, in turn, inflected the ways of seeing of films by Albert Brooks, Kenneth Branagh, Nora Ephron, Spike Lee, Rob Reiner, and Billy Cristal, among others.”

³⁸⁷ *Première Magazine* de Outubro de 1989. “*When Harry Met Woody*”. “*Short Takes*”

Allen. Vamos reproduzir aqui algumas destas comparações. Uma delas, é o primeiro encontro não auspicioso: “Harry e Sally viajam de Chicago a Nova York e discutem sobre coisas como o fim de Casablanca; Isaac e Mary conhecem-se no *Guggenheim Museum*, onde discutem sobre a pronúncia dela de Van Gogh” [*Manhattan*]. (SPIGNESI, 1992, p. 344. Tradução e parênteses da autora)³⁸⁸

Os relacionamentos são estabelecidos no Central Park West, em Nova York: “Harry e Sally passam caminhando pelo Museu Americano de História Natural [...] Isaac e Mary passam caminhando pelo planetário do Museu de História Natural.” (SPIGNESI, 1992, p. 345)³⁸⁹ Muitos outros filmes de Allen passam-se no Central Park, como *Husbands and Wives*, *Bananas*, *Another Woman*, *Hannah and Her Sisters*, *Like Anything Else*.

Vejamos como a escrita do diálogo é semelhante em ambos os roteiros:

Harry: ‘Ponha seu nome nos livros. Agora, enquanto você os estiver desempacotando, antes que eles se misturem e você não souber qual é de quem’. Alvy (*Annie Hall*): ‘Esse *Catcher in the Rye* é de quem? Cê sabe, você escreveu seu nome em todos os meus livros porque você sabia que esse dia ia chegar.’ (SPIGNESI, 1992, p. 346)³⁹⁰

Harry percebe que ele está apaixonado por Sally durante uma montagem em flashback de todos os tempos felizes que tiveram. O mesmo acontece com Alvy, ao perceber que amou Annie, um pouco tarde.

Spignesi ainda acrescenta à lista da revista muitos outros pontos em comum. Dentre eles: o melhor amigo de ambos os homens é um escritor, tanto em *When Harry Met Sally* quanto em *Manhattan* e várias cenas acontecem em livrarias e os personagens são também leitores.

Há uma conexão com Bogart em Allen e em Reiner/Ephron:

Harry e Sally primeiro discutem o fim de *Casablanca*, então assistem ao fim do filme, em seus apartamentos, enquanto falam ao telefone. Allan Felix é um fanático de Humphrey Bogart, e é visitado pelo espírito de Bogart por todo *Play it Again, Sam*. A cena final do filme vem direto de *Casablanca*. (SPIGNESI, 1992, p. 347)

³⁸⁸ (No original): “Harry e Sally share a ride from Chicago to New York and argue about such things as the ending of *Casablanca* [...] Isaac e Mary (*Manhattan*) meet at the Guggenheim Museum, where they disagree of her pronunciation of Van Gogh.”

³⁸⁹ (No original) “Harry and Sally stroll past the American Museum of Natural History [...] Isaac and Mary stroll through the Museum of Natural History’s Planetarium (*Manhattan*).”

³⁹⁰ (No original) “Harry: ‘Put your name in your books. Now, while you’re unpacking them, before they get all mixed up together and you can’t remember whose is whose.[...] Alvy: (*Annie Hall*) ‘Whose *Catcher in the Rye* is this? You know, you wrote your name in all my books, ‘cause you knew this day was gonna come.’”

Os casais são documentados em *When Harry Met Sally*, assim como em *Take the Money and Run* e *Zelig*. E, podemos acrescentar, em *Husbands and Wives*.

Para concluir – embora o livro e a revista cite vários outros pontos em comum, como a obsessão pela morte dos dois protagonistas masculinos – a canção “*It Had to Be You*” (George and Ira Gershwin) é tocada quatro vezes no filme de Reiner e Ephron, e Annie Hall a canta.

Um dos biógrafos de Woody Allen, Eric Lax, vê nas suas comédias do final dos anos setenta uma influência nas novas gerações; sua opinião é compartilhada por vários profissionais que trabalharam com Allen. A crítica Pauline Kael³⁹¹, numa entrevista televisiva, diz para Allen que ele era o herói do momento para jovens e adultos, pois ele tinha uma moral. Inclusive, Lax fala não de comédia pura, mas de mistura de gêneros, que é uma característica shakespeariana:

Sua influência (embora ele negue, é visível numa nova geração de diretores. [...] *Annie Hall*, tido como uma comédia romântica, poderia mais adequadamente ser considerado uma história sobre a base dos relacionamentos amorosos muito mais do que um filme engraçado. Sem *Annie Hall*, seria difícil imaginar, digamos, *When Harry Meets Sally* (Harry e Sally – feitos um para o outro, 1989), *Sleepless in Seattle* (Sintonia de amor, 1993) e toda uma onda de filmes românticos independentes que veio em seguida. (LAX, 2009, p. 417)

As duas últimas comédias são da mesma autora de *You've got Mail* (Mensagem pra você, 1998), versão da era da internet de *The Shop Around the Corner* (A loja da esquina, 1940), de Lubitsch, um clássico dos anos 40 adaptado do teatro, onde uma dupla de comerciários que se detestam correspondem-se sem saberem – e de sua remontagem musical com Judy Garland, *In the Good Old Summertime* (A noiva desconhecida, 1949).

Em *You've Got Mail*, ficamos metade do tempo do lado da mocinha, até que descobrimos o segredo da história juntamente com o mocinho – ela não sabe, nós sabemos (concepção hitchcockiana de suspense) e então ficamos do lado dele.

Na comédia romântica, como em todo filme dramático, há personagens altamente manipuladores, como Alvy, o personagem de Woody Allen em *Annie Hall*, e personagens altamente manipuláveis e outras nem tanto, como a personagem de Keaton no mesmo filme. Justamente a dificuldade de um personagem manipulador em lidar com sua antagonista feminina é onde jaz o segredo de uma comédia romântica. Quanto mais dificuldades ela criar, maior será a vontade de conquista do personagem masculino. Quanto mais a mulher desafiar a ordem estabelecida e for manipuladora/dominadora,

³⁹¹ The Robert MacNeil Report – 25 de dezembro de 1975. Com a participação de Woody Allen e Pauline Kael. Moving Image Section – Library of Congress.

mais será motivo de riso – o riso aqui como o grande castrador, na visão de Henri Bergson (1983). O riso é conservador, ele recrimina uma atitude, ele ridiculariza algo anticonvencional.

Em *Wild Man Blues - Woody Allen in Concert* (Um retrato de Woody Allen, 1997), de Barbara Kopple, considerado “o único filme de Allen não dirigido por Allen” (MEADE, 2000, p. 300)³⁹² - documentário sobre viagem dele à Europa com sua banda de jazz, há citações à obra de Fellini, pois, quando aparecem os paparazzi em Veneza, a diretora Barbara Kopple coloca a trilha de *La Dolce Vita* (A doce vida, 1961) de Fellini. Nino Rota vai novamente ter seu lugar na trilha deste filme sobre jazz, com músicas de *8 e ½* (1963) e de *Amarcord* (1973). Allen, ao ver a paisagem de Roma, cita a cena inicial de *La Dolce Vita* quando os helicópteros estão pairando sobre a cidade. Fica admirado de Fellini não ter ganhado um prêmio pelo conjunto da obra pela *Directors Guild of America*, como aconteceu com ele³⁹³, com Bergman e Kurosawa. Ele se acha indigno de estar dentre estes mestres. Quanto a prêmios, ele diz que uma das maiores injustiças do Oscar foi quando Marlon Brando não ganhou por *A Streetcar Named Desire*. Em Roma, diz que quando está num lugar, quer estar noutro. Cita um conto seu, em que fala da já citada anedonia.

Podemos ver também uma influência de Allen no filme de animação *AntZ* (FormiguinhaZ, 1998, Dreamworks) de Eric Darnell e Tim Johnson, não só pelo fato de Allen dublar a personagem principal, mas devido a um paralelo que podemos tecer entre *The Sleeper* e *Antz*, no que diz respeito ao universo distópico onde se passam as tramas. Em *The Sleeper*, o mundo do futuro é uma sociedade como a sonhada por Platão, que “está estruturada como o formigueiro de *FormiguinhaZ*: há trabalhadores, soldados, e, por último, na cúspide, estão os mandachuvas.” (RIVERA, 2005, p. 19). Continua Juan Antônio Rivera:

Z, quando ainda estava no formigueiro, já ouvira um veterano soldado um tanto bêbado falar sobre Insetopia nestes termos: ‘Lá se pode ter identidade, e ninguém nos diz o que temos que fazer. Não há guerras nem colônia.’ Z não levou muito a sério o que parecia parte do delírio do experiente militar, mas agora descobre que Insetopia não é uma ficção. [...] A formiga Z, que vive em um mundo que se parece muito com sua utopia, toma por utópica e mais desejável a vida fora desse superorganismo coletivo no qual até então transcorreu sua existência. (RIVERA, 2005, p. 24-25)

³⁹² Revista Newsweek. O fato não é verídico, pois há roteiros dele dirigidos por outros, como *Play It Again, Sam*, que têm sua marca, assim como *The Front*, em que só atua.

³⁹³ Prêmio D. W. Griffith, em 1996, oferecido pelo sindicato dos diretores da América do Norte.

Em *The Sleeper*, os personagens também resolveram se rebelar contra o Líder da sociedade distópica. Essas semelhanças com a obra “alleniana” podem ter influenciado também os produtores da *Dreamworks* a escalarem seu então recém-contratado Allen para fazer Z, não apenas por causa da cena em que a formiguinha precisa de um psiquiatra e um divã. Já para Schwartz (2000, p. 28), *AntZ* foi um tributo a *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, e *Star Wars* (1977), de George Lucas.

Um caso de influência no cinema latino-americano é visível em *Valentín* (Argentina/Holanda/ Itália/ França/Espanha, 2002) de Alejandro Agresti. Valentín é um garoto de oito anos, judeu por parte de mãe, que usa óculos de armação escura e pesada, e que tem questões em relação à morte. Em uma sequência, deita-se no divã do analista e começa a tecer considerações niilistas e existencialistas que fazem o próprio psicanalista sofrer de angústia. Além de ser baseado na vida do diretor argentino – da mesma forma como Allen faz com certas passagens de sua infância em seus filmes e peças – esta cena lembra-nos o alter ego de Allen criança em *Annie Hall*, citada no capítulo de humor judaico.

Em 2003 foi lançado o filme *Stuck on You* (Ligado em você), dos irmãos Farrelly, que conta a estória de dois irmãos siameses. Um dos irmãos tenta aconselhar o outro em seu primeiro encontro com a namorada: “Lembra daquele filme do Woody Allen, *Annie Hall*, em que ele diz pra moça que é melhor beijar logo pra quebrar o gelo?” O outro irmão, sem entender, responde: “Eu gosto é da cena em que o irmão maluco da Diane Keaton tá dirigindo...”³⁹⁴ Ou seja, a comédia romântica de Allen é a referência para os irmãos apaixonados por cinema.

Ainda dentre os filmes americanos feitos nos últimos anos e que seguem esta linha cômica da *screwball comedy* via Woody Allen estão: *The Laws of Attraction*, de Peter Howitt – como já dissemos, um remake de *Adam’s Rib*; *Intolerable Cruelty* (O amor custa caro, 2003), dos irmãos Cohen, com a versão moderna de Cary Grant – George Clooney e outra Cate (Catarina Zeta-Jones) – como o advogado que se apaixona pela mulher que se especializou em divorciar-se de milionários.

No filme *Griffin & Phoenix* (O amor pode dar certo, 2006) de Ed Stone, há uma cena igual à de *Manhattan*, onde o casal de protagonistas/antagonistas senta-se num banco de praça à margem do rio Hudson vendo a ponte de Brooklyn, ao amanhecer. Esta cena clássica de Allen, aliás, é um *set* montado, pois não há nenhuma locação que se

³⁹⁴Farrelly Brothers, 2003

assemelhe àquela do filme naquela hora do dia, com aquele banco, naquele ângulo de câmera³⁹⁵.



Fig. 42– *Manhattan* e a cena que serve de palimpsesto para outros filmes

Voltando aos Irmãos Coen, eles têm um filme que deve em muito a *Annie Hall*, *Radio Days* e a todos os filmes em que Allen lembra sua infância dentro de uma família judia: *A Serious Man* (Um homem sério, 2009). Talvez por sua etnia ser a mesma, até o garoto ruivo judeu na sala de aula, que não se encaixa no sistema, nos lembra Allen e seus alter-egos adolescentes nos filmes citados. Isso sem falar no humor judaico que permeia o filme dos Coen assim como os de Allen.

Outro filme argentino que tem uma citação a Allen é *Medianeras* (Buenos Aires na era do virtual, 2011), de Gustavo Taretto, onde os dois protagonistas assistem, cada um em sua quitinete, à cena final de *Manhattan*. A protagonista inclusive chora, quando Tracey diz para o personagem de Allen que ele devia confiar mais nas pessoas. O protagonista Martin é hipocondríaco e trata com um psiquiatra suas fobias. Alguma semelhança com a persona de Allen não é mera coincidência.

Paris-Manhattan é o filme de estreia da francesa Sophie Lellouche, que faz uma grande homenagem ao filme *Manhattan*, de Allen, e a toda sua carreira de ator e diretor. O filme começa com uma cena de *Hannah and Her Sisters*, em que o personagem de Allen descobre, no médico, que não vai morrer. A protagonista de *Paris-Manhattan* é uma farmacêutica, e em seu quarto, entre remédios e livros de farmacologia, há CDs de Cole Porter, Sidney Bechet, além de um pôster gigante de Woody Allen. Ela conversa com o pôster, e este lhe responde com falas famosas de filmes de Allen. Quando acontece

³⁹⁵ A não ser que não seja a ponte do Brooklyn nem seja o rio Hudson, como apontou o prof. Dr. Rafael Conde.

uma retrospectiva da obra de Allen em Paris, vê-se o cartaz de *Match Point* e a protagonista recomendando aos seus clientes filmes dele. Ela até mesmo prescreve e empresta comédias para eles – até para um ladrão que tenta assaltá-la, oferece *Manhattan Murder Mystery* e *Bullets over Broadway* – pois ele teve “uma infância difícil”. Em uma festa, alguns maridos falam sobre casamento: o cunhado da protagonista diz que é uma “Rhapsode in Blue” e um divorciado diz que era *Apocalypse Now* (1979, de Coppola), bem ao estilo de humor “alleniano” e intertextual. Na mesma festa, um senhor critica o fim de *Manhattan* e ela defende o filme. Há piadas sobre ser judeu e ser ateu – nossa protagonista é de uma família de judeus, como Allen; seu pretendente janta com eles, como Allen com a família de Annie em *Annie Hall*. Outra cena que aparece no filme é a do homem que se apaixona por uma ovelha em *Everything You Always Wanted to Know about Sex – but Were Afraid to Ask*. Há dois casais que investigam a vida alheia como em *Manhattan Murder Mystery* – nesse caso, os pais da protagonista, ela e seu coadjuvante/antagonista. O nome dela, aliás, é Alice, nome de outra protagonista de Allen. O esqueleto na sala de visitas do apartamento de sua irmã lembra o da sala de aula em *Manhattan*; e as duas irmãs que se apaixonam pelo mesmo homem é uma referência clara a *Hannah and Her Sisters*. Para concluir com chave de ouro seu filme, Lellouche consegue a participação não-creditada de Woody Allen, que aparece numa situação claustrofóbica, preso num quarto do Plaza Hotel, salvo pelo herói do filme. Ao voltar ao hotel para buscar sua clarineta – da qual é inseparável – como um *deus-ex-machina*, proporciona à protagonista um final feliz.

A mais recente influência de Allen está no filme *Fading Gigolo* (Amante a domicílio, 2013), de John Turturro, onde ele contribuiu discutindo o roteiro com o diretor, além de atuar. Algumas *gags* do filme são de Allen, como “sexo bom é sujo”. Allen participa afetivamente de filmes de amigos, às vezes não creditado, como em *Company Man* (Um agente como a gente, 2000) de Douglas MacGrath, em *The Impostors* (Os impostores, 1998), de Stanley Tucci. Outras vezes é creditado, como em *Picking up the Pieces* (Juntando os pedaços, 2000) de Alfonso Arau, mas não deixa ali outra influência além de sua atuação como comediante. Allen, porém, lamenta-se, em recente entrevista

online em 2014³⁹⁶, por ocasião do lançamento de *Magic in the moonlight*, por não ter influenciado novas gerações – o que denota seu desconhecimento dessas influências.³⁹⁷

ANEXO 1: Esquete e Conto de Allen parodiando Bergman e Strindberg

Como tratamos de peças em filmes (e vice-versa), deixamos para o anexo algumas análises de programas de TV que não poderiam ficar de fora de um trabalho sobre Allen.

Uma grande referência a Bergman é da época em que Allen escrevia para programas de outros comediantes, mais precisamente de Art Carney. No especial a seguir, chamado *Hooray for Love*, havia o esquete chamado “*Strange Strawberries*” (Morangos Estranhos) que ele escreveu junto com Larry Gelbart. Começava assim:

Orquestra começa a abertura musical do filme
Créditos:
Svenka Filmes Apresenta
Um filme de Ingmar *Birdman* [Homem-Pássaro]
Estranhos Morangos
Estrelando Björn Björn
Björd Björle
E Btöny Bcürtis
Escrito, Dirigido, Produzido, e compreendido apenas por Ingmar Birdman.³⁹⁸

Por todo o esquete, ele inventa uma língua que seria a caricatura de sueco, colocando subtítulos em inglês. Interpretado por três humoristas – dois homens, Carney, Randall e uma mulher – Paige, é a estória de dois irmãos que se desentendem porque um deles se apaixona pela noiva do outro.

O roteiro do filme para a TV começava assim: “Fusão para Carney, velho, sentado num banco. Ao lado do banco há um grande relógio sem ponteiros com números grandes. Ele fala para a câmera:”

CARNEY
Le rok roka slat jamna snigel svenska.
Subtítulo superimposto: “Eu sou sueco”;
Snara ricka till sig nysa vadra.
Subtítulo lê-se: “Eu tenho 98 anos”.
Mjuk jord solda tenda ensam losa nagon.

³⁹⁶ “Woody Allen: American Master – the reluctant auteur opens up” by Roger Friedman – New York Observer. Downloaded de <http://observer.com/2014/07/woody-allen-american-master/> em 30 de julho de 2014.

³⁹⁷ De acordo com o prof. Dr. Rodrigo Gerace, os críticos apontam Miranda July como sendo “a Allen mulher”, com filmes como *The Future* (2011) e *Me and you and everyone we know* (Eu, você e todos nós, 2005).

³⁹⁸ ALLEN apud LAX, 1977, p. 189: (No original) “Orchestra hits movie opening music. Super titles: “Svenska Pictures Present; an Ingmar Birdman Film; Strange Strawberries; starring....and....Written, directed, produced, and understood only by Ingmar Birdman”. Tradução da autora.

Subtítulo lê-se: “Hoje eu me tornei pai”.

Ute forfallen valta ogra farbunjita.

Subtítulo lê-se: “Noite passada eu tive um sonho”.

Durante a fala seguinte, fusão para um lar sueco, século 19. Carney é jovem e senta-se num banco numa carteira alta. Ele tem uma fina barba à la Bergman, usa um monóculo, e enquanto trabalha sua voz é ouvida como narração. (ALLEN apud LAX, 1977, p. 190)

Simplificamos um pouco, mas poderíamos dizer que Allen está satirizando o cinema do autor, o qual, na verdade, ele adora. Em seu esquete, ele utiliza a linguagem cinematográfica utilizada por Bergman, como o ator falando para a câmera, a narração, o distanciamento no tempo, fusões, etc., além do elemento surreal do relógio grande sem ponteiros – citação do filme *Morangos Silvestres*.

Outra paródia em que Allen utiliza os mesmos recursos estilísticos de outro grande escandinavo que ele reverencia é um conto à moda de Strindberg, dramaturgo expressionista que escrevia muito sobre mulheres. Em “*Lovborg’s Women*” (As Mulheres de Lovborg), ele satiriza suas peças.

De acordo com Hirsch (1991, p. 198) é também uma paródia dos acadêmicos especializados em Strindberg. Vejamos a introdução:

Talvez nenhum escritor tenha criado mulheres tão complexas e fascinantes quanto o grande dramaturgo escandinavo Jorgen Lovborg, conhecido por seus contemporâneos como Jorgen Lovborg. Sofrido e amargurado por suas penosas relações com o sexo oposto, ele deu ao mundo personagens inesquecíveis como Jenny Angstrom em *Gansos sem Conta* e a Sra. Spearing em *As Gengivas de Mamãe*. Lövbörg, que nasceu em Estocolmo em 1836, chamava-se originalmente Lovborg, até que, no fim da vida, removeu os tremas sobre os oo e passou a usá-los como sobrancelhas. [...] *E, mais adiante:[...] Evidentemente, a mulher mais satisfatoriamente realizada de todas as peças de Lovborg foi a Sra. Sanstad em Peras Maduras*, seu último drama naturalista. (Depois de *Peras* chegou a completar uma peça expressionista na qual todos os personagens se chamavam Lovborg, mas não conseguiu encená-la e passou os três últimos anos de sua vida enfiado num velho baú.) (ALLEN, 1980, p. 33-39)

Trata-se de um conto, mas, como ele também cria personagens e os diálogos, poderia ser apresentado como um esquete. Justamente por conhecer bastante bem as peças de Strindberg, e por amá-las, Woody Allen consegue parodiar o estilo dos diálogos do autor nórdico, num tom tragicômico que beira o melodrama.

ANEXO 2- THE WOODY ALLEN SPECIAL - CUPID'S SHAFT³⁹⁹

Neste especial para a TV, Allen e Candice Bergen interpretam 3 sketches, sendo que a primeira parte do sketch são dois atores que acabaram de se conhecer e vão fazer uma peça em que têm de ficar nus. O diretor pede que eles já fiquem nus no ensaio, e eles resistem a princípio, mas no fim se rendem. Este episódio pode ser encontrado no *You Tube*. (Está também no *Paley Media Center*, de Nova York).

O trecho a seguir é o do episódio de filme mudo, quando a moça rica, noiva de outro, está fora de si e namora com Woody. Allen usa o mesmo título para um conto e para esse esquete do especial, “Flecha de Cupido”, em que faz homenagem ao cinema mudo. Ele aparece com maquiagem de *clown*.



Fig. 43 - Woody Allen e Candice Bergen; paródia a *City*

Lights, de Chaplin.

(DOROTHY FALA)

CARTÃO DE ARTE:

Você é maravilhoso.

(WOODY SUSPIRA, FALA)

CARTÃO DE ARTE:

Qual é seu nome?

(DOROTHY FALA)

CARTÃO DE ARTE:

...Er...Jane. Qual é o seu, querido?

³⁹⁹The Woody Allen Papers – Firestone Library - Princeton University – NJ – EUA. Tradução da autora.

E assim continua. A seguir, trecho do segmento que se inspira em Pigmalião. A estória de Wolfe, um padeiro, que tem uma filha estúpida, que precisa de um tutor. Woody, com barba, chapéu preto, casaco preto, um austero estudioso, finge ser um tutor velho e judeu e Candice é a garota que ele prepara para as altas rodas de Nova York:

SONDRA

Você precisa me ajudar. Me ensine a ser uma daquelas pessoas inteligentes que sempre têm a coisa certa pra dizer. Eu quero ser capaz de ir a concertos sem passar por boba – eu quero ir a um festival de filme estrangeiro e impressionar meu namorado.

TUTOR

Você quer ser o que eles chamam de – ‘hip’?

SONDRA

Sim, estou cansada de ir a museus só para usar o banheiro!

TUTOR

Primeira lição: dos seguintes nomes, qual não pertence ao grupo: Joan Baez, Federico Fellini, Andy Warhol, and Burt Parks? ...

SONDRA

O segundo! Fellini!

Três semanas depois, ela recita:

SONDRA (CONT'D)

Ingmar Bergman, Antonioni, Truffaut, Godard...

ANEXO 3 - HENNA AND HER SICKOS (OVITZ in SPIGNESI, 1992, p. 109-110)⁴⁰⁰

Assim como Allen parodiou outros, foi também parodiado pela revista MAD, em setembro de 1986, por Debbie Ovitz e com ilustrações de Mort Drucker. “*Henna and Her Sickos*” ou “*Play Annie Hall’s Manhattan Memories Again, Sam!*” começa com um cara chamado Woody Alien: “Eu sou Woody Alien. Gostaria de introduzir a vocês meu último filme! [...] Embora seja o 14º filme em que eu interpreto um total neurótico, esta é a primeira vez em que há outros neuróticos em piores condições que eu...” (OVITZ in SPIGNESI, 1992, p. 109)⁴⁰¹

⁴⁰⁰Henna e Seus Malucos

⁴⁰¹ (no original) “I’m Woody Alien. I’d like to introduce you to my latest film! [...] Even though it’s the 14th consecutive film in which I’ve played a total neurotic, this is the first time there are other neurotics in even worse shape than me...”

Durante um jantar do Dia de Ação de Graças, o pai de família reza: “Obrigado pelas bênçãos que vamos receber – o peru, o recheio, e as frases sobre Franz Kafka, nazistas e psicanálise!” (OVITZ in SPIGNESI, 1992)⁴⁰² Mas não está só a família de Henna (cujos nomes são todos hilários), como estão presentes também os críticos de cinema:

Siskel: Que toques brilhantes! Ao invés de Gershwin, ele está usando música de Rogers & Hart! Ao invés de Diane Keaton conversando em diálogo sobreposto, ele tem Mia Farrow fazendo isso!

Shalit: Certo! Woody finalmente aprendeu onde comprar filme colorido! (OVITZ in SPIGNESI, 1992)⁴⁰³

Quando David, o arquiteto de *Hannah and Her Sisters*, leva Holly (aqui Hollow) e April para um tour arquitetônico em Nova York, elas reclamam: “Nós somos duas garotas com tesão e você nos leva pra um tour no Mundo de Concreto? “E David responde: “Ei, não me culpe. Eu não escrevi essa cena! Woody tem tesão em tudo e cada coisa sobre Nova York!” (OVITZ in SPIGNESI, 1992)⁴⁰⁴

Quando Murky (Mickey) descobre que não tem tumor cerebral, ele diz:

Minha coisa com a morte me dá uma chance de fazer um segmento de ‘procura do sentido da vida’ ...completo com um monólogo de narrador que me capacite a usar piadas que sobraram de outros filmes, uma vez que eles são tão facilmente intercálaveis...eu posso pegar no pé de Sócrates, homossexuais, galinha cozida, e lidar com algumas questões maiores que têm perseguido a humanidade, como “Deus existe?”, ‘Há vida após a morte’, e ‘Eu vou algum dia ser capaz de superar *Annie Hall*?’ (OVITZ in SPIGNESI, 1992)⁴⁰⁵

A sátira termina com Hollow e Murky ficando juntos e tendo esta conversa:

Murky: Sentar naquele cinema virou minha vida de cabeça pra baixo! Eu fiz uma descoberta enorme, de arrebentar os miolos! Os Marx Brothers faziam filmes só pra serem engraçados! Eles nunca sentiram que tinham de correr da imprensa ou ter medo dos fãs... Nunca sentiram a necessidade de citar nomes de pseudointelectuais em seus filmes...nunca se tornaram obcecados sobre o segredo de seu próximo filme! Eles nunca se levaram a sério e, hoje, são considerados grandes artistas!

⁴⁰²(No original) “Thank you for the blessings we’re about to receive – the turkey, the stuffing, and the one-liners about Franz Kafka, Nazis, and psychoanalysis!”

⁴⁰³(No original) “Siskel: ‘What brilliant touches! Instead of Gershwin music, he’s using Rogers and Hart! And instead of Diane Keaton talking in overlapping dialogue, he has Mia Farrow doing it!’[...] Shalit: ‘Right! Woody’s finally learned where to buy color film!’”

⁴⁰⁴(No original) “‘We’re two horny gals and you take us on a ‘Wide World of Concrete Tour?’ David responds, ‘Hey, don’t blame me. I didn’t write this scene! Woody is horny for anything and everything about New York City!’”

⁴⁰⁵(No original) “My brush with death gives me a chance to do a ‘search for the meaning of life’ segment...complete with a voice-over monologue that enable me to use leftover gags from my other films, since they’re all so interchangeable...I can pick on Socrates, homosexuals, boiled chicken and deal with some major questions that have been plaguing mankind, like ‘Does God exist?’, ‘Is there life after death?’, and ‘eu irei alguma vez ser capaz de superar *Annie Hall*?’”

Hollow: E eu aposto que ninguém nunca disse a Groucho que eles gostavam mais dos seus filmes mais antigos! (OVITZ in SPIGNESI, 1992)⁴⁰⁶

ANEXO 4: Pequenino glossário de inglês-ídiche nova-iorquino (ROCHMIS In: SPALDING, 2001, p. 315 – 320)⁴⁰⁷

Borscht – sopa fria ucraniana

Borsht – sopa de beterraba

Cohen – sacerdote levita.

Chutzpa – suprema autoconfiança; “cara de pau” ao extremo.

Goi – gentio.

Hellzapoppin – teatro burlesco, circo. Musical de 1938 e filme de 1941.

Hondelers – negociante de rodas

Kibitzer/kibitser – observar como espectador, espião; espectador de um jogo de cartas que dá palpites sem que ninguém peça; alguém que brinca e bate papo quando os outros estão tentando trabalhar; palpiteiro.

Kivetcher – reclamação *schlemiel* – desajeitado, trapalhão

Mentsh – alguém que é, ou é considerado, um ser humano acima da média.

Meeskeit – obscenamente feio

Nebbish – pessoa patética

Nudnik - chato

Plotz – explosão, a partir de forte emoção

Pogroms – que causa estragos, demolições, motins

Schlepp – arrastar ou puxar objeto;

Shleper – tem um sentido pouco lisonjeiro e significa alguém que se arrasta sem jamais alcançar nada.

Schlub – estúpido

Schmo – pessoa estúpida

Schnook – bobo

⁴⁰⁶(no original) ““Murky: Sitting in that movie house has turned my life around! I’ve made a major, mind-blowing discovery! The Marx Brothers made movies just to be funny! They never felt they had to hide from the press or fear their fans...never felt the need to drop the names of pseudo-intellectuals in their movies...never became obsessed about secrecy over their next film! They never took themselves seriously and today, they’re considered great artists!” Hollow: ‘And I’ll bet no one ever told Groucho that they liked his earlier films better!’”

⁴⁰⁷ A internet também é fonte de alguns termos.

Schnorrers – pedintes. Nem sempre é depreciativo, pois entre os judeus, pedir não é uma vergonha. Também *shnorer*.

Shiksa – mulher gentia que atrai um judeu;

Shikse – feminino de *sheguets*.

Shlemalz – Aquele que sempre se mete em problemas. Não consegue evitar, pobre bronco sem sorte.

Schlemazels – azarados.

Shlemiel – parecido com o *shlemazl*, mas só que também é inepto, desajeitado e bobalhão.

Shmalz – gordura de galinha ou ganso, derretida. Também usada para denominar qualquer coisa carregada de sentimentalismo⁴⁰⁸.

Shtetl – cidadezinha judaica; ambiente físico, psíquico e espiritual.

*Shtick*⁴⁰⁹ – tema cômico, um hábito, característica, truque

Sukkah – cabana temporária para cerimônias judaicas; sucá: construção de madeira coberta por ramos.

Tsuris – problemas

ANEXO 5 - Outros filmes citados na tese (mas não vistos):

ANIMAL Crackers (1930, EUA, p&b, 97 min.) de Victor Heerman, com os irmãos Marx. (O roteiro da peça que deu origem ao filme foi lido no original)

A DAY at the Races (EUA, 1937, p&b, 35mm, 111 min.) Direção Sam Wood. Com os irmãos Marx. (O roteiro foi lido no original)

BORN to Dance (Nasci para dançar, EUA, 1936, 105', p&b, musical) Roy del Ruth. Com James Stewart.

BREWSTER McLoud (Voar é com os pássaros. EUA, 1970. Filme para TV. 104') Direção: Robert Altman. Produção e distribuição: MGM.

CHUSHINGURA (Japão, 1962, 207', cor, drama) direção: Inagaki.

CONEHEADS (1993, cor, 88 min.) Direção: Steve Barron.

LE COPPIE (Os casais, 1970, Itália, 111 min., cor). Direção de De Sicca, Monicelli e Alberto Sordi

⁴⁰⁸ Ver cena de *Oedipus Wrecks* (1989), quando o personagem de Allen se lembra do de Julie Kavner, olhando a coxa de galinha.

⁴⁰⁹ Daí, talvez, *slapstick comedy*

DEMOLITION man (1993, cor, EUA, 115 min.) Direção: Marco Brambilla.

FLESH Gordon (1974, 90 min., EUA) Direção: Michael Benveniste
Howard Ziehm.

FRANCES (1982, cor, 140 min.) Direção: Graemme Clifford. Com Jessica Lange.

THE LAST Gangster (1937, EUA, p&b, 35mm, 81 min.), com Edward G. Robinson e James Stewart. Direção Edward Ludwig.

THE LAST Warning (O último aviso. EUA, 1929, 89 min.) Direção: Paul Leni.

MADAME Bovary (França, 1991, cor, 35mm, 143 min.). Direção Claude Chabrol. Com Isabelle Hupert.

MAGIC in the Moonlight (Magia ao Luar. EUA/França, cor, 35mm, estreia em Los Angeles e Nova York em 25/07/2014, no Brasil em 28/08/2014) Direção e roteiro: Woody Allen. Produção: Letty Aronson e Stephen Tennenbaum. Com Colin Firth, Emma Watson. Distribuição: Sony Pictures.

MURDERS in the Rue Morgue (Crime da Rua Morgue, 1932, p&b). Direção de Robert Florey. Com Bela Lugosi. Adaptação de conto de Edgar Allan Poe.

OKAY America (1932, 78 min., EUA) Direção Tay Garnet. Com Maureen O'Sullivan.

ORGAZMO (1997, 94 min., EUA, cor) Direção: Trey Parker.

THEY Might be Giants (Esse louco me fascina, 1971, 88', cor, 35mm) Produção: Paul Newman. Com Joanne Woodward.

TRIUMPH des Willens (O triunfo da vontade, 1935, Alemanha, 114 min., p&b) de Leni Riefenshtalem.