

2 Woody Allen e suas origens

Você vai a um filme do Bergman e sabe que ele vai estar mexendo com o silêncio de Deus. Quando você vai assistir a um filme do Scorsese, você sabe que vai ter um psicopata nele. Comigo é a tal coisa, a inexplicabilidade do desejo. Ela está lá sempre. Você não pode evitar, tem que lidar com isso e viver.²

Woody Allen

Woody Allen, Jean-Pierre Jeunet, Wong Kar-Wai, Pedro Almodóvar, David Lynch, Lars von Trier, Joel e Ethan Coen, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino. Estes são apenas alguns dos diretores contemporâneos que lograram o que, por muito tempo, foi considerado antagônico: rodar filmes autorais,³ cada um com estética ou linguagem próprias, e também gozar de sucesso comercial e reconhecimento de público e crítica, o que lhes permitiu seguir adiante, refinar seu estilo e alçar projetos mais ambiciosos, de orçamentos ora inviáveis.

Claro, estes foram precedidos por outros mestres do cinema, como é o caso de Ingmar Bergman, que junto com Federico Fellini, Charles Chaplin e os Irmãos Marx inspiraram Woody Allen. Mestres inspirando mestres, por sucessivas gerações.

Jean-Pierre Jeunet⁴ caracteriza-se pela apresentação de fábulas modernas que misturam o fantástico à realidade, realçadas pela narrativa acelerada e pela saturação de cores na fotografia de seus filmes. O uso desta técnica (ou, por vezes, o preto-e-branco contrastado) e de *slow motions* é recorrente nos filmes de Wong Kar-Wai⁵, aplicada ao contexto fantástico de uma Ásia contemporânea em

² “You go to a Bergman film and you know he will be dealing with God’s silence. Whenever you see a Scorsese film you know there’s going to be a sociopath in it. With me it’s this thing, the unfathomableness of desire. It’s there over and over again. You can’t help it, you need to deal with it and live.” (Allen *in* Fox, 1996, p.11, tradução livre do autor)

³ A teoria do autor de cinema (do termo em francês *auteur*) foi introduzida na década de 1950 pela revista francesa Cahiers du Cinéma: “Dizer que um diretor é um autor implica um controle tão completo que seus filmes podem ser vistos como trabalhos de um único artista.” (Lee, 1997, p.9).

⁴ Jean-Pierre Jeunet (França, 1953–presente) é o diretor e co-roteirista de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), assim como co-diretor e co-roteirista de *Delicatessen* (1991), entre outros.

⁵ Wong Kar-Wai (China, 1956–presente), é o diretor e roteirista de *Um beijo roubado* (2007) e *Felizes juntos* (1997), ganhador do prêmio de melhor diretor no 50º Festival de Cannes, entre outros.

ebulição muito distante da China tradicional revelada pelo mestre Zhang Yimou⁷ – ambos fugindo do estereótipo criado pelos desenhos japoneses e filmes de kung fu.

Pedro Almodóvar⁸ faz uso de um repertório de personagens excêntricas, marginais, colocadas em situações estrambóticas – o que dizer de Andrea Caracortada, personagem de *Kika* (1993) que entrava e saía de cena com uma câmera presa ao capacete? –, e de cenários não-realistas, duas de suas marcas. Sem dúvida, Almodóvar aprendeu a dosar estes elementos e dramatizá-los à medida que seus filmes tornaram-se mais elaborados.

Não menos surpreendente e desafiador é David Lynch⁹, ao assumir que seus filmes podem, ou não, fazer sentido, seja ele qual for para cada espectador. O sucesso de Lynch no cinema e na televisão comprova que cinema autoral e sucesso comercial nem sempre são opostos. O grande público pode gostar, e muito, de diretores que, como ele, não se preocupam em apresentar uma história de fácil digestão, com início, meio e um final feliz, e que até mesmo não tenham início, meio ou fim!

Há diretores cujas marcas servem para despistar pois, se aparecem num filme, certamente não aparecerão no seguinte. Lars von Trier¹⁰ retira de cena todos os elementos supérfluos à *mise-en-scène* – assim como no “teatro pobre” de Grotowski – na sua inacabada trilogia sobre a escravidão nos EUA iniciada com *Dogville* (2003). Não há cenários, apenas linhas delimitando os espaços, tal como uma planta baixa desenhada num quadro negro. Seria teatro filmado caso não fizesse uso da câmera como elemento catalizador do drama, já extremamente denso devido à temática abordada.

⁶ A estética associada aos filmes de Won Kar-Wai é frequentemente atribuída ao diretor de fotografia de quase todos seus filmes, o australiano Christopher Doyle, que também trabalhou com Gus Van Sant em *Paranoid Park* (2007) e Zang Yimou em *Herói* (2002), além de ter dirigido o segmento *Porte de Choisy* de *Paris, eu te amo* (2006), entre outros.

⁷ Zhang Yimou (China, 1951–presente) é o diretor de *Herói* (2002), *Lanternas Vermelhas* (1991), entre outros.

⁸ Pedro Almodóvar (Espanha, 1949–presente) é o diretor e roteirista de *Fale com ela* (2002) e *Tudo sobre minha mãe* (1999), ganhadores de Oscars de melhor roteiro e melhor filme estrangeiro, respectivamente, entre outros.

⁹ David Lynch (EUA, 1946–presente) é o diretor e roteirista de *Cidade dos sonhos* (2002), *Veludo Azul* (1986) e *O homem elefante* (1980), entre outros, além de criador da série de televisão *Twin Peaks* (1990-91).

¹⁰ Lars von Trier (Dinamarca, 1956–presente) é co-fundador do movimento cinematográfico Dogma 95; é diretor e roteirista de *Dançando no escuro* (2000), ganhou a Palma de Ouro no 53º Festival de Cinema de Cannes, entre outros.

Se Lars von Trier ainda não conseguiu transitar com a mesma competência entre os gêneros dramático e cômico, já Joel e Ethan Coen¹¹ são, neste aspecto, incontestáveis. Os irmãos Coen, assim como o compatriota Steven Soderbergh¹², vêm da cena independente americana e integram hoje a primeira linha de diretores hollywoodianos. Muito embora façam filmes comerciais, os fazem com extrema competência, respeitando a inteligência do espectador.

E o que dizer de Quentin Tarantino?¹³ Seu *Pulp Fiction – Tempo de violência* (1994) foi tão impactante que, de certa forma, Tarantino virou um gênero: desde então é usado como referência para descrever filmes ultraviolentos, rápidos, com narrativa em *flashback* – um filme “tipo Tarantino”.

Todos estes diretores, e vários outros que poderiam ser citados, lograram estabelecer marcas estilísticas que o público, consciente ou inconscientemente, lhes outorga a autoria. No caso de Woody Allen, para entender as múltiplas faces deste cineasta extremamente prolífico é importante tornar às suas origens, que é por onde escolhi iniciar este estudo.

2.1. De Allan a Woody

Eu sempre escrevi. Mesmo quando era uma criança pequena. Eu inventava boas histórias mesmo antes de saber ler. Eu sempre digo que pude escrever antes de saber ler. Então eu fui contratado para escrever quando tinha dezesseis anos, quando ainda estava no colégio. Eles me contrataram para escrever piadas engraçadas e anedotas. Aí eu escrevi para o rádio e a televisão e para comediantes de casas noturnas. E então eu escrevi para mim mesmo como comediante. E depois eu escrevi aquele roteiro de filme e acabei dirigindo.¹⁴

Woody Allen

¹¹ Joel Coen (EUA, 1954–presente) e Ethan Coen (EUA, 1957–presente) são os diretores e roteiristas de *Onde os fracos não têm vez* (2007) e *Fargo* (1996), ganhadores de Oscars de melhor filme, direção e roteiro adaptado e original, respectivamente.

¹² Steven Soderbergh (EUA, 1963–presente) é o diretor de *Che* (2008), *Onze homens e um segredo* (2001) e suas continuações; *Traffic* (2000), ganhador de quatro Oscars, incluindo o de melhor direção; e *Sexo, mentiras e videotape* (1989), seu filme de estreia, ganhador da Palma de Ouro no 42º Festival de Cinema de Cannes.

¹³ Quentin Tarantino (EUA, 1963–presente) destacou-se no Festival Sundance de Cinema com *Cães de aluguel* (1992), seu filme de estreia; *Pulp Fiction* (1994) ganhou a Palma de Ouro no 47º Festival de Cinema de Cannes e Oscar de melhor roteiro; e *Bastardos inglórios* (2009) ganhou um Oscar.

¹⁴ “I could always write. Even as a little child. I could make up good stories before I could even read. Then I was hired to write when I was sixteen, when I was still in school. They hired me to write funny jokes and amusing anecdotes. And then I wrote for radio and television and cabaret comedians. And then I wrote for myself as a cabaret comedian. And then I wrote that film script and ultimately I directed.” (Allen, W. in Björkman, S., 2004, p. 8, tradução livre do autor.

Allan Stewart Konigsberg nasce no dia 1º de dezembro de 1935 no Bronx e é criado no Brooklyn, subúrbios de Nova York. Ele vai a Manhattan pela primeira vez em 1941, com seu pai. Nos anos seguintes, passa um “tempo infinito” assistindo a filmes com as estrelas holywoodianas James Cagney, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Fred Astaire, James Stewart, filmes da Disney, Chaplin, Buster Keaton, Irmãos Marx, Bob Hope etc. Durante as férias de verão, seus pais não se preocupavam em incentivá-lo a brincar ao ar livre ou fazer exercício, como outras crianças, mas tampouco se opunham que ele fosse ao cinema quatro, cinco, seis vezes por semana, ou todo dia, quando juntava dinheiro suficiente:

Eu sempre odiei o verão, eu odiava o calor, eu odiava o sol. Então eu ia para um cinema com ar condicionado. (...) No início eu via qualquer coisa que estivesse passando. Então, quando fiquei um pouco mais velho, eu gostava muito de comédias românticas, comédias sofisticadas. E eu gostava muito dos Irmãos Marx, e de filmes policiais.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.2-3, tradução livre do autor)¹⁵

Woody Allen, seu nome artístico, surge em 1952 quando Allan, ainda na escola secundária, passa a enviar piadas à coluna de jornal de Earl Wilson, publicadas a seu pedido com este pseudônimo por receio de ser ridicularizado por seus colegas de classe. Graças a esta iniciativa, é convidado a escrever piadas para os comediantes Sammy Kaye, Guy Lombardo e Arthur Murray.¹⁶

Em 1953, Woody Allen inscreve-se nos cursos de cinema da renomada New York University e do City College of New York, porém é reprovado na disciplina de cinema da NYU e abandona a CCNY. Assina então com a agência William Morris e passa a escrever esquetes cômicos para Pat Boone, Buddy Hackett, Peter Lind Hayes e Herb Shriner. Neste mesmo ano muda-se para Hollywood, onde passa a trabalhar como roteirista no programa *The Colgate Comedy Hour* (1950-1955) estrelado por Dean Martin e Jerry Lewis, além de Bob Hope e outros comediantes e artistas que eventualmente participavam dos episódios semanais.¹⁷

¹⁵ “I always hated the summertime, I hated the hot weather, I hated the sunshine. So I used to go into an air-conditioned movie-house. (...) At first I saw everything and whatever there was. And then, when I got a bit older, I liked romantic comedies very much, sophisticated comedies. And I liked the Marx Brothers very much, and murder mysteries.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.2-3)

¹⁶ Contratado como escritor fantasma (do termo em inglês *ghost writer*), sem ser creditado.

¹⁷ O programa era transmitido ao vivo pelo canal NBC e competia com o programa *The Ed Sullivan Show* (1948-1971) da rede CBS, também criado e apresentado originalmente pela dupla Martin e Lewis.



Figura 1 – As diferentes caras de Woody Allen

Na televisão foi apadrinhado por Danny Simon, redator-chefe do programa e irmão mais velho do dramaturgo Neil Simon. Foi então que Allen aprendeu a escrever de forma metódica, diária, sem poder esperar um golpe de inspiração para fazê-lo:

O Danny me tirou da fantasia para a realidade. De repente, eu estava numa situação em que tinha que produzir um ou dois esquetes toda semana. Tinha de aparecer de manhã e escrever os esquetes. Ganhávamos um monte de dinheiro e o material precisava ser entregue. (...) Eu levantava cedinho, trabalhava, ficava em cima, escrevia, reescrevia, repensava, rasgava o material e recomeçava. Acabei com uma atitude tão dura – nunca esperava a inspiração; sempre tinha que pegar e fazer. Precisa forçar. Então eu sempre conseguia escrever e reescrever, pois me forçava a isso. Descobri um milhão de truques ao longo dos anos para me ajudar nesse momento tão desagradável. (Allen *in* Lax, 2008, p.118)

A trajetória televisiva de Allen seguirá em paralelo à sua carreira de comediante *stand-up*, continuando a escrever para alguns dos programas mais importantes da época, entre os quais *The Gary Moore Show* (1950-1964), *Your Show of Shows* (1950-1954)¹⁸, *The Sid Caesar Show* (1958) e *Sid Caesar's Chevy*

¹⁸ O programa de televisão *Your Show of Shows* (1950-1954) contava com uma equipe de novos roteiristas que viriam a transformar a comédia televisiva e cinematográfica americana nas décadas seguintes: Carl Reiner, Neil Simon, Larry Gelbart, Mel Brooks e o próprio Woody Allen.

Show (1959), cujo roteiro rendeu-lhe nomeação ao prêmio Emmy de televisão. Até 1966, quando estreia sua primeira peça na Broadway, aparece frequentemente na televisão, incluindo participações ou substituindo o próprio Johnny Carson no programa *The Tonight Show* (1962-1992).

2.2. A comédia *stand-up*

Algumas noites ninguém ria. Trabalhando, pelo amor de Deus, de graça, ou talvez por cinquenta contos, e nenhuma risada. Nenhuma. Sim, Woody Allen!¹⁹

Stuart Hample

Em 1958, Woody Allen assina contrato com Jack Rollins e Charles H. Joffe – desde então, seus representantes e produtores de praticamente todos os seus filmes. Depois de quase uma década escrevendo piadas e monólogos para uma série de atores decide, em 1960, que é hora de entrar em cena. Ele estreia na casa noturna novaiorquina *Blue Angel*, em outubro daquele ano, e a seguir na vizinha *The Duplex*, um espaço para novos talentos da comédia e da música, onde Allen segue aprendendo o seu ofício, muito embora trabalhe de graça e nem sempre consiga arrancar risadas da plateia. Enquanto muitos ficavam enlouquecidos com comediantes cuja estratégia era insultar o público, como Fat Jack Leonard, poucos, no começo, eram capazes de entender as piadas mais literárias de Woody, de cunho pessoal:

¹⁹ “There was the night he got no laughs. Working, for God’s sake, for no money, or maybe fifty bucks, and no a single laugh.” (Hample, 2009, p.8, tradução livre do autor)



Figura 2 – Woody Allen no palco

Eu estava deprimido. Eu estava... fazendo análise, e, hum... eu era um suicida; na verdade eu teria, hum, eu teria me matado mas eu estava fazendo análise com um freudiano mesmo e se você se matar... eles fazem você pagar pelas sessões que faltar. (Allen,1982, p.53, tradução livre do autor)²⁰

Eu... interessante, hum... eu namorei uma mulher do gabinete do Eisenhower... brevemente... e, hum, é irônico pra mim porque, hum, é que... é que eu tava tentando fazer com ela o que o Eisenhower tem feito com o país nos últimos oito anos. (Allen,1982, p.21, tradução livre do autor)²¹

Nesta fase o apoio de Jack Rollins e Charles H. Joffe foi fundamental:

Muitas vezes eu dizia “isso não é para mim”, mas eles vinham toda noite comigo, e me empurravam e empurravam. Eles diziam que, assim que eu me saísse bem no palco, tudo o mais ia acontecer. E eles estavam certos. Eu recebi mais ofertas para escrever e, mais tarde, dirigir, porque eu era um *performer*. Isto coloca você em evidência, de certa forma. (...) Logo depois eu me apresentei num lugar chamado Bitter End, no Greenwich Village, e lá eu realmente fiz minha fama. A imprensa começou a vir, e eu comecei a aparecer como comediante.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.32, tradução livre do autor)²²

²⁰ “I was depressed. I was... in analysis, I-I, uh, was suicidal; as a matter of fact, uh, I would have killed myself but I was in analysis with a strict Freudian and if you kill yourself... they make you pay for the sessions you miss.” (Allen, 1982, p.53)

²¹ “I... interestingly had, uh, dated... a woman in the Eisenhower Administration... briefly... and, uh, it was ironic to me 'cause, uh... tsch, 'cause I was trying to, u-u-uh, do to her what Eisenhower has been doing to the country for the last eight years.” (Allen, 1982, p.21)

²² “Many times I said, ‘This is not really for me.’ But they came every night with me to the cabaret, and they pushed me and pushed me. And they said that once you emerge as a performer, everything else will follow. And they were right. I got more offers to write and, later on, to direct, because I was a performer. It showcases you in a certain way. (...) And shortly after that I performed at a place called ‘The Bitter End’, which was in Greenwich Village, and there I really made my reputation. The press started to come, and I started to emerge as a comedian.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.32)

Bob Hope e Mort Sahl foram as duas principais influências de Woody Allen como comediante. Os dois faziam comédia *stand-up*²³ e criavam polêmica, só que tinham estilos bem diferentes. Enquanto Hope tinha uma fala veloz que disparava *one-liners*²⁴ criados por vários roteiristas, Sahl fazia piadas a partir das notícias do dia – sua marca registrada era subir ao palco com um jornal debaixo do braço, vestindo-se de maneira informal. Allen o vê pela primeira vez no Blue Angel, em 1954, no mesmo palco onde, seis anos depois, fará sua estreia:

Havia uma tradição de casas noturnas nos Estados Unidos onde se apresentavam comediantes *stand-up* que trabalhavam na TV, que trabalhavam no circuito Borscht. O circuito Borscht é composto pelos *resorts* de verão judeus nas Montanhas Catskill, onde todas as famílias judias iam. Todos eles tomavam borscht²⁵, então passaram a ser chamados de circuito Borscht. E vários comediantes apresentaram-se lá. Todo mundo se apresentou lá: Danny Kaye, Sid Caesar, qualquer comediante que você possa imaginar foi lá e atuou. E além disso havia a TV e as casas noturnas. Todos esses comediantes eram muito, muito [feitos da mesma] fórmula. Todos eles vinham de *smoking* e diziam “Boa noite, senhoras e senhores” e não havia nenhuma sinceridade naquilo. E aí eles faziam piadinhas idiotas. Eles faziam piada sobre o Eisenhower quando era presidente. Eles faziam piadas sobre golfe, porque o presidente jogava golfe. E de repente nessa pequena casa noturna, chega esse comediante, Mort Sahl. Ele vestia apenas uma calça e suéter normais e trazia uma edição do *New York Times* debaixo do braço. Ele era um cara boa-pinta de certa forma, muito inteligente. E muito, muito ligado. E um piadista espetacular, mas do tipo intelectual. Ele subiu no palco e acabou com a plateia. Nada de “Boa noite, senhoras e senhores”. Ele veio e começou a falar sobre cultura e política e artistas e relacionamentos, mas de um jeito novo que cada piada que ele fazia não era só uma piada sobre golfe, mas um *insight* genuíno sobre política, sobre relacionamentos entre homens e mulheres. Ele era absolutamente diferente de quem quer que tivesse sido visto antes. E ele era tão natural que os outros comediantes ficaram com ciúmes. Eles diziam “Por que as pessoas gostam dele? Ele só fala. Ele não está atuando de verdade.” Mas suas piadas saíam como numa descarga de consciência, como se fluíssem ao ritmo de *jazz*. E ele divagava. Ele começava a falar sobre Eisenhower e daí desviava para o FBI e mencionava alguma coisa que tinha acontecido com ele e então uma coisa sobre vigilância eletrônica e depois ele falava sobre equipamentos hi-fi e mulheres e então voltava à questão sobre o Eisenhower. Tinha um formato incrível e era totalmente natural para ele. Eu falei para o Eric Lax: foi como quando o Charlie Parker apareceu, que houve uma revolução instantânea no jazz. De repente, com Mort Sahl, a cara da comédia mudou completamente.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.29-30, tradução livre do autor)²⁶

²³ Recentemente popularizada no Brasil pelo termo “comédia em pé”, tradução literal do inglês.

²⁴ Piadas curtas de, literalmente, uma só linha.

²⁵ Borscht, borsch ou borsche é uma sopa de beterraba típica da Europa oriental.

²⁶ “There was a tradition in the United States with stand-up comedians, who worked on TV, who worked on the Borscht circuit. The Borscht circuit is the Jewish summer resorts in the Catskill Mountains, where all the Jewish families used to go. They all had borscht, so they used to call them the Borscht circuit. And lots of comedians played there: Danny Kaye, Sid Caesar, just every comedian you could think of went up there and entertained. And apart from that there was TV and there were night clubs. All these comedians were very, very formula. They’d all come out in a tuxedo and they would say, ‘Good evening, ladies and gentlemen,’ and there was no sincerity to

Assim como Mort Sahl, Woody Allen apresenta-se ao público de forma espontânea, vestido e falando como ele próprio, sem parecer que esteja representando. Ele traz consigo seu porte físico frágil, seus óculos, sua fala dubitativa, entrecortada, dando a impressão de estar sempre inseguro, nervoso, porém surpreende pelo seu humor inteligente e articulado. Allen aprende que é preciso ter um personagem convincente por trás das histórias e das piadas, que podem ser engraçadas no papel, mas que serão ainda melhores se constituírem um veículo para apresentar um personagem:

Quando eu comecei, achava justamente o contrário. Eu só queria ir lá e fazer as minhas piadas porque sentia que era disso que a plateia estava rindo. (...) Mas não é nada disso; a piada se torna um jeito de a pessoa mostrar uma personalidade ou atitude. Que nem o Bob Hope. Você ri não das piadas, mas de um sujeito que é vaidoso e covarde, cheio de falsas bravatas. Você ri do personagem o tempo todo. (Allen *in* Lax, 2008, p.99)

Nasce, então, o herói alleniano. A *persona* criada por Woody Allen que o acompanhará da comédia *stand-up* à Broadway e ao longo de sua carreira no cinema.

any of it. And they would do silly little jokes. They joked about Eisenhower when he was president. They would do golf jokes, because the president played golf. And suddenly in this small cabaret, this comedian comes along, Mort Sahl. He was just wearing slacks and a sweater and a *New York Times* folded under his arm. He was a nice-looking guy in a certain way, very intelligent. And highly, highly energetic, like hypermanic. And a spectacular phrasemaker, but of an intellectual type. He came out on stage and just killed the audience. None of that ‘Good evening ladies and gentlemen’ business. He’d come out and start to talk about culture and politics and people in the arts and relationships, but in a totally fresh way so that each joke he made was not just a golf joke, for instance, but a genuine insight into politics, into social relationships between men and women. He was absolutely like nothing anybody had ever seen before. And he was so natural that the other comedians became jealous. They used to say, ‘Why do people like him? He just talks. He isn’t really performing.’ But his jokes came out as a stream of consciousness, in a kind of jazz rhythm. And he would digress from that to the FBI and mention something that happened to him and then something about electronic surveillance and then he would talk about hi-fi equipment and women and then come back to his point about Eisenhower. It was a spectacular format and it was all natural with him. I mentioned to Eric Lax, it was like when Charlie Parker came along, it was just like an automatic revolution in jazz. So suddenly, with Mort Sahl, the whole face of comedy changed completely.” (Allen *in* Björkman, 2004, p.29-30)

2.3. O herói alleniano

Não que a *persona* de Woody Allen tenha qualquer resposta, mas o mero fato de que siga fazendo as perguntas certas torna-o totalmente humano e, portanto, especial.²⁷

Vittorio Hösle

Woody Allen destacou-se ao personificar um certo tipo de herói cômico que, à semelhança de sua imagem pública, é um artista neurótico, urbano e intelectualizado, que fala e se veste como o Woody Allen comediante-ator-diretor-roteirista, igualmente novaiorquino, judeu, e que usa da filosofia para questionar a vida, a morte, relacionamentos, enfim, tudo e todos que sirvam de matéria prima para uma boa piada. Em suma, “um complexo de inferioridade ambulante”.

Há muita controvérsia devido a tamanha semelhança entre a pessoa e a *persona* alleniana. Alguns autores consideram que há coincidências “anedóticas”, semelhanças entre sua vida e obra que são consequência de um estilo de “escritura autobiográfica” (Labayen, 2005, p.34). Vários outros recusam tal dissociação, afirmando que as questões, as opiniões e os desejos (incluindo suas fantasias, fetiches e perversões) da *persona* alleniana são aqueles do próprio autor, que disfarça-os em ficção (Dowd, 1998). É evidente que Allen tem consciência de que vários de seus filmes confundem mais do que facilitam tal distinção e, por diversas vezes afirmou em sua defesa ser muito diferente de seus personagens, negando que sejam autobiográficos além de “dois ou três fatos verdadeiros em quase todos os filmes” (Allen *in* Lee, 1997, p.52); contudo, “de certa forma, sua ficção foi bem-sucedida até demais: o público não consegue distingui-lo de sua *persona* no filme.” (Girgus, 2002, p.12).

Mesmo nos filmes em que Woody Allen dirige e não atua, muitas vezes observamos a *persona* alleniana no ator que faz semelhante papel. É o caso de Kenneth Branagh em *Celebridades* (1998), no qual representa o personagem Lee Simon com “jeito de Woody Allen”; Larry David em *Tudo pode dar certo* (2009), representando o suicida e quase prêmio Nobel de Física Boris; e Owen Wilson como o escritor e sonhador Gil de *Meia noite em Paris* (2011), para citar alguns

²⁷ “Not that the Woody persona has any answers, but the mere fact that he continues to ask the right questions makes him fully human and therefore special.” (Hösle, 2007, p.43, tradução livre do autor)

exemplos. Se por um lado o público já não dissocia Allen de sua *persona*, conforme citação prévia de Sam Girgus, este vai além e afirma que a *persona* de Allen já se encontra tão consolidada que pode revelar-se através de outro(s) ator(es):

Branagh se envolve e intervém na tela entre Allen – o *auteur*, diretor, escritor e celebridade – e Allen – o personagem. Branagh serve como um escudo para proteger Allen de si mesmo, e para proteger a audiência de outra performance de Allen representando um personagem que olha, fala e age como Allen mas que, de alguma forma, segundo Allen, não é o Allen. (...) A competência de Branagh em representar cada detalhe e nuance de Allen em seus filmes é tão surreal vindo do ator shakespeariano que enfatiza a aura de Allen e insinua sua presença através de sua ausência. (...) Na sua própria ausência, Allen torna-se uma presença invisível. (*Id.*, p.14, tradução livre do autor)²⁸

Nos filmes em que atua, dirigidos ou não pelo próprio Woody Allen, podemos observar a *persona* alleniana em Victor Shakapopolis em *O que é que há, Gatinha?* (1966), Jimmy Bond em *Casino Royale* (1967), Virgil Starkwell em *Um assaltante bem trapalhão* (1969), Fielding Mellish em *Bananas* (1971), Allan Felix em *Sonhos de um sedutor* (1972), Felix, Fabrizio, novamente Victor Shakapopolis, além do espermatozóide medroso e tagarela, em *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972), Miles Monroe em *O dorminhoco* (1973), Boris Grushenko em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), Alvy Singer em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), Isaac Davis em *Manhattan* (1979), Sandy Bates em *Memórias* (1980), Andrew Hobbes em *Sonhos eróticos numa noite de verão* (1982), Leonard Zelig em *Zelig* (1983), Danny Rose em *Broadway Danny Rose* (1984), Mickey Sacks em *Hannah e suas irmãs* (1986), Sheldon Mills em *Náufragos de Édipo* (1989), Cliff Stern em *Crimes e pecados* (1989), Nick Fenner em *Cenas em um shopping* (1991), Max Kleinman em *Neblina e sombras* (1991), Gabe Roth em *Maridos e esposas* (1992), Larry Lipton em *Um misterioso assassinato em Manhattan* (1993), Lenny Winerib em *Poderosa Afrodite* (1995), Joe Berlin no musical *Todos dizem eu te amo* (1996), Harry Block em *Desconstruindo Harry* (1997), Ray Winkler em *Trapaceiros* (2000), CW Briggs em *O escorpião de Jade* (2001), Val Waxman em

²⁸ “Branagh steps in and intercedes between Allen – the auteur, director, writer, and star – and Allen – the character – on the screen. Branagh serves as a kind of shield to protect Allen from himself and perhaps the audience from witnessing another Allen performance of a character who looks, speaks, and acts like Allen but somehow, according to Allen, is not Allen.” (Girgus, 2002, p.14)

Dirigindo no escuro (2002), David Dobel em *Igual a tudo na vida* (2003) e Sid Waterman em *Scoop – O grande furo* (2006).



Figura 3 – O herói alieniano em forma de espermatozóide

A essência da *persona* de Woody Allen mantém-se coerente ao longo de seus filmes:

Sandy Bates é mais bem-sucedido que Alvy Singer, mas sua personalidade é muito parecida (ele poderia ser Singer quinze anos depois); o bobão Felix vive na Idade Média, Boris Grushenko vive no início do século XIX, Hobbes, Zelig, Kleinman e CW Briggs vivem na primeira metade do século XX, e Miles Monroe desperta no ano 2174, mas sua psicologia não é muito diferente da maioria dos avatares da *persona* Woody que vive no nosso tempo. Somente com relação aos heróis vivendo na primeira metade do século XX há um esforço de representar a cena cultural daquele período; Felix e Boris divertem-se com os anacronismos que ele próprios cometem a todo instante. A maioria das personas contemporâneas de Woody vivem em Nova York, mesmo que isso não seja uma característica essencial. (Hösle, 2007, p.31, tradução livre do autor)²⁹

²⁹ “Sandy Bates is more successful than Alvy Singer, but his personality is quite similar (he could be Singer fifteen years later); the jester Felix lives in the Middle Ages, Boris Grushenko lives in the early nineteenth century, Hobbes, Zelig, Kleinman, and CW Briggs live in the first half of the twentieth century, and Miles Monroe wakes up in 2174, but their psychology does not differ much from that of the majority of the avatars of the Woody Allen persona who live in our time. Only with regard to the heroes living in the first half of the twentieth century is there an effort to represent the cultural setting of that period; Felix and Boris enjoy the anachronisms they continuously commit. Most of the contemporary instantiations of the Woody persona live in New York, even if this is not an essential trait.” (Hösle, 2007, p.31)

Tomemos como exemplo três filmes em que Allen atua, consecutivamente, como protagonista: *Noivo neurótico, noiva nervosa, Manhattan e Memórias*. Em todos eles, Allen representa um artista bem sucedido, novaiorquino e judeu, cada qual com suas idiosincrasias. Em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, Allen é Alvy Singer, um comediante bem-sucedido porém deprimido pelo abandono de Annie Hall (Diane Keaton), obsecado pela morte, cujo temperamento ao longo do filme varia da arrogância à depressão, que o faz julgar as pessoas tão negativamente quanto a si próprio; Alvy critica seu melhor amigo Rob (Tony Roberts) por dirigir uma série de televisão em Los Angeles “em vez de estar fazendo Shakespeare no [Central] Park” (Allen, 1992, p.101). Em *Manhattan*, Allen é Isaac Davis (Ike), pretense escritor que se identifica com Ingmar Bergman porém dirige, à semelhança de Rob, uma bem sucedida série de televisão; Ike namora Tracy (Mariel Hemingway) que, apesar de ser a mais jovem, mais sedutora e mais centrada da trama – na verdade, justamente por isso – é trocada por Mary (Diane Keaton), que teve um caso com Yale (Michael Murphy), melhor amigo de Ike. Em *Memórias*, por sua vez, Allen é Sandy Bates, um diretor de cinema reconhecido por suas comédias que decide abandonar o gênero e faz um filme autoral, veementemente rejeitado pela crítica (como o próprio filme *Memórias*), e que é obrigado a passar um fim de semana no Stardust Hotel para uma retrospectiva em sua homenagem organizada por uma renomada crítica. Sandy é obrigado a lidar com o assédio de fãs que despreza, com suas memórias do relacionamento com Dorrie (Charlotte Rampling), uma mulher ao mesmo tempo fascinante e problemática, internada em uma instituição psiquiátrica, com Isobel (Marie-Christine Barrault), bela e tenaz francesa que abandona seu marido e parte com seus dois filhos ao encontro de Sandy, além de sua repentina obsessão pela enigmática violinista Daisy (Jessica Harper).

A propósito, são os mesmos atores de *Sonhos de um sedutor* (1972), filme dirigido por Herbert Ross com roteiro adaptado por Woody Allen de sua peça de teatro homônima,³⁰ que protagonizam também *Noivo Neurótico, noiva nervosa*. Woody/Allen transforma-se em Alvy Singer, Diane Keaton/Linda em Annie

³⁰ A peça, cujo título original em inglês é *Play it again, Sam*, foi escrita por Woody Allen em 1968 e estreou na Broadway em 1969 sob direção de Joseph Hardy, e Woody Allen, Diane Keaton e Tony Roberts como protagonistas – os mesmos do filme homônimo de 1972.

Hall e Tony Roberts/Dick em Rob. Alvy usa a autoconfiança adquirida no desfecho romântico *à la Casablanca* (realizando o sonho de Allan de ser tão sedutor quanto Humphrey Bogart, seu *alter ego* no filme) para conquistar Annie, de início tão insegura quanto Linda, e até mais neurótica do que Alvy/Allan/Allen. Nos dois filmes o casal se conhece através do melhor amigo da *persona* de Allen, Dick/Rob, que retorna em *Memórias* como o personagem homônimo de Tony Roberts.³¹

Note-se que a *persona* alleniana em *Sonhos de um sedutor*, Allan Felix, recebe o nome verdadeiro de Allen; já o sobrenome, Felix (feliz em latim), antecipa o final feliz deste que resulta, de fato, ser um dos projetos mais otimistas de Woody. Curiosamente, Rob chama Alvy de Max durante todo o filme. Na primeira ocasião que o faz, Alvy lhe diz que não o chame assim, no que Rob lhe responde: “Por que não, Max? É um bom nome para você.” (Allen, 1992, p.10). Por que Max é um bom nome para Alvy? Este trocadilho nunca é esclarecido no filme mas, dado que Allen sempre faz alusões a suas referências fílmicas, filosóficas e psicanalíticas, é provável que esteja se referindo a Max von Sidow, ator protagonista de vários filmes de Ingmar Bergman, admirado por Woody Allen e quem, dez anos mais tarde, viria a trabalhar com o diretor em *Hannah e suas irmãs*.

Sandy Bates, em *Memórias*, junto com Harry Block em *Descontruindo Harry*, são as duas *personas* de Allen que mais desagradaram à crítica. Allen foi violentamente acusado de menosprezar o público através de Bates, um comediante que construiu uma carreira bem sucedida fazendo filmes de humor e está enfrentando uma crise devido ao seu desejo de passar a realizar projetos mais sérios. As críticas a Bates no filme são muito similares àquelas que foram feitas contra Allen dois anos antes, quando lançou seu filme *Interiores* (1978). Bates também esteve envolvido com a atriz protagonista de seu filme, além de ser judeu e novaiorquino. Resulta que, ao combinar tais similitudes a um filme de difícil compreensão, com evidente influência felliniana, o público reagiu e questionou se era “aquilo” que ele pensava deles (Allen *in* Lee, 1997, p.114).

³¹ O ator Tony Roberts representa em *Memórias* um ator chamado Tony Roberts! Allen já havia nomeado o personagem de Roberts em *Noivo neurótico, noiva* de Rob, assumindo a identificação com Tony Roberts, que o acompanhou em diversos filmes desta fase.



Figura 4 – Personagens fellinianos em *Memórias*

Pauline Kael³² publica, na edição de outubro de 1980 da revista *New Yorker*, um extenso artigo intitulado *O príncipe que virou sapo*, criticando brutalmente Woody Allen (a quem rotula de misantropo e ainda piores adjetivos) à raiz do filme *Memórias*, do qual extraio a seguir alguns trechos:

Memórias pode ser descrito como um pastiche obsessivo. Está modelado em *8½* do Fellini, e o preto-e-branco desbotado da Direção de Fotografia sugere uma enganação da enganação de *8½*, com algumas alusões ao desespero do palhaço no início de *Noites de Circo* de Bergman. (...) Woody Allen denomina-se Sandy Bates desta vez, mas há somente uma vírgula de pretexto de que está representando um personagem; esta é a mais mal disfarçada das suas fantasias autobiográficas zombeteiras. (...) Em *Memórias*, Woody Allen degrada as pessoas que correspondem ao seu trabalho e coloca-se como vítima delas. (...) Woody Allen é frequentemente cruel consigo mesmo em termos físicos – fazendo-se aparentar menor, mais magricelo, feio. Agora está fazendo isso com seus fãs. Pessoas que têm aparência incomum, que pareçam estranhas ou misteriosas, têm seus rostos distorcidos pela lente da câmera e pela maquiagem fellinesca; elas se tornam aberrações (...). Pessoas cuja atitude, quando vistas sob outra óptica, poderiam parecer amigáveis ou, no pior dos casos, hiperexcitadas, são convertidas em idiotas. Ao longo de *Memórias*, Sandy é superior a todos aqueles que falam sobre

³² Pauline Kael (1919-2001) é considerada a crítica de cinema mais influente de sua época, tendo trabalhado para a revista *New Yorker* entre 1968 e 1991. Tornou-se conhecida por publicar, por mais de 30 anos, críticas mordazes, diretas, expressando opiniões fortes e muitas vezes contrárias à de seus contemporâneos. Poderíamos compará-la à crítica brasileira Bárbara Heliodora, com relação à sua relevância no contexto do teatro brasileiro contemporâneo.

seu trabalho; se eles gostam de suas comédias, é por razões excêntricas, e se não gostam de seu trabalho sério, é porque são muito estúpidos para entender. Ele antecipa quase tudo aquilo que você possa dizer sobre *Memórias* e o ridiculariza por isso. Finalmente, você pode achar que lhe está sendo dito que você não tem nenhum direito a qualquer reação a um filme de Woody Allen. Ele não é só a vítima aqui, ele é o torturador. A hostilidade de um comediante *stand-up* com relação à plateia de uma casa noturna é frequentemente considerada parte do *show*³³, mas a hostilidade de um diretor contra o público que o idolatra não segue a mesma lógica, e é absolutamente incomum. Woody Allen de alguma forma misturou as duas, expressando hostilidade de forma muito particular. Ele está tentando ganhar o *status* de um artista como Fellini ou Bergman. (...) Se Woody Allen pensa que o sucesso é tão incômodo e quer que o público vá embora, este filme deve ajudá-lo a parar de preocupar-se. (Kael, 1994, p.862-868, tradução livre do autor)³⁴

Pausa para reflexão. Por que Kael e o público teriam se sentido ofendidos por Allen? A crítica associa-o, de forma categórica, à sua *persona* como se este houvesse dito “Bates, c’est moi”!³⁵. Nunca a separação (ou não) entre pessoa e *persona* alleniana havia sido tão questionada. “Quem é Sandy e quanto ele é parte de Woody Allen? É o que estou dizendo: é quase impossível responder – é a pergunta errada.” (Swan, 2010)³⁶

“Woody Allen deu de cara com uma *persona*, à semelhança de Charles Chaplin, que encontrou Carlitos quando pôs o chapéu-coco e pegou a bengala.” (Lahr *apud* Girgus, 2002, p.13). Na verdade, como vimos anteriormente, Allen

³³ Tradução livre da expressão em inglês *self-evident*.

³⁴ “*Stardust Memories* might be described as an obsessional pastiche. It is modelled on Fellini’s *8½*, with some allusions to the clown’s pasty despair at the start of Bergman’s *The Naked Night*. Woody Allen calls himself Sandy Bates this time, but there’s only the merest wisp of a pretext that he is playing a character; this is the most undisguised of his dodgy mock-autobiographical fantasies. (...) In *Stardust Memories*, Woody Allen degrades the people who respond to his work and presents himself as their victim. (...) Woody Allen has often been cruel to himself in physical terms – making himself look smaller, scrawnier, ugly. Now he’s doing it to his fans. People who, viewed differently, might look striking or mysterious have their features distorted by the camera lens and by Felliniesque makeup; they become flat-lipped freaks wearing outsize thick goggles. (...) People whose attitudes, viewed differently, might seem friendly or, at worst, overenthusiastic and excited are turned into morons. Throughout *Stardust Memories*, Sandy is superior to all those who talk about his work; if they like his comedies, it’s for freakish reasons, and he shows them up as poseurs and phonies, and if they don’t like his serious work, it’s because they’re too stupid to understand it. He anticipates almost anything that you might say about *Stardust Memories* and ridicules you for it. Finally, you may feel you’re being told that you have no right to *any* reaction to Woody Allen’s movies. He is not just the victim here, he’s the torturer. The hostility of the standup comic toward his night-club audience is often considered self-evident, but the hostility of a movie director toward the public that idolizes him doesn’t have the same logic behind it, and it’s almost unheard of. Woody Allen has somehow combined the two, and his hostility takes a special form. He’s trying to stake out his claim to be an artist like Fellini or Bergman. (...) If Woody Allen finds success very upsetting and wishes the public would go away, this picture should help him stop worrying.” (Kael, 1994, p.862-868)

³⁵ Parafrazeando a célebre frase “L’État, c’est moi”, atribuída ao rei Luís XIV da França.

³⁶ Parafrazeando Og, o extra-terrestre de *Memórias* que, muito embora tenha um Q.I. de 1600, não é capaz de responder às questões existenciais de Sandy Bates.

não encontrou mas construiu tal *persona* à sua imagem e semelhança graças, principalmente, a Mort Sahl. Carlitos, o vagabundo, distingue-se facilmente de Chaplin pela sua forma de vestir: o fraque preto surrado, as calças largas, os sapatos maiores que o seu número e, claro, o chapéu-coco e a bengala; já o herói alleniano se veste e fala como Woody Allen.

Recordemos quais são as outras características do nosso herói. Segundo o próprio Allen, seu personagem é inseguro na vida, nervoso e inseguro com as mulheres, não consegue ter um bom relacionamento, é medroso, covarde... tudo que o Charlie Chaplin ou o Buster Keaton faziam (Allen *in* Björkman, 2004, p.31); em outra ocasião ele o define como contemporâneo, neurótico, mais orientado para a vida intelectual, perdedor, homenzinho, não lida bem com as máquinas, deslocado no mundo, enfim, “essa merda toda” (Allen *in* Lax, 2008, p.100). Dito de um jeito ou do outro, trata-se do mesmo herói, alleniano por antonomásia porém diferente de seu criador.

Kael conhece Allen no lançamento de seu primeiro filme e opina sobre o desfecho do mesmo, provocando a seguinte reflexão no diretor:

Claro que no meu primeiro filme fiquei com o meu material mais seguro, que é o que eu conheço: humildade abjeta. Eu estava muito tímido naquele filme. Mas não havia como estar de outro jeito. Nunca tinha feito um filme. Nunca tinha sido o astro de um filme. Quando conheci a Pauline Kael, ela disse, depois de ver *Um assaltante bem trapalhão*: “A gente quer que você fique com a mocinha no final. Não que você perca. Você tem um conceito diferente de si mesmo”. Kael estava dizendo que eu tenho uma visão masoquista de mim mesmo, que deveria me ver mais como um herói, e que as pessoas se identificariam comigo porque digo coisas engraçadas, de um jeito positivo. E acho que ela estava certa ao dizer que em *O dorminhoco* eu me coloquei um pouco mais agressivamente, e gostaria de continuar a fazer isso para ver o que acontece. Estou começando a me sentir mais seguro até certo ponto, com mais confiança. Tenho de pensar que estou aprendendo o tempo todo. Não posso pensar que sou um cara que faz comédia surrealista, e que não vou fazer nada além disso. Sinto que durante os próximos anos devo experimentar vários estilos de comédia. (*Id.*, p.99-100)

A crítica de Kael sobre *O dorminhoco* não é positiva – “Ninguém mais poderia ter feito *Bananas* ou partes de *Sexo*³⁷, mas outros poderiam ter feito um filme como *O dorminhoco*”³⁸ – porém, a sua maneira, faz um elogio:

³⁷ *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo e tinha medo de perguntar* (1972).

³⁸ KAEL, P. *For keeps*, 1994, p.532, transcrição de sua coluna na revista *New Yorker* de 31/12/1973, tradução livre do autor.

Ele encontrou uma maneira não-agressiva de lidar com as pressões urbanas. Ele se comporta bem; ele não insulta, como a maioria dos comediantes novaiorquinos, e faz as suas piadas sem transformar-se num cínico. Nós gostamos da sua aparência indefesa, até mesmo do seu jeito eu-não-quero-fazer-mal de ser, porque nós vemos nele uma lucidez que é essencial. (Kael, 1994, p.532, tradução livre do autor)³⁹

Está claro sobre quem Kael escreve? Woody Allen ou sua *persona*? Podemos assumir que a crítica é sempre dirigida ao diretor/ator/*auteur* mas, permitindo-me ser tão rigoroso com a semântica quanto Kael o foi em suas críticas, fico com a impressão de que ela critica o personagem – seu jeito de ser e, principalmente, sua moral – porém nomeia Woody Allen. Será que ela não foi capaz de perceber a diferença? (Permitindo-me agora ser tão irônico quanto rigoroso.)

E Kael parece não perdoá-lo por seguir experimentando; zomba do primeiro drama de Allen (que não atua no filme) – “*Interiores* parece tanto com uma obra-prima e é sobre um tema metafísico tão banal (morte *versus* vida) que é fácil entender porque muita gente o vê como uma obra-prima: é profundo na superfície.”⁴⁰ – e a partir de *Memórias* incorpora a “fiel oposição” a Woody Allen, à semelhança da *persona* alleniana no filme, o também diretor Bates, que ironiza o seu produtor dizendo: “Para você eu sou um ateu. Para Deus eu sou a fiel oposição.”

Tal digressão sobre a crítica de Kael pode parecer exagerada, mas acredito que seja útil para reforçar os seguintes pontos:

- i) as principais características do herói alleniano;
- ii) tais características se mantêm mesmo que o herói alleniano mude de um filme para o outro;
- iii) o herói alleniano, por mais parecido que seja, não é o próprio Woody Allen e sim a *persona* criada por ele, à sua imagem e semelhança; e
- iv) o herói alleniano pode, inclusive, ser interpretado por outros atores.

³⁹ “He has found a non-aggressive way of dealing with urban pressures. He stays nice; he’s not insulting, like most New York comedians, and he delivers his zingers without turning into a cynic. We enjoy his show of defenselessness, and even the I-don’t-mean-any-harm ploy, because we see the essential sanity in him.” (Kael 1994, p.532)

⁴⁰ KAEL, P. *For keeps*, 1994, p.784, transcrição de sua coluna na revista *New Yorker* de 25/12/1975, tradução livre do autor.

Sobre seguir experimentando e aprendendo o tempo todo, dito e feito. Com o passar dos anos e décadas “Woody Allen tornou-se tão bom diretor que cada vez menos precisa de si próprio como ator – algo que nenhum dos outros grandes comediantes, tais como Charlie Chaplin, Buster Keaton, ou os Irmãos Marx, pôde permitir-se.” (Hösle, 2007, p.4, tradução livre do autor)⁴¹

2.4. Ironia e humor judaico

Diz-se que, de cada dez humoristas norte-americanos, nove são judeus e um não é muito bom.⁴²

Luis Fernando Verissimo

Rir de uma piada é mais fácil do que contá-la. Pois explicar uma piada é sem graça... quase um exercício de retórica. Será por isso que certos autores dedicam-se a identificar o parentesco cômico de Woody Allen em vez de tentar explicar por que é engraçado? Se fizéssemos um concurso do tipo “Quais artistas compõem o DNA alleniano?”, já teríamos um forte candidato ao primeiro lugar:

Inspiração e santos padroeiros são conhecidos: a comicidade alleniana é proveniente dos Irmãos Marx, Bob Hope, às vezes de Danny Kay, Jerry Lewis, enquanto que a tragédia vem principalmente do imaginário de Ingmar Bergman; depois há Federico Fellini, há o teatro de Eugene O’Neil e de Arthur Miller e de Anton Checov. (Bocchi, 2010, p.36, tradução livre do autor)⁴³

Ironias à parte, o humor de Allen está invariavelmente ligado às suas raízes judaicas, incluindo sua infância no Brooklyn, assim como às suas influências cômicas. A *persona* criada por Allen pode ser vista como uma atualização do que se denomina, na tradição judaica, um *schlemiel* – “um personagem que, como diz o provérbio *yiddish*, quando cai de costas quebra o nariz” (Labayen, 2005, p.25).

⁴¹ Chaplin foi um fracasso nos filmes que dirigiu e eventualmente atuou em papéis menores, por exemplo, *Casamento ou luxo* (1923).

⁴² VERISSIMO, L. F. in FINZI, P.; SCLIAR, M. e TOKER, E. *Do Éden ao divã: Humor judaico*, 1990, orelha.

⁴³ “Si conoscono ispirazioni e santi patroni: la comicità alleniana si rifà ai fratelli Marx, a Bob Hope, talvolta a Danny Kaye, a Jerry Lewis, mentre la tragedia attinge soprattutto all’immaginario di Ingmar Bergman; poi c’è Federico Fellini, c’è il teatro di Eugene O’Neill e di Arthur Miler e di Anton Checov.” (Bocchi, 2010, p.36)

Sigmund Freud foi o precursor de estudos sobre o humor judaico, sugerindo que “os comediantes judeus são o traseiro de suas próprias piadas”. A partir de sua análise, publicada em 1905 no livro *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* (2006), o humor judaico para a ser distinguido pela sua característica auto-depreciativa:

Freud observou que os judeus denigrem as suas próprias falhas de caráter e não a religião judaica, e que dirigem suas críticas contra o estereótipo do judeu em vez de contra o atual estilo de vida judaico. Esta autodepreciação, embora exista no humor de outros grupo étnicos, representa a característica predominante do humor judaico. (Bleiwiss, 2006, p.58, tradução livre do autor)⁴⁴

Se comentários pejorativos ou irônicos (que seriam dirigidos àqueles que estão sendo criticados) são desviados a si próprio mas continuam sendo indiretamente aplicáveis ao seu verdadeiro alvo, tais comentários deixam de ser ofensivos e convertem-se numa poderosa ferramenta para demonstrar desaprovação, sem maiores riscos para quem critica. Esta é uma provável explicação para a sua difusão em grupos que tiveram que compensar sua inferioridade numérica, bélica ou política com sua inteligência e espirituosidade verbal, particularmente no caso do povo judaico.

A *persona* alienígena é tão autocrítica que obtemos rapidamente um “raio X” de seus defeitos. Por exemplo, *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) abre com duas piadas que definem sua *persona* dentro do paradoxo do humor judaico:

Há uma velha piada. Duas velhinhas estão num *resort* nas Montanhas Catskill e uma delas diz, “Nossa, a comida aqui nesse lugar é realmente horrível!” A outra diz, “É, eu sei. E as porções... são tão pequenas!” Bem, é basicamente como eu me sinto com relação à vida: cheia de solidão, e infelicidade, e sofrimento, e desgosto, e tudo acaba tão rápido! A outra piada que para mim é importante é uma que, hum, normalmente é atribuída a Groucho Marx, mas eu acho que aparece originalmente em *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* do Freud. E é mais ou menos assim – estou parafraseando: “Eu nunca faria parte de um clube que me aceitasse como membro.” Essa é a piada-chave da minha vida adulta em termos de relacionamentos com mulheres.⁴⁵ (Allen, 1982, p.4, tradução livre do autor)⁴⁶

⁴⁴ “Freud observed that the Jews denigrate their own character flaws and not Judaism itself and that they direct their criticism against the stereotype of the Jew rather than against the actual Judaic system of life. This self-deprecation, while existent in the humour of other ethnic groups, represents the most prevalent feature in Jewish humour.” (Bleiwiss, 2006, p.58)

⁴⁵ Groucho Marx teria, de fato, sido preterido de um clube de praia da Califórnia, e escrito à organização: “Já que minha filha é só metade judia, será que ela poderia entrar na água até a cintura?” (Kael, 1994, p.862, tradução livre do autor)

⁴⁶ “ALVY – There’s an old joke. Uh, two elderly women are at a Catskills mountain resort, and one of ’em says: “Boy, the food at this place is really terrible.” The other says, “Yeah, I know, and such... small portions.” Well, that’s essentially how I feel about life. Full of loneliness and misery

Muito embora personifique em seus filmes um judeu que parece odiar sua própria religião, Allen afirma que, por ser um comediante, usa a questão judaica para divertir (Allen *in* Björkman, 2004, p.324) e que “não é preciso ser judeu para estar traumatizado, mas isso ajuda” (Allen *in* Labayen, 2005, p.25-26). Recordemos quais traços do herói alleniano poderiam ser considerados engraçados:

- i) sua ironia extrema, em momentos apropriados e inapropriados socialmente;
- ii) de um jeito ou de outro, é um perdedor, muito embora seu fracasso possa ser interpretado como êxito;
- iii) o judeu vítima de sua própria perseguição e discriminação;
- iv) suas relações atormentadas com mulheres e com sua própria sexualidade, remanescente dos heróis kafkianos; e
- v) um intelectual de tipo físico franzino (*nerd*) que sente-se ameaçado por homens mais fortes, atraentes, acadêmicos intelectuais (ou que considerem-se intelectuais), e até mesmo mulheres maternais.

A comédia alimenta-se de incongruências, e Woody Allen é um festival delas: entre o que o personagem diz e o que ele realmente quer dizer, entre quem ele é e o que ele faz, entre o que o personagem pensa de si próprio e o que nós pensamos dele, entre o que o personagem sabe e o que nós sabemos e vemos, entre a verdade objetiva da situação e a percepção tendenciosa, parcial, equivocada do personagem, entre a situação cômica como é na realidade e como o comediante a exagera e distorce (Hirsch, 2011, p.154).

Os exemplos a seguir ilustram tais incongruências, assim como confirmam os diversos traços cômicos do herói alleniano supracitados.

Em *Manhattan*, Ike diz à sua namorada adolescente Tracy: “Eu não acredito em relações extraconjugais. Acho que as pessoas deviam acasalar para sempre, como os pombos e os católicos.” (Allen, 1982, p.197). Esta observação é

and suffering and unhappiness, and it's all over much too quickly. The-the other important joke for me is one that's, uh, usually attributed to Groucho Marx, but I think it appears originally in Freud's wit and its relation to the unconscious. And it goes like this – I'm paraphrasing: Uh... “I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member.” That's the key joke of my adult life in terms of relationships with women.” (Allen, 1982, p.4)

espirituosa porque associa dois sujeitos bem distintos, pombos e católicos, a um mesmo conceito, o comportamento monogâmico. É interessante observar que há outro fator que amplifica o efeito cômico: ao colocar “pombos” entre “pessoas” e “católicos”, a observação sutilmente diminui o valor do comportamento que está sendo elogiado, já que é incomum usar animais como modelos de comportamento humano, assim como pode ser interpretado como um demérito aos católicos. Há portanto uma crítica implícita à monogamia que o próprio Ike tenta defender, além do fato de que é Tracy, e não Ike, Yale ou Mary, quem se mantém fiel até o final.

Virgil Starkwell conta como foi seu primeiro encontro com Louise, em *Um assaltante bem trapalhão*: “Eu fiquei tão impressionado que, depois de quinze minutos, eu queria casar com ela... e depois de meia-hora eu desisti completamente da idéia de roubar a sua bolsa.” A frase é engraçada por si mesma, já que a primeira idéia pressupõe a segunda, normalmente. Este contraste é realçado pelo clima romântico exacerbado do casal passeando pelo parque.

Nos dois exemplos anteriores, dada a falta de nexos das afirmações feitas pela *persona* alleniana, o humor é causado pelo distanciamento crítico do espectador com relação à personagem, sendo claramente provocado pelo autor.

É importante observar também a dualidade entre rirmos da *persona* alleniana e com ela, o que representa um viés cômico mais elaborado. O que nos faz rir não é necessariamente a *persona*; sendo esta consciente de que é engraçada, faz uso constante desta qualidade com seus interlocutores. Portanto, pode ser que o público ache graça da *persona*, da piada ou da situação, e tal sentimento pode inclusive ser compartilhado com outros personagens em cena.

Em *Sonhos de um sedutor*, Allan Felix conta como foi sua lua-de-mel com Nancy, que recém o deixou: “Passei duas semanas inteiras na cama. Eu tive diarreia.” Ele conta que a achava tão encantadora que costumava ficar deitado na cama vendo-a dormir, só que “de vez em quando ela acordava e me surpreendia” – suspira – “ela gritava”.

Em *Broadway Danny Rose*, quando perguntam a Danny Rose se é casado, ele responde: “Não. Eu fiquei noivo uma vez, sabe... de uma dançarina, mas, hum, ela fugiu com um pianista e então eu terminei com ela.”

Em *Crimes e pecados*, Cliff Stern conta para sua mulher que se lembra do dia exato que fizeram sexo pela última vez, mesmo tendo sido há muito tempo, porque era o aniversário de Hitler.

Em *O dorminhoco*, Luna pergunta como é estar morto por duzentos anos, e Miles Monroe lhe responde: “É como passar um fim-de-semana em Beverly Hills”. A piada é dirigida ao espectador, já que Luna vive em 2173, quando cidades como Nova York ou Los Angeles deixaram de existir (no futuro em questão). “É difícil de acreditar que você não faz sexo há duzentos anos.” – torna ao assunto Linda – “Duzentos e quatro, se você contar com o meu casamento”. Estas nada mais são que variações do mesmo tema, cujo objetivo é consciente: “Eu estou sempre brincando. Você sabe disso. É um mecanismo de defesa.” – explica Miles.

Larry Lipton vai com sua esposa Carol assistir a uma ópera de Wagner, em *Um misterioso assassinato em Manhattan*, para cumprir com sua palavra – Carol aceitou acompanhá-lo ao jogo de hóquei então ele, irônico, afirma que irá à ópera e que até já comprou tampões de ouvido. Só que abandona a apresentação no meio, justificando-se: “Não posso escutar tanto Wagner, me dá vontade de invadir a Polônia.” Tal comentário espirituoso, além de juntar dois ofícios tão heterogêneos, o da música e o militar, faz alusão ao fato que o compositor Richard Wagner era anti-semita, que Hitler era seu admirador, e que sua música teria estimulado ações nazistas.⁴⁷ Apesar do tema pouco suscetível a piadas, o herói alleniano torna-o engraçado pois é evidente que o franzino Larry, que prefere atrofia a exercícios físicos, não consegue nada além de evidenciar seus problemas conjugais, apesar de tentar usar tal ação militar hipotética para demonstrar virilidade.

Nestes exemplos, rimos da *persona* alleniana devido aos seus infortúnios amorosos, mas rimos também com ela pela forma particular com que expressa questões sexuais ou temas considerados graves por seus interlocutores (morte) ou o público (o Holocausto); falas de conotação sexual surtem efeito oposto ao erótico, visto que o desfecho sexual sugerido é rapidamente transformado em sua antítese.

⁴⁷ No século XIX, Richard Wagner publicou um ensaio em que propunha o anti-semitismo político e classificava os judeus de “demônio causador da decadência da humanidade”; em 9 de novembro de 1938 ocorre a chamada “Noite dos Cristais” quando, sob pretexto de vingar um atentado cometido em Paris contra um diplomata nazista, inúmeras sinagogas, lojas e casas pertencentes a judeus são invadidas e seus pertences e símbolos judaicos destruídos; diz-se que esta ação coordenada, ocorrida simultaneamente na Alemanha e na Áustria, teria sido eventualmente estimulada pelo *leitmotif Cavalgada das Valquírias*, início do terceiro ato da ópera *As Valquírias* composta por Wagner.

Nas comédias de Woody Allen, a palavra é fundamental. Esta afirmação é praticamente redundante após os diversos exemplos apresentados onde o humor resulta de piadas essencialmente verbais que, mesmo sem qualquer *mise-en-scène*, surtiriam efeito como parte do monólogo de um comediante – como os *one-liners* que o próprio Allen criava quando fazia comédia *stand-up*. O fato de Allen não alterar em nada o seu sotaque novaiorquino mesmo quando representa um personagem da aristocracia italiana, um bobo da corte ou um espermatozoide, é mais um elemento agregado à sua ironia verbal.

Muito embora Allen não tenha grandes dotes para fazer comédia física, há cenas de seus filmes cujas piadas visuais nos remetem ao cinema mudo de Chaplin, Keaton ou Harold Lloyd. Qual a mais clássica de todas as piadas de comédias pastelão? Há uma casca de banana na calçada. Nós a vemos, o personagem não; nós antecipamos o que vai acontecer e o personagem não. É como funciona normalmente... mas o quanto a cena é engraçada depende de quem toma parte do incidente: se for um infeliz que, sem querer, escorrega na casca de banana e fica paraplégico, é uma fatalidade que só uma pessoa sádica acharia graça; se for uma pessoa esnobe, de nariz empinado, quem escorrega e perde a pose, o contraste entre o antes e o depois nos fará rir.

Em *O dorminhoco*, Allen reedita esta piada a partir da premissa de que quanto maior o contraste, maior a risada: Miles Monroe é surpreendido roubando uma banana literalmente do seu tamanho e, durante a perseguição, todos escorregam várias vezes na casca de banana gigante – sem diálogos, no ritmo acelerado da trilha sonora de *jazz* clássico de New Orleans.

Como desfecho deste breve estudo sobre o humor alleniano, apresento uma miniantologia de suas piadas:

Não só não existe Deus, como tente achar um bombeiro num fim de semana.

Se Deus existe, por que Ele não me dá um sinal de Sua existência? Como, por exemplo, abrir uma bela conta em meu nome num banco suíço.

Eu não quero atingir a imortalidade através do meu trabalho. Eu quer alcançá-la não morrendo.

Minha mulher era muito imatura. Sempre que eu estava na banheira, ela vinha e afundava meus barquinhos.

Eu acredito em sexo e na morte. Duas coisas que só acontecem uma vez na minha vida. Mas pelo menos depois da morte você não fica enjoado.

Minhas notas na escola variaram de abaixo da média a abaixo de zero. Fui reprovado no exame de Metafísica. O professor me acusou de estar olhando para a alma do rapaz sentado ao meu lado.

Fui criado na velha tradição judaica: nunca me casar com uma mulher pagã, nunca me barbear aos sábados e, principalmente, nunca barbear uma mulher pagã aos sábados.

Sim, como diz a profecia de Isaías, o leão e o cordeiro deitarão juntos, mas duvido que o cordeiro consiga dormir.

O amor é a resposta, mas enquanto você espera por ela, o sexo levanta algumas boas perguntas.

A diferença entre sexo e morte é que morrer você pode fazer sozinho e ninguém vai ficar se divertindo às suas custas.

Faço análise há trinta anos e a única frase inteligente que já ouvi do meu analista é a de que preciso de tratamento.

Meu pai trabalhou na mesma empresa durante doze anos. Eles o demitiram e o substituíram por uma maquininha deste tamanho, que faz tudo o que meu pai fazia, só que muito melhor. O deprimente é que minha mãe comprou uma igual.

Como posso acreditar em Deus se, na semana passada, prenti a língua no rolo da minha máquina de escrever?

Por que acham que faço comédias? Porque não posso interpretar Shakespeare. Não fico bem naquelas calças justas.

Certo dia, atrasei-me ao voltar da escola e meus pais pensaram que eu havia sido sequestrado. E aí entraram imediatamente em ação: alugaram meu quarto.

Quando eu era pequeno meus pais descobriram que eu tinha tendências masoquistas. Aí passaram a me bater todo dia, para ver se eu parava com aquilo.

Ser bissexual dobra imediatamente as suas chances para um encontro no sábado à noite.

Sexo é sujo? Só se for feito direito.

2.5. E tudo o mais

O maior paradoxo de todos é que o feioso Woody, com sua cara torta que só uma mãe judia podia gostar, é profundamente sexual e, sem dúvida, atraente. Quando escolheram-no como um dos dez homens mais sexys do país, os editores da revista *Playgirl* justificaram que ele fez mais do que qualquer outra pessoa para sexualizar a neurose.⁴⁸

Foster Hirsch

⁴⁸ “The greatest paradox of all is that ugly Woody with his crooked face that only a Jewish mother could love, is deeply sexual, and decidedly cute. When they voted him one of the ten sexiest men in the country, the editors of *Playgirl* magazine claimed that he has done more than anyone else to sexualize neuroticism.” (Hirsch, 2001, p.3-4, tradução livre do autor)

Joffe e Rollins realmente acertaram quando disseram a Woody Allen que, se ele se saísse bem no palco, tudo o mais ia acontecer (Allen *in* Björkman, 2004, p.32). Incentivado por seus produtores, Allen faz de tudo durante a década de 1960: escreve e participa de inúmeros programas de televisão de variedades, entrevistas e concursos, lança discos, faz comerciais, publica contos, escreve e atua no cinema e no teatro até, finalmente, dirigir o seu primeiro filme autoral – “estas foram as coisas degradantes que eu tive que fazer quando comecei... mas eram engraçadas.” (Allen *in* Nesteroff, 2010). Porém, para muitos, a impressão é de que alguém realmente original tinha chegado. Em 1964, Allen é incluído pela revista *Variety* no “primeiro escalão dos comediantes cerebrais” e o jornal *New York Daily News* o declara “o comediante mais quente do *show business* de hoje” (Fox, 1996, p.27).

A Colpix Records⁴⁹ lança em 1962 o LP *Woody Allen*, gravado ao vivo na casa noturna Mister Kelly’s, em Chicago; mais piadas são gravadas nos discos *Woody Allen Volume 2* (1965) e *The Third Woody Allen Album* (1968).

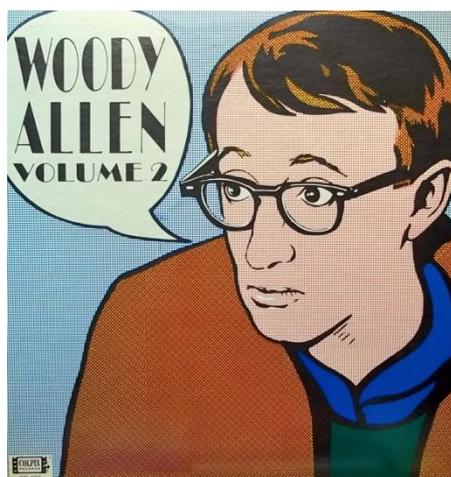


Figura 5 – LP *Woody Allen Volume 2*

Ao lado de Johnny Carson, Woody Allen é o mestre-de-cerimônias do programa *The Tonight Show* na véspera do ano-novo de 1964, tornando-se o primeiro convidado a apresentar o programa.⁵⁰

⁴⁹ Primeiro selo fonográfico da Columbia Pictures, fundado em 1959, nomeado a partir da primeira sílaba da companhia e da abreviação informal de *pictures* em inglês, *pix*.

⁵⁰ Chegando a substituir o apresentador Johnny Carson, posteriormente, por uma semana.



Figura 6 – Johnny Carson entrevista Woody Allen

O produtor cinematográfico Charles K. Feldman, acompanhado de Shirley MacLaine e Warren Beatty, conhece Allen em uma de suas apresentações na casa noturna Blue Angel e contrata-o para escrever e atuar em seu primeiro filme *O que é isso, gatinha?* (1965), dirigido por Clive Donner. O filme é um sucesso comercial, apesar de Woody ter ficado extremamente insatisfeito com o resultado, afirmando não ter tido nenhum espaço para defender ou explicar o roteiro uma vez entregue a Feldman, quem “conduzia a coisa com mão de ferro. Eu ficava pensando: sai da frente e me deixa mostrar como fazer isto aqui.” (Allen *in* Lax, 2008, p.423-424).

Allen é novamente convidado por Feldman, desta vez para atuar em *Cassino Royale* (1967) junto com um elenco estelar: Peter Sellers, Orson Welles, John Huston, Ursula Andress, Debra Kerr, William Holden, Charles Boyer e Jean-Paul Belmondo. Este seria mais um filme de espionagem protagonizado por James Bond, o agente 007, criado por Ian Fleming. Porém, devido à falta de acordo entre Feldman e o estúdio,⁵¹ converteu-se numa sátira à série e no filme mais anti-*auteur* de todos os tempos; foram seis diretores e dez roteiristas, creditados e não-creditados (Dassanowsky, 2010).

⁵¹ A Eon Productions, estúdio inglês que produzia a série de filmes de James Bond.



Figura 7 – *O que é isso, gatinha?* – A estreia de Allen no cinema

Durantes os meses em que permanece em Londres à disposição da produção de *Cassino Royale* sem rodar uma cena, Allen escreve *Quase um sequestro*, sua primeira peça de teatro, que pré-estrela na Broadway em 2 de novembro de 1966, mesma data de lançamento de *O que há, tigresa?* nos cinemas, o filme que representa, tecnicamente, sua estreia na direção cinematográfica:

Esta foi outra experiência terrível. Alguém comprou um filme japonês e me pediu para pôr palavras na boca dos atores japoneses. Eu ia com meus amigos ao estúdio, via os atores japoneses na tela e dublava as suas falas em inglês. Foi uma empreitada muito estúpida; estúpida e juvenil. Pouco antes da estreia eu processei o produtor para impedir que o filme saísse. Ele fez mudanças que eu achei terríveis. E enquanto o processo rolava o filme estreou e teve críticas muito positivas. Então eu retirei o processo, porque pensei que já não faria muita diferença. Mas sempre achei o filme insípido, nada além disso.” (Allen in Björkman, 2004, p.15, tradução livre do autor)⁵²

⁵² “That was another dreadful experience. Somebody purchased a Japanese film and ask me to put words into the Japanese actors’ mouths. I had my friends with me, and we went to a dubbing studio, watched the Japanese actors on the screen and dubbed their voices into English. It was a very stupid enterprise; stupid and juvenile. Just before the movie came out I sued the producer to try to keep the movie from coming out. He made changes to it that I thought were terrible. And while the suit was getting under way the movie opened and got very good reviews from the critics. So I dropped the suit, because I thought that I wouldn’t have much of a case. But I never thought

Apesar de ter sido, evidentemente, um projeto equivocado, pode-se observar neste filme traços cômicos encontrados em seus filmes mais autorais, por exemplo: Allen cria constantemente contradições entre a imagem na tela e o que é narrado, extraindo humor deste paradoxo.

Allen passa a escrever regularmente contos para a revista *New Yorker*, que seguirá publicando-os desde 1966 até 1980, assim como contribui com histórias e piadas para as revistas *Playboy* e *Esquire*. Suas histórias serão posteriormente publicadas nos livros *Getting Even*, *Without Feathers* e *Side Effects* (Allen, 2007).⁵³

É também em 1966 que, por primeira vez, Allen cede sua imagem para uma campanha publicitária. Woody cria, então, um número para explicar à sua maneira como foi que aceitou fazer tal anúncio de vodka em que ele aparece nas principais revistas e enormes pôsteres por todo o país.

Deixa eu começar bem do início. Eu fiz um anúncio de vodka, essa é a primeira coisa importante. Um grande fabricante de vodka queria fazer um anúncio prestigioso. E eles queriam a princípio contratar o Noel Coward pra isso mas... ele não estava disponível, ele tinha comprado os direitos de *Minha bela dama*, e estava mudando as músicas e as letras, fazendo-as voltar a *Pigmalião* e... eles tentaram contratar o Lawrence Olivier, e... Howdy Mokey? E eles finalmente me contrataram. Vou dizer para vocês como eles conseguiram o meu nome, estava numa lista no bolso do Eichmann, quando eles o pegaram.⁵⁴ E eu estou sentado em casa uma noite vendo televisão. Eu estou vendo uma versão especial de *Peter Pan* na televisão, estrelada pela Kate Smith, e eles estão tendo problema em fazê-la voar... porque as correntes quebravam a toda hora, sabe? E o telefone toca e a voz do outro lado diz “O que você acha de ser o homem da vodka esse ano?”, e eu digo “Não, eu sou um artista. Eu não faço comerciais. Eu não sou um gigolô. Eu não bebo vodka e, se eu bebesse, eu não tomaria o seu produto.” Ele disse “É uma pena, o cachê é de cinquenta mil dólares.” E eu disse “Espere aí. Vou pôr o Sr. Allen na linha.” (Allen, 1999, transcrição e tradução livre do autor)

that the film was anything but insipid. It was a sophomoric experience.” (Allen in Björkman, 2004, p.15)

⁵³ Publicados no Brasil pela editora LP&M com os títulos em português *Que loucura!*, *Cuca fundida* e *Sem plumas*, respectivamente.

⁵⁴ Adolf Eichmann, nazista alemão integrante da SS, capturado na Argentina em 1960 e julgado e condenado à pena de morte em Israel, em 1961, por ter sido um dos principais responsáveis pelo Holocausto, tendo-se encarregado da logística dos campos de concentração.



Figura 8 – Os anúncios de vodca que viraram piada

Parece incrível mas, também em 1966, Allen apresenta a Charles K. Feldman o tratamento do que seria *Um assaltante bem trapalhão* (1969), falso documentário sobre um ladrão pé-de-chinelo incrivelmente inepto que não consegue nem escrever um bilhete de assalto, escrito em parceria com seu amigo e escritor Mickey Rose. Val Guest, um dos diretores de *Cassino Royale*, interessasse pelo roteiro porém Feldman detém os direitos de produção e pára o projeto. Com o falecimento do produtor em 1968, os direitos são liberados e Rollins e Joffe decidem produzi-lo por seus próprios meios, muito embora tivessem receio quanto à capacidade de Allen em dirigi-lo, julgando que ainda não estava pronto.

Jerry Lewis é convidado para assumir a direção e a princípio aceita, tendo em vista dar um impulso em sua carreira. Entretanto, a United Artists decide não comprometer-se com Lewis e Joffe, neste momento, comunica a quaisquer interessados que, quem aceitar o projeto, terá que aceitar Woody Allen como diretor. A Palomar Pictures, pequeno estúdio derivado da rede ABC⁵⁵, aceita investir no projeto caso Allen aceite ficar limitado ao orçamento de um milhão de dólares. Ele disse sim. “E a partir desse dia, eu nunca tive nenhum problema no cinema do ponto de vista de interferência de qualquer tipo.” (Allen *in* Fox, 1996, p.47)

⁵⁵ American Broadcasting Company, hoje parte do grupo Disney.

Entretanto, após oito meses tratando de montar o filme com seu editor, o que Allen apresenta nos testes de audiência é considerado sem graça, sem forma, e os executivos da Palomar ameaçam não lançá-lo. Neste momento é chamado o editor Ralph Rosenblum⁵⁶, que era tido como o salvador do recém-lançado *Primavera para Hitler* (*The Producers*, 1968), de Mel Brooks. Allen, partindo em turnê com sua segunda peça de teatro, *Sonhos de um sedutor*, dá carta branca a Rosenblum e lhe entrega todo o material filmado, incluindo duzentas latas de cenas do material mais engraçado do filme, que havia descartado e o estúdio, por sorte, manteve guardadas.

Eu logo me deparei com uma experiência muito estranha, um filme que parecia estar voando para todos os lados, com altos tão altos quanto os Irmãos Marx e baixos tão baixos quanto um filme caseiro remendado. Era a saga de Virgil Starkwell. (Karen e Rosenblum, 1986, p.242-243, tradução livre do autor)⁵⁷

Um assaltante bem trapalhão estreia em Nova York em 18 de agosto de 1969, enquanto Woody Allen apresenta-se na Broadway na peça *Sonhos de um sedutor*. Seguindo em cartaz em dezoito salas de cinema em quinze cidades dos EUA, o filme recebe crítica positiva do jornal *New York Times* (Canby, 1969) e cresce em popularidade, o que faz com que seja também lançado no exterior. – “É realmente onde eu vejo que minha carreira no cinema começou. Antes disso houve apenas motivos para não ir ao cinema.” (Allen in Björkman, 2004, p.16)

⁵⁶ Rosenblum torna-se um dos principais colaboradores de Allen durante os primeiros dez anos de sua carreira no cinema, encarregando-se da edição de todos os filmes do diretor a partir de *Um assaltante bem trapalhão* (1969) até *Interiores* (1978), à exceção de *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972).

⁵⁷ “I soon found myself treated to a very much unusual experience, a film that seemed to be flying all over the place, with highs as high as the Marx Brothers and lows as low as a slapped-together home movie. It was the saga of Virgil Starkwell.” (Karen e Rosenblum, 1986, p.242-243)



Figura 9 – O assaltante trapalhão em fuga

Corte para 1975. Woody Allen, aos 39 anos, é uma das dez estrelas mais bem pagas do cinema.⁵⁸ Ele havia escrito e atuado no sucesso de bilheteria *O que é isso, gatinha?* (1965), escrito (ou co-escrito), atuado e dirigido *Um assaltante bem trapalhão* (1969), *Bananas* (1971), *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972), *O dorminhoco* (1973) e *A última noite de Bóris Grushenko* (1975); estrelado os filmes *Cassino Royale* (1967) e *Testa-de-ferro por acaso* (1976), escrito duas peças da Broadway, *Quase um sequestro* (1966) e *Sonhos de um sedutor* (1969), e está editando um novo filme intitulado *Anhedonia* – que na véspera do lançamento será renomeado *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall*, 1977).

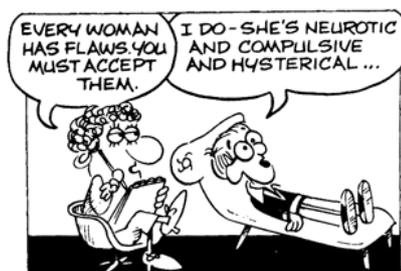
Stoo Hample é o cartunista criador das tirinhas *Ricos e Famosos* que, ironicamente, falharam em torná-lo um ou outro. Hample havia conhecido Allen

⁵⁸ Woody Allen aparece entre os *top ten* da tradicional pesquisa anual da Quigley Publishing em todas as edições desde 1975 a 1979. Disponível em <http://www.quigleypublishing.com>. Acesso em 22/02/2012.

através de Jack Rollins no início de sua carreira de comediante; vinte anos depois, em meio a dificuldades financeiras, tem uma idéia genial:

SHAZAM! Uma lâmpada de epifania. Ocorreu-me que a *persona* de Woody – sentindo-se solitária num universo que o ignora, em pé-de-guerra com as mulheres, sendo humilhado por seus pais (eu conhecia o terreno), todos estes assuntos permitiram respostas rápidas das mais engraçadas – poderia dar uma tremenda história em quadrinhos (uma área que eu também conhecia).

Então eu consultei-o pessoalmente. Allen ficou intrigado o suficiente para dizer “mostre-me alguns esboços”. Eu baseei meus desenhos na sua aparência aos vinte e tantos anos, quando nos conhecemos. Ele deu OK no Woody em quadrinhos e disse, “E as piadas?”. Eu tinha levado piadas. Ele deu uma olhada rápida nelas. “Talvez,” soltou, “eu possa ajudá-lo com as piadas.” OH.MEU.DEUS! Woody Allen ofereceu AJUDAR-ME.COM.AS.PIADAS!



(Hample, 2009, p.9-10, tradução livre do autor)⁵⁹

Allen entrega a Hample um caderno com dezenas de páginas de piadas, abreviações de piadas, frases soltas ou apenas palavras, que haviam sido compiladas durante os anos em que fazia comédia *stand-up*. Em contrapartida, apropria-se de sua recém-criada *persona* animada e subverte o desenho animado *Branca de Neve e os sete anões* (1937), juntando os personagens e inserindo-os em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977). Alvy Singer confessa que, quando sua

⁵⁹ “SHAZAM! A Light Bulb Epiphany. It occurred to me that Woody’s *persona* – feeling alone in an uncaring universe, striking out with women, being humiliated by his parents (I knew the terrain), all these subjects offered with some of the funniest ripostes this side of Oscar Wilde – might make a terrific comic strip (an area I also knew), and spring me from servitude as an ad hack! (...) So I asked him in person. Woody was intrigued enough to say, “Show me some sketches.” I based my drawings on how he looked in his late twenties when we’d first met. He okayed the Woody cartoon character (even had it animated for a sequence in the film he was working on at the time, *Annie Hall*), and said, “What about the jokes?” I brought jokes. He speedily riffled through them. “Maybe,” he said casually, “I could help you with the jokes.” OH.MY.GOD! Woody Allen offered me to HELP.ME.WITH.THE.JOKES!” (Hample, 2009, p.9-10)

mãe levou-o ao cinema para assistir a *Branca de Neve*, todos se apaixonaram pela Branca de Neve mas ele apaixonou-se de imediato pela Rainha Má – afinal de contas, ele sempre se apaixona pelas mulheres erradas... nas rubricas do roteiro lê-se: “A cena dissolve numa sequência de *Branca de Neve e os sete anões*. A Rainha Má, parecida com Annie, está sentada em seu palácio na frente do espelho. Alvy, como um desenho animado, senta-se ao seu lado de braços cruzados.”; Alvy e a Rainha Má começam a discutir (as vozes são, respectivamente, de Woody Allen e Diane Keaton, o par romântico do filme) até que Rob, também como um desenho animado, intervém: “Max, dá para você esquecer a Annie?” (Allen, 1982, p.64).



Figura 10 – O herói alleniano discute com a Rainha Má

Stoo Hample envia semanalmente a Woody as tirinhas para sua aprovação. As sugestões que Allen envia de volta por escrito são verdadeiras aulas de como construir personagens e fazer humor de forma inteligente, além de refletirem a postura de Allen com relação a seu trabalho:

A chave é desenvolver pessoas. Aquele desenho idiota em que estou cercado pela Fobick [sua analista], Helmholtz [filósofo alemão], Laura [sua namorada], Bernie [seu agente] etc. não quer dizer nada se eles existirem só para alimentar as piadas.

Eles têm que ter desejos, objetivos, para que a gente se interesse por eles. Eu ainda acho que você tem que ser ousado. Este sempre foi o meu principal impulso comercial. Eu sinto que nomear o personagem “Sina” em vez de “Morte” [a pedido da editora⁶⁰] é uma concessão estúpida e um equívoco nosso pois, se parece mais “leve”, torna a tirinha menos impactante. A tirinha pode provavelmente existir no nível das piadas “engraçadinhas” do dia-a-dia, mas se você quer realmente envolver os leitores, tem que ter mais substância – mais trama, num certo sentido. Uma piada, seja com Bernie ou Laura ou Fobick, ainda é só uma piada. Porém idéias como, por exemplo, o *Sadie Hawkins Day*, ou o Shmoo, ou o “relacionamento” entre Li'l Abner e Daisy Mae, são muito envolventes e não apenas piadas.⁶¹ Um mundo tem que ser criado, povoado por personagens reais e originais que se sobressaíam visualmente pelos seus desenhos e a humanidade deles. (Allen *in* Hample, 2009, p.18, tradução livre do autor)⁶²

E mais uma explicação teórica:

Precisa de mais envolvimento do personagem – em vez de piadas flutuando, deve haver piadas que ajudem no desenvolvimento do personagem. O que vai dar certo são histórias reais com pessoas interagindo em situações cômicas, e as risadas vão vir a partir de uma idéia cômica mais ampla. Piadas são como enfeites na árvore de Natal – mas você deve começar com uma bela árvore. Só então você pode pendurar as bolas nela. (Desculpe a metáfora horrível.) (*Id.*, p.20, tradução livre do autor)⁶³

Um breve comentário de Woody:

Meu personagem agora vive muito para a piada. Ele tem que ser mais identificável – com emoção. O leitor tem que ficar mais envolvido. (*Ibid.*)

⁶⁰ King Features Syndicate, empresa do grupo Hearst responsável pela distribuição de conteúdo (tirinhas, artigos, palavras cruzadas etc.) para jornais, revistas e internet.

⁶¹ Criações do cartunista Alfred Gerald Caplin (EUA, 1909-1979), mais conhecido como Al Capp. Li'l Abner era a *persona* autobiográfica de Al Capp e Daisy Mae sua esposa na vida real.

⁶² “The key is developing *people*. That silly cartoon of me surrounded by Fobick, Helmholtz, Laura, Bernie, etc. means nothing if they exist only to feed straight lines. They must have desires – goals – so we are interested in them. I still feel you must be daring. That’s always been my most commercial thrust. I feel, as you know, that calling the character “Fate” instead of “Death,” is a dopey concession and mistake for us, for as it appears to be “softer” it makes the strip less vivid. The strip can probably exist on the level of “cute” little jokes each day, but if you really want to involve the readers, it needs more substance – more plot in a sense. A joke, whether with Bernie or Laura or Fobick, is still just a joke. But ideas like, say, Al Capp’s *Sadie Hawkins Day*, or the Shmoo, or the *relationship* between Lil Abner and Daisy Mae, are very involving and not just gags. A world needs to be created, peopled by real and original characters – who score visually because of your drawings and their humanity.” (Allen *in* Hample, 2009, p.18)

⁶³ “Need more character engagement – instead of jokes being free-floating, they must be jokes on the way to character development. What will really make it go are real stories of people interacting in comic situations, and the laughs come on the way to a larger comic area. Jokes are like the decorations on the Christmas tree – but it’s a beautiful tree you need to start with. Only then you can hang baubles on it. (Sorry for the disgusting metaphor.)” (*Id.*, p.20)



Figura 11 – Woody Allen em quadrinhos

Dicas de como tornar a história mais real:

Talvez a tirinha devesse ser mais real de forma que o leitor ficasse mais facilmente preso a seus problemas. Os personagens não são suficientemente humanos. Se ajudar, você pode usar nomes reais – “Oi, aqui é a Diane Keaton, o Woody tá aí?” (*Ibid.*)

Coloque mais idéias envolventes na tirinha. Use a minha vida como ela é percebida publicamente. (*Ibid.*, p.21)

E, finalmente, uma reclamação:

Por favor não me torne tão masoquista. Eu não sou assim na vida. Tentar e falhar é engraçado. Masoquismo não. (*Ibid.*)

Por outro lado, Hample era pressionado pela editora, que reivindicava uma tirinha mais “politicamente correta” e comercial:

- Foque num público mais amplo. A tirinha é muito intelectual, filosófica.
- Minimize as piadas sofisticadas.
- Seja mais orientado à tirinha para desenvolver um novo público de Woody Allen.
- Há muita ênfase em manter a integridade do personagem Woody Allen do cinema *versus* o personagem da tirinha.
- Não vamos dar tanta ênfase em piadas de terapia. (*Ibid.*, p.21-22)

Tais exigências ecoam o estereótipo do executivo da indústria do entretenimento, seja ele vinculado ao cinema, teatro ou histórias em quadrinhos. Por sua vez, Allen demonstra clareza absoluta de qual é o seu objetivo, do ponto de vista cômico, ao rebater a crítica de que a tirinha lida com “muita rejeição, frustração com a vida e, às vezes, com o próprio Deus”:

Eu tomo isso como um elogio. Se uma *persona* cômica pode revelar dor então é um indício de quão profundo é o humor. No longo prazo, é o que lhe dá dimensão. É claro, se na tirinha predominar a coisa deprimente então você não tem nada. Mas eu acho que você pode olhar para as tirinhas e [ver que] elas estão longe de ser uma sinfonia das trevas. Eu nunca vou agradecer aos grandalhões do mercado. Eles trabalham sob a ilusão de que devem buscar o mínimo denominador comum, mas estão errados. Eu nunca me preocupei em ser popular e não vou começar agora. Qual é a pior coisa que pode acontecer? Cancelem a tirinha, então. (*Ibid.*, p.22, tradução livre do autor)⁶⁴

A correspondência de Allen a Hample evidencia a sua disposição em utilizar material “real” para dar significado às histórias e torná-las mais envolventes. Entretanto, é muito pertinente a clareza com que se refere à sua vida pública, que refletiria fatos “percebidos”, portanto de domínio público e não forçosamente reais. Observe-se também a preocupação de Allen em proteger sua imagem pública de uma eventual opinião negativa⁶⁵ (que o público julgue-o masoquista) – preocupação esta que certamente não diz respeito ao personagem, já que o Woody Allen desenhado e escrito por Hample nunca teve propósito biográfico.

Se naquela época Woody Allen já era tão bem-sucedido e “a celebridade mais visível de Nova York” (Goldman, 1983, p.229), por que não hesitou em aprovar o projeto? Era o que se perguntava Stoo Hample:

⁶⁴ “I take that as a compliment. If a comic persona can reveal the pain, then that is a mark of how deep the humor is. In the long run, that’s what gives it dimension. Of course, if the depressing stuff overwhelms the strip, then you have nothing. But I think you can look at the strips and they’re far from symphonies of gloom. I will never please the big market guys. They labor the delusion that they must aim at the lowest common denominator, but they’re wrong. I have never cared about being popular and I won’t start now. What’s the worst thing that can happen? So they’ll cancel the strip.” (Allen *in* Hample, 2009, p.18)

⁶⁵ São frequentes as declarações de Allen afirmando que não se preocupa com o que os críticos escrevem, e que não iria a estreias ou faria publicidade de seus filmes caso não fosse obrigado a cumprir uma agenda mínima; mas admite que, quando começou a fazer filmes, preocupava-se em ir buscar na United Artists as críticas selecionadas e que lia todas; ele conta que ficou maravilhado quando, na noite de estreia de *O dorminhoco* (1973), saiu de carro por Nova York com Marshall Brickman (co-roteirista do filme) para ver as filas dos cinemas fazendo volta no quarteirão (Allen *in* Björkman, 2004, p.330-332).

Enquanto que eu me beneficiava das tirinhas, muitas vezes pensava por que Woody e Jack Rollins, seu empresário, deram luz verde à idéia. A resposta veio em 1977 quando Woody contou-me a seguinte história: ele tinha escolhido a atriz Mary Beth Hurt para representar um papel no seu filme *Interiores*. Como boa moça que veio do interior em busca de uma carreira na cidade grande, a Srta. Hurt telefonava regularmente para sua mãe em Iowa para dizer que estava bem. Numa dessas ligações, Mary Beth contou com orgulho que ia fazer o papel de uma das irmãs de Diane Keaton⁶⁶ em um filme “de uma pessoa que você provavelmente nunca ouviu falar, um diretor chamado Woody Allen.” “Eu sei quem ele é” – disse a mãe – “ele está na seção de humor”. Rollins, interessado em expandir o público alvo dos filmes de seu cliente além dos grandes centros de Nova York, Los Angeles, Filadélfia, Boston, Chicago, Miami etc, se deu conta que mais ingressos seriam vendidos para filmes de Woody Allen se sua imagem fosse disseminada diariamente por todo o país através de jornais de grande tiragem.” (Hample, 2009, p.14, tradução livre do autor)⁶⁷

As tirinhas *Inside Woody Allen* foram publicadas entre 1976 e 1984. A pré-venda alcançou a marca sem precedente de 460 jornais, que firmaram contrato antes mesmo do lançamento.⁶⁸ Em 1978, a editora Random House publica o livro *Non-Being e Somethingness*, primeira coletânea destas tirinhas.⁶⁹

⁶⁶ Diane Keaton havia recém ganhado o Oscar de melhor atriz pelo papel principal em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), e já era conhecida por participar da saga de *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) e peças de destaque na Broadway, onde integrou o elenco do musical *Hair* (1968) e de *Sonhos de um sedutor* (1972), seu primeiro trabalho junto com Woody Allen.

⁶⁷ While I benefited from the strip, I often wondered why Woody and Jack Rollins, his manager, gave the concept a green light. The answer came to me in 1977 when Woody related the following anecdote: He had cast the actress Mary Beth Hurt to play a part in his movie *Interiors*. As a young woman who had come from the boonies to seek a career in the big, hazardous city, Ms. Hurt regularly phoned her mother in Iowa to reassure her that she was safe and happy. During one of those calls, Mary Beth proudly announced that she was going to play one of Diane Keaton's sisters in a movie “by somebody you probably haven't heard of, a director named Woody Allen.” “I know about him,” said her mother, “he's in the funny pages.” Rollins, keen to expand the size of his client's movie audiences beyond the populous urban areas of New York, Los Angeles, Philadelphia, Boston, Chicago, Miami, etc., figured that more tickets might be sold to Woody's movies if his image was disseminated daily out in the heartland via the newspapers with their vast readership.” (Hample, 2009, p.14)

⁶⁸ *Peanuts*, a tirinha do cartunista Charles Schulz com os personagens Charlie Brown, Snoopy e Woodstock, foi inicialmente lançada em apenas seis jornais.

⁶⁹ *O nada e mais alguma coisa é* o título da edição brasileira, lançada no final de 1978 pela editora LP&M.