

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

DUILIO MAXIMIANO LANZONI

**O HUMOR JUDAICO SECULARIZADO NA
FILMOGRAFIA DE WOODY ALLEN**

Análise das categorias temáticas do amor, sexo e dinheiro no filme

Café Society

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Duilio Maximiano Lanzoni

**HUMOR JUDAICO SECULARIZADO NA FILMOGRAFIA
DE WOODY ALLEN**

Análise das categorias temáticas do amor, sexo e dinheiro no filme

Café Society

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2022

Duilio Maximiano Lanzoni

HUMOR JUDAICO SECULARIZADO NA FILMOGRAFIA DE WOODY ALLEN

Análise das categorias temáticas do amor, sexo e dinheiro no filme

Café Society

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Vieira Prioste
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Juan Guillermo D Droguett
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Prof. Dr. João Ângelo Fantini
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Marcelo dos Santos Matos
Fundação Educacional de Fernandópolis - FEF

Dedico esse estudo a meus amados pais Augusto Lanzoni e Elisa Amaru Maximiano Lanzoni.

À minha irmã Lívia Maximiano Lanzoni.

Aos meus filhos Enzo e Theo, e a minha mulher Carolina Longo.

AGRADECIMENTOS

“O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.”

Agradeço os professores da banca pela leitura

À minha orientadora Leda Tenório da Motta, pela competência e confiança ao longo de todo o processo.

A Juan Droguett pelo incentivo, suporte e acompanhamento na construção deste trabalho.

À Lucilla da Silveira Leite Pimentel dedicação voltada a correção textual.

A Renato Vaisbih pelo esteio necessário para me mostrar a cultura Judaica.

Se as pessoas tivessem mais senso do humor, o mundo seria diferente

Woody Allen

RESUMO

«Humor judaico secularizado na filmografia de Woody Allen. Análise das categorias temáticas do amor, sexo e dinheiro no filme *Café Society*», é o título desta tese cujo objetivo consiste em demonstrar como esse tipo de humor converte-se numa estratégia audiovisual consolidada do seu estilo pós-moderno. O tema é considerado na sua fonte tradicional, desmistificada graças à necessidade do diretor de fugir às amarras do passado e conquistar sua independência, analisando-o pelo viés existencialista, psicanalítico e desconstrutivista. A contextualização se dá, explorando o gênero da comédia, passando pelas diversas fases do reconhecimento. Descrita no relato biográfico, autobiográfico e na filmografia recriada até chegar ao filme escolhido. Problematisa-se a partir dele, inferindo categorias temáticas nos desdobramentos éticos, morais e estéticos propostos no argumento. A hipótese coloca esses dois primeiros temas ligados à sobrevivência objetiva em confronto com a sobrevivência subjetiva, ligada ao amor romântico e nostálgico de um tempo preterido. Justifica-se o escopo e recorte do objeto de estudo numa filmografia atualizada. Os procedimentos metodológicos procuram mostrar a passagem da modernidade à pós-modernidade, estabelecendo uma espécie de estado da arte da produção, aprofundando na leitura reflexiva e crítica do «humor judaico», decupado e analisado em *Café Society*. Traçam-se objetivos específicos relacionados com a estrutura pensada. Entre os referenciais teóricos utilizam-se biógrafos autorizados, destacando-se Marion Meade; Aristófanes, inspiração do papel social da comédia e fontes literárias de exploração. Visitam-se as obras de Freud, Reik e Lacan sobre o humor, chiste e paródia como produções do inconsciente, e especialistas atualizados em cultura judaica. Em relação ao objeto de estudo, decupam-se cenas analisadas e interpretadas no confronto com outras obras do próprio diretor: utiliza-se a obra de Neal Gabler *An empire of their own* para explorar a «Era de Ouro» do cinema de 1930, e as origens da Indústria Cultural de Hollywood. A estrutura tem um primeiro capítulo: «Rumores ancestrais de uma travessia familiar», centrado na infância de Woody Allen, na sua inspiração clássica e na passagem para as distintas fases de sua produção. O segundo, analisa o filme *Café Society* sob o prisma das temáticas sexo, dinheiro e amor, respectivamente. E, no terceiro, ensaia-se sobre a desmitificação da «comédia romântica», trazendo como resultado: «O dinheiro e o estigma da carne»; «O sexo, entre o instinto e a pulsão audiovisual»; e o «Amor, o festival do comediante judeu».

Palavras-Chave: Humor judaico. Woody Allen. Filmografia. Secularização.

ABSTRACT

«Secularized Jewish Humor in Woody Allen's Filmography. Analysis of the thematic categories of love, sex, and money in the film *Café Society*» is this thesis title which objective is to demonstrate how this type of humor becomes a consolidated audiovisual strategy of its postmodern style. The theme is considered demystified in its traditional source thanks to the director's need to escape the shackles of the past and gain independence, analyzing it through an existentialist, psychoanalytic and deconstructive perspective. The contextualization takes place exploring the comedy genre and going through the different stages of recognition. Described in the biographical, autobiographical account, and the recreated filmography until reaching the chosen film. Problematic, inferring thematic categories in the ethical, moral, and aesthetic developments proposed in the argument. The hypothesis puts these first two themes linked to objective survival in confrontation with subjective survival and linked to romantic and nostalgic love of a bygone time. The scope and cut of the object of study are justified in an updated filmography. The methodological procedures seek to show the passage from modernity to post-modernity, establishing a state-of-the-art production, delving deeper into the critical and reflective reading of the «Jewish humor» cut out and analyzed in *Café Society*. Outlined are the specific objectives related to the planned structure. Among the theoretical references are authorized biographers, especially Marion Meade, Aristophanes, inspiration from the social role of comedy and literary sources of exploration. The works of Freud, Reik, and Lacan were visited on humor, jokes, and parody as productions of the unconscious and up-to-date specialists in Jewish culture. Regarding the object of study, analyzed and interpreted scenes are cutout when compared with other works by the director himself: the work of Neal Gabler "An empire of their own" is used to explore the «Golden Age» of the 1930s cinema, and the origins of the Hollywood Culture Industry. The structure has the first chapter: «Ancestral rumors of a family crossing», centered on Woody Allen's childhood, his classic inspiration, and the passage to the different phases of his production. The second chapter analyzes the film "Café Society" through the prism of the themes of sex, money, and love, respectively. Finally, in the third chapter, the demystification of «romantic comedy» is rehearsed, resulting in: «Money and the stigma of meat»; «Sex, between instinct and audiovisual drive»; and «Love, the festival of the Jewish comedian».

KEYWORDS: Jewish humor. Woody Allen. *Café Society*. Filmography. Secularization.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Imagem do filme autobiográfico *A era do Rádio* de 1987, que narra a infância de Woody Allen no seio de uma família judaica até se converter em um dos diretores mais profícuos da História do Cinema 17
- Figura 2** - Alguns cartazes da produção cinematográfica de Woody Allen 21
- Figura 3** - Posta em cena de *Poderosa Afrodite*: tão parricida como a relação do Édipo, Woody Allen 'mata' suas origens e reconstrói por meio da comédia, uma abordagem diferenciada do complexo familiar 37
- Figura 4** - A família judaica residente no subúrbio de Nova Iorque em *Café Society* 65
- Figura 5** - Abertura do filme *Café Society* de Woody Allen (2016), festa de apresentação de Bobby Dorfman, o protagonista na sua chegada à alta sociedade de Hollywood, proveniente do subúrbio do Bronx em Nova Iorque 86
- Figura 6** - Ben Dorfman irmão de Bobby, trata dos negócios com seu capanga. O fato de Ben ser de família judaica e pertencer à máfia é mais uma dessacralização que Woody Allen introduz no gênero de sua comédia pós-moderna 108
- Figura 7** - Bobby Dorfman na sua chegada a Hollywood liga para solicitar os serviços de uma garota de programa. Ela revela ser também de origem judaica. Sexo e amor convertem-se assim em correlatos do desejo sempre adiado 131
- Figura 8** - Bobby e Vonnie nos jardins do Central Park de Nova Iorque. A cena romântica, após ambos os protagonistas terem comprometido suas vidas, para esse tipo de amor em um filme de Woody Allen não existe final feliz 155
- Figura 9** - Rir para não chorar é a essência do amor judaico, tradição à qual Woody Allen pertence por conta dos seus ancestrais. Humor intelectual de genial sentido imortalizado na História do Cinema 181
- Figura 10** - Rir para não chorar é a essência do amor judaico, tradição à qual Woody Allen pertence por conta dos seus ancestrais. Humor intelectual de genial sentido imortalizado na História do Cinema 182
- Figura 11** - «O sexo alivia a tensão. O amor a aumenta» – Woody Allen. Cena sensual de *Match Point*, mais um sucesso da produção audiovisual do diretor nova-iorquino 209
- Figura 12** - O amor não é racional. Você cai de amores e perde o controle – diz Vonnie para Bobby Dorfman. A fina ironia do comediante que reforça na voz do protagonista: a vida é uma comédia escrita por um autor sádico 254

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1. Rumores ancestrais de uma travessia familiar	17
1.1. A trajetória cinematográfica de Woody Allen	21
1.2. Inspiração clássica do diretor	37
1.3. Tradições judaicas na construção de uma filmografia.	65
Capítulo 2. <i>Café Society</i> e a secularização da Terra Prometida	86
2.1. Dinheiro, glamour e violência na «Sociedade do Café»	108
2.2. Em <i>Café Society</i> a Lei do Desejo flagra o sexo na égide do poder	131
2.3. Segredos de amor nos jardins de Hollywood e Nova Iorque	155
Capítulo 3. Ensaios estilísticos da desmitificação do humor judaico no cinema de Woody Allen	181
3.1. Dinheiro e o estigma judaico da carne	182
3.2. Sexo, entre o instinto e a pulsão audiovisual	209
3.3. Amor, o festival do comediante judeu	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS	297
REFERÊNCIAS	304

INTRODUÇÃO

«O humor judaico secularizado na filmografia de Woody Allen. Análise das categorias temáticas do amor, sexo e dinheiro no filme *Café Society*» é o título desta tese, cujo objeto de estudo: o «humor judaico» perpassa a profícua produção cinematográfica do diretor nova-iorquino escalando seu estilo pós-moderno na «comédia romântica».

O processo evolutivo dessa filmografia serve como parâmetro concreto para visualizar dados da realidade histórica do cinema na passagem da modernidade para a pós-modernidade, salientando-se o processo da secularização por meio do qual a tradição religiosa perde o poder de influenciar a esfera social contemporânea. Tal formulação apresentada pelo escritor, roteirista, cineasta, ator e músico de origem judaica corresponde a conceitos básicos das correntes críticas do pós-estruturalismo ligadas, a partir da pós-modernidade, às vertentes: existencialista, psicanalítica e desconstrutivista, usadas para a abordagem deste estudo.

Considera-se o filme *Café Society* o corpus de análise para a comprovação do enunciado explicitado no título. Dele desprendem-se as temáticas do dinheiro, sexo e amor na tentativa de decifrar os fundamentos normativos e a secularização dos motivos outrora sacros, crivados pela crítica que Woody Allen faz à sociedade atual através dos filmes; contextualizando-os nos diversos momentos de sua vida familiar, profissional e artística. Leva-se, aqui, em conta o ponto de vista de biógrafos autorizados, os pressupostos psicanalíticos do humor e do chiste como produções do inconsciente, e esse traço estilístico presente na filmografia, utilizado como estratégia operacional para a desconstrução dos grandes relatos modernos.

Nesse sentido, a problematização assinala o ponto nodal da secularização do *leitmotiv* do dinheiro convertido em suporte à estrutura social, isca de toda e qualquer ideologia pretensiosamente dominante; do sexo como objetivo tribal e não individual do propósito ético e estético; e do amor como possibilidade de transcendência. Não havendo outra forma mais objetiva para entrar no conceito do «humor judaico» secularizado, a não ser pela via da tematização. De um filme metalinguístico que, além de trazer a importância dos judeus no momento áureo da formação de Hollywood, traz também o momento embrionário da Indústria Cultural.

A secularizada confluência da semiótica e da pós-modernidade permite assumir o estudo do cinema do diretor na sua singularidade como autor: um «interpretante da cultura pós-moderna». Isto leva a considerar em sua obra e nos desdobramentos de sua trajetória pessoal a inserção no gênero da comédia, do drama e do tratamento dado à subjetividade na sua filmografia.

A hipótese presente no título reforça a ideia da secularização do humor judaico operada por Woody Allen na sua filmografia, em particular a tematização de *Café Society*, que bem toca na objetividade da sobrevivência física; por outro lado, salienta o amor como motivo subjetivo precursor da ação, da participação e da arte quando se trata do cinema clássico e independente. Do modelo clássico, a independência está no tratamento aberto dessas temáticas com inserções críticas que ele faz: a incorporação de novos recursos digitais, em particular nesse filme, e no modo pós-moderno da posta em cena, pensando e defendendo o amor que sente pelo meio que visa na atualidade o papel essencial do público espectador.

Nesse sentido, justifica-se a contribuição deste estudo no sentido de entender que toda a obra de Woody Allen tem um caráter biográfico, utiliza a intertextualidade como recurso linguístico, capaz de internalizar motivações, de cujas matrizes literárias e teatrais consegue extrair modelos de pensamento e fazer um cinema genuíno, por meio da incorporação de um humor intelectual, irônico e sarcástico.

Os procedimentos metodológicos são pormenorizados em função do fluxo de continuidade na produção do diretor: um estado da arte sobre a sua filmografia mais recente, a decupagem pormenorizada das principais cenas nas quais vêm à tona as temáticas acima enunciadas e de algumas produções que reiteram motivos, mas não inserções criativas. Um levantamento bibliográfico sobre o humor em geral e o judaico em particular, denotações e conotações da desconstrução dos paradigmas modernos; desde as influências clássicas do diretor até a pós-modernidade. Examina-se a construção de uma estrutura provisória ancorada na seleção de cenas que permite dar sequência ao conceito do humor judaico, integrando-o à narrativa cinematográfica. Sendo a decupagem das cenas selecionadas de *Café Society* o eixo mais importante do segundo capítulo, também se procede à decupagem de trechos da filmografia do diretor anteriores a essa sua produção, reforçando os diferentes capítulos e a temática dos ensaios.

Sendo assim, estabelecem-se um objetivo geral abrangente ao trabalho que consiste em examinar o universo do «humor judaico» no processo de secularização proposto pela obra do diretor cinematográfico Woody Allen a partir do filme *Café Society*, inferindo a temática vital da tradição objetivamente desmitificada no gênero da «comédia romântica», no tratamento dado ao marco do dinheiro, sexo e amor na arte.

Os objetivos específicos são colocados conforme a criação de três capítulos e alguns desdobramentos ocorridos neles: contextualizar as origens ancestrais do diretor nova-iorquino, sinalizando os antecedentes da comédia em Aristófanes; retomar os princípios psicanalíticos do humor, do chiste e da narrativa satírica da piada, introduzindo o conceito de «desconstrução» e «secularização» proposto pelo cinema pós-moderno do comediante; decupar as cenas mais expressivas das categorias temáticas do filme, libertando esses princípios da carga ética e moral da cultura moderna, abrindo-se às novas possibilidades de sentido advindas da pesquisa; e, finalmente, produzir ensaios estilísticos baseados na retomada da filmografia e no aporte de autores basilares do existencialismo, da psicanálise, do desconstrutivismo e do cinema.

Os referenciais teóricos citam biógrafos autorizados, como Marion Meade, em *The unruly life of Woody – A vida indisciplinada de Woody*, para conhecer antecedentes da história familiar de Woody Allen; um monográfico dos «Cahiers du Cinéma» dedicado ao diretor e diversos autores que abordam a trajetória do cineasta. As obras do precursor da comédia: Aristófanes serve de inspiração ao diretor a respeito do alcance da crítica social através da comédia. Em relação ao humor, usam-se as obras de Freud, Theodor Reik e Lacan, num primeiro momento porque remetem ao prazer do humor, a comicidade e o chiste; num segundo momento, aproveitar a imersão da psicanálise nas questões relativas à subjetividade. Nessa linha, o existencialismo comparece pela afeição que Woody Allen tem por autores como: Nietzsche, Camus, Heidegger, Kierkegaard e Derrida; e Vattimo serve para a abordagem do tema da secularização na atualidade. Sobre a cultura judaica ao longo do trabalho, questões relativas à identidade são ponderadas por meio da TEB – Tradução Ecumênica da Bíblia – e da obra de Elisabeth Roudinesco, *O retorno à questão judaica*; a coletânea sobre *El judaísmo. Contribuciones y presencia en el mundo contemporáneo* do Centro Sfarad de Israel ligado ao Ministério de Assuntos Exteriores e de Colaboração da Espanha; Neal Glaber a respeito da presença dos imigrantes judeus da primeira e segunda geração no cinema de Hollywood;

Michel Johnson e Simon Schama no relativo à história dos judeus no mundo; a coletânea de Moacyr Scliar et al, *Do Éden ao divã*, acerca do humor judaico.

Ainda sobre referenciais teóricos, extraíram-se da internet a seleção de piadas para a parte final dos ensaios do terceiro capítulo e, em relação ao cinema, filmografia e diretor, o *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Aumont e Marie, reforçado pelo *Dicionário Audiovisual* de Droguett e Miranda (2021). Algumas fontes primárias perpassam a temática no final: *O mercador de Veneza* de William Shakespeare e *Fragmentos do discurso amoroso* de Roland Barthes; dinheiro e amor, respectivamente; assim como inserções de Julia Kristeva e os desdobramentos da sexualidade em autores da psicanálise.

Desta forma, o estudo envolve um primeiro capítulo «Rumores ancestrais de uma travessia familiar» que trata sobre a trajetória cinematográfica de Woody Allen desde suas origens judaicas, a inspiração concentrada no precursor da comédia clássica grega: Aristófanes e a crítica social da época; as tradições judaicas na reconstrução da vasta filmografia, seguindo o percurso histórico que fez o diretor na sua travessia da modernidade para a pós-modernidade. O segundo capítulo, «*Café Society* e a secularização da Terra Prometida», concentra-se na decupagem e análise do filme, procurando deixar em evidência que o dinheiro, glamour e violência são embrionários na chamada «Sociedade do Café», que mais tarde se converteria na Indústria Cultural do cinema nos Estados Unidos. Neste sentido, explora-se também «Em *Café Society* a Lei do Desejo flagra o sexo na égide do poder», sociedade do espetáculo criticada por Allen nas relações fortuitas e passageiras dos seus personagens; por fim, «Segredos de amor nos jardins de Hollywood e Nova Iorque» acompanha a comédia romântica dos protagonistas na alternância: urbanística das classes sociais, do núcleo familiar judaico, da ética e da moral, e da posta em cena, roteiro e fotografia da obra ficcional apresentada. Dos «Ensaio estilísticos da desmitificação pelo viés do humor judaico no cinema de Woody Allen» infere-se a proposta do estigma da carne no sentido da moral e dos costumes; o sexo, entre o instinto de sobrevivência e a pulsão audiovisual no eixo das representações do audiovisual; e o amor como um festival ao qual comparece Woody Allen, o comediante de origem judaica que ganha um lugar de destaque na História do Cinema.

Este estudo é apenas uma entre tantas possibilidades que oferece o estilo pós-moderno de Woody Allen de fazer cinema. O caráter metalinguístico de *Café Society* despertou o interesse de continuar indagando essa fonte inesgotável de um octogênio diretor

sintonizado com o espírito da época por meio de um humor intelectual capaz de fazê-lo transcender o seu ofício de cineasta.

Capítulo 1. Rumores ancestrais de uma travessia familiar



Figura 1 - Imagem do filme autobiográfico *A era do Rádio* de 1987, que narra a infância de Woody Allen no seio de uma família judaica até se converter em um dos diretores mais profícuos da História do Cinema.

Este capítulo toca num ponto chave da vida familiar do diretor cinematográfico, escritor, roteirista, músico, ator e comediante Woody Allen. Seu passado ancestral ligado à cultura judaica que se estabeleceu nos Estados Unidos, após singular travessia para logo protagonizar mais uma odisséia: itinerante, nômade, de transferência. Desse povo, Allen escutou prematuramente o barulho de vozes, murmúrios, rumores de um povo perseguido, da diáspora¹. Ecos estranhamente familiares. Por esta razão, trata-se dos antecedentes dessa cultura proveniente da Europa central – Rússia e Áustria – que chega à cidade de Nova Iorque, fugindo do «antisemitismo» da guerra e encontrando, nessa travessia, o lugar propício para materializar o sonho de liberdade que alcançou na cidade de Los Angeles sob os holofotes de Hollywood.

¹ O termo diáspora será usado com frequência neste trabalho para designar a dispersão do povo hebreu – os judeus – pelo mundo. Desde a antiguidade, do exílio na Babilônia no século VI a.C., passando pela destruição de Jerusalém no ano 70 d.C. De um modo geral, a diáspora refere-se à dispersão de toda e qualquer etnia pelo mundo.

ALLAN STEWART KONIGSBERG nasceu em 1º de dezembro de 1935², no bairro do Bronx, cidade de Nova Iorque. Mais conhecido pelo nome artístico de Woody Allen (2020)³. Destaca-se da sua autobiografia a marca polêmica, cômica e espiritual dada aos escritos que narram sua vida, obra e pormenores de uma carreira inovadora no «cinema independente». Tipo de produção cinematográfica, cujo resultado se traduz numa filmografia com pouco ou nenhuma interferência dos grandes estúdios de cinema, mostrando a autonomia do diretor no seu estilo de fazer cinema. Ao longo de seis décadas, Allen consolidou uma profícua produção com quase sessenta filmes realizados até o momento. Começou como escritor de comédias na década de 1950, escrevendo chistes, piadas e roteiros para TV, publicados em vários livros de histórias curtas de humor. Se há algo que caracteriza essas produções do inconsciente é o investimento na linguagem audiovisual que permite a este diretor transcender a condição judaica, transformando-a num símbolo universal de fé, esperança e sobrevivência.

No começo da década de 1960, Woody Allen atuou como comediante com tendência a usar o «monólogo cômico» em lugar do relato de piadas feitas de modo tradicional. Nas suas atuações foi aperfeiçoando a técnica de um profissional do humor. A sua performance no palco lhe permitiu deixar de ser inseguro, nervoso, dando às reflexões metafísicas e psicanalíticas uma conotação mais leve. Aplicando-se ao princípio estratégico que guarda o humor: a economia linguística na construção do relato. De acordo com o incipiente humorista, sua personalidade na vida real era bem diferente no começo de sua trajetória humorística frente àquilo que é agora, experimentando uma evolução tanto no pessoal quanto no profissional. Vanessa Thorpe (2005) em uma matéria para *The Guardian* classificou Woody Allen no terceiro lugar dos 100 melhores comediantes da história no mundo do espetáculo.

Em mediados dos anos sessenta, Allen estava escrevendo e dirigindo filmes, especializando-se em «comédias físicas» antes de passar para o gênero dramático influenciado pelo cinema arte e do ensaio europeu nas décadas seguintes. Logo a seguir,

² Apesar de que quase a maioria das fontes atribuem essa data de nascimento ao diretor, na sua autobiografia, *Apropos of nothing*, ele mesmo escreve que na realidade nasceu no dia 30 de novembro, próximo da meia noite. Seus pais teriam adiantado a data para que pudesse começar a vida a partir do dia 1º. Essa autobiografia – *A propósito de nada* –, que corresponde a uma publicação da Arcade Publishing, foi publicada no Brasil em 2020, segundo consta acima no texto.

³ Essa mudança de nome ocorreu em 1952, quando o jovem tinha 17 anos. Precisou criar uma identidade que lhe permitisse anonimato para não sofrer nenhum tipo de represália por parte de personalidades e instituições públicas. Colheu de Allan, o Allen e acrescentou o Woody porque lhe soava cômico.

alternou entre a comédia e o drama. Tal sequencialidade na utilização dos gêneros é de por si um traço original que garante a sobrevivência do diretor. A comédia física, em inglês *slapstick* – bufoneada ou pastelão; golpe e queda –, é um subgênero da comédia que se caracteriza por apresentar ações exageradas de violência que não derivam necessariamente em agressão ou ódio. É uma forma barulhenta da comédia que baseia seu atrativo na farsa, golpes e brincadeiras práticas do humor cru para produzir um efeito cômico no espectador, excedendo os limites do senso comum.

Frequentemente, identifica-se o diretor cinematográfico fazendo parte de uma nova onda de Hollywood. Algo assim como um vanguardista de meados dos anos sessenta até finais dos setenta. Michael Newton (2012) o chama de «o grande experimentalista do cinema». Desde seus primeiros filmes engraçados, a temática de Woody Allen amadureceu na tênue linha do gênio dos quadrinhos que vai de *Sleeper* – *O dorminhoco* à *Midnight in Paris* – *Meia-noite em Paris*. Nesse tempo, ele protagonizava seus próprios filmes, normalmente desenvolvendo o personagem usado nos seus *stand-ups*⁴. Entre os filmes mais reconhecidos pela crítica especializada em cinema constam:

Annie Hall (1977) – *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*; *Manhattan* (1979); *The Purple Rose of Cairo* (1985) – *A Rosa púrpura do Cairo*; *Hannah and her sisters* (1986) – *Hannah e suas irmãs*; *Bullets over Broadway* (1994) – *Tiros na Broadway*; *Match Point* (2005) – *Ponto Final*; *Midnight in Paris* (2011) – *Meia-noite em Paris*; *Blue Jasmine* (2013). Esta seleção encontra-se na obra de Roger Ebert (2004)⁵. Para efeitos deste estudo, *Café Society* de 2016 – *Café Society* – faria parte desse elenco, certamente se Ebert tivesse feito alusão em vida a um filme que retrata o momento áureo do cinema em Hollywood⁶.

Nesse contexto de produção e do reconhecimento receptivo por parte da crítica, Woody Allen tem recebido os aplausos, elogios e honras à sua trajetória no «cinema

⁴ Comédia de *stand-up* é um espetáculo de humor realizado por apenas um comediante no palco. Apresenta-se em pé, sem nenhum tipo de acessórios ou recurso teatral como o da quarta parede, distanciando-o do monólogo tradicional.

⁵ O reconhecimento pela qualidade desses filmes, acima citados, corresponde a uma avaliação feita pelo crítico especializado e roteirista de cinema Roger Ebert ([1942-2013], 2004) com quem a maioria das vezes discutia o argumento dos filmes que estava para lançar.

⁶ O acréscimo do filme *Café Society* é uma escolha nossa, pois configura o corpus deste projeto por se tratar de uma metalinguagem que remete à década de 1930, supervalorizada por Woody Allen e ligada às origens judaicas da Indústria Cultural hollywoodiana.

independente»⁷. Já ganhou 4 Óscares da Academia: três ao Melhor Roteiro Original e um ao Melhor Diretor. Também ganhou nove prêmios da Academia Britânica de Cinema. Seu roteiro de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* foi considerado o relato mais divertido pelo “Writers Guild of America” em sua lista dos 101 roteiros mais engraçados de todos os tempos⁸. Em 2011, a Rede PBS transmitiu a biografia do filme *Woody Allen*: um documental sobre a série American Masters⁹.

Em março de 2020, a editorial nova-iorquina Arcade Publishing lançou nos Estados Unidos o livro de memórias sobre Woody Allen: *Apropos of Nothing – A propósito de nada*. Logo a seguir, nesse mesmo ano, o lançamento ocorreu no Brasil, oferecendo uma infinidade de temas de atualidade nos quais Allen formula seu ponto de vista sintonizado com o «Espírito do Tempo» que caracteriza a contemporaneidade¹⁰.

Pode-se observar, nesta breve introdução, a notoriedade que Woody Allen alcança na sua trajetória profissional. Sem dúvida, trata-se de um cineasta que tem feito história no cinema, salientando desde o início a exploração do gênero da comédia como um traço inovador de sua vasta produção.

Neste primeiro capítulo contemplam-se dados biográficos da vida de Woody Allen relacionados com sua ancestralidade, artista judeu-estadunidense, cuja formação cultural encontra raízes no judaísmo advindo da Europa. Essa coletividade que se acultura no seio da cidade de Nova Iorque, especificamente no bairro do Bronx, no distrito de Hollywood na cidade de Los Angeles. Ambas as cidades e bairros estão presentes no conteúdo de *Café Society*: a primeira um ponto de entrada dos imigrantes judeus e o segundo um destino que marcará à Indústria Cultural cinematográfica de Hollywood. Consideram-se as obras clássicas

⁷ Essa apreciação sinaliza uma certa rebeldia por parte do diretor, patenteada em atitudes, tais como: se negar a receber o reconhecimento do Oscar (da Academia), em tentar filmar em países da Europa, nos quais goza de um verdadeiro reconhecimento de sua produção. Woody Allen critica as intervenções e censuras da indústria Cultural estadunidense que impõe a seus filmes e roteiros, critica o politicamente correto nas leis de incentivo. Por esta razão coloca em oposição: a decupagem clássica v/s cinema independente, longe dos holofotes de Hollywood.

⁸ Na matéria da Revista Variety de Dave McNary (2015) «'Annie Hall' Named Funniest Screenplay by WGA Members» aparece uma resenha a esse prêmio outorgado.

⁹ O Documentário pode ser encontrado: AMERICAN MASTERS. «Woody Allen: A Documentary», 20/11/2011. Disponível em: < <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/woody-allen-a-documentary-about-the-film/1865/>>. Acesso em 20/02/2021.

¹⁰ Sendo o «Espírito do Tempo» uma expressão acunhada por Edgar Morin (2018), considera-se aqui Woody Allen um intérprete da atualidade, tomando como meio de comunicação o cinema na contextualização de sua produção filmográfica. A questão tratada na obra de Morin é a revolução cultural e a crise social que se desencadeou nas décadas de 65-75, na sociedade ocidental.

de Aristófanes, inspiradoras da obra do diretor no contexto do gênero da comédia social, assim como no tratamento do humor judaico na configuração do caráter e personalidade do reconhecido produtor cinematográfico.

1.1. A trajetória cinematográfica de Woody Allen



Figura 2 - Alguns cartazes da produção cinematográfica de Woody Allen

Eric Lax (1975; 1991; 2009; 2017) é o biógrafo oficial de Woody Allen, escreveu 4 livros sobre o diretor nova iorquino¹¹. Segundo ele, Allen criou-se no bairro de Midwood, distrito do Brooklyn em Nova Iorque junto a sua irmã Letty. Da família Konigsberg, sua mãe é Nettie Cherry (1906-2002) – sobrenome de solteira –, contadora da loja de *delicatessen* de sua família; seu pai Martin Konigsberg (1900-2001), gravador de joias e garçom, entre outros múltiplos ofícios por ele exercidos. A família era de origem judaica, os avós imigraram aos Estados Unidos da Rússia e Áustria, falavam *yiddiche*, hebraico e alemão. Os pais de Allen nasceram e se criaram no Lower East Side de Manhattan.

¹¹ Entre os trabalhos de Eric Lax que são citados no projeto constam: *Being funny*, *A Biography*, *Conversation* and *Start to finish*, todas elas assinaladas com as suas respectivas datas acima.

Na tentativa de reconstruir o «romance familiar», torna-se importante trazer à tona o contexto ancestral de Woody Allen, cujos avós eram oriundos da Europa e abraçaram um sonho de liberdade para poder sobreviver às mazelas da guerra, discriminação e negacionismo. Temas mais tarde incorporados no imaginário da filmografia do diretor como princípios contra a ortodoxia da tradição familiar. Dessa família de ranço, infere-se o drama real dos judeus da diáspora na modernidade. E do antissemitismo no final do século XIX que se tinha tornado o motor da revolução na consciência judaica num momento histórico transcendente para os judeus dessa travessia.

Esse tema tão controverso na história da humanidade é abordado por Elisabeth Roudinesco (2010, p. 13-14) no seu livro *Retorno à questão judaica* no qual trata da identidade desses grupos e que servirá de base para entrar no tema do humor judaico, relacionado com outra história, também a de um precursor judeu: Sigmund Freud. A psicanálise na dessacralização pós-moderna ou desconstrução é incorporada ao estilo inovador do cineasta. O retorno – conhecido na teoria psicanalítica como recalque – trata de uma questão histórica, crítica, desapaixonada na base de um «espírito iluminista», característico de grandes figuras do pensamento ocidental, como é o caso citado do inventor da psicanálise e Theodor Herzl, entre outros notáveis dessa comunidade que marcaram a passagem do século XIX para o século XX¹².

Quando se trata de entender a complexa temática do retorno à questão ancestral dos judeus, precisa haver uma distinção entre o antijudaísmo medieval num formato perseguidor e o antijudaísmo iluminista, emancipador e hostil ao «obscurantismo religioso», adverte Roudinesco. Cabe lembrar aqui que Nettie Cherry, mãe de Woody Allen, era de costumes ortodoxos, mesmo tendo sido no passado cantora num bar na época de sua juventude. Bar no qual Martin Konigsberg trabalhou como guarda e garçom. Para Allen, isto representou um peso na sua formação que lhe deixou marcas, uma série de «complexos familiares» que precisou superar com o passar do tempo para expurgar esses fantasmas, usando a psicanálise como meio estratégico e a fantasia ou ficção para sair desse estado de repressão.

¹² Sobre Freud será abordado mais à frente com relação a sua obra sobre o humor na perspectiva do inconsciente e ligada à atividade estética incorporada por Woody Allen. Já Theodor Herzl (1860-1904) foi um jornalista, dramaturgo, ativista político e escritor austro-húngaro também de origem judaica, fundador do «sionismo» político moderno. Movimento surgido no final do século XIX que defendia a formação de um Estado Nacional, próprio para os judeus na Palestina. Assim, Herzl criou a Organização Sionista num esforço por formar o estado judeu. Conhecido como «o pai espiritual do Estado de Israel».

A infância de Woody Allen não se deu precisamente num estado tão pacífico. Houve grandes turbulências; seus pais não se levavam bem e ele tinha uma relação difícil particularmente com sua mãe, severa e temperamental. Segundo Marion Meade (2001), no seu livro *The unruly life of Woody Allen*, importantes episódios da vida familiar revelam um lar caótico e traumatizante. A propósito desta obra, uma resenha em The New York Time vale a pena aqui revisar: «Desconstruindo Woody». Uma nova biografia do cineasta analisa uma vida tão complexa quanto as motivações que transfere a seus próprios filmes¹³.

Dessa obra extraem-se informações que reforçam a ideia acima acerca dos «complexos familiares». Esta designação corresponde à obra de Jacques Lacan (2008), a família se constitui numa estrutura da ordem cultural, enfatizando nisto o social. Uma ligação da ordem simbólica – da linguagem –, isto é, do instinto que provoca a ação de uma economia paradoxal no ser humano. Woody Allen nasceu e cresceu no bairro judeu de classe média baixa no Brooklyn; seu histórico acadêmico nunca foi tão bem-sucedido quanto sua prematura afeição pelos filmes. Talvez como uma resposta à discórdia emocional vivida no seio da vida familiar. Começou a vender piadas para colunistas de jornal na adolescência, e daí passou a escrever para a TV, depois para *stand-up Comedy* e, finalmente, numa driblagem para o cinema. Essa breve trajetória de vida reforça-se aqui de modo proposital para afincar um ponto crucial das biografias citadas neste trabalho: a intuição no gênero da comédia, um ponto de partida para dar conta das pulsões criativas que lhe garantiram sua sobrevivência física e mental.

De início dos anos de 1960 até finais de 1970, sua carreira de escritor, diretor, ator e porta-voz engraçado de uma tendência cultural emergente – a «contracultura» – em direção à abertura a suas próprias neuroses e fraquezas ligadas à sexualidade, explodiu em toda classe de excentricidades das quais se valeu a publicidade para deixar em evidência seu talento crítico e de deboche. Vida pública e vida privada no cinema atualizam o clichê de «a arte imita a vida, a vida imita a arte». Tal eclosão pode ser observada a propósito do lançamento de filmes como *Manhattan* (1979) e *Celebridades* (1998). Neles se apresentam as conexões

¹³ A tradução do livro de Marion Meade (2001), cujo título seria algo como: «a vida indisciplinada de Woody Allen», representa uma aproximação intuitiva à intimidade de uma família judaica, que vai ser decisiva na personalidade do cineasta. Salienta-se numa matéria do jornal o método de desconstrução através dos «complexos familiares» em fragmentos do 1º capítulo, publicado em The New York Time a partir do material de entrevista recolhido pela autora.

comerciais de Woody Allen com gerentes executivos do cinema de Hollywood que acabam situando-o, como em *Café Society*, diante de peculiaridades do destino e da lealdade para com um modelo próprio de «cinema independente». Uma perspectiva crítica forjada na base daqueles que entendem sua trajetória, cheia de acertos e erros, destacando-se a autocrítica, um traço típico do humor judaico¹⁴.

Embora esse seja o tema que perpassa este estudo, o retorno à questão alleniana de sua mãe justifica-se pelo que ele mesmo reconhece como um relacionamento abusivo e negligente. Mas, devoto, fazendo alusão primeiro à ortodoxia que prematuramente é expurgada num sinal de rebeldia, esclarecendo com isto, um ponto controverso da figura pública de Woody Allen no caso de Mia Farrow, que não vai ser explorado na tese. Sobre o semblante do pai, Martin Konigsberg, é descrito de forma poética no primeiro capítulo de Meade (2001), ao qual se acede via Book of The New York Time¹⁵. «Ele era tão duro e romântico quanto a cidade que amava. Por trás desses óculos de aro estava o poder sexual enroscado de um gato selvagem». Nova Iorque era sua cidade. E, sempre seria. A ilha de Manhattan, patenteado no filme de maior sucesso de sua carreira, o mais popular no qual Woody Allen desenha um retrato obsessivo dos tempos de sua juventude comparável a *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (2015).

No entanto, esse retrato não é a totalidade da ilha, mas um pedaço, que Woody – carinhosamente tratado pela autora da biografia – gostava de chamar de «a Zona». O exclusivo Silk Stocking District do Upper East Side de Nova York que vai de norte a sul da Ninety-sixth Street até a Fifth-ninth, e da Fifth Avenue até o East River. Um lugar do passado no qual Woody gostava de passear com o pai quando garoto. Com seu olhar atrás do progenitor, subindo e descendo avenidas arborizadas nas quais babás inglesas de meia-idade conduziam carrinhos de bebê novinhos em folha. Grandes manchas escarlates de tulipas douradas da primavera flutuavam no meio do Park Avenue. Esse lugar parecia ser seu lar espiritual. Woody Allen adulto lembra de ter pensado que havia «algo de maravilhoso» nessa

¹⁴ A autora Marion Meade, já citada, ao falar da falta de disciplina, caracteriza o cineasta nos seus inícios de carreira: egocêntrico, misógino e isolado, com sintomas de depressão, melancólico e de instinto suicida, questão que ele mesmo confessa. Havendo uma evolução para um diagnóstico de neurose obsessiva, contrário ao título do livro, um modo de vida que reflete um distúrbio crônico que vai se apaziguando com o passar do tempo. Escutado e reconhecido tanto na esfera privada da clínica quanto na esfera pública do cinema. Compreendido por aqueles que sabem que na origem dessa personalidade: o trauma sem ser desculpa.

¹⁵ A partir deste ponto do texto passa-se a resenhar alguns detalhes do primeiro capítulo da obra de Marion Meade (2001), lidos e traduzidos na versão eletrônica para a reconstrução da história familiar do diretor.

sensação que provocavam tais lembranças afetivas. Tais sentimentos permaneceram até agora, afirma a autora, no intuito de sondar sua sensibilidade estética, ligada ao semblante paterno quando se trata do «romance familiar».

Por outro lado, Midwood na década de 1930 – também recriado em *Cafe Society* - era um bairro de classe média, submetido às intemperanças de uma crise econômica efervescente. Mesmo assim confortável, ascendente e heterogêneo, composto principalmente por judeus e alguns italianos. Nos blocos tranquilos e arborizados havia pequenas casas geminadas; nas ruas transversais, os típicos edifícios de apartamentos robustos de seis andares; e ao leste, entre a Coney Island Avenue e a Ocean Parkway, as casas mais abastadas. Dos mercados barulhentos da avenida J vinham os cheiros estonteantes de massa amanteigada: crocantes e densos pães de centeio, *rugelach* pegajoso com geleia de framboesa e *babkas* com canela. Comidas preparadas em cozinhas de linóleo e servidas em mesas forradas; todas as donas de casa judias de Midwood carregavam ingredientes para fazer sopa de *matzo ball* e peito de nadar no molho.

A família Königsberg morava nesse bairro híbrido do Brooklyn, muitas vezes, espremida e cercada por judeus barulhentos que acenavam ao falar com as mãos. Woody Allen adulto, mais uma vez, confessa na sua autobiografia, detestar turbulências familiares e intimidades forçadas. Por essa razão, seria um homem obsecado pela solidão. A família de sua mãe era composta de imigrantes austríacos: os homens, trabalhadores qualificados, entre eles, pedreiros e polidores de metais se misturavam. A família de Nattie Cherry fazia parte de um gueto das proximidades. Para o jovem cineasta nenhum tipo de nostalgia podia glamourizar a esse grupo. Essa era a impressão que ficava quando ele os visitava.

Meade (2001) descreve as ruas dessa comunidade autenticamente judaica. Meios-fios foram obscurecidos pelo lixo não coletado ao lado de um batalhão de carrinhos vendendo galinhas e vegetais. Homens de chapéus pretos, barbas emaranhadas e cachos laterais, abriam caminho entre multidões de mulheres morenas que cobriam a cabeça com xales e sabiam apenas algumas palavras em inglês. O irmão de Nattie levou dezessete anos para conseguir abrir sua própria lanchonete, descrita no diretório da cidade como um «refeitório», o primeiro de uma sucessão de lojas de alimentos, doces e variedades que ele possuía. Em 1920, deixando para trás os cortiços decadentes, aproveitou as novas linhas de metrô construídas

para o norte e se mudou para o Bronx rural, onde alugou um apartamento perto de seu irmão na Freeman Street.

O Censo de 1920 o registra como um trabalhador diarista de 55 anos empregado no Bronx Borough Hall em Crotona Park. Os Cherrys, assim como outros judeus piedosos, falavam em *íidiche* em casa, o inglês era apenas adotado nas ruas e acendiam as velas do sábado aos entardeceres de sexta-feira. Nenhum deles parecia mostrar interesse pelo ensino superior. Não havia tempo para livros, música ou arte. O simples fato de chegar às margens da nova terra, seguido por anos de trabalho árduo, os havia exaurido.

Uma outra irmã de Nettie, Molly, era considerada por suas irmãs terrivelmente tímida. Nada comunicativa, pode realmente ter sido abafada pelo tumulto de uma família que nunca parava de gritar e reclamar. Nettie, que era tudo menos dócil, seria, como adulta, notoriamente histérica. No filme *Contos de Nova Iorque*, de 1989, Woody Allen fez com Martin Scorsese e Francis Ford Coppola uma homenagem a sua mãe na vinheta «Naufrágios de Édipo», uma mãe harpia que desaparece, apenas para pairar no céu acima de Nova York como um balão *Bullwinkle* no desfile do Dia de Ação de Graças da Macy's, de cujo ponto de vista se inclina para continuar a repreender seu *bad boy*¹⁶.

Woody Allen descreve sua mãe como uma mulher superficial e tacanha, cujos interesses tendiam a ser comuns demais. Destaca do seu dia a dia: «Ela se levanta de manhã, como faz há anos, trabalha numa floricultura no centro, vai de metrô para casa e faz o jantar. Além disso, ela não está muito interessada em outras coisas». À parte do ressentimento do diretor por ter sido forçado a beber do mesmo poço, a questão sobre o mundo limitado de sua mãe contém um cerne de verdade. «Ela está preocupada com os fundamentos» – da ortodoxia judaica –, observa ele na sua autobiografia. Mas não totalmente. Quando jovem, era a fantasia, não os fundamentos, que inicialmente exerciam um enorme atrativo para a conquista do seu futuro marido.

Nettie seguiu o exemplo das quatro irmãs mais velhas que eram obrigadas a trabalhar para viver: Sadie trabalhava como cortadora de estêncil na Pictorial Review, enquanto as outras três garotas conseguiram empregos no negócio de roupas como

¹⁶ Chama a atenção a familiaridade que Woody Allen tem com a psicanálise no episódio onipresente no qual situa a mãe. Nota-se o amplo e restrito conhecimento que o cineasta tem da obra de Freud, no sentido de imitar o modo de desmitificar o mito. Esse ponto essencial do projeto de tese que reconhece o caráter inovador na dessacralização do humor judaico.

estenógrafas e escriturárias. Seu irmão tornou-se depois aprendiz de joalheiro, seguindo os passos do seu pai. A mãe de Woody – afetuosamente chamado por Mead – estudou contabilidade e conseguiu um novo emprego num negócio de atacado no Brooklyn: manteiga de primeira, aves sofisticadas, ovos recebidos diariamente dos melhores galinheiros. Todas as manhãs, ela pegava o trem do Bronx para o Wallabout Market, perto das docas de Williamsburg, onde um dia chamou a atenção de Isaac Konigsberg. De meia-idade, bigode, vendedor de manteiga e ovos. Isaac era um *bon vivant* do Brooklyn que usava ternos feitos à mão e de gostos mundanos, um amante da música clássica que ouvia Pagliacci e Rigoletto de seu próprio camarote no Metropolitan Opera. Nettie converteu-se na sua protegida, porém a sofisticação fazia a família dela parecer caipira. E, claro, Isaac gostava de Nettie e a apresentou a seu filho mais novo, Martin – chamado de Marty –, seu favorito, mimado, literalmente, «um filhinho de papai».

Um estilista elegante, Marty, no entanto, não era um homem abençoado por sua boa aparência, afirma a biógrafa, recolhendo depoimentos do próprio Woody Allen. Ele cresceu para ter um rosto comprido e gárgula, e um sorriso bobo. Nettie, embora não fosse uma grande beleza, havia se tornado uma jovem atraente, uma ruiva corajosa e de língua afiada. Imediatamente, ela se encantou com Marty, um jovem gracioso e amável que sabia se divertir, um «saltitante», como ela o costumava chamar. Na época em que se conheceram eram os anos de 1920 e ele a encaminhou para a Tavern on the Green, um novo restaurante caro no Central Park. Nettie ficou emocionada com seu novo emprego. Não havia tempo a perder, exceto o casamento em alguma *palooka* do Bronx, de repente ela havia recebido uma promessa inesperada.

Isaac, o avô de Woody Allen tinha três filhos, mas nunca escondeu sua predileção por Marty. Quando Marty era estudante, ele puxou suas influências para a escolha do neto como mascote do time do Brooklyn Dodgers. Não é de surpreender que Marty tenha crescido com um senso do direito e da dignidade, propositalmente induzido por seu pai. Durante a Primeira Guerra Mundial, Marty ingressou na Marinha. Depois do Armistício, o jovem de dezenove anos gostou de ficar na Inglaterra, mas se sentiu infeliz sem um carro, uma situação que Isaac prontamente remediou com roadster Kissel para que pudesse dirigir no exterior.

Embora os Königsberg e os Cherrys fossem imigrantes judeus de primeira geração, observou um amigo de Woody Allen, eles vieram de mundos diferentes. O russo Isaac, era

muito mais bem-sucedido do que Leon, o pai de Nattie. Conseguia viver bem usufruindo de várias empresas. Sua primeira escala com sua esposa, Janette, foi a Inglaterra, onde aprendeu a falar o inglês britânico e onde sua filha Sadie nasceu, antes de fazer a viagem para Nova York em 1899. No Trow's City Directory, de 1901, ele está listado como um mascate que vive na Henry Street, no Lower East Side, mas logo se destacou nos negócios de café por atacado, viajando para o exterior com o patrocínio de empregadores, às vezes, indo também para Europa pelo prazer de participar de corridas de cavalos¹⁷. Mais tarde, o imigrante russo passou de vendedor a empresário e comprou uma frota de táxis, vários cinemas, mas todos esses negócios faliram. Restringindo-se a vender manteiga e ovos quando Nettie foi apresentada a ele, no final dos anos vinte. Para a deslumbrada Nettie, Isaac parecia um cavalheiro próspero e culto.

Na autobiografia, Woody Allen afirma que «Minha mãe é uma paranóica ortodoxa e, embora não acredite em uma vida após a morte, ela também não acredita no presente», afirma o ator de *Casino Royale* (1967) – *James Bond 007 – Casino Royale*. Em 1935, após dois anos do New Deal de FDR, os jornais do país previam uma economia mais forte e tempos mais felizes¹⁸. No oeste havia seca e esgotamento do solo – falava-se de *okies* e fazendeiros que não tinham um centavo –, mas na cidade de Nova York menos empresas estavam falindo e menos pessoas precisavam pagar o seguro desemprego. Estatísticas como essas não faziam sentido para os Königsbergs, que estavam tendo problemas para colocar comida na mesa. Nettie, como a maioria das mulheres daquele período, ficava em casa e cuidava dos afazeres do lar. Cozinhava, varria e passava a ferro, mas intencionalmente não pensava em ter filhos. Para economizar no aluguel, o casal costumava se juntar a Ceil e Abe Cohen, ou à irmã Sadie e seu marido, Joe Wishnick.

Tempos difíceis e fortes laços familiares explicavam certos ajustes domésticos, mas pode ter havido uma outra explicação para reduzir a carga familiar. Maridos deveriam ganhar dinheiro para pagar contas. Entretanto, Marty, que falava para todos que era vendedor de

¹⁷ Esse diretório da cidade de Nova Iorque remete ao senso da população de imigrantes judeus no exercício de profissões e ofícios. Disponível em: < <https://catalog.hathitrust.org/Record/100513654>>. Acesso em 20/02/2021. Nesse caso, o ofício de mascate é atribuído ao caixeiro-viajante.

¹⁸ O New Deal era uma série de programas implementados nos Estados Unidos entre 1933 e 1937, sob o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana, além de auxiliar os prejudicados pela Grande Depressão. *Okie* é a designação que denota um residente ou nativo de um determinado Estado, nesse caso, de Oklahoma, assim como *Tex*, por exemplo, faz referência a um cidadão do Estado de Texas.

ovos e manteiga, ia de um emprego para outro, traçando esquemas fantásticos para enriquecer rapidamente. Não é que ele se considerasse um fracasso, muito pelo contrário, gozava de grande autoestima. Ele trocava de roupa três ou mais vezes por dia. Passava as tardes ociosas no Ebbets Field – o famoso estádio de beisebol da cidade – sempre que podia, frequentava os salões de bilhar favoritos ou saía às escondidas para uma loja de roupas a comprar um terno novo, que não tinha condições de adquirir. Nettie começou a menosprezar seu marido. Marty também ficava desapontado com sua mulher ao perceber que ficava irritada com praticamente qualquer coisa. Incapazes de desfrutar da companhia um do outro, cada vez tinham menos a dizer. Mesmo assim, ambos permaneciam juntos, olhando-se com cautela.

Num roteiro de comédia, *Objetos do passado*, Woody contava para o público como seu pai havia perdido o emprego após ser substituído por um minúsculo dispositivo que era capaz de fazer tudo o que Marty fazia – apenas com mais eficiência. «O deprimente é que minha mãe saiu correndo e comprou um», ele brincou. Nenhuma briga jamais pôs fim ao casamento deles. Por mais que Nettie desejasse substituir Marty, por mais que gritasse, ela nunca conseguiu se divorciar dele. Marty passou de um trabalho para outro: vendedor, traficante de sinuca, casa de apostas, *barman*, gravador de joias e taxista. Ele parecia incapaz de se apegar a uma coisa só por muito tempo, sujeito a uma inquietação que seria herdada por seu filho.

Após cinco anos de casamento nessas circunstâncias, Nettie engravidou. Mesmo morando no Brooklyn, ela decidiu fazer o parto no Bronx, Monte, Eden Hospital. Woody Allen nasceu, assim como já dito, numa noite de domingo, às 22h55, isto é, para efeitos do registro no 1º de dezembro de 1935, sob o sol em sagitário e uma lua em aquário¹⁹. O bebê tinha cabelo cor de cenoura, orelhas grandes e pele leitosa. Parecia-se muito com sua mãe. A paternidade nada fez para melhorar o relacionamento, mas agora havia uma testemunha do ranço. Nessa época, a guerra diária havia se tornado praticamente um meio de vida. A patologia doméstica estava, como Woody observou anos depois, «lá o tempo todo, e eu conseguia entender alguma coisa».

¹⁹ Essa alusão astrológica feita pela autora Marion Meade (2001) denota o ar de deboche usado por Woody Allen nos seus filmes. Por exemplo em *You Will Meet a Tall Dark Stranger* de 2010 – *Você vai conhecer o homem de seus sonhos*. Na trama, um casal que leva vivendo juntos há mais de 40 anos, o homem decide divorciar-se para recuperar o tempo perdido. Helena, a mulher de Alfie, protagonizado por Anthony Hopkins, fica arrasada com a notícia e com a ajuda de sua filha Sally decide consultar periodicamente uma cartomante.

Pouco depois do primeiro aniversário do bebê, Nettie encontrou trabalho como contadora para uma floricultura de Manhattan e começou a viajar para essa cidade todos os dias. Seu filho era cuidado por uma sucessão de zeladores, a maioria mulheres jovens com pouca instrução, que precisavam desesperadamente de dinheiro e não estavam muito interessadas nos detalhes do desenvolvimento da primeira infância do recém-nascido. Como Woody Allen mais tarde lembra, os pais convidavam amigos para irem à casa e sentavam-se à mesa para fofocar o dia todo, enquanto ele tocava sozinho o clarinete. Embora as memórias do berço tendam a ser suspeitas, ele alegou lembrar claramente que uma vez, enquanto estava deitado na sua cama, uma dessas mulheres empurrou um cobertor sobre seu rosto e quase o sufocou.

À noite, quando sua mãe voltava do trabalho, tinha pouco tempo para contar histórias para dormir. Quando ele a irritava, o que acontecia com frequência, ela acabava dando uma surra nele. Resultado, ele cresceu acreditando que desde o berço era indesejado. Nada jamais o convenceria do contrário²⁰. Nos anos de 1960, quando estava tentando explorar o gênero da comédia, Woody Allen se vingou de seus pais costurando-os nas rotinas de suas narrativas. «Minha mãe – comentava no relato – deixou um ursinho de pelúcia vivo no meu berço». Quando fiquei mais velho, ela me alertou para nunca suspeitar de estranhos. Se alguém com doces me chamasse para dentro de um carro, deveria pular dentro imediatamente. Por isso, zombar de parentes converte-se na coisa mais normal para o comediante. A família de Woody Allen evidentemente oferecia um filão rico de material para chistes e piadas excepcionais. Após anos de análise, ele amadurece e apresenta Nettie e Marty quase nostalgicamente em seu filme *Radio days* de 1987 – *A era do rádio*. Mesmo assim, a descrição trágica desse casamento permaneceu basicamente inalterada.

A mãe dele, lembrou o amigo de infância Jack Freed, tinha um temperamento forte, estava sempre dando socos nele e Woody, uma capacidade incrível de conter suas emoções. Sua mãe não conseguia se controlar de jeito nenhum. Em 1986, Nettie era uma mulher de setenta e oito anos, morava no Upper East Side de Manhattan e vivia, sem pagar aluguel, às custas do filho, num dos novos arranha-céus de apartamentos.

²⁰ O sentimento de rejeição de Nettie por Woody logo na primeira infância se faz sentir nas próprias palavras do diretor, citadas na obra de Marion Meade (2001), ciente das motivações inconscientes que levaram a sua mãe inconscientemente a projetar nele a frustração dela em relação a seu próprio pai. Do ponto de vista de Woody Allen resulta um relato nostálgico, quase melancólico de um neurótico obsessivo perdido nas nuances do desejo feminino.

Woody sentou sua mãe em uma cadeira, de frente para a câmera. E perguntou para ela: «Você me bateu?» – por trás da câmera. Fazer um documentário sobre sua vida e da vida da mãe de Mia Farrow, a atriz Maureen O'Sullivan, duas mulheres que pareciam não ter nada em comum, seria uma ideia intrigante para o diretor de cinema novaiorquino. A mãe de Mia foi uma estrela de cinema durante toda a vida e não sabia de mais nada, explicou ele depois. Ela era a companheira de Tarzan. Tinha uma piscina em Beverly Hills, andava com Bogart e todo esse tipo de gente de espetáculo. Maureen era uma potranca puro-sangue, enquanto sua própria mãe era um cavalo de arado, um típico clichê do bairro judeu em todos os sentidos, disse ele. A pequena mulher de cabelos brancos estava quase fechando os olhos.

Reconstruir a história familiar do diretor representou no projeto a realização de uma revisão exaustiva de autores que se debruçaram sobre o trabalho acerca de Woody Allen. Iniciando pelo de Linda Sunshine (1995) *The illustrated Woody Allen reader*, cuja primeira edição consta de 1993. Eric Lax (2009) *Woody Allen: A Biography* de 1991; John Baxter (2000); o próprio Woody Allen em: *Woody Allen on Woody Allen* (2005); «Side effect» (1986), *The insanity defense: The complete prose paperback* de 2009 e *Woody Allen: Apropos of nothing* de 2020.

Sendo o livro de Marion Meade (2001) *The unruly life of Woody Allen* – já citado no começo deste item sobre os dados biográficos do diretor –, o mais significativo foi utilizado para a reconstrução da história familiar realidades e fantasias que giram em torno dessa dinâmica familiar e a configuração psíquica – subjetividade – do judeu neurótico. Essa autorretratação de intelectual, obsecado por sexo e em busca de conforto na psicanálise, trouxe a ele grande sucesso popular e um *status* reconhecido como escritor, roteirista de *Manhattan* de 1979. Já foi mencionada a importância deste filme autobiográfico na vida de Allen, porque reconstrói seu passado na figura de Issac Davis, um roteirista de TV que sofre de grandes frustrações, numa crise da meia idade após a terceira esposa deixá-lo por uma outra mulher. *Deconstructing Harry* (1997) – *Desconstruindo Harris* – também vai nessa mesma linha, um escritor de sucesso, convidado para receber uma homenagem na universidade que um dia o rejeitou. Enquanto se preparava para uma viagem, Harry é confrontado por seus personagens de ficção, bem como pelas pessoas que não querem saber nada dele, sabendo o quanto essas histórias afetaram àqueles com os quais convivia.

A era do rádio é um filme considerado autobiográfico, sobretudo pelo reconhecimento que nele se faz da própria história familiar de Woody Allen (1987) e sua vocação musical. É nesse sentido que interessa aqui citá-lo. Sua referência permite estabelecer uma parábola nostálgica que vai desse período à «era do cinema», até *Café Society*. Por isso, reconstroem-se algumas cenas que contextualizam a obra²¹.

Joe (Seth Green) é uma criança que cresce no Brooklyn entre os anos de 1930 e 1940. Ele mora numa casa cheia de familiares; aficionado ao rádio, sonha algum dia ser um herói, «o vingador mascarado». Neste filme, Woody Allen lembra com nostalgia e muito senso de humor sua infância, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, no seio de uma família numerosa e excêntrica. Desta forma, o protagonista faz um percurso pelos antigos programas radiofônicos e suas estrelas, sem esquecer os clubes noturnos da época e o famoso Radio City Music Hall. O diretor e realizador nova-iorquino aproveita esse fenômeno para descrever a história de vários personagens e sua relação com aquele velho aparelho parlante que fez parte de sua vida.

Esse meio popular de comunicação exerceu grande influência na vida das pessoas. Recriou o imaginário familiar judaico por meio de pequenas histórias que misturam dramatismo e humor. Joe é um personagem que encarna Woody Allen criança, empresta para ele sua própria voz em *off* para narrar memórias de sua infância durante um momento histórico de sua vida: «a era do rádio»²². Em toda essa contextualização, a criança mora com seus pais (Julie Kavner e Michael Tucker), seus tios e grande parte da família de origem judaica. Cada um deles encontrava no rádio um objeto de dispersão: desde o radioteatro, passando por histórias de esportistas, fofocas de celebridades reconhecidas do ambiente do espetáculo. O diretor consegue um retrato vintage rico, nostálgico e um apurado estudo crítico da sociedade desses anos.

Contudo, memórias de anedotas, particularidades de estrelas de Hollywood e fofocas gozam de um contexto histórico importante: o período de «entreguerras». Diretores de cinema de fato criticam a sociedade estadunidense por seu «espírito popular», sobretudo entre os anos de 1917 a 1940. Uma crítica irônica, muitas vezes perversa, que coincide com o

²¹ O trabalho de Roberta Ribeiro (2014) sobre Woody Allen, o cineasta-historiador, serviu para entender a preocupação que o diretor demonstra ao registrar nesse filme momentos importantes da história dos Estados Unidos.

²² Neste filme, Allen, ao mais puro estilo de Fellini (1973) em *Amarcord*, faz tributo ao passado da sua família.

surgimento, naquele então, de grandes figuras como Chaplin e os irmãos Marx que influenciaram o estilo de fazer humor do futuro comediante²³.

O rádio era o único veículo de massas na época. Famílias se reuniam em torno desse «eco tribal» para ouvir notícias e se entreter com os programas transmitidos, afirma Marshall (2006, p. 30) na sua obra *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Nesse sentido, Roberta Ribeiro (2014, p. 38-55) destaca a narrativa linear desse filme que coloca a família judaica apreensiva em relação aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e à presença patriarcal do presidente Roosevelt. Mesmo sendo tempos difíceis, o filme é bem-humorado e nostálgico ao mesmo tempo. Mais uma ressonância com *Café Society* que demonstra a força popular do meio numa época áurea de entreguerras. Cabe salientar que a entrada da TV se dá em detrimento daquilo que para o diretor representou um imaginário estimulado na imaginação e na memória, no caso de *A era do rádio*.

Enquanto a autora, acima citada, vai numa outra direção, destaca-se na sua proposta a ideia de que um fato traumático, violento e dramático ocorrido com Woody Allen pode ter sido importante na esfera pessoal, mas raramente convertido em evento conhecido, digno de ser lembrado, sobretudo no momento inicial da configuração imaginária do cineasta. Este estava fascinado com o mundo do espetáculo que o rádio trazia na sua interlocução. Mais tarde pode-se observar um distanciamento crítico numa outra fase da carreira.

A era do rádio fala de um contexto social porque a narração de episódios deste tipo se mistura com anedotas do mundo artístico e político. Infere-se, mais uma vez, o «efeito Madeleine» no clássico de Marcel Proust (2015). Allen, em entrevista concedida a Eric Lax (2009), relembra:

[...] As noites eram daquele jeito. Ficavam ouvindo as notícias da guerra no rádio, e o meu tio e o meu pai, ou as minhas tias e o meu pai jogavam *gin rummy*, minha mãe ficava tricotando, e o rádio ligado, a gente ouvia reportagens sobre o andamento da guerra no noticiário das sete da noite ou no das nove. Entre um e outro eles ouviam todos aqueles programas, que na minha lembrança eram incrivelmente maravilhosos, mas não são. Volta e meia eu me reúno com gente da minha idade e alguém diz: «O rádio era um meio muito melhor que a televisão, porque a televisão é muito insípida, e no rádio você tinha de usar a imaginação». Então aparece alguém com gravações daqueles programas e eu escuto The Shadow e outros velhos programas de rádio, e eles são completamente horrendos. A não ser o Jack Benny, que resiste brilhantemente. Que texto cômico ele tinha, e que *performer* ele era! (Lax, 2009, p. 62).

²³ Charles Spencer Chaplin (1889-1977), ator do cinema mudo, mímico e comediante de pastelão; também diretor, compositor, roteirista; cineasta, editor e músico britânico. Os irmãos Marx é um grupo de comediantes que começaram suas atividades no teatro, cinema e TV em 1905: Chico, Harpo, Groucho, Gummo e Zeppo.

O efeito Madeleine refere-se a fenômenos suscitados apenas por um estímulo perceptivo, neste caso auditivo, capaz de desencadear automaticamente uma lembrança intensa do passado. Para Proust, uma madalena molhada no chá evocava uma lembrança detalhada da casa da tia. Para Woody, chamado assim propositalmente – usando a licença de Marion Meade (2001) para se referir a Joe –, o estímulo da escuta da música e da locução do rádio à memória de sua infância.

Neste ponto, Henri Bergson (1859-1941) vem ao encontro desta tentativa de recriar a «história familiar judaica» caricatural de Woody Allen²⁴. Bergson (2006), diplomata francês, ganhador do Prêmio Nobel em 1927, sustenta que o ser é puro movimento e a memória sempre atualiza tal deslocamento. Lembrando que a passagem do diretor da modernidade à pós-modernidade reforça o postulado do seu estilo pós-moderno de enxergar a vida cotidiana. O passado sobrevive e se atualiza de duas maneiras: nos mecanismos de defesa do corpo e nas lembranças afetivas independentes, patrimônio subjetivo da presentificação.

Portanto, no cinema o corpo do aparelho sempre renasce a sua representação. Sendo ele mesmo imagem que traz à consciência universal do artista a noção de identidade. Um confronto a toda forma de idealismo e uma aproximação à pluralidade instintiva dessa luta pela sobrevivência: encontro fortuito com as circunstâncias. Um devir criado e reinventado.

Nesta linha, o próprio Bergson (2018) em *O riso* estabelece uma psicogênese do cômico em três ensaios sobre esse fenômeno social. Desvios, desajustes, dribles dos padrões estabelecidos representam efeitos motivadores do riso. Confirma-se a hipótese do autor que o cômico depende de certa insensibilidade humana a se encaixar nos padrões sociais vigentes. Por seu caráter sugestivo, o método bergsoniano estimula o desejo de buscar a compreensão do humor e do chiste por uma via de mão dupla: pela via da mecanização da vida ou pela via da substituição de qualquer coisa artificial por algo natural.

A obra acima citada, consultada por Freud ([1905] 2017, p. 315) para a escrita de *O chiste e sua relação com o inconsciente*, mostra alguns pontos de conexão do método

²⁴ A alusão do semblante caricato refere-se ao efeito que provoca risada ou zombaria, sinônimo de ridículo, burlesco, grotesco. Freud (2017, p. 283) afirma que a caricatura, a paródia e o travestimento, bem como sua contrapartida prática, o desmascaramento, dirigem-se contra pessoas e objetos que aspiram a autoridade e o respeito e que em algum sentido – no caso da religiosidade judaica – são sublimes.

bergsoniano, centrado nos procedimentos que veiculam comicidade e não no conteúdo das mensagens como o faz a metodologia freudiana do chiste. Ambos os autores também coincidem que para o efeito do riso se precisa de certo grau de crueldade. O filósofo fala de dureza do coração, o psicanalista do triunfo da inteligência sobre os afetos. Entretanto, o ponto de maior distanciamento entre ambos os autores está no lugar outorgado à repetição: para Bergson a conduta mecânica e repetitiva propicia o efeito cômico; no entanto, para Freud, é a libertação de uma expectativa o que produz alívio à tensão que se resolve na risada.

Da leitura de ambos os autores sobre o cômico na sua relação com a «história familiar», para Bergson é a lembrança do brinquedo infantil, para Woody Allen está associada ao rádio e à exacerbação de um imaginário fértil que resultam no cômico. Toda criança carece do sentido da comicidade, segundo Freud (2017, p. 315). Remontar às lembranças mais antigas procurando encontrar nos jogos que o divertiam o primeiro esboço das combinações que fazem rir ao público adulto.

Para o diretor cinematográfico, o contexto familiar judaico converte-se numa estratégia de fuga ao impasse, o incômodo que só mais tarde resolve, num estado avançado do seu desenvolvimento anímico. Na idade adulta, Woody Allen encontra o prazer estético colocando em cena o humor na sua filmografia. Segundo Lacan (2008, p. 7), a espécie humana caracteriza-se por um desenvolvimento singular das relações sociais, baseado na economia paradoxal dos instintos que se mostram essencialmente susceptíveis de conversão e de inversão, e não têm mais efeito isolável a não ser de maneira esporádica.

Visualiza-se no «romance familiar do neurótico» – dessa forma Allen se autodiagnostica – que quando este vai crescendo, liberta-se da autoridade dos pais²⁵. Não se pode esquecer nesse sentido o contexto judaico das tradições: uma mãe rígida dentro da ortodoxia judaica e um pai sedutor *bon vivant*, ambos incorrem numa das consequências mais necessárias, mesmo que em alguns casos, dolorosa, a inevitável libertação. Até o progresso social de uma cultura repousa sobre esta oposição das gerações sucessivas. Cabe salientar o caso exemplar do diretor de cinema porque em se tratando de outros casos, estados de passividade e submissão, encontram-se condicionados ao fracasso em dita tarefa.

Ainda neste quesito, para Woody, assim como para toda criança na terna idade, os pais são, no princípio, a única autoridade e fonte de fé incondicional, remetendo mais uma

²⁵ Alusão direta à obra de Freud ([1909] 2015, p. 419), «O romance familiar dos neuróticos».

vez ao contexto da tradição judaica, uma religião fundada na culpa. O desejo mais intenso e decisivo desses anos de infância é o de chegar a se parecer com os pais, sobretudo com o progenitor do próprio sexo. Mais uma vez cabe lembrar o mundo admirável de Manhattan que o pai apresenta para Woody e que este internaliza no filme com esse mesmo nome. O desejo de chegar a ser grande, estimulado pela escuta do rádio, ajuda Woody a descobrir as verdadeiras categorias às quais os pais pertencem, judeus que atravessam da juventude para a idade adulta o grande conflito da crise econômica e das guerras que assolam o país na primeira e segunda década de sua infância.

Nessa novela familiar, o rádio joga um papel importante como objeto afetivo, que permite ao garoto duvidar de qualidades únicas e incomparáveis dos seus progenitores. Basta lembrar que o pai, em plena época da depressão, oculta seu ofício que exercia de taxista do filho que o descobre de volta da casa de seu avô Isaac. Episódios da vida infantil de Woody despertam nele desconformidade, incitam-no a empreender a crítica e aproveitar, em apoio a essa atitude contra eles – sair de casa –, a já adquirida noção de que os outros – inclusive o mafioso, do qual se faz amigo – são em muitos sentidos preferíveis aos seus²⁶.

A psicologia da neurose tem ensinado que a esse resultado colaboram, entre outros fatores, para ocasionar os mais intensos impulsos da rivalidade sexual. Tais confrontos têm como principal motivação, o sentimento de rejeição²⁷. Frequentes são as oportunidades nas quais a criança é rejeitada ou pelo menos nas quais se sente preterida, excluída ou omitida pelo amor dos pais, ou lamenta ter que compartilhá-los com seus irmãos – nesse sentido, a figura de Letty, converte-se numa rival eminente, favorecida pelo afeto e reconhecimento da mãe. A sensação de que o próprio afeto de Woody não é retribuído desabafa na ideia consciente, lembrada da mais prematura infância, de ser uma espécie de filho adotivo. Influenciado pela leitura e o áudio na «era do rádio», Joe desloca seu desejo na fruidez que lhe propicia o humor para se fortalecer como comediante, atenuando o rigor do desamparo.

O impulso vital que move o futuro diretor desde sua infância e que direciona suas lembranças do romance familiar judaico, que se converte em lembrança consciente de sua

²⁶ Cabe citar aqui a engraçada cena de *Café Society* na qual o irmão de Bobby pertencente à máfia, converte do judaísmo ao catolicismo em virtude de sua denúncia e prisão.

²⁷ No contexto dos complexos familiares, anteriores ao Estágio do Espelho e do Complexo de Édipo, a rivalidade está ligada ao «complexo de intrusão» (Lacan, 2008a, p. 27).

condição, fator que permite compreender o mito do nascimento de Woody Allen, um ícone da História do Cinema.

1.2. Inspiração clássica do diretor



Figura 3 - Posta em cena de *Poderosa Afrodite*: tão parricida como a relação do Édipo, Woody Allen 'mata' suas origens e reconstrói por meio da comédia, uma abordagem diferenciada do complexo familiar.

Vittorio Hösle (2006, p. 117), no seu livro *Filosofia del Humor*, destaca que tanto Aristófanes quanto Woody Allen são testemunhas da dissolução de uma religião que durante séculos tinha sido o fundamento da cultura ocidental: o politeísmo grego e o monoteísmo judaico-cristão. E, se Aristófanes ria dos deuses, agora o cineasta nova-iorquino ri de Deus. Em tempos de crise e insegurança, a comédia pode compartilhar com os filósofos a tarefa de pôr em questão as convicções fundamentais de sua época.

Cabe, aqui, um esclarecimento na aproximação de Hösle a esse estado da arte no qual se produzem grandes transformações históricas, políticas, econômicas, sociais e culturais. Elas têm a ver com o surgimento da crítica social, seja no caso de Aristófanes, seja no caso de Woody Allen. Se no politeísmo grego os seres humanos se glorificavam a si mesmos e suas

pulsões, o monoteísmo judaico-cristão representa a alienação desse ser consigo mesmo e com seus instintos naturais²⁸.

Dionísio – deus da fertilidade e do vinho, considerado o padroeiro das artes – converte-se, assim, numa metáfora da existência na qual a dor não representa nenhum argumento contra a afirmação da vida; o deus único da tradição ocidental, por outro lado, deve ser aniquilado na consciência por haver se transformado no principal obstáculo para a autorrealização do ser humano. Portanto, não é de um modo geral que a religião se apresenta como meta-interpretação desse ser no centro da crítica de Friedrich Nietzsche ([1888] 2016), mas uma interpretação moral do mundo cristão que se mostrou incompatível às pulsões eróticas na sua proposta de vida autêntica e verdadeira²⁹. Mas, como no meio desse mito inaugural surge o gênero da comédia?

Considera-se Aristófanes uma figura emblemática na trajetória do cineasta que explora a crítica social na sua filmografia. Das 40 comédias do clássico grego conservam-se na íntegra 11; sendo difícil, portanto, estabelecer o grau de originalidade que se atribui ao máximo representante desse gênero. Contudo, suas comédias baseiam-se no engenhoso uso da linguagem, incisivo e sarcástico, combinando o trivial e o cotidiano com exposições líricas que interrompem a maioria das vezes a ação. Fórmula equivalente à do diretor classificado dentro do estilo pós-moderno na atualidade.

Aristófanes (450 a.C. – 385 a.C.) é um comediógrafo grego, nascido em Atenas. Conhecido por ser o «precursor do gênero da comédia», pouco se sabe sobre sua vida, apenas alguns detalhes extraídos de sua obra. Viveu durante a guerra do Peloponeso (431-404 a. C.),

²⁸ Acerca dessas pulsões eróticas, acima citadas, a psicanálise as define como: todo e qualquer tipo de impulso psíquico característico dos sujeitos da espécie humana, que têm sua fonte numa excitação interna – um estado de tensão percebida como corporal – e que se dirige a um único fim preciso: suprimir ou acalmar esse estado de tensão. Para lograr este fim, a pulsão se serve de um objeto, o qual, no entanto, não é preciso, nem determinado. Freud ([1905] 2016, p. 13-172) utilizou o termo *Trieb* – «instinto» –, com ele se designa a carga de energia que está na origem, tanto do movimento do organismo e sua atividade, quanto de seu funcionamento psíquico inconsciente. Chamam-se pulsões às forças derivadas das tensões somáticas no ser humano, e às necessidades do id; neste sentido as pulsões se localizam entre o nível somático e o nível psíquico. Assim, como as pulsões carecem de objetos predeterminados e definidos, também têm diferentes fontes e formas de manifestação, entre elas: pulsão de vida ou Eros, pulsão de morte ou *Thanatos*, pulsões sexuais, do saber e na releitura de Lacan: pulsão invocante e pulsão escópica. Estas últimas, importantes para o que vai ser a apropriação do significante audiovisual, a filmografia de Woody Allen.

²⁹ O deus Dionísio tem dupla natureza: por um lado, traz a alegria e o êxtase divino; por outro, a raiva brutal e cega, refletindo também a duplicidade da natureza do vinho. Essas duas vertentes nascidas na mitologia grega marcam Nietzsche no processo de desconstrução da moral judaico-cristã, assinalando o posicionamento ideológico-estilístico apolíneo e dionisíaco, referência direta ao conflito milenar que ganha força no cinema pós-moderno de Woody Allen.

época que coincide com o esplendor do Império ateniense e sua consequente derrota propiciada pelos espartanos. Entretanto, também foi contemporâneo do ressurgimento da hegemonia ateniense no começo do século IV a.C. Trata-se de um cidadão envolvido na política ateniense, participou nas lutas pela instauração do Partido Aristocrático e, desde sua militância, mostrou-se em desacordo com a maneira de governar dos democratas.

O conflito do Peloponeso encontra-se registrado na obra de Tucídides ([460-400] a.C., Livro 1, seção 23, 2001) *História da Guerra do Peloponeso*. Resulta interessante examinar as causas e efeitos que configuraram essa crise de tamanhas proporções no mundo civilizado daquele então, justamente para ver a reação e o posicionamento estratégico e ideológico de Aristófanes diante do povo e dos governantes da época. A escolha pelo viés da comédia coincide com o interesse inicial de Woody Allen no gênero quando se trata da passagem da modernidade para a pós-modernidade, sendo os conflitos de guerra o estopim de toda e qualquer «crise social».

A Guerra do Peloponeso envolveu todo o mundo grego, desde Siracusa na ilha da Sicília até a costa oeste da Turquia. Devastou a população grega, causando grandes estragos – penúrias, mazelas, privações, carência, pobreza –, e conduziu à eventual queda do Império ateniense, fazendo surgir o Império espartano. Entretanto, durante este tempo de grandes desafios, a cultura grega se revelaria mais uma vez como uma das mais ricas e interessantes do mundo existente. Uma psique intelectual baseada na moralidade e no racionalismo fez com que as pessoas questionassem a natureza da guerra como nunca antes tinha acontecido, assim como a funcionalidade e o propósito da democracia. Esta perspectiva levou à conquista de grandes questionamentos sobre o papel da arte e da literatura nesse contexto. É durante essa guerra que surgem os grandes filósofos de todos os tempos: os clássicos, a começar pelos sofistas e pelo próprio Sócrates, questionados por sua vez por Aristófanes a respeito de seu papel de educadores da juventude ateniense.

Então, se bem é certo que a guerra deve ser evitada a qualquer preço, também é certo que ela oferece uma grande lição à humanidade. Mostra às pessoas o que elas são e as obriga a se levantar diante da adversidade. E, ainda, que os atenienses finalmente caíram diante dos espartanos, nenhum dos dois exércitos ganhou ou perdeu nessa guerra. Os únicos perdedores foram aqueles que protagonizaram esse trágico conflito definido pela fome e a peste. Os grandes vencedores foram aqueles que vieram depois e que conseguiram desfrutar dos enormes avanços da cultura que surgiram de um dos conflitos mais prolíficos da história.

Nesse contexto, entre a paz que antecedeu o conflito e a guerra que se instaurou, surge a figura de Aristófanes, à frente na discussão sobre o sentido ou sem-sentido que tem uma guerra³⁰. É bem provável que no *demo* Aristófanes conhecesse alguns dos personagens aos quais deu vida nas suas comédias; desse mesmo *demo* era Cléon, o político rico, estrategista e curtidor que mais tarde transformou-se num protagonista da guerra do Peloponeso³¹. Este baseava seu poder numa população empobrecida, convertendo-se num defensor privilegiado da política de guerra e do ultraje contra os inimigos de Atenas. Na contramão, Aristófanes era um pacifista que fez de seu vizinho Cléon alvo dos seus ataques. Isto significou uma querela do político contra o comediógrafo por difamar a cidade na presença dos seus aliados de guerra – às festas dionisiacas eram convidados esses aliados, sem medo nem escrúpulos à traição –, por essa razão, o poeta nunca cessou no seu empenho de difamá-lo com relação a seus verdadeiros interesses.

Notadamente mais jovem que os trágicos: Sófocles e Eurípides, as obras de Aristófanes são testemunhas de uma mesma época que ele vem para complementar. Notória é a influência de Eurípides na poética de Aristófanes. Contudo, no terreno artístico, Aristófanes considerava seu teatro uma degradação do Teatro clássico³². Do confronto entre a tragédia e a comédia, um vivo retrato da sociedade ateniense daquele então, nasce a «crítica social» desenvolvida em primeira instância por este comediógrafo clássico. Conforme Leda Tenório da Motta (2011, p. 247), citando o crítico literário Harold Bloom, afirma que Aristófanes impulsiona uma crítica vivaz, arremetendo com a Coda sua biografia intelectual sobre Roland Barthes. Este ponto de inflexão da crítica serve para entender o conteúdo dos

³⁰ Em muitas ocasiões Woody Allen fala desse sem-sentido da guerra apelando aos existencialistas preferidos do seu repertório: de Nietzsche (1888), a ideia de que todo conflito armado é um instrumento de autoafirmação e fortalecimento dos poderosos. Que num Estado Ideal – isto é, sem armas –, o conflito é um modo de contestar a moral de massificação, defendendo o valor do confronto – ideológico – e contra ídolos criados, como o Estado, as instituições, as ilusões da filosofia, a verdade. De Camus (1947), colhe a ideia de a guerra «ser um absurdo», o começo de sua própria revolta e do envolvimento intenso com seu trabalho intelectual, deixando de lado todo tipo de ressentimento. Interessante notar os ecos contemporâneos da obra citada de Camus em tempos de pandemia, salientando o papel humanitário da ciência no combate à doença até sua dissipação.

³¹ *Demo* na Antiga Grécia era uma subdivisão da Ática, região na periferia de Atenas. Eram pequenos vilarejos que correspondiam a áreas rurais. A partir do século VI a.C., esses territórios adquiriram significado importante após as reformas de Clístenes, em 508 a.C.

³² O teatro grego na atualidade continua a ser uma referência relacionada com o ato de reproduzir a realidade, assim como a relação desta com a ficção. Segundo Josep M. Català (2010), o primeiro modelo mental da civilização ocidental surgiu com o teatro. Para ele, o teatro grego supôs a constituição do modelo antropológico que fundamenta todos os demais, a ideia de Aristóteles de que a tragédia surgiu do ditirambo, o hino coral que pouco a pouco foi tomando corpo e se emancipando nos festivais da antiga Grécia que celebravam o deus Dionísio. O fundamental do teatro grego está na formalização da separação entre realidade e ficção, estabelecendo uma ordem social na produção de conhecimento.

filmes de Woody Allen, sendo estes também uma crítica à sociedade contemporânea. Por mais que os personagens de Aristófanes sejam tipos – o geral belicoso, o sábio jactancioso, o velho ambicioso, a mulher rebelde, o escravo irônico, entre outros –, o clássico da comédia, soube dar o suficiente realismo nas suas peças para fazê-las contemporâneas, apresentando uma galeria inesquecível de retratos de sua época.

A partir de observações dos costumes naquele tempo, conhece-se a forma de falar e de pensar das distintas classes de cidadãos da *polis*, faixa etária e gêneros diferentes, partidos políticos e ideias também diversas. Na obra de Aristófanes, pode-se enxergar personagens de Atenas à luz de porta-vozes concidadãos que os enxergavam, com frequência, deformados por uma crítica supérflua e ambígua, mas flagrada pelo poeta; com traços verdadeiros, expressos nas discussões do cotidiano, tanto da esfera pública quanto da esfera privada. Sob o efeito do humor, previsto no gênero da comédia, o autor consegue assimilar a grande tragédia da guerra que arruinou sua amada cidade, afundando-a nos cimentos morais dessa guerra civil Peninsular³³. Há grande humanidade na ironia de Aristófanes que procura compreender mulheres, agricultores e até os velhos dos tribunais; por mais que não esteja de acordo com alguns traços de sua conduta, ele precisava representa-los estrategicamente na sua «comédia da vida cotidiana»³⁴.

Em diversas de suas obras, sobretudo em *Lisístrata* (411 a. C.), Aristófanes denunciou a guerra do Peloponeso, nela viu um conflito fratricida que levava à miséria os camponeses de Ática³⁵. Lendo Aristófanes é possível se fazer a ideia das intensas discussões ideológicas, políticas, filosóficas, econômicas e literárias de Atenas daquele então. Este propõe uma reconciliação geral dentro da Cidade-Estado e fora com outras nações gregas, tratando de favorecer um novo temperamento grego – um novo temperamento e caráter, uma nova idiossincrasia. Uma maneira natural com que os gregos possam interagir com seu entorno social. Com isto, devolve ao público na comédia, durante horas, a felicidade graças ao riso,

³³ A comédia política de Aristófanes é contra a hegemonia ateniense, uma utopia que ele combate valendo-se desse gênero, pois entende que o conflito é entre todos os membros civis da Península do Peloponeso, isso inclui também supostos inimigos como os espartanos e outros povos que precisam ser inseridos nessa vivência civil da República.

³⁴ Essa ideia da comédia da vida cotidiana reforça a opção de Aristófanes de levar em conta aqueles que não gozam dos privilégios da elite ateniense, os marginalizados.

³⁵ Famosa comédia de Aristófanes, traduzida como «A greve do sexo», escrita e encenada nos festivais em homenagem ao deus Dionísio.

apresentando receitas de humor, tornando-se um desses grandes espíritos do século V a.C. que contribuíram para produzir e projetar o futuro ideal humanista³⁶.

Todd Compton (2006), membro de The Center for Hellenic Studies, na sua obra *Victim of the muses. Poet scapegoat, warrior and hero in Greco-Roman and Indo-European myth and history*, ajuda educadores, pesquisadores e público em geral a redescobrir esse humanismo dos antigos gregos³⁷. O posicionamento conservador de Aristófanes o levou a defender a validade dos mitos tradicionais, mostrando-se arredio diante de qualquer nova doutrina filosófica³⁸. Especialmente conhecida é sua feroz predisposição para com os sofistas – ressentimento e decepção – que o comediógrafo confunde até com a própria figura de Sócrates, ao qual na comédia: *As nuvens* (423 a.C.) o apresenta como um demagogo. Tal revolta é contra as propostas pedagógicas e éticas desses sofistas, evidenciando as consequências fatais da nova proposta de educação.

Embora o pensamento pedagógico grego desde o século V a. C. represente o ideal mais avançado da educação, que consistia na integração entre cultura e sociedade, liberdade e convívio – Paideia, o pensamento político que ocupa Aristófanes consiste em tentar relacionar a política com a tragédia, numa crítica direta a Eurípides, isto é, à visão trágica do destino reservado aos gregos³⁹. O conflito se apresenta como elemento essencial da política e de toda a ordem temporal que parece assediada, justamente pelo choque inexorável de potências divergentes que o habitam: a verdade e a política⁴⁰.

³⁶ Espíritos, no sentido usado acima, referem-se ao humano e estão relacionados com a parte espiritual e mental da humanidade. Um componente filosófico, psicológico, artístico e de conhecimento que compreende o intelecto, as emoções, medos, paixões e a criatividade. Neste sentido, o espírito se liga ao movimento em busca dos sentidos que definem, no caso do cinema, a experiência audiovisual.

³⁷ Pesquisas e investigações sobre o mundo grego do período clássico podem ser encontradas no site dessa instituição, disponível em: < <https://chs.harvard.edu/>>. Acesso em 20/02/2021. Em uma tradução livre a obra de Compton seria algo como: «Vítima das musas. Poeta como bode expiatório, guerreiro e herói na história e mito Greco-Romano e Indo-Europeu.

³⁸ Muitas especulações são feitas em torno do posicionamento político de Aristófanes. O impasse reside no fato de que se bem por um lado ele se apresenta um progressista com a arte da comédia; por outro, é contra qualquer doutrina filosófica que em nome da retórica se impõe contradizendo o princípio básico da democracia, a gratuidade na formação dos jovens que representam o futuro e a própria imortalidade do legado de suas crenças, nisso Aristófanes é um conservador.

³⁹ Paideia representa a síntese entre educação e cultura. A partir desse conceito os gregos deram um grande valor ao cultivo das artes, literatura, ciência e filosofia.

⁴⁰ Potências divergentes do discurso político estão ligadas, segundo Hannah Arendt, à verdade racional produzida pela mente na ciência, matemática e filosofia até as espécies comuns desse tipo de verdade. Já a verdade factual – verdade e opinião – é a mais sujeita aos assédios do poder (Santaella, 2019, p. 71).

Desse ponto de vista, não existem soluções definitivas para o problema ideológico da «condição humana». Segundo Hannah Arendt (1906-1975), o estado de humanidade no mundo contemporâneo, centra-se na discussão sobre o labor – a luta –, o trabalho e a ação, referindo-se às capacidades humanas, cujo motivo essencial é atender tanto as necessidades de sobrevivência – comer, beber, se vestir, dormir – quanto à sublimação destas em outras mais transcendentais, como a capacidade de ser livre. Arendt (2016a) parte precisamente de uma análise histórica da época clássica dos gregos para estabelecer uma proposta política de amplo alcance filosófico na modernidade, na qual «a condição humana» é chave para entender que não há caminhos que conduzem à plena felicidade, nem à harmonia duradoura no universo do convívio social.

No entanto, não é só a tragédia de Eurípides que lida com esses conflitos e incongruências, temas inevitáveis para todo ser humano de qualquer tempo e espaço cultural. Também a comédia se nutre de um caráter divergente do humano. Isto é, de um universo de imagens que oferecem as obras de Aristófanes que serão analisadas a seguir. O gênero da comédia traz à tona múltiplas expressões sobre a política – assunto relacionado aos grupos sociais que integram a *polis* (cidade) – e que podem propiciar reflexões interessantes baseadas na obra de Aristófanes para esclarecer acerca do cinema crítico, pós-moderno de Woody Allen.

Para realizar a análise da obra *Aristófanes Comédias* utiliza-se a tradução feita por Maria de Fátima Sousa e Silva; Custódio Magueijo; Carlos Martins de Jesus, realizada entre os anos de 2006 e 2019, também disponíveis no Portal Graecia Antiqua ⁴¹. Os tradutores advertem que não se sabe com precisão a respeito do número de obras que Aristófanes compôs. Da sua produção conservam-se 11 comédias completas mais 29 certificadas pelos títulos ou citações de outros autores antigos.

A carreira de Aristófanes como comediógrafo iniciou-se com duas obras: *Os comensais* (427 a.C.), que trata sobre o contraste entre a educação antiga e a educação moderna de crianças e jovens em Atenas, da mesma forma que esse tema aparece em *As Nuvens* e *Os Babilônios* (426 a.C.), uma alegação a favor dos aliados de Atenas, supostamente tiranizados

⁴¹ A versão eletrônica das Obras de Aristófanes pode ser encontrada em URL, Disponível em: <greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0196>. Acesso em: 20/02/2021.

pelos líderes políticos e religiosos da cidade. Essa crítica valeu ao comediógrafo a ira do poderoso demagogo Cléon.

Os Acarnenses (425 a.C.), é uma peça de teatro satírico que conta a história dos também conhecidos *acarnanes*, habitantes do *demo* ático de Acarnia, município na periferia de Atenas⁴². Vale lembrar que o nome da região administrativa e historicamente é Ática, projetando-se no Mar Egeu, envolvendo a cidade de Atenas, capital da Grécia antiga. Essa região havia sofrido durante seis anos os horrores da Guerra do Peloponeso: a devastação de territórios, a peste que assolou a cidade superpovoada, disseminando entre os habitantes desses subúrbios, doenças e a escassez da comida. Esta é a razão pela qual seus «espíritos encontravam-se abatidos», afirma o poeta comediógrafo⁴³.

A obra se inicia com a intervenção de Diceópolis – «cidadão justo» –, camponês ateniense que está sentado esperando a reunião da assembleia, suspirando pelos felizes tempos de Paz de outrora. Anfiteo, um semideus aparece, enviado pelos deuses do Olimpo para recuperar a paz com Esparta, mas, desafortunadamente, este semideus carece de dinheiro para cobrir as despesas da viagem. Diceópolis o proporciona com a condição de que o tratado com Esparta seja privado e se efetive unicamente através de sua mediação. Anfiteo conserta o tratado e logo se vê obrigado a fugir do coro dos belicosos e enfurecidos *acarnenses*. Diceópolis prepara uma procissão para expurgar sua culpa na qual participam sua filha e suas escravas, o que provoca uma disputa entre ele e o coro, versando sobre o conflito entre a paz e a guerra; nela tomam partido Lâmaco, representante típico do general armado.

A Diceópolis se lhe permite pronunciar um discurso antes de ser executado como traidor e, para dar um tom mais patético à comédia, o autor toma emprestado da tragédia de Eurípides alguns dos recursos cênicos que faziam mais comovedora a obra. Logra-se com isto que o coro aceite a postura dele a favor da paz. Depois da *parábase*, na qual o poeta defende seu ponto de vista, concatena-se uma série de cenas engraçadas que ilustram os benefícios

⁴² Demo é a palavra em grego que designa «povo». Era a circunscrição administrativa básica na qual se dividia o território da antiga Atenas. Os demos áticos ou atenienses foram instalados nas reformas legislativas – isonomia – de Clístenes promotor da constituição em 508 a.C. O demo impôs a divisão usando o critério da vizinhança, em lugar da divisão que existia antes, cujo critério era o do parentesco, próprio das polis aristocráticas. Seu funcionamento implicou o avance determinante da maturidade política dos gregos quando trazem à luz o conceito de democracia ateniense.

⁴³ É dessa forma que Aristófanes descreve a região pelos efeitos da guerra, do jeito que o fez Homero na *Ilíada*, separando a matéria do espírito que a anima, da mesma maneira que se separa nesse universo mítico natureza e cultura.

da paz⁴⁴. Um *megarense* dirige-se a Diceópolis para comprar comida – Atenas havia tentado a rendição de Megara por inanição através de um bloqueio feito à cidade – e oferece suas filhas pequenas disfarçadas de porcas em troca. Um *beócio* – habitante da Beócia – oferece enguias e outras iguarias em troca de produtos típicos da Ática; entregam para ele um delator escondido num saco. Um outro camponês quer o unguento da paz para seus olhos, pois havia chorado amargamente a causa da perda dos seus bois; e assim por diante.

No final, Lâmaco vai embora através da neve contra os beócios, e volta ferido por um broto de videira, enquanto Diceópolis celebra as *Antestérias* – festas ocorridas no mês de *Anthesteriôn*, início da primavera e dos festivais dionisiacos – com o sacerdote de Dionísio.

Esta peça é uma das mais antigas que se conserva na íntegra da comédia grega. Faz uma crítica direta à guerra. O protagonista é um camponês que exige providências da máxima instituição da Cidade-Estado: a Assembleia que está vazia, quando é usada, só políticos hipócritas e demagogos a frequentam. Critica-se, assim, a política durante a guerra que faz sofrer os cidadãos das mais diversas formas. Enquanto aqueles que têm posse e retórica iludem o cidadão comum, ficando com a pior parte.

A peça *Os Cavaleiros* (424 a. C.) é uma comédia antiga que representa um brutal ataque feito por Aristófanes a Cléon, chefe do partido radical de Atenas. Este era ao mesmo tempo o mais imperialista e populista na política ateniense, a favor da guerra. Cléon foi objeto das arremetidas de Aristófanes, justo no momento em que o comandante gozava de maior fama após a vitória em Pilo de Missênia, no ano anterior. A obra tem um certo caráter alegórico; o dono de casa chama-se Demos – «do povo» – e seus escravos Demóstenes e Nícias – nomes de generais atenienses –, que estavam aterrorizados com o novo escravo, Cléon, o *paflagonio* – nome dado a um fanfarrão, charlatão. Demóstenes e Nícias lamentam-se dos maus tratos sofridos pela mão do paflagonio, espia adulator do seu amo. Chegando a considerar a deserção como única saída possível a essa constante tortura. Ambos se informam por um oráculo de que o paflagonio vai cair em desgraça com um salsicheiro, que nesse instante estava indo ao mercado⁴⁵. No encontro na rua entre ambos, anuncia-se o destino do

⁴⁴ *Parábase* na comédia grega é o momento no qual todos os atores deixam o palco para se dirigir diretamente ao público, uma espécie de ruptura da «quarta parede». Cabe assinalar que o papel do coro tanto na tragédia quanto na comédia grega é representado por um grupo homogêneo de artistas que comentam a uma voz só a ação dramática que está para acontecer.

⁴⁵ Oráculos gregos são a resposta dada por um deus a uma pergunta pessoal feita por um mortal. Constituem um aspecto fundamental da religião e da cultura grega. Ele é proferido no templo e mediado pela intervenção

salsicheiro que será o de governar o império ateniense e, para isso, transeuntes o tranquilizam a respeito das perspectivas do conflito bélico que estavam vivendo, reforçando que os cavaleiros o apoiariam diante de paflagonio. Este o ameaça, mas as pessoas próximas chamam o coro de cavaleiros que entra chutando o estrado e proferindo o grito de guerra – *paie, paie*: ao ataque, ao ataque! O paflagonio e o salsicheiro brigam pelos favores oferecidos a Demos, proferindo bajulações, subornos e insultos. Logo, todos se dirigem ao *boulé* – Conselho –, e o salsicheiro proclama sua vitória. Segue imediatamente o paflagonio e continua a competição com bajulações a Demos. O salsicheiro ganha vantagem nessas bajulações do certame de oráculos e, na competição final, julga-se o mais benéfico. Depois o paflagonio descobre que o salsicheiro responde à descrição do homem destinado a derrotá-lo e se retira desesperado. Assim, o salsicheiro resulta vencedor e se revela que seu nome verdadeiro é Agorácrito – «o escolhido pela Assembleia» – e que ele será o reformador e salvador do Estado. Demos reconhece seus erros do passado e promete se comportar bem no futuro.

Esta sátira da vida social e política se dá no contexto da esfera pública da cidade. A atenção se centra num só homem, o populista pós-guerra Cléon, que havia processado Aristófanes por caluniar a polis numa peça anterior *Os Babilônios* (426 a.C.); este vinga-se na sequência em *Os Acarnanes*. Em *Os Cavaleiros*, chama a atenção a crítica desenfreada do comediógrafo a seu poderoso inimigo público. Com esta obra ganha o primeiro prêmio no Festival das Leneias, em 424 a.C., festas dionisíacas por excelência. Esta obra é notável pelo tom desfavorecedor do povo como tonto, fácil de ser enganado e inconstante. No final, no entanto, mostra-se uma conclusão iluminadora. Demos, recuperando sua juventude, o que representa a volta de Atenas a sua idade dourada, apesar de toda a corrupção e intriga na Ática durante a guerra do Peloponeso.

No ano de 423 a.C., Aristófanes apresenta a peça *As Nuvens*, um ataque contra Sócrates a quem satiricamente converte em símbolo de todas as novas correntes ideológicas de Atenas⁴⁶. Atribui a sua figura à produção de doutrinas físicas e da arte sofística: «fazer forte

de um sacerdote ou de uma pitonisa. Trata-se de uma resposta relacionada com o futuro, com o destino e processada por meio de um método de adivinhação.

⁴⁶ Interessante a briga que Aristófanes cria diante da figura lendária e exemplar de Sócrates no contexto público da arte clássica em Atenas. Mais curioso resulta pensar na forma pela qual a crítica do cineasta coloca essa questão no livro *O que Sócrates diria a Woody Allen?* Nesta obra que se situa na interface cinema e filosofia, questionam-se temas relativos à ética, ao amor, à felicidade, à morte e ao azar na filmografia do diretor.

o argumento débil dos fracos», fazendo com que o injusto pareça justo e jogando a culpa no abandono dos bons costumes da juventude ateniense, pela falta de interesse no exercício da vontade ou da disciplina e pela perda dos valores tradicionais das crenças. As nuvens intervêm na obra como o coro, representando as novas divindades dos filósofos tildadas pelo comediógrafo de ímpias e descrentes da velha religião.

Na obra satiriza-se a Sócrates como um sofista corrupto, propagador de ideias novas e ridículas. Estrepsíades – « o retorcido» –, um camponês pouco honesto, já entrado em anos, havia falido por conta dos caprichos de sua mulher e pelo vício em corridas de cavalos do seu filho Fidípides. Ouvindo falar de Sócrates, um homem capaz de fazer com que a causa pior pareça a melhor, o enche de esperança de ensinar a seu filho como enganar seus credores. Uma vez que o filho se nega a entrar na Escola de Sócrates – o Phrontisterion de Trapezous – , Estrepsíades decide ir ele mesmo para se certificar da efetividade de tal escola. Falam para ele que deve renunciar ao trabalho duro e à vida simples, e é apresentado às *Nuvens* que resultam ser as deidades que provocam o trovão e a chuva – de Zeus, como se acreditava⁴⁷. Mas, Estrepsíades é demasiado bobo e alterado demais com suas dívidas para compreender o que estava acontecendo, por essa razão colapsa; assim, Fidípides deve ocupar seu lugar como aluno. Sócrates leva Fidípides para aprender a raciocinar ou discernir entre o correto e o errado. Tudo posto em cena. A seguir se dá uma disputa entre ambos os tipos de raciocínio, numa das cenas substituídas da peça, triunfa o raciocínio errado. Estrepsíades, com a ajuda do pouco que havia aprendido, é capaz de confundir a seus credores. Embora mudam as coisas quando, como resultado do mesmo ensino, Fidípides começa a golpear a seu pai – e ameaça bater também na sua mãe –, demonstrando que tem razão de agir dessa forma. Estrepsíades, decepcionado com a nova educação e arrependido pela sua falta de honradez, atira fogo à Escola de Sócrates e expulsa todos os seus alunos.

A crítica aos sofistas apresenta-se como o argumento mais forte em relação às doutrinas ideológicas presentes na sociedade e que proclamavam valores abstratos sem que na prática se transforme em ações, sobretudo as relacionadas à ética e moral. Reforça o maniqueísmo, isto é, o dualismo sincrético da religião e dos educadores, neste caso, convertidos em estelionatários.

⁴⁷ Phrontisterion de Trapezous é uma instituição educacional grega do Império otomano, na Turquia. Ela forneceu um grande impulso à educação dos gregos na região do Ponto, na costa sul do Mar Negro.

Um ano depois, em 422 a.C., Aristófanes coloca em cena *As Vespas*, que mais uma vez toca no tema do enfrentamento entre gerações. A obra é uma sátira ao sistema dos tribunais de justiça de Atenas, que na época proporcionavam, por meio do pagamento de três óbolos por dia de serviço a um juiz, uma forma de sobrevivência para um elevado número de cidadãos atenienses, entre eles pobres e anciãos⁴⁸. A Filoclêon – «que ama Cléon» –, o consome a paixão de atuar como juiz. O seu outro filho Bdeliclêon – «que odeia Cléon» – tenta curá-lo, fechando-o em casa. Os amigos de Filoclêon, o coro dos velhos juízes, vestidos como vespas para infringir o castigo, passam pela casa da família antes do amanhecer para leva-lo com eles aos tribunais. Produz-se um tumulto e, finalmente, Bdeliclêon convence o coro de que o escutem enquanto pede a seu pai mudar de opinião, e de costumes. Segue uma discussão entre pai e filho, na qual o pai explica com detalhes os benefícios que resultam do exercício irresponsável do poder e da corrupção. Enquanto o filho demonstra que o poder dos juízes é uma ilusão porque na realidade eles eram manipulados pelos políticos que desviavam os ingressos da cidade em proveito próprio. O coro convence-se, mas Filoclêon resiste e como consolo Bdeliclêon dispõe tudo para que haja um tribunal em casa, sendo o cachorro, Labes, que havia roubado o queijo, o primeiro a ser julgado. Enganado por seu filho, Filoclêon absolve sem querer o primeiro prisioneiro, deixando-o em liberdade. Bdeliclêon ocupa-se, então, da vida social de seu pai, dando um jeito nos modos de se entregar aos prazeres mais relaxados da vida. Filoclêon se afeiçoa a eles com entusiasmo e, numa oportunidade, quando voltava à casa bêbado e alegre em companhia de uma escrava sequestrada, é perseguido pelas ameaças dos comerciantes aos quais havia assaltado no retorno à casa. Bdeliclêon bem consternado antecipa o final da peça com uma desenfreada dança.

Esta comédia é expressiva e cáustica, critica a organização do poder judiciário no que se refere aos temas da corrupção e da demagogia da qual sofria o sistema social. O alvo desta peça são os juízes satirizados. Juiz burro é enganado: público burro, por sua vez, subornado.

A Paz, de 421 a.C., é anterior à assinatura desta em Nícias. O demagogo, general ateniense Cléon e o espartano Brásidas caem mortos em Anfipólis, no verão de 422 a.C., razão pela qual Aristófanes antecipa o feliz resultado das negociações da Paz de Nícias – que concluíram em dez dias, após da posta em cena dessa representação.

⁴⁸ Óbolos é uma medida usada na Antiga Grécia que correspondia a 0,5 gramas, tornando-se uma moeda de baixo valor que correspondia à sexta parte de um dracma.

Trigeo, um cultivador de vinhedos ático junto a sua família estava sofrendo pela falta de alimentos, por isso, decide imitar o mítico herói Belerofonte, montando no cavalo alado Pégaso. Assim, Trigeo cavalga até o céu montado num besouro, o qual tinha sido alimentado para alcançar tamanho gigantesco. A viagem ao céu consegue-se com êxito, mas Hermes na porta, respondendo à chamada do herói, conta para Zeus e aos outros deuses que se haviam mudado para ficar bem longe da guerra; aquela de lá de baixo, da qual Polemos – deus da Guerra – estava tomando conta; ele havia capturado e jogado a Paz ao fundo de uma profunda cova, da qual, talvez, nunca mais sairia. Disposto a destruir todos os estados com seu morteiro, Polemos busca o instrumento de destruição, negando-se a pedi-lo emprestado a Esparta ou Atenas, porque seus braços de guerra que cumpriam essa função, Brásidas e Cléon, estavam feridos. Trigeo e os lavradores áticos – o coro –, por ele convocados, após subornar Hermes com extravagantes promessas de festas e com um cálice de ouro, tiram da cova a Paz e suas duas servidoras: Opora – «colheita» – e Teoria – «Dia festivo»; literalmente, observação aos festivais –, e regressam com elas a Grécia. Produzem-se, assim, grandes festejos, regozijo e êxtase coletivo – exceto dos fabricantes de armas –, realizando-se também os preparativos para a boda de Trigeo e Opora.

Esta peça de caráter alegórico trata da teoria da alma gêmea. *In illo tempore* – tempos originais –, os seres humanos eram completos, pois tinham duas cabeças, quatro pernas e braços, o que permitia que se movimentassem de modo circular, muito mais rápido. Celebra-se nela uma aliança com a paz, expressa na fertilidade⁴⁹. Justamente, é através de Aristófanes que Platão ([380 a.C.], 2010, p. 57) sugere miticamente a origem do desejo sexual. O comediógrafo consegue, assim, nas suas comédias inspirar o desejo, sortear regras e proibições do cotidiano e, ao mesmo tempo, advertir filósofos, políticos e demagogos sobre os limites da razão e do *nómos* – lei, convenção dependente do artifício humano – para «moldar» a natureza. Literalmente, trata-se de uma cita literária à qual convoca Platão dois convidados: Aristófanes e Sócrates, vivo na letra do autor dos diálogos. Pontos de vistas que não coincidem inteiramente. Em comum, Eros como impulso vital que conduz à felicidade que move tanto o corpo quanto as mais altas capacidades e aspirações humanas.

⁴⁹ Esta referência intertextual corresponde a um dos relatos de *O Banquete* de Platão, ao diálogo precisamente no qual Aristófanes toma a palavra para falar de como os seres humanos não são capazes de perceber o poder do amor sexual, do corpo, do andrógino.

A diferença crucial: para o comediógrafo, Eros é uma pulsão horizontal que conduz por igual a todos os seres humanos em direção a sua própria natureza. Sócrates, cujo intérprete é o próprio Platão, por sua parte, estabelece a possibilidade de uma ascensão a partir dessas formas primárias das pulsões eróticas para as formas mais perfeitas, colocando a filosofia no degrau mais alto desse deslocamento. Ao postular por um deus horizontal, Aristófanes vê a impossibilidade de aceder a um conhecimento certo sobre o mundo. Ao se conhecer a ordem da natureza, pode-se saber qual é o melhor modo de vida e poderia se hierarquizar assim as atividades e preferências humanas.

Esta compreensão do poeta e comediógrafo grego é relativista, coincidente com o pensamento de Woody Allen, ambos rejeitam a possibilidade de aceder às verdades eternas ou universais. Se não há uma ordem que possa ser conhecida, não existem hierarquias sólidas e todas as escolhas humanas têm igual valor. Sem outro guia, a não ser o próprio desejo, Eros é o único deus natural com o qual contam os seres humanos. Após esta inserção esclarecedora a respeito do posicionamento ideológico do poeta comediante, volta-se à sequência histórica das comédias de Aristófanes.

A seguir, Aristófanes lança, no ano de 414 a.C., *As Aves*. O tema da guerra do Peloponeso é retomado a partir da expedição que vai de Atenas à Siracusa, um ano depois de tudo isso terminar num terrível desastre. O comediógrafo escreve uma obra alegre e um tanto quanto fútil.

As Aves são uma fantasia escapista na qual dois atenienses, Pisetero – «o persuasivo, bom de lábia» – e Evélpides – «tudo azul» –, insatisfeitos com a vida em Atenas, por conta dos pleitos intermináveis, partem em busca do mítico Tereu, convertido em pássaro junto com sua mulher Procne, e sua cunhada. Decerto, ele devia conhecer um lugar mais adequado para viver longe desse lugar desolado pela guerra⁵⁰. Tereu sugere vários países, mas, ao mesmo tempo, para cada um deles coloca objeções. Pistétero tem, então, uma ideia brilhante: reunir todos os pássaros e construir uma grande cidade de fortes muros no ar, desafiando humanos e deuses. Para isso, deveria se obstruir a fumaça proveniente dos sacrifícios dos quais os deuses se alimentavam. Convencem-se aos pássaros de início hostis e começa a construção da cidadela, cujo nome vai ser *Nephelokokkygia* – *Nebulocuquia*, nuvem, *kokkyx*, cuco – ou

⁵⁰ Na teogonia – genealogia dos deuses – de Tereu, rei da Trácia, filho de Ares e esposo de Procne, encontra-se um relato triste, cheio de violência, traição e canibalismo dentro da mitologia grega.

Cuconovolância, sob a direção de Pistétero e Evélpides aos quais lhes cresceram asas para se adaptar a sua nova condição de semi-aves⁵¹. Assim, chegam os primeiros visitantes indesejados: um sacerdote, um poeta indigente com um hino em honra à nova cidade, um traficante de oráculos, o famoso astrônomo Méton para desenhar as ruas, um superintendente e um vendedor de estátuas. A todos se proporcionou o tratamento adequado. A nova cidade já estava terminada quando chega a sentinela com a notícia de que um dos deuses havia burlado o bloqueio feito pelas aves. Essa deusa era Iris, enviada para perguntar a razão pela qual haviam cessado os sacrifícios aos deuses na terra. É capturada, sendo informada de que agora os pássaros eram os únicos deuses. Iris, finalmente, vai chorando se lamentar com seu pai. Entretanto, as pessoas animam-se com os pássaros e todo mundo passa a querer ter asas. Chegam mais visitantes: um parricida que luta contra seus pais, negando-se a alimentá-los, estabelecendo a analogia do galo que luta contra seus pais e da cegonha jovem que cuida deles, alimentando-os; Cinésias, o poeta lírico que quer subir às cimas mais altas; um relator, que acredita as asas serem úteis para servir às autoridades; e o deus Prometeu que se esconde de Zeus em baixo de um guarda-sol, enquanto fala da escassez de comida entre os deuses e aconselha Pistétero que imponha condições rígidas, insistindo em ter para si como esposa Soberania, filha de Zeus. Chegam os trabalhadores dos deuses, Poseidon, Héracles e um deus dos bárbaros, Tribalo. A democracia estava em pleno vigor também entre os deuses do Olimpo. Graças à gula de Héracles, deuses e aves se reconciliam. Pistétero consegue ficar no centro das atenções de Zeus junto a Soberania, sendo proclamado o maior dos deuses, todo mundo se prepara para essas espetaculares bodas no restabelecido Olimpo.

A peça *As Aves* critica a ética do Estado por meio da demonstração objetiva da ação e não pelo mito da cidade ideal, alegoria literária da República de Platão em contraposição à vivência da Cidade-Estado grega. Erros políticos e vícios sociais da polis que ameaçam os padrões éticos mínimos exigidos por qualquer organização social.

As Tesmoforiantes, do ano 411 a.C., é uma sátira direcionada a Eurípides. As mulheres são apresentadas por Aristófanes como lascivas e bêbadas. Elas estavam prestes a celebrar sua festa exclusiva, à qual os homens não haviam sido convidados. Eurípides ouve que essas

⁵¹ O nome da cidade na tradução ao português seria algo como Cuconovolância. Cuco é uma ave trepadeira e insetívora dos bosques da Europa central, coloca seus avos em ninho de outras aves. A referência no texto, de acordo com a tradução, remete ao barulho desta ave, usada para marcar o tempo.

mulheres têm a intenção de tramar sua morte. Para ele, elas gozavam da pior fama, de serem malvadas e, isso, se fazia extensivo a todo o gênero. Levando consigo um parente ancião, Eurípides tenta persuadir ao afeminado poeta trágico Agaton para se disfarçar de mulher, presenciar os ritos e advogar por sua causa. Agaton se recusa, mas o próprio ancião se oferece para ir em seu lugar. É vestido e maquiado de modo convincente, assim este vai à festa, não sem antes, fazer suas juras a Eurípides, solicitando que o acuda em caso de ocorrer um contratempo. As mulheres se congregam e pronunciam discursos contra Eurípides. O velho travestido o defende, dizendo que seriam bem piores os encargos que o poeta trágico podia apresentar contra todas elas pelas injúrias proferidas. A indignação generalizada que provoca tal apologia se vê interrompida pela chegada de Clístenes – famoso por seu jeito amaneirado – com a notícia de que um homem se havia infiltrado na festa disfarçado. Começam, assim, as buscas, encontrando por fim o ancião que fica sob custódia.

Imitando o herói da tragédia Palamedes – «perdida na atualidade» – da obra de Eurípides, o ancião escreve uma mensagem numa das taboas votivas do templo e a joga para fora do recinto. Logo este assume o papel de Helena, da tragédia de Eurípides, e o próprio aparece como Menelau. Há uma cena de atribuição, a única conservada de Aristófanes da qual se possui o original, que evita que esses parceiros se juntem. Mais uma vez, Eurípides reaparece como Perseu e o ancião assume o papel de Andrômaca – da tragédia homônima de Eurípides –, atada a uma rocha, embora, um guarda detenha a tentativa de resgate. Eurípides chega a um acordo com as mulheres, ele nunca mais voltará a caluniá-las, com a condição que deixem em liberdade o seu parente, o velho travestido de mulher. As mulheres concordam, Eurípides e o ancião fogem.

A peça é uma forte crítica política baseada em questões do cotidiano grego, aliadas ao conflito social existente. Essas ideias são debatidas na peça contrapondo os mais prezados valores da tradição e as novas práticas da moral. Fica em evidência nesta obra a opção do comediógrafo por reforçar essas velhas tradições.

Se a obra anterior é considerada de evasão, outra, desse mesmo ano, 411 a.C., é *Lisístrata*, que plantea o tema da paz. Era essa uma época inquietante para Atenas. A expedição enviada a Sicília havia fracassado em 413 a.C., e uma grande parte do império havia se rebelado. A inimiga de Atenas, Esparta, havia conseguido uma valiosa aliança com o sátrapa da Pérsia Tissafernes. Mesmo que Atenas estivesse seriamente debilitada, não havia um perigo imediato de derrota, de momento podia resistir às investidas inimigas. Aristófanes

atreve-se, uma vez mais, a apresentar uma trama cômica por meio de sua narrativa, trazendo à cidade um pouco de paz, ainda que seja de maneira ilusória.

O argumento é que diante do fracasso dos homens não acabar com a guerra. Ocorre-se a Lisístrata a ideia de que as mulheres deviam tomar o controle dos assuntos e forçar a paz. Em primeiro lugar se negando a manter relações sexuais com eles, tomando posse da Acrópole e do dinheiro das reservas do Estado que estavam no Parthenon, sem as quais a atividade bélica ateniense viria por água abaixo. Lisístrata reúne as mulheres, incluindo Lampito de Esparta e mulheres de outros estados inimigos. Depois de algumas reticências aceitam seu projeto e juram leva-lo a cabo. Os estrangeiros marcham a seus próprios países, e a líder junto às esposas atenienses ocupam a Acrópole, já sitiada por um grupo de mulheres mais velhas. Um coro de homens também mais velhos tenta reconquistá-la, mas são dissuadidos por um segundo coro de anciãs com baldes de água. Um Comissário –«proboulos» – é também rejeitado por um grupo de arqueiros, força policial ateniense.

Em lugar de uma parábase, os dois coros intercambiam insultos. Então, Lisístrata vê-se obrigada a animar as mulheres que tentam fugir do conflito, incentivando-as até o final. Um marido ansioso, Cinésias, vai resgatar sua mulher Mirrina e é seduzido por ela, finalmente enganado. Um heraldo de Esparta, igualmente desolado, vem anunciar a intenção do seu país de pedir a paz, a isso sucede uma palestra na qual participam ambas as partes. Lisístrata engana a todos, incitando-os à reconciliação. A paz por fim se consegue, atenienses e espartanos vão à Acrópole celebrar um coletivo banquete.

Ao tema da paz em Lisístrata se acrescenta o enfrentamento entre homens e mulheres. Sendo estas últimas vencedoras. No final acontece a reconciliação erótica dos sexos. A obra é uma expressão do desejo natural de paz que se adquire com o compromisso sem expor a cidade ao perigo real. Exclui-se a velha prática da comédia, a parábase. Entretenimento popular, abordando questões políticas relevantes, criticando a sociedade.

Em 405 a.C., *As Rãs* coloca em cena grandes poetas trágicos da Grécia clássica: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Atenas, apesar de sua vitória na batalha naval de Arginusas no ano anterior, está esgotada; necessita urgentemente de um conselho digno de confiança, aquele que só os melhores poetas poderiam oferecer. A obra inicia com o deus da Tragédia, Dionísio, caracterizado como o detentor das fraquezas humanas dos atenienses – frágil, vaidoso, ingênuo e apaixonado por Eurípides – indo ao hades disfarçado de Hércules para

trazer de novo ao mundo Eurípides⁵². A viagem na barca de Caronte pelo lago é acompanhada de um coro – secundário – de rãs, que dá nome à obra; fazem parte do coro principal os iniciados nos mistérios de Elêusis⁵³. Após chegar ao hades, Dionísio sofre vários percalços ao ser confundido com Héracles e, por fim, identificado. Solicita-se que exerça de juiz na disputa entre Ésquilo e Eurípides, pela posse do trono da Tragédia, após Sófocles haver renunciado a sua pretensão em favor de Ésquilo. Este defende suas tragédias como superiores em grandiosidade e propósito moral; Eurípides, as suas mais realistas, aduzindo cada um críticas ao outro. Ambos acrescentam a obrigação do poeta de fazer os humanos cada vez melhores. Ésquilo afirma que seus heróis são modelos dignos a serem imitados; Eurípides diz que faz pensar a seus espectadores; mas Ésquilo objeta, dizendo que os caracteres depravados de Eurípides são a causa da decadência moral. Os poetas atacam a composição das obras de seu antagonista, sua língua, métrica e música. A prova final, consiste em que cada poeta recite um verso subindo-o a uma balança para determinar qual deles é o poeta de maior peso e consistência. Ésquilo consegue vencer com facilidade. Dionísio, ainda indeciso na sua escolha, pede aos competidores que lhe deem um conselho para salvar a cidade. Eurípides pronuncia uma réplica enigmática do real, e Dionísio elege Ésquilo representante do ancestral espírito ateniense.

A meta dessa comédia consiste em atingir a hierarquia de valores estéticos e afetivos diante de uma nação decadente. Dionísio resgata do inferno um tragediógrafo a pouco morto para que aconselhe como um bom juiz. A vontade transforma-se no decorrer do «agon» – conflito, luta ou disputa – entre os dois poetas trágicos no Tártaro: Ésquilo e Eurípides. Comédia antiga sobre o espírito que animou os três grandes gregos, seu posicionamento e paixões.

As duas últimas comédias de Aristófanes conservadas na íntegra são *A assembleia das mulheres* (391 a.C.), e *Pluto* (388 a.C.), ambas pertencem ao século IV, ambientadas num outro cenário diferente. Nelas diminuem os ataques pessoais proferidos a personalidades públicas, os temas pertencem mais à esfera privada do que à política e ao papel do coro que vai perdendo importância. São obras que, na realidade, abrem caminho à chamada «comédia

⁵² Na mitologia grega, Hades – o invisível –, é o deus infra-humano, do submundo. Filho dos Titãs Cronos e Reia, irmão de Zeus – o mais novo – encabeçou a rebelião contra seu próprio pai Cronos, que devorava seus filhos. Hades também designa o lugar aonde vão as almas dos mortos.

⁵³ Os mistérios de Elêusis eram ritos de iniciação ao culto das deusas agrícolas, Deméter e Perséfone.

média», diferentemente da comédia antiga à qual pertence as obras descritas até aqui. Já a comédia nova, cujo principal representante é Menandro, se dá na fase posterior da evolução dramática ateniense, trazendo como tema principal o reparto dos bens, questão característica de uma época na qual interessam mais os temas econômicos do que os políticos.

Em *A assembleia das mulheres*, elas deslocam os homens e implantam uma espécie de comunismo de repartição dos bens para todos na mesma proporção. Esse tema da luta dos gêneros desemboca numa série de episódios cômicos relativos à implantação dessa espécie de corporativismo na vida sexual.

O enredo coloca na cena mulheres que tomam a direção da cidade – da qual estavam excluídas, segundo o convívio habitual da esfera pública –, introduzindo um sistema comunitário. Essa peça tem algo em comum com *Lisístrata*; ambas as obras representam as mulheres de Atenas, tomando a iniciativa em assuntos políticos e sociais, sob a orientação de uma personalidade feminina forte. Um traço destacável da obra, que anuncia o caminho a seguir do teatro no século IV, é o reduzido papel atribuído ao coro, que não canta e baila até o final. Desta forma, o comediógrafo não tem que escrever longas passagens líricas, ainda não integradas à obra, mas que servem simplesmente de entretenimento nas rupturas de ação. Não há mais parábases, nem ruidoso ataque aos políticos, mas, e, sim, um novo estilo de diálogo daquele que é encontrado mais tarde na «comédia nova».

A similitude das reformas de Praxagora e a proposta de Platão para a classe legisladora reforça o ideal de que não deveria existir propriedade privada. Tem-se sugerido a possibilidade de Aristófanes estar satirizando ao próprio autor de *A República*. Não seria improvável, cronologicamente, só que faltam provas disso no texto. Resultado de uma conspiração, as mulheres dirigidas por Praxagora disfarçam-se de homens chegando à assembleia para decidir, por grande maioria, uma moção que outorga às mulheres o controle dos assuntos do Estado, até então em mãos só de homens.

Praxagora, uma vez escolhida para ficar à frente do novo governo, regressa junto a seu marido, que fica em apuros uma vez que ela havia colhido suas roupas para ir à assembleia. Explica para ele o novo sistema social que deseja implantar: comunidade de bens, de mulheres e crianças, uma participação equitativa nas relações entre gêneros, garantindo direitos iguais na legislação tanto para homens quanto para mulheres. A seguir, Praxagora vai ao Ágora para preparar a recepção de todas as propriedades privadas e administrar o reparto dos lotes para

o jantar. Um cidadão decente confirma a entrega de sua propriedade; outro, cético, espera para ver o que acarretará esse novo sistema. As consequências sexuais são visíveis de imediato. Um homem jovem chega para se encontrar com uma garota, mas três mulheres mais velhas declaram e reclamam seus direitos de prioridade sobre ele. Uma delas triunfa no direito de leva-lo consigo para casa. A obra finaliza com o coro que se apressa para o jantar comunitário.

Explora-se na peça o tema da liderança das mulheres. A tomada do poder por parte das mulheres que instituem um governo no qual o Estado alimenta, provê moradia e toma conta de cada cidadão. Explora-se a equidade na escolha da parceria sexual. Propriedade privada é abolida neste contexto, igual que o dinheiro, criando um fundo comum para os cidadãos.

É *Pluto* o deus da riqueza, cego e depois curado, que impõe um reparto de riqueza conforme os méritos de cada um. Crêmilo fica muito indignado ao ver que os malvados acumulam riquezas, enquanto os homens honrados permanecem na miséria. Acompanhado do seu escravo Carion, Pluto visita o oráculo de Delfos com a intenção de saber se devia educar o seu filho para ser bom ou mau, no caso de que o mal o faça triunfar na vida. O deus aconselha Crêmilo abordar a primeira pessoa que encontrar na saída do santuário e convidá-la a entrar na sua casa. Essa pessoa resulta ser um ancião cego; importunado por Crêmilo e Carion, o cego revela que é Pluto, deus da Riqueza, a quem Zeus, por aversão aos homens, privou da visão. De forma que, sendo incapaz de distinguir benevolentes de malvados, deve-os recompensar de maneira discriminada, sem consideração à virtude. Crêmilo decide devolver a visão a Pluto, para que se aproxime só dos homens honrados. Pluto fica aterrorizado diante da vingança de Zeus, mas o persuade de que ele mesmo é mais poderoso que este deus com o qual estava lidando, pois pode acabar com os sacrifícios de Zeus ao não providenciar o dinheiro necessário aos homens para comprar. Então, Pluto consente que o levem ao templo de Asclépio para a cura definitiva. Nisso, intervêm a deusa da Pobreza que procura amedrontar Crêmilo, indicando os desastrosos efeitos daquilo que se propõe realizar, já que tem sido ela, princípio de todo o esforço e virtude, que tem feito da Grécia aquilo que ela é em termos de nação. Porém, Crêmilo não se convence e junto com Carion conduz Pluto ao templo. Carion regressa para contar à esposa de Crêmilo o êxito da cura em detalhes e num tom bem divertido. Logo chega Pluto e enriquece a casa de Crêmilo. E, a seguir, comparece uma série de visitas: um homem honrado que havia sido pobre durante um bom tempo e que

havia conseguido prosperar; um delator despeitado ao se ver empobrecido; uma anciã que havia perdido seu jovem amante, pois este já não precisava mais do seu dinheiro; o deus Hermes com uma fome terrível; e, por último, o sacerdote de Zeus, que também está faminto e não pode ficar com a parte das ofertas correspondentes aos sacrifícios. Crêmilo busca identificar Pluto, sugere instalá-lo no lugar onde se encontrava o Tesouro na Acrópole. Forma-se uma procissão para alcançar tal propósito.

De modo geral, observa-se que, por mais que haja diferença a respeito das comédias anteriores – «comédias antigas» –, nestas novas peças continuam vigentes certos traços comuns: utopia lograda por meios fantásticos, sobrenaturais, sendo que o mundo real se apresenta ao avesso, como um enfrentamento entre homens e mulheres.

O deus chamado dinheiro é caridoso, cego por Zeus por apenas querer distribuir suas riquezas às pessoas bondosas. Sem poder enxergar, não consegue discernir entre os bons e os maus. Coxo, demora a chegar, alado mais rápido vai embora, lento quando vem. Visão restaurada dele na comédia, capaz de determinar o merecimento, instaurando o caos. A justiça relaciona-se com a equidade na distribuição. O íntegro vê o dinheiro concentrado na mão de corruptos, enquanto honestos tornam-se cada vez mais pobres. E a educação garante presente e futuro de uma nação.

Desta leitura das obras de Aristófanes inferem-se algumas ideias importantes sobre o gênero da comédia que servirão para compreender a crítica social no contexto contemporâneo do cinema de Woody Allen. Uma das primeiras constatações provém do fato de que, dentro do modelo mental do Teatro grego, o esplendor da comédia antecede ao da tragédia. Isto pode ser constatado na visão de Aristófanes, quando se trata da montagem e dos recursos postos em cena, utilizados para representar um momento de crise na polis. Situação parecida à do diretor nova-iorquino quando atravessa a crise da modernidade, na qual se haviam produzido duas Guerras Mundiais, para a pós-modernidade na tentativa de reinventar a existência do espectador contemporâneo. Chama a atenção que o próprio Aristófanes se situe na fase média do gênero, fazendo dele seu mais notório representante.

Desta forma, o comediógrafo clássico aposta na união entre fantasia e realismo; entre o sério e o burlesco. Esta é a essência mesma da arte em Aristófanes que encontra na filmografia de Woody Allen uma performance relacionada com sua primeira fase no cinema voltada para o gênero da comédia. Por esta razão, destacam-se a seguir os traços mais significativos do pioneirismo de Aristófanes na comédia. Na cadência do jogo-sério,

característico da escrita do diretor nova-iorquino, as histórias se precipitam ao absurdo para satisfazer um dos traços mais definidores do universo narrativo do roteirista e diretor. Vittorio Hösle (2006, p. 11), citado no início desta segunda parte, declara Woody Allen um desafio para a filosofia, para quem a comicidade faz parte essencial do ser humano, apesar de ter sido afastado o objeto Humor do estudo das humanidades desde Aristóteles.

A propósito disto, Hösle (2006) abre seu ensaio sobre o comediógrafo nova-iorquino com uma citação de Søren Kierkegaard (2008) na qual, um dos precursores do existencialismo, propõe a tensão existente entre a risada e a gravidade, mais ou menos nos seguintes termos: a seriedade olha através do cômico e quanto mais profundamente se alça desde baixo, tanto melhor, não interfere. Certamente, o filósofo dinamarquês, não considera cômico o que se quer ou deseja seriamente, porém sim se consegue ver o que de cômico há nisso. Deste modo, o cômico depura o patético, e vice-versa. O patético enfatiza o cômico. Por esta razão, o mais devastador seria uma concepção cômica configurada de tal modo que secretamente atuasse nela a indignação.

A relevância dos temas filosóficos nos filmes de Woody Allen pode ser apreciada em dois níveis diferentes: as ilusões nos diálogos e jogos de palavras e a abordagem das questões filosóficas-chave, como o problema da identidade em *Play It Again Sam* (1972) – *Sonhos de um sedutor* ou *Zelig* (1983); a ausência do conceito de realidade fatídica em *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982) – *Sonhos eróticos numa noite de verão*, a relação entre a arte e a realidade em *A rosa púrpura do Cairo* e *Desmontando a Harry*, a validade objetiva da moral em *Crimes and Misdemeanors* (1989) – *Crimes e pecados*, o poder do mal em *Shadows and Fog* (1991) – *Neblina e sombras*; ou a relação entre arte e moral em *Tiros na Broadway*. É evidente que os problemas do amor e da morte são onipotentes em toda a obra do comediógrafo. A grande obsessão de Allen é, como ele mesmo reconhece, a mortalidade, o fato humano de ser mortal. As dificuldades do amor, segundo ele, representam a sua segunda maior obsessão.

Partindo da base mais acima enunciada: a distância entre ficção e realidade, entre o sério e o burlesco, a língua ática da rua junto à artificialidade do coro, desenham um quadro de observação pitoresco do poeta Aristófanes, exagerando muitas vezes na deformação de sua pintura. Na caracterização de personagens, por exemplo, o velho camponês Estrepsíades, de *As Nuvens*, chato e avarento, é tão real quanto seu filho Fidípides acostumado ao luxo, debochado e sem vergonha. Estrepsíades pode ser comparado com Diceópolis, Trigeo e até

mesmo Filoclêon. Todos eles representam uma imagem do velho ateniense apegado às tradições. Trazendo à tona a crise geracional que Woody Allen vai representar num cinema de contracultura, referindo-se aos movimentos de vanguarda que defendem principalmente os direitos humanos.

Aparecem também personagens caricaturizados, como Sócrates, Eurípides e o general Lâmaco, não por isso deixam de reconhecer-se como verdadeiros na apropriação que se faz do gênero. A paródia e a sátira em Aristófanes são fundamentais para o relato da crítica social. A paródia pode estar relacionada com a sátira. A primeira consiste na imitação de outras formas de arte, exagerada para criar o efeito cômico, ridicularizando o assunto ou estilo da obra parodiada. A segunda, a sátira, é um recurso artístico que ridiculariza indivíduos, temas em debate, ou o Estado de direito e daí para a frente qualquer instituição. De modo geral, trata-se de uma forma de intervenção política com o objetivo de provocar abertamente. Isso pode ser observado na montagem, narrativa e posta em cena de Aristófanes e Woody Allen. Por isso que o adjetivo satírico é atribuído aos autores da peça que inclui uma narrativa de tom burlesco que produz o efeito cômico.

Há paródia na epopeia, na lírica, na tragédia e nos oráculos. Uma forma contundente de dessacralização em Aristófanes ou de secularização no caso de Allen. Certas passagens são conduzidas de forma intempestiva para um contexto ridicularizador das ações ou se deturpam as palavras com esse objetivo. Encontram-se cenas inteiras que parodiam a tragédia, por exemplo, quando Diceópolis vai arguir, em *Os Acarnenses*, a favor de Esparta, com a cabeça no fio da espada, e a promessa de se deixar decapitar se não fosse capaz de convencer o coro sobre seu propósito. Ainda que a liberdade da palavra era desconhecida à comédia clássica, defender Esparta requeria muito valor. Aristófanes o faz servindo-se da paródia, faz rir e formula um princípio épico ao mesmo tempo.

Nesse gesto encenado observa-se mais um traço de transferência no comediógrafo de origem judaica. Reconhecer em princípio a desvantagem do mais vulnerável ou da vítima e fortalecer sua capacidade estratégica por meio da linguagem. A força do intelecto conquista aqui seu espaço. Tal estratégia define-se na prática da comédia através da ruptura da ilusão cênica. Isto pode ser observado quando o coral na parábase se dirige aos espectadores falando em nome do comediógrafo. Em duas partes: uma em que os argumentos cômicos recomendam a comédia para ser premiada nos festivais dionisiacos; a outra, na qual se critica o público por não saber reconhecer os méritos do poeta ou por outras razões. Trata-se de um

resto ou resíduo dos antigos rituais nos quais o coro lançava injúrias ao público, o que era considerado no contexto grego sinal de boa sorte, do destino.

Dentro desse contexto do destino grego, para Woody Allen, o Deus judaico aborda o interesse pela criação numa dupla dimensão, estética e filosófica, a partir do problema de sua existência e consequências, num mundo ligado ao absurdo do azar e ao caos, no paralelo ao da escrita e organização de um relato de ficção. A visão filosófica de Woody Allen coincide com um momento da história da filosofia na qual o conceito de liberdade do existencialismo francês e seu ateísmo de motivações éticas converteram-se extraordinariamente problemáticos, porque parecem socavar toda fé em uma ética objetiva. Como em Flaubert, a ideia de Deus associada ao processo artístico é recorrente no pensamento alleniano. Em *Crimes e pecados* se serve do olhar do protagonista, um afamado oculista, para representar a imagem mística do criador como o grande olho que tudo vê e se perguntar pela possibilidade de uma ordem moral universal oposta à existência do mal. Em *A rosa púrpura do Cairo*, Cecilia leva Tom à Igreja, mostra para ele um crucifixo e tenta lhe explicar a ideia de Deus, que ele associa de imediato à do artista. O olho de Deus que tudo o vê e a máscara do diretor, submergindo-se nas almas dos personagens, não estão de todo distantes de uma metáfora que identifica arte e vida; religião e criação, a ideia de Deus e do artista.

A localização do conflito no cenário da representação por excelência, num teatro da vida no qual se busca a solução de uma obra ambientada na Grécia clássica, faz ressurgir uma forma singular de comicidade que, se por um lado, afunda suas raízes em modelos da tradição clássica, por outro lado, os enriquece para ultrapassar o marco realista e oferecer, por meio de um brilhante exercício de imaginação, uma renovação dos modelos de expressão tradicionais. À paródia de formatos e gêneros ou à introdução do coro grego em *Mighty Aphrodite* (1995) – *Poderosa Afrodite*, Woody Allen une o uso surrealista de objetos que cobram vida – «peitos gigantes», «espermatozoides amedrontados» –, «extraterrestres», «espíritos», personagens de ficção dentro da ficção, «magos» dotados de poderes extraordinários e pessoas com a capacidade de se mimetizar com seu entorno e de fazer com que este transmute todo arredor.

Estratégias que se remontam a Aristófanes: pode-se defender inclusive a tese de que Allen recupera uma plenitude do cômico perdida já a mais de dois séculos, exceto em François Rebelais e em algumas das obras de William Shakespeare (Hösle, 2006, p. 20). O jogo

espetacular da realidade e da ficção confunde a identidade dos personagens desdobrados entre seu ser real e seu papel, dando lugar a disparatadas situações⁵⁴.

O itinerário da prática artística de Woody Allen aprofunda suas raízes num árduo processo criativo, segundo o qual, a imagem emerge após ter sido depurada na escrita, passada pela cabeça do escritor, assim como ocorre com a obra dos seus escritores admirados: Hitchcock, Buñuel, Welles ou Bergman. Apesar de suas manias e obsessões fisiológicas e religiosas, Bergman era um fiadeiro de histórias nato, que não podia evitar ser engraçado, inclusive quando na sua cabeça estavam dramatizadas as ideias de Nietzsche ou Kierkegaard.

Além dos elementos tradicionais da comédia antiga explorados por Aristófanos, em cenas isoladas, o poeta irrompe com a ilusão cômica. Por exemplo, quando Trigeo é elevado ao céu numa carruagem, este dirige-se ao maquinista para tomar cuidado e não cair; ou ao se fazer um sacrifício em cena, deixa ver que o animal sacrificado é apenas um boneco; ou um coro que burla de sua própria fantasia em cena. Por outro lado, podem ser lançadas alusões ou burlas aos cidadãos atenienses que nada têm a ver com a trama da obra. Nesse sentido, Woody Allen entra no cinema a partir da literatura, fazendo da leitura uma privilegiada fonte de inspiração ou projeção, onde situa a origem de suas fantasias sobre *Manhattan* – JD Salinger; *The catcher in the rye* – O apanhador no campo de centeio –; sua debilidade pelo jazz *MezzMezzrow*, *Reallythe Blues* ou as sutilezas de seu peculiar sentido do humor – S.J. Pelerman, *The world of S.J. Pelerman*.

Woody Allen aprende a compor planos, sequências e imagens visuais com uma destreza comparável ao uso da linguagem em seus escritos. Quando Vittorio Hösle (2006) se pergunta pelos fatores que fazem tão irresistivelmente cômico a Allen situa, acima de qualquer outro, sua relação com as mulheres e sua própria sexualidade. Um processo criativo chamado de «cinema textual», segundo tem observado Sam B. Girgus (2002), no qual é necessário abordar tanto as singularidades da narração fílmica como as verbais e literárias. Isto é, os modelos fílmicos devem ser considerados em paralelo às referências literárias entre as que destacam a narrativa de Philip Roth ou E.L. Doctorow, com quem comparte sua acerada crítica à moral estabelecida. O questionamento pelos limites entre realidade e ficção, história

⁵⁴ Sobre a risada e suas incongruências, Arthur Schopenhauer (2001, p. 60) afirma que se trata de um fracasso da razão diante do conhecimento intuitivo. Para Woody Allen, a tradição bufonesca dos clássicos é a que dá expressão ao marginal, o proibido, aquilo que está simultaneamente dentro e fora da essência do ser humano e da sociedade.

e narração sucedem-se com a mesma audácia com que se explodem as fronteiras do preconceito.

Nessa linha, tanto Aristófanes quanto Woody Allen caminham a par. Ambos provocados pelo gênero da comédia, a produzir efeitos sobre os espectadores. Como na tragédia, a comédia mostra uma relação estreita de interação com o público. Mas, enquanto a relação do tragediógrafo com o público é de certo modo indireta e os valores ético-políticos são mediatizados por meio da vivência mítica, a relação do poeta cômico com o espectador costuma ser mais indireta. Isso acontece com o comediógrafo cineasta que de modo direto coloca na ação e na intervenção dos personagens um posicionamento sobre os fatos e personagens dos grandes centros urbanos que aparecem nos seus filmes.

Em *As Rãs* desenha-se a relação ideal entre a comédia e a coletividade, designando ao comediógrafo o papel de fornecer lições e conselhos úteis para o cidadão. Para este é reservada a possibilidade de intervir, desde uma espécie de palco privilegiado ao debate comunitário. É natural pensar que o estreito controle exercido pelo público deve impedir a tomada de posições individuais por parte do comediógrafo, inclinado a satisfazer gostos e opiniões dos seus espectadores. No entanto, com a decadência da polis, assim como com a pós-guerra, observa-se uma evolução em direção de posturas mais objetivas, antecipando o surgimento da comédia média das últimas duas peças ou a inserção da filmografia do cineasta no estilo pós-moderno.

A carreira de Woody Allen como contador de histórias começa a se desenvolver sob o paradigma da pós-modernidade ao qual adscrive sua perspectiva relativista. Com um amplo repertório de possibilidades narrativas do gênero da comédia, sua produção distancia-se da convenção clássica para se enriquecer com a experimentação e o jogo. O panorama da sociedade contemporânea no qual se situa o cinema do diretor é descrito e analisado na obra de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006, p. 99), *Dialética do Esclarecimento*. Com ela nascem os fundamentos da crítica social baseados na relação: natureza, cultura e tecnologias, delineando a passagem do mito ao rito e enfatizando o surgimento da Indústria Cultural. Nela, o cinema dos anos 70 é caracterizado por ser um convulsivo período de mudanças sociais, políticas e culturais refletidas na produção artística do momento.

Sensíveis a esses câmbios, escritores começam a questionar as convenções literárias tradicionais com o fim de refletir as contradições existentes e os conceitos herdados da

realidade, identidade, tradição ou discurso hegemônico. A tensão à qual são submetidos os princípios básicos da ontologia clássica atingem toda e qualquer forma de representação. Essa ruptura distorcida nas décadas sucedâneas – dos 80 até hoje – sobre o cânone, ordem, autoridade, poder, centro ou causalidade, invertendo a disposição de alguns relatos agora descentrados, fragmentados na situação espaço-temporal ou habitado por seres privados de razões às quais orientam seus afãs, num universo convertido na mais genuína metáfora do caos, no qual até a linguagem emerge como paradigma da incomunicação.

Por sua parte, a indagação em chave do humor das preocupações existenciais do americano médio no médio urbano, configura uma prática associada à tradição cômica reunida em torno da reconhecida revista *The New Yorker*. O nome de Woody Allen soma ao de reconhecidos escritores, tais como: William Faulkner, Truman Capote, Irvin Shaw, Flannery O'Connor, Joyce Carol Oates, entre outros. Em *Woody Allen. Sem Plumas* (2006), o próprio diretor em contos delirantes arremete contra intelectuais pedantes, a psicanálise, a filosofia ou do cinema de Ingmar Bergman; se burla da Revolução mexicana, a ameaça de óvnis ou o mundo do teatro, e oferece excêntricas reflexões sobre os temas que mais o obcecaram: as mulheres ou a falta delas, o sexo, o amor, o dinheiro, inclusive Deus e a morte.

Disto desprende-se o caráter irônico de sua produção crítica. Recurso linguístico de primeira ordem que se faz presente em cada uma das estratégias expressivas do discurso dramático, um meio tanto retórico quanto político, na medida em que o cineasta é capaz de aunar o cômico e o sério como forma do paradoxal e da consciência do caos, assim como de manter sua obra num constante devir, inesgotável em seus significados e distante da tradição do humor judaico. Essa sutil operação, chamada por alguns de bufonaria transcendental, mostra a ironia como autoparódia, com um histriônico estilo. Essa bufonaria remete à parábase de Aristófanes, irrupção da ilusão narrativa, do *apart é*, o apart para a audiência por meio da qual se rompe a ilusão da ficção. É o se colocar por cima, o distanciamento do artista a respeito de si e de sua obra, posição que deverá superar *ad infinitum*.

Woody Allen pensa a si mesmo como um escritor que dirige, fato que condiciona a estética dos seus filmes, pois cada novo projeto de escrita formula formas renovadas de narração das imagens em movimento, capazes de explicitar a distância entre arte e realidade. Entendendo, assim, a ficção como uma sucessão de fragmentos de tempo, susceptíveis de ser modificada em função de uma lógica distinta à convencional que permite: aceleração, ruptura,

parada ou condensação; método ajustado ao gosto do diretor pela focalização interna, na qual se representam os pensamentos e lembranças do narrador numa ordem diferente à cronológica. Levando a analogia além, quando considera a rodagem equivalente à reescrita de um texto, situando-se de forma consciente da prática polifônica próxima da adaptação, pela tensão operada entre criação, apropriação e transformação.

Pacifismo e igualitarismo são ideais dos espíritos mais modernos de Atenas, como Eurípides e certos sofistas. Aristófanes, mesmo criticando-os, não deixa de ter pontos em comuns com eles. O mesmo acontece com Woody Allen e os modernistas, sobretudo no que se refere à moral judaico cristã herdada do ocidente na sua tentativa desconstrutivista. Ambos comediógrafos condenam e censuram a educação dos novos costumes – leia-se comportamento moral –, distantes da disciplina e austeridade do poeta cômico, que por definição é contraditório.

Todos os representantes do espírito moderno, Eurípides, Sócrates e os sofistas, são condenados justamente por serem imorais. Eurípides, em *As Rãs*, coloca em cena mulheres apaixonadas em lugar de guerreiros cheios de coragem, assim como o fazia Ésquilo. Para Aristófanes o papel do poeta segue sendo ser o mestre do povo. Considera que exerce bem esse papel quando ataca os belicistas de Atenas. Ao mesmo tempo não deixa de expressar saudades da tradicional educação austera, baseada em inculcar valores e despreocupada com especulações filosóficas. Neste ponto, a proximidade da comédia ganha força no filme escolhido para este projeto de tese: *Café Society* converte-se numa ode à nostalgia dos tempos áureos do cinema nos quais Woody Allen recria esteticamente na peça audiovisual uma crítica social feita a uma sociedade do consumo, do espetáculo e da Indústria Cultural cinematográfica.

1.3. Tradições judaicas na construção de uma filmografia



Figura 4 - A família judaica residente no subúrbio de Nova Iorque em *Café Society*

Por motivo da estreia de *Café Society* (2016), no Festival de Cannes, Woody Allen fazia a seguinte declaração: «É uma história muito romântica que também é uma trama familiar, bem de novela, porque é isso o que queria, escrever um livro». Rocío Ayuso (2016) salienta que o diretor é um dos artistas mais fecundos da atualidade, nutrindo-se de expressões estéticas diversas – imagem, escrita, música, pintura – para configurar um dos estilos mais originais do cinema.

Justamente, a originalidade do seu estilo pós-moderno interessa aqui explorar na sua faceta como comediante, dramaturgo, articulista, roteirista, músico, escritor de seriados para TV, mas, sobretudo, como diretor de cinema. Nessa perspectiva assinalada na entrevista sobre o romantismo e a trama familiar de sua própria história de vida, Woody Allen recria essa novela judaica de tintes cinematográficos.

Através do estudo acerca da religião judaica pode-se precisar a existência de uma relação que vincula esta com a teoria psicanalítica. Vários exemplos das normas e crenças inscritas nessa tradição podem ser argumentados e explicados a partir da origem judaica tanto a partir de Freud quanto do diretor cinematográfico, ambos não eram religiosos nem praticantes, mas incorporaram à trama do método e da narrativa ficcional, respectivamente, uma estética da subjetivação.

Para Allan Touraine (2006, p. 166), a subjetivação consiste na construção por parte do indivíduo ou de uma sociedade, de si mesmo como sujeito. Marca registrada de uma tendência na sociedade contemporânea. Presente no cotidiano, nas rotinas institucionais mais convencionais e no entorpecimento dessas práticas, submetidas aos constrangimentos de poderes que negam a liberdade da autoconstrução. Nesse novo contexto, a esfera pública oscila no que se refere à ação e representação do mundo interior e exterior desse indivíduo, fazendo surgir a ideia de um sujeito ator.

Neste ponto de inflexão sobre a subjetivação, o cinema de Woody Allen oferece uma maneira de repensar o papel do sujeito crítico na sua relação com o mundo, assumindo um posicionamento criativo diante da realidade social apresentada nos seus filmes, atribuindo um sentido, fugindo voluntariamente às forças, normas ou poderes que lhe impedem ser ele mesmo. Entre a vida psíquica do indivíduo e a sociedade não há simplesmente uma analogia, mas virtual identidade. De maneira coletiva, também um grupo expressa a memória dos acontecimentos profundamente experimentados numa etapa precoce de sua história e os transmite filogeneticamente por meio do inconsciente⁵⁵.

O judaísmo caracteriza-se por desenvolver um sentido particular sobre o humor. O psicanalista austríaco Theodor Reik (1888-1969), discípulo de Sigmund Freud, plantea que o humor judaico possui traços importantes ligados ao conceito de nação, fruto de sua história e de suas concepções religiosas⁵⁶. A respeito do humor judaico, Reik (1999) segue Freud no estudo sobre o significado do chiste, esclarecendo a respeito da técnica e de sua relação com o inconsciente.

Reik, na sua obra magistral sobre o humor judaico, inspira-se na descoberta de Freud. A virtual existência do inconsciente através de atos falhos, lapsus, esquecimentos, sonhos e chistes. Tal descoberta é fundamentada pelo precursor da psicanálise em: *A interpretação dos sonhos* (1900), *Sobre psicopatologia da vida cotidiana* (1901), *O chiste e sua relação com o*

⁵⁵ A filogenética trata da origem e desenvolvimento de um organismo a partir de seu estado embrionário. A personalidade de um indivíduo é formada pela interação entre a filogenia – característica da espécie –, e a ontogenia – histórico do desenvolvimento e aprendizado – que define o contexto sociocultural. Nessas fontes do antropomorfismo e cosmomorfismo, desvenda-se a natureza energética da projeção e da identificação essenciais à antropologia visual que sustenta a teoria do cinema de Edgar Morin (2014) em *O cinema ou o homem imaginário*.

⁵⁶ Reik nasceu em Viena e por consequência do nazismo teve que imigrar da Áustria aos Estados Unidos; no ano de 1944 obteve cidadania. Lá fundou a Associação Nacional de Psicanálise dos Estados Unidos – NPAP. Especializou-se nas interfaces da psicanálise com a criminologia, literatura e religião.

inconsciente (1905) e *O Humor* (1927). Observações de Freud sobre o humor têm como fonte principal a frequência dos chistes nos sonhos. Ao mesmo tempo, as coleções de chistes citados por Freud, nas obras acima, referem-se na sua maioria a chistes judaicos.

Deste modo, o primeiro passo é procurar entender o que a psicanálise diz a respeito do humor de um modo geral e do chiste em particular⁵⁷. Voltando a Freud que, como Woody Allen, é de ascendência judaica, ele foi o primeiro em conceber com lucidez o humor como prolongação do bem-estar que nasce dessa singular mistura de fantasia e realidade, emergentes na infância como uma espécie de alfabetização necessária ao judeu de raiz. Esse sentido sagrado do bem-estar físico e espiritual faz parte da espiritualidade judaica, reforçando a dimensão subjetiva do humor. Não existe o humor nas leis da física nem da química orgânica, mas no âmbito subjetivo da personalidade, que o converte numa experiência vívida e singular. Quiçá por isso, o humor, a arte do cinema e os sonhos se entendem tão bem na sinergia, porque todos eles constituem uma perspectiva comum a partir da qual se projeta a realidade em seu desafio às leis da lógica e do «maldito sentido comum», que engana sob o aparente controle da consciência. Numa interpretação livre da admirável figura de Freud e da obra de Woody Allen.

Sigmund Freud ([1900]2017, p. 340, nota 8), na sua célebre obra *A interpretação dos sonhos*, mostra a relação entre o sonho e o chiste. Explica o fato de que: «Na realidade da vigília o sonhador seja espirituoso demais, não se deve a suas características pessoais, mas às condições nas quais o sonho é elaborado e se vincula intimamente à teoria do humor e do cômico. O sonho torna-se engraçado porque o caminho mais direto para a expressão do pensamento está bloqueado, vendo-se forçado a ser espirituoso».

Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, Freud ([1901] 1996a, p. 193) trata das trapaceiras relações entre a linguagem e o inconsciente. Levando em consideração atos falhos, lapsos – da fala, da leitura e da escrita –, lembranças encobridoras, impressões, intenções casuais, que representam atos causais e sintomáticos, determinados por razões inconscientes. Cabe se perguntar, então, pela técnica psicanalítica de tornar possível que o próprio ouvinte se convertesse em intérprete dos fenômenos que vivencia, observando-os

⁵⁷ Reconhece-se a partir das inserções psicanalíticas sua condição de fonte primária na abordagem da temática do humor, chiste ou qualquer relato cômico neste estudo, sem a pretensão de ser uma via de exploração exaustiva dos conceitos, apenas sinalizações metodológicas que ajudem a entender contexto, narrativa e os processos de subjetivação utilizados por Woody Allen na sua filmografia.

como fatos psíquicos distintos da intencionalidade racional, consciente e volitiva. Essa alteridade assim constituída – do sujeito em relação às vivências de sua vida cotidiana dos atos falhos, lapsos e esquecimentos, que na maioria dos casos, terminam recriando uma situação engraçada – se dá por meio de uma construção suspeita feita pelo próprio intérprete.

O chiste para Freud ([1905] 2017, p. 241) começa com um jogo dedicado a obter prazer do livre emprego das palavras e das ideias. Logo, rejeita-se a razão, prevalecendo a falta de sentido. Favorece-se a brevidade das palavras nesse jogo. A chance consiste em conservar fontes de prazer e de poder por meio da libertação através do disparate⁵⁸. Entra aqui: o juízo crítico, atividade que se serve do princípio de confusão das fontes do prazer, entrando o chiste tendencioso, a lutar contra a repressão e a se consagrar ao suprimir obstáculos interiores conforme o princípio de prazer preliminar⁵⁹. Na obra acima citada, Freud ([1905]2017 p.186) afirma:

[...] «A técnica própria do chiste consiste no seu procedimento garantir o uso desse recurso proporcionador de prazer contra a objeção da crítica que o suprimiria». [...] «O trabalho do chiste se exprime na escolha do material verbal e situações mentais que permitem que o antigo jogo de palavras e pensamentos resista à prova da crítica; e para esse fim devem ser exploradas, de modo mais hábil – efetivo –, todas as peculiaridades do vocabulário e todas as constelações do contexto do pensamento». [...] «A tendência e a função do chiste, portanto, consiste em proteger da crítica as conexões entre palavras e pensamentos que proporcionam prazer. Tendência e função no chiste manifestam-se no gracejo».

Essa característica essencial do gracejo define, por um lado, a sentença ou dito engraçado, espirituoso; e, por outro, uma sentença ou dito insolente, ofensivo, caçoado ou de zombaria. Mecanismos de tensão e repressão reforçam o juízo crítico e as representações do poder rejeitadas pelo chiste, enquanto se conservam as fontes originais do prazer verbal. O prazer deriva, neste caso, da economia no investimento psíquico. O prazer produzido pelo chiste, seja no jogo ou na remoção, pode derivar, segundo seja o caso, da economia desse desgaste de energia, sempre e quando a concepção da piada não se manifeste contrária à essência do prazer (Freud, [1905]2017, p. 249).

Cabe até aqui o questionamento feito pelo próprio Freud ([1905]2017) a respeito da experiência estética do chiste. Se bem é certo que o prazer que este provoca depende da

⁵⁸ A palavra disparate remete ao dito ou ação com falta de lógica, absurda ou totalmente fora da realidade. Comumente, chama-se tolice ou asneira.

⁵⁹ De um modo geral, entende-se por juízo crítico, uma opinião desenvolvida e sustentada por uma pessoa, fruto de sua liberdade de pensamento e reflexão. Que possui qualidade na sua fundamentação, isto é, trata-se de uma opinião que tem passado pelos controles de qualidade: é raciocinada, apresenta provas, exhibe evidências, oferece premissas e é possível de ser comunicada com clareza e objetividade a outros.

técnica e também da tendência, ou seja, das suas intenções. De qual ponto de vista se unem essas duas fontes de prazer estético?

Numa releitura de Freud, Lacan (1999) assinala, no decorrer de sua obra, que o inventor da psicanálise, na sua tentativa de definir o chiste, havia desentranhado a técnica do significante e o lugar do Outro – como um terceiro elemento da trama –, aquele que sanciona o chiste, introduzindo uma dimensão que vai além do caráter dual do cômico⁶⁰. Adverte-se também que, assim como para Freud, a via regia de acesso ao inconsciente foi sem lugar a dúvidas o sonho; para Lacan é o chiste com o qual indagou sobre as formações do inconsciente. Entretanto, além da técnica languageira e do lugar do Outro, há outra vertente no chiste: aquela que concerne à presença do real do gozo ali implicado, previamente insinuado com referência ao objeto e sua extração.

Não foi propositalmente que Freud desvendou o segredo do laço no qual se reduz um sujeito à condição de objeto de «gozo obsceno» com a cumplicidade e o suborno de um terceiro que se coloca no lugar do Outro?⁶¹ Freud (1927) assinala no Ensaio sobre o Humor:

[...] «O humor não apenas possui algo libertador, como o chiste e a comicidade, mas também algo de grandioso e exaltante, traços que não se acham nos dois outros tipos de ganho de prazer a partir da atividade intelectual. O traço grandioso está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer; insiste em que os traumas do mundo externo não podem tocá-lo, mostra inclusive, que lhe são apenas oportunidades para a obtenção de prazer».

[...] «A fala acima implica uma grandiosa superioridade sobre a situação real, que é sábia e justificada, mas não revela nenhum sinal de humor, baseia-se, inclusive, numa avaliação da realidade que contraria diretamente o humor. [...] O repúdio às exigências da realidade e a imposição do princípio do prazer, o humor se avizinha dos processos regressivos ou reacionários que tanto nos ocupam na psicopatologia» (Freud, 2014, p. 325).

Infere-se da rejeição a possibilidade de sofrer. O sujeito assume mecanismos que a psique humana desenvolve para fugir à submissão, coação ou repressão causada pelo sofrimento, numa série que tem origem com a neurose e culmina na loucura. Incluindo a intoxicação, o

⁶⁰ A dualidade, acima apontada, refere-se ao fato chistoso e à construção humorística que perpassa o gênero cinematográfico explorado por Woody Allen no início de sua carreira como diretor.

⁶¹ O gozo obsceno é aquele que se compraz em contrariar e aferir o pudor. A palavra na sua etimologia latina remete ao que não pode ser mostrado em cena. E o que não pode ser posto em cena? O coito, a instância de origem, por exemplo, é algo com o qual não se está familiarizado, não se pode representar. Isso porque provem de uma cena na qual não se está presente. Trata-se de um momento mítico, para o qual uma narrativa é criada para dar conta do real inapreensível. Tem relação com o que não pode ser mostrado, com o que não pode ser falado. Com a cena fantasmática que protege da angústia em delimitar um espaço virtual.

ensimesmamento e o êxtase. Salienta-se no trecho acima não só a função libertadora do humor, mas também a opositora e subversiva. Os dois traços pelos quais o chiste adoece são esses vínculos com o grandioso e o patético. Tais traços dão ao humor uma dignidade singular: por intermédio dele, impede-se sucumbir ao sofrimento, daí sua conexão com o patético, entendido na sua acepção da estética aristotélica. Da mesma forma, Freud o esclarece a seguir: uma inusual virada na potência severa e vociferante do Supereu, pois em tal ocasião, essa instância, herdeira da autoridade paternal, aparece com a marca do estranhamente amável, carinhoso e familiar.

De modo conclusivo, Freud ([1927] 2014, p 322) no seu ensaio sobre o humor define esse mecanismo como análogo ao prazer da comicidade e do chiste. Este último surge do desgaste provocado pela inibição. Assim, o prazer que proporciona o cômico surge pelo consumo de energia investido na representação: catexia⁶². Um investimento libidinal realizado em função da fruidez transitiva do desejo – no sentido do prazer, do desfrutar e do gozo estético, além do princípio do prazer⁶³. Do sintoma à piada, passando pelo sonho, o lapso e o ato falho, o que sempre está em jogo nas diferentes produções do inconsciente é a realização do desejo. Desta forma, Freud cartografa através de sua obra basilar o Humor, com maiúscula.

O prazer que o humor proporciona surge do desgaste sentimental, economizado no momento da conquista, e não de um prazer perdido, coitado justamente no desenvolvimento dessa atividade inicial. Isto explica a euforia, estado de ânimo de uma época de vida – infância e juventude – na qual havia pouco desgaste mental; é o caso da infância na qual não se reconhecia o cômico, não sabia interpretar um chiste e nem sequer se precisava do humor para se sentir feliz na vida.

No curto ensaio citado, Freud ([1927] 2014, 325-330) define o humor como atitude e resposta a um ato cognitivo. Interagem nele elementos endógenos de elaboração consciente, pré-consciente e inconsciente, e exógenos no mais amplo sentido da palavra: na cultura. A necessidade de estudar a aplicação da psicanálise à cultura, num sentido tão genérico, é algo que não interessa neste estudo. No entanto, a conexão entre a personalidade e a cultura com

⁶² Catexia é o processo por meio do qual a energia libidinal – anseio ou desejo – da psique é ligada à representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa, investida em termos de um esforço potencial.

⁶³ Tanto o prazer quanto o gozo estético supõem um certo movimento à irrealidade desde a vida cotidiana. O percurso traçado por Woody Allen das ataduras do seu romance familiar à liberdade que lhe produz fazer cinema.

o intuito de analisar os mistérios daquilo que a cultura chama de «sentido do humor», isto sim, interessa, o sentido do humor judaico⁶⁴. «O humor não é resignado, mas rebelde». Assim, este se reveste de dignidade os processos mentais que cria para se desviar do sofrimento. Essa dignidade o chiste não tem, uma vez que este na sua imediatez limita-se à produção de prazer ou se coloca a serviço da agressividade.

Nesse sentido, o humor não produz um prazer intenso da forma em que o faz o chiste. No entanto, o prazer é maior, pois ele liberta e enobrece: «Vejam, isso é o mundo que parece tão perigoso. É uma brincadeira de crianças, é bom para um gracejo! ». [...] «O humor é um dom preciso e raro», reforça Freud, atribuindo ao humorista a faculdade de captar a fragilidade do ser humano, seus conflitos, finitude, dor e sofrimento. Sendo assertivo com os mal-estares que produz a vida social – a cultura –, desvia desses interditos e, a partir daí, surge o insight do chiste ou o dito espirituoso que lhe permite rir de si, dos outros e do mundo, provocando o efeito do gracejo.

A partir do humor todo poder constituído e constitutivo é literalmente gozado. Teorias a respeito do poder: na pompa do ritual ou do palanque ideológico se mostram fragilizadas. Da forma eloquente traçada por Joel Birman (2010, p. 175-191), no seu artigo: «O rei está nu. Contrapoder e realização do desejo, na piada e no humor», o humor é transgressor. E a referência usada pelo autor é «o humor judaico». O judaísmo o utiliza para garantir a sua sobrevivência, enquanto cultura. Uma ética criativa contra o antissemitismo. Judeus não se colocam no lugar das vítimas, masoquistas, passivas; muito pelo contrário, opõem-se de forma frontal a isto, por meio de uma desconstrução social, promovida pelo chiste que faz o desejo fruir, num deslocamento humorístico que dá abertura às múltiplas possibilidades oferecidas pela linguagem e o discurso.

Birman (2010) apela à pulsão de morte capaz de transformar a agressividade em chiste e ainda gozar dela na sua realização, justamente, pelo efeito que tanto o chiste quanto o humor são capazes de produzir. Tal implicância na tradição judaica significa: não se identificar com o agressor e esvaziar na ação, na cena social, o aniquilamento presente no gesto antissemitista. Na mudança do século XIX para o XX, quando veio à luz a obra de um outro judeu, a Áustria antissemita era palco da psicanálise. Não é por acaso que a criatividade

⁶⁴ Não interessa também neste estudo o concernente ao setting analítico, as patologias na sua expressão clínica, por não ter a competência para entrar nesse campo da saúde mental.

judaica em relação às produções do inconsciente – chiste, piada, humor sobre judeus – perpassam os trabalhos de Joel Birman.

Outro autor que destaca traços importantes do humor judaico é Abrão Slavutzky (2014). Ele disse que o humor revela do ser humano fragilidades, incertezas e desamparo, fazendo-o rir daquilo que vê; se ri da imagem em queda, assim o riso não deixa de ser uma espécie de perdão endereçado a si mesmo. Nisso, afirma Slavutzky, reside a rebeldia do humor: mostrar o avesso daquilo que constitui a humanidade que constitui o ser. Trata-se de zonas de recalque que conseguem ser compartilhadas quando o sujeito consegue dizer, de forma sutil e disfarçada, o que realmente quer. Desta forma, o autor acima citado passa revista ao papel do humor no processo civilizatório, nutrindo-se principalmente de fontes literárias que reconhecem o papel crucial do judaísmo na história da humanidade. O humor é uma forma de ver o mundo e de se posicionar diante dos caminhos com os quais a vida confronta. Portanto, o humor não deixa de ser uma estratégia de luta. Necessariamente crítico, inconformado, provocador e inquieto.

Nas obras acima citadas, considera-se o humor não só do ponto de vista psicanalítico, mas também nas suas repercussões ligadas à história, filosofia, política, cultura e arte no que especificamente tem a ver com o humor, especialmente judaico. Segundo Elisabeth Roudinesco (2010), esse tipo de comicidade pode ser considerado pressão social do antisemitismo que, na maioria dos casos, trata-se de uma válvula de escape para suportar a situação de marginalidade e perseguição.

Ainda que, para efeitos do projeto de pesquisa, interessa, fundamentalmente, o humor judaico na expressão artística cinematográfica, é pertinente fazer uma breve revisão de sua vitalidade e vigência. Para o povo judaico, o humor é uma manifestação importante de sua cultura. Em 1930 Freud ([1912-1914] 2012, p. 16) escreveu o prefácio da tradução hebraica de *Totem e Tabu* que explicava brevemente sua posição a respeito de sua identidade judaica.

Nenhum leitor deste livro [de sua edição hebraica] poderá imaginar-se facilmente na situação afetiva do autor, que não entende a língua sagrada, que se afastou inteiramente da religião paterna – como de qualquer outra –, que não consegue partilhar ideais nacionalistas e, no entanto, jamais negou a vinculação a seu povo, sente sua particularidade de judeu e não deseja que ela mude. Se lhe perguntarem: 'O que ainda te resta de judeu, após renunciar a todos esses elementos que tinhas em comum com teus patrícios?' », ele responderá: Muita coisa ainda, talvez o principal. Mas atualmente ele não seria capaz de exprimir em palavras claras este quê de essencial. Um dia, certamente isto se tornará acessível à indagação científica.

Desse parágrafo desprendem-se várias perguntas: A que Freud se referia quando afirma que sente sua especificidade de Judeu? Qual é essa qualidade essencial da qual o autor fala? Na atualidade, a ciência tem conseguido explicar esse fenômeno identitário? Parece ser que essas perguntas ainda não têm respostas completas. O que fica claro é que a participação e identificação com esses valores culturais específicos da tradição judaica são algo comum e original que existem entre os judeus.

O próprio Freud ([1926], 2014, p. 368) explicou no seu Discurso na Sociedade B'Nai B'RITH.

O que me ligava à condição judaica não era – devo confessá-lo – a fé, e tampouco o orgulho nacional, pois sempre fui um descrente, tendo sido educado sem religião, embora não sem respeito pelas exigências denominadas 'éticas' da cultura humana. [...] Mas restavam coisas bastantes que tornavam irresistível a atração do judaísmo e dos judeus, muitas forças afetivas obscuras, tanto mais poderosas por mal admitirem a expressão em palavras, assim como a clara consciência da identidade interior, a 'cumplicidade' da mesma construção psíquica.

Essa estrutura interna – anímica – da qual fala Freud, no texto acima citado, vai além da religião e da descrição verbal. A partir disto, pode-se compreender o desenvolvimento da psicanálise visto de uma outra perspectiva. É provável que a aproximação de Freud na sua infância com a Bíblia lhe tenha aberto o caminho para um maior questionamento, já que outro aspecto no qual se pode observar a presença da cultura hebraica na psicanálise é no método de interpretação que desde momentos ancestrais se usava na tradição oral judaica que depois foi transcrita no Talmude⁶⁵.

Freud organiza sua narrativa e a forma de transmitir as ideias de tal modo que parecem estar atravessadas por um estilo de relato muito parecido ao que se encontra em alguns livros da literatura judaica – Talmude e Hagadá⁶⁶. Na literatura freudiana, isto pode ser observado nos chistes, contos, relatos e histórias que colhe para explicar suas teorias e as psicopatologias de seus pacientes. É o método de interpretação utilizado na tradição judaica o explorado por Freud. A Hermenêutica é uma teoria filosófica da interpretação, tanto arte quanto prática e aplicação da interpretação. A hermenêutica tradicional refere-se à interpretação dos textos escritos sagrados da religião, literatura e direito.

⁶⁵ Se o Talmude, coletânea do livro sagrado dos judeus, reúne discussões rabínicas relativas à lei, ética, costumes e histórias do judaísmo, também existe grande semelhança entre a «livre associação» que se utiliza no divã e esse método de discussão rabínica.

⁶⁶ Hagadá ou agadá é um texto lido, segundo a tradição judaica na noite do Pessach, relato sobre a história de libertação do povo de Israel (judaico) do Egito, de acordo com o Livro do Êxodo.

O fundador da psicanálise também compara as treze regras do Middot, princípios da ética judaica, utilizados pelos exegetas para interpretar a Torá – a Lei (contida nos cinco primeiros livros da Bíblia) – com os métodos do entendimento do inconsciente explicados por Freud. Segundo o livro do Eclesiastes, terceiro livro do Pentateuco, que reúne livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento: « Vaidade das vaidades, tudo é vaidade» (TEB, 2010; Ec, 1,2)⁶⁷. [...] Se por um lado, Deus criou o ser humano, permitiu que este se regozijasse na sua criação, no texto mencionado do Rei Salomão, prescreve-se como os bens espirituais e a paz são certamente superiores em relação à alma – psique. Qualquer outra coisa é supérflua ou efêmera. Por outro lado, as coisas do mundo podem ser apreciadas verdadeiramente só a partir dessa premissa. Isto é da fé, o bem e a paz convertem-se assim numa escolha inteligente, obviamente sempre reconhecendo nela bondade e verdade.

Deste modo, a interpretação é instrumento essencial da exegese judaica no seu estudo da Torá e na instrumentalização da psicanálise como método interpretativo da psique. Entende-se por exegese a interpretação ou explicação de um texto, especialmente religioso. Resulta interessante examinar os distintos exemplos dos textos freudianos e rabínicos que mostram a existência de pontos de vista, vinculando esses métodos de similar interpretação. O judeu ortodoxo é conhecido por levar uma vida regulamentada na qual deve praticar os distintos preceitos no dia a dia a partir de certa idade, no caso dos homens aos 13 anos na sua Bar Mitzvá e no caso das mulheres aos 12 anos⁶⁸.

Nesse sentido, o judeu tem que cumprir com certas normas que são introduzidas pela Torá e mais à frente estas se converteram nas leis específicas às que hoje se chamam *Halachá* – compêndio das leis judaicas. Alguns exemplos são: ter que proferir uma benção específica, lavar as mãos quando se acorda, a kashrut que inclui as normas específicas de como comer e que alimentos são permitidos para o consumo, respeitar o *Shabat* e não realizar trabalhos de sábado⁶⁹.

⁶⁷ TEB – Tradução Ecumênica da Bíblia (2010). Composição interconfessional adaptada, inclusive o Antigo Testamento, a sequência judaica dos livros bíblicos. A partir daqui, portanto, usam-se as abreviaturas dos livros que citados, como no caso do Eclesiastes: Ec, capítulo 1, versículo 2.

⁶⁸ Bar Mitzvá é o cerimonial simbólico, um ritual de passagem que insere o judeu na comunidade judaica adulta. Tal ritual de caráter universal faz parte do judaísmo oficial, segundo consta na Lei escrita das tradições da nação.

⁶⁹ Entre as numerosas leis chamadas de *kashrut* constam proibições sobre o consumo de certos animais: carne de porco e frutos do mar, entre outros, como a mistura de carne.

Se bem muitos desses costumes são motivo de risada, assim o catalogou Henry Spalding (2001) numa série de relatos chistosos presentes nessas tradições; hoje resulta curioso ver como muitos deles perpassaram o tempo desde a antiguidade a nossos dias.

Voltando a *Totem e Tabu* (2012, p. 203), observam-se alguns desses preceitos religiosos que se seguem respeitando e levando a cabo no ritual social na atualidade na comunidade judaica. Nesse texto, Freud expõe que a criação da cultura se dá por meio das proibições e a repressão do desejo.

Se o animal totêmico é o pai, o teor dos dois principais mandamentos do totemismo – os dois preceitos que constituem o núcleo, não matar o totem e não ter relações sexuais com uma mulher do totem – coincide com os dois crimes do Édipo, que matou o pai e tomou a mãe por esposa, e com os dois desejos primordiais da criança, desejos cuja repressão insuficiente ou cujo redespertar forma o núcleo de talvez todas as psiconeuroses.

Nesta proposta de Freud pode-se encontrar que ambas as proibições totêmicas – não matar e a proibição do incesto – nascem do desejo infantil de matar o pai e possuir a mãe. Estas seriam as principais proibições que marcam a Lei que rege a moral na cultura. Na obra de Freud citada especificam-se as leis do incesto, proibição de origem bíblica (TEB, 2010, Gn., 2:24), primeiro livro da Bíblia que antecede a travessia do Êxodo⁷⁰. Esses versículos da Lei judaica inscritos no texto sagrado explicam não só a proibição do incesto, mas também a importância que tanto a mulher quanto o homem estão destinados a viver como casal e a deixar a casa dos seus pais para formar sua própria família, seguindo o legado da cultura que pode ser observado desde as leis totêmicas.

Sendo assim, a rejeição ao incesto não se dá por instinto e sim em função da repressão. Infere-se, da leitura do texto de Freud, o cumprimento das leis de convívio social ao mencionar a correlação que existe entre o mecanismo de fixação – regressão à infância – e o grau de cultura alcançado. Um grau que aumenta a intensidade da repressão e, com isto, a ação descompassada do tempo, o destino das pulsões. Pode-se dizer que todas essas leis e normas da tradição judaica demandam repressão. Este é um aspecto chave para entender não só questões relativas ao chiste e ao humor judaico, mas também os parâmetros da moral que Woody Allen desconstrói por meio da crítica.

Por último, em *Moisés e o monoteísmo*, Freud (1939 [1934-38] 1996b, p. 13-150) explica como se configura o corpus institucional do monoteísmo no judaísmo. Considera o

⁷⁰ Interessante notar que se bem a origem do povo judaico está escrita no mito poético do Gênesis, seu destino já se encontra no livro do Êxodo, marcando a errância deste como um traço identitário fundamental.

monoteísmo como o retorno, após longos intervalos, do pai primordial. Tal designação é dada pela religião. Este é o ponto da virada, o pai primordial, verdadeiro, passa a ser Deus-Pai único do monoteísmo, cujo retorno não se dá sem o intervalo como novidade⁷¹. É o pai que deixa de manifesto as normas que se devem cumprir no lar, questão pela qual a interpretação dos fenômenos humanos não se distancia das normas e tradições judaicas. Na sua teoria, Freud afirma que a estrutura subjetiva se encora no referente paterno, no qual a ordem linguística está baseada pela lei paterna e se sustenta na palavra e na escrita, no poder simbólico em franca decadência no cenário pós-moderno.

Isto também se observa no culto e nos ritos judaicos do templo – da sinagoga –, pois a tomada de decisão e transmissão da leitura das Sagradas Escrituras pertencem ao pai de família. Essa decisão significa escolher o lugar para se reunir com a comunidade não só para rezar, mas também para dar um sentido de pertença àqueles que se reúnem. A forma como Freud vai decifrando o inconsciente relaciona-se justamente com essa leitura do oculto na numerologia – *cabala* –, pensamento mágico de premonições, modo simbólico e metafórico, presentes na teoria.

Deste modo, são muitas as formas pelas quais pode-se observar essa vinculação; assim como o pensamento judaico pode se sentir no estilo narrativo de Freud, na busca pela verdade que atravessa a questão religiosa para encontrar profundidade do traço identitário. Fazer parte dessa comunidade significa converter-se em elo de uma corrente, permitindo de certa maneira transcender. Pode-se afirmar a importância que se dá neste sentido à família. Pensar o ser humano integrante de uma cultura seria como pertencer a uma grande família na qual para entender quem é quem: é preciso compreender o legado deixado por esses antepassados.

Cada costume religioso tem como pano de fundo aquilo que pode ser explicado a partir da psicanálise, já que o «romance familiar» é próprio de cada indivíduo. Daí a tentativa de reconstruir esse romance de Woody Allen, o cineasta que se autodiagnostica conscientemente como um neurótico obsessivo. A psicanálise como saber universal terá assim relação com as diferentes raízes e origens, o que faz desta teoria e prática um elemento enriquecedor para entender o humor judaico. Freud nunca desejou a exclusividade do seu

⁷¹ Esta é uma clara referência à ideia da Promessa – de futuro glorioso –, concebida na figura do Messias, salvador do povo judeu. Sempre reforçando a origem e o destino desse povo, decifrado na estratégia literária da metonímia – repetição – e da metáfora – deslocamento.

saber, algo genuinamente judaico. Muito pelo contrário, trata-se de um método que tem como objetivo procurar o inconsciente de cada sujeito e a cultura que o envolve. É por isso que resulta tão significativo levar em consideração a singularidade desse sujeito que se vê tocado pela sua própria história e a história das gerações passadas. O que cria e transmite cada pessoa estará desta maneira relacionado com as alianças que tem com seu grupo de pertença.

De um modo geral, elencaram-se uma série de tradições ligadas ao propósito de entender melhor as chaves do humor judaico. Esta aproximação não é à questão do azar, tratada também na filmografia de Woody Allen; procura-se indagar sobre uma cultura que tenta criar um espaço de reconhecimento, inclusive no imaginário cultural da produção cinematográfica.

Além de ser um dos artistas contemporâneos mais fecundos, Woody Allen tem se motivado, impelido e estimulado pela cultura judaica, captada no ponto mais original de suas tradições. Capaz de decorrer distintos artifícios narrativos para seus filmes, mergulhando em gêneros e estilos diversos. Roteirista e produtor de diálogos, explora o espírito humano com coerência e inegável sentido do humor. Temas como a mortalidade, amor, arte, silêncio de Deus, problemas das relações humanas, a agonia das dúvidas da fé, o fracasso de um matrimônio e a capacidade de se comunicar, podem ser lidos sob a chave dessa matriz judaica, desenvolvida pelo caráter desconstrutivista da psicanálise, sendo este um traço específico no que se refere ao humor judaico.

O itinerário da prática artística de Woody Allen aprofunda suas raízes num processo criativo, segundo o qual, a imagem emerge após ter sido depurada na escrita, tal como acontece com Hitchcock, Buñuel, Welles ou Bergman, para citar aqueles que foram grande influência na sua produção. Ingmar Bergman (1918-2007) foi a marca mais indelével do seu cinema; como Allen, era obcecado pelas questões religiosas e filosóficas, «um contador de histórias» engraçadas, inclusive quando nelas dramatizava ideias de Nietzsche ou de Kierkegaard.

Desse processo criativo do cinema textual, inferem-se as singularidades da narração fílmica do diretor estadunidense. Isto é, modelos da filmografia que podem ser considerados em paralelo às referências literárias e teatrais. Interfaces matriciais ou modelos intertextuais. Sendo tanto o teatro quanto a novela exemplos intersticiais. Contudo, a crítica à moral estabelecida, o questionamento dos limites que diferenciam a realidade da ficção, história e

narração, sacodem-se com a mesma audácia com que o cineasta nova-iorquino faz explodir as fronteiras do preconceito e as diferenças de classes sociais.

Tudo começando pela expressão de um eu narrativo descentrado para redefinir o conceito de autoria no âmbito da tensão entre o interior – do sujeito psicanalítico/privado – e o exterior – do sujeito social/público. O próprio Woody Allen compara seus filmes com o gênero da novela e, longe de camuflar suas qualidades literárias, o revela abertamente fazendo disso uma marca de estilo. A experiência de ficção oferece-se no desenlace da história como estratégia necessária, mas também irônica de desconstrução e autoafirmação da realidade. Na sua autobiografia, Allen (2020, p. 62) revela que o segredo está na prescrição da fábula dada por Bergman: «não ser você, mas eu mesmo»⁷². «Eres mais bem feio e mais bem baixinho. Eu sou o suficientemente baixinho e feio para triunfar por mim mesmo».

Existem nessas interfaces do cinema e do teatro contribuições abundantes no terreno da adaptação, transposição e projeção para a escrita de roteiros. Sem a pretensão de ir longe com essa faceta desconhecida de Woody Allen como dramaturgo, é com ela que se completa o perfil de uma das figuras mais relevantes do cinema contemporâneo com o fim de relevar por um lado a escrita no seu processo criativo e, por outro, a máxima aprendida da tradição judaica: fazer da tragédia uma comédia. Talvez isto seja muito simplório na tentativa de driblar de voltar ao tema do humor judaico; no entanto, a releitura dos clássicos, Aristófanes em particular, ajude a entender a concepção do humor como crítica social, da ironia como o ponto de uma dramaturgia relegada.

Trata-se assim [no caso de Woody Allen] de novas reformulações discursivas caracterizadas pela recodificação de diferentes metalinguagens – haja vista o corpus do filme *Café Society* – e elementos da tradição judaica que fundamentam a percepção dispersa, na concepção apagada do conhecimento sobre o mundo, da fragmentação da imagem em movimento espiral, na rejeição da realidade, no collage desenhado pelo multiculturalismo que afeta a arte, o conhecimento e o entretenimento. A posta em cena do cinema crítico de Woody Allen.

Portanto, destacam-se a seguir pontos tratados neste capítulo a modo de conclusão. O humor de um modo geral – universal – e judaico em particular remetem à necessidade

⁷² Essa é uma das características do cinema de Woody Allen em relação ao protagonismo de seus filmes nos quais, na maior parte das vezes, o personagem principal possui as características dele mesmo, seu alter-ego, como o chama a maioria dos seus críticos. Inclusive, judeus, como no caso de *Café Society*, entre outros.

humana de sentir prazer e de se inserir numa determinada cultura. Essa experiência funciona como um laço social, cuja função defensiva permite ao sujeito interagir lícitamente sem ser marginalizado nem transgredir as normas do convívio social. Georges Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, sustenta a ideia de o riso ser um fenômeno que pode esclarecer questões relativas à evolução humana, ao processo de civilização. É uma resposta existencialista, tanto sua repressão quanto sua glória revelam a mentalidade de uma época.

A aparente seriedade apresentada no cinema de Woody Allen é causa de um tipo de humor característico – estilo –, de uma forma de ver e entender a realidade. Nesse contexto contemporâneo, tal estilo situa-se no movimento artístico da pós-modernidade. Nesse sentido, o fenômeno do humor ligado aos laços familiares da tradição, a inspiração clássica do humor como crítica social e o respeito às raízes, também judaicas da psicanálise como método, permitem compreender o chiste e o humor como vínculo necessário entre o imaginário e a cultura, simbolicamente construída a partir da linguagem, no contexto audiovisual da produção cinematográfica do diretor.

O humor em Allen funciona como um mecanismo pós-moderno, projetando nos filmes aspectos existencialistas e psicanalíticos relativos ao fato chistoso e à paródia. Esta última corresponde a um gênero caracterizado por duas ideias: a intertextualidade e o humor⁷³. A paródia no cinema está de acordo com Robert Stam (2013, p. 144), na exploração dos gêneros; por um lado, no sentido exclusivo de considerar que todos os filmes participam dos gêneros cinematográficos; e, por outro, num sentido mais restrito que remete ao cinema de gênero de Hollywood, formado pelas produções menos prestigiosas e de menor pressuposto, a chamada série B – do cinema comercial. O gênero, nesta segunda acepção, é o corolário do modo industrial de produção ou da Indústria Cultural de Hollywood e de seus imitadores, um instrumento de standardização e, ao mesmo tempo, de diferenciação⁷⁴. O gênero possui, neste caso, força e densidade institucional, implicando numa divisão genérica de trabalho, em virtude da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos – MGM e o gênero musical, por exemplo –, enquanto que dentro dos estúdios cada gênero tem não só seus

⁷³ A intertextualidade de um modo geral é um recurso estilístico que permite estabelecer uma relação entre dois textos de maneira implícita ou explícita, citando um dentro do outro. Pode ser citado com referências a outros textos da mesma época ou de outra, literais ou parafraseados, do mesmo autor ou mais comumente de outros. Já a paródia antes de ser um gênero cinematográfico, aprofunda suas raízes na teoria e crítica literária.

⁷⁴ O tema da Indústria Cultural do cinema é tratado em *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (2006, p. 99).

próprios estúdios de gravação para o som, mas seus próprios empregados: roteiristas, diretores e figurinistas.

De todos os modos, os gêneros não são unicamente sintoma de um sistema de produção industrial, têm se convertido num celeiro de recursos, temas e ambientes com os quais o espectador se identifica com uma certa facilidade. Deste recurso Woody Allen usufrui, sua filmografia é vasta. Nos seus primeiros filmes há uma exploração do gênero clássico da paródia. Assim ocorre em *O Dorminhoco*, uma paródia das distopias futuristas, e em *Love and Death* (1975) – *A última noite de Boris Grushenko*, uma clara homenagem em chave humorística à grande novela russa do século XIX. Já em *What's up, Tiger Lily* (1966) – *O que Há, Tigresa?* havia convertido o longa metragem original de um filme de ação japonesa numa paródia do cinema de espionagem, algo que ele mesmo interpretaria como ator em *Cassino Royale*, no qual também participou como roteirista, sem acreditar em nada. Um passo além no campo da paródia é *Zelig*, um falso documentário de uma modernidade absoluta para o momento de seu lançamento, ainda hoje incompreendida.

Elementos cômicos marcaram a adesão a esse gênero nos seus primeiros filmes. Uma crítica existencial do aqui e agora, diante do sobrenatural que não se vê nem se percebe ou frente ao nada, constituem um dos mais acertados expoentes do que supõe e formula a pós-modernidade e, mais especificamente, o existencialismo e a psicanálise. Woody Allen colhe de suas leituras de Søren Kierkegaard todo o relativo ao grande salto da fé e o compromisso vital-existencial, inquietações que resultam cômicas nos seus protagonistas ao se confrontar consigo mesmo e com suas famílias, como no caso de *Hannah e suas irmãs*⁷⁵.

Os problemas da angústia existencial e da identidade pessoal formulados em *Desconstruindo Harry*, presentes também em outras obras de Allen, como *Play it again, Sam* (1972) – *Sonhos de Sedutor* –, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, *Whatever works* (2009) – *Tudo Pode Dar Certo*, não podem ser mais representativas da condição pós-moderna. Woody Allen é um humorista que toma como objeto doutrinas e ideologias niilistas de Nietzsche, Sartre,

⁷⁵ A ideia central do pensamento de Kierkegaard sobre a existência humana é plena sensação de angústia, ansiedade, pecado e desesperança, e que a única cura para isto está no ato de fé, um compromisso incondicional com Deus.

Camus para parodiá-las de forma explícita⁷⁶. O que não quer dizer que as subestime ou rejeite, muito pelo contrário, parodia-se o que aprecia, valora ou estima.

Essas posições niilistas-existenciais são apresentadas em ocasiões do humor como visão de mundo e linguagem de atualidade, já que a paródia é uma linguagem ou meio utilizado também pelos comédicos para transmitir seu amor ou apreço pelo objeto parodiado. O pessimismo de Schopenhauer, por exemplo, alcança no cinema do diretor doses pesadas de humor numa característica pós-moderna que conjuga duas atitudes de cumplicação do sentido⁷⁷. As inquietações ou angústias religiosas no cinema de Woody Allen se expressam desde o festivo através do humor.

Cabe esclarecer aqui, entretanto, que a ética existencialista é apresentada a partir do drama ou da tragédia, não desde a paródia, como no caso de *Match Point* (2005), *Cassandra's dream* (2007) – *O sonho de Cassandra* ou *Crimes e pecados*. A busca religioso-existencial de Woody Allen transforma-se em uma profunda inquietação pessoal que o anima, de um pessoal agnosticismo, a levar este mundo sem necessidade de recorrer a Deus, ainda que, paradoxalmente, seja a deidade uma figura ou elemento recorrente no seu cinema.

Segundo Judith Stora-Sandor (2000), do ponto de vista judaico, a divindade aceita um «bate papo» com alguém, ainda que este seja desde o agnosticismo ou desde a incompreensão, ainda que nem sempre o judeu sinta que seu interlocutor lhe responda, ou que o faça da maneira como cada um espera ou deseja, assim como afirma Gianni Vattimo (2018) na sua obra *Crer que se crê*. É possível ser cristão apesar da Igreja? Nele, Vattimo explora um tema importante para este estudo, as desmitificações modernas mais radicais são vistas por Vattimo como um fato secularizante, dessacralizante no sentido mais positivo. Seguindo esta linha, o secularizar pode ser entendido como «humanizar», situando ou visto no nível do humano: transcendente, filosófico ou sublime. Secularizar nesse sentido seria como tirar dos

⁷⁶ Friedrich Nietzsche sustentava que toda ação ou projeto humano está motivado pela «vontade de poder». Essa vontade de poder não é só em relação aos outros, mas do poder sobre a gente mesmo, algo necessário à criatividade. Tal capacidade se manifesta na autonomia do «super-homem», na sua criatividade e coragem. Desta filosofia Woody Allen incorpora a ideia do individualismo. De Sartre, infere a análise da existência humana como ponto de partida para qualquer ulterior reflexão sobre o real. De Albert Camus que elaborou uma reflexão sobre a condição humana, rejeitando o ato de fé em Deus, na história ou na razão, opondo-se ao cristianismo, marxismo e ao próprio existencialismo, definindo seu pensamento como uma filosofia do «absurdo», ponto crucial no cinema crítico do diretor.

⁷⁷ De Arthur Schopenhauer, Allen colheu a ideia da vida como sofrimento, e também que a contemplação estética das coisas e dos fatos do mundo proporcionam um estado de beatitude que distância dos males inerentes ao tremendo fato de viver.

altares os santos para que estes possam tocar o chão. É nessa acepção positivista que se pode dizer que Jesus Cristo se secularizou ao se fazer homem, sendo ele mesmo Deus. Vattimo enxerga assim a encarnação de Cristo como a secularização positiva do princípio divino e a «ontologia débil» como a interpretação da mensagem cristã. Trata-se do encontro com o transcendente através do cotidiano. Em um sentido ambivalente positivo/negativo é como o público entende a secularização e como se manifesta no cinema de Woody Allen: como um fenômeno amplo levado a cabo na modernidade e perpetuado na pós-modernidade nos dois polos ou sentidos expostos. Nisto reside a importância da secularização no sentido pós-moderno, a partir da qual se analisa o humor no cinema de Woody Allen.

Dando continuidade à proposta Stora-Sandor, o judeu vê a vida, por mais séria e dramática que esta seja ou se apresente, do ponto de vista cômico – no pior dos casos, do ponto de vista tragicômico ou melodramático, procurando sorrir diante de qualquer circunstância adversa; o cinema como refúgio e elemento portador do ânimo vital por meio da comédia e a magia da sétima arte; e, no caso de Woody Allen, da produção cinematográfica, que lhe permite estar ocupado e canalizar suas angústias existenciais.

Porque o humor é um procedimento que subverte o instituído ou tradicional, já que, como se diz no final de *Desconstruindo Harry*, todo mundo conhece a mesma verdade. A vida depende da maneira como se escolhe distorcer. Nesse sentido, no cinema de Woody Allen as neuroses estudadas pela psicanálise e o humor são elementos de distorção da realidade com um fim interpretativo de dar sentido a essa realidade. A psicanálise é apresentada, assim, desde o humor a partir de alusões diretas a um outro judeu e aos tópicos de sua teoria, assim como em posicionamentos coincidentes. A psicanálise na obra de Allen manifesta-se de forma evidente nas visitas que os protagonistas fazem ao psicanalista. Eles veem sua vida e atuação condicionada aos conselhos de tais profissionais que, na maioria dos casos, provocam comicidade ante a apresentação paródica que se faz deles, a escuta sem aportar nada significativo ou realmente útil.

Nesse mesmo sentido, o cinema converte-se para Allen num elemento psicanalítico. O espectador transforma-se numa transposição da figura do psicanalista à disposição em cada filme a contar ou confessar suas angústias e inquietações existenciais, neuras e fobias, além de seus problemas sentimentais. Essa visão psicanalítica de um analisado também traz uma solução à angústia existencial, às diversas neuroses ou às insatisfações que gera a vida presente. No cinema de Woody Allen, a nostalgia e sua visão distorcida do passado – inclusive

do presente – são apresentadas na qualidade de visão ou de devaneio de ideais, maravilhosos, mas insatisfatórios.

Deste modo, pode-se apreciar como não só o passado – interessa destacar nestas considerações finais deste primeiro capítulo o papel do filme *Café Society* –, mas o mundo artístico em geral gera uma nostalgia idealizada diante do presente. Visão nostálgica idealizada, ocasionada pela insatisfação que produz o mundo real com o qual se confronta. Assim, essa visão do mundo perdido em *Meia Noite Em Paris* é fruto do amor por ele mesmo, a dúvida pelo presente e a ironia com que tudo se apresenta. Já em *A Rosa Púrpura do Cairo* se questiona a preeminência absoluta e benéfica do cinema, como elemento idealizador, sobre o real. Dessa forma, ainda que o cinema e a literatura sejam considerados insatisfatórios por seu distanciamento com a realidade, convertem-se, no entanto, no meio adequado e benéfico para canalizar as neuroses psicanalíticas.

Diante das angústias existenciais e as neuroses monitoradas pela psicanálise, o maiêutico, cômico e interpretante pós-moderno Woody Allen e seu cinema oferecem algumas lições práticas, entre as quais cabe citar: se conectar com si mesmo; reconhecer o lugar de pertença, o que cada um é e o que pode oferecer; agir com humildade, com naturalidade sendo ele mesmo; ter a coragem de reconhecer o potencial e as limitações; sem fingir ser alguém que não se é; sem procurar agradar todo mundo, nem querer se parecer com os demais; andar sem máscaras no sentido do ocultamento – não no sentido de proteção, orientação científica em tempos de pandemia –, e, às vezes, se perguntar se os demais enxergam a imagem que a pessoa tem de si mesma; sem se auto enganar; aprender a olhar além de si mesmo; tomar a vida a sério e rir mais de si mesmo; lembrar que tudo o que se faz, e o que se deixa de fazer, tem uma consequência; não confundir a arte com a vida; escolher os verdadeiros mestres e escolher sempre os melhores; escolher o próprio código de moral, não o herdado sem mais nem menos, manter-se fiel a ele, ainda sabendo que tem muita gente que não o tem e vive aparentemente sem preocupações; mudar o que não funciona – se alguém faz dano, distanciar-se dessa pessoa; se algo ou alguém é um obstáculo para avançar na vida, deixa-o, muda de lugar e de circunstância; criar um lista de coisas pelas quais merece a pena viver e tê-la sempre presente⁷⁸.

⁷⁸ Em Sócrates, Woody Allen encontra consentida projeção. Para o filósofo grego o objeto da filosofia é ensinar a virtude. Questionando a seus interlocutores e reconhecendo sua própria ignorância – ironia –, após adquirir consciência e dar à luz o pensamento

Enfim, o desconstrutivismo de Jacques Derrida (1930-2004) e de Paul de Man (1919-1983) iluminam a obra cinematográfica de Woody Allen desde a pós-modernidade. O desconstrutivismo parte do questionamento de que qualquer tipo de certeza, que se possa ter sobre textos ou sobre a realidade, deve ser desconstruída. Não se pode obviar, entretanto, que a própria atividade desconstrutora é algo realizado no aqui e agora; objetiva e históricos que não permitem descartar os preconceitos e o historicismo, muito pelo contrário. O interesse manifesto por *Deconstructing Harry* é uma referência direta de Allen a esse tipo de desconstrução.

O filósofo da Escola de Frankfurt Jacques Derrida e a historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco (2004), no livro *De que amanhã...*, procuram responder à pergunta formulada por Victor Hugo: de que amanhã se trata? A obra discorre acerca da imagem que o ser humano tem de si mesmo, das diferenças étnicas, sexuais e culturais e as transformações que tem sofrido a família. Trata também sobre o antissemitismo, da pena de morte e da atualidade da teoria de Marx e o fracasso do comunismo, entre muitos outros temas de atualidade nos quais evocam a liberdade democrática como o eixo fundamental na cultura contemporânea.

Observa-se que dentro desse panorama cultural, a desconstrução adquire uma conotação pós-moderna no sentido crítico assinalado por Paul de Man (1992) na obra *Resistência à teoria*⁷⁹. A maior censura feita a este autor pela aspereza e azedume é que após a leitura dos seus textos se produz a sensação de haver ficado, como se diz comumente, de mãos vazias. De certo o crítico belga o único que quis era ressaltar aos primeiros românticos no que se refere ao juízo estético ou ao modo de fazer a crítica, que para muitos críticos literários seria um tosco niilismo. Contudo, acerca da perspectiva retórica da linguagem da qual Woody Allen participa: Há algo estranho no fato de falar e escrever. [...] E erro irrisório e assombroso da gente é que acredita falar em função das coisas. Mas, todo mundo ignora o próprio da linguagem, que só se ocupa de si mesmo⁸⁰.

⁷⁹ Única obra encontrada desse autor em português. Parece que existe uma certa resistência a esse crítico belga no Brasil, mas ele vem ao encontro da crítica que Woody Allen faz à própria Academia e aos intelectuais que a frequentam. Veja-se, por exemplo, o caso de *Irrational man* de 2015 – *O Homem Irracional*.

⁸⁰ Apesar desta citação corresponder a Novalis, a única referência encontrada é em Maurice Blanchot (2005) no prefácio da obra *O livro por vir*.

Na trama ficcional do título *A Farmácia de Platão*, Derrida (2020) cria um remédio paradoxal, ao mesmo tempo que permite seguir vivendo, representa uma venenosa droga mortal que destrói as relações interpessoais. Enquanto droga, esse pharmakon cria no protagonista – Harry Block – co-dependência, sem que possa levar a vida, entendê-la e superá-la. A realidade lhe gera especial angústia existencial e depressão. Por isso, deve recorrer à escrita como pharmakon, e também às pílulas. Apresenta-se em *Deconstructing Harry* vida, personalidade e a identidade de Harry Block que fracassa como pessoa, mas triunfa como artista e criador ao exorcizar seus demônios pessoais e vitais graças à arte. Não se pode entender e conhecer Harry sem recorrer a suas obras.

De fato, o protagonista é incapaz de funcionar no mundo real. Só é capaz de se desenvolver por meio da arte, em um mundo criado por sua imaginação. As interconexões que deste modo se produzem entre ambos os mundos são contínuas. Dentro desta lógica do absurdo, a ruptura da quarta parede, com o diálogo entre as criaturas e seu criador, assim como entre os personagens de ficção e os da vida real, junto do monodialogo com o espectador, constitui um dos mecanismos fundamentais da desconstrução da realidade no cinema de Woody Allen.

Tanto ficção quanto realidade em *A rosa púrpura do Cairo* aparecem deslocadas do seu centro, tachadas, nenhuma das duas serve como sentido totalizador da vida. Não se pode escolher uma das duas em detrimento da outra ao aparecer o mundo da ficção cinematográfica desconstruído diante de si mesmo e da realidade. Nos questionamentos existenciais, que se faz o diretor nova-iorquino, cada resposta constitui de novo uma pergunta qual é a *derrideana différence* na qual as perguntas levam a outras perguntas que diferem o sentido?

Referências à desconstrução ou às coincidências com suas formulações se apresentam no cinema de Woody Allen a partir de um existencialismo que não é tão grave, basta considerar o humor receitado pela psicanálise para fazer da vida convivência e morte uma narrativa chistosa⁸¹.

⁸¹ *Cinema Derrida* é uma obra que acaba de sair na Inglaterra que fala das aparições do desconstrutivista de Frankfurt, cuja filosofia ganhou a cultura visual do cinema, vídeo e TV. Em *Ghost Dance* (1983) e no *Documentário Derrida* (2002). Nesses trabalhos sustenta-se que a imagem de Jacques Derrida emerge das aparições no cinema e na TV permanece espectral, adiando constantemente uma compreensão completa dele. Tyson Stewart (2021) explicita, sobretudo em *Of grammarology and spectres of Marx*, técnicas e efeitos espectrais, como: câmera lenta, quietude, repetição, *mise-en-abîme*, endereço direto e foco em partes do corpo/a presença corporal, trazendo à

Capítulo 2. Café Society e a secularização da Terra Prometida



Figura 5 - Abertura do filme *Café Society* de Woody Allen (2016), festa de apresentação de Bobby Dorfman, o protagonista na sua chegada à alta sociedade de Hollywood, proveniente do subúrbio do Bronx em Nova Iorque.

Este capítulo analisa o filme *Café Society* por meio da decupagem⁸². Decupagem cinematográfica é o método utilizado para a análise desta obra. Consiste em discriminar ou glosar as sequências do longa-metragem em planos para, posteriormente, poder analisá-los em detalhe. (Aumont e Marie, 2007, p. 71). O objetivo consiste em dar continuidade aos pressupostos do capítulo inicial que abordaram os precedentes da «cultura judaica», da família de Woody Allen na sua travessia para os Estados Unidos, fugindo do antissemitismo da guerra e procurando sempre garantir sua sobrevivência em terra estrangeira⁸³.

Sobrevivência essa que passa pelo percurso vital de sua obra e a aderência a um gênero que lhe resultou desde o começo, uma saída libertadora aos impasses da realidade familiar e social. Situando-se no intermédio desse pressuposto existencial, a opção pela comédia foi um

tona uma espectralidade em que o outro passado retorna para produzir novas impressões e demandas éticas sobre o espectador.

⁸² O termo decupagem – *découpage* ou *découpage* – tem origem na palavra francesa *découper*, que significa recortar, fragmentar. O termo compreende vários sentidos e, principalmente, são os aplicados à análise da obra audiovisual.

⁸³ Em um sentido mais restrito, o antissemitismo é uma forma específica de racismo, refere-se à hostilidade contra os judeus, definidos como uma raça, concepção moderna que havia surgido na metade do século XIX, diferenciando-se assim do antijudaísmo, a hostilidade aos judeus definidos como um grupo religioso.

pontapé inicial de sua carreira como escritor de piadas para televisão. Contudo, o comediante ilustrado reconheceu nos clássicos figuras, como a de Aristófanes, que o inspiraram a fazer do gênero uma forma de crítica social, utilizando o humor como instrumento performático da linguagem audiovisual. Descobrindo, só mais tarde, o motivo de inspiração no drama, sobretudo de Ingmar Bergman, entre muitos outros clássicos do cinema. Esse tipo de humor também foi testado nos primórdios no rádio e na televisão de seu trabalho profissional em Nova Iorque.

Desta forma, o título do capítulo faz referência a um momento histórico do cinema que coincide com a passagem transitória do diretor da infância para a idade adulta, da modernidade para a pós-modernidade, selando aquilo que será sua marca registrada de estilo. A secularização justamente representa a passagem de algo ou de alguém de uma esfera religiosa para uma civil. Um cidadão do mundo que estava sob o domínio de uma doutrina religiosa. Neste caso, dos costumes judeus que seguem regras, normas e preceitos, toda a família de Woody Allen, como se explica no primeiro capítulo, estava atrelada a esses ritos, mesmo representando duas vertentes bem diferentes nas suas práticas.

A estrutura secular, laica e mundana da obra de Woody Allen não deixa de indiciar rastros na sua montagem ou na leitura que este faz da História do Cinema. É o caso de *Café Society* que ilustra o período áureo no qual recria sua juventude por meio de um protagonismo que vai ao encontro da Terra Prometida⁸⁴.

Por esta razão, seguindo os procedimentos metodológicos da decupagem, analisa-se a narrativa ficcional da trama do filme *Café Society* para estabelecer a diegese da obra na tematização do dinheiro, sexo e amor. Esses temas servem de categorias para explorar nessa comédia romântica a presença do humor judaico no contexto predominantemente familiar. Aludindo, em primeiro lugar, ao suporte financeiro no que representa o desejo de conquista, seja em relação tanto aos bens materiais, como o dinheiro, quanto aos bens espirituais como

⁸⁴ A Terra Prometida é uma metáfora oriunda dos primeiros Textos Sagrados da Bíblia ou da Torá para os judeus. Neles, Deus faz uma Promessa de entregar um terreno como herança àqueles que Lhe são fiéis. Segundo o Gênesis, 15,18 – Livro das Origens –, isso equivale à porção situada no Oriente, entre a costa do Egito até a ribeira do Eufrates. Esse tropo literário do mito-poético converte-se em um *leitmotiv* da diáspora judaica para a qual, todo território que ofereça condições de garantir a sobrevivência física e cultural do povo, converte-se na materialização desse projeto. O filme coloca em cena esse deslocamento dos judeus de Nova Iorque ao distrito de Hollywood na figura do jovem protagonista, mas também referencia o mesmo deslocamento daqueles que fundaram a cidade da indústria do entretenimento.

a paz – *Shalom*⁸⁵. Em um segundo momento, considera-se a relação entre o mundo do espetáculo cinematográfico na esfera pública e privada, sobre a qual o filme faz alusão ao sexo nos processos «identificação primária»⁸⁶. E, em um terceiro momento, o amor na concepção romântica da trama que transcende os limites dos interesses puramente materiais da conduta moral, projetando-se a horizontes de sentido extradiegéticos, seja por conta de um desejo segredo, seja por conta do humor catárquico do pós-modernismo alleniano.

Woody Allen em *Café Society* consegue urdir uma história que combina as questões mais seculares da filosofia existencial e da moral no contexto da pós-modernidade. Bobby Dorfman (Jesse Eisenberg) é um jovem judeu, oriundo do Bronx nova-iorquino. Enviado por sua família em busca do tio, Phil Stern (Steve Carell), um prolífico agente de Hollywood, para que o introduza no exclusivo mundo do espetáculo. Topa-se com uma realidade bem diferente à vida que estava habituado a levar no seio de uma família judaica mais simples. A finais dos anos de 1930, a Indústria Cultural Cinematográfica se encontrava em pleno apogeu, após ter-se massificado o «cinema sonoro».

Seguindo a predileção de Allen, não faltam os eixos amorosos que envolvem mais de duas pessoas, com desencontros que permitem que o ritmo do filme nunca se perca, utilizando algo que representa uma marca característica do seu cinema: o humor judaico, intelectual. Aceitando-o a relutância, Phil Stern estabelece uma relação superficial com seu distante sobrinho Bobby, mas é por meio do amor de sua secretária Vonnie (Kristen Stewart) que se inicia uma disputa entre ambos, deixando de manifesto as normativas morais que impõe a sociedade e as ações que disto resultam, em grande parte, opostas ao estabelecido.

A trama narrativa ocorre em dois planos: um é a calorosa Hollywood, que se apresenta como um lugar frívolo e vazio, onde predomina o bem-estar; o outro é o Bronx nova-iorquino,

⁸⁵ *Shalom* é a palavra hebraica que significa paz ou bem-estar. Pode fazer referência à paz com Deus ou entre as nações como também a uma paz interior ou tranquilidade de uma pessoa. A raiz linguística *le-shalem alechim* significa completar, retribuir, compensar. Podendo-se afirmar que não se trata apenas da ausência de conflito ou a desapareção de hostilidade, mas que o Shalom significa um retorno ao equilíbrio, à justiça e à igualdade integral.

⁸⁶ O processo de identificação primária, acima ligada à realidade sexual do inconsciente, reforça um conceito central na obra de Freud, operação pela qual o ser humano se constitui na chamada «fase oral» ou do narcisismo, ligado à primeiridade peirciana e à categoria do imaginário em Lacan. Aumont e Marie (2007, p. 164) atribuem tal processo de identificação com os personagens de um filme, a identificação protagônica própria do regime ficcional, cujas raízes estão no inconsciente. Entretanto, as teorias do cinema de vertente psicanalítica consideram esse tipo de identificação secundária. Sendo a relação de empatia um efeito e não uma causa. Desta forma, a identificação primária no cinema tem um caráter mais global no sentido do espectador se identificar com a situação ficcional como um todo, isto reforça ainda mais a ideia da decupagem anteriormente assinalada, pela multiplicidade de pontos de vista que convergem na trama narrativa de um filme.

onde prevalece a vida criminal e costumes mais modestos. De alguma maneira Woody Allen traça uma linha divisória entre uma existência cheia de luxos e luxúria, e outra mais terrenal, algo também característico de sua filmografia. É neste último espaço que se introduz a história de Ben (Corey Stoll), o irmão mais velho de Bobby, que dedica sua vida à máfia e ao restaurante que dirige, no qual se reunia a elite da cidade – The Big Apple –, denominada «Sociedade do Café»⁸⁷. Razão de ser do nome do filme. Este é outro contraste sobre o estilo de vida, já que Ben leva seus negócios clandestinos utilizando o restaurante como fachada. Tudo embalado ao som da trilha sonora, mais uma marca do diretor presente com esses toques de jazz que vão desenrolando o fio da trama.

«Um telefonema familiar de longa distância» insere a primeira trilha da decupagem ao som de *I didn't know what time it was* de Benny Goodman; a letra convida o espectador a entrar em um clima nostálgico. Traço pós-moderno do diretor ao retratar o passado da «Era Dourada» de Hollywood, na qual não havia grandes preocupações nem compromissos, além do prazer que a vida podia proporcionar a seus abastados habitantes⁸⁸.

Anuncia-se no letreiro de entrada o título do filme com letras time new roman em preto e branco. A imagem revela uma casa em estilo ArtDeco, típica da década de 1920, a alegria dos bons momentos, deixando transparecer a luminosidade no seu interior. Momentos prósperos de geometria detalhada representam o crescimento econômico norte-americano da época⁸⁹. Woody Allen sugere o espaço cenográfico de *Café Society* como um espaço neutro da arte, inevitável na transição do ecletismo do século XIX para a assepsia modernista.

⁸⁷ The Big Apple é um apelido da cidade de Nova Iorque, ainda que a maioria dos nova-iorquinos não o usem com frequência. Fez-se popular nos anos de 1920 graças a John J. Fitz Gerald, jornalista esportivo do jornal New York Morning Telegraph, citado na pesquisa monográfica de Gerald Cohen (2004). Sua popularidade na atualidade se deve a uma campanha publicitária do escritório de convenções e turismo da cidade New York Convention and Visitors Bureau. A cidade de NY compreende 5 distritos situados no encontro do rio Hudson com o oceano Atlântico. No centro da cidade fica Manhattan que está entre os principais centros comerciais, financeiros e culturais do mundo. Estes pontos emblemáticos vieram à tona na biografia de Woody Allen, citada no primeiro capítulo, e são referência na cenografia de *Café Society*. Por exemplo, os jardins do Central Park que servem de pano de fundo para o idílio amoroso de Bobby e Vonnie.

⁸⁸ O cinema clássico de Hollywood é uma caracterização que se refere ao modo institucionalizado da produção cinematográfica. A indústria cinematográfica estadunidense logrou tal posição privilegiada desde a década de 1910 até a década de 1960. Essa «Era Dourada de Hollywood» à qual o filme se refere, o segundo e maior período da História do Cinema que havia começado em 1927 e continuou até os anos de 1960. O distrito de Hollywood, já desde 1915, tinha-se convertido em um paradigma do cinema institucional. Grandes estúdios cinematográficos, como MGM, Warnes Bros, Paramount Pictures, RKO Radio Pictures, Universal Studios, Walt Disney Pictures, Columbia Pictures, 20th Century Fox ou United Artists, são testemunha eloquente desse fenômeno histórico, provocado por imigrantes judeus.

⁸⁹ A denominação de felizes anos vinte, vinte dourados ou anos loucos – *roaring twenties* – corresponde ao período de prosperidade econômica do Ocidente, especialmente Alemanha, Austrália, Canadá, França, Reino

Por um lado, um mundo pluralista e multifacetado que se satisfaz na liberdade de escolher e conciliar vários estilos; por outro, a tentativa de inovar as formas clássicas da arte. Nesse sentido, as expressões metafóricas da luz convertem essa identidade cultural em construção, Hollywood, em uma referência de pureza para o mundo. No entanto, a locução em *off* que diz: «Quando o sol começa a descer em Hollywood Hills, a luz com frequência assume a 'beleza saturada' do Technicolor». A saturação guarda relação direta com a intensidade e grau da cor. Seu valor vai desde a cor mais pura – máximo – até o cinza – mínimo. A referência ao sol, neste caso, oblitera a intensidade do dia dando lugar ao real noturno das estrelas.

Paira nessa transição o paradoxo da luminosidade decorativa do «regime diurno» com o «regime noturno» no construto imaginário da modernidade das casas das estrelas, no final dos anos de 1930⁹⁰. Nas telas do cinema, alta definição e cor nos filmes, cujo conteúdo temático poderia ser, neste caso, branco e preto, porque reproduzem e significam o enfrentamento entre as forças que definem a moralidade e as estruturas de poder como correlatas. Coquetéis e jantares viam a nata da colônia cinematográfica bebendo *highball*, trocando boatos, celebrando acordos e fazendo fofocas. Nenhuma reunião de celebridades estava completa sem Phil Stern, um dos agentes mais importantes da cidade e sua linda esposa, Karen. Brilhante e dinâmico, Stern estava sempre rodeado de admiradores⁹¹. Tal como

Unido, e os Estados Unidos nos anos de 1920, fazendo parte do período expansivo de um ciclo econômico. Tal prosperidade beneficiou toda a sociedade e fez com que a economia continuasse crescendo a um ritmo que não se havia registrado antes, gerando uma bolha especulativa. Mas, isto duraria um curto período que finalizaria em 24 de outubro de 1929 com a chegada do «Crac do 29», advento da Grande Depressão. A mais catastrófica queda do mercado de valores da história da bolsa nos Estados Unidos. Este dado tem influência na vida familiar de Woody Allen como pode ser observado em detalhes de sua própria biografia, a conferir no filme *A Era do Rádio* de 1987.

⁹⁰ Na perspectiva sempre atual de um filme como *Café Society* convertido ao Technicolor, Woody Allen consoma um processo de dessacralização, deslocando ao terreno do profano a antítese identidade/alteridade e instaura seus mais altos valores no primeiro conceito em detrimento do segundo. Reforçando uma afirmação da personalidade, originalidade, culto ao ego, culto à imagem, culto ao êxito e ao poder pessoal, modelo de desclassificação, de ascensão social, individualismo e competitividade, ultraje que configura um sistema de valores fortemente dualista no qual a identidade individual ou coletiva deve-se impor, constantemente e a qualquer preço para conjurar o perigo de uma alteridade cuja simples expressão ou manifestação já sentida como ameaça. Gilbert Durand (2012) adverte que tal ameaça à identidade no contexto da alteridade emergem os rostos do tempo. Este é um ponto delicado no filme, porque parece ser, mesma forma que em *Meia noite em Paris*, de 2011, de que toda essa ambientação não passa de uma prefiguração, de uma grande conspiração que prenuncia a Primeira Guerra Mundial.

⁹¹ O detalhe desse *off* é o drink *highball*. Ele é bem simples, pois é composto por apenas uma bebida destilada com outra gaseificada, como um refrigerante, servido em um copo alto. Esse simples detalhe ilustra costumes atrelados à uma sociedade privilegiada que preza pelas tradições ligadas a hábitos sofisticados tanto na bebida quanto na alimentação. Ponto reiterativo do filme *Café Society*.

assinala Gilbert Durand (2012), as estruturas diurnas configuram o universo dos valores masculinos: hierarquização do poder, heroísmo. E as estruturas noturnas místicas colocam em circulação imagens da feminilidade, de maneira muito especial imagens associadas à maternidade.

O movimento de câmera segue Phil Stern até dar um close nele que, assim como todas as pessoas da festa, está elegantemente vestido com smoking preto, camisa branca e gravata borboleta, as mulheres, ao fundo, vestem longos vestidos de festa, típicos da época, é neste momento que ele diz:

Phil - Eu vi Paul Muni no teatro de Nova York, e fui o primeiro a constatar que ele poderia fazer filmes. Eu... eu tinha essa convicção. Eu o vi... o potencial antes de qualquer um saber que ele seria ator de cinema. Sabia que a transição era possível. Eu sabia que ele faria a transição.

Neste breve diálogo inicial é possível identificar que Phil é um homem de negócios bem-sucedidos. Certamente, este é um ponto no qual reside a fama dos judeus, serem excelentes negociadores, grandes empresários e de afamada reputação como estrategistas. No mundo das finanças e da bolsa de valores na atualidade paira a questão sobre a origem desse sistema financeiro. Do ponto de vista histórico, os judeus têm-se dedicado tradicionalmente primeiro ao comércio e logo à banca, e às finanças por uma razão muito simples: era o que se lhes permitia fazer e o que ninguém queria fazer em uma sociedade que por conta de suas formulações religiosas estigmatizava o empréstimo de dinheiro e crédito.

Com esse papel, no entanto, os judeus se converteram historicamente em financiadores dos reis e notáveis, chegando a ser protagonistas do mundo dos negócios com postulados que cobram vigência até os nossos dias. E que podem ser úteis na hora de sair da atual crise financeira internacional.

Sara Karesh e Mitchell Hurvitz (2006) aprofundam na verdadeira razão dessa trajetória de êxito judaico, baseada na conexão entre a profissão religiosa – «o credo» – e a forma de fazer negócios. A ética que deriva dos princípios recolhidos pela tradição das Sagradas Escrituras tem levado os judeus a se destacar no mundo empresarial: sempre guiados pela ética e pelo esforço. Isto os leva a não se acomodar no milagre divino, mas a serem regidos

por uma das leis de *Teshuvá*: todos os judeus devem se esforçar para chegar a ser tão grandes quanto Moisés⁹².

Ética e ambição é o segredo dos judeus para ter êxito nos negócios. Isto se aplica tanto à figura do tio Phil quanto a toda a comunidade fundadora dos grandes estúdios de Hollywood. É esse impulso que os move a ser melhores líderes ou gestores, a desenvolver suas capacidades sem esquecer que devem cumprir a lei, o pagamento dos impostos e as normas do comércio. Apesar da aparente frivolidade de Phil Stern em relação à fama, o diálogo ao telefone sobre Paul Muni deixa de manifesto esse caráter estratégico de descobrir um talento do teatro na sua transição para o cinema⁹³. Redimensionando, neste sentido, a representação artística na qual o ator interpreta uma realidade, a processa e a apresenta diante de um público da forma como a percebe e a recria com uma linguagem artística.

Nesse instante, um homem que está na roda de conversa derruba um pouco da bebida em Phil, que está sentado, quando ao fundo uma mulher com roupa de empregada vem em direção ao grupo. «O que... Qual era a sua qualidade?» Diz o homem que derramou a bebida.

Phil - Cuidado ... cuidado, você está derramando tudo isso em mim»

O episódio da bebida, mesmo sendo breve, demonstra uma forma de se contrapor ao poder hierárquico estabelecido. «É uma boa festa, Phil». Justifica o homem.

Neste momento a mulher com roupa de empregada aborda Phil dizendo: «Com licença».

Phil - Sim? – «Telefonema, Sr. Stern». Fala a mulher.

Phil - Oh! Para mim? Eu tenho que atender isso. Estou esperando uma ligação de Ginger Rogers. Eu disse a ela que poderia ser encontrado aqui. Ela não está feliz com o agente dela, quem sabe? Tem sorte na vida.

⁹² Teshuvá é a prática de volver às origens do judaísmo. Também tem o sentido de se arrepender dos pecados, próprios de uma forma profunda e sincera.

⁹³ Paul Muni, nascido em Lemberg, quando ainda era Austro-Hungria, foi ator em Hollywood entre o final dos anos 1920, até o início dos anos de 1960. Paul Muni recebeu 6 indicações ao Oscar, e ganhou o prêmio de melhor ator em 1937 pelo filme *The Story of Luis Paster*, interpretando o próprio Luis Paster em uma biografia sobre o microbiologista francês que revolucionou a agricultura e a medicina com a técnica de «pasteurização». Também responsável pela teoria da biogênese, princípio segundo o qual a vida somente se origina de uma vida pré-existente. «Mutatis mutandi», a matriz do teatro, o mesmo que a da literatura está inserida na prática da linguagem cinematográfica. É nisso o que Phil Stern aposta: na sua intuição judaica.

No português do Brasil, o filme manteve o nome *Kitty Foyle*, em Portugal ganha o subtítulo de «A rapariga da Gola Branca». Sendo esta uma alusão direta ao crime do «colarinho branco»; um crime não violento, financeiramente motivado, cometido por profissionais de negócios que incluem: atos ilegais que se caracterizam pela fraude, acobertamento ou abuso de confiança e que não dependem de violência física para ser praticados⁹⁴.

A fala de Phil ironiza o tipo criminoso do agente de Ginger Rogers, misturando-o com o enredo do filme que lhe valeu seu reconhecimento artístico, segundo consta em nota, a classe social da protagonista e suas motivações de ganância ou do medo de perdas patrimoniais, dificuldades econômicas no início de sua carreira, atribuindo à sorte da atriz o fato de procura-lo para ser seu representante.

Na sequência, Phil Stern levanta da cadeira e sai de cena; ele vai até o local onde o telefone o aguarda.

Phil - Aqui é Phil Stern

Rose - Phil? É a Rose.

Phil - Rose?

Rose - Sua irmã.

⁹⁴ Ginger Rogers foi uma atriz americana, nascida no Missouri, estado do meio oeste americano, ganhadora de vários prêmios cinematográficos, entre eles um Oscar em 1941 pelo filme *Kitty Foyle*. Trabalhadora de «colarinho branco» de uma família operária, Kitty Foyle passou sua curta vida adulta em sua cidade natal, Filadélfia ou Nova York. Ela teve dois relacionamentos sérios, um associado a cada cidade e a cada homem por quem se apaixonou, mas de maneiras muito diferentes. Filadélfia é o sangue azul de Wyn Strafford VI. Wyn contrata Kitty para ser sua secretária, ele o editor de seu projeto favorito, uma revista, que é financiada pelo dinheiro da família. O agora falecido pai de Kitty, apesar de gostar de Wyn como pessoa, advertiu Kitty contra se apaixonar por ele, independentemente de suas intenções externas, já que seu tipo sempre voltava para sua própria espécie. Se ela acreditar em seu pai, Kitty pode chegar à conclusão de que se uma união com Wyn acontecesse, não seria apenas para ele, mas para sua família e suas tradições, eles que podem ter algo a dizer sobre o assunto. Depois que a revista dobra, sem ganhar nenhum dinheiro, Kitty é forçada a procurar outro emprego, ela sente que teria mais oportunidades em Nova York. Trabalhando como um associado de vendas na sofisticada perfumaria e cosméticos Delphine Detaille, Kitty conhece Mark Eisen da cidade de Nova York. Mark é um médico de saúde pública que ganha pouco dinheiro e, portanto, sabe como gastar esse dinheiro, com luxos da vida, inclusive com mulheres. Simultaneamente, cada um dos homens propõe um futuro junto com ela, futuros que percorrem caminhos divergentes e com visões diferentes.

Nesta cena, a questão da família judaica é introduzida no enredo do filme. Questão esta que preenche todo o roteiro de *Café Society* a câmera dá um *close* em uma mulher. É Rose Stern interpretada por Jeannie Berlin⁹⁵. Ela é a verdadeira dona de casa judia, fumando e vestindo um hobby rosa, sentada em uma mesa com comida, o fundo do ambiente está todo bagunçado, com toalha sobre a mesa, um lugar simples, rústico que se contrapõe à sofisticação do ambiente que rodeia Phil.

Cabe aqui assinalar que esse tema da «família judaica» não só se refere ao núcleo microrrogânico, e sim, à coletividade religiosa e cultural descendente do povo hebraico e aos antigos israelitas do levante mediterrâneo. A religião constitui um aspecto de pertença ao povo judeu assim como às tradições, práticas culturais, sociais e linguísticas. Se bem podem apresentar características comuns, tais como o idioma e as crenças, os judeus não constituem um grupo étnico homogêneo. Por isto, a definição precisa de judeu é controvertida e pode variar dependendo da ênfase que se faça na observância religiosa ou na identidade secular como se pode observar. Sobre o que significa ser judeu no mundo contemporâneo, Elisabeth Roudinesco (2010) aborda este delicado assunto da identidade judaica para sinalizar essas diferenças históricas, comprometendo o traço original dessa concepção que Woody Allen representa na sua filmografia.

Phil - Como você me encontrou aqui?

Rose - Foi a sua empregada que me deu o número.

Phil - O que houve?

Rose - Bobby largou o negócio de joias de Marty⁹⁶. E está indo para Hollywood. Eu espero que você possa arrumar alguma coisa para ele em sua agência.

⁹⁵ Jeannie Berlin ganhou vários prêmios durante sua carreira como atriz; foi indicada ao Oscar em 1972 como Melhor Atriz pelo filme *The Heartbreak Kid*, filme em que um próspero judeu nova-iorquino, passa sua lua-de-mel em Miami. Lá conhece uma jovem chamada Kelly (Jeannie Berlin). O enredo deste filme gira em torno de uma garota do interior americano que se apaixona pelo seu patrão; a personagem aguarda que este lhe peça em casamento, até um determinado momento em que ela decide ir para Nova Iorque, para fugir desta situação. Chegando lá, conhece outro homem que também se apaixona por ela. É nesse momento que o empresário aparece para pedi-la em casamento, ela terá de decidir o que fazer. Prefigura-se o que virá acontecer com Bobby, o filho de Rose no decorrer do filme de Woody Allen.

⁹⁶ Existe uma razão histórica pela qual os judeus estão envolvidos com o mercado de joias e pedras preciosas. Não é que os judeus estiveram ou estejam do olho nos brilhantes. Durante quase dois milênios os judeus tiveram terminantemente proibido possuir terras na Europa. Não podiam comprar granjas ou um campo para cultivo,

Phil - Quem, Rose?

Rose - Bobby. Meu filho. Seu sobrinho.

Quando a cena volta para Phil, ele não parece estar dando muita atenção para sua irmã. Ele se vira para falar com um outro homem e tampa o fone, dando a entender que nem ouviu o que a irmã falou.

Vale destacar que na produção cinematográfica os filmes são só o produto final de toda uma rede de distribuição e difusão da qual o espectador não faz parte. Com frequência se ignoram os recursos necessários para fazer circular esse produto da Indústria Cultural até chegar efetivamente ao espectador para seu desfrute em termos de efeitos. Isto parece ficar claro na cena na qual o agente Phil Stern negocia como intermediário dessa indústria.

São horas de trabalho, recursos financeiros, capital humano, inclusive, «a inspiração» dos envolvidos no processo de produção cinematográfica. Fazer um filme demanda árduo labor de pré-produção, produção e pós-produção⁹⁷. Nenhuma destas etapas é irrelevante nem mais nem menos importante que a outra. Apesar de Phil mostrar-se um competente agente e estrategista na condução de sua agência, sua atenção profissional deixa entrever o envolvimento que tem com o mundo dos holofotes e da fama em detrimento das questões familiares.

No entanto, o grupo judaico da diáspora se considera uma família maior no contexto planetário da dispersão. Neal Gabler (1989) em *An empire of their own: how the Jews invented Hollywood – Um império próprio: como os Judeus inventaram Hollywood* chama esses produtores de «Judeus de Hollywood». E afirma que na sua grande maioria eles vinham de famílias pobres e se sentiam forasteiros por conta do judaísmo que professavam. Em Hollywood conseguiram administrar sua própria indústria, assimilando o *mainstream* americano e produziam filmes nos quais mostravam sua visão de um sonho deles: o «American Dream».

que era atividade secular à qual se haviam dedicado. Quase 90% das pessoas que geraram as primeiras fortunas medievais. Efetivamente, os judeus desviaram sua atenção a outras atividades nas quais não precisassem comprar terrenos, por esta razão, durante muitas gerações os judeus se centraram em atividades do setor financeiro, legal e comércio, entre outras coisas, as joias (De Miguel, 2014, p. 205). Da mesma forma, quando Rose fala da ida de Bobby para Hollywood prenuncia o significante empreendedor enunciado neste capítulo, rumo à Terra Prometida.

⁹⁷ Isso equivale ao fato de que o trabalho de Phil Stern se situe no âmbito de um produtor, embora a época em que se situa o ofício parece demandar maior envolvimento com o todo – as três fases acima mencionadas – de um negócio emergente como o gerenciamento da produção de filmes.

Gabler afirma na obra que os judeus tinham fome de assimilação e, em vista da trajetória de resistência e exclusão, poderiam simplesmente criar um novo país – um império próprio – uma América onde os pais seriam fortes, com famílias estáveis, pessoas atraentes, resistentes, engenhosas e decentes. Esse «sonho americano» do século passado foi consideravelmente descrito e definido por Hollywood⁹⁸.

Esse autor chega a afirmar que a natureza dos negócios dos judeus e da produção, envolvendo o cinema pode ser rastreada até os seus sentimentos de «alienação» como imigrantes. A obra explica também que o histórico de negócios dos judeus de Hollywood na apropriação de cinemas, distribuição de filmes no varejo e da indústria do vestuário, moldou a abordagem que esses proprietários de estúdios adotaram para criar filmes para um público popular, semelhante ao marketing de filmes como *commodities*, verdadeiras obras de arte.

Infer-se da obra de Glaber (1989) que «o sonho americano é na verdade um sonho judeu», dos imigrantes da primeira geração. Nessa mesma constatação, Woody Allen entendeu que mais esse preceito revelador do sonho, do humor e do amor das raízes ancestrais latentes na tradição judaica poderiam servir para reproduzir um imaginário cinematográfico capaz de alcançar as estrelas. No sentido mais figurado desse significante, *Café Society* vem ao encontro da narratividade dessa história.

Portanto, a partir de agora, procura-se exprimir essa travessia histórica de imigrantes judeus para os Estados Unidos, usando como referência a obra de Neal Glaber (1989) até o momento representado no filme. O papel relevante da tradição judaica nas origens e desenvolvimento da indústria cinematográfica é indiscutível. Porém, o autor deixa claro que outros setores da sociedade civil nos Estados Unidos e na Europa tiveram também um papel decisivo no devir do cinema.

Resulta impossível enumerar os países nos quais o cinema surge e nos quais os judeus tiveram um papel relevante. O recorte desta síntese centra-se nos Estados Unidos e na época: finais do século XIX e começos do século XX⁹⁹. E as três décadas que enquadram *Café Society* como um filme de época. Vale ressaltar que esse período de transição secular reforça a ideia

⁹⁸ «American Dream» ou Sonho Americano traz a ideia e imagem dos Estados Unidos como terra de oportunidades, país de acolhida no qual qualquer pessoa pode conquistar sua fortuna trabalhando e chegar ao mais alto independentemente de sua origem, cor ou condição social, contrastando, muitas vezes, com a dura realidade de muitos imigrantes.

⁹⁹ Essa dimensão temporal e espacial, acima apontada, explica o surgimento e consolidação tanto do cinema como Indústria Cultural quanto do fenômeno de massas, tal como se conhece hoje, graças ao aporte da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 99).

também da passagem de Woody Allen da modernidade à pós-modernidade, representando o momento em que este coloca em cena a história.

Claro, Europa é chave como berço e motor da indústria cinematográfica¹⁰⁰. Não pode ser entendida essa história sem o aporte da França, Itália e Reino Unido. Especialmente relevante para o diretor nova-iorquino que interessa aqui, sobretudo pelo cinema soviético e alemão; este último, destacando-se por meio dos Estúdios Universum Film AG (UFA) durante a República de Weimar; deles se extrai o alto grau de talento no cinema americano. Tanto no caso soviético quanto alemão a contribuição judaica é notável¹⁰¹.

Por isso, colhe-se nesta síntese um fio argumental ligado à biografia de Woody Allen, deslocando-se à Rússia czarista na segunda metade do século XIX¹⁰². Diferentemente da tradição de outras monarquias europeias que tratavam os judeus com o status de «Judeus do Rei», isto é, sem direitos, mas sob a proteção direta da monarquia que os explorava quando achava conveniente, czares sempre viram os judeus no seu território como estrangeiros inaceitáveis.

De fato, ao longo de todo o século XIX foram contínuas as medidas antissemitistas que recluiram os judeus em zonas marginalizadas, submetendo-os à discriminação constante¹⁰³. As consequências disto foram devastadoras com o surgimento de núcleos de pobreza entre os judeus russos. No passaporte de um judeu constava a sua condição e se delimitavam os lugares nos quais este poderia se estabelecer. A grande maioria das cidades foram declaradas

¹⁰⁰ Com a intenção de driblar o remonte às origens do cinema, isto é, de sua história oficial que levaria à cidade de Paris e à data emblemática: 28 de dezembro de 1895, quando os Irmãos Lumière apresentaram sua revolucionária invenção: o cinematógrafo, no texto acima utiliza-se o recurso metafórico do fio para fazer progredir a narrativa sobre essa grande família judaica que encontrou nesse aparelho uma forma de projetar uma sucessão de imagens documentais em princípio nas quais se podia apreciar trabalhadores de uma fábrica; assim mesmo do cinematógrafo surgia simultaneamente um trem que parecia ir para cima dos espectadores, gerando entre eles um pânico coletivo.

¹⁰¹ Em princípio, é inegável a afeição de Woody Allen à literatura russa, sobretudo na criação de personagens à margem dos convencionalismos sociais; espécie de anti-heróis que habitam a trama de sua comédia notadamente influenciada pelo niilismo nietzschiano e pelo contraponto com o drama de Ingmar Bergman (1918-2007).

¹⁰² A metáfora do fio argumental, proposta acima, recorre à essência da crítica-cultural contida em *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze (2018), modelo inspirado na antiguidade mitológica, uma interpretação aberta e catastrófica sobre o projeto de modernidade, citada por Michel Foucault (2001), atribuindo a esse significativo imaginário do «fio de Ariadne» a ideia da ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade. No cinema de Woody Allen é aquilo que representa a secularização do mito religioso do humor na cultura judaica.

¹⁰³ O antissemitismo pode se manifestar de diversas formas, como ódio ou discriminação individuais, ataques a grupos nucleados – *ghettos* – com tal propósito, ou inclusive a violência policial ou estatal da qual fala Glaber (1989). Michel Wieviorka (2018), sociólogo francês de origem judaica, assinala que o antissemitismo é um problema de todo democrata, humanista, não só um problema dos judeus. E, o mesmo ocorre a respeito de todas as demais formas de racismo e preconceito.

a eles território hostil, assim precisariam buscar proteção nos chamados assentamentos incorporados à antiga União Soviética. Para aplicar essas normas, nas cidades eram habituais batidas da polícia em busca de judeus residentes ilegais.

Exemplos descarnados dessa obsessão antissemita eram: o acesso dos judeus à educação secundária e universitária estava submetido a quotas extraordinariamente restritivas, que na prática eram quase uma proibição; sem contar o acesso dos judeus ao exercício da docência. O Czar não queria judeus a seu serviço e, por isso, lhes proibiu o ingresso à Administração Imperial, ao Poder Judiciário e à oficialidade do exército. No entanto, exigia-se às Comunidades judias um alto número de recrutas para as tropas do Exército Imperial, muito além do que correspondia segundo sua importância demográfica.

A única via de escape a essa brutal pressão residia no fato de que a polícia russa era descaradamente corrupta e boa parte do contingente procedia dos judeus que tentavam evitar a aplicação estrita da legislação antissemita. Em última instância, diante dessa pressão alguns judeus abraçaram a fé ortodoxa com a esperança de serem aceitos na sociedade russa, caminho este que também não teve um devir tranquilo e não os distanciou do estigma. Toda situação crítica pode piorar e a dos judeus na Rússia o fez a partir de 1870, até o final do regime czarista, um monumento à crueldade, estupidez e fracasso humano¹⁰⁴.

Ao longo da história sucederam essas matanças contra a coletividade judaica em território da União Soviética. Entretanto, a crueldade reapareceu, quando teve lugar o primeiro *pogrom*, linchamento multitudinário, espontâneo e premeditado dos judeus, acompanhado da destruição e espoliação dos seus bens. Foi em Odessa, cidade da Ucrânia, quando comerciantes gregos instigaram no final do século XIX, começo do século XX, sucedendo-se contínuas agressões orquestradas desde a própria Administração Imperial. O objetivo não era outro, a não ser reduzir a qualquer preço o número de súditos do Império Soviético, via conversão ou o exílio.

Este foi o destino principal para cerca de 2.500 mil judeus que foram aos Estados Unidos. Em linhas gerais, esses imigrantes gozavam de uma posição e status muito mais

¹⁰⁴ Tanto Michel Johnson (1995, pp. 482-486, 501) quanto Simon Schama (2015) complementam o texto de Glaber (1989), assim como as abordagens de Elisabeth Roudinesco (2010, p. 71; p. 95) em *Retorno à questão judaica*, especificamente nos capítulos «Terra Prometida, terra conquistada» e «Judeu universal, judeu de território», respectivamente. Reforçando o título deste capítulo que explora a ideia de os Estados Unidos representar a Terra Prometida – o lugar de realização da Promessa no contexto religioso da diáspora judaica; na alternância que se faz em *Café Society* do Bronx a Hollywood.

favorável que em qualquer país europeu. Tais comunidades originais não conheceram muito seu incremento; provenientes da Alemanha, Hungria, Bohemia – República Checa, antes parte da Checoslováquia – e Polônia. Nova Iorque constituiu seu assentamento principal, no começo do século XX, 29% da população da cidade era judaica. No período entre 1881 a 1914, 2 milhões de refugiados judeus da Europa oriental chegaram aos Estados Unidos, na maioria de origem russa, nada a ver com os judeus alemães, cultos, reformados, acomodados e bem integrados que já se encontravam ali. Os recém-chegados eram pobres, incultos e ortodoxos; sua língua não era o alemão, mas o russo e o iídiche. A rejeição dos judeus americanos contra eles foi imediata: o verdadeiro temor era em detrimento à imagem do judeu culto e integrado ao país de acolhida.

Um fato de relevância universal veio colocar fim à entrada de imigrantes judeus nos Estados Unidos: a Revolução Soviética que provocou um vínculo entre bolcheviques e judeus, especialmente intenso nos Estados Unidos. O alarme bolchevique colocou fim à onda imigratória, a partir de então a chegada foi inferior e controlada.

De um modo geral, o que tudo isto tem a ver com o cinema de Woody Allen? E, em particular, com o filme *Café Society*?

Milhares de judeus tinham que desfrutar de momentos de ócio; e, para fazer isto possível, alguns deles conceberam a ideia de criar salas de jogos – de caça-níqueis – às quais compareciam as massas de recém-chegados. Nesses mesmos lugares estabeleceu-se um vínculo com a invenção Lumière: o cinematógrafo. Os imigrantes russos não falavam inglês e por isso não iam ao teatro nem liam livros ou jornais; embora esse desconhecimento da língua do país fosse irrelevante para o cinema mudo, bastava que as projeções nas salas fossem acompanhadas pela música ambiental executada por um pianista.

Em 1900, segundo Glaber (1989), a maioria das salas de jogo de Nova Iorque tinha projetor. No desenvolvimento deste produto, o público era judeu e o empresário proprietário também. Porém, o produtor dos filmes que se projetavam não pertencia a esta comunidade e este fato desencadeou uma série de acontecimentos de grande relevância na História do Cinema.

Contudo, em um momento dado, os judeus quiseram entrar no negócio da produção de filmes e aí se toparam com a posição radical da Patent Company que agrupava a todos os

produtores da Costa Leste¹⁰⁵. Ao ser este um território abertamente hostil para eles, os judeus tiveram que migrar para outro lugar e se dirigiram a um Estado longínquo: Califórnia. Em um lugar chamado o «Bosque Santo» – Hollywood –, encontrando condições ótimas para a rodagens de filmes em dias ensolarados boa parte do ano e excelente entorno paisagístico para rodar em exteriores. Em Hollywood já estavam assentadas algumas produtoras de cinema, questão pela qual não se pode confirmar a tese de Neal Glaber (1989), que esse distrito seja uma criação dos produtores judeus. Entretanto, a chegada desses outros judeus deu uma dimensão nova e, com o passar dos anos, consagrou o lugar como o mais importante centro cinematográfico do mundo.

María De Miguel Álvarez (2014) traça um panorama histórico da chegada desses judeus da Europa aos Estados Unidos a princípios do século XX, justamente quando se produz a criação da indústria do cinema em Hollywood. É o caso da família de Woody Allen. Para esses recém-chegados se abria uma nova oportunidade: uma indústria que não estava ocupada pelas famílias tradicionais da primeira imigração. Os *asquenazes* ou *asquenazim* eram aficionados ao teatro e ao imigrar à cidade de Nova Iorque criaram os teatros nos quais utilizavam o iídiche para se comunicar entre si¹⁰⁶. As salas do cinematógrafo começam em Nova Iorque, Los Angeles e Hollywood. Mais do que atores, os judeus têm sido diretores, produtores ou agentes de cinema.

O *vodevil* e outros gêneros a respaldo entre a música e o teatro floresceram nos bairros judeus de Praga ou Varsóvia deslocaram-se para os esplêndidos musicais da Idade Dourada de Hollywood. Era o tempo de Leonard Bernstein, autor de *West side story* e de George Gershwin, ambos judeus. O musical norte-americano é bem judeu com exemplos como *The king and I*; *Sorrisos de lágrimas*, *My fair lady* ou *Mágico de Oz*.

¹⁰⁵ A Motion Picture Patentes Company – ou MPPC, chamada também de Edison Trust – era um *trust* cinematográfico americano, criado em 1908. Entende-se por *trust* o instrumento de proteção e gestão patrimonial que, nesse caso, reagrupava vários produtores de cinema norte-americanos: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Lubin, Seling, Kalem, e dos produtores franceses residentes nos Estados Unidos: Pathé Frères e Star Film. A Patent Company estava presidida por Thomas Edison e Jeremiah Kennedy – representante da companhia Biograph – que arrecadava uma taxa de 2 dólares por semana dos proprietários das salas de projeção pela utilização de um projetor patenteado. De fato, em 1909, o trust tinha monopolizado quase toda a produção americana de filmes (Bach, 1999, p. 30).

¹⁰⁶ *Asquenazes* ou *asquenazim* eram os judeus provenientes da Europa central ou oriental; o termo vai do hebraico medieval para Alemanha Ashkenazi. Já o iídiche literalmente designa o judeu em fontes mais arcaicas, é uma língua derivada do alto alemão, originada no século IX na Europa central, fornecendo à emergente comunidade Ashkenazi um vernáculo de base alemão fundido com elementos retirados do hebraico e aramaico, bem como, mais tarde, línguas eslavas e vestígios de línguas românicas. A escrita iídiche usa o alfabeto hebraico.

Vários dos produtores de inícios do cinema eram judeus, como Samuel Goldwyn e Mayer – ao se unirem formaram a Metro Goldwyn Mayer. Também a Paramount, 20th Century Fox, Warner ou Columbia foram fundadas e dirigidas pelos judeus. Como diretores de cinema cabe mencionar: Ernest Lubitz, Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger e o russo Sergei Eisenstein. E, claro, mais recentemente, Steven Spielberg e Woody Allen, este último, definido como o típico judeu nova-iorquino asquenaze.

Falar do cinema obriga a falar do humor judaico, isso se explica a figura dos humoristas do cinema estadunidense. O humor o preenche tudo no mundo judaico, interpretado como uma resposta à tragédia dessa nação errante. É típico na tradição judaica, que um judeu ao saber que vai morrer amanhã, passe a noite contando chistes. Segundo Freud ([1905] 2017), o chiste é uma produção do inconsciente, traço estilístico usado por Woody Allen como estratégia da desconstrução dos grandes relatos modernos, entre eles: o da religião milenar.

Nisto reside a base desta tese, valendo-se do conhecimento de sua própria cultura Woody Allen seculariza a tradição judaica do humor sacralizado, convertendo-a em uma saída estratégica aos impasses e mal-estares da pós-modernidade, na qual o comportamento já não mais se rege por preceitos morais dessa antiga tradição judaica também dessacralizada pelos pressupostos mentais de Sigmund Freud. Levando em consideração a distinção que este faz entre o humor, o cômico e o satírico dentro do contexto da cultura contemporânea¹⁰⁷.

O humor é um modo de apresentar, estabelecer um juízo de valor ou comentar algo sobre a realidade ressaltando o lado cômico. Este, por sua vez, é um gênero alegre de representação. Uma categoria da estética que expressa desconformidade, historicamente condicionada a um fenômeno social, de atividade e conduta das pessoas, de sua mentalidade e costumes, a respeito do curso objetivo das coisas e ao ideal estético das forças sociais progressistas. Comicidade pode se manifestar de distintas maneiras: na falta de correspondência entre o novo e o velho; entre o conteúdo e a forma; entre o fim e os meios; entre a ação e as circunstâncias, entre o essencial real de uma pessoa e a opinião que ela tem de si mesma. E o satírico corresponde à tarefa e efeito dos processos linguísticos de desfiguração com três dimensões: a realidade ameaçadora enfraquecida pela desfiguração e transformada pela significação; a consciência do falante de se libertar da ameaça existente; e

¹⁰⁷ Sobre o Humor podem ser citadas: o tratado de Freud ([1927] 2017) e a obra de Theodor Reik ([1938] 1999), sem tradução ao português. Em relação ao satírico, o jocoso e o burlesco são gêneros literários que expressam indignação por uma situação, algo ou alguém com um propósito moralizador, lúdico ou meramente burlesco. Pode ser escrito em prosa, verso ou alternando ambas as formas na composição.

o espectador, pela necessidade de recodificação, é levado a efetivar em si a realidade supostamente ameaçadora, bem como a combatê-la com igual intensidade¹⁰⁸.

Por meio do humor judaico, o povo judeu conseguiu conservar a sua dignidade e sentir que seguiam sendo seres humanos apesar de todas as tentativas nazistas de destruir neles todo vestígio de humanidade, segundo o expressa Elisabeth Roudinesco (2010, p. 127) no capítulo intitulado «O genocídio entre memória e negação». O humor judaico é uma forma de processamento da dor e do sofrimento. Nesse instante é que aparece o insight, o destelho do chiste que afugenta a fome, os comedores populares, trabalhos forçados, o tifo, os mortos na rua, o mercado negro, o vale refeição, as deportações ao Leste e o sem fim de sofrimentos experimentados por uma só razão: ser judeu. O humor consegue transformar o pessimismo em otimismo. A resignação em esperança. O presente em futuro.

Através do humor judaico, Woody Allen interpreta uma obra suprema de sabotagem na sua filmografia: a sobrevivência, impedindo que sua vulnerabilidade seja mais forte que a sua genialidade artística. Os nazis nunca entenderam porque eles não gozam do sentido do humor. O alemão é igual ao iídiche, sem sentido do humor. O humor antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial tem sido um espaço de liberdade no inferno do Holocausto – o *Shoah* –, no qual foi possível ser otimista e deixar o pessimismo para tempos melhores.

Reza a sabedoria judaica que povo que não ri está morto antes de morrer. O humor asquenaze atribuído a Allen é pleno da autocrítica. Este conceito do humor judaico no qual a autocrítica e a ironia sobre si mesmo tingem os personagens de *Café Society* e permite à trama ganhar no esteio do Humor. «A vida é uma comédia escrita por um cômico sádico» – diz Vonnie. O filme marcado por um ritmo pausado acompanhado de uma trilha sonora idônea, deixa menos espaço ao chiste, reservando o gozo para a posta em cena da família marginal. É nesse preciso instante que o espectador pode rir do surrealismo da vida.

Phil? - Chama o homem que queria falar com o agenciador das estrelas¹⁰⁹.

¹⁰⁸ A sátira se apresenta como um resíduo de individualismo em um mundo regido por convenções, anquilosada pela força dos tópicos em que o Estado tem virado surdo porque só acredita em si mesmo, em uma discussão a favor da mente analógica, reafirmando a vida e a experiência por cima da ideia.

¹⁰⁹ Steve Carell, que interpreta Phil Stern, representa a transição sutil da comédia para o drama de Woody Allen. Personagem vivaz e ao mesmo tempo reflexivo, um produtor de cinema que no romance tem um toque de maturidade mais do que necessário contraponto à juventude de Vonnie e Bobby.

Phil - Estamos tratando com a Warner para no verão adquirirem os direitos do livro. E Bette Davis seria perfeita¹¹⁰.

Desconhecendo que do outro lado da linha que estava sua irmã Rose.

Desse telefonema familiar dos irmãos judeus: o agente menciona a aquisição dos direitos autorais e a designação de um papel para Bette Davis, isso remete à questão das «adaptações no cinema»¹¹¹. Se bem que a adaptação aqui está mais relacionada com a produção – ambientação digital – de um filme de época. Parte-se do princípio que Woody Allen faz neste filme um cinema de autor independente e, portanto, a criação do personagem representa uma crítica aos agentes que gerenciam a produção cinematográfica. Questão esta que deve ser negociada habitualmente com mediadores dos estúdios, principalmente de Hollywood que censuraram parte dos seus roteiros¹¹².

O cinema e as adaptações caminham juntas, livros sempre foram aliados de roteiristas, causa do êxito ou do fracasso na história a ser contada. Se o cachorro é o melhor amigo do homem, o livro é o melhor amigo do cinema. A tal ponto isto acontece que, no

¹¹⁰ Bette Davis, da qual Phil Stern fala, é a atriz de Hollywood, famosa por sua interpretação de Joyce Heath em *Dangerous*, filme de 1935. A personagem é uma atriz casada e alcoólatra, após conhecer um outro homem, que a ajuda se recuperar, tenta conseguir seu divórcio. Entretanto, seu ex-marido se recusa a aceitar a separação, levando a personagem a tomar medidas drásticas para alcançar seus objetivos. Esse argumento recai sobre o próprio Phil Stern, na hora de abandonar a sua mulher e trocá-la por Vonnie, a secretária no começo do filme que mais tarde será sua esposa. Nisto reside o conflito, no triângulo amoroso formado com Bobby, seu sobrinho. Quando entra em jogo a escolha entre a instituição social do casamento e a vida profissional para o exercício livre da vocação. Note-se que apesar da época, no horizonte judaico de Phil, enxerga-se após um tempo de crise a garantia de um coração em paz, ainda que o divórcio lhe acarrete uma perda financeira.

¹¹¹ Eduardo Romano (2000, p. 429-460) entende que adaptar uma obra literária à tela do cinema é encontrar um conjunto de analogias audiovisuais do texto, partindo do princípio de que nunca os segundos serão uma réplica exaustiva dos primeiros. E assinala que por essa razão que só parcialmente pode se comparar o processo de produção ao de tradução, já que sem este último, somente com passar de um código verbal a outro se cometem toda classe de alterações, não é difícil imaginar o abismo que separa qualquer adaptação um outro suporte diferente do original. E, mais na frente do artigo, insiste que uma boa adaptação é uma versão que não trai os chamados núcleos significativos ideológicos fundamentais do texto ao qual se apela: conteúdos básicos que não tem a ver com a sujeição ao detalhe argumental. Aplicando esses postulados ao filme *Café Society*, na transposição realizada por Woody Allen há uma resignificação da obra proposta que oscila, por um lado, no privilégio do tema escolhido para a tese: o humor judaico e, por outro, com o resto dos temas: sexo, dinheiro e amor, traços retóricos do estilo do diretor e da época que está sendo representada.

¹¹² A chave e ponto nevrálgico dessa censura reside no caso das imputações feitas pela primeira vez pela atriz Mia Farrow, ex-parceira de Allen, a respeito da filha adotiva Dylan que foram a parar na justiça. O ano passado, Fernando García (2020) publicou no jornal *La Vanguardia* de Madri uma matéria sobre a razão pela qual Woody Allen é culpado nos Estados Unidos e inocentado pela Comunidade Europeia. Alegando razões de sensibilidade, funcionamento da opinião pública e oportunidades da Indústria Cultural, explicam o tratamento diferenciado dado ao reconhecido diretor.

desenvolvimento de roteiro, as adaptações têm sido tão ou mais importante que as próprias histórias originais.

Por esse motivo, pode-se afirmar que a adaptação continua a ser tendência no mundo digital. Em 1896 realizou-se o primeiro filme de roteiro adaptado na história, *La fée aux choux*, na França de Alice Guy Blaché, mais de uma década depois, a produtora francesa Pathé, em 1908, contratou escritores e dramaturgos reconhecidos para adaptar e rodar filmes inspirados nas obras de Alexandre Dumas, Walter Scott, Vitor Hugo e algumas outras obras, de origem greco-latinas, formalizando-se assim o uso da literatura na sua adaptação para o cinema¹¹³. Isto reforça a ideia de que qualquer aspecto chamativo da composição de um filme pode ser imediatamente relacionado com recursos presentes de alguma narração literária. Há nesses trabalhos fílmicos inversões temporais – *flashback* –, relatos intercalados que permitem simultaneidade – *crossing-up*, *cross-cutting* –, panorâmicas e primeiros planos – *close-ups*, *zooms*, *travelling* –, todos esses recursos que críticos pouco sagazes acreditam que novelistas contemporâneos tomaram do cinema. Por isso, ressalta-se o amplo e vasto conhecimento literário de Woody Allen, a literatura é um celeiro para ele criar imagens. A literatura não precisa do cinema nesse sentido, o tem feito natural e espontaneamente desde muito antes que o cinema existisse, muito pelo contrário, o cinema depende, gostemos ou não, de estruturas literárias.

Na maioria dos casos, referências que na adaptação ou transposição facilitam a circulação discursiva, isto é, a distância que há entre as condições de produção de um texto fílmico e as de sua recepção. A análise de uma adaptação ou das referências explícitas às obras: «a intertextualidade» permite reconhecer na decupagem a importância da produção técnico-audiovisual, já que tanto adaptação quanto as referências funcionam como comentários: um texto sobre outro texto. Já a circulação dos discursos se produz do conjunto de condições que nunca são idênticos e aludem justamente à diferença entre essas duas instâncias¹¹⁴.

Nesse sentido, como parte da análise do gênero da comédia, amplamente tratado na segunda parte do capítulo precedente, no seu caráter de espaço de circulação discursiva pós-

¹¹³ *La fée aux choux* ou *A fada do repolho* é um curta metragem baseado em um conto infantil popular. Trata-se da primeira adaptação cinematográfica da novela, e também o filme mais antigo dirigido por uma mulher.

¹¹⁴ Sem ser a intertextualidade o foco de detenção na decupagem, apenas lembrar que a fonte primária do conceito pode ser encontrada no formalista russo da Teoria Literária Mikhail Bakhtin (Brait, 2006) e na Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, referência já citada.

moderna, permite rastrear as modificações na produção de sentido resultantes da passagem dos distintos produtos por diferentes meios de linguagem. Tal circulação supõe equivalências e, ao mesmo tempo, diferenças. A crítica social proposta por Woody Allen na mudança de suporte é uma sorte constante da cultura: o ato genérico da produção textual faz circular grandes motivos por diversas instâncias representativas. Nisto, o diretor de reconhecido estilo pós-moderno oferece em *Café Society* sua versão da Era de Ouro do cinema em Hollywood.

Quiçá neste quesito seja melhor se referir à relação matricial da literatura com o cinema, ponto em que Woody Allen abre mão de toda sua erudição na composição de toda sua filmografia. Mas, já que isso também faz parte do universo metalinguístico de *Café Society*, considera-se a data do lançamento do longa-metragem e o uso dos avanços tecnológicos digitais que no sentido da adaptação cobram significativa importância. O filme debutou no Festival de Cinema de Cannes em 11 de maio de 2016. Foi o primeiro filme digital tanto para Woody Allen quanto para o Diretor de Fotografia Vittorio Storaro (Entrevista, 2016).

Justamente, o aspecto técnico da adaptação literária coube ao Diretor de Fotografia acima citado. Ambos os diretores se encontraram em Nova Iorque para tratar da cor de *Café Society* a ser produzida em Technicolor Postworks. Parceiros, discutiram sobre cinema, arte, estilo e a semiótica performática da empreitada¹¹⁵. Storaro está no ápice de sua carreira audiovisual nos níveis artístico, digital e técnico. Possui amplo conhecimento sobre bits, resolução, dinâmica do software DaVinci e da arte de produzir cinema.

O diretor de fotografia discute com o diretor cinematográfico o movimento de câmera, este último não se sentia à vontade com um estilo mais arrojado de *steadycam* para um filme situado entre 1935 e 1940. Em comum acordo escolheram uma aproximação clássica. Entre dois ambientes complementares: por um lado, Nova Iorque e por outro Los Angeles. Mas, por cima dessas duas locações, toda a história foi narrada por uma voz em *off*, a própria voz de Woody Allen. O narrador é o personagem principal da história de *Café Society*. Assim,

¹¹⁵ Ainda que a Entrevista (2016) chame de simbologia a esse aspecto da conversação acerca do cinema e da arte, fica em evidência o desconhecimento proposital de Woody Allen em não consentir nenhum tipo de academicismo. Diante daquilo que, em primeiro lugar, é a interface do novo modelo mental do mundo globalizado que, segundo Joseph Catalá (2010), corresponde a um novo modelo de representação no qual a realidade está formada por constantes hibridizações, fluxos, contiguidades e intercessões do contexto em que surgem novas formas de representação onde o mecânico, permanente e absoluto se transmuta em formas fruídas de interatividade. Esse novo tipo de ordenação visual – semiótico por natureza – superação da visualidade clássica iniciada justamente com o cinema há mais de um século, obriga a reconsiderar o método científico tradicional, assim como o debate proposto por Woody Allen na esfera da Sétima das Belas Artes.

steadycam consensualmente é usado para se mover ao ritmo ditado pela trilha sonora, dando ao narrador o mesmo nível emocional que a música de Giuseppe Verdi em a Traviata, afirma Storaro¹¹⁶.

Cada cena teve seu estilo próprio de iluminação de acordo com o estilo geral da história global do filme. «Escrevi com a luz» – afirma o diretor de fotografia de *Café Society* – a meu estilo, utilizando imagens que representaram o que expressavam as palavras do roteiro. Ainda no depoimento, Storaro diz que criou um clima do Bronx de 1935 para mostrar uma pequena família judia apinhada em um apartamento diminuto, com cores extremamente saturadas. Logo, Hollywood, a terra do sol, do calor, advertindo a respeito do registro digital sem a intenção de saber a respeito do sistema de captura.

Resulta interessante a testemunha de Storaro trabalhando na produção de *Café Society* do lado de Woody Allen, sobretudo diante do reconhecimento do diretor de fotografia de haver cruzado a ponte entre o fílmico e o digital. Ferramentas que, segundo ele, são interessantes e poderosas, no aqui e agora. Na era analógica quando discutia com Bertolucci, Coppola, Beatty ou Saura, descrevia suas teorias e opiniões de forma unicamente verbal. Dependia dele mesmo convencer a esses e outros diretores sobre algo visual, baseando-se somente em palavras. Na era digital, um diretor de fotografia tem a oportunidade de se expressar contando com uma alta resolução, imagens em cor do monitor permitem mostrar para um diretor cinematográfico quando a imagem é correta ou incorreta.

Essa parceria com Woody Allen trouxe a Vittorio Storaro a oportunidade de visualizar a imagem com conhecimento em filosofia, arte, música e poesia, a fim de interpretar o posicionamento da luz em cenas específicas. As imagens são boas para comunicar significados em forma rápida, conclui o diretor de fotografia. Hoje em dia deve-se contar com maiores conhecimentos que antes: não somente conhecimentos sobre *foot-candles*, filtros e questões técnicas. «Não me interpretem mal», reforça Storaro, «a tecnologia é muito importante, dá ferramentas para materializar nossas ideias. Contudo, o mais importante é a ideia; essa é a questão mais importante em qualquer uma das artes » (Entrevista, 2016).

Ao se referir especificamente a *Café Society* esclarece em primeiro lugar que o roteiro está muito bem escrito; em segundo lugar, que o filme tem um tom pessoal, a «história de

¹¹⁶ Essa afirmação de Storaro introduz uma outra figura da produção, Will Arnot, o cinegrafista e operador de steadycam, com grande versatilidade, dedicando-se a sincronizar suas escolhas e a vontade de alcançar perfeição em cada tomada. Afirma Storaro, ter dito a Arnot: «sinta que está escrevendo com a câmera».

uma família judaica». É um filme real de Woody Allen. Um filme de época, ocorre entre 1935 e 1940. Têm elementos geográficos do Bronx e Hollywood que requerem considerar aspectos culturais distintos que, sem dúvida, garantiram o êxito dessa parceria.

Em relação à música de *Café Society*, esta é assinada por Vince Giordano e sua Orquestra Nighthawks, que embalam a trama nostálgica. Um estado da alma que mobiliza o romance e o espírito da época¹¹⁷. A ocasião é inesquecível, tons dourados, atmosfera sépia, esquisitamente romântica e a sabedoria musical de Woody Allen surgem no filme a *bel prazer*. O *soundtrack* de *Lady is a Tramp*, preenchendo a atmosfera de rocio benigno, ameno e acariciante que se espalha, produzindo um efeito apaziguador. O *Jazz brushes*, da peça inicial em diálogos com o piano, remete à voz cantante da obra-prima de Richard Rodgers e Lorenz Hart¹¹⁸. Um jazz sedutor com sabor agri-doce que define o ritmo do próprio filme.

I didn't know what time it was, também dessa parceria musical, revela-se uma verdadeira joia, lapidada na sua versão original, a 78 revoluções por minuto, interpretado pela orquestra de Benny Goodman, com um clarinete sublime, exala a beleza do amor na juventude. Na sequência *Taxi war dance*, uma peça dançável, interpretada pela Orquestra de Count Basie, com ele ao piano e o sax de Lester Young¹¹⁹. No mesmo clima, a seguinte peça *Zing! Went the strings of my heart*, para logo dar lugar ao clássico *Manhattan* de Rodgers e Hart, com sua melodia inconfundível de uma visita à cidade na qual o verdadeiro amor conquista o tempo. *Cheek to cheek* de Vince Giordano com a Banda Blackhawks permite acompanhar a travessia romântica de Vonnie e Bobby, por Hollywood e New York, arrematando com *My*

¹¹⁷ «Café Society» foi um clube noturno de Nova Iorque dirigido por Barney Josephson, aberto entre 1938 e 1948, na Sheridan Square em Greenwich Village. Era o lugar adequado para os nova-iorquinos desfrutarem da «boa música» composta entre 1919 e 1931, tempos difíceis dos Estados Unidos, iluminados pela fotografia de Vittorio Storaro e pela experiência estética propiciada pela cumplicidade entre Vince Giordano e Woody Allen na «posta em cena» do filme com esse nome.

¹¹⁸ A trilha sonora de *Café Society* apresenta uma ampla coleção da música dos anos trinta do século XX. Em particular, desses produtores. Richard Rodgers (1902-1979) e Lorenz Hart (1895-1943) associados trabalharam juntos em 28 musicais de teatro e mais de 500 canções, usadas em diferentes filmografias. Tais composições embalam a esperança do protagonista de trabalhar na glamorosa indústria cinematográfica de Hollywood. Representando o «espírito de uma época» e a educação sentimental de várias gerações nos Estados Unidos. Essas referências no filme são uma homenagem de Giordano e Allen a essa outra pareceria.

¹¹⁹ Lester Young (1909-1959) foi uma das figuras mais importantes da história do jazz, percorrendo nas paisagens sonoras do *swing*, *bop* e *cool*. Saxofonista, tenor e clarinetista, apelidado de press ou prez por Billie Holiday. Foi o único homem que, segundo a biografia de William Dufty (2006), amou Billie Holiday, chamava-a de «Lady Day».

romance de Rodgers e Hart, precedida por *Pick yourself up*, alinhavada com *I only have eyes for you* e, *The peanut vendor* da YaraSon para nutrir o relato com uma pitada de comicidade¹²⁰.

Desta forma, ao som do melhor do Jazz hibridizado sutilmente com uma metalinguagem condizente à «Era de Ouro» de Hollywood, dos gângsters de Nova Iorque dos anos de 1930 e das idas e vindas do amor, orbitando o preceito familiar judaico das escolhas conscientes e inconscientes da vida, *Café Society* entra na mira de um diretor que arrisca no formato técnico do cinema digital. A decupagem dos temas: dinheiro, sexo e amor, define o percurso a seguir: «Dinheiro, glamour e violência na Sociedade do Café» desabrocha a questão do suporte econômico e dos negócios no enquadramento da «comédia romântica»; «Em Café Society a Lei do Desejo flagra o sexo na égide do poder» analisam-se projeções, identificações e transferências do protagonismo no filme; e «Segredos de amor nos jardins de Hollywood e Nova Iorque» faz alusão ao amor romântico na leitura pós-moderna feita por Woody Allen.

2.1. Dinheiro, glamour e violência na «Sociedade do Café»



Figura 6 - Ben Dorfman irmão de Bobby, trata dos negócios com seu capanga. O fato de Ben ser de família judaica e pertencer à máfia é mais uma dessacralização que Woody Allen introduz no gênero de sua comédia pós-moderna.

¹²⁰ Não foram mencionadas acima do Soundtrack da Trilha Sonora Original do Filme *Café Society*: *Jeepers creepers*, *Have you met Miss Jones*, *There's a small hotel* de Vince Giordano e a banda The Nightawks; *Mountain greenery* de Kat Edmonson e *Out of nowhere* e *This can't be love* de Conal Fowkes.

Woody Allen sempre buscou na literatura e na filosofia as bases de sua vida artística. É um traço de estilo dialogar com grandes autores como William Shakespeare, assumindo uma atitude crítica e marcadamente irônica em relação à vida e às mudanças do tempo¹²¹. E, quando se trata da questão judaica, na segunda trilha que indaga acerca do dinheiro e negócios, nada mais adequado que recorrer a *O mercador de Veneza* para falar da fascinação que desperta essa cultura milenar, obedecendo a sua capacidade de se revelar estratégica nas mais diversas expressões que interessa aqui explorar: o teatro, a literatura e o cinema (Shakespeare, ([1600] 2013).

Um exemplo claro do modo como Shakespeare pensa a resolução dos conflitos serve ao diretor nova-iorquino no que diz respeito à relação dos seres humanos com Deus, o convívio familiar e as diferenças geracionais no crivo do gênero da comédia. *Café Society* coloca o espectador nessa encruzilhada que Woody Allen decifra por meio do humor, interpretando o sentimento de Shakespeare acerca do significante de o «preço da carne» imposto aos cristãos da sua época e àquilo que ainda se reconhece como a moral¹²².

O mercador de Veneza é uma comédia em cinco atos em verso e prosa compostos por William Shakespeare (2013) que, segundo se observa no relato a seguir, deixa em evidência duas linhas argumentativas que interessa ressaltar para efeitos deste estudo: uma relacionada com a questão judaica; e a outra com relação à dos jovens que com eles convivem tentando preservar seus próprios interesses.

¹²¹ *O mercador de Veneza* é uma obra de teatro escrita por Shakespeare entre os anos de 1596 e 1598, publicada apenas em 1600. Sua principal fonte é «A Primeira História do quarto dia» em *Il Pecorone* (1378), uma coleção italiana de histórias de Giovanni Fiorentino (Mediterrânea, 2017, p. 42). Inspirado na obra de Giovanni Boccaccio (1313-1375) que junto a Dante e Petrarca deram origem à literatura italiana mais tarde cultivada pelos «novellieri», como no caso de Fiorentino. Outras fontes são o *Zelauto*, de Anthony Munday ([1580] 2012) – contemporâneo e amigo de Shakespeare –, e as *Gestas Romanorum*. Coleção ou compêndio de relatos escritos em latim aproximadamente no século XIV, impressas em 1470 (Wikisource, 2018). Esses antecedentes literários de *O mercador de Veneza* revelam fontes dessa comédia que servirão de referência a Woody Allen na hora de fazer um retrato da identidade judaica em *Café Society*.

¹²² A metáfora de «o preço da carne» e «o estigma» daquilo referente ao que o dinheiro representa na cultura judaica, presentes no título deste item, reeditam o conflito histórico entre judeus e cristãos sobre a relação entre os bens materiais e espirituais que Shakespeare a partir do teatro e da literatura coloca na mesa. 3 mil ducados servem apenas de pretexto para Shylock, a fim de que, movido pelo ódio e a vingança, decida cobrar sua fiança em «uma onça de carne humana», a mais próxima do coração de Antônio. Também no sentido mais figurado, esse significante remete aos costumes, isto é, à moral. Nisto, prazer e sofrimento se misturam para «contar um conto». O romance configura-se da seguinte forma: Shylock ama sua filha Jessica, Antônio quer Bassânio, e este por sua vez ama Pórcia. Shakespeare renuncia ao profundo lirismo, passando ao grotesco que domina a situação em engraçados diálogos das adaptações feitas para o teatro e o cinema contemporâneo.

O jovem Bassânio, nobre veneziano que havia malgastado sua fortuna, pede ao rico mercador Antônio, seu velho amigo, 3 mil ducados para poder cortejar e dar continuidade a seu noivado com a rica herdeira Pórcia, que vive em terra firme, Belmonte. Antônio, que tem empregado todo seu dinheiro em «empresas de ultramar», decide pedir um empréstimo de dinheiro a Shylock, usurário judeu a quem antes havia insultado. Shylock consente em emprestar o dinheiro sob uma condição: se a quantidade não for paga ao final do prazo fixado, Shylock teria o direito a tomar «uma libra de carne» do corpo de Antônio.

Jéssica, filha de Shylock, estava apaixonada por Lourenço, amigo de Bassânio, e os dois decidem fugir enquanto o pai dela vai a um jantar com Bassânio e Antônio. Na fuga, Jéssica leva dois sacos com ouro e joias, as riquezas do pai. Shylock se desespera pelas ruas de Veneza, lamentando-se e cobrando justiça por parte do Duque, magistrado da cidade. Notícias de várias partes do mundo relatam o naufrágio dos navios de Antônio. Shylock se regozija com a notícia.

Pórcia, por disposição testamentária do pai, se casará com o pretendente que entre três cofrezinhos – um de ouro, um de prata e outro de chumbo – escolha o que contenha o retrato dela. De todo lugar chegam pretendentes; fracassam o príncipe de Marrocos e de Aragão; mas Bassânio com sensata reflexão, escolhe o cofrezinho certo e se casa com Pórcia, que o ama, e seu amigo Graciano faz o mesmo com a donzela dela, Nerissa.

Ao chegar a notícia de que os navios de Antônio naufragaram, que sua dívida não tem sido paga dentro do prazo estipulado, e que Shylock pede «uma libra de carne», o assunto é levado ante o Duque. Pórcia se disfarça de advogado e Nerissa de escrivão e, sem seus maridos sabem, apresentam-se diante do tribunal para defender Antônio.

Depois de tentar em vão obter o perdão do judeu, oferecendo-lhe o triplo da quantidade devida, Pórcia solicita que seja concedida a petição do hebreu, mas o adverte que perderá sua vida se chega a derramar uma gota de sangue, pois a obrigação só dá direito à carne. Argumenta depois que Shylock deve pagar com a vida o delito de haver atentado, sendo estrangeiro, contra a vida de um cidadão de Veneza.

O Duque perdoa a vida de Shylock, porém designa metade de suas riquezas a Antônio e a outra metade ao Estado. Antônio renuncia a sua parte com a condição que Shylock se converta ao cristianismo, deixando seu dote após a morte para Jessica – a filha de Shylock –, que havia fugido depois de roubar o dinheiro dos cofres do pai para casar-se com um cristão, Lourenço, e por conta disso havia sido deserdada. Shylock aceita; Pórcia e Nerissa, que não

havia sido reconhecidas, pedem os anéis de Bassânio e Graciano, recebidos de suas esposas, e dos quais prometeram não se desfazer jamais. Eles os cedem após ter resistido em vão. Ao voltar para casa suas esposas reprovam a ação, embora no final das contas revelam toda a conspiração. Finalmente se sabe que três das embarcações de Antônio regressaram sem ter sofrido nenhum desfalque.

O drama figura entre os mais famosos de Shakespeare, sobretudo pelo personagem Shylock, traçado com robustez, veracidade e engenho, movendo grandes atores a interpretar esse papel. Há cenas que figuram entre as mais dramáticas e brilhantes que Shakespeare escreveu: a cena do contrato (Ato I, cena 3); aquela em Shylock lamenta a fuga de sua filha com seu dinheiro (Ato III, cena 1); a escolha dos cofrezinhas por parte de Bassânio (Ato III, cena 2); a cena diante do tribunal de justiça (Ato IV, cena 1); e a da música sob o luar (Ato V, cena 1).

Enfim, a habilidade com que Shakespeare combina motivos diversos, pitorescos e a conclusão, celebra a vitória do amor sobre o rigor da justiça. Isto tem exercido grande fascinação a Woody Allen, ao ponto de incorporar na sua filmografia temas como o dinheiro relacionado à questão moral, do «valor da carne», sem a conotação religiosa de crueldade que assume na comédia inglesa. Todavia pelo viés do humor judaico em um processo de dessacralização de tais motivos.

Shakespeare distrai o espectador com as cenas na vila de Pórcia; de modo que, por exemplo, depois da cena culminante do processo: o juízo final, que deixa a impressão forte e amarga; o público pode se deleitar na sublime poesia de uma noite de luar, com a música e o diálogo entre os amantes. Da mesma forma acontece em *Café Society* na alternância das cenas contrastantes do Bronx e de Hollywood, onde o amor romântico entre Bobby e Vonnie, ligado aos negócios controlados pelos poderosos de Hollywood.

Muito além de uma religião, o judaísmo parece haver cinzelado uma atitude diante do mundo no qual se vive, em uma suposta harmonia entre os princípios da fé e a retórica da razão, entrelaçados por uma ética, felizmente subversiva. Neste ponto, *O mercador de Veneza* apresenta uma anedota do fracasso de um aval, a sanguinária reclamação do cobiçoso Shylock e a relação amorosa entre Pórcia de Belmonte, jovem, bela, rica e virtuosa, possuidora de muitos admiradores, entre outros Bassânio. Esses antecedentes do «amor romântico» servem

para decupar a relação dos protagonistas de *Café Society* diante dos desdobramentos que o dinheiro tem nesta comédia romântica.

Pobre, embora sendo de nobreza veneziana, Bassânio vê-se obrigado a recorrer ao auxílio de Antônio. Este se dispôs a emprestar-lhe 3 mil ducados pelo prazo de 3 meses, segundo lhe fora pedido, porém, não tendo no momento toda a quantia necessária, foi pedir dinheiro a Shylock, judeu rico que fazia empréstimos em dinheiro por ofício¹²³.

Shylock vê a ocasião para se vingar de Antônio por quem guardava ódio, um ódio ancestral sem revelar seus propósitos sinistros. Concorde, portanto, com o empréstimo sem juros, desde que o mercador aceite assinar um contrato no qual estaria estipulado que, se não fosse pago, Shylock teria o direito de exigir «uma libra de carne», que seria cortada de qualquer parte do corpo do fiador e que seja do agrado do credor (Shakespeare, 2013, p. 7)¹²⁴.

Apesar da obra estar carregada de antissemitismo, próprio da época, o judeu Shylock se revela como um grande ícone shakespeariano: o de mais haste e vigor. E se as três parcerias de amantes acabam felizmente unidas no último ato, estas representam o lado amável do drama. Certamente para Woody Allen, o embate entre o arruinado e ganancioso Antônio e, sobretudo, o derrotado Shylock, insinua o verdadeiro protagonismo do clássico de Shakespeare¹²⁵.

Na interface do teatro, literatura e cinema, o personagem agiota de Shylock reclama igualdade e apela à sua identidade:

Signor Antônio, quantas, quantas vezes lá no Rialto fizestes pouco caso do meu dinheiro e de eu viver de juros! Suportei tudo sempre com um paciente encolher de ombros, pois o

¹²³ O contexto de *O mercador de Veneza* é a segunda metade do século XVI. Desde o século IX, Veneza vinha sendo um dos maiores polos mercantis do mundo, dada a sua vocação para o transporte marítimo. Na Idade Média, havia sido uma das poucas cidades que permaneceram ativas e, graças a essa constante transação de mercadorias, serviu de base para o intercâmbio de pessoas vindas de diferentes lugares, fomentando-se a diversidade cultural e o pensamento liberal em relação ao conservadorismo cristão – religião predominante na época. Esse contexto histórico no qual se situa a obra, foi um tempo glorioso para os mercadores da península itálica, sobretudo os de Gênova e Veneza, que revendiam tecidos orientais e especiarias – cravo, noz-moscada, canela e pimenta – ao restante da Europa (Vainfas, 2010, p. 129). Além do mais, Veneza, naquele então, obrigou intelectuais a aderir a ideias pouco convencionais naquela época. Defendia-se o Estado Nacional emergente: a lei e o direito do cidadão nobre e juridicamente amparado. Isso fica em evidência no julgamento executório de Shylock diante de Antônio.

¹²⁴ Outra influência na obra de Shakespeare é *O judeu de Malta*, escrito entre 1589 e 1590 por Christopher Marlowe (2012); a obra trata de um judeu ganancioso também com desejo de vingança. Graças a uma série de paralelos entre ambas as obras, pode-se perceber que o personagem judeu com características negativas não foi ideia original de Shakespeare, e, sim, uma estigmatização presente na sociedade europeia daquele então. Esse mesmo fenômeno volta a acontecer na época contemporânea, os judeus não saem da pauta e Woody Allen traz esses personagens à cena de atualidade, confrontando, na maioria dos casos o público com os judeus ortodoxos e não com liberais como ele.

¹²⁵ Shylock é o arquétipo histórico do judeu usuário, desalmado e inmisericorde.

sofrimento é apanágio de toda a nossa tribo. De tudo me chamáveis: cão, incrédulo, degolado, além de me escarrardes neste gabão judeu, e tudo apenas por eu usar o que me pertencia. Ora bem; mas agora está patente que precisais de mim.

Ótimo! Avante! Vindes buscar-me e me dizeis: 'Shylock', dizeis-me 'precisamos de dinheiro'. Vós, que esvaziado havíeis toda a vossa saliva em minha barba e me expulsáveis a pontapés, tal qual como faríeis a um cão postado em frente a vossa porta, solicitais dinheiro. Que vos devo responder neste instante? Deveria perguntar-vos: 'Cachorro tem dinheiro? Será possível que um cachorro empreste a alguém, três mil ducados?' Inclinar-me devo até ao chão e, em tom de voz de escravo, humilde a murmurar, quase sem fôlego, dizer assim: 'Na última quarta-feira, caro amigo, cuspiestes-me no rosto; noutro dia, chamastes-me de cão; e, em troca dessas cortesias, preciso ora emprestar-vos tanto dinheiro assim?

E, na sequência da Cena III: 'Sou um judeu'. Então um judeu não possui olhos? Um judeu não possui mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pelos mesmos alimentos, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e esfriado pelo mesmo verão e pelo mesmo inverno que um cristão? Se nos picais, não sangramos? Se nos fazeis cócegas, não rimos? Se nos envenenais, não morremos? E se vós nos ultrajais, não nos vingamos? (Shakespeare, 2013, p. 10).

Agora bem, quando Shakespeare escreve isto, os judeus há anos haviam sido expulsos da Inglaterra. Naturalmente, recolhe desse estereótipo da tradição e caricaturiza Shylock como a personificação do mal. De qualquer forma, ao longo da história subjaz a ideia de que os judeus sempre se dedicaram a emprestar dinheiro. O tema do dinheiro e dos negócios na tradição judaica situa-se na perspectiva de que o êxito, seja ele comercial, social, político ou econômico, não deve levar à arrogância, nem o fracasso ao rebaixamento. Nesse sentido, Woody Allen em *Café Society* internaliza a vulnerabilidade em prol do gênero da comédia romântica.

Sobretudo porque: em poucas obras de Shakespeare é tão clara a possibilidade de pensar na sabedoria dos mais velhos – o velho mercador cristão Antônio, e o velho prestamista judeu, Shylock –, como se fossem deuses ou semideuses que instruem às futuras gerações. É dessa forma que Theodor Reik ([1935]2020) posiciona-se no ensaio «Jewish wit» – em uma tradução livre: «Sagacidade judaica»¹²⁶. A partir de *O mercador de Veneza* apresentam-se dois protagonistas com traços divinos de suas respectivas religiões: Shylock é como YHWH,

¹²⁶ Freud apresenta Theodor Reik no seu ensaio de 1935. [Ele] é um mestre em psicanálise aplicada, como é mostrado especialmente em suas contribuições anteriores, enquanto seu trabalho posterior está mais orientado a questões de interesse psicológico geral. De ambas as formas, ele deu grandes provas de uma grande quantidade de inteligência, crítica e pensamento independente. Tal sagacidade, expressa na «psicanálise do humor judaico», é a brecha apontada acima para compreender que tanto o humor quanto o amor judaico tinham uma conotação sagrada que Woody Allen resgata em função de sua forma peculiar de fazer cinema, trazendo à tona a desmitificação do relato de Shakespeare, livrando-o das ataduras da tradição e do antissemitismo.

colérico, inclemente e dono de uma ideia de justiça exterior ao mundo e que deve aplicar-se sobre este, desde fora e desde cima; Antônio por sua vez é, como Jesus, piedoso e, sobretudo, humano: personifica a ideia de justiça que se encarna na vida e no próprio corpo de um homem disposto a se sacrificar, a morrer pelos pecados dos outros¹²⁷.

Sendo assim, estes dois velhos representam – valores e critérios de justiça –, aquilo contra o que se levantam. Em *O mercador de Veneza*, as astutas manobras dos jovens derrotam a ambos e resolvem a seu favor todos os conflitos. Outro tanto pode-se dizer do modo em que Pórcia, igual que Hamlet, está submetida à vontade de um pai ancião e morto, mas que consegue – graças à intervenção da fortuna, sorte para Woody Allen – fazer coincidir essa vontade com seu próprio desejo, ali onde Hamlet devia necessariamente escolher entre a satisfação do desejo de seu pai e o seu.

Na tragédia, a fortuna joga contra os planos melhor traçados pelos homens, o conflito é sempre conflito irresoluto no qual os deuses se impõem sobre os mortais. Na comédia, a fortuna joga sempre do lado dos protagonistas e, com a ajuda de sua própria astúcia, conseguem resolver os problemas e se impor sobre esse abominável império dos deuses. Mais uma vez a consigna do diretor cinematográfico, potencia a dessacralização das velhas crenças. Entretanto, *O mercador de Veneza* não pode ser considerado somente uma comédia sem os matizes de um protagonismo velado. De fato, basta assumir acriticamente o ponto de vista dos jovens da comédia – ricos, cristãos e heterossexuais –, no entanto, os que nela resultam derrotados – o velho mercador homossexual e o velho prestamista judeu – assumem diante dos olhos do espectador o caráter constrangedor da tragédia.

Considerar um drama qualquer, uma tragédia ou uma comédia, depende do ponto de vista que se deseje assumir perante a obra. Isto se tem convertido mais em uma pergunta técnica ou teatral que uma questão ético-política. Na perspectiva sempre inovadora de

¹²⁷ Na cultura semita dos Judeus ou Hebreus o nome representa a concepção da natureza ou caráter outorgado à relação de Deus com seu povo. A hipótese documentária tirada da Torá sobre esses nomes foi compilada de três fontes, sendo na tradição Javista chamado de YHWH e na tradição Eloísta de Eloim. Apesar de que em princípio a pronúncia do nome estivesse proibida, sendo a natureza divina inefável. Muda-se após o Antigo Testamento para a forma, primeiro respeitosa de chamar a Deus de Adonai, que quer dizer Senhor. Na tradição judaica, graças ao terceiro mandamento da Lei de Moisés – Não tomarás em vão o nome de YHWH, na atualidade alguns judeus usam um apóstrofo nos nomes divinos mais sagrados, de forma que o nome da divindade não venha a ser profanado por estar escrito em um registro comum. Nos escritos sefarditas da comunidade de judeus de Espanha e Portugal, a forma Dio é tradicional. A esse final de Deus é extirpado para não remeter a qualquer ideia de pluralidade. Apesar dos Evangelhos serem escrituras cristãs, estes foram escritos pelos judeus no primeiro século depois de Cristo em hebraico. Já no final do primeiro século, começaram a substituir o Tetragrama YHWH pela palavra em grego Kýrios com um sentido idêntico a Senhor.

Woody Allen, a hibridização dos gêneros resolve o impasse geracional, possibilitando a mistura de elementos da tragédia e da comédia. A hibridização dos gêneros adquire precocemente na filmografia do diretor um papel importante quando este desenvolve a crítica social em tom de ironia. A esse respeito já foi mencionado no capítulo primeiro que a ironia tem fundado o estilo da escrita de Woody Allen como roteirista, apresentando-se expressamente no humor e nas adaptações temporais que se pode fazer de suas obras.

A filmografia de Woody Allen representa em relação ao tema do judaísmo uma rede de significantes, feita de enunciados, lembranças, intertextualidade e deslocamentos, entre outros recursos da linguagem cinematográfica. Saltos que fazem de sua narrativa uma trama híbrida de suas histórias, usando o recurso da intertextualidade e, de suas influências. Nesse sentido, a discussão sobre o potencial da tragédia e de seu particular interesse vai ser driblado para focar exclusivamente na comédia, sem esquecer que ambos os registros estão implicados e referidos na apresentação. Até aqui a referência do teatro comparece para ressaltar o tema das duas faces: o trágico e o cômico com os quais o artista joga sempre em «O grande teatro do mundo»¹²⁸.

Os traços da comédia em *O mercador de Veneza*, velados pelo próprio autor desse formato, são colocados em um entredito a cada cena e, sobretudo, no final. No borde, no limite, em que a política tem uma ontologia trágica, mas de matéria dramática. Na qual se sustenta sempre, inevitavelmente no borde do abismo, embora não porfia em se afirmar um pouco mais próximo desse borde intolerável, sobretudo na construção cinematográfica dos personagens de Woody Allen.

Infere-se desta forma, guardando as devidas distâncias históricas em relação a Shakespeare, que para Woody Allen, a estrutura de um drama é sempre aberta às diversas possibilidades e às distintas interpretações. Sófocles e Eurípides ensinam sobre a fragilidade dos poderes humanos em um mundo cujas forças eles não controlam. Contudo, os cômicos, como Aristófanes, mostram o modo como os seres humanos podem se arrumar para burlar sua própria sorte, inclusive desafiar o poder dos deuses. Grandes dramaturgos, como

¹²⁸ *O grande teatro do mundo* de Pedro Calderón de la Barca é um auto sacramental relacionado com o tema da célebre comédia também de sua autoria: *A vida é sonho*. Querendo celebrar seu poder, Deus invoca o Mundo para fazer uma festa. Será um espetáculo, e os seres humanos seus protagonistas. O mundo deve produzir a comédia: fabricando dúvidas que se converterão em evidências. Aí, o Mundo invoca os mortais e abandona o palco (Calderón de la Barca, 2021).

Shakespeare, sempre souberam tirar de ambas as cordas o tom silencioso da crítica e construir com esses elementos um olhar mais complexo e denso à subjetividade contemporânea.

A versão cinematográfica de *O mercador de Veneza*, dirigida por Michael Radford (2005), chamou a atenção do crítico estadunidense Roger Ebert, que escreveu na sua coluna: «Mercador de Veneza recebe o que merece», essa peça sombria e perturbadora da literatura de Shakespeare, classificada como comédia – afirma Ebert – remete à dupla natureza da obra artística que provêm de esferas diferentes; «das cenas ensolaradas do romance» que se alternam com a tristeza, o desespero e a malícia (Ebert, 2005). O que mais chama a atenção sobre a análise do filme é que Ebert salienta se tratar do primeiro filme teatral da peça na «era do som». Afirma que houve várias versões silenciosas da obra, feitas para televisão extraídas do cânone shakespeariano. Entretanto, a peça tem sido evitada não só por Hollywood, mas por toda a indústria cinematográfica do mundo.

A razão dessa censura é óbvia, insiste Ebert: Shylock, o prestamista de dinheiro, que exige o pagamento com meio quilo de carne, é uma caricatura antissemita; «os cineastas se afetam e escolhem peças mais palatáveis». Mesmo assim, Shylock é um personagem intenso e apaixonado. Fazendo justiça à obra, mas não na obra. Embora Shylock incorpore o estereótipo antissemita, amplamente difundidos na época de Shakespeare, este não é uma criatura unidimensional como «O judeu de Malta» de Christopher Marlowe (2012), embora incorpore como acontece em todas as grandes criações de Shakespeare, uma humanidade que transcende sua condição de judeu.

O Shylock de Radford (2005), interpretado por Al Pacino, não é suavizado ou desculpado – isso negaria a realidade da peça, diz Ebert –, porém é visto como um judeu não sem razões. O filme começa visualizando um evento colocado apenas em diálogos do original: se vê o comerciante cristão Antônio – interpretado por Jeremy Iron – cuspir em Shylock na ponte do Rialto, como parte da manifestação contra os judeus que são necessários e odiados em Veneza. Necessários, porque sem agiotas, a economia da cidade não pode funcionar e odiados porque os cristãos devem, portanto, fazer negócios com as mesmas pessoas contra as quais há muito praticam um libelo de sangue¹²⁹.

¹²⁹ «Libelos de sangue» são falsas alegações antisemitista que acusam os judeus de sacrifícios humanos em rituais religiosos. Por essa razão, a vida judaica de Veneza em 1586 era terrível, judeus eram forçados a viver em áreas confinadas – o gueto –, proibidos de se mover pela cidade depois de escurecer, embora o filme mostre uma certa clandestinidade nesse ato. Judeus eram apenas tolerados porque os cristãos foram proibidos de emprestar dinheiro deles a juros. Questão altamente conveniente para aqueles que tinham o poder sustentado pela Igreja.

O fato de Shylock emprestar a Antônio dinheiro contra a garantia de «uma libra de carne» não é simplesmente uma crueldade, mas tem um motivo da ordem moral. O diálogo de Shakespeare deixa claro que Shylock orgulhosamente se recusa a aceitar qualquer juro monetário do seu devedor e tem todos os motivos para pensar que este pode pagar o empréstimo, o que significa que Shylock terá emprestado o dinheiro de graça. Que Antônio venha a um instante de perder sua carne e sua vida é, afinal, o resultado de uma barganha que ele rapidamente aceitou, porque também pensou que escaparia sem pagar juros. A grande cena do tribunal de Shakespeare, na qual o Doge de Veneza – o Duque – deve decidir entre as reivindicações de Shylock e a vida de Antônio, é prejudicada pela farsa do apelo de última hora, quando Pórcia se traveste para interceder pelo pai; no mérito das alegações, Shylock deveria ter resultado ganhador.

Harold Bloom (2000), na sua obra *Shakespeare: a invenção do humano*, afirma que *O mercader de Veneza* é uma obra profundamente antissemita. Cita James S. Shapiro – professor de literatura inglesa, especialista em Shakespeare da Universidade de Columbia –, autor dedicado à pesquisa sobre a relação do escritor inglês renascentista e os judeus, sugere que afastar o olhar do que a obra revela sobre a relação entre mitos culturais e identidades das pessoas não fará desaparecer as atitudes irracionais e excludentes. De fato, esses impulsos escuros seguem sendo hoje em dia tão alusivos, difíceis de identificar no curso normal das coisas, que só em certas ocasiões, como na montagem das obras, se consegue vislumbrar linhas de fratura na cultura. Por isso, diz Shapiro (2016), a censura da obra é sempre mais perigosa que sua representação.

Pode-se observar que Shapiro não fala de lê-la e sim de representa-la. Isso não é uma questão menor. Diferentemente de um conto ou uma novela, o texto teatral não é uma obra determinada: só a posta em cena que a completa. E, o deslumbrante e equidistante de *O mercador de Veneza* é que admite uma posta antissemita como filossemita: ativando, na cena, certos elementos do texto, vê-se assim um vingativo prestamista judeu derrotado e aliciado por cristãos simpáticos e benévolos; ativando outros, o pária que cometeu o erro de acreditar que a lei é igual para todos.

Contudo, a questão central pela qual tem-se usado a obra de Shakespeare para introduzir a temática do dinheiro no filme *Café Society*, de Woody Allen, responde ao tratamento do gênero. Se ambas as obras são reconhecidamente comédias, por que só uma

tem um final feliz? Por que ainda alguns celebram que o mercador se salve e Shylock seja derrotado, humilhado e obrigado a se converter?

Para Woody Allen, assim como para a maioria dos diretores pós-modernos que pensam a partir do cinema independente, uma conversão forçada causa indignação. Na época, para muitos, o mais feliz dos ingredientes dessa comédia: ainda que, apesar de si mesmo, o judeu Shylock seria salvo: na chamada «conversão dos judeus». Neste ponto, o diretor nova-iorquino coloca a figura de Ben Dorfman para patentear a cômica conversão do personagem mais divertido de todos em *Café Society* que subverte as convenções morais e de gênero.

De todo este preâmbulo traçado a favor do tratamento do tema do dinheiro e dos negócios no judaísmo, conclui-se que passa necessariamente pelas questões morais tanto da religião quanto da política para servir de base à estrutura econômica que permite a fruidez dos personagens do enredo; que a genialidade de Shakespeare serve de inspiração para Woody Allen na posta em cena de *Café Society*, partindo do princípio que a presença judaica na formação desses dois grandes polos de imigração, Nova-Iorque e Los Angeles, foi o berço da Indústria Cultural de Hollywood.

Bobby Dorfman – Jesse Eisenberg – recém-chegado à terra do cinema está entediado, andando pela cidade de Los Angeles; frente ao cinema, conhecido como Teatro Chinês, exhibe-se um pôster do filme *Swing Time* de 1936, estrelado por Fred Astaire e Ginger Rogers¹³⁰. Na calçada da fama de frente para o Teatro Chinês, o protagonista se depara com as impressões dos pés e mãos de Gloria Swanson, atriz e produtora estadunidense da «Época Áurea» do cinema Hollywoodiano, uma das estrelas do cinema mudo da década de 1920 que atuou com Rodolfo Valentino, ator de origem italiana, o primeiro ícone pop: «The latin lover».

Entra a trilha sonora *Pick Yourself Up*, de Vince Giordano e a Orquestra Nighthawks; a letra encarna-se em Bobby e o convida a erguer a cabeça e ir em frente diante do projeto de vida que o aguarda. Materializar o sonho impossível nesse momento de triunfar em

¹³⁰ Esse filme musical, traduzido para o português *Ritmo louco*, foi dirigido por George Stevens. Nele, o protagonista Lucky Garnett (Fred Astaire) é um dançarino e jogador que economiza dinheiro suficiente para se casar; entretanto, chegando atrasado à boda, a família da noiva (Betty Furness) lhe exige que consiga 25 mil dólares em Nova Iorque para poder voltar a cortejá-la, mas quando consegue economizar o dinheiro, ele e Perry Carroll (Ginger Rogers) – uma professora de dança –, apaixonam-se perdidamente. O impetuoso som do *swing* que caracterizou a época dos grandes musicais norte-americanos dos anos trinta, transcendeu futuras gerações de cineastas que mais tarde se projetariam nas *big bands* em plena depressão econômica e social.

Hollywood. Tirar a poeira daquilo que tinha ficado para trás no Bronx, ganhando a inspiração de todos aqueles que tinham triunfado na tela, à custa do esforço, sacrifícios e quedas que lhe trariam maturidade a seu espírito juvenil deslumbrado na «Fábrica de Sonhos»¹³¹.

Dita fábrica, almejada por Bobby, tinha sido criada pelos grandes magnatas de Hollywood, imigrantes russo-judeus vindos dos *shtetls* e guetos a esse distrito dos Estados Unidos¹³². Neste lugar mágico, que não tinha nenhuma relação com a realidade que haviam visto antes em suas vidas, decidiram materializar a ideia de uma aristocracia. Os judeus da primeira geração, segundo Neal Glaber (1989, p. 08-13), chegados a Hollywood, não só acreditavam no sonho americano, em lugar do fracasso, tentaram desesperadamente e com êxito fabricar a evidência de sua sobrevivência, e de sua própria existência.

Bobby continua a esperar um encontro com seu tio, muito ocupado, demonstrando ter outras prioridades. A sequência tem início com Bobby no escritório do tio Phil Stern – que ama as estrelas –, recebendo mais uma desculpa da secretaria, sobre o porquê o tio não podia atendê-lo, gerando ansiedade e expectativas no jovem sobrinho.

Secretária - Lamento. O senhor Stern teve que partir para Acapulco¹³³. Ele disse para lhe dizer que era uma promessa para a esposa dele no aniversário dela.

A ambientação sai da agência do empresário e vai para um quarto de hotel, onde Bobby está sentado no canto da cama, desabafando com sua mãe sobre a insatisfação de não conseguir encontrar o tio. E, falando da solidão, de estar sozinho do outro lado do país. Claro que a referência ao sentimento de solidão, Bobby expressa sua demanda em relação à ausência de experiências reais que até então não aconteceram. Entretanto, afirmar que está sozinho, remetendo-se à falta de companhia, sobretudo a de seus familiares. Nisso, a família judaica

¹³¹ Essa Fábrica de Sonhos abastecerá as ilusões de cento de milhões de cidadãos do mundo, fazendo-os esquecer durante mágicas horas seus problemas do dia a dia e as graves tragédias: dos ferozes totalitarismos dos anos trinta que prefiguravam a Segunda Guerra Mundial com suas respectivas consequências.

¹³² Shtetl em iídiche significa cidadezinha. Povoados ou bairros de cidades com uma população predominantemente judaica, da Europa oriental: Polônia, Rússia ou Bielorrússia, antes da Segunda Guerra Mundial.

¹³³ Acapulco é um balneário da costa do Pacífico no México; localiza-se em uma grande baía bordeada de edifícios muito altos e pelas montanhas da Serra Mãe do sul. Se fez famosa graças ao *jet set* da época. Grupo social economicamente forte advindo, principalmente, de Hollywood. Lugar de moda nos anos de 1930 pela enérgica vida noturna, praias e a prática do golfe.

define-se como uma coletividade religiosa cujo vínculo de pertença se dá na prática das tradições culturais, sociais e linguísticas.

Bobby - Ele foi do México a Chicago a trabalho. Eu estou aqui há três semanas, nem sequer pude me aproximar dele! É Metro, é Ginger Rogers, é Ronald Coleman ...

Rose - É por isso que Phil Stern é um homem importante¹³⁴. Ele vai voltar, encare da melhor forma. Seu irmão está aqui – aludindo a Ben Dorfman –, veio comer umas panquecas de batata. Aqui, pegue o telefone!

Ben - Já está entediado? Eu fiquei aí três semanas, eu jurei que nunca mais voltaria.

Bobby - Tem, tem sol e faz calor, mas não é Nova York. E eu não conheço ninguém aqui. Eles chamam rosca de pão doce e servem o café antes de você comer, no momento em que você se senta, até mesmo antes do suco de laranja.

Ben - Deixa-me te dar alguns números de telefone, ok? Espere. OK. Toni White, Klondike 0079, ela conhece muitas garotas. Eu sei que você é um pouquinho tímido. Mas não precisa conversar com elas, basta pagar 20 dólares, elas são uma beleza.

Bobby - Ei! Eu não estou pagando. Não há nada de sexy em uma transação comercial.

Ben - Tem razão garoto. É a pior coisa, mas em algumas noites é a alternativa, tudo bem, tchau. É um bom garoto. Vai se sair bem¹³⁵.

¹³⁴ A importância de um homem no contexto religioso de Rose, remete à figura de Moisés, o homem salvo das águas – relato da origem humilde de Phil Stern –, provedor e abençoado por Deus na sua empresa – de gerenciar as estrelas – e de conduzir o povo à Terra Prometida, mais uma alusão a Hollywood. Interpelando o filho a ter esperança sem desesperar. Hoje em dia as funções do homem judeu a respeito da família e comunidades permaneceram virtualmente sem câmbios até o advento dos movimentos feministas e progressistas do judaísmo reformista, reformador e reconstrucionista. O papel do homem judeu na atualidade depende de sua região no mundo: se é ortodoxa ou pertence a alguma outra rama do judaísmo, da sua idade e da influência de outras culturas na sua própria família. Phil é no contexto do filme um produtor e agenciador de celebridades do mundo do espetáculo.

¹³⁵ Esse sair-se bem de Ben é um voto de confiança no irmão mais novo, para quem reserva uma agenda voltada ao prazer imediato diante da falta de companhia, apesar dos empecilhos da família tradicional judaica, que olha a licitude da fonte do dinheiro. Nesse aspecto, Ben é uma figura análoga a Shylock que adia a questão moral a favor de sua verdadeira identidade. Reforçando a generosidade diante do juízo mesquinho de Rose e Marty.

Marty - Enquanto isso, o irmão fajuto dela, vai se esquivando¹³⁶.

Rose - Ele é ocupado. Você não sabe o que é ser ocupado. Ele faz refeições com Fred Astaire e Gary Cooper.

Marty - Impressionante.

Ben - Tome. Panqueca muito boa. Compre um chapéu!

Rose - O que é isso? \$ 1.500 dólares!

Ben - Vai passear uns dias na Flórida.

Rose - Eu não quero esse dinheiro, se for proveniente de algo ilícito.

Ben - Talvez meu sócio e eu compremos uma boate, se sentiria melhor se eu estivesse nesse ramo?¹³⁷.

Rose - Bom... Desde que tudo seja lícito.

Marty - Bom, quando ficará sabendo?

Ben - Temos que ver se o dono topa vender. Estamos tentando convencê-lo.

A cena corta da cozinha para a área portuária do que parece ser o Rio Hudson em Nova York; entra a trilha sonora com o Jazz *Taxi War Dance*, de Count Basie. Música instrumental

¹³⁶ Duas coisas interessantes a destacar em Marty Dorfman. Primeiro que leva o nome do pai de Woody Allen; e, segundo, criticado abertamente por Rose, ele não é um bom exemplo de judeu: não reza, não observa o jejum e não possui uma mente tradicionalmente judaica. Ela, literalmente o chama de burro. Talvez um eco biográfico que ressoa da época em que o pai do diretor estava desempregado e sua mulher lhe cobrava o brio que ela não tinha.

¹³⁷ Apesar do cunho ficcional do filme, convergem nele dados históricos importantes. O espírito de empreendedorismo de Ben Dorfman é eloquente na sua intuição para os negócios. Daquilo que será o clube «Les Tropiques». Claramente inspirado em «Café Society», a casa fundada na cidade de Nova-Iorque e que teve como arrancada justamente o jazz. Gênero musical clandestino interpretado de preferência por «negros de raiz». Lá a mítica Billie Holiday lançou o sucesso *Strange fruit*. Convertendo o lugar no «templo sagrado do jazz»: o único em que se bancavam shows com três pianistas tocando ao mesmo tempo, produzindo uma textura polirrítmica inusitada proveniente do sangue. Entre o contexto histórico e ficcional se produz a cristalização de Hollywood, a Meca mundial do cinema e a expansão internacional do jazz, fazendo dessa época artística *à l'avant-garde* na história dos Estados Unidos, uma reinvenção de uma história familiar de segunda geração, diferente à de Phil Stern, pelo menos nos negócios ligados à «sociedade do espetáculo».

acelerada. Homens engravatados estão encostados em um carro preto – imagem inicial, figura 6 que ilustra esta parte «Dinheiro, glamour e violência na Sociedade do Café» –, até o momento em que tiram um homem aparentemente morto do porta-malas do carro. Lançando-o em uma vala já aberta, um caminhão de concreto joga argamassa sobre o corpo dele.

Ben - Se pede com educação, as pessoas ouvem.

Evelyn – a irmã de Bobby, interpretada por Sari Lennick – está terminando de redigir uma carta para Bobby falando sobre a família, sobre Ben entrando nos negócios das boates, e até mesmo se pergunta: o que ele entende sobre esse tipo de negócio?¹³⁸ Descreve os problemas que está enfrentando, principalmente com os sindicatos, mas até o momento sua sagacidade tem sido suficiente para lidar com eles. A música de jazz instrumental *Taxi War Dance* é a trilha sonora do momento. Na cena dois corpos na sarjeta sendo assistidos por policiais e jornalistas que tomam nota e tiram fotos dos cadáveres. A voz em *off* entra para ilustrar melhor a situação.

Locução - Ben Dorfman. Benny para seus amigos.

Na imagem, há um homem com costume completo e engravatado, dentro de uma sala de aula, aparentemente ele é o diretor da escola. Reclama com um policial sobre o roubo de 10 máquinas de escrever no final de semana. A locução dá continuidade ao relato.

Locução - Ele sempre teve problemas com a lei. Desde os tempos de escola. Ele cresceu em um bairro judeu, a maioria dos garotos conseguiu estudar, tornaram-se médicos ou advogados. Mas não todos. Alguns eram judeus durões e optaram pelas ruas. Durante esta descrição, jovens de boina e fumando estão recebendo ordens de um senhor com chapéu Fedora e terno e gravata.

¹³⁸ O papel de Evelyn, a irmã de Bobby, resulta um tanto quanto pitoresco. Ela é professora e casada com Leonard, também professor, um intelectual comunista que pensava que a religião era «o ópio do povo». E, de vez em quando ponderava questões profundas, sendo, segundo a família, o companheiro ideal para Evelyn.

Contratante - Harry Cantor me deve \$ 6.000. Se cobrar para mim. Eu dou um terço. Se você fizer isso, esta semana... Eu te levo para comer bife no Duffinetti – Duffinetti's Restaurant and Lounge.

A cena mostra dois garotos jogando um produto em casacos de pele que estavam na caçamba de um caminhão. Produz-se um corte para um jogo de dados ocorrendo em um beco, pouco antes de dois assaltantes entrarem de mão armada.

Locução - Ele não iria lutar, como seu pai, passando de um empreguinho a outro. Seu amigo Abe recebia 20 centavos de dólar por hora para carregar engradados de material de escritório. Ele ganhou 50 dólares para dar um jeito em alguns casacos de pele no Garment District – bairro reconhecidamente polo da moda em Nova Iorque – Tony Rondalino os ensinou a assaltar jogos de dados. Os jogos de dados eram ilegais, quando pegaram o dinheiro, não puderam ir à polícia. Ele dividia o dinheiro com Tony. Uma noite Abe estava sentado em seu carro com Tony. Ele tinha o bastante para comprar um carro! Um cara apareceu com toda a calma... pôs uma arma no vidro... matou Tony. A educação nas ruas veio com fúria.

A sequência das cenas demonstra o ocorrido; Ben fica sentado ao volante sem reação. A imagem corta para ele descendo vestido elegantemente as escadarias de uma boate, com garçons ao fundo, o locutor continua. Agora, ele e seus amigos são donos do clube «The Hangover». Ele usava ternos caros, mas ainda sob essas roupas, ele era o Benny das ruas.

A inclusão no gênero cinematográfico do crime organizado desambigua o interesse moral pelo dinheiro, diferentemente de outros gêneros, cujo tema principal é o delito, o diretor nova-iorquino por meio do humor judaico consegue inseri-lo neste filme. Existem ocasiões nas quais obras que incluem as motivações elas são acusadas de glorificar a violência, razão pela qual têm sofrido censura. Mas, quem pode se levar a sério a esse judeu mafioso?¹³⁹.

No esteio da proibição do consumo de bebidas alcoólicas – «Lei seca» em vigor nos Estados Unidos a partir de 1920 –, Woody Allen recria o empático Ben, oriundo das ruas do

¹³⁹ Nos anos de 1930, etapa de formação do gênero de gangster apresenta filmes emblemáticos como: *Inimigo público* (1931) de William A. Wellman, e *Heróis esquecidos* (1939), de Raoul Walsh, ambos protagonizados por James Cagney. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema de gangsters decai e é substituído pelo «cinema negro» com o qual existem numerosas similitudes. A partir da década de 1970, o cinema de gangsters alcança uma nova época de auge, na qual destacam obras como a trilogia de *O padrinho* (1972) de Francis Ford Coppola, *Os bons companheiros* (1990) de Martin Scorsese que, recentemente, em 2019, lança *O Irlandês*, que traça a trajetória do gênero em consonância com a história dos Estados Unidos, demonstrando com isto o já dito dos conchavos entre a política e o comércio clandestino, explorado, neste caso, pela máfia.

Bronx, pertencente a uma família judia, dedicado justamente ao negócio ilícito do contrabando, usando de fachada o clube gerenciado pelo irmão Bobby. Na contramão da polícia, dos sindicatos e da opinião pública. Ben faz de seu ofício de gangster sua forma de vida, convertendo-se em um personagem admirado e temido. Da mesma forma que Shylock, converte-se em uma diferenciada paródia do «sonho americano»¹⁴⁰. O traço nostálgico da Época de Ouro representada em *Café Society* não podia deixar de fora um judeu gangster. Nisto vem a calhar mais uma vez a subversão velada de *O mercador de Veneza*.

Da trilha do dinheiro, infere-se que esta inclusão de Woody Allen visa a construção de um protagonista de família judaica que sonha em superar a pobreza e alcançar o êxito. Introduzindo-se em uma organização criminosa e suas virtudes – por demais desencanado com a tradição e os costumes – lhe permitem galgar postos mais altos e, conseqüentemente, usufruir do dinheiro e da condição clandestina de seus negócios. Bobby, o irmão sabe das atividades de Ben, mas não o julga quicá por saber que no extremo da pirâmide na qual se encontra seu tio existe uma ética que apenas visa os interesses econômicos em jogo.

O espaço é caracteristicamente urbano, portos, bares clandestinos de Nova Iorque transformam-se no cenário para o exercício do ofício ilegal. Por esse motivo, pode-se relacionar com outros imigrantes e toda classe de marginalizados da cidade, os mesmos com os quais se enfrenta na luta pelo território. Neste sentido, é necessário entender que quando se trata da sobrevivência um judeu encontra sempre uma saída estratégica para ganhar-se a vida.

Em outra cena da trilha do dinheiro e dos negócios, a família está reunida na mesa de jantar para comemorar o Sêder de Pessach¹⁴¹. Bobby está de volta a Nova Iorque e, após ficar

¹⁴⁰ A guerra de patentes iniciada por Edison, no começo do século XX, empurrou para o Oeste, centenas de imigrantes judeus que vinham da Europa em busca de tolerância e segurança econômica. Em poucos anos, esses imigrantes judeus arquitetaram o chamado «sonho americano». Assim o enuncia o documentarista canadense Simcha Jacobovi (1998) em *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream* (TV) – *Hollywoodismo – Os judeus, o cinema e o sonho americano* – tradução nossa –, baseado no livro de Neal Gabler (1989, p. 42). Carl Laemmle colocou a pedra fundamental da *Universal City*, uma cidade consagrada ao cinema, com tudo o necessário para produzir filmes. Inaugurada em 1915, e nos anos seguintes, os Warner, Cohn, Zukor, Goldwyn, Fox construíram seus próprios estúdios, desenvolvendo o *star system* e o Oscar, introduziram a música negra na América Branca, para dar uma ideia de como a vida e a visão desses empresários deu forma e assentou as bases para «a sociedade do espetáculo»: uma nova perspectiva dada ao cinema junto às contradições que Woody Allen representa criticamente em *Café Society* na sua «época de glória».

¹⁴¹ O Sêder de Pessach é o jantar cerimonial judaico no qual se lembra a história do Êxodo, a libertação do povo de Israel.

«um tempo perdido», foi trabalhar para o irmão na Boate¹⁴². Ben elogia o irmão e diz que os clientes o adoram. Já o pai Marty fala sobre os problemas enfrentados com o primeiro gerente do negócio, acusando o homem de roubo.

Ben pensativo, mas sagaz, diz que o homem não está mais entre eles. Nesse momento a música *The Lady is a Tramp* entra apenas instrumental, e a cena vai para uma barbearia, na qual um homem, que está sendo preparado com uma toalha enrolada no rosto, é surpreendido por um elegante senhor, de chapéu Fedora, que entra no recinto, puxa um revólver e o executa. Saindo calmamente da barbearia e guardando o revolver em um jornal. A cena vai para a boate que está reformada. Bobby está conversando com um homem no balcão, e sai andando pela boate encontrando seus famosos frequentadores.

Locução - Bobby procurou seus amigos da alta sociedade, Rad Taylor e o marido Steve, que foram à boate e espalharam a notícia entre as modelos com quem ela trabalhava. Lembrando Bobby para mudar o nome da boate, para algo mais sofisticado...

Rad Taylor - «Le Tropic»! Parece mais chique e internacional e empolgante.

Bobby - Obrigado, foi graças a você.

Locutor - «Le Tropic» ficou conhecida como o local onde sempre se encontravam os Martinis mais secos e as mulheres mais bonitas de Manhattan. Garotas bonitas atraíam celebridades e expoentes do esporte. Grã-finos socializavam com políticos. E com a alta sociedade veio a imprensa dando ao local uma reputação cada vez maior. Bobby transitava com elegância entre os ricos e famosos. E aprendeu os meandros da 'alta roda', que incluía todo e qualquer expoente do submundo glamoroso de Nova York. Os Rhinebeck vinham quase todas as noites e pediam os melhores vinhos. Pareciam um casal ideal, só que ele transava dormindo com a irmã de sua esposa. E não faltavam membros da realeza da Europa, como o Conde Henrick van Goren, que apostava milhões no jogo de gamão, e sua esposa, a Condessa Van Goren, que na verdade é

¹⁴² Apesar de Bobby ter contraído matrimônio e sua mulher se dedicado ao cuidado exclusivo da maternidade – papel da mulher judaica –, ainda permanece nele a lembrança também nostálgica de Vonnie. E a vivência do envolvimento no triângulo amoroso com o tio Phil. Uma pitada de comédia romântica que evidencia o semblante de uma mulher que o enxerga jovem demais e sem condições de lhe oferecer uma vida com o glamour que ela precisa para viver em Hollywood.

Chickie Sherman da Passaic de New Jersey. E aquele anel no dedo de Suzy Bancroft tinha meros 41 quilates.

Obviamente que, com a elite – *Café Society* – viveu os escândalos dos tabloides, como Tom Price, o gênio de Wall Street, casado com Linda Ray Harmon bem mais alta, e herdeira da indústria automobilística, gastou a fortuna dela com coristas e corridas de cavalos, até que em uma caça, ela o tomou por um veado. Bobby conheceu todos eles, cumprimentou-os, brincou com eles, e ouviu suas histórias tristes e felizes, enquanto bebiam champanhe de mil dólares. E aprendeu sobre a vida do protagonista que no fim da cena: Rodgers & Hart a retrataram de forma certa¹⁴³.

Na última parte de *Café Society*, Woody Allen justifica o papel dos irmãos judeus diante do movimento pela proibição presente no contexto social de Nova Iorque da época. Critica a força política do reformismo cívico e da classe média «nativa» perante as mudanças na sociedade americana provocados pelo rápido desenvolvimento econômico e as migrações massivas. Denota-se na caracterização dos frequentadores e donos da boate Le Tropicque.

O movimento pela proibição instalado em *Café Society* – entendido como a sociedade da «Era Dourada» de Hollywood quanto de Nova Iorque, local onde a boate funciona – como medida política para o controle dos imigrantes dos grandes centros urbanos, dos ideais e objetivos do movimento progressista representados pela Indústria; mas, também, contra o conservadorismo dos valores da classe média urbana, diante das ansiedades provocadas pelas mudanças econômicas, os conflitos sociais e internacionais prefiguram no horizonte o sombrio desenlace do «final da festa»¹⁴⁴.

¹⁴³ Richard Rodgers (1902–1979) e o letrista Lorenz Hart (1895–1943) formavam uma dupla de compositores estadunidenses que juntos criaram mais 500 composições que viraram peças da Broadway como a primeira revista de sucesso *The Garrick Gaieties* e, após se mudarem para Hollywood, entraram no mundo cinematográfico para o qual produziram diversas canções. A revista *Time* fez uma edição com os dois compositores Rodgers & Hart na capa – 26 de setembro de 1938. Eles escreveram que seu sucesso «se baseia em um instinto comercial que a maioria de seus rivais aparentemente ignorou». Destacando-se o «espírito aventureiro». Na opinião de Rodgers & Hart, o que estava matando a «musico-média» era a mesmice, a mansidão e sua eterna rima de junho com a lua.

¹⁴⁴ Mary P. Ryan (1981, p. 105-108) fala dos oponentes diretos dessa proibição, principalmente os estrangeiros, que se converteram no alvo principal das batidas da «second Ku Klux Klan»: tendo a mira os traficantes de álcool e a segunda geração de imigrantes. Com isso, aumentou a criminalidade nos Estados Unidos. Concomitantemente, em 1934 entra em vigor o Código Hays, promovido por organizações de caráter religioso, sobretudo, católicas. Entre suas reivindicações estava que os criminais deviam ser mostrados como doentes mentais, devendo evitar toda e qualquer glorificação do gangster. Claro que, o crime nunca ganha, e a polícia não podia ser mostrada como corrupta e inoperante. Ainda bem que *Café Society* foi produzida em 2016, do contrário, Woody Allen estaria em apuros, por não haver cumprido a rigor o Código Hays, inspirado em um judeu da primeira geração (Gabler, 1998).

Entretanto, não o final desta trilha temática sobre o dinheiro, ligado – no «estigma judaico da carne» – a seu embate histórico religioso com o cristianismo por estabelecer os princípios da ética e da moral. Na tradição milenar do Talmude reconhece-se o valor do dinheiro sem cair em visões distanciadas da realidade. Já que este facilita a vida do ser humano. Condena o empréstimo de dinheiro com interesses, segundo a representação em *O mercador de Veneza* de William Shakespeare, pois foi na dinâmica histórica e social que os judeus foram submetidos à progressiva identificação e amplidão das exceções desse benefício para pleno uso.

Prevalece na religião monoteísta o movimento ortodoxo conservador que vai, ao igual que Shylock, para cima das medidas moralizadoras dos cristãos – o materialismo e o preço da carne – que condenam o lucro excessivo resultante dos empréstimos, criando, por culpa daqueles que se negam à progressão do tempo e ao compartilhamento do espaço multiculturalista, a judeofobia. Todo preconceito nesse sentido resulta inadmissível. No entanto, ainda se discute, chegando às vias de fato o antissemitismo.

Já foi proposta a ideia de um protagonismo análogo entre a comédia de Shakespeare e a de Woody Allen; entre Shylock e Ben; entre o destino trágico de um e a saída estratégica do outro pelo viés dessacralizado do humor judaico.

Locução - O julgamento correu conforme o previsto. As provas contra Ben Dorfman eram contundentes. E ele foi declarado culpado de todas as acusações. Apesar dos esforços de dois advogados caros pagos pelo irmão, ele é condenado a morrer na cadeira elétrica em Sing Sing.

- O martelo bate!

Rose - Isso não poderia acontecer, não podia, não podia.

Note-se a tripla negação da mãe à decisão da justiça temporal.

Uma imagem da prisão de Sing Sing aparece rapidamente, e logo se corta para uma cela de visita, na qual Ben está ao lado de um sacerdote, conversando com seu irmão¹⁴⁵.

¹⁴⁵ «Sing Sing» – «velhas faíscas» em língua nativa – Correctional Facility é o nome oficial da prisão de segurança máxima, administrada pelo Departamento de Correções e Supervisão Comunitária do Estado de Nova York na

Ben diz para Bobby - Este é o padre Brolian. Ele está me orientando para entender o cristianismo. Hoje, discutimos o sexto Salmo. É, Senhor! Não me castigues na tua ira. Nem me discipline teu furor. Não é isso, padre?

O sexto salmo é uma suplica pela misericórdia e o perdão de Deus, perante os pecados cometidos, pela salvação e perdão dos erros humanos¹⁴⁶.

Bobby olhando para seu irmão: - Ben, estou pasmo!

Ben - Sabe, não tivemos tempo para essa bobagem, mas quando o fim precisa de algo.

Bobby - Ben, você não quer ser sepultado como um judeu em um cemitério judaico?

Ben - A religião judaica não acredita na vida após a morte.

Bobby – Tá! Mas não acredito que estou ouvindo isso de você.

Ben - Tenho que saber que tudo isso não acaba, simplesmente, entende? Tenho que acreditar que uma parte de mim continua a existir. Que todos temos alma. Não é isso, padre?

Com essa fala ele dá uma longa tragada no cigarro.

Rose- Primeiro um assassino, depois se torna um cristão. O que eu fiz para merecer isso? O que é pior?

Marty - o pai lúcido:- Ele explicou para você. Os judeus não têm uma vida após a morte.

Rose - Todos temos medo de morrer, Marty! Mas não renunciamos à religião na qual nascemos.

Vila de Ossining. Fica à margem leste do rio Hudson. Nela ficava a câmara de execução até a abolição da Pena Capital em 2004. O nome «Sing Sing» é uma homenagem à tribo nativa americana Sintsink, que habitava a região.

Marty - Eu não tenho medo de morrer.

Rose - Você é burro demais para compreender as implicações de tudo isso.

Marty - Eu não disse que gosto da ideia. E vou resistir à morte como eu puder. Mas quando o Anjo da Morte vier com sua foice para me matar, eu irei. Protestarei. Reclamarei. Você ouviu? Irei sobre protesto.

Rose - E vai protestar para quem? O que é que você vai fazer? Escrever uma carta para o Times?

Marty - Vou protestar contra o silêncio. Vou protestar, porque a vida toda eu rezei, rezei e nunca veio uma resposta!

Rose fala em hebraico, mas Marty não entende suas palavras.

Marty - O que você está dizendo?

Rose - Nenhuma resposta, também é uma resposta. Pena que a religião judaica não tenha vida após a morte. Eles conseguiram ao certo muito mais clientes.

No final de julho, Ben foi executado em Sing Sing. Ele morreu cristão e queria ser cremado. Ben havia pedido que suas cinzas fossem espalhadas em Manhattan. E Bobby as espalhou para fora de um estabelecimento que haviam dado a Ben muitas noites de prazer.

Tanto em *Café Society* quanto em *O mercador de Veneza* há um Juízo Final. A sentença deixa-se ouvir na sonoplastia de um martelo. Rose, a mãe, nega-se a aceitar o alto preço da carne, a decisão da justiça, encenando o enigma edipiano da morte do primogênito. Ainda assim, comparece e se revela a humanidade de Ben Dorfman – interpretado por Corey Stoll, Hemingway de *Meia noite em Paris* –, que trazia inscrito no nome: o bem gratuito. Reconhece-se desconhecedor do devir de Chronos – o tempo: «a sabedoria do nunca, a ignorância do sempre» –, experimenta sua verdadeira conversão. Mais vale tarde que nunca!

Ben aceita uma doutrina fora dos cânones de sua tradição. Ele havia sido um espírito livre, capaz de exprimir da vida todo o prazer ao qual tinha direito. Nisso entrega-se à misericórdia – olhar para sua miséria com o coração, com compaixão – de um Deus

desconhecido, ciente de seus próprios excessos. Nos quais destila um gozo estético patenteado por seu criador, Woody Allen que o liberta da culpa, instaurada pela religião judaica.

«O fim precisa de algo», nesta frase de Ben a seu irmão caracteriza a verdadeira conversão, o sentimento oceânico religioso, esperançoso de pertença a um todo, em vista de que seu investimento parcial e material – do corpo, «uma parte de mim» – o coloca diante de um abismo. Do real da morte que lhe inspira medo. Apostando, assim, em uma vida após a morte. Essa pulsão o faz dar uma tragada profunda no cigarro.

Por sua parte, Rose lamenta-se, a culpa toma conta dela, sem querer ouvir o pai na lucidez sensível do amor paterno que desperta a morte iminente do filho. Rose, constrangida, não admite a imortalidade da alma, isso sim seria um bom negócio para os judeus. E o alento final e a homenagem ficam reservados ao irmão que espalha as cinzas de Ben no lugar no qual este havia gozado mais das noites de Nova Iorque, em contraposição às luzes do amanhecer de Hollywood.

Desta primeira trilha temática do dinheiro em *Café Society* desprende-se fundamentalmente que em *O mercador de Veneza*, fonte teatral e literária de Shakespeare, da mesma forma que na adaptação cinematográfica contemporânea, o tema do dinheiro é associado ao significante da carne – estigma ou marca milenar –, que cria um conflito religioso, um autêntico problema das práticas da moralidade. Para os judeus prestar e cobrar interesses converte-se também em um problema ético. Entre a materialidade da carne e a espiritualidade da alma. A honra da família coloca assim em jogo uma disputa que vai além do plano puramente religioso, perpassando o político e econômico.

Na trama do filme, o projeto de Bobby Dorfman de triunfar em Hollywood, depende do apoio de seu tio Phil, um competente diretor cinematográfico que se adequou à primeira geração de imigrantes, arquitetando a indústria do cinema em um plano mais conservador. Em contraposição, seu irmão Ben lidera uma quadrilha de gangsteres empenhada em desfrutar dos bens materiais mais contingentes e imediatos. Ele termina sendo julgado e condenado à morte. Sendo esse o fator decisivo para sua conversão. Essa subversão de Woody Allen atualiza, seculariza e evidencia a passagem da modernidade para a pós-modernidade, usando como suporte o teatro, a literatura e o cinema. Eloquentes expressões de uma «comédia romântica de costumes».

2.2. Em *Café Society* a Lei do Desejo é flagra o sexo na égide do poder

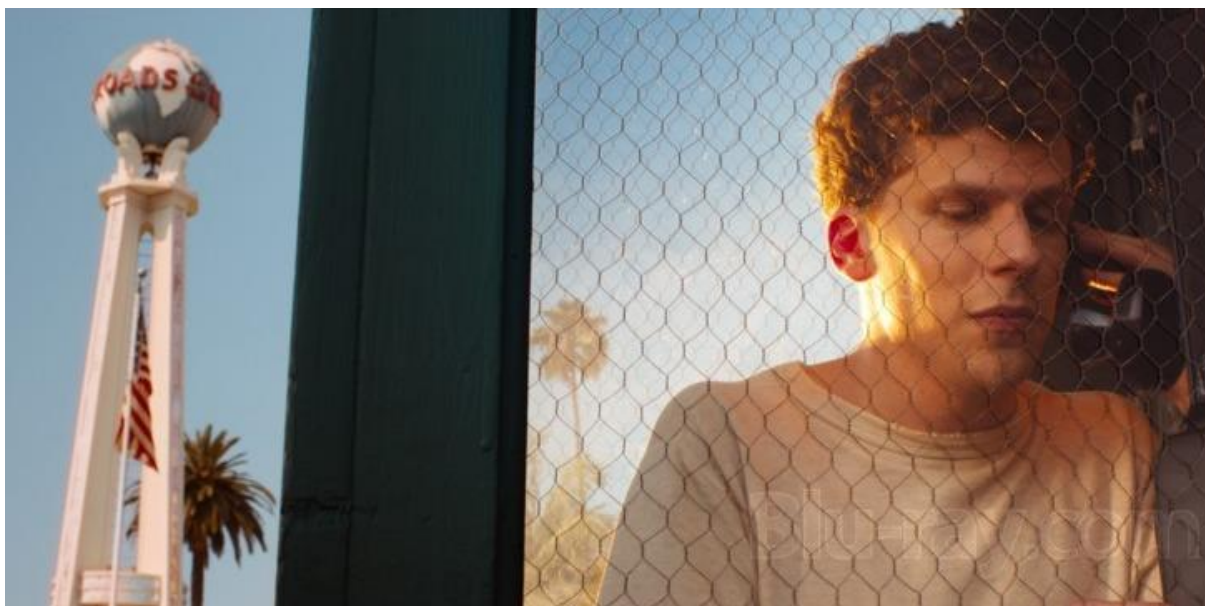


Figura 7 - Bobby Dorfman na sua chegada a Hollywood liga para solicitar os serviços de uma garota de programa. Ela revela ser também de origem judaica. Sexo e amor convertem-se assim em correlatos do desejo sempre adiado.

Café Society está ambientada em Nova Iorque dos anos de 1930¹⁴⁷. Compartilham desse espaço geográfico, histórico-político e social, glória e *glamour* de aristocratas de título e de fachada; estrelas do cinema; modelos; gangsteres, e «românticos empedernidos». Todo mundo com um passado, dispostos a viver o presente de si e para os outros. Sobretudo no

¹⁴⁷ O século XIX que antecede o contexto do filme havia sido essencialmente nacionalista: o conceito emergente de «nação» tinha potencializado os elementos institucionais dos Estados modernos. Com isto, o poder também se secularizou, convertendo-se em uma Lei emergente com normas que sancionavam inclusive orçamentos. Isto coincide igualmente com a irrupção da «boemia» no contexto social. Paris e Viena foram as «capitais do sexo» de finais desse século (Rodrigue, 1996, p. 81). O código da época exigia: a conquista por parte dos homens e o consequente papel de «amantes discretas» por parte das mulheres». A sensualidade em tais centros urbanos experimentava-se com um certo «intimismo hipócrita». A Viena sexual era a Paris suburbana. Da mesma forma, observa-se em *Café Society* um tratamento dado à sexualidade de acordo às funções sexuais do gênero – termo específico que alcança notoriedade a partir do século XX. Freud, nessa transição, coloca o sexo e a sexualidade em pauta relacionando esses componentes também com o afã de poder. Woody Allen utiliza-se do senso comum para relacionar o sexo à questão do gênero. Categoria relativa à classe social ou grupo familiar no seu afã de pertencimento. Um sentimento de «identidade sexual» que define o sexo como a organização anatômica da «diferença». Esse status diferenciador dos sexos é induzido por uma determinada sociedade, por essa razão, o gênero é uma entidade moral, política e cultural, ou seja, uma «identidade ideológica» diferente da realidade anatômica incontornável, segundo explica Elisabeth Roudinesco (2019, p. 306).

relativo aos sonhos, cultivados no espírito da tradição judaica: o futuro almejado de conquista da Terra Prometida¹⁴⁸.

Nesta segunda trilha, o sexo inscreve-se no percurso do desejo que se materializa principalmente na contenção, repressão ou simplesmente em um negócio. O protagonista principal, Bobby Stern, perambula pela trama sob o peso desta consigna. Trava alguns impasses, em primeiro lugar com uma garota de programa por sugestão de seu irmão Ben com a intenção de esmagar a solidão do recém-chegado a Hollywood; com Vonnie a quem idealiza e termina perdendo por seu tio Phil, e mais tarde com sua mulher que se dedica à maternidade, renunciando à vida social na qual Bobby se envolve por conta de seu promissor negócio em Nova Iorque.

Percebe-se claramente o tom nostálgico do filme e a autoanálise que Woody Allen faz reconstruindo uma comédia romântica da chamada Idade dourada de Hollywood. Nisto, ele deixa ver o quanto conhece os pressupostos psicanalíticos da pulsão; a sexualidade ligada à linguagem nas sacadas chistosas, a diferença que se estabelece entre sexo, sexualidade, gêneros e identidades; os princípios que operam em torno dela: necessidade, demanda e desejo na construção de um personagem; o cruzamento entre a objetividade da carne e a subjetividade da relação entre afeto e pulsão, assim como a base conceitual do imaginário no destino representativo das pulsões sexuais ligadas ao exercício do poder.

Por essa razão, a decupagem nesta segunda trilha temática se baseia em duas cenas emblemáticas: o «episódio do gazebo» no qual Bobby e Phil falam da separação deste último para assumir a sua verdadeira paixão, sem revelar o nome da amada, e o episódio anterior da «guerra dos sexos» protagonizada também por Bobby e Candy, uma garota de programa contratada por ele para lhe fazer companhia.

Certamente, a identificação ligada ao desejo tem um papel fundamental na construção do filme. Representa a circulação narrativa em primeira e última instância, da família judaica da diáspora – mobilização interessante para efeitos compreensivos da trama –, o desejo na sua relação com o exercício do poder¹⁴⁹. Essa identificação constitui uma operação vital que

¹⁴⁸ O judaísmo de atualidade não descansa nessa metáfora religiosa da Promessa de Futuro, mas se constrói por meio das práticas civis na diáspora – etnopolítica –, orientadas à legitimação do enraizamento judaico fora do Estado de Israel, na diversidade das práticas sociais dos seus principais agentes, seja em Hollywood ou no Bronx.

¹⁴⁹ Michel Foucault (2010a) a partir da genealogia das relações de poder, analisa ao longo de sua obra os discursos sobre a sexualidade no Ocidente que constituíram a heterossexualidade como padrão de normalidade. Discursos científicos enfatizam a função reprodutiva do sexo da mesma forma que o faz a tradição judaica. O mesmo

segue o percurso da pulsão sexual ligada às contingências do corpo. Freud ([1915] 2010, p. 51-81) considera que existem 4 elementos associados a esse conceito da pulsão: fonte, meta, esforço e objeto. Para a psicanálise, a pulsão é a energia psíquica profunda que direciona a ação para um fim, produzindo uma descarga quando este é alcançado. Tal conceito refere-se a algo dinâmico – inscrito na ordem da metapsicologia –, e influenciado pela experiência do sujeito.

Valendo-se desse conceito herdado do pioneirismo científico de Freud – também de origem judaico –, Woody Allen recria a «pulsão erótica» dos personagens de *Café Society* de forma episódica no caso da pulsão sexual, cuja energia psíquica se denomina libido; e outra, *thanatos*, energia direcionada à agressividade, violência e morte. Sendo esse o ponto de partida do processo civilizatório, inscrito na base da sexualidade. Esta última entendida como linguagem: «além do princípio do prazer» que a imediatez do corpo possa oferecer (Freud, [1920] 2010, p. 161-239)¹⁵⁰. Sabe-se que tudo isto está na origem infantil da sexualidade adulta. Dando conta de como o ser humano se capta a si mesmo e de como se vincula aos outros por meio da interação social.

Sem a pretensão de entrar no complexo universo psicanalítico, o intuito consiste em apenas insinuar alguns conceitos dessa disciplina que são chaves para entender o vínculo inescindível entre sexo e linguagem, que postula o cinema de Woody Allen, e a narrativa do roteiro de *Café Society*. Nas variantes da trama, observa-se uma indagação pelo real do tempo, uma pré-existência do mundo como objeto, oferecido pelo período histórico retratado e o deslocamento das normativas da individuação sexual. Nisto, a ficção imagina realidades outras e, nesse gesto estético performático, se esvanecem as subjetividades e atribuições do gênero da comédia romântica, problematizando-se o estatuto mesmo da trama ficcional.

Base da construção imaginária proposta por Woody Allen – o cinema é «o ser humano imaginário» – a partir da qual o protagonismo representado pelos personagens enfrenta o

acontece com a concepção binária do sexo. A normalidade da sexualidade, segundo o próprio Foucault, baseia-se nisso, por essa razão, Woody Allen considera os paradoxos dessa normalidade para inseri-los na sua comédia.

¹⁵⁰ Freud ([1920] 2010, p. 161-239) em *Além do princípio de prazer* situa a pulsão sexual enlaçada à pulsão de morte – presente no oposto: sadismo e masoquismo –, causa de dor e prazer ao mesmo tempo. Desta forma, a compulsão à repetição é sempre uma tentativa de as pulsões voltarem ao estado anterior de satisfação. O paradoxal disto é que, ao mesmo tempo, a pulsão de vida é a propulsora da vida, e também o que leva o indivíduo à morte. Levando a concluir, da mesma forma que o faz Alfredo Garcia-Roza (2004), que a pulsão de morte, por ser disruptiva – suspensão –, é produtora de diferenças.

mundo¹⁵¹. Valendo-se da mediação de uma linguagem simbólica – inclusive cabalística – que lhe permite superar a brecha temporal da comunicação. Tal posição, na qual esse protagonismo é colocado pelo desejo dos pais – «da família judaica» –, permite incorporar uma imagem do corpo e de ser reconhecido dentro dos seus desejos pelo uso habitual da fala inscrita no roteiro.

Diferentemente da demanda do roteirista, a necessidade expressa na cena faz referência ao puramente biológico do corpo humano, o organismo precisa sobreviver. Essa questão é amplamente ilustrada pelos judeus no exílio. Sendo este o passaporte para entrar de cheio na trama ficcional. A necessidade surge por razões puramente orgânicas e se descarrega totalmente na ação específica da apropriação, adequação e enraizamento. O ser judeu, da mesma forma que acontece com todos, nasce em um estado de desamparo, indefeso a tal ponto de ser incapaz de satisfazer suas próprias necessidades – alusão direta à figura do Grande Outro (Mãe, Sociedade, Estado); portanto dependente.

Ao articular a demanda em palavras, introduz-se algo que causa uma cisão entre necessidade e demanda: «a demanda de amor». Relacionando o trabalho do diretor diretamente com o espectador. Esse Outro, sua presença – na ausência real do objeto perdido para sempre faz todo sentido diante da metáfora do «Paraíso perdido» –, simbolizando o amor do Outro, base da dependência religiosa do povo judaico. Desta forma, a demanda cumpre uma dupla função: expressa uma necessidade e se converte em uma demanda de amor. Tal é o vínculo que o espectador estabelece com o cinema na tentativa de consentir o percurso do desejo.

Nesse sentido, o desejo aparece como excedente produzido pela articulação da necessidade e da demanda, tomando forma quando a demanda se separa da necessidade. Parece haver aí uma morte: no corte. O desejo é, então, uma força constante que nunca pode ser satisfeita e deixa de motivar o sujeito-protagonista até surgir de novo, uma e outra vez. O desejo não pode ser satisfeito, portanto, é eterno. Comparece à visão, uma e outra vez, estabelecendo a base das virtudes da fé e da esperança no contexto judaico da religião. E na apropriação ontológica que se faz da experiência cinematográfica, voltando à célebre obra de

¹⁵¹ A qualidade ontológica do «ser imaginário» é expressa pelo poeta chileno Nicanor Parra (2019, p. 172) em «O homem imaginário». Esse lindo poema construído em nível morfológico por meio do substantivo «coração» e o verbo brindar estão determinados pelo adjetivo imaginário. Infere-se assim a referência ao real lacaniano, do sujeito que não pode prescindir do desejo, em conformidade a Deleuze (2011), cria-se o real. Para Freud uma presentificação do fantasma, da carência, da falta. Ou, pelo contrário, do antiedipiano, a realidade do desejo.

Edgar Morin (2014, p. 29), *O cinema ou o homem imaginário*¹⁵². A partir deste referencial, licencia-se a análise que tomando como ponto de partida a imagem. Não poderia ser de outro modo; a matéria prima do cinema serve de enlace entre a realidade objetiva e material do corpo, e o mundo subjetivo, imaginário, do ser humano.

A respeito da representação audiovisual e aos modos encontrados por Woody Allen de representar a pulsão sexual, pode-se encontrar a expressão e representação dos protagonistas em *Café Society* – escópica ou invocante em termos da direção –, a representação de uma ideia acerca da sexualidade, seja esta figural ou sígnica. No sentido da ação na «posta em cena» delega à presença ou ausência; proximidade e distanciamento; transparência ou opacidade. Essa inscrição semiótica da pulsão na aparelhagem anímica do filme se dá em primeiro lugar pela fixação de um representante – ou representamen –, no marco da repressão primordial fundante do inconsciente na cultura judaica.

O cruzamento dessas duas realidades é o ponto de encontro das obsessões mais comuns do imaginário coletivo: o duplo do eu – outro, mais de que um outro eu, que permanece alheio a si, mas que não deixa nunca de ser eu. Sua aparição reclama ou demanda uma sorte de imortalidade, de permanência frente ao câmbio, inclusive da assimilação de si mesmo. O encantamento provocado pela imagem, colocada em movimento pelo diretor nova-iorquino graças ao domínio da linguagem cinematográfica, permite indagar na recriação do imaginário judaico a respeito das origens não só do cinema, mas também do espírito que inspira os pormenores do romance na comédia.

Logo, tanto a repressão quanto o recalque no filme jogam um papel fundamental e dinâmico, recaindo na dissociação pulsional dos afetos e suas representações que encontram, assim, destinos independentes na caracterização dos protagonistas. É o caso do impasse entre Bobby e seu tio Phil no «episódio do gazebo».

Phil está sentado em um gazebo, ao fundo uma mansão, próximo a ele um carrinho de bebidas. Um entardecer em Los Angeles, as cores saturadas da technicolor voltam a aparecer para exceder a paisagem. A luz vem do fundo. A música não se faz sentir – produz-se o silêncio

¹⁵² Nessa obra, Edgar Morin não trata de uma teoria cinematográfica, mas aprofunda em uma concepção antropológica complexa, que permite convergir diretamente com os impulsos constantemente latentes no ser humano desde a pré-história até a atualidade, mostrando que o cinema é mais do que uma réplica em duas dimensões da realidade que se oferece ao espectador; o que este desloca diante do espectador servindo-se das pupilas é a alma presente no projetado.

–, tornando o clima melancólico, Phil está cabisbaixo, sentado, bebendo¹⁵³. O sentimento de culpabilidade toma conta do diálogo: dar as costas ao inconsciente tem seu preço. E essa culpa, própria da matriz religiosa judaica, nem sempre se refere ao dano causado a outros – recalque –; muitas vezes, está na falta consigo mesmo, como acontece com Bobby no decorrer da trama¹⁵⁴.

Nesse momento Bobby sai da casa à procura do tio.

Bobby - Phil? O que foi? Parecia aborrecido no telefone.

A pergunta transferencial do jovem envolve a revolta intrínseca a sua luta interna, recurso discursivo que se mostra a serviço da anulação do seu próprio desejo, deslegitimando ideologicamente seu próprio estado de aflição.

Phil - Você quer um drink?

A oferta do adulto é para ambos desfrutarem de uma bebida, cujo resultado estimula os sentidos – e, amortecem a dor – como o efeito da droga, aceita socialmente.

Bobby - Não, obrigado. Qual é o problema?

Phil - Permita-me.

Bobby - Sim, claro, claro. Você, você está bem?

¹⁵³ De fato, esse traço melancólico que percorre *Café Society* funda-se sobre a rejeição, forclusão ou forclusão da falta – conceito forjado por Jacques Lacan (1985b, p. 147) para designar um mecanismo específico, por meio do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito –, hoje, esse traço é adscrito à depressão e tem-se convertido em um significante universal para os interesses do mercado farmacêutico. Tanto a rejeição do desejo e o não querer saber nada do inconsciente convertem-se na chave da disposição subjetiva dos protagonistas em cena. Divididos em relação ao desejo por Vonnie, sobrinho e tio são incapazes de recolhê-lo de maneira direta; apropriar-se dele tem um efeito, observável no final da cena. Certamente, a relação de ambos os falantes é conflitiva. Por um lado, Phil reconhece-se apaixonado sem revelar o nome de Vonnie. Mas, convicto dos passos a dar a respeito da separação de Karen, sua atual mulher. No desenlace do conflito, Bobby renuncia a seu desejo evitando o conflito com seu tio. Trata-se, como diz Lacan, de uma certa covardia moral que se expressa nessa falta de certeza deste de enfrentar a vida. Interessante notar que o termo de forclusão é de uso corrente no vocabulário jurídico e significa o vencimento de um direito não exercido nos prazos prescritos: alusão direta à falta de maturidade de Bobby.

¹⁵⁴ O recalque, neste caso, está sujeito à «crise geracional» que separa os Stern – tio e sobrinho. Denota um mecanismo mental de defesa contra ideias que sejam incompatíveis à tradição judaica. O supereu formado pelas proibições paternas à satisfação dos instintos e pela interiorização da imagem positiva do pai, que a criança contempla e admira, isto é, o eu ideal. Nesse sentido, Bobby sendo jovem é mais apegado aos costumes judaicos e Phil, amadurecido, ostenta um desapego que faz dele um homem mais resolvido.

Phil - Por que pergunta?

Bobby - Não sei. Ultimamente, tem fumado mais e bebido mais. Está irritado no trabalho.

O jovem faz uma leitura dos sintomas, signos indiciais da dimensão simbólica que lhe oferece a linguagem, apoiando-se na intuição do «desejo reprimido» que pode ser decifrado no decorrer da fala; secundariamente, alude-se ao «sintoma do gozo» – do excesso, do que sobra –, diferentemente da satisfação que envolve o traço problemático e paradoxal da suposta separação da esposa, além do princípio do prazer e unido à pulsão de morte no contexto da tradição que os une: algo particularmente familiar.

Phil - Eu não estou bem.

Afirma positivamente o adulto em um ato livre de reconhecimento do conflito.

Bobby - Ai meu Deus, tomara... Tomara que não esteja doente.

A negação aqui se apresenta como uma reação defensiva daquilo que surge no inconsciente do jovem e que ameaça a estrutura simbólica que rege a consciência judaica.

Phil - Preciso conversar, Bobby... com alguém em quem tenho confiança.

Mais uma vez, Phil se apresenta como um judeu de sucesso, dono de si. Reforçando a ideia de que a confiança é o cimento emocional do adulto realizado.

Bobby - E? Você pode falar comigo, se quiser.

Phil - Você é da família.

Ela é considerada o principal elemento da vida comunitária judaica, sob a consigna «crescei e multiplicai-vos» que desestimula o celibato, apesar da existência histórica de seitas judaicas que promoveram essa renúncia. Pensar o judaísmo no século XXI – adaptação da obra cinematográfica, inclusive no formato digital –, traz à tona a noção de família. A complexidade do judaísmo está em ser um pouco de tudo o que não é no sentido da secularização: não é uma religião, filosofia, cultura, etnia, Estado, nem um território. É tudo

isso ao mesmo tempo: uma civilização que na memória popular se define como uma família. Nascida de uma família rompida em busca de outra. Para a psicanálise, esta é a definição de identidade. Rompe-se para gerar independência, individualização e personalidade. No coração da família se encontra seu drama, sua tragédia, seu ponto culminante e sua comédia¹⁵⁵.

Bobby - É. É, então qual é o problema?

Phil - Decidi que vou deixar a minha esposa.

O divórcio no judaísmo mais tradicional é ilegal e, o judeu que mantém relações com uma mulher que não é sua legítima esposa, paga multa sobre o jogo fortuito dos dados; por cada filho da relação extraconjugal. A mulher deve pedir ao marido um *get* – requisição –, um documento para a realização de dito trâmite.

Bobby - Oh! Entendi.

Phil - Tenho decidido e tenho voltado atrás várias vezes, mas cheguei à conclusão que me apaixonei por outra mulher e não posso viver sem ela.

Phil confessa o estado de felicidade instantâneo, passional, desbordante, incontinente e irracional que o conecta com uma sensação de profunda completude. Freud ([1905], 2016, p. 36) a respeito da paixão propôs a ideia de que todos enfrentam um conflito, chamando-o de conflito neurótico. Nele, as paixões ocupam um lugar central. Desejos e exigências infantis nunca desaparecem, mantêm ao longo de toda a vida, buscando a maneira de ser saciadas. Por isso, as paixões são sofridas, alardeiam tanto do desejo que busca satisfação a qualquer preço, quanto do anseio que tem sido frustrado, chegando a criar um estado psicótico na personalidade, muito parecido à loucura. Pois, nesse estado as pessoas não enxergam a realidade, mas a idealizam.

¹⁵⁵ Essa concepção judaica de família implica, segundo Nilton Bonder (2008, p. 6-17), ser igual e diferente. Como honrar pai e mãe e honrar-se a si mesmo. O primeiro é um mandamento; o segundo, a lei fundamental da sobrevivência. O final feliz tem lugar quando os pais alcançam a maturidade que lhes permite entender que são melhor honrados quando os filhos se honram a si mesmos. Mas esse é o final feliz, a utopia, o modelo, o fim, que é sempre menos importante que o processo.

Bobby - Uau! Bom, olha, eu não sou perito nesta área. Mas é claro que essas coisas acontecem.

Phil - Não comigo, eu nunca traí. Nunca olhei para outra mulher em 25 anos. Meu Deus! Conhece Karen? Ela é maravilhosa!

Falou-se na primeira trilha temática sobre o dinheiro – poder fálico – da competência de Phil como produtor de Hollywood. Indiscutível, brilhante. *Good in papers* – boa nos papéis – é a expressão que melhor representa a ideia que ele tem da sua mulher: a eleição narcísica na qual se ama o que o outro tem e se percebe essa falta no próprio eu para alcançar o ideal.

Isto não necessariamente exclui a outra mulher ou outra modalidade freudiana da eleição amorosa, aquela chamada de anaclítica – aquela que envolve dependência da libido em relação aos impulsos que eram, em princípio, da ordem não sexual. Nela, a elevação à condição de ideal sexual também está presente, porém sob a base do cumprimento de condições infantis de amor referida aos objetos parentais (Freud, [1915] 2010, p. 37).

Bobby - É sim, ela é.

Phil - Maravilhosa!

Como se da sua mãe judia se tratasse.

Bobby - É, eu disse que sim, eu concordo.

Consentimento triádico, familiar.

Phil - E então, um ano atrás, este sonho, o anjo caiu do céu. Eu fiquei enfeitiçado.

Esta reivindicação do sonho, no sentido de ser uma revelação, salienta a figura dos anjos presentes na tradição bíblica judaica, assim como na literatura dos Textos Intertestamentários e, ainda que se costuma especular sobre a falta de uma angeologia ou angelética judaica, essa figura tem um papel importante na administração dos significantes literais situados no plano divino: o amor, por exemplo; e no plano mais humano como a atração sexual.

O sonho é um fenômeno universal. Dentro da cultura judaica é considerado uma visão do além, oráculo, profecia. E, desde Aristóteles com quem essa cultura fez um pacto canônico de interpretação, tem sido considerado uma chave para desvendar uma realidade oculta sobre subjetividade humana, da alma. Descartes o associava a um estado de loucura. Poetas o viam como o princípio máximo da subversão. Românticos acreditavam que a produção onírica era a própria essência da existência humana. Contudo, *A interpretação dos sonhos* de Freud ([1900]2019, p. 601) lança um grande desafio ao pensamento positivista de inícios do século XX. Em princípio, o sonho é a realização de um desejo inconsciente e recalcado, de natureza sexual e de origem infantil. Por isso, é fundamental saber distinguir entre o conteúdo manifesto de um sonho – a sequência de imagens da qual se lembra ao acordar – e seu conteúdo latente, isto é, os pensamentos e desejos a partir dos quais ele se formou (Roudinesco, 2019, p. 310). Deste princípio na cultura judaica, Woody Allen tem muito conhecimento, saber incorporado a toda sua obra¹⁵⁶.

Sem se importar com a intimidade – latente –, Phil relata o sonho a Bobby. Mais uma amostra da clarividência do tio. Depositando nessa revelação o seu desejo a ser alcançado.

Bobby - Olha eu vou dizer uma coisa bem óbvia, eu sei, mas quando é pra valer, a gente sabe. Eu posso garantir.

Phil - Sim, é pra valer. É pra valer.

Certamente, o valor de transferência de um sonho vem da transferência divina, dentro do contexto religioso dos interlocutores.

Bobby - E suponho que essa mulher ame você.

¹⁵⁶ Finalidades eletivas do diretor nova-iorquino como: projeção, sessão, tela, identificação, representação; a tela na qual se projetam os sonhos podem ser analisadas na perspectiva paradoxal do judaísmo. Sem com isto denegrir analogias psicanalíticas que produzem a identificação primária, mas reconhecendo seus limites. Muito pelo contrário, o risco está na proximidade objetiva da proximidade em forma de ilusão de similaridade e contiguidade que geram os regimes de confusão.

Phil - Eu acredito que sim. Embora eu a tenha enrolado por um ano dizendo que ia deixar a Karen, e aí não pude. Não posso dizer a ela novamente que vou fazer isso, não... fazer, fazer a ela ter esperança. Tenho que agir. Tomara que ela esteja sozinha.

Esperança é uma das maiores contribuições judaicas à civilização ocidental. Ponto de inflexão na história do espírito humano¹⁵⁷.

Aristóteles definia a virtude da esperança como um «sonhar acordado». Tudo a ver com todas as metáforas que definem o cinema. Um desejo privado de que as coisas sejam de outra maneira. Nisto reside a vocação do cineasta. Essa esperança não é vista como um sonho, desejo, mas como a forma mesma da história, um arco do universo moral. Para os judeus, Deus pode ocultar seu rosto, pode até castigar. No entanto, não rompe com a sua palavra. Ele cumprirá no futuro sua promessa.

Bobby - Se ela realmente ama você...

Phil - Ela é muito mais nova do que eu.

Bobby - Olha na verdade, a idade dela não importa se existe amor.

Phil - Eu me sinto tão culpado porque a Karen não fez nada para me afastar. Ela é inteligente, alegre e leal. Seu sexo sempre foi ótimo.

Bobby - Oh! Que ótimo!

¹⁵⁷ No discurso de Baruch Espinosa (2015, p. 147), o desejo ocupa um lugar importante para entender a natureza humana. Julga-se que algo é bom pelo esforço empenhado nisto, deseja-se. No projeto filosófico de Espinosa considera-se o moral, o político e o existencial. Infere-se desses princípios da identificação a sua relação direta com o desejo aberto à pulsão sexual. Na segunda teoria das pulsões, fundamentada entre Eros – o amor – e a «pulsão de morte», esta última constitui uma força destrutiva, cuja natureza para Freud não seria de caráter sexual. Cabe assim a pergunta de Laplanche e Pontalis (2016): como conciliar aspectos violentos e disruptivos da sexualidade humana com a dimensão inerente à pulsão erótica? Esse juízo não é um a priori mental, muito pelo contrário, é expressão do indivíduo que se esforça pelo que deseja e, ao mesmo tempo, age em concordância com aquilo que este considera bom; distinto é imaginar que algo é bom, pelo juízo prévio que se tem sobre isto, sem que haja envolvimento corporal. Essa base do pensamento também se refere à dificuldade de interpretar no discurso judaico de Espinosa, o conceito de desejo que radica na atuação do sujeito moderno mediado por uma moral de obrigações e uma ética do dever. Repercutem-se assim os discursos que sustentam que o ser humano deseja por carência. Neste sentido, o discurso normativo, conforme o código moral e a normativa, corresponde à tradição judaica. Desejar ter aquilo que se imagina faz desse sujeito desejante imaginar o que o faz mais feliz, buscando a verdade em objetos externos e passivos ante o pensamento.

Phil - Mas com essa outra é fantástico!

Aqui há uma fala importante a respeito do valor que tem o sexo na vida de um homem bem esclarecido a respeito do que quer. Sabe que o amor requer da fantasia, ilusão, ficção, para se representar na objetividade do corpo.

Bobby - Isso é bom. Mas... Acho que as pessoas passam por essas coisas e com o tempo ficam bem. E ela vai ficar bem.

Phil - Sim. É a Karen vai ficar bem amparada, ela vai ficar com metade de tudo que tenho.

Nesse aspecto, Phil acertadamente assume sua idiossincrasia judaica de não abandonar sua mulher no sentido de lhe garantir o suporte econômico necessário para a manutenção do padrão de vida.

Bobby - Bom se tiver alguma coisa que eu possa fazer por você ...

Phil - Eu só queria conversar.

Bobby - Tá bom.

Phil - Estou com esse nó no meu peito há tanto tempo.

Bobby – Olha, eu sinto muito que você tenha carregado esse peso, sempre pode falar comigo.

Phil - Obrigado. E aí é verdade?

Bobby – Humm!

Phil - Está com saudades de casa?

Bobby - Oh! Sim, acho que precisava sair de Manhattan para perceber que sou mesmo nova-iorquino. Se importa se eu...?

Aqui há um claro exemplo de como Bobby representa o alter-ego do cineasta.

Ele se serve de mais uma bebida.

Phil - Não, não! É incompreensível. As pessoas vêm aqui, veem que esta vida não é para elas. Tem uma garota em Nova York?

Bobby - Espero que sim, e se tiver, 10% devo a você.

Phil - Pelo quê?

Bobby - Por me apresentar a Vonnie. Acho que ela vai se casar comigo e vamos para Manhattan.

Uma música instrumental melancólica entra, a câmera faz um close no rosto de Phil Stern, ele está perplexo com a informação, entra uma locução em *Off*.

Phil Stern não podia acreditar no que estava ouvindo. Aceitava que Vonnie tivesse encontrado alguém, mas nunca imaginou que fosse seu sobrinho. Ele estava apaixonado pela secretária desde o primeiro dia.

Uma cena rápida com movimento de câmera dentro de um escritório sai de Phil Stern na mesa e passa para a secretária Veronica que está em pé na entrada da sala se apresentando.

Vonnie - Veronica Sybel. Eu tenho mestrado em literatura inglesa e artes dramáticas. E sim, eu sei datilografar.

A voz em *off* volta, enquanto a câmera faz o movimento de retorno para Phil.

Ele ficou encantado com o rosto dela, e ela ficou encantada com seu charme e sua vitalidade dominante.

Ele responde: está contratada!

Sentado na varanda da casa, ele está ao telefone encomendando rosas, mas quando sua mulher entra no ambiente ele disfarça a fala. A voz em *off* continua.

Locução - E nos meses seguintes, ele a surpreendeu, e correu riscos por isso.

Phil - Eu quero enviar cinquenta rosas. Isso mesmo... Sim cinquenta. Cinquenta, cinquenta por cento. Sim, cinquenta rosas vermelhas. E eu quero que o cartão leia... obrigado por um fim de semana fabuloso.

Vonnie - Eu disse que você não ficaria enjoado comigo lá. Eu te amo. Philip.

Phil - Sim, quer saber? Faça cem. Cem rosas vermelhas.

Nesta parte da decupagem fica em evidência o distanciamento entre a pulsão sexual e o afeto dos quais os personagens dialogam em chave judaica. A diferença geracional que separa Phil de Bobby traz à tona questões relativas à repressão. Claro que esse conceito se encarna principalmente na imaturidade de Bobby.

Freud ([1915] 2010, p.113), em obra citada, esboça três destinos possíveis a essa pulsão: ser sufocada, mudando-a para outro tipo de afeto no caso de Karen, ou permanecer na consciência. O caso de Phil vai em outra direção: resolutivo, seguro e intuitivo. Entretanto, o divórcio da representação e do afeto, este último, remete a uma espécie de «castidade», só possível de ser lida em termos econômicos, o que parece se impor na fala de Phil. É interessante observar que ele é devoto dessa exigência por meio do seu trabalho como produtor e agente cinematográfico. Esforço no qual investe no corpo que se impõe ao psíquico; e, logo, estabelece-se que desprendido dos meios de expressão toma coragem e se junta a Vonnie na clara união entre o afeto e sua representação¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Michel Foucault (2010a) afirma que em Espinosa o problema do acesso à verdade estava ligado, na sua própria formulação, a uma série de exigências que se relacionavam ao próprio ser do sujeito; está ligado – o acesso à verdade – às práticas espirituais associadas com aquilo que Foucault chama de «inquietação de si». Relacionada com o «conhece-te a ti mesmo» de Sócrates e Descartes, contemporâneo de Espinosa. A decisão de Espinosa é um «exercício de si», no qual o trabalho de pensar a própria história, liberta o pensamento daquilo que se pensa no silêncio e, ao reformulá-lo se pensa de outro modo (Foucault, 2010b). De tal forma a possibilitar a descoberta no desejo a verdade do seu ser. Na persistência de ser livre e feliz, um deslocamento do existir no qual o sujeito reflete racionalmente o desejo sem excesso, de forma espiritual; entretanto, do ponto de vista ético, o valor se integra ao desejo; e do ponto de vista político, o direito natural é o poder mesmo do indivíduo. O poder do indivíduo é o desejo como poder de existência por meio da reflexão racional, por meio da qual busca-se um bem verdadeiro. O projeto filosófico de Espinosa permite que o desejo sexual inclusive se expresse como poder existencial, além do mais, demonstra que é possível tal vida em concordância com uma posição ética e política que não exclui a convivência com os demais e o acesso à verdade do ser, à liberdade e felicidade. A caracterização e o percurso narrativo feito por estes personagens de *Café Society* induz a entender a crítica de Woody Allen como um distanciamento necessário de sua voz em *off*.

Esse conceito essencial da identificação tanto no cinema quanto na psicanálise oferece uma fonte de análise pertinente à decupagem proposta. Mas, antes, vale a pena introduzir Walter Benjamin (2012), que observou precocemente que o cinema e a psicanálise haviam aberto campos de conhecimento à escuta e ao olhar de tudo o que até então não podia ser visto nem ouvido¹⁵⁹. A complementaridade desses campos pela via da linguagem cinematográfica subsidia a Woody Allen, permitindo-lhe produzir efeitos de realidade que nenhum outro suporte permite realizar com tanta intensidade. Reforça-se, assim, a aplicação do componente audiovisual: o olhar do diretor e sua visão psicanalítica, abrindo uma dupla distância focal no que se refere à «identificação no cinema» (Aumont e Marie, 2007, p. 156).

O invisível em relação às problemáticas do inconsciente, no relacionado com o sexo atrelado ao afã de poder e à forma como Woody Allen elabora os princípios da crítica social ancorado na tradição cultural judaica, pela via do humor, permite tais reflexões. Na obra de Benjamin, acima citada, este afirma que ambas as descobertas dadas de forma sincrônica – no eixo da cultura judaica: cinema e psicanálise – revolucionaram o olhar humano.

Portanto, a força desta análise envolve questões de reconhecimento da questão cinematográfica – a imagem em movimento – e do distanciamento operado pelo diretor em relação à cultura judaica mais tradicional. A problemática de unir esses dois tipos de análise deve-se a três razões fundamentais: pelo peso que tem a psicanálise nas teorias do cinema; e, pelo contrário, pelo excesso de proximidade e confusão quando se trata da «comédia romântica», confusão proposital do diretor. Enfim, fica-se apenas no *affaire* na tentativa de ligar esses dois olhares em uma dupla distância focal na qual se acredita operar uma convergência estética, uma articulação de pontos de vista sobre a objetividade e subjetividade da incursão nesta segunda temática.

Na busca de uma confluência, do ponto de vista analítico, deve-se identificar de partida as armadilhas: por um lado, a posição de superioridade que representa o traço nostálgico presente em *Café Society* dado pelo diretor; por outro, esse excesso de proximidade dado pela identificação do espectador com a diegese que caracteriza cada um dos personagens,

¹⁵⁹ Sem a intenção de introduzir outros conceitos da psicanálise e, muito menos aprofundar neles, cabe a ressalva que o sujeito na sua vida psíquica nasce com o apetite de ver, ver-se ou ser visto por algo ou por alguém – pulsão escópica –, e de ouvir a voz do Outro e, como a psique se estrutura em torno de um ponto surdo. Essa expressão sonora do «recalque originário» – pulsão invocante. Isso permite ao sujeito se inscrever na dinâmica da invocação. Um ponto estratégico a partir do qual Woody Allen fala na voz em *off* e na condução da narrativa desejante.

principalmente de Bobby Stern e sua família. O auge do filme-sonho, intuição judaica de Woody Allen, continua a ser um isomorfismo e a subordinação do primeiro ao segundo, situado na Teoria do Cinema, da «Fábrica de Sonhos» como um cenário possível para esta produção no formato digital.

De qualquer forma, fica em suspense um aprofundamento sobre as relações complexas que se tecem nesta interface: cinema e psicanálise, além da mera aplicação dos conceitos psicanalíticos à Sétima das Belas Artes. Efetivamente, parece que na prática a maior parte do tempo, no marco da análise fílmica, é da ordem da psicanálise aplicada, o que resulta problemático para aqueles que não tem formação – entre os quais se incluem o autor deste trabalho –; aplicar supõe colocar uma coisa sobre a outra de maneira à alcançá-la, encobri-la para deixar sobre ela uma impressão¹⁶⁰.

Vale lembrar que a questão da psicanálise aplicada, formula problemas de terminologia e uso; trata-se de situar, apoiar, expor, estender, superpor, inclusive encobrir a interação cômica e crítica que facilita a fruidez comunicativa com o público. Salientando efeitos emocionais, cognitivos e comportamentais quando das massas se trata.

A temática do sexo, circunscrita ao esteio do desejo como imperativo existencial, deflagra em *Café Society* o poder no embate entre a classe social dominante e os imigrantes da primeira e segunda geração de judeus. Uma transferência fora do lugar de origem, de uma «cultura milenar» que desafia a estratégia de montagem de Woody Allen, correndo o risco de um uso abstrato, inclusive mecanicista, mas, sobretudo, o que isto pode significar no domínio de um saber, constituído no eixo criativo do humor judaico.

Na pior das hipóteses, a psicanálise aplicada produz um efeito de encobrimento, uma relação de dominação, de um potencial de confusão entre o conceito de humor na perspectiva política, assim como uma designação desse objeto à passividade: Woody Allen conhece e, com esse saber herdado, revela a invisibilidade do relato.

Esse posicionamento epistemológico e metodológico da temática da sexualidade, esclarece-se com o humor no sentido da secularização dessa prática sagrada, convertendo-se

¹⁶⁰ A noção de «impressão» guarda um sentido a ser considerado no contexto da linguagem cinematográfica, tanto por parte do diretor de fotografia quanto pelo diretor na posta em cena de um roteiro adaptado à reconstrução da «Era de Ouro» do cinema produzido em Hollywood: de dominação, influência e controle por parte da incipiente Indústria Cultural, nesse então atrelada à «cultura de massas».

em um recurso estratégico de comunicação. Não está no enredo do filme para responder nenhuma pergunta de cunho filosófico ou existencial, segundo a proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O anti-Édipo* (2000). Mas, para designar uma resposta preconcebida no âmbito da estética audiovisual. Portanto, é possível driblar o que pode aportar a obra em sua expressão do singular estilo de Allen, eclipsando a própria razão de ser da tradição judaica e inovando, no que a diegese tem de um real, inesperado e inexplorado pelo cinema.

Por este motivo considera-se fundamental nesta tese sair da ideia de aplicação da psicanálise à temática em tratamento, para acolher o cinema independente de Woody Allen nas diferentes modalidades de expressão que refletem o sentido da sexualidade, do desejo e do poder com o intuito de entender a condição humana. Considerando as interações entre esses temas e o cinema, e o aporte específico e eminentemente singular da leitura pós-moderna que o diretor faz delas.

Nessa linha de raciocínio, acredita-se na possibilidade de dar razão a Freud no que se refere às abstrações da mente: a subjetivação. Ainda que as abstrações do espectador sejam equivalentes ou remetam ao inconsciente, parece que os efeitos do cinema, como em quaisquer das outras artes, não podem representar *stricto sensu* o inconsciente. Sempre há e haverá algo de irrepresentável, algo da ordem do real¹⁶¹.

Em *Café Society* a guerra dos sexos ganha uma conotação muito especial. Frente à frustração vivida por Bobby Dorfman na sua chegada a Hollywood ao não ser atendido em um primeiro momento por seu tio, achar-se sozinho no Hotel Ali Baba¹⁶². Por sugestão de seu irmão Ben, decide chamar uma garota de programa. Este episódio emblemático da comédia

¹⁶¹ O cinema, como representação da realidade trabalha sobre uma pretensa transparência das imagens em movimento – adverte Droguett (2005, p. 11) –, na tentativa de redescobrir o valor midiático da ficção, do sonho que permite chegar perto do verdadeiro despertar, isto é, o real do desejo. Por isso, o autor diz que o derradeiro esteio de realidade é a fantasia, o que não significa que a vida seja apenas um sonho ou que a realidade é só uma ilusão. Existe um núcleo sólido, segundo Lacan, um resto que persiste, segundo o autor citado, e que não pode ser reduzido a um «realismo ingênuo», fruto da alienação e da banalização contemporânea. Neste ponto, Woody Allen se alça como autor de um cinema independente capaz de explorar a pulsão escópica e invocante para fazer uma comédia romântica como *Café Society* numa perspectiva original e crítica ao mesmo tempo.

¹⁶² Ali Babá é um personagem de ficção descrito no conto «Ali Babá e os quarenta ladrões», pertencentes à obra pré-islâmica *As mil e uma noites* de autor Anônimo (2016). É um personagem que se caracteriza por sua humildade, generosidade e simplicidade. Lenhador que trabalha transportando o material em três asnos para vendê-lo a mercadores da localidade. O esforço é manter seus dois filhos e a sua bela mulher. Sua figura se distorce quando passa a saquear e apoderar-se de coisas que não são suas. Isto representa o ser humano que devido aos obstáculos que passa, muda sua moralidade, podendo chegar a ser vil, despiadado e sem escrúpulos. Morgana, a criada astuta e sagaz, consegue livrar Ali Babá da tropa de saqueadores e fazer parte da família.

romântica servirá para estabelecer de que o sexo também pode ser um negócio. Nomeia-se este trecho da decupagem: «episódio da garota meretriz»¹⁶³.

A cena abre com Bobby em um telefone público. No fundo é possível ver as palmeiras de Los Angeles e o icônico globo do *Crossroads of the World – A encruzilhada do mundo* –, um shopping a céu aberto construído na década de 1930, entre a Sunset Boulevard e Las Palmas¹⁶⁴.

Bobby fala todo envergonhado e sem jeito. A vergonha remete à culpa, dor psíquica que se impõe no personagem por se sentir traindo o Outro, colocando em risco seu amor. Nesse primeiro tempo culpa, amor e pulsão encontram-se em estreita relação.

Bobby - Estou no Ali Baba Motel. É fica na Grace e Yucca. Sim e ah... é, o quarto 222, ou Bobby Dorfman, então sim; 10:15, sim, acho que tá bom, 10:15. Tanto faz. Não, claro que não! Loira, morena... O que ela quiser. Ah, ótimo, eu vou esperar.

A sequência vai para o quarto de hotel de Bobby, tudo a meia luz em tons pastel. Ele abre um vinho ao som de *Too Marvelous For Words*, de Jerry Cooper, que fala sobre a beleza de uma «mulher maravilhosa»: enaltecendo de forma apaixonada, todos os atributos possíveis dela. É nesse momento que um homem de pijama traz uma mulher até o quarto.

Homem de pijama: - Este é o quarto que procura. Ela veio ao meu quarto, por engano.

Bobby - Oh Deus! Desculpa. Entre. Oh, desculpe. Desculpa tá! Meu Deus, o que você fez?

O constrangimento é grande pela série de equívocos: a garota havia anotado errado o endereço, e Bobby reforça o tempo inteiro a culpa e a sua exposição no lugar. Uma sequência

¹⁶³ O nome do episódio reflete a junção de garota de programa como é conhecida a designação dada às mulheres que outrora na tradição judaica exerciam o ofício de meretrizes nas comunidades sefarditas nas quais era permitido.

¹⁶⁴ *Crossroads of the World – A encruzilhada do mundo* –, sua estrutura dispõe de um edifício central concebido para se assemelhar a um transatlântico rodeado por bangalôs em estilo cottage. Projetado por arquiteto Robert V. Derrah. O icônico Globo fica ao centro rodeado pelas demais estruturas do complexo, as quais representam os diversos países do mundo. Foi concebido para ser uma feira permanente multinacional ao ar livre. Nos anos de 1950, a Crossroads of the World foi convertido em um complexo de escritórios para muitos editores, roteiristas, produtores, diretores e agentes de Hollywood, como por exemplo Screen Actors Guild, Crosby, Stills, Nash & Young, Jackson Browne e Alfred Hitchcock.

engraçada se dá quando ela diz que furou um pneu e se apresenta como Candy. Que em inglês significa doce.

Dois aspectos favorecem aqui a oposição das identidades masculina e feminina: as diferenças de origem cultural e as diferenças hormonais que tem a ver com o modelo cerebral de atuação, literalmente na encenação do episódio. Essas diferenças significativas de comportamento podem ser constatadas à margem das diferenças anatômicas, são as diferenças mentais propiciadas pela sociedade.

Na maioria das produções cinematográficas, protagonistas masculinos vivem intensas histórias e aventuras, que não é o caso de Bobby. A história da garota de programa carece de importância. Substituta do complemento romântico do protagonista, converte-se além do mais para ele em um lastre, adiando o desejo interrompido¹⁶⁵. A comédia romântica oferece assim uma alternativa a esse aspecto, como pode-se observar mais à frente, um antídoto ao protagonismo feminino.

Tanto Bobby quanto Candy negam a razão do encontro. Arguindo a necessidade e demanda atreladas ao dinheiro, emprego e contexto da situação. O episódio é cômico, hilariante e deixa uma sensação prazerosa – divertida –, mas por trás desta situação cômica se esconde a tragédia da «garota meretriz», observada desde um olhar crítico e cético de Woody Allen que permite detectar o discurso ideológico: o amor ofertado como negócio.

Neste ponto reside essa negociação do amor clandestino. Enquanto o amor precisa de mistério e do segredo para se deslocar, vincula-se neste momento da trama à proibição, à lei e à culpa, para afirmar que Bobby, como protagonista de *Café Society*, sempre está em falta. Por isso, sempre se coloca à prova. Ele carrega uma culpa, de não ser Candy, por exemplo, evidencia uma contradição. Na clandestinidade do amor, tanto da garota quanto depois de Vonnie, toda escolha do objeto é substitutiva do original – *made* in incesto e parricídio –, prefigurado no extremo: o sagrado do amor. A idealização que recai naquele costado incestuoso materno e paterno do santo, casto, belo e puro – e o profano do amor, mais bem o impuro: o sexo – aquilo que perde a marca da idealização –; mas a coisa não funciona para a história dos protagonistas, pois ambos desejam «outra coisa».

¹⁶⁵ Nesse episódio, a culpa se faz presente na estrutura do desejo humano – o protagonismo de Bobby –, manifestando-se de diversas formas, que vão desde o remordimento – pela ousadia de namorar a futura mulher do seu tio, no caso de Vonnie – à neurose, sendo um problema de difícil solução para o impasse edipiano, visto como fonte desse sentimento mais tarde que aproxima a culpa da angústia.

Bobby - Não, eu não quero isso na minha consciência.

O protagonista não parece consentir a relação sexual na imediatez da ocasião e adia seu desejo. O problema que com Vonnie faz o mesmo no decorrer de toda a trama narrativa. Dissocia-se, assim, o vínculo afetivo entre o amor e o sexo.

Candy - Tudo bem, tudo bem, eu estou disposta.

Bobby - Oh! Disposta? Muito obrigado! Foi como tomar remédio?

Candy - Não! Não! Você não é um maçom grande e gordo!

Bobby – Não, estou nervoso para ir para a cama... Na verdade eu saí de um romance extremamente apaixonado, e nunca paguei por sexo antes.

Candy pede os \$ 20 dólares adiantados e insiste na tentativa de resultar atraente para ele. Diante da proposta, Bobby relaciona a sexualidade da garota com a ação mecânica que procura substituir por uma conversa amigável, alegando em seguida estar com dor de cabeça. Infere-se desse clichê a negação do protagonista.

Candy - É? E esta cidade está cheia de garotas lindas? Vêm de todas as partes, querendo fazer cinema.

Bobby - Sim.

Candy - Então, você não quer ir para a cama comigo?

Bobby - Não, eu não estou afim, desculpe. Eu perdi o tesão. Ai meu Deus! Não vai chorar. Se você vai chorar, a gente transa, vem aqui.

Candy - Eu só peço que seja de luz apagada.

Bobby - Eu acho que esse trabalho aqui, não é para você não, viu querida.

O protagonista julga a falta de profissionalismo da garota de programa, querendo justificar sua desistência. Por instantes, compadecido da condição frágil dela, recua e bebe.

Reforça o ato mecânico de fazer sexo nessas condições e assume que o problema é dele. Pessoal, e erra duas vezes seu nome.

Bobby - Candy? Candy? É seu nome de verdade ...? Candice?

Candy - Não, não é, mas é um nome sexy, não acha?

Bobby - É bom sim.

Candy - Meu nome verdadeiro é Shirley. Shirley Garfein.

Bobby - Você é judia?

Candy - Sou, é?

Bobby - Prostituta judia! É esta é nova.

Candy - Oh, não fique tão chocado! Não vou fazer disso uma carreira!

Bobby - Ok, pegue os 20 dólares e vá embora. Por favor, tá?

Candy - Ah, ah não. Qual é o problema?

Era permitido aos judeus que precisavam dos chamados serviços de meretrizes cristãs ou muçulmanas de satisfazer seus apetites sexuais¹⁶⁶. Fontes históricas ratificam a presença de prostitutas judias, por exemplo, na maioria das «alfamas» importantes – termo de origem árabe para designar as comunidades autônomas de mouros e judeus que viviam sob o domínio cristão da Península Ibérica (Bird, 2002).

Pode-se comprovar com isto que existe uma dupla moral. Essa dualidade a ilustra o rabino Yehuda bem Asher (1270-1349) que relata o debate suscitado no século XIV em Castela, e que dividiu a sociedade castelhana em duas correntes: a primeira que desejava erradicar a prostituição e expulsar as cortesãs por considera-las fontes de pecado; a segunda representada pelo rabi Isaac Arama (1420–1494) que era permissiva, porque assim se evitava

¹⁶⁶ A crônica de Gilberto Dimenstein (2002) «O rabino e as prostitutas judias», demonstra que, inclusive aqui no Brasil, essa prática era reconhecida naquilo que esta tinha de clandestina. Também Moacyr Scliar (2002) refere-se à prostituição judaica desde suas origens, da emblemática figura bíblica de Esther e fazendo alusão ao caso das prostitutas polacas da crônica de Dimenstein.

acudir a prostitutas cristãs e compartilhar a semente divina com gentis, ao tempo que era um mecanismo de defesa das donzelas e mulheres consideradas respeitáveis. Esta última corrente contribuía, assim, para manter um equilíbrio no ecossistema social (Rüsen, 2009).

Bobby - Nenhum, só não vai dar, tá bom?

Candy - Por favor. Você tem certeza?

Bobby - Tenho, absoluta, só não vai dar. Foi bom conhecê-la. Muito obrigado.

Candy - Só não fala com ninguém quando sair. Ai, eu sinto muito.

Bobby - Está tudo certo. Tudo bem?

E assim Bobby se despede de Candy, sem nem mesmo transar aquela noite, de forma tensa.

Esse é o corpo sexual da psicologia ou da psicanálise na medida em que estas não se aventuram ver além da consciência e de sua trama imaginária¹⁶⁷. O cinema faz voltar a ela como expressão de um corte significante, assim o sujeito fica constituído na causa desse corte como aquele que fala do seu desejo. Bobby, o protagonista fala com seu corpo porque sua voz é corpo e também porque o corpo não é sem significantes. E, na tentativa de expressar sua sexualidade ligada à ideologia judaica, protagoniza o episódio mais hilário de todos: o encontro com a garota de programa, Candy.

Ela pode ser realizada desde a perspectiva religiosa do judaísmo, que sustenta a legitimidade do Estado sobre a base do conceito de Terra Prometida – *Eretz Israel*, cujas fontes religiosas reúnem elementos que legitimam a posse judaica do território na diáspora. Israel, pode ser um foco de identificação tanto dos judeus secularizados como

¹⁶⁷ A questão do corpo e da sexualidade está ligada na sua estrutura ao sujeito, na base de toda a teorização freudiana e lacaniana. Por mais abstrata e imaterial que possa parecer, a psique não é sem corpo. Ter um corpo não é algo próprio da qualquer vivente animal, é algo específico do falante. O mesmo pode ser dito do fato de possuir um saber; a relação do falante com o mundo não é sem corpo. Adverte-se nisto que desde o começo não se trata de um saber pleno, tampouco de uma consciência do mundo: são só os corpos que falam e têm uma ideia do mundo como tal, de um ser pleno de saber, não é mais um sonho, um sonho do corpo que fala, porque não há sujeito cognoscente (Lacan, 1985b, p. 149). Portanto, a estrutura do pensamento repousa na linguagem fundadora do ser: o ser humano pensa com a sua alma. Em uma aproximação feita nesse Seminário, livro 20, mais ainda, Lacan diz que a história da matéria e da forma sugere a história concernente à copulação!

Bobby, Phil e Ben quanto da religiosa Rose. O importante aqui é que a identificação é entendida como um referente para situar o lugar que ocupa a sexualidade na trama do filme.

Sob a dimensão religiosa, tensões identitárias ou dissonâncias cognitivas produzem situações humorísticas provocadas intencionalmente por Woody Allen, conjugadas no crivo de sua comédia romântica. A ênfase nos papéis de gênero tradicionais, da família nuclear, o casamento consensual de Bobby e do tio Phil, fazem pensar na preservação de valores religiosos conservadores. Por conseguinte, o episódio de Bobby com a garota de programa, e mesmo a atitude de Ben, diante da eminência da morte, propõem outras interpretações possíveis ao preceito religioso da tradição familiar, ou outros modelos e espaços de recriação das relações comunitárias.

Sendo assim, a manutenção simultânea da identidade judaica e a sexualidade coloca os protagonistas Bobby e seu tio Phil em uma situação de potencial conflito – na disputa por Vonnie –, o que os leva como atores sociais a estabelecer estratégias de conciliação de ambas as dimensões de sua identidade. Essa tensão encontra-se também assinalada na dissonância cognitiva para a resolução do impasse. Nada que ambos não consigam resolver de uma forma respeitosa, institucionalizada em um discurso alternativo frente à inclinação condenatória da religião, sobretudo, ao papel de Vonnie.

O matiz secularizante do diretor parte do pressuposto de que se as dissonâncias cognitivas no judaísmo se devem às tensões entre o discurso religioso e o desejo sexual, tais dissonâncias seriam observáveis nos judeus para os quais a religião é um componente central de sua autoidentificação. Entretanto, a filmografia de Woody Allen é uma clara demonstração de como o religioso não ocupa um lugar central enquanto referente de identificação com o judaísmo. Sua construção pós-moderna da trama judaica dá conta justamente dessa descentralização do religioso. Isto se observa no nível da subjetivação, no qual numerosos personagens definem-se como judeus – inclusive sob a sua interpretação – sem apelar a referentes religiosos.

Observa-se igualmente nas organizações e processos de institucionalização do judaico, uma certa laicização. Diversos projetos identitários centrados nessa construção propõem referentes seculares como critérios de definição da identidade. Segundo Friedlander et al. (2010), a maior parte dos judeus se define como tais em termos étnicos ou culturais antes que religiosos.

Se bem que, a dimensão religiosa da identificação, em sua versão ortodoxa e ultraortodoxa, tende desde os anos de 1970 a ocupar espaços institucionais importantes, assim como a se constituir em uma opção identitária para judeus socializados em ambientes seculares¹⁶⁸.

«Os sonhos são só sonhos» – diz Bobby a ‘sua’ Verônica –, em um momento chave do filme. Mentira! E, ambos sabem disso. Sonhos são refúgios que alimentam uma solidão autoimposta, pela falta de decisão, de coragem. Por uma promessa feita a si mesmo, uma vez que o sujeito se encontra nesse momento melhor na «zona de conforto».

Woody Allen colhe do romance filosófico de Oscar Wilde (1890), *O retrato de Dorian Gray*, a frase que diz: «Tudo no mundo está relacionado a sexo, exceto o próprio sexo, que está relacionado ao poder». Para o diretor cinematográfico o sexo é a engrenagem que move o mundo e a fonte de muitos sem sabores. Wilde nas suas obras de teatro ironiza o falso romanticismo com que se disfarça o desejo. Allen assume assim essa opinião, reforçando que estar apaixonado é um exagero. Sobre o sexo e seus disfarces em *Café Society* misturam-se o humor e a intimidade de forma deslavada.

No filme *A última noite de Boris Grushenko* (1975) o protagonista faz o seguinte discurso sobre o amor:

Amar é sofrer. E, para evitar esse sofrimento, não se deve amar. Mas, então, sofre-se por não amar. Portanto, amar é sofrer, não amar é sofrer, sofrer é sofrer. Ser feliz é amar; logo, ser feliz é sofrer. Mas, o sofrimento deixa a gente infeliz, portanto, para ser infeliz deve-se amar, ou amar para sofrer, ou sofrer por excesso de felicidade. Espero que você esteja entendendo.¹⁶⁹

Woody Allen emascara com isso uma certa nostalgia, uma crua crítica para aquilo que o ser humano é capaz de fazer com seu desejo. Neste sentido, a falsa e cômica melancolia do roteiro, disfarça uma história de amor impossível. Trata-se simplesmente do pretexto para

¹⁶⁸ Judeus ortodoxos e ultraortodoxos constituem hoje em dia uma minoria da população judia.

¹⁶⁹ Note-se que a citação não faz referência explícita ao sexo, mas ao amor. Normativa judaica que considera hoje em dia a sexualidade como algo não pecaminoso, estabelecendo que o desejo sexual não deve ser nunca reprimido. A antiga literatura hebraica reconhece por sua vez essa expressão como um fato fundamental da vida humana. No Livro das Origens – o Antigo Testamento –, Deus abençoa ao primeiro casal e lhes ordena crescer e se multiplicar. A tradição judaica, nesse sentido, considera isso como uma obrigação positiva: o ser humano assim está obrigado a procriar para assegurar a sua descendência. Aqui reside o ponto chave: o sexo como um ato de amor sagrado, reconhecendo a necessidade do matrimônio para satisfazer as necessidades sexuais na parceria com atitude de respeito e consideração pela mulher que participava ativamente em todas as expressões da vida social, política, econômica e religiosa.

sacudir a consciência do espectador e instá-lo a agir. Essa história de Bobby e Vonnie é o mais visível, no entanto, não é a história principal.

Portanto, a trilha temática não procurou localizar o tema do sexo como foco principal, mas de interpretar a dimensão ideológica da sexualidade presente nas estratégias narrativas e formais de *Café Society*, um paradigma de comédia romântica representativa do espírito crítico do diretor à «sociedade do espetáculo» que ainda prevalece na cultura contemporânea e por considera-lo uma referência em torno do «humor judaico», cujas estratégias assinalam um destino nobre de fusão entre a pulsão sexual e o afeto: o amor romântico ou sublime.

2.3. Segredos de amor nos jardins de Hollywood e Nova Iorque



Figura 8 – Bobby e Vonnie nos jardins do Central Park de Nova Iorque. A cena romântica, após ambos os protagonistas terem comprometido suas vidas, para esse tipo de amor em um filme de Woody Allen não existe final feliz.

Esta terceira parte trata das encenações do amor romântico nos secretos jardins de Hollywood e Nova Iorque¹⁷⁰. Segredos esses que Bobby Dorfman suspende no decorrer de toda a trama

¹⁷⁰ O título desta última parte, dedicada à decupagem do amor romântico, faz a analogia com os «Jardins suspensos da Babilônia», assinalando dois sentidos latentes da trilha sobre o tema. Na apresentação do diretor acerca da «Época Áurea» do cinema, tendo por um lado, o epicentro o distrito de Hollywood; por outro, a cidade de Nova Iorque da qual é originária a família do protagonista. Dois lugares nos quais está ambientada a passagem dos judeus, grandes empreendedores dessa Indústria Cultural. Babilônia era a capital do Império neobabilônico, construído por um dos grandes reis, Nabucodonosor II (605-562 a.C.). Uma das 7 maravilhas do mundo antigo na qual participa o povo judeu na etapa de sua formação mais primitiva, no auge do período helenístico, mesmo que até agora haja uma disputa histórica por dar vida a esse lugar imaginário na cultura milenar. A natureza exótica desses jardins e a ideia de cultivá-los exclusivamente para o entretenimento; contraposição à produção

narrativa de *Café Society*. De volta à Nova Iorque – na imagem da ponte –, converte-se em um homem bem-sucedido nos negócios familiares, impulsionado por seu irmão Ben. Casado agora com Veronica, ambos são pais de uma criança à qual ela é devota. Goza de sorte na vida e do reconhecimento de uma sociedade diferenciada em relação a seus costumes modernos. O que há por trás do silêncio desse amor do jovem judeu?

É conhecido na tradição literária judaica que o amor eleva a alma a um estado sublime ou de sublimação¹⁷¹. O sublime é a primeira separação operada pela arte no sentido de se descolar a beleza como único valor procurado. Distancia a arte da busca de perfeição e harmonia que há por trás dela, alinhando isto com o êxtase, o assombro, a veneração, o entusiasmo, o arrebatamento e o medo. Segundo Edmund Burke (2014), o sublime é a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. Isto, parece estar ancorado na idiossincrasia do judaísmo.

O sublime também se encontra na base da modernidade, enquanto substituto do meramente belo por meio da libertação do observador das limitações de sua condição humana. É preciso constatar que o século XX havia definido a tendência dessa dessacralização categorizando por antinomias a vida e a arte, cuja imanência já havia sido selada na época das «vanguardas artísticas». Desta forma, criou-se um sublime de bolso – ainda transcendental no marco da poesia – e, finalmente, por exemplo, o sublime do dia ou até da política.

Para Jean-François Lyotard (2021), o sublime aponta para uma aporia da razão – um impasse – que indica o limite da capacidade conceitual e revela a multiplicidade e instabilidade do mundo pós-moderno. Lugar no qual se situa o estilo de Woody Allen e o intuito da dessacralização que se opera em torno do humor judaico em *Café Society*.

Fredric Jameson (2021) dá à categoria do sublime um sentido diferente ao de Kant (2016), mais próximo à concepção de Burke, acima assinalada, de estupor e horror, para descrever a experiência estética do hiper-realismo, que considera a arte do capitalismo tardio, na obra, *Arqueologias do futuro*. O desejo chamado utopia e outras ficções científicas, o autor

de alimentos, originou-se poeticamente na «Meia lua fértil» de acordo com as crenças judaicas, atribuindo-lhes o significante de Paraíso. Projeto paisagístico que encontra símiles, sobretudo com os Jardins do Central Park em Nova Iorque, lugar favorito de Woody Allen na sua infância.

¹⁷¹ A sublimação é um termo descrito por Freud ([1908] 2015, p. 360) como um dos possíveis destinos da pulsão. Trata-se de um processo psíquico por meio do qual a atividade humana que aparentemente não guarda relação com a sexualidade se transforma em depositária de energia libidinal. Lacan (1991, p. 110-172) assinala que a sublimação trata da relação do sujeito com o gozo, mas não no sentido de satisfação sexual substitutiva nem com a exigência do social. E sim com um novo fim: a arte.

encontra no hiper-realismo o sintoma de um mundo dominado pela imagem, no qual é possível distinguir a verdade da falsidade, no qual a vida diária da cidade é alienante, no qual a vista se deleita com imagens convertidas em mercadoria: a pobreza urbana é mostrada neste sentido de modo superficial, e até os automóveis destruídos brilham com uma espécie de resplendor alucinatório.

Se bem é certo que também existem algumas teorias recentes assimiladoras e elevadas do sublime universal, no entanto, a força banalizadora tem resultado uma tendência dominante perpassando o século XX e alcançado o século XXI, em correspondência com a evolução das artes. Neste ponto de inflexão, a sublimação ligada à psicanálise e à arte, encontra-se muito bem resolvida nesta obra de Woody Allen. Sob o consentimento de sua própria nostalgia.

Trata-se de um processo psíquico por meio do qual áreas da atividade humana que, aparentemente, não guardam relação com a sexualidade transformam-se em depositárias da energia libidinal. Enquanto a sublimação remete ao conceito freudiano, segundo o qual sem que se opere a repressão se mudava a meta e o objeto sexual, por alguns socialmente aceitáveis, elevados. E sublimar é, também, o aforismo lacaniano citado em nota anterior: elevar o objeto à dignidade da Coisa.

Lacan, em *O Seminário, livro 7* (1991, p. 112), contorna o conceito e termina abandonando-o, ao tratar daquilo que se obtém no final da análise: um «saber fazer». A criação de um quarto nó que abre a possibilidade de sustentar-se de um novo modo, cria a invenção no modo de viver. Esse conceito estaria emparentado com a criação artística? Lacan fala da escrita como *sinthoma* de Joyce, claro está que, não só da arte se trata.

Efeito de uma licença poética, isto é, a partir do privilégio de não se atar à realidade, priorizando o propósito último da poesia, produzir um prazer intelectual e estético, são efeitos desse sentimento¹⁷². O reencontro de Bobby com Vonnice desperta no protagonista já adulto um sentimento nostálgico¹⁷³. Sempre amou Vonnice, porém esse amor não podia ser. Por que?

¹⁷² Immanuel Kant (2016, p. 91) fala da divisão a respeito do sentimento do sublime relacionando-o ao juízo do gosto. Ao encontro da faculdade estético-reflexiva da complacência judaica no sublime, enquanto o belo tem a representar no sentido de grandeza, segundo a relação, uma conformidade cujo fim aponta à subjetividade, seguindo uma modalidade necessária. O amor de Bobby por Vonnice é intuitivo, ligado ao respeito e à grandeza, ultrapassando todo padrão de medida dos sentidos. Infinito na medida que lhe causa uma grande comoção ser e estar com ela.

¹⁷³ Nostalgia é um sentimento de tristeza misturado com prazer e afeto quando tanto Woody Allen pensa nos tempos felizes do passado quanto no anseio de Bobby pelos momentos, situações e acontecimentos vivenciados no primeiro momento de sua chegada a Hollywood nos quais Vonnice estava a sua inteira disposição para lhe

Quiçá, porque a vida é uma comédia escrita por um «comediógrafo sádico». Segundo as próprias palavras de Bobby. Woody Allen reforça, assim, em *Café Society* o destino trágico do amor e do desamor. Analisa o sentimento, utilizando quatro personagens.

Destes, o principal é Bobby, um jovem deslocado que se muda para Los Angeles em busca de seus sonhos. Conhece a encantadora Vonnie, secretária do seu tio Phil, rico e afamado produtor de cinema, agente de celebridades em Hollywood. Como era de se esperar, este se apaixona pela jovem, mas ela já estava comprometida. O noivo, ou melhor dito, o amante, resulta ser o próprio Phil. Triângulo amoroso servido com uma tensão dilacerante para o vulnerável jovem advindo de Nova Iorque.

A novela, poesia ou o cantar popular estão povoados dessas histórias de amor. Pequenos ou grandes relatos que mostram que o amor não é coisa simples. Cada casal tem seu próprio relato, e Bobby e Vonnie o têm ao amparo da sublimação. Narrado com um particular prazer por parte de Woody Allen, desde a escolha dos atores protagonistas, apresenta-se como uma sorte de mito que tenta revelar a razão do início desse amor. Observe-se que, o começo está marcado como uma viagem mítica pelas mansões de Hollywood.

Nesse sentido, não falta a narração de alguma façanha que vem testemunhar o muro que foi necessário transpor para a realização de tal contingência. Resulta interessante notar que Vonnie conhecia todas as casas das celebridades de Hollywood, e Bobby se encanta com o relato¹⁷⁴. Não basta estar juntos, é necessário que se revele o código, fazendo disto uma história com conotação temporal e espacial: uma história de amor. Mas, qual seria, então o valor desses relatos. Eles acentuam as dificuldades do encontro? Esses relatos pertencem à tradição oral do casal.

Em suas distintas versões a inflexão se desloca, certos fragmentos são enriquecidos nas sucessivas narrações, outros censurados, mas, sobretudo, procurando dar conta de uma origem, de como começou o amor. Por isso, sua função é análoga aos mitos. A eles, Lacan (2008b) atribui a capacidade de outorgar uma forma discursiva de alguma coisa que não pode

apresentar a cidade. Por isso se fala de uma condição psíquica ou mental de aflição de «estar em outra parte» ou em uma «outra condição», de superar a temporalidade e a finitude, de voltar à Ítaca das origens, de voltar à pátria, à matriz. Um sentimento de perda dolorosa, sem se referir a uma vivência comum, mas difusa: da dor. O ser humano nessa busca não está satisfeito com a sua condição, mas não sabe a que retornar, nem como voltar a um estado do qual tem perdido toda lembrança clara.

¹⁷⁴ A língua do romance possui, já no século XIV, o termo relato derivado do latim *referre*. Um século mais tarde *referre* dá lugar a uma nova derivação: *relatio*, supino – de costas ou decúbito dorsal, voltado para cima – de *referre*. Ambas as expressões, relato e relação, possuem uma origem comum. Sua separação nunca foi definitiva e a língua portuguesa ainda conserva ambas as acepções.

ser transmitida na definição de verdade, assumindo, assim, a função de sutura já que seu destino é substituir aquilo que não pode se agarrar dialeticamente¹⁷⁵.

O cineasta e roteirista Woody Allen é um excelente intérprete da realidade contemporânea, coloca sobre a mesa grandes verdades como o amor sob a ótica dos tempos pós-modernos: o amor nesse contexto é uma utopia coletiva que se expressa em e sobre os corpos de ambos os protagonistas. E, os sentimentos das pessoas que, longe de ser um instrumento de libertação coletiva, servem como «anestesia social»¹⁷⁶. Neste sentido, a figura da mulher verdadeira de Bobby – Veronica – ganha relevância no seu papel consagratório à maternidade.

No entanto, incapaz ou talvez não lhe interesse chegar a conclusões profundas acerca daquilo que denuncia acerca do amor. *Café Society* é um filme cem por cento ao estilo do diretor, que inclui, ainda que tangencialmente, alguns desses temas tão recorrentes como o amor romântico.

A crítica social – «esta cidade a move o ego», afirma Phil, tio e rival amoroso do protagonista, a ironia sobre as religiões e em concreto do judaísmo, as referências à irracionalidade e, portanto, à periculosidade do amor. O amor não é racional, «se estás perdidamente apaixonado perdes o controle», dizem a Bobby –; e a habitual crítica do diretor aos intelectuais, encarnado no cunhado de Bobby, um tipo pouco destro com a vida. Em uma passagem, este cita Sócrates; duvidando também de suas próprias verdades. Pensamos em demasia? Provavelmente sim, sobretudo quando se trata do amor. Essa parece ser a conclusão.

¹⁷⁵ A propósito do *Seminário, livro 10*, Lacan afirma que a estrutura simbólica domina o social, relações de parentesco, ideológicas, mas também, para cada um, sua relação com o mundo, suas relações afetivas e seus complexos familiares. Depois que certos roteiros imaginários, por exemplo, os mitos e ritos que estes fundam, são necessários para velar as contradições da realidade econômica e social. Essas transformações se convertem, seguindo leis que são matemáticas. O sujeito, e nisto leia-se Bobby, confrontado a um real impossível de simbolizar produz um roteiro fantasmático que coloca em cena um comportamento estilizado, o qual pode ganhar o aspecto cerimonial, atitude de Bobby diante da idealização feita de beleza de Vonnie. Após o consentimento do casamento desta com Phil, começa a se plantear a fórmula do fantasma do neurótico: cada vez que logra coincidir consigo, sua parceira se desdobra; quando sua vida amorosa se unifica, aparece uma duplicidade narcísica que vive procurando seu lugar. Parece que a função religiosa do símbolo judaico da honra familiar ganha estrutura na conotação mais primitiva do protagonista.

¹⁷⁶ Ambos os protagonistas dessa história de amor em *Café Society*: Bobby e Vonnie são escolhidos por Woody Allen por associação política e social. Tal anestesia social também é uma novela romântica, os sentimentos se mostram desde uma perspectiva dualística: fazer realidade os sonhos e ficar no meio do caminho. Um canto apaixonado à amizade, ao amor e aos valores perdidos por meio da relação sentimental dos protagonistas.

Quiçá também porque no cinema de Woody Allen há algo de fatalidade que impede a seus personagens conquistar a felicidade. Vonnie deixa Bobby e aceita a proposta de matrimônio do seu tio, porque acredita que sua vida vai ser mais cômoda com ele – economicamente – e Bobby se casa com Veronica sem amá-la com a paixão que amou Vonnie. Poderiam ter sido felizes, nessa Nova Iorque dos anos de 1930, impregnada do glamour da alta sociedade e do mistério do universo de gangsteres¹⁷⁷. Mas não podem sê-lo porque se trata do microcosmos do diretor nova-iorquino. Um universo de fatalidade, dos personagens incapacitados de serem felizes em um mundo de interesses egoístas.

Mais uma vez, a expressão *good in papers* – boas na interpretação dos seus papéis –, as mulheres do filme – Rose, Vonnie e Veronica – escolhem bem seus objetos de desejo. Amam o que o outro tem, percebendo o que falta ao próprio eu para alcançar o ideal. Isso não exclui a outra modalidade freudiana da escolha amorosa, chamada de anaclítica, na qual a elevação à condição de ideal sexual também está presente, mas sob a base do cumprimento de condições infantis do amor referida aos objetos parentais. O amor seria sempre o primeiro e único amor¹⁷⁸. A anaclítica envolve a dependência da libido em relação a impulsos originariamente não sexuais.

As cenas de amor fluem assim em um tom nostálgico com relação ao casal protagonista. Interditados, resignados, pessimistas. Supostamente partem de um enamoramento – fascinação e ilusão –, o qual não tira que essa seja a forma de acesso privilegiada pelo diretor. Partindo de uma estranha tolerância à disparidade, que se transforma em companhia. Condicionantes do amor que tocam de maneira frontal o traço masculino, caracterizado pela busca de uma classificação de rebaixamento em relação aos ideais de seu objeto de desejo inalcançável.

¹⁷⁷ A promessa e a demanda de felicidade é algo imprescindível no mundo contemporâneo. O próprio exercício da política tem-se convertido em uma maneira de gerenciar a felicidade. Essa demanda de felicidade, claro, não resolve a aspiração do ser humano de ser feliz; disto Woody Allen sabe muito bem – mudança, cura, sentido – fazem convergir significantes, como a pulsão de morte, gozo, sintoma e mal-estar na pós-modernidade.

¹⁷⁸ Essa busca muito bem ilustrada pelo protagonismo de Bobby, da complementariedade vem orientada pelas paixões do ser, terreno que se mostra altamente perigoso das relações com o Outro: amor, ódio e ignorância. A paixão de ir buscar no Outro aquilo que vai colmar a falta-em-ser e dar sentido às interrogantes que emanam dessa divisão subjetiva dos seres falantes. Ainda hoje, esse aspecto da exaltação ideal responde à ideologia do amor cortês, cujo caráter é fundamentalmente narcisista. Woody Allen neste filme subverte essa ideologia que a licença poética ou comercial da Indústria Cultural cinematográfica tem acentuado. Tomando a qualidade performática das ficções, aquelas pelas quais os atos da fala têm poder para construir a realidade. O dito, escrito e representado sobre o amor no âmago de sua própria nostalgia, condiciona as expectativas e ações dos protagonistas na experiência de encontro com outro.

Esse enigma recorrente e estranho na vida das pessoas, Woody Allen explica em princípio pela necessidade que têm os neuróticos, como Bobby, de separar sua escolha do objeto em dois: um totalmente celestial e supervalorizado no contexto do judaísmo – já citado na trilha anterior sobre os comentários do tio Phil –, e o outro, terrenal e degradado. Construído com a intenção de evitar o confronto da proibição do incesto, dado que as escolhas referenciam os traços dos objetos parentais, neste caso, judaicos – de natureza normativa. Quando estes amam não anseiam e quando anseiam não podem amar.

Por meio desse artifício defensivo, Bobby nega a castração do Outro, que é por sua vez a sua¹⁷⁹. O mesmo acontece no filme de Allen (2009) *Tudo pode dar certo*, apresentando um amor degradado, mas, não só pelo dito anteriormente, surge um algo a mais interessante que fecha essa operação degradante: presente na relação do protagonista com Vonnie, uma vez superado o enamoramento ou a superestimação do objeto. Isto é, o encontro entre ambos a partir de algo que não é a totalidade sublime nem de um nem para o outro. Porém, apenas das partes da encenação ou encenações nas quais, há traços que se referem aos modos de satisfação, paradoxais e variados, não só virtuosos, constituindo-se em traços do gozo¹⁸⁰.

Contudo, «Só o amor permite o gozo condescendente ao desejo», afirma Lacan (1991, p. 173-202). Nisto há uma chave para o dito anteriormente, porque o desejar o Outro nunca é mais do que desejar o objeto em seu campo absoluto¹⁸¹. Quer dizer, que o sujeito se dirige em aparência à totalidade do Outro, porém, para buscar uma parte que poderá ser o objeto do seu gozo. Nisto Woody Allen estiliza o amor, operação na qual o desejo degrada o objeto, causando angústia ou perturbação¹⁸².

¹⁷⁹ Complexo de castração ou angústia da castração em psicanálise é o medo da castração, seja no sentido literal, seja no sentido metafórico. Sobre este último, David Zimmerman (2008, p. 66), trata-se de uma operação simbólica que se refere ao falo enquanto objeto imaginário e não o real. Tal temor é normatizador do ponto de vista moral e estruturante na criança, já que proíbe o incesto e opera o corte desta com a mãe, promovendo a falta que cria o desejo.

¹⁸⁰ *Jouissance* – gozo – é o termo que alude ao caráter econômico da pulsão, que Freud ([1905] 2016, p. 13-172) teorizou em relação à teoria do funcionamento do aparelho psíquico. Economia vem do grego apresentando várias acepções que vale a pena revisar: administração de bens; distribuição de bens e tempo; redução dos gastos e esforços; produção, distribuição e consumo. Lacan (1996, p. 153; 165 e 177) considera uma economia política do gozo como distribuição, determinada para cada sujeito, da forma em que o significante opera sobre o corpo. O conceito associado diretamente ao gozo é o de satisfação pulsional.

¹⁸¹ Este campo absoluto precisa de um certo esclarecimento: a palavra vem do latim *absolutus*, formada pelo prefixo *ab* que significa privação, separação, e *solutus* do verbo *solvere*, soltar, dissolver e resolver, remetendo à separação e isolamento de fatores relacionados com a realidade, sobretudo do ponto de vista individual. Ponto de vista fundamental da condição do ser humano no mundo.

¹⁸² Para Søren Kierkegaard (2010, p. 27) em *O desespero humano*, a angústia é um medo fora de foco, disperso. A exemplo do homem à beira do precipício. Quando este olha para baixo, experimenta medo focado na ideia de

Então, o amor, mais do que ser algo sublime, seria uma sublimação do desejo: porque o desejo Bobby o eleva; alçando-o a um estado de graça. Assim, o amor sublimação permite ao gozo ser condescendente com o desejo. Neste caso, o amor é essencialmente narcisista e insatisfatório em relação a seu objeto; um resto e causa. Insatisfação, impotência e impossibilidade. Esse amor do protagonista é impotente, ainda que recíproco por parte de Vonnie, porque ignora que não é mais do que o desejo de ser com ela um só, o qual conduz à impossibilidade de estabelecer a relação de ambos os protagonistas.

Bobby e Vonnie alternam dois encontros: o primeiro, quiçá, pela solidão do primeiro na sua chegada a um mundo desconhecido e desafiador; ela, por sua condição de amante de Phil, enfatizando-se em ambos o desejo, a tolerância e a solidão. E, assim, dão continuidade ao relato por caminhos distintos que se cruzam nessas idas e vindas, mas já nada será igual como antes. O segundo, um muro de lamentações: o que podia ser ou não, cessou, parou de se inscrever de necessidade e contingência nos jardins de Hollywood. O corte se dá aqui e o relato aparece onde a relação se ausenta¹⁸³. Este é o ponto de suspensão dos jardins ou da ponte do Central Park no qual se amarra esse amor.

Nos jardins suspensos de Nova Iorque, aquilo que em Hollywood era contingente passou a ser agora necessário, sem com isso anular a impossibilidade, pois não é mais do que um encontro, selado com um beijo. Tanto Bobby quanto Vonnie marcam o traço do seu exílio, um modo que o diretor encontra para voltar à questão judaica. Uma alquimia instável. O instante de ilusão é uma estocada de Woody Allen ao amor niilista da contemporaneidade¹⁸⁴.

Neste ponto de inflexão da tese: pensar o cinema na sua interface com a filosofia, a propósito da secularização do humor judaico, equivale a salientar o niilismo como um ponto de partida para o processo de dessacralização¹⁸⁵. Para Friedrich Nietzsche ([1882]2017, p.

cair, mas ao mesmo tempo sente um grande impulso de se atirar intencionalmente. Essa dupla sensação é a ansiedade graças à completa liberdade de escolher: saltar ou não saltar – uma vertigem de liberdade.

¹⁸³ Essa ausência deve ser entendida aqui no sentido da falta ou inexistência, não é a ausência do que se foi, do que se perdeu, mas do que nunca esteve aí: a relação sexual.

¹⁸⁴ As quatro grandes figuras do niilismo são Platão, negativista por excelência; Kant, fundamentalmente reativo; Schopenhauer, passivo em relação ao desejo; e Nietzsche, um pensador a partir do niilismo acima tratado. São inúmeras as concomitâncias entre o cinema de Woody Allen e a filosofia de Nietzsche, partindo de uma visão dionisíaca da vida, marcada pelo azar e o devir como forças transversais, assim como a crítica que ambos esgrimem no tratamento insidioso do corpo frente à alma na cultura ocidental. O fim dessa visão dionisíaca da vida é um olhar pessimista, superado graças ao poder relutante da linguagem, capaz de criar universos de sentido e significação, sem desconhecer seus limites, pois as palavras não são as coisas mesmas.

¹⁸⁵ A dignidade excepcional do sagrado irrompe a homogeneidade do tempo e espaço, resultando um sucesso iniludível para todo ser humano, pois na experiência este encontra a busca e desenvolvimento da realidade em sua profundidade mais radical. Por meio da ação sagrada a revelação acontece: o amor e o humor se igualam. É

130), o niilismo se entende como o processo histórico de desvalorização dos princípios considerados supremos – sagrados para a religião –, acontecimentos que se encontram anunciados por este acerca da «morte de Deus». Isto significa o fim do mundo supracensível considerado verdadeiro, de onde provinham as ideias que sustentavam as crenças e as ações dos seres humanos.

Apesar de que o amor seja, às vezes, complicado e que, como diz Zygmunt Bauman (2021a), nestes tempos seja cambiante e frágil como os laços humanos, Nietzsche (2005) em *Humano demasiado humano* mostra a importância deste pela vida, como uma salvação que leva o ser humano a si mesmo e a se encontrar com o outro, deixando um espaço para a desilusão e outro para o triunfo daquilo que se chama amor, bem seja um amor pelo outro – eros – ou o amor próprio – ágape –, sabendo que aquilo que se faz por amor está além do bem e do mal.

Com um amor estranho e imperfeito os protagonistas de *Café Society* não seguem juntos. O semblante triste de Bobby é a marca visível no corpo do fracasso do ideal amoroso e a face que oferece à «sociedade emergente do café». Após estas constatações, além do argumento, nada está assegurado. Salvo, que há uma história a ser relatada, que o amor é necessário e contingente; pode ser ou não ser, porém na narrativa de *Café Society* ocupa o lugar da falta dos protagonistas: Bobby e Vonnie, da relação sexual.

A seu modo, Woody Allen nega essa falta ao substituí-la, colocando um obstáculo familiar em lugar da impossibilidade. Impõem-se outros temas ao *happy end* dos filmes de amor, nos quais se sela com um beijo o fim de um relato cuja continuidade a ninguém interessa, a não ser a eternização do instante nos jardins suspensos do Central Park. A cena de um tempo que assinala o final da história pós-moderna, renegando à morte a quimérica felicidade sem fim do protagonista. Deste modo se assegura a eterna promessa neurótica do judaísmo: só o amor pode salvar.

Café Society coloca em cena uma entranhável e sofisticada nostalgia daquilo que podia ser e não foi, inclusive o amor, um tempo passado ironicamente melhor. O eixo amoroso que envolve o trio, marca registrada do diretor, é embalada pelo humor intelectual. Como já foi dito, a história transcorre em dois planos, um é na cálida Hollywood, que se apresenta como

o que existe de imediato; e o profano, o posicionamento ou capacidade de simbolizar o sagrado, dando-se assim uma estreita comunhão entre ambos. A objeção moderna e pós-moderna duvida da presença real do divino na ação sagrada, esta negação do sacramental é a raiz de toda dessacralização.

um lugar frívolo e vazio, onde predomina o bem-estar; o outro é o Bronx nova-iorquino, onde prevalecem a vida criminal e os costumes mais modestos.

De alguma maneira, Woody Allen traça uma linha divisória entre uma existência cheia de luxos e outra mais terrenal. É lá o berço de Bobby e onde se introduz a história do Ben, seu irmão mais velho, que dedica sua vida à máfia e ao restaurante que conduz, onde se reunia a elite da cidade da Grande Maçã, denominada «Sociedade do Café».

«Encantos de outro mundo» infere-se da letra de *The Lady is A Tramp*, de Vince Giordano & The Nightawks, que abre a sequência a seguir. Uma mulher que gosta das coisas boas da vida e que, principalmente, gosta de Nova Iorque, desdenha Califórnia em uma espécie de melindre.

Bobby sai do prédio, vemos mais uma palheta de cores saturadas, Vonnie para com seu Ford Model 48 bege, um carro conversível produzido em 1936 com motor V8 de baixo custo. Ambos haviam programado que Vonnie mostraria Hollywood para Bobby.

Bobby - Então... Por onde começamos?

Vonnie - Eu pensei nas casas de Beverly Hills?

Bobby - As casas das celebridades metidas a chiques?

Essa observação prefigura um deboche irreversível ao estilo de vida dos famosos de Hollywood. Desejo que, mais tarde, concretiza-se graças a seu marido Phil.

Bobby - Legal! Eu topo.

A primeira parada é a casa de Spencer Tracy¹⁸⁶.

Bobby - Bem, para mim, todas parecem o Taj Mahal.

O referente de Bobby passa pela impressionante história de amor desse lugar. Localizado na cidade de Agra, o monumento – mausoléu – fica às margens do Rio Yamuna a

¹⁸⁶ Spencer Tracy é o primeiro ator americano a ganhar dois Oscar consecutivos. Foi um dos maiores da «Era dourada de Hollywood», segundo Vonnie sua preferida. Bobby olha para o outro lado da rua e pergunta sobre quem seria o dono da casa à frente; ela responde que não sabe e acha a casa pretenciosa demais, realmente é uma casa com fonte e fino trabalho de paisagismo.

três horas de Nova Deli. O Taj Mahal é conhecido por ser uma das maiores declarações de amor que motivou sua construção.

No seu leito de morte, Mumtaz Mahal pediu três favores a seu marido: que nunca deixasse de amar seus filhos, que nunca se casasse novamente e, finalmente, que construísse um monumento que representasse seu amor por ela.

Para provar seu amor, Shah Jaham ordenou a construção para homenagear sua apaixonante companheira. Por mais de uma década – de 1631 a 1643 –, milhares de trabalhadores ergueram suas paredes. Taj Mahal quer dizer «a cora de Mumtaz».

Vonnie - Eu conheço o sentimento.

A próxima residência a ser visitada é de Joan Crawford¹⁸⁷. Bobby fica espantado com o carro na garagem, entretanto, não é possível ver o modelo. Nesse momento Vonnie fala que conheceu a senhorita Crawford, e que a atriz é cliente do tio Phil.

Bobby - Como ela é?

Vonnie - Bonita. Era evidente que era uma estrela de cinema, ela era de outro mundo.

O outro mundo é o além, conceito religioso surgido da mitologia comparativa associado à história da religião indo-europeia. O termo é uma cópia semântica procedente do latim *orbis alius* – outro mundo, usado pelo poeta romano Lucano (39-65 d. C.) na sua descrição do Outro Mundo Celta. Nessa mitologia é o reino dos mortos, das divindades ou a fortaleza dos espíritos. O conto e folclore o localizam além do mar ocidental, subterrâneo, assim como as colinas de Síne, ao lado do mundo dos vivos, mas inalcançável para a maioria dos humanos. Salienta-se o caráter matricial dessa mitologia, reforçada no diálogo entre os personagens. O amor na interpretação não se satisfaz como pulsão nem se realiza como desejo. No entanto, demanda e não deixa de bordear o sofrimento de Vonnie. Simples gestos de ambos permitem supor a falta de amor. Nesse tratado de amor cortês, o amor aparece descrito como o sofrimento inato.

¹⁸⁷ Joan Crawford é uma atriz que começou a vida como dançarina de uma trupe itinerante e foi para Hollywood para fazer filmes, ganhou diversos prêmios, entre eles um Oscar de Melhor Atriz pelo filme *Alma em Suplício* de 1945, interpretando Mildred Pierce, nele faz o papel de uma mulher trabalhadora, que é abandonada pelo marido, que cuida de suas duas filhas, em um drama familiar baseado em fatos da vida real.

Bobby – Sério? Eu não consigo imaginar como ser de outro mundo.

Vonnie – É, seria divertido por algum tempo. Mas acho que seria mais feliz sendo deste mundo.

A fala é objetiva a respeito do que nesse momento Bobby representa para ela: companhia, diversão, passatempo. Um imaginário específico de cada um, sustentando a relação do real com o saber sob o modo de ser o que se tece para saturar a falta.

Continuam sua visita pelo bairro de Hollywood Hills em Los Angeles; eles param frente à casa de Robert Taylor¹⁸⁸.

Bobby - OK, se você pudesse escolher uma casa no quarteirão para morar, qual você escolheria?

Vonnie – Não, acho que escolheria Beverly Hills¹⁸⁹.

Vonnie - Adoro morar perto da praia sabe... Meu apartamento fica a pouca distância do mar. Posso olhar o dia todo. Para ser honesta, eu tenho pena dessa gente que precisa se sentir importante nessas casas mansões. Eu falo assim agora. Eu era como todas as outras garotas da cidade, tinha as mesmas ambições, mas...

Essas reticências deixam entrever o sonho de Vonnie em ser como uma das estrelas de Beverly Hills.

Bobby - Queria ser uma estrela de cinema?

Vonnie - Eu gostava de atuar na escola.

¹⁸⁸ Robert Taylor, nascido Spangler Arlinton Brugh em Nebraska, foi um ator de cinema norte-americano. Uma das grandes estrelas dos anos de 1930 até a década de 1950. Apelidado como o homem do perfil perfeito do cinema de Hollywood. Chegou a se alistar e combater durante a Segunda Guerra Mundial, voltando às telas para interpretar filmes sobre o tema do conflito.

¹⁸⁹ Beverly Hills é a cidade localizada no condado de Los Angeles, Califórnia, que se encontra ao pé da montanha de Santa Mônica. É famosa pelas grandes mansões e por ser o lar dos ricos e famosos, grandes estrelas do cinema e da música.

A atuação teatral à qual Vonnie se refere consiste em interpretar um papel definido por um roteiro, em direto e diante de um público. É o resultado final de um processo que uma pessoa leva a cabo, depois de adquirir um conhecimento profundo da personagem que se interpreta através de discursos, gestos, cenografia, música, som e espetáculo. É a realização de um sonho infantil que a protagonista revela, um segredo que deixa Bobby expectante.

Bobby - Onde era a escola?

Vonnie - Nebraska.

Vonnie - Achei que viria para Hollywood e moraria em uma casa com piscina, e confraternizaria com tudo que é gente glamorosa... Seria uma estrela... aí você cresce e... Percebe, sem ter uma certa inteligência, como essa vida pode ser tola.

Os dois ficam dentro do carro balançando a cabeça e concordando um com o outro; a voz do locutor entra para tecer elogios sobre Vonnie e justificar o início de uma paixão, enquanto isso, a imagem mostra Bobby trabalhando, com documentos na mão.

Locução - Linda, charmosa e não corrompida pelos valores da cidade sedutora que venerava a fama e os recordes de bilheteria, Vonnie o encantou, embora ele estivesse com muito medo de perguntar se ela tinha namorado. Como o seu cunhado, versado em filosofia disse uma vez: De algumas perguntas você não quer saber as respostas. Enquanto isso, ele fazia os serviços triviais que seu tio passava a ele, e só a ideia que ele estaria livre de novo no sábado, e poderia vê-la, dava a ele esperança.

Nessa cena Hollywood personaliza-se na figura da mulher amada. Bobby se encanta dando renda solta a seu imaginário com medo de atravessar o limite simbólico do silêncio, omissão que lhe causará um certo desconforto. Nada que as conversas sobre o amor na praia não consigam suspender ainda mais o desejo do protagonista.

A sequência abre com vista para o mar azul e céu límpido, a trilha sonora do tema *More than you know*, interpretada por Benny Goodman, música que começa falando de um amor que pode ser falso ou verdadeiro. Sobre um homem frágil e falível, nem sempre bem-sucedido, mas que pelo desenrolar dos fatos se torna cada vez mais interessante.

O casal de namorados, Bobby e Vonnie, caminha pela praia para curtir o momento. Quando de fato haviam consentido o sentimento, mesmo sem Vonnie ter revelado sua relação com o tio Phil.

Bobby - Você é incrível.

Vonnie - Não, você é.

A resposta reflexa faz com que o protagonista abrace a ideia de estar amando, de manter o distanciamento e de um amor significativamente romântico. Impossível, pois não há função que estabeleça o vínculo, a relação entre um homem e uma mulher.

Bobby - Oh! Obrigado mesmo assim.

Vonnie - Eu estava com vontade.

Bobby - Sério? A ideia de nós dois em um apartamento de Greenwich Village... Quem teria imaginado quando eu cheguei aqui, né?¹⁹⁰.

Vonnie - Eu sei. Nada mais íntimo que compartilhar sonhos.

Ambos vivem um momento de desprendimento do entorno, o contato com a realidade se desvia e se substitui parcialmente por uma fantasia visual, especialmente cheia de pensamentos prazerosos, esperanças e ambições nas quais Bobby imagina de forma iminente, acordado. A ausência de Vonnie é manifesta.

Bobby - A vida de todo mundo é tão imprevisível. É engraçado, meu tio Phil, seu ex-chefe, que é tão dinâmico e sempre seguro de si, se abriu comigo. Ele anda, extremamente infeliz, ultimamente. Ele tem um caso com uma mulher pela qual está apaixonado por ... Ele tem tido dificuldade em deixar a esposa. Mas, parece que está apaixonado por essa outra pessoa que decidiu deixar Karen e pretende se casar com essa outra mulher. E ele está sofrendo muito, porque ele gosta muito da esposa, mas

¹⁹⁰ Greenwich Village, antigamente conhecida como Lower East Side, surgiu como um bairro de Nova Iorque tipicamente de imigrantes, foi o principal bairro da colônia Judaica em 1920, serviu de palco para movimentos da contracultura, um bairro com vida tradicionalmente boêmia.

não pode continuar sem essa outra mulher. É? E eu não tive coragem de perguntar se era uma estrela de cinema.

Durante esta fala Vonnie tem uma expressão facial sofrida, longe, por fim ela ri de nervoso, Bobby sem entender nada ri junto, mas na sequência a questiona.

Bobby - O que é?... Qual é o problema?

Vonnie - Ele vai deixar a esposa...?

Bobby - Sim. Vai sim, ele tentou e recuou várias vezes, mas disse que não pode viver sem essa outra pessoa, foi o que ele disse. Mas, não tem dúvida, que ele está muito apaixonado. No que está pensando?

Vonnie só consente a leitura feita por Bobby daquilo que era seu segredo: a relação com Phil.

Bobby - O que você está pensando? Você parece... parece perdida nos pensamentos.

Bobby - Ai não! Eu deixei você nervosa com esse papo de casamento e de ir para Nova York. É isso? Há é isso!

Vonnie é surpreendida diante do apelo de Bobby, pede desculpas e nega estar pensando em algo.

Vonnie - É um passo e tanto.

Bobby - Isto é. Desculpa.

A cena da praia acaba com um sorriso nervoso deslocado vindo de Vonnie. Mas, as sequências de amor continuam; agora ambientada na entrada do que parece ser um restaurante. Phil Stern sobe uma escadaria imponente, até chegar ao topo em um hall de entrada, no qual existe uma chapelaria à direita, nela Vonnie está atrás do balcão recebendo os pertences das pessoas que chegam à festa. Ela recebe um casaco de pele branco e deseja uma ótima noite à dona. Phil está aguardando para falar com Vonnie.

Vonnie - Phil, nós já discutimos isso um milhão de vezes. Você... As coisas mudaram.

O constrangimento da protagonista está relacionado com a separação de Phil de Karen. Ela cobra dele um posicionamento justamente pela experiência que está vivendo com Bobby.

Phil - Podemos ir a algum lugar e conversar?

Vonnie - Aonde? Naquele bar escuro de sempre? Não! Eu trabalho aqui. Eu não vou.

Phil - Eu disse a Karen.

Vonnie - Foi um pouco presunçoso, dadas as circunstâncias. Você não acha?

O significante jogado à mesa por Vonnie deixa ver àquele que se supõe melhor, bonito, superior e mais inteligente. Pelo menos mais do que ela.

Phil - Como assim? Pensa mesmo em ir para Nova York com meu sobrinho?

Ele ironiza o vínculo familiar judaico no sentido de que ela possa enxergar a diferença geracional e, sobretudo, seu brilho fálico, de poder sobre a situação pela qual interroga.

Vonnie - Você sabe disso? Quem te contou?

Phil - Nenhum segredo está seguro por muito tempo nesta cidade.

O desvio a respeito da revelação do segredo entre Bobby e Vonnie fica por conta da cidade que vive de fofocas, sem trair a confiança e soçobra infantil do sobrinho.

Vonnie - O nosso, estava!

Aqui o apelo dela fica mais objetivo ao diferenciar um segredo de outro na duplicidade que representa o amor de Vonnie.

Phil - Me diga que você mudou de ideia?

Neste momento um conhecido do empresário, Louis, chega ao Hall, acompanhado por uma mulher. Enquanto Phil tem uma conversa rápida e evasiva com o homem, Vonnie pega os pertences da acompanhante, para assim poderem voltar a conversar. Logo que Louis e sua acompanhante se despendem, os apaixonados voltam a se falar.

Phil - Eu amo você. O que fomos um para o outro é nada?

Vonnie - Não, não sei o que penso. Estou confusa.

Phil - Não, e você pode me mandar para o inferno! Eu vou entender, mas.... Eu vou me matar, mas saberei quais são seus sentimentos.

A ameaça não ganha ressonância a não ser na firmeza de um amante que está disposto a tudo.

Vonnie - Você vai sair de casa, e não vai, e depois vai, e não pode. Eu nunca forcei você a deixá-la, aliás, eu nunca pedi isso. Agora você me diz que saiu! O que deveria fazer?

A competência de Phil é mais uma vez questionada: entre o querer, saber e poder define-se a ação no percurso narrativo de Phil.

Phil - Eu sei, andei indeciso, mas a ideia de perder...

Mais uma vez os dois são interrompidos: por uma mulher que agora veio à chapelaria buscar seu casaco de lontra pele branco. Enquanto Vonnie vai buscar a peça de roupa, a mulher reclama sobre a exigência que sofre por parte dos estúdios para usar o casaco, mesmo fazendo calor. Vonnie entrega o casaco à mulher que gentilmente agradece e sai de cena, os apaixonados voltam a sua discussão. Estas pequenas anedotas sobre o lugar em que a conversa íntima está acontecendo deixam descoberta a relação entre a intimidade e os vínculos sociais. Ainda se tratando de uma chapelaria na qual as pessoas convidadas se vestem ou desvestem da sua segunda pele.

Phil - Eu entendo que não tenha sido fácil. Mas se é tão difícil ...

Um homem usando costume branco que chega ao clube puxa conversa com Phil, cobrando questões profissionais; Phil fica desconcertado para responder o questionamento, mesmo porque este não é seu foco agora, ele dá uma resposta furtiva, apenas para se livrar do homem, que sai rapidamente da cena. Phil volta para a conversa com Vonnie.

Phil - Vonnie! Eu não quero você trabalhando aqui. Quero me casar com você e cuidar de você pelo resto da vida. Você não pode ter deixado de gostar de mim tão rápido! E com quem? Meu sobrinho? É um bom garoto, mas que futuro ele tem?

O apelo do também protagonista fica claro: a imaturidade de Bobby para assumir o compromisso de um casamento.

Vonnie - Você disse que era possível ter sentimentos por duas pessoas.

Referindo-se ao próprio Phil com relação a ela e a Karen. O que supostamente justificaria seu amor por Bobby.

Phil - Ama ele também? Não acredito.

Vonnie - Bem, acredite. Eu amo.

Phil - É a mim que ama.

Vonnie - Não sei. Acho que sim. Não tenho certeza. Estou muito confusa.

Mais uma pausa para uma interrupção: agora é um homem que interrompe a conversa de ambos para confirmar um almoço durante a semana com a presença de Judy Garland¹⁹¹.

Phil - Não vou ficar aqui suplicando. Eu te amo. Eu te amo há mais de um ano. Eu fiz o que pude. Talvez não tão bem, às vezes. Mas em assuntos do coração, as pessoas

¹⁹¹ Judy Garland é uma atriz americana do período dos grandes musicais americanos da «Época de ouro do cinema de Hollywood», além de ter sido indicada a diversas premiações; ela protagonizou o filme *O mágico de Oz* (1939) e a primeira versão do filme *Nasce uma Estrela* (1954), regravado em 2018 e vencedor do Oscar em 2019. Mais uma vez Phil se desvencilha rápido da interrupção, a fim de retornar às questões do amor com Vonnie.

fazem tolices. Pense em minha oferta. Quero que seja minha esposa. Agora! Morro se disser que não. Vou para casa dizer a Karen.

Vonnie - Pensei que já tivesse dito.

Phil - Eu disse que precisava falar com ela sobre um assunto muito sério esta noite.

Phil não espera a resposta de Vonnie; ele simplesmente vira as costas encontra um homem que está usando casaca branca e paletó preto, puxa conversa com ele e sai de cena falando. Vonnie fica perplexa atrás do balcão sem saber o que fazer ou mesmo falar.

A cena muda para um ambiente claro; existe um jardim ao fundo, Vonnie e uma amiga estão caminhando e conversando. A voz em *off* resume a conversa:

Locução - Vonnie estava confusa. Dois homens estavam apaixonados por ela. Um deles era dinâmico, bem-sucedido e poderoso. O outro, um homem mais jovem, que claramente a adorava. Ela dividiu seu problema com sua colega de quarto, que inicialmente votou por casar com Phil Stern, mas depois hesitou porque Bobby era agradável e perdidamente apaixonado por Vonnie.

Futuros acontecimentos delineiam a sequência da narrativa. Phil, efetivamente, se separa de Karen e vai viver seu amor apaixonado com Vonnie. Como Bobby fica sabendo disto e qual seria sua reação o filme se omite. Passa o tempo e encontra-se o jovem judeu casado com Veronica na sua volta à Nova Iorque.

Bobby está no Club. Ele tem uma conversa sobre os problemas éticos e legais nos quais está envolvido o clube do seu irmão Bem. Parece que essas questões do clube podem ser resolvidas, já os problemas do seu irmão são mais complexos e sabe-se como eles terminam. Neste momento, Vonnie entra no clube sozinha, ela veste uma roupa simples, mas elegante e branca; Bobby vai até ela.

Bobby - Oi! Está procurando alguma coisa?

Vonnie - Só você. Eu queria dar um oi.

Bobby - É! Você está de brincadeira?

Vonnie - Como assim?

Bobby - Você devia se ouvir? Olhe para você, tornou-se aquilo que mais odiava, tudo que não tolerava.

Essa cobrança do protagonista está relacionada com o leitmotiv do «eterno retorno» de Nietzsche ([1909] 2014) como arma contra o niilismo de Vonnie que não conseguiu reverter-lo e dar uma outra direção a sua vida.

Vonnie - Bom, sabe... O tempo passa, a vida segue em frente. Pessoas mudam.

Bobby - É, mas todo aquele papo de vida simples... Seria cômico se não fosse trágico.

Esse aforismo na boca do protagonista enuncia uma regra do humor judaico empregado por Woody Allen, um princípio ou advertência. Um estilo que articula literatura e filosofia em que a percepção da vida, da sociedade, é realçada pela expressividade da mensagem verdadeira e concisa. Expressa no contexto para um acontecimento que causa certa decepção, tristeza ou angústia.

Vonnie - Bom, você também não é necessariamente a mesma pessoa que era.

Bobby - Não, não... Acho que você tem razão. É... A vida segue, as pessoas... As pessoas crescem.

Referindo-se a seu atual estado de maturidade.

Bobby - Para quê, para você me impressionar de amiga de celebridades, falando de festas?

Vonnie - Não, eu vou me comportar e não falar como uma esposa de Hollywood, se você prometer que vai pegar leve comigo por ter ficado com Phil. Vamos apenas... Vamos voltar no tempo e dar um passeio... Com certeza podemos fazer isso. Phil veio a negócios e eu tenho muito tempo livre, e eu estou louca para saber de você.

Bobby - Eeeh... e eu digo que você ainda é absurdamente linda.

O protagonista poetiza sobre o despropósito, insensatez e disparate que a beleza de Vonnie representa para seu espírito.

O encontro do casal volta ao tema do amor. A cena corta para eles, sentados em uma mesa; a trilha sonora é *Manhattan*, interpretado por Vice Giordano & The Nighthawks, um Jazz suave e clássico, que ambienta uma situação romântica.

Vonnie - Hum, está uma delícia, eu adorei este lugar... Me lembra o nosso boteco mexicano. É sujinho!

Bobby - É. Eu sei que não é o Brown Derby, nem a festa na piscina do Busby Berkeley, e não vai trombar com o Fred Astaire.

Vonnie - Como é a sua esposa. Me fale dela. Estou curiosa.

Bobby - Ah! Ela é linda.

Vonnie - Como ela se chama?

Bobby - Veronica.

Vonnie - Não acredito!

Bobby - Acredite!

Vonnie - Pare com isso!

Bobby - É Verônica, mas ela não usa Vonnie.

Vonnie - Uau, eu estou lisonjeada.

Bobby - É... né... A vida é uma comédia, mas escrita por «um escritor de comédia sádico». Eu amava você, e você decidiu casar com meu tio, o que te torna... Minha tia. Oh Deus! Tia Vonnie. Acho que eu ainda sou apaixonado por você, tia Vonnie.

A cena corta para Bobby chegando em casa com um buque de rosas vermelhas.

Veronica - Oi! O que é isso? Flores!?

Bobby – Sim, sim, sim!

Veronica - Eu não acredito que você me trouxe flores. Por quê? Qual é a ocasião!?

Bobby - Qual é a ocasião? A ocasião é que eu não te trazia flores há muito tempo.

Veronica - Você passou a semana todo animado, e agora flores? Quando na loteria ou aprontou alguma coisa?

Bobby - Seu marido não pode te dar flores sem ser interrogado?

Veronica - Eu adorei, é claro que pode.

Bobby - OK. Eu amo você.

Veronica - Obrigada.

A cena corta para Bobby e Vonnie passeando por Nova Iorque, o locutor em *off* entra.

Locução - Com Phil ocupado, Bobby usou todas as desculpas para passar um tempo com Vonnie. Ele mostrou Manhattan para ela, mostrou Coney Island. E quando ela lembrou que fez aquele jantar para ele em Hollywood, ele providenciou para que ela o fizesse no centro da cidade.

Dentro de um restaurante, caracterizado como italiano, Vonnie aparece com um prato de macarrão na mão.

Vonnie - Espero que seja perfeito. Eu faço igual toda vez, faço isso há anos, então espero não ter exagerado em nenhum ingrediente.

Bobby - Deve estar ótimo, mas se não estiver, pode voltar para a cozinha e fazer tudo de novo.

Vonnie - Ou, você pode colocar esse pedaço de queijo nele.

Bobby - Com certeza vai estar bom. Na verdade, conheço os Puggioni há muito tempo, não é mesmo? Há quanto tempo, Vito?

Vito Puggioni - Muito tempo.

Bobby - Bom para mim, é muito tempo mesmo. Que bom que até que enfim você cumpriu sua promessa. E cozinhou para mim.

Vito - Bom vinho aqui.

Vonnie - Foi uma ideia brilhante, prove passe o dedo. Não precisa mentir. Mas é que ...

Bobby - Estava divino, simplesmente divino. Vito, fala para ela.

Vito - Delicioso!

Bobby - Obrigado. Ele mentiria?

Vito - Eu mentiria?

Bobby - Eu acho que não. Para onde vamos agora? Eu não quero ir para casa ainda. Ah! Vito, algum lugar?

Vito - O jogo de dados no Brooklyn. Acha que vai ter sorte?

Abre uma cena com uma partida de dados ocorrendo em uma viela. O casal de apaixonados, Bobby e Vonnie fazem parte da roda e estão jogando; ao fundo se ouve um jazz instrumental mais agitado, alegre; ela ganha, todos comemoram, alguns falam sorrindo que o dado é viciado, Bobby fala que é sorte de principiante, ela questiona se deve continuar jogando e Bobby a incentiva a continuar, resta a dúvida jogando os dados ou jogando no amor?

Na continuidade a cena abre em um bar de jazz; vemos uma banda no palco, só pessoas simples, com roupas de trabalhador; a luz é escura, quase uma penumbra, o ritmo muda, mas

continua alegre; os dois estão trocando carícias se olhando nos olhos, é um momento de carinho e ternura.

A ambientação é trocada. É o amanhecer de um novo dia no Central Park, momento ideal para um romântico passeio de carruagem, mais uma vez a música tem uma mudança de ritmo, eles param sobre a Brow Bidget, com seus arabescos decorativos e sua suave curvatura, lembra o arco de violinista, é considerada uma obra-prima da era vitoriana, ícone do Central Park. Eles olham ao fundo, Nova Iorque com seus prédios, o sol está nascendo.

Vonnie – Deus, Nova York é realmente fabulosa. Falo por conhecimento de causa, eu viajei muito.

Bobby - Eu sei, você disse. Como é possível escolher qualquer outro lugar? Eu sei que Hollywood é empolgante às vezes, mas nada supera a Broadway ou cheesecake no Lindy's.

Vonnie - Só você ousa! Estamos bebendo vinho no Central Park, não dormimos. Você sempre teve um toque de poeta.

Bobby - Sério? Bem, eu não sou assim como todo mundo.

Vonnie - O que eu podia fazer? Eu tive que escolher.

Bobby - Como diz meu cunhado: As alternativas excluem.

Vonnie - Sim, eu amava você e amava o Phil. Eu estava com ele por um ano e meio... e você era um desajeitado, mas adorável, frenético, jovem, romântico, tentando se encontrar. E eu tinha um figurão. Foi difícil. Eu... Não sabia se ia dar certo ou nós dois ... Eu não queria perder vocês dois... Achei que se você não chegasse onde queria, ficaria ressentido e nós ficaríamos infelizes. Quem sabe?

Bobby - Eu nunca parei de pensar em você. Nenhum dia se quer.

Vonnie - Eu ainda sonho com você. Mas, sou a esposa de Phil. Ele tem sido muito bom para mim, ele me ama, mudou sua vida por mim. Eu tenho sido uma boa esposa para ele.

Bobby - No entanto você ainda sonha comigo?

Vonnie - Bom, você está feliz no casamento e tem uma filha. Você mesmo disse.

Bobby - Eu sei o que disse. Mas estamos sozinhos no Central Park.

A luz refletindo os prédios. Os dois... Os dois param por longos segundos, antes de Vonnie dar um passo à frente para beijá-lo.

Vonnie - Está satisfeito?

Agora quem dá um passo à frente para beijá-la é ele.

A decupagem das cenas revela que o amor é contingente, que podia ter ocorrido ou não. Não está escrito. Também não está programado, a não ser no roteiro que os amantes se encontrem. Mas, o que o possibilita? No caso de Bobby e Vonnie, eles partem de um enamoramento – da fascinação e ilusão de complementaridade –, sobretudo no caso do jovem judeu, acesso privilegiado que deixa em evidência a diferença de metas da pulsão sexual.

Por isso que não são as virtudes que predominam e sim as «condições do amor», das quais o casal precisa de uma em particular: da modalidade masculina, que se caracteriza pela busca de um traço reverencial aos ideais da cultura judaica, em contraposição aos ideais do desejo no contexto da religiosidade judaica. Detalhes recorrentes e estranhos da vida familiar de Bobby fazem com que este sublime amor e o transforme em companhia.

Com isto fica em evidência a estocada de Woody Allen, esse amor estranho e imperfeito, os protagonistas não ficam juntos. Há um fracasso amoroso. As cenas finais do filme mostram uma multiplicidade de casais que frequentam a sociedade de Nova Iorque, brindando ao Ano Novo com música que soa no tom do destino de Bobby do lado de Veronica: destino do amor conjugal, isto é, amizade.

Outro aspecto relevante nesta decupagem o constitui a suposta ruptura entre Bobby e Vonnie que não parece interpretada como fracasso. Havendo um encontro festivo e um beijo de resignação. Por isso, o fechamento da trilha do amor nos jardins de Hollywood e Nova Iorque questiona: o que é amor em *Café Society*? Os protagonistas do triângulo amoroso

sabem, cada um de seu jeito, que é feito de palavras e efeitos do amor sublime, contingente e maternal.

O amor em *Café Society* se diz no detalhe melancólico do semblante de Bobby, no entusiasmo de Vonnie de ser a companhia do tio Phil, um homem poderoso de Hollywood, agente de celebridades de renome, e a segurança, proteção, cuidados amorosos de Veronica que reforçam a verdade do amor divino amor.

Capítulo 3. Ensaaios estilísticos da desmitificação do humor judaico no cinema de Woody Allen



Figura 9 - Rir para não chorar é a essência do amor judaico, tradição à qual Woody Allen pertence por conta dos seus ancestrais. Humor intelectual de genial sentido imortalizado na História do Cinema.

Este capítulo apresenta a produção de três ensaios sobre os temas que constituem os motivos recorrentes utilizados por Woody Allen no filme *Café Society* para expressar, através de seu estilo pós-moderno, o humor como uma forma de estilização do processo de secularização dessa prática judaica milenar.

Metodologicamente, cada um dos ensaios vem encabeçado por um título, fruto da síntese feita no primeiro capítulo que explora os antecedentes biográficos do diretor e marcas indeléveis de sua carreira no audiovisual. O segundo capítulo acunha-se na decupagem do filme, aprofundando a relação do objeto de estudo com questões ligada à tradição religiosa do judaísmo: dinheiro, sexo e amor, respectivamente.

Seguem a epígrafe com um relato chistoso a partir do qual se tece a interpretação da crítica social de Woody Allen, na qual se gesta e desenvolve tanto o cinema quanto o sentido na passagem da modernidade à pós-modernidade. Partindo de três vertentes fundamentais: a existencialista, a psicanalítica e a desconstrutivista, visando, consequentemente, a subjetivação, traço crucial no interesse da obra como um todo.

3.1. DINHEIRO, e o estigma da carne



Figura 10 - Representação da obra-prima de Shakespeare *O mercador de Veneza*: o significante da carne ligado ao conflito moral na comédia dramática do escritor inglês que Woody Allen incorpora à sua comédia romântica.

EPÍGRAFE 1¹⁹².

O sujeito vai para Israel ver a família e aproveita para visitar alguns lugares históricos: Jerusalém, Belém, o Rio Jordão. Quando chega no Mar da Galileia, ele resolve fazer um passeio de barco e pergunta o preço para um sujeito que alugava barcos:

- Oitenta dólares a hora!
- Oitenta dólares? O senhor está maluco? É muito caro!
- Mas esse é o lago onde Jesus andou sobre as águas!
- Também pudera! Com o barco por esse preço!

O título deste apartado contém um enunciado de inferência da primeira parte da decupagem do capítulo dois, que usa entre outras referências à comédia: *O Mercador de Veneza* de William Shakespeare. O significante da carne associado ao valor de troca, função exercida pelo judeu no contexto cultural para garantir a sua sobrevivência.

¹⁹² A partir deste Epígrafe que pode ser acessado em:< <https://www.piadasnet.com>>, na sequência do Ep.1: 937; Ep.2: 936; Ep.3: 938.

O fato de Woody Allen ser um judeu secularizado é um elemento que caracteriza seu humor. A secularização constitui um processo que surge na modernidade. O primeiro filósofo que desenvolveu o conceito de modernidade para se referir a uma época foi Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2013) em *A razão na história*.

Expressões como «época moderna» ou «tempos modernos» serviram para designar um determinado momento histórico nas principais línguas do considerado mundo civilizado. Trata-se de um período que haveria se iniciado em torno de 1500. Três acontecimentos de grande relevância marcaram a humanidade: a descoberta da América, o Renascimento e a Reforma protestante. Esta época – contemporânea – como demarcação e fronteira cronológica entre a Idade Média e Idade Moderna serve para caracterizar as origens e evolução posterior da interpretação do cinema de Woody Allen, dando início a uma forma de ver e entender a vida que se demarcaria já em pleno século XX: a pós-modernidade.

A modernidade surge com a ideia do sujeito autônomo, com a força da razão, e com a ideia de que o progresso histórico traz um final espetacular na terra. Dito pensamento constitui-se em dois tempos: o primeiro será o período que vai da Renascença à Ilustração, cuja tese é o próprio sujeito: todos os seres humanos são, por natureza, essencialmente idênticos entre si. Desta tese se desprende uma certa ideia universal e de identidade. O segundo tempo iria desde o romantismo até a crise do marxismo – aqui a tese fundamental já não é o sujeito, mas a da história, e dela se infere um olhar relativista.

Desta forma, o sujeito passa a ser pensando a partir de teorias coletivas: nação, cultura, raça e classe social. Gianni Vattimo (2002) na sua obra *Fim da modernidade*. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna reforçam a ideia de que dentro da modernidade a secularização constitui sua essência. Vattimo reforça isto com certa implicância, fazer do *saeculum*, do século ou do mundo, algo que não o era porque estava vinculado estreitamente com o religioso¹⁹³.

Essa visão de Vattimo implicava, até então, uma concepção positivista do religioso e negativa do resto, isto é, uma visão negativa do século, do mundo e do secular. De tudo isto estava cuidadosamente desligado o religioso. Deste modo, com a secularização, assinala-se

¹⁹³ Talvez seja Vattimo (2018), na sua obra *Crer que se crê*: é possível ser cristão apesar da Igreja? Que internaliza o conceito de secularização, porque mesmo com o suposto «retorno a Deus» da cultura contemporânea, o sentido da experiência religiosa permite ao autor pós-metafísico propor, na leitura da encarnação de Cristo, uma secularização do princípio divino, uma ontologia do «enfraquecimento» da mensagem cristã.

um processo à deriva que desliga a civilização leiga moderna de suas origens sagradas. Neste processo secularizador, a modernidade fazia questão de mostrar seu abandono e emancipação de religioso e divino.

Deus deixava de ser uma hipótese para explicar o mundo físico, moral e político. Inaugurava-se uma era secular. A verdade da razão, a verdade do progresso e a verdade da ciência faziam os seres humanos livres. As utopias seculares do mundo ilustrado, do mundo livre e do mundo feliz exigiam neste sentido um mundo sem religião. Entretanto, contra todo prognóstico, no mundo globalizado e hipermoderno, o religioso sobrevive e, inclusive, se revitaliza.

Uma nova visibilidade pública acompanha o «revival» religioso, para o qual se acunham expressões como: «o retorno de Deus», «politeísmo religioso», «religiosidade selvagem», «religião à la carte», «religião light», o «Deus próprio»... ou «desprivatização da religião», dessecularização, «final da secularização», «sociedade pós-secular». Esta reformulação do modelo europeu clássico de secularização em Vattimo (2002, p. 42-44) alcança um sentido positivo.

Isto é, a ideia de que a modernidade laica se constitui também e, sobretudo, como continuação dessacralizante da mensagem bíblica [...] a ideia da racionalização da sociedade moderna é impensável fora da perspectiva do monoteísmo judaico-cristão. Desta forma, todos os traços da civilização ocidental estruturam-se em referência àqueles textos base que foi, para esta civilização, a Escritura hebraico-cristã. Que nossa civilização já não se professe explicitamente cristã, inclusive que se considere geralmente uma civilização leiga, descristianizada, pós-cristã, e que, no entanto, esteja nas suas raízes, profundamente forjada por esta herança, é a razão para falar de secularização positiva como um traço característico da modernidade.

Com certeza, essas desmitificações mais radicais fazem sentido no posicionamento de Woody Allen na sua filmografia, vistas pelo filósofo italiano como um fato secularizante, dessacralizante no sentido positivo. Secularizar pode-se entender, seguindo esta linha como humanizar, colocar na cena cinematográfica o humano, transcendental, filosófico ou o sublime.

Secularizar nesta tese tem este sentido, abaixar dos altares para colocar o humano. Jesus Cristo secularizou-se ao se fazer homem sendo Deus. Vattimo (2018) vê assim a encarnação de Cristo como a secularização positiva do princípio divino e a ontologia «débil» na transposição da mensagem cristã; trata-se do encontro com o transcendente através do cotidiano. É neste duplo sentido ambivalente – positivo-negativo – que pode se manifestar no

cinema de Woody Allen: como fenômeno amplo levado a cabo na modernidade e perpetuado na pós-modernidade, em ambos os polos de sentidos opostos. Além do mais, a interpretação do sentido dá conta da secularização pós-moderna.

Dentro do gênero cômico, o cinema do diretor nova-iorquino judeu foca nas coisas importantes da vida, as coisas cotidianas: as relações humanas – desde as profissionais até as da intimidade familiar, afetivas e sentimentais –; o êxito e o fracasso; as inquietações vitais de caráter pessoal; os traumas, fobias e transtornos psicossomáticos; a religião. Do ponto de vista acadêmico, os motivos vinculados às correntes pós-modernas, como o desconstrutivismo, existencialismo, psicanálise e semiótica, começaram a germinar e desenvolver-se em relação a Woody Allen (1997), a propósito de sua comédia; em *Deconstructing Harry* deixa em evidência a alusão direta à tendência do desconstrutivismo por meio da paródia¹⁹⁴.

Convém, igualmente, diferenciar o cinematográfico do filmográfico. Os aspectos filmográficos são intrínsecos à obra: um mergulho profundo na diegese do filme, que possibilita desvendar as estratégias narrativas que constroem os significados, a partir da análise dos recursos dramatúrgicos contidos no roteiro, dos elementos fotográficos e cenográficos da construção da trilha sonora, da concepção musical e demais recursos expressivos que compõem a obra cinematográfica.

Sendo assim, a escolha do filme *Café Society* oferece um campo vasto à desconstrução da sociedade dos anos de 1930, dando origem a um cinema ligado à «indústria do espetáculo». Partindo da ideia original desse movimento artístico que se caracteriza pela fragmentação, o processo de desenho linear, o interesse pela manipulação das estruturas superficiais e em aparência, da geometria euclidiana hoje em crise¹⁹⁵. Novas formas se utilizam

¹⁹⁴ O desconstrutivismo nasce como um movimento arquitetônico no final da década de 1980. Tudo começou com uma exposição denominada Arquitetura desconstrutivista, celebrada no Museu de Arte de Nova Iorque. Esse título estava relacionado com a reflexão de alguns artistas da época sobre a obra de arte e o consumismo, um sintoma da cultura contemporânea diante dos avanços tecnológicos na área do design, especialmente com os programas de gráficos por computador, os arquitetos puderam desenvolver modelos cada vez mais complexos para o planejamento urbano de edifícios. Sendo assim, o desconstrutivismo na arquitetura é um estilo que veio como continuidade ao projeto moderno anterior. Opõe-se a regras com a pureza geométrica, a forma em relação com a função, amplamente divulgada pela Bauhaus, a ornamentação como elemento decorativo e a fidelidade dos materiais, entre outros. Woody Allen aposta nos interiores, em uma recriação de «paisagens sonoras» da intimidade do ser humano, afetada pelas espirais de «Moebius», o artista – Jean Giraud (HQ's) – que vivia no futuro e explorava o interior.

¹⁹⁵ Surge aqui um dado interessante ligado ao cinema nesse viés do tempo euclidiano: a crise do conceito de tela, absolutamente sintomática da mudança transcendental na relação com o conhecimento e, portanto, com o mundo, diante do paradigma espaço-tempo e do que constitui sua culminação no campo midiático. As coordenadas que fusionam tal paradigma, já não podem analisar-se por separado, correndo o risco de perder de

para distorcer e deslocar alguns dos princípios elementares dessa construção, sua estrutura e o seu invólucro¹⁹⁶. Transferindo esta questão crucial para a sociedade, a aparência visual caracteriza-se pela estimulante imprevisibilidade e caos controlado¹⁹⁷. Não só a arquitetura de *Café Society* reflete o espírito crítico do tempo e do espaço passado, mas também do presente de maneira nostálgica.

Entretanto, esse traço pós-moderno tendência no cinema de Woody Allen se projeta à crítica dos aspectos cinematográficos que costumam situar-se no contexto em que o filme foi produzido, levando em conta o momento histórico no qual é inserido, destacando os recursos e as plataformas técnicas disponíveis, a equação financeira, e todos os demais processos que conformam o arcabouço produtivo que proporcionou a realização, distribuição e exibição de *Café Society*.

A escolha do humor judaico inserido no gênero cômico deve-se, neste sentido, a um aspecto fundamental relacionado com a grande importância que tem na sociedade pós-moderna o humorístico, a ponto de chegar a caracterizar esta sociedade, segundo Gilles Lipovetsky (2005, p. 111-114), no capítulo quinto: «A sociedade humorística» de sua obra *A era do vazio*. Enquanto que, a partir das sociedades estaduais, o cômico se opõe às normas sérias, ao sagrado, ao Estado, representando com isto outro mundo, um mundo carnavalesco popular na Idade Média, o mundo da liberdade satírica do espírito subjetivo desde a idade clássica. Na atualidade essa dualidade tende a apagar-se sob o impulso invasor do fenômeno humorístico que incorpora todas as esferas da vida social.

Um comentário de Lipovetsky (2005) acerca de como desde as décadas de 1960 e 1970, nas quais surgiu a pós-modernidade, se vive o desenvolvimento generalizado do código

vista um nível importante do fenômeno. Lembrando que *Café Society* é o primeiro filme produzido por Woody Allen (2016) na plataforma digital.

¹⁹⁶ Procurando estabelecer uma relação fluída do desconstrutivismo com as questões do ser, do tempo e do espaço, surge um dos seus principais precursores no pensamento Jacques Derrida que junto aos arquitetos Peter Eisenman e Daniel Libeskind traçaram as bases filosóficas do movimento literário da desconstrução. Derivado do construtivismo russo da década de 1920, do qual se retoma a inspiração formal. Derrida, Eisenman e Libeskind, estavam preocupados com a «metafísica da presença», com o sujeito principal da filosofia desconstrutivista na teoria arquitetônica. O pressuposto é que a arquitetura é uma linguagem capaz de comunicar sentido a ser tratado pelos métodos da filosofia da linguagem. Para efeitos do cinema, a dialética presença-ausência; sólido e vazio, aparecem em muitos projetos de Woody Allen que definem o locus, tanto como lugar da presença quanto da construção e reconstrução de personagens no decorrer da trama narrativa.

¹⁹⁷ Segundo Jacques Derrida em diálogo com Elisabeth Roudinesco (2004), na obra *De que amanhã...*, o desconstrutivismo inclui ideias de fragmentação, processos não lineares que negam as polaridades da estrutura e da descoberta. Muitos dos críticos do desconstrutivismo vêem isto como um mero exercício formal de pouco significado social, entre eles, Woody Allen.

humorístico. Reforçando a ideia de que a arte, se adiantando às demais produções, tem integrado o humor como uma de suas dimensões constitutivas.

Entretanto, o fenômeno não pode circunscrever-se à produção expressa pelos signos humorísticos; ainda que se trate de uma produção de massa, o fenômeno designa simultaneamente o devir irrefutável de significados e valores: da cultura ao político ou econômico; do somático do corpo ao anímico; e do grotesco ao sublime do amor. Admita-se ou não, a ausência da fé na pós-modernidade, o neo-niilismo vai se configurando não de forma letal, e sim humorística.

O espírito deste tempo não detém em absoluto o monopólio do cômico, mesmo assim, cada cultura desenvolve de maneira preponderante um esquema humorístico. Desta forma, unicamente a sociedade pós-moderna tem-se instituído globalmente sob a égide de um processo que tende a dissolver a oposição, até então estrita do drama, do sério e não sério; como outras grandes divisões, a do cômico e o cerimonial se esvanecem, em benefício de um clima amplamente humorístico.

Apesar da imensa e estendida popularidade do gênero da comédia no espaço e tempo do qual dá conta Lipovetsky (2005). No capítulo «A sociedade humorística», acima citado, é um fato manifesto dos estudos que se vinham fazendo das teorias e história do cinema e das mídias populares. Nelas, a comédia ainda era considerada um gênero menor. O advento da era digital, a interatividade trouxe uma revitalização dessas pesquisas a partir da televisão e dos seriados.

O estudo de cinema de Woody Allen em relação à interpretação do sentido pós-moderno secularizado e a vida como um texto – ou um filme – à luz do existencialismo, as «correntes da suspeita», como a psicanálise e o desconstrutivismo, vêm propiciando, principalmente, por três razões ligadas ao conteúdo desta tese:

- 1) Porque a trajetória vital-profissional do diretor nova-iorquino cobre justamente as décadas de maior auge tanto da pós-modernidade quanto das correntes modernas acima mencionadas;
- 2) Porque, segundo o visto até aqui, o cinema de Woody Allen recolhe as formulações pós-modernas, entre as quais se incluem de forma especial uma espécie de interpretação da experiência existencial, de um olhar cômico.

- 3) E, porque, devido a tudo isto, o cinema de Allen constitui um difundido ícone cultural da pós-modernidade.

O que permitiu que Stuart Hample (2009) realizasse suas exitosas tiras cômicas jornalísticas *Inside Woody Allen* entre 1976-1984. Estas estavam baseadas no personagem de Allen e focadas nas suas neuroses, angústias e frequentes tratamentos psiquiátricos. Isto é, em sua peculiar forma de ver e entender a realidade, de interpretá-la por meio do humor.

Desta forma, a consideração de Woody Allen como interpretante da cultura pós-moderna se deve a que: Allen, como tem assinalado muitos críticos, esforça-se em compreender os processos através dos quais o cinema assume e endossa a experiência no mundo¹⁹⁸.

Seus filmes parecem dizer e proporcionar instrumentos ou categorias com as quais enfrentar e compreender a vida. Sam B. Girgus (2002, p. 94), no livro *O cinema de Woody Allen* afirma que do cinema do diretor se recebe uma espécie de «escola hermenêutica» da vida cotidiana, na qual, o espectador não só se pode ver refletido e identificado nos filmes, mas que além do mais, ajudam a refletir sobre a condição humana e suas problemáticas.

Essa faceta de Woody Allen como interpretante da cultura pós-moderna vai além do sentimento vital e seu sentido ou do non-sense. O diretor converte-se no sujeito que vive e trabalha, um porta-voz peculiar de uma cultura em transe. Seu cinema estabelece referências tanto explícitas quanto implícitas, das correntes artísticas no crivo da psicanálise e da desconstrução religioso-existencial, da qual se faz eco o estilo do cineasta a partir do seu particular sentido de humor.

Um juízo desde as ideias religiosas judaicas – na sua raiz – pode ser tão forte na norma, que a função estética de um filme só se percebe vividamente quando é apoiada por uma orientação ideológica vinculada à secularização pós-moderna desse sentido: o religioso-existencial, longe de ser algo caduco, passado de moda ou deixado de lado, manifesta-se na atualidade no contexto mundial da globalização, da pós-modernidade.

No século XXI em que se vive a religiosidade como um retorno de novas forças ou quiçá renovadas; acompanhada de fenômenos complexos e polivalentes, vai contra todo

¹⁹⁸ Interpretante do ponto de vista semiótico cria na mente da pessoa um signo equivalente ou mais desenvolvido do próprio objeto – ou da coisa –, dirigindo-se a alguém, produzindo uma modificação no pensamento por obra e graça da ação dos signos, da semiose. O papel de interpretante da cultura atribuído a Woody Allen sela de certa forma

prognóstico da «modernidade tardia»¹⁹⁹. Observa-se por todas as partes signos de uma atualidade inevitáveis do religioso que têm conduzido à necessidade de uma renovada reflexão teórica acerca de Deus, da religião ou da crença religiosa, questões que supostamente deveriam haver sido já superadas em uma sociedade moderna.

Desta problemática dá conta o cinema pós-moderno de Woody Allen, um judeu manifestamente secularizado. Isto em seu cinema vem dado por uma dupla razão: pela época pós-moderna na qual seu cinema se tem gestado e desenvolvido, e pela cultura judaica que, para bem ou para mal, marca profundamente o diretor²⁰⁰.

Se o humor judaico é capaz de solidarizar com o preço do aluguel de um barco, passando por cima das diferenças ideológicas da religião, isto quer dizer que o impasse milenar entre o judaísmo rabínico e o cristianismo primitivo passou necessariamente pela figura do Jesus histórico e sua proclamação espetacular como Messias – o Cristo da fé. Daniel Boyarín (2013) oferece algumas chaves para compreender a ruptura que se deu no século II²⁰¹.

Valendo-se da análise da obra de Justino – ou Marco Juniano, historiador romano – situa esse corte entre ambas as religiões nas ideias cristológicas elaboradas a partir do conceito filônico – sincretismo estoico-platônico – do Logos²⁰². No entanto, o autor acima

¹⁹⁹ Ou «modernidade líquida», segundo Bauman (2021b), uma caracterização das sociedades na era da globalização, altamente desenvolvidas como continuação da modernidade e não como uma era posterior, a pós-modernidade. A mudança de estado, transição do pesado e sólido para o leve e líquido na fruição da vida em sociedade.

²⁰⁰ Tudo isso somado à sua vagagem de autores existencialistas que vão de Kierkegaard até Sartre e Camus, passando pelos romancistas russos do século XIX. Autores todos eles que também marcaram a trajetória do diretor nova-iorquino, deixando sua impressão nele e no seu cinema.

²⁰¹ A ruptura no século II, entre o movimento messiânico nazareno – cristão – com o judaísmo é um dos momentos mais dolorosos e trágicos da humanidade. Porém, paradoxalmente, o cristianismo nasceu do judaísmo, mas ao mesmo tempo, e a partir desse século, sustentou durante séculos um ódio infundado contra o povo do qual herdou sua história e teologia. O dia em que todo cristão reconheça a raiz judaica de Jesus e da Igreja do século I compreenderá a dívida histórica e religiosa do cristianismo com a matriz judaica. Comentário nosso.

²⁰² Filon de Alexandria foi um filósofo judeu-helenista que discorreu sobre a originalidade do Deus transcendente a partir do platonismo e da sua influência marcadamente estoica. Expressões como «o Demiurgo», «causa ativa» e «intelecto universal», correspondem na sua origem à «ideia completa», diferentemente da razão comum. Tal totalidade ou universalidade da mente divina significa não haver nada que se lhe escape, sendo perfeita; quanto à participação: a comunidade do Logos interligando todos os seres entre si não afirma nada a não ser sua simples imanência. Woody Allen refere-se várias vezes a Deus do ponto de vista de um ateu convicto, e sempre de maneira hilária. No filme *Memórias* (1980), Allen declara: «para vocês eu sou ateu», mas para Deus eu sou sua fiel oposição. Ou quando repete como um mantra: «Deus não existe e, se existe, não é muito confiável». Ou quando pergunta: «por que Deus não fala comigo? Se pelo menos tossisse!» Ou quando através de outro de seus personagens diz: «Deus é um luxo que não nos podemos permitir». A ideia do «Deus Machine» é explorada no conjunto de sua obra por meio de personagens que discutem de forma metaficcional o recurso, misturando os planos da ficção, da realidade e da moralidade. Nesse mesmo sentido, o personagem do escritor – ele mesmo roteirista – não gosta da ideia de Deus aparecer no fim para salvar todo mundo porque se Deus salva todo mundo, o ser humano deixa de ser responsável por seus atos. Toda discussão estética dentro do gênero da comédia

citado não estuda as mudanças produzidas pela autoridade romana como a controvérsia pascal.

O cristianismo, portanto, criou uma teologia messiânica internacional que permitiu aos gentios sentir que eles eram parte integrante do povo escolhido. Os gentios, assim, foram adotados por Deus para ingressar em Israel. Esta era a ideia de Saulo de Tarso – Paulo –: internacionalizar o judaísmo através do messianismo.

Porém, a geração do século II se deu conta que para internalizar o messianismo judeu havia que abandonar as características nacionais do judaísmo que o enfrentavam politicamente contra o Império Romano. Desta forma o messianismo judaico, para realmente alcançar uma projeção internacional, abandonou os traços de um judaísmo vinculado à Torá.

Quiçá o novo judaísmo pretendia continuar sendo um tipo de judaísmo cujo centro fosse a figura do Messias. Ao judaísmo que tomou como centro a Torá continuou se chamando judaísmo, e ao judaísmo que escolheu como centro o Messias se chamou messianismo, em grego: cristianismo.

Nessa linha, «o contrato não te dá nem uma gota de sangue: diz expressamente uma libra de carne. Portanto, pega o que é teu, tua libra de carne; mas se ao cortá-la derramas uma gota de sangue cristã, tuas terras e bens serão confiscados, de acordo com as leis de Veneza, em favor do Estado». É sempre alto o preço que se paga por uma separação! Citado de *O mercador de Veneza*. Fim do primeiro Epígrafe.

EPÍGRAFE 2.

Um padre, um pastor e um rabino reuniram-se para saber como que cada um dividia o dinheiro entre o que ficava com Deus, isto é, com a Igreja ou Sinagoga conforme o caso, e cada um deles. Disse o Padre: na minha Igreja Católica, eu pego toda a coleta do período, faço um círculo no chão e atiro todo o dinheiro para o alto, aquilo que cair dentro do círculo pertence a Deus, o que cair fora é meu. Disse o Pastor eu também faço a mesma coisa na minha Igreja Protestante, só que o que cair dentro é meu e o que cair fora é Dele. O Rabino falou: Pois eu jogo tudo para cima o que ele pegar é dele, o que cair no chão é meu!!!

esconde uma discussão teológica e ética. Por isso Allen se questiona: até que ponto o próprio Deus não é uma solução Ex-Machina, isto é, uma ficção oportunista criada pelo ser humano para resolver seus conflitos?

A partir dessa ironia chistosa do Rabino, e após ter revisado o papel do humor judaico do estilo pós-moderno de Woody Allen, se faz necessário tratar a respeito dos traços essenciais do judaísmo para entender o fenômeno da secularização atrelado à escolha de um judeu gnóstico converso. Do ponto de vista histórico, os judeus têm-se dedicado tradicionalmente ao comércio, logo à banca e às finanças por uma razão muito simples: era o que se lhes permitiam fazer. O que ninguém queria fazer em uma sociedade que, de acordo com os princípios religiosos, estigmatizava o empréstimo de dinheiro a crédito.

No entanto, nesse papel, os judeus se converteram em financiadores de reis e notáveis da «alta sociedade» – ou da sociedade do espetáculo –, chegando a ser protagonistas no mundo dos negócios sob esse axioma de vigência: a garantia da sobrevivência, até os dias de hoje, servindo de exemplo inclusive à atual crise econômica internacional.

Vale lembrar mais uma vez, a referência usada no capítulo anterior da tese a respeito do título desta terceira parte: «Dinheiro, e o estigma da carne», que remete a William Shakespeare ([1600] 2013, p. 10) e sua comédia *O mercador de Veneza*; nela aparece Shylock, um judeu prestamista a quem lhe solicitam 3 mil ducados. Este reflete e contesta aos solicitantes do dinheiro: «vós que estais sempre me criticando, chamando-me de usureiro e questionado por que empresto a crédito. Agora vens a mim a me pedir 3 mil ducados? [...]. O que me vais a dar a câmbio? [...]. Está bem. Os vou dar essa quantidade. Mas, por se logo não me pagais, vamos a firmar um pacto ante notário em virtude do qual eu os possa arrancar uma libra de carne do vosso corpo da parte que eu escolha».

Desta forma, Shylock passa à história como o arquétipo do usureiro desalmado e inmisericorde. Esta ideia já havia sido tratada, mas vale trazê-la à tona, pois a figura caricata de Shylock, como personificação do mal no século XVI e ao longo da história, subjaz ao preconceito de que os judeus sempre se dedicaram ao empréstimo de maneira muito especial. E, a pergunta sobre o porquê introduz o tema da essência da identidade judaica.

Para tentar responder a essa questão, a resposta há de ir na linha emergente de uma narrativa que desvincule o dinheiro das questões morais balizadas pelo preconceito. Os judeus, inclusive os atuais judeus ateus como Woody Allen, têm-se caracterizado por se colocar e expor sua vida em um contexto narrativo a partir do qual é possível compreender o sentido da existência própria, no marco mais amplo da história de seu povo.

Avi Beker (2008), na sua obra *The Chosen. The history of an idea, and the anatomy of an obsession* – traduzido ao português seria *O escolhido*. A história de uma ideia e a anatomia de uma obsessão –, tece a história turbulenta e acidentada de um povo que sobrevive ao longo dos séculos e segue sendo protagonista destacado do progresso da humanidade. O autor norte-americano também se refere, entre outras coisas, ao Holocausto e de como é possível entender o mito e a falácia do antissemitismo²⁰³.

É necessário, entender o conceito do que é ser judeu para compreender o alcance das questões formuladas neste ensaio: Woody Allen ser um judeu gnóstico, ateu; o vínculo do humor judaico ao processo de secularização; a elaboração pós-moderna do gênero da comédia romântica; e a incorporação desses pressupostos ao estilo do diretor.

Por que os judeus se dedicaram à banca e às finanças de maneira tão recorrente e competente ao longo da história? Entrando na questão do «estigma da carne», a primeira resposta, vinda de imediato dos resultados da pesquisa é simples: os judeus se dedicaram ao financeiro porque, no seu momento vital, circunstancial; foi o único que podiam fazer para garantir a sua sobrevivência, pois não tinham outra saída se queriam ganhar a vida. E a vida opera como um texto no cinema de Woody Allen.

Para explicar isto, propõe-se um percurso sumário. Fazendo referência, sem dúvida, aos aspectos positivos e negativos dos bens materiais, como não podia ser de outra forma. Se em toda atividade humana é perceptível essa ambivalência, ainda no caso das atividades do mercado e das finanças, resulta mais evidente. Neste caso, luzes e sombras habituais dessas tarefas prosaicas são acompanhadas com muita frequência de circunstâncias e tessituras nas quais a má prática encontra um terreno fértil para a corrupção.

Grande parte do *know how* – conhecimento das normas, métodos e estratégias operativas em atividades profissionais – do povo judeu e seu conhecimento sobre como funcionam os mercados financeiros, parte do princípio que se deve aprender dos erros cometidos. Além de ser uma questão normativa no contexto religioso da Torá, *The Chosen* –

²⁰³ «Povo escolhido» é uma ideia comum usada no mundo ao longo da história. Cobra relevância no contexto judaico porque os próprios judeus se levaram sempre muito a sério essa consigna da origem religiosa, projetada a todos os aspectos de sua vida cultural. À rede semântica desta expressão milenar judaica comparecem palavras tais como: divindade, realeza e esplendor. O Zohar ([1880-1932] 2019), estabelece tal diferenciação com o fim de distinguir dos gentios, a gente comum. Existem termos derivados da ideia de governar ou mandar sobre as multidões, as massas, como representação da escolha divina de Javé – YHWH – o Tetragrama Sagrado, cujas derivações são casta divina, os escolhidos, filhos de Javé, linhagem escolhida, real sacerdócio, filhos da luz, entre outros, que reforçam o conceito de «povo escolhido» presente na Torá ou na Bíblia cristã.

parte da questão: qual é o principal problema que os judeus tiveram para enfrentar aos gentios?²⁰⁴.

O quesito dos judeus é que eles têm consciência de ser um povo escolhido por Javé para ser «luz das nações». Igualmente a consciência lhes vêm de haver firmado um pacto, um convênio com Ele – nem mais nem menos que com YHWH²⁰⁵. O judaísmo professa a crença em um único Criador. O Supremo de Israel, nome transliterado de YHWH, o Tetragrama Sagrado da Torá inscreve o povo judaico na tradição literária épica das Sagradas Escrituras.

Não existe nenhum outro povo que tenha consciência de algo remotamente parecido com isto. Essa é a razão principal do despertar da inveja entre os gentios, que até hoje se manifesta no já mencionado e radical antissemitismo. Esta é a chave que explica que no decorrer do tempo se gerou tanto receio e tanto medo da comunidade judaica no mundo. A explicação que esclarece o fato que, ao longo de séculos, os judeus hajam sido tão temidos e, consequentemente, atacados.

Usando como fonte a obra de Paul Johnson (1995), *A história dos Judeus* e a atualização feita por José Luis Fernández (2014, p. 219-239) em torno do tema da ética e a dimensão moral

²⁰⁴ Os gentios – do hebraico e logo do grego faz alusão às gentes, nações, «o outro» –, justamente designando aos não judeus, àqueles que não pertenciam ao «povo escolhido», os incircuncisos. Considerava-se, assim, gentios aos que não professavam a religião judaica, para os quais existiam leis rigorosas a fim de evitar a contaminação deles com a idolatria e o paganismo das outras nações. A separação entre judeus e gentios após séculos de crise política e econômica – entre o século I e II –, voltou-se cada vez mais grave até o período Neotestamentário – marcado pelo historiador Flavio Josefo, também conhecido Yosef ben Mattityahu, após se converter em cidadão romano –; a partir dessa marca no tempo – antes de Cristo e depois de Cristo, a hostilidade era total. A intensidade deste sentimento cedia diante da bondade excepcional, como é o caso de Jesus. Woody Allen ironiza a respeito da ambivalência da figura de Jesus cada vez que o coloca em seus roteiros, comparando-a fundamentalmente com líderes políticos. Vale reforçar aqui que a missão de Jesus foi direcionada em primeiro lugar para Israel, o seu lugar de origem; «o povo escolhido» por Javé do qual surgiria o Messias. Seria muito ingênuo pensar que este tinha plena consciência desse projeto universal. Os gentios se voltaram cada vez mais proeminentes após nomear Paulo – um judeu convertido – «o apóstolo dos gentios», uma vez que a mensagem de «ressurreição» converteu o Jesus da história no Cristo da fé. Dando a esse fenômeno o caráter de universal. Ainda que as Epístolas estejam dirigidas especificamente aos cristãos judeus, a mensagem é também relevante para os judeus, como o faz saber Hannah Arendt (2016b) ao criticar seu próprio povo por ostentar «ser o povo escolhido», tirando de Javé o caráter democrático de seu plano de salvação.

²⁰⁵ A Aliança é o conceito central do judaísmo, o pacto feito com Javé que se remonta aos tempos dos israelitas do antigo Oriente na travessia errante do povo nômade. Dois tipos de Aliança marcam o destino do «povo escolhido»: alianças condicionais nas quais Javé estabelece as normas que o ser humano, o seu povo, deve cumprir para receber a recompensa ou benção prometida, e as alianças incondicionais nas quais Javé se dispõe a proferir sua benção ou recompensa. O pacto estava registrado na Torá (tradição escrita) ou no Talmude (tradição oral) – «ensino, instrução» –, a teoria axial da Lei, em textos que contêm 613 mandamentos entre o Livro do Gênesis e o Deuteronômio, muitos deles obsoletos. Se o Novo Testamento, elaborado pela comunidade cristã primitiva descendente dos discípulos de Jesus, e logo sob o comando de Paulo de Tarso, foi capaz de renovar essas práticas religiosas, é de imaginar o espírito que move Woody Allen na sua tentativa crítica de desmitificar, dessacralizar ou secularizar o entendimento dessas práticas religiosas aquém da fé que o ser humano há de ter em si e nos processos civilizatórios, também não isentos de barbárie. Infere-se a analogia do cinema ser uma espécie de Nova Aliança, cujo pacto o diretor sela com seu espectador.

da atividade financeira, em *El judaísmo: contribuciones y presencia en el mundo contemporáneo*, a história do povo judeu está cheia de exílios, segundo explica Beatrice K. Rattey (2014), no livro *Los hebreos – ou Os Judeus –* se dispersam trazendo à tona o conceito da «diáspora» que explica o marco destes imigrantes em duas hordas chegados aos Estados Unidos, um *leitmotiv* de *Café Society* ligado à história de vida familiar de Woody Allen²⁰⁶. Nesses tempos bíblicos, o «povo escolhido» encontra-se escravizado no Egito. Moisés, seguindo a consigna de Javé, procura libertar seus irmãos²⁰⁷. Deixa meu povo partir, diz Javé! Em vão: topa-se uma e outra vez com a reiterada negativa de um faraó negligente, com medo de perder a mão de obra escrava, experta na construção das megaestruturas e obras públicas.

Pragas amolecem, durante um tempo suficiente, à vontade obsessiva do faraó. Chegando a ocasião da Páscoa²⁰⁸. Dando lugar à passagem de Javé, rememorando desde, então, até os dias de hoje, ano após ano, de maneira ininterrupta – ferindo os primogênitos – humanos e gado – de todas as casas cujas ombreiras estivessem borrifadas com sangue de um cordeiro que – a toda pressa, de pé, com as sandálias e o cajado na mão – se estava comendo, recheado de ervas amargas e de pães sem fermentar.

Consegue Moisés tirar os judeus do Egito e conduzi-los à Terra Prometida, à terra da qual mana leite e mel..., mas, esse era apenas o começo. Haveriam de chegar depois os assírios, os babilônicos, os persas, entre muitos outros invasores para acabar com essa utopia. Sucederam-se deportações, exílios, escravaturas. Só suportáveis pelo ânimo com que os profetas conseguiam infundir no povo. Mais um motivo que ajuda a entender, por um lado, o destino, o fim a ser alcançado por meio da luta e do sacrifício, a conquista da Terra capaz de

²⁰⁶ A diáspora judia ou exílio refere-se à dispersão dos «filhos de Israel» e aos judeus posteriores fora do que se considera sua pátria ancestral – a Terra de Israel –, e das comunidades construídas por eles por todo o mundo. Deste modo, pode ser entendido que *Café Society* aspira representar o desejo nostálgico de Woody Allen, o momento em que a comunidade judaica da primeira geração de imigrantes capitalizou o patrimônio de uma indústria que, mais tarde, consagraria a «época «áurea do cinema, e à qual o diretor judeu dá continuidade no seu afã de ser um interpretante da cultura contemporânea.

²⁰⁷ Não seria ingênuo pensar que a figura de Moisés, protótipo do líder tenha sido a que marcou profundamente a Woody Allen, contemporâneo àquele que revelou a fonte, a chave interpretativa da liberdade fixa na «Lei do desejo» que impele à escolha, segundo explica Lacan ([1959-1960] 1991, p. 362) no *Seminário*, Livro 7: A ética da psicanálise.

²⁰⁸ Páscoa também conhecida como Pessach – em hebraico – representa o momento mais dramático vivido pelo povo judaico, relatado no livro do Êxodo. É a festividade solene que celebra a liberdade do povo da escravidão à liberdade, relatada no Antigo Testamento da Bíblia judaica. As datas dessa celebração mudam todos os anos, coincidindo com o início da primavera, uma metáfora para tirar o fôlego. É uma comemoração, a Festa da Liberdade que, o cristianismo transferiu para a reedição do fenômeno da Ressurreição de Cristo contida no Novo Testamento. Note-se que na acepção cristã a designação de Cristo está ligada à fé e à transubstanciação do corpo de Jesus, questão que Woody Allen reivindica no contexto da pós-modernidade do seu estilo. Sacação!

abrigar do desamparo. Woody Allen usa a metáfora em *Café Society* como a travessia dos seus ancestrais judeus e como o deslocamento da família de Bobby de Nova-Iorque ao distrito de Hollywood em uma espécie de «eterno retorno», colhendo de Nietzsche o sesgo oblíquo do drama existencial. Por outro lado, o caráter profético do cineasta de intermediar entre a divindade e a humanidade, intercessor e mensageiro da palavra.

Teve lugar a construção e desconstrução do Templo de Israel, signo eloquente da identidade do povo judeu; uma nova construção e uma nova destruição reforçam essa tendência a patentear o território e a língua. Dos sobreviventes da diáspora no advento da nostalgia que marca: a lembrança de Sião – a Terra Prometida, nome do monte de Jerusalém onde foi construída a cidade do rei Davi –, e o desejo do retorno.

Posteriormente, tem lugar a irrupção dos gregos que, fiados na supremacia de sua cultura e poder, tentam helenizar o povo judeu empregando a força dos sátrapas – vindos da Pérsia –, protetores do poder sobre o território. Governantes das províncias chamadas de satrapias, nomeados pelo rei. Para evitar a corrupção, o «Rei dos Reis» possuía uma rede de espiões que era chamada de «os olhos e ouvidos do rei». Esta alusão escópica e invocante referente à experiência estética audiovisual denota um atributo divino ligado à sabedoria judaica e seu legado na cultura Ocidental.

Os gregos procuram sem êxito perverter e paganizar um povo que resistiu resiliente. Os Macabeus, igualmente, não se deixaram paganizar nem mudar de rumo²⁰⁹. Chegaram depois os romanos, os primeiros cristãos, a primeira época do século I e o século II, fartos em perseguições. No século IV, sob o poder do Imperador Constantino, essas perseguições se aguçaram²¹⁰. Pode-se afirmar que nesse momento começa o germe do antissemitismo a mostrar sua face mais feroz.

²⁰⁹ Os Macabeus – a fratria – constituíam um movimento de libertação. Eram integrantes de um exército rebelde judeu que assumiu o controle de alguns territórios periféricos de Israel; uma espécie de Estado-cliente do Império Selêucida. Judas Macabeu encabeçou a Revolta dos Macabeus no século II a.C., contra a dominação síria helenística dos selêucidas. Woody Allen (2007), inspirado na obra literária de Fiódor Dostoiévski ([1880] 2020), *Os irmãos Karamázov*, faz a adaptação para o filme *O sonho de Cassandra*, tanto da fonte literatura hebraica quanto da russa, procurando interpretar o drama fraternal das crises, ambições, cargo de consciência e destino trágico. O onirismo e a insônia, efeitos estéticos provocados pelo diretor, desvendam o mito da profecia da Cassandra, sob o significante de um pequeno barco que compartilham os irmãos na naturalidade sugestiva do olhar à intra-história pessoal dos protagonistas com suas ilusões quebradas diante do seu próprio Espelho; por trás deles ecoa a voz dos titulares noticiosos de um crime (Lacan, 2008a, p. 27).

²¹⁰ Durante o período de dominação romana, surgiu do judaísmo uma nova religião: o cristianismo. Tanto Jesus quanto seus discípulos eram judeus; entretanto, os cristãos se distanciaram dos judeus na medida que o cristianismo se expandiu após a execução por parte dos romanos do seu líder, e para evitar a perseguição deles no contexto de uma Igreja emergente, encabeçada a seguir por Paulo de Tarso. Com o tempo, o cristianismo e o

Contudo, é no século XI, em plena Baixa Idade Média, quando tem lugar o momento augido e culminante: a Idade de Ouro dos judeus no Sefarad, na Espanha em 1492 e em Portugal em 1497 (Johnson, 1995, p. 243). Esse topônimo bíblico aplicado à Península Ibérica está relacionado com a identificação com os reinos de Castela e Aragão, e depois com a expulsão dos judeus em 1492; assim, o termo sefardi faz referência à totalidade desses expulsos da Península, cuja única menção encontra-se no Livro de Obadias, também chamado de Abdias (TEB, 2010, Ob., 1:20)²¹¹.

Sabe-se de como, naquele então, cristãos e muçulmanos obrigavam os judeus apostatar de sua fé, a se converter²¹². E, é também conhecido como alguns que formalmente falavam da mudança de religião, o faziam só em aparência; isto é: judaizavam. Tanto no primeiro caso quanto no segundo, tinham vedado os caminhos para a ascensão social por motivos da impureza do sangue. Em circunstâncias tão pouco favoráveis, não tinham escolha: se queriam sobreviver, tinham que se dedicar às tarefas e funções que os outros desprezavam.

Na Idade Média havia atividades profissionais que ninguém queria desempenhar. Não era de bom tom ser comerciante, pelo menos não o foi durante muitos séculos. Tampouco era politicamente correto dedicar-se a ser um trovador, médico, cirurgião ou advogado. Muito menos a ser prostituta. Por mais necessárias que fossem aquelas ocupações, formal e oficialmente, eram mal vistas naquela sociedade.

judaísmo se converteram em religiões independentes e rivais, em torno da interpretação dada ao «messianismo».

²¹¹ No seu estrato social e psicológico, o antissemitismo determina-se por parte do agressor, mas também por parte da vítima. Longe de ser um elemento passivo, a vítima é quem interpreta o ato agressivo e determina seu sentido concreto. Na sua obra *A questão judaica*, Jean Paul Sartre (1995) nos faz ver o grau de «cooperação» que pode estabelecer-se entre o agressor e a vítima: se estimulam e identificam como o adversário e a causa de suas próprias desgraças. Também se utilizam mutuamente como desculpa expiatória para se evadir de toda responsabilidade própria. Às vezes, assinala Borges ([1942]2008), o agressor assume a identidade da vítima. Em outras, a vítima assume o papel do agressor, passando ao outro a ferida que o soube atormentar. Medo, inveja e vergonha são os motivos, as paixões destiladas do conto.

²¹² A apostasia assinala o sentido de um afastamento deliberado de uma doutrina religiosa; não se trata de um mero desvio das práticas religiosas como faz acreditar o senso comum. Trata-se de uma renegação aberta ou oculta de uma crença. O cinema iconoclasta de Woody Allen vale-se da ironia e do sarcasmo – formas veladas de violência – para dialogar com seu público a respeito desses fatos históricos acima mencionados e suas devidas decorrências, por exemplo, o filme *A Rosa púrpura do Cairo* (1985), cujo pano de fundo é a época da Grande Depressão nos Estados Unidos, e *Meia-noite em Paris* (2011), uma crítica à glorificação do passado. Em *Café Society* (2016), o diretor encena o período que antecede à Segunda Guerra Mundial. A ironia à luz da tradição judaica do humor e da teoria narrativa histórica de Hayden White (1995, p. 51, apud Roberta Ribeiro, 2014, p. 16) demonstra que o paradigma linguístico radicalmente crítico ou autocrítico com respeito ao mundo da experiência e também do próprio esforço do cineasta por captar a verdade, produz filmes nos quais verdade e ficção, além do passado e presente, se misturam.

Os judeus nesse contexto tiveram que ganhar a vida da melhor forma. Acusados injustamente de envenenar a água das fontes, de ser responsáveis pela peste negra, de assassinar crianças para tirar delas o sangue, de levar a efeitos ritos sacrílegos, foram expulsos da Espanha, Portugal, França, Hungria, de Nápoles. Também da Inglaterra, muito antes de que Shakespeare nascesse e escrevesse *O mercador de Veneza*.

Todavia isso não foi tudo no século XIX houve uma variação sobre o mesmo tema, outro massacre: o que os russos denominam *pogroms*. Nesse caso, acompanhado de ataques selvagens contra as minorias judaicas, acusando-os da morte do Czar. E a história volta a se repetir contra esse grupo social minoritário, pois voltam a ser acusados injustamente, da mesma forma como tinha acontecido na Idade Média.

Definitivamente, os judeus com frequência são apresentados ao Ocidente como os responsáveis de todos os males (Brustein, 2003; Perry & Schweitzer, 2005; Levy, 2005; Nirenberg, 2013). Serviram de «cabeça de turco» – aquele que carrega com as culpas com ou sem fundamento – e se lhes utilizou de maneira impiedosa como bodes expiatórios em pleno século XX, tanto por parte dos nazis de Hitler, como pelos comunistas de Stalin.

Havia um precedente de funesto pedigree: o próprio Marx, apesar de ser judeu, arremeteu com fereza contra eles. Em vista de todas estas situações históricas, cabe se perguntar mais uma vez: por que a história dos judeus consegue ser tão acidentada e perturbadora até os dias de hoje? Incluso na atualidade, estariam vivendo um novo antissemitismo?

Um derivado de setores com muito poder que não duvidam em intoxicar a opinião pública afirmando que o que diz a Bíblia está manipulado; atrevendo-se na sua ousadia, inclusive a insinuar ou afirmar rotundamente que o Holocausto é um mito; que nunca teve lugar coisa parecida; que se trata de uma autêntica fabulação, segundo afirma Avi Beker (2008), no livro já citado acima *The Chosen. The History of an Idea, and the Anatomy of an Obsession – O escolhido*. A história de uma ideia e a anatomia de uma obsessão.

De todo este percurso traçado até aqui, fica claro que os judeus haviam firmado com Javé um pacto mediante o qual Deus lhes indicava o que tinham que fazer. Também, se estes acabaram dedicando-se ao mundo da banca e das finanças foi porque de alguma forma tinham que sobreviver; algo tinham que comer, enquanto fechavam-se as portas e janelas e

se lhes vedavam ofícios e ocupações exclusivamente reservadas para muçulmanos e, sobretudo, para cristãos.

Antes, quando o comércio não representava uma ocupação desejável e de boa reputação, inúmeros judeus já haviam se dedicado ao comércio ambulante e ao estabelecido em lugares como Bolonha, Veneza e algumas outras cidades italianas. Passando do exercício de uma atividade comercial itinerante para outra modalidade mercantil estável.

Ao levar-se a cabo a revolução comercial no século XI, e ao se expandir o mercantilismo pela Europa, os Estados europeus de recente criação começaram a ver que o comércio era um negócio próspero, uma boa atividade, motor do desenvolvimento econômico e do progresso social, como o apresenta Jacques Le Goff (2011) em *Raízes medievais da Europa*. Os judeus começavam a estorvar; e, em muitos sítios lhes impediram por decreto se dedicar ao que vinham fazendo durante boa parte da Alta Idade Média; isto é, do século V ao século X.

O que fizeram então? Orientaram-se àquelas ocupações que ninguém queria realizar, pois à luz das novas realidades da dinâmica economia protocapitalista, resultavam imperiosamente necessárias. Assim o comprovam Douglas North e Robert Paul Thomas (1990) em *O nascimento de Ocidente*. Uma história econômica (900-1700). Isto é, ao mundo das finanças. Se ninguém ou quase ninguém queria, naquele então, trabalhar na banca e nas finanças, isto se devia, essencialmente, a uma dificuldade teórica ancorada em uma concepção metafísica da sociedade lida em chave teológica, a partir da matriz clássica do aristotelismo eudaimonista em matéria econômica, segundo Peter Koslowski (1997) em *A era do capitalismo*²¹³.

Essa dificuldade teórica converte-se em um autêntico problema moral: a rejeição ética de emprestar dinheiro e cobrar por isso interesses, havendo recebido no momento do mutuário o principal. A questão moral era a legitimidade de cobrar interesses pelo dinheiro emprestado, isto é, em razão de que pelo uso que se fazia do dinheiro se deveria pagar algum interesse.

A modo de recapitulação: o Deuteronômio (TEB, 2010, Deut., 23, 20-25) é o texto que legitima a prática do empréstimo de dinheiro a crédito e o que na sua normativa prescritiva

²¹³ Eudaimonismo é um estado do ser habitado por um bom daemon, um bom gênio. De um modo geral, é traduzido por felicidade ou bem-estar.

indicadas na citação, coloca na surdina a usura. Esse é o pano de fundo a partir do qual se pode compreender bem a história da banca e as finanças em relação com o povo judeu.

«Se a cristandade havia confiscado o céu para os judeus, o feudalismo fez o próprio com as terras»: esta frase pertence a Heinrich Graetz (1817-1891), um dos primeiros historiadores a escrever uma história abrangente do povo judeu a partir de uma perspectiva judaica (Graetz apud Fernández, 2014, p. 228).

Essa frase de Graetz resulta magistral para entender o que até aqui tem sido indagado a respeito do dinheiro na sua relação às causas que alicerçam a identidade do judaísmo. Lembrando: se a cristandade havia confiscado o céu para os judeus, o feudalismo fez o próprio com as terras, já que, como é sabido, os judeus não podiam possuir terras. Agora bem, se um judeu não podia possuir terras nem podia se dedicar ao comércio como se havia dedicado há séculos – séculos V e XI – a que podia-se dedicar então?

Como dito, a principal – quando não a única – ocupação que lhe restava era dedicar-se profissionalmente a emprestar dinheiro e a cobrar por isso como meio de sustentação e como projeto de vida. Isto, naturalmente, implica uma maneira especial de se posicionar no concerto da cultura e sociedade do momento. O êxito constituiria com frequência uma faca de dois gumes, capaz de atrair invejas e receios frente a uma interessada caricatura – não sempre justa – do agiota usureiro, que se enriquece à custa dos demais.

O Rabino fáustico da piada inicial sabe que Javé se satisfaz com a fidelidade da sua criatura, a ela deve garantir sua sobrevivência à altura. Vinga-se dos gentios que podem causar a ela algum tipo de mal. O estigma da carne também é um imperativo moral. Fim do segundo Epígrafe.

EPÍGRAFE 3.

Jacó levou o Jacozinho, seu filho de 6 anos, a um parque de diversões. Dentre as atrações existia uma que chamou em especial a atenção do garoto: 'Voo panorâmico de helicóptero'.

- Quero levar meu filhinho para passear - disse Jacó ao piloto.

- São US\$ 100,00.

Lógico que o judeu não aceitou e como o garoto começou a chorar o piloto propôs uma solução:

- Eu levo você e seu filho. Se você não gritar durante o passeio eu não cobro nada. E assim foi.

Durante o voo o piloto deu rasantes, piruetas, desceu e subiu bruscamente e Jacó, com os olhos arregalados, mudo como uma rocha. Quando a nave pousou, o piloto perguntou a Jacó:

- Em nenhum momento você deu um pio sequer... Não sentiu medo e vontade de gritar?

- Senti muito medo e quase gritei... Principalmente quando Jacozinho caiu...

Duas questões ficam em evidência no relato humorístico citado acima: a primeira sobre o vínculo familiar análogo: pai-filho; a segunda, o reconhecimento por parte do judeu adulto da sua reação infantil diante do real do susto.

Avançar cronologicamente neste panorama traçado sobre a questão do poder econômico mediado pelo dinheiro, permite pensar nos judeus como pessoas que têm esse poder simbólico e estão em condições de emprestá-lo aos que, carecendo do numerário – dinheiro em espécie, sejam quais forem as formas pelas quais ele se apresente –, possuem, no entanto, algum projeto interessante para financiar. Trata-se de uma empresa mercantil; da construção de infraestruturas; de uma aventura bélica ou política.

Mas, como os judeus atesouraram suas riquezas? De onde sacam dinheiro? Não há um grande mistério diante dessa pergunta frequente: da realização de trabalhos que lhes eram permitidos, pelo visto, durante muitos anos empregados em atividades comerciais, vendendo mercadorias; assim como de uma sistemática frugalidade e vontade econômica, condição de sobrevivência para épocas de crise e das vacas magras.

Parece que a interpretação dos sonhos do faraó por parte de José tivesse calado tão fundo na mentalidade judaica que se constitui em axioma prático e consigna de aplicação para a vida econômica. Judeus do medievo na Europa têm dinheiro, prestam dinheiro e cobram por ele. Os reis cristãos davam beneméritos porque com esses fundos financiavam as guerras, construções e obras públicas. Eram os judeus que propiciavam liquidez necessária para acometerem seus projetos econômicos e políticos.

E o que recebiam os judeus em troca? A história se repetia frequentemente, em uma sorte de: deixo que recolhas impostos nessas cidades durante cinco anos, em pagamento pelo empréstimo que me fazes hoje. Ou, visto da perspectiva do prestamista judeu: eu te presto

esta suma de dinheiro a ti, condição de que logo, por exemplo, me permitas cobrar determinados impostos com os que possa recuperar o principal empréstimo mais uma prima pelo risco que o negócio envolve.

De fato, quantos anos mais tarde a Igreja começou a abrir mão, a ser mais tolerante e a aceitar a legitimidade das empresas mercantis e o fez apelando às razões de justiça – *stipendium laboris* –, de utilidade pública e do bem comum, os mercadores vêm agora a dizer, trabalham para benefício de todos, contribuem para satisfazer as necessidades humanas; e põem em contato países.

E, pelo que faziam aos negócios bancários e financeiros, houve moralistas que procuraram títulos para justificar tamanha dedicação profissional e esse *modus operandi*, que tempo atrás havia sido proibição de maneira categórica. Em tal contexto se apela a razões de inegável peso. Perfilam-se e matizam-se, assim, conceitos potentes, exemplo, os de dano emergente – *damnum emergens* –, lucro cessante – *lucrum cessans* –, risco – *periculum sortis* –, e incerteza – *ratio incertitudinis*, de acordo com a descrição de Fernández (2014, p. 229).

Em suma, o judeu oferecia o dinheiro ao rei ou a qualquer outro membro da nobreza para que pudessem financiar suas empresas sob a premissa de cobrá-lo com interesses no futuro. Com frequência, prestamistas judeus eram pessoas muito abastadas, às vezes, mais ricas que os próprios reis e, mesmo assim, mantinham-se em uma posição extremamente vulnerável.

Nos séculos XVI e XVII houve uma eclosão importante de banqueiros e financiadores judeus. Por um lado, estão os porcos, isto é, habitantes da Península Ibérica que supostamente haviam apostado no judaísmo e que, às vezes, seguiam judaizando. Fosse assim ou não, certamente, muitos deles viam, porém, que não tinham futuro nem social nem pessoal, nem profissional fácil ou garantido. De fato, estavam sendo perseguidos de forma sistemática e, com frequência, sendo segregados de várias formas de poder e influência.

Diante dessa situação, não ficava outra alternativa que abandonar a Península Ibérica e partir de Sefarad. Muitos exilados dirigiram-se aos portos do Mediterrâneo. Outros foram para Ambares, Amsterdam, Hamburgo. Houve os que voltaram a Londres mais uma vez, tecendo nestes lugares amplas redes de interesses. Estes eram, basicamente, os judeus de origem espanhola: sefarditas ou sefardis. Também na Alemanha, os asquenazes – designação

pela qual se conhece os judeus alemães e da Europa oriental –, financiaram aos Estados alemães após a Guerra dos Trinta Anos.

O século XIX supôs uma mudança de ritmo na dinâmica da história. Há de se reconstruir a Europa, lutar contra Napoleão e financiar a Primeira Revolução Industrial, baseada na energia proveniente do vapor. O uso do vapor tinha começado no século XVII no Reino Unido. Com os telares pronto se compreende que para trabalhar em grande escala e construir fábricas otimizadas necessitava-se de um financiamento mais potente que até aquele então se levava a cabo.

Este é o momento em que o capitalismo propriamente tal entra em cena com toda sua abrumadora força e dinamismo. Nestes anos, a banca, finanças e o investimento saltam ao primeiro plano da economia mundial. Sobretudo, havia que financiar um negócio que caracterizou o século inteiro, e que logrou não só integrar mercados e a encurtar distâncias, mas também modificar a fisionomia dos países.

Refere-se à ferroviária, meio de transporte ícone do século XIX nos países avançados. Chegou a Segunda Revolução Industrial, fraguando-se em torno da química, o aço, a eletricidade e a engenharia. Todas estas atividades requeriam de grandes investimentos econômicos. Neste contexto, houve judeus que precisaram contribuir de forma muito especial ao financiamento daqueles projetos próprios das empresas e negócios, típicos dessa Segunda Revolução Industrial.

Durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial a vida de todos os judeus foi azarosa e turbulenta. Sabe-se do confisco dos bens e possessões dos judeus por parte dos nazistas. Inclusive no último terço do século XX, no sentido oposto aos ares neoliberais do momento. Oferta Pública de Venda – OPV – de empresas estatais estiveram em mãos dos notáveis judeus quando se internalizou em todo mundo a dinâmica neoliberal – Reagan, Thatcher, entre outros líderes políticos – de vender empresas públicas e de privatizar.

Dinastias judaicas tinham o *know how* e souberam gerenciar suas atividades de modo eficiente e ganhar quotas de mercado nesse entorno. Na atualidade, judeus têm empresas por todo o mundo, são filantropos, declarados sionistas e têm contribuído a financiar a criação do Estado de Israel. Ainda que se saiba que preferem não ter muita visibilidade, entretanto, os judeus seguem sendo objeto de crítica e difamação.

Shlomo Sand (2011), na sua obra *A invenção do Povo Judeu*, historiador israelense, comprova que o povo judeu nunca existiu como nação-raça, proveniente de uma origem

comum. Ela é uma mistura – um multiculturalismo exacerbado – de grupos que em diferentes momentos históricos, adotaram a religião judaica²¹⁴. Neste sentido, a filmografia de Woody Allen adverte a respeito da relação do poder econômico com a moral prevalecente na cultura e seus costumes.

O autor, professor da Universidade de Tel Aviv, explica a origem desse mito, o nascimento do povo judeu de uma origem étnica comum firmemente acunhada no imaginário religioso, haja vista que sua especialização histórica está relacionada com o judaísmo moderno. O professor também judeu-húngaro diz que, em um certo estágio do século XIX, os intelectuais de origem judaica na Alemanha, influenciados fortemente pelo nacionalismo alemão, criaram um povo de forma retrospectiva na tentativa de o modernizar. E reconhece o historiador Heinrich Graetz, precursor, a partir do qual outros historiadores judeus começaram a desenhar a história do judaísmo, uma nação que havia sido um reino, projetando-o como um povo errante que deu meia volta e retorno à terra natal.

À guisa de conclusão desta epígrafe, pode-se afirmar que o mundo das finanças e da banca são absolutamente necessários para uma economia dinâmica, moderna e agora pós-moderna. Desenvolvendo-se em Ocidente, pelo menos desde a Baixa Idade Média, em pleno século X. Nem a banca nem as finanças deveriam ser consideradas em si mesmas: têm mais bem um caráter intermediário e, em consequência, deveriam estar a serviço da economia real. São meios indispensáveis e necessários, ao fim e eventualmente.

Por esta razão deve-se recuperar o rumo e localizar as instituições nas suas coordenadas verdadeiras, fundadas na base da dimensão ética da atividade financeira, segundo explica José Luis Fernández (2014, p. 219-239), no seu artigo «Los judíos y el origen del sistema financeiro internacional».

De fato, pode-se aprender muito dos judeus e de sua mentalidade: pragmática, inovadora, acostumada a correr riscos e começar do zero. Ellen J. Lippman (2008), no seu artigo «Biblical safeguards and traditions as potential guidance for the lending of monies» – algo como – «Salvaguardas e tradições bíblicas como orientação potencial para o empréstimo de dinheiro», Lippman revisa as propostas feitas há mais de 2.500 anos para a nova construção do sistema econômico financeiro e bancário mundial após a crise.

²¹⁴ Para Sand (2011), vários ideólogos sionistas, políticos que defendem o direito do povo judeu e a existência de um Estado nacional judaico, independente e soberano no território no qual existiu historicamente o Reino de Israel, a percepção mítica dos judeus como um povo antigo levou a conceber um pensamento racista.

Muitas das ideias propostas pela autora, na obra citada, têm plena vigência. Deve-se voltar a recuperar porque na tradição há muita sabedoria acumulada que poderiam ser aproveitadas na reconstrução de um sistema financeiro mais eficiente, a serviço não apenas da economia real, como se tinha dito, mas também para o desenvolvimento humano.

No otimista dos cenários, José Luis Fernández (2014, p. 235) narra um conto, ou melhor, uma parábola hebraica relatada a ele por um colega judeu.

«Havia uma habitação com quatro velas acesas. Um delas diz: Eu sou a paz, mas como no mundo há tanta guerra, tanta destruição e tanto ódio, eu não tenho nada a ver aqui e me apago». Uma segunda vela falou: Eu sou a fé, mas como hoje ninguém parece se fiar de nada e de ninguém; como são tantos os que não acreditam nem em Deus nem em nada, eu me apago também. A terceira disse: Eu sou a caridade, mas aqui todo mundo é egoísta importado no seu, ninguém ama o próximo. Eu tampouco tenho lugar na história humana. Não resta mais do que me apagar ou deixar-me extinguir.

Nesse momento, entrou na habitação em penumbras a criança pequena, chorando porque tinha medo de escuridão. Então, a vela que ainda estava acesa lhe falou: Não te preocupes, pequeno, que eu não vou me apagar. Vou ficar aqui esperando até que venham teus pais a te recolher. Te permito que, se quiseres, acendas com a minha chama as outras três velas para que possas ter luz. Eu sou a esperança».

Essa alegoria se aplica ao mundo das finanças: complicado e turbulento. A crise que se padece no mundo de hoje é da ordem especulativa, originada na atividade financeira e nas hipotecas subprime. Hoje mais do que nunca, afirma o autor, se é consciente da situação em que se vive, mas não se sabe quando se sai dela. Contudo, não se pode perder a esperança. Essas virtudes são do legado judaico.

Sem dúvida, a situação atual da crise planetária gira em torno da dobradiça do econômico. Por isso, vale a pena aprender a lição da ética social que a crise ensina. Nesse sentido, os tesouros de sabedoria acumulados durante séculos por parte do povo judeu, cuja Aliança com Deus jamais tem sido revogada, segundo explica o Papa Francisco (2019) na *Exortação Apostólica Evangelii Gaudium*, sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual.

Estabeleceu-se até aqui um panorama amplo acerca do judaísmo: das suas origens à contemporaneidade e sua incidência no mundo com o fim de abordar os traços judaicos de Woody Allen, que tem marcado sua obra cinematográfica.

Como assinala Vittorio Hösle (2006, p. 120-121):

O modelo do judeu intelectual, tão monstruosamente dizimado na Europa, sobreviveu nos Estados Unidos, inclusive prosperando de maneira fenomenal ao se confrontar com as expectativas do êxito – político e econômico – e, ao mesmo tempo, à necessidade de uma

definição que visa a ameaça de ser absorvido pela corrente principal da modernidade. Allen, cujos avós haviam imigrado da Áustria e da Rússia a finais do século XIX e inícios do XX, conservou a herança europeia – mais próxima à cultura russa que à germano-falante, ainda que seu verdadeiro nome seja alemão, Allan Stewart Königsberg. Uma grande parte do viés cômico do diretor surge dos problemas que tem um homem mais profundamente enraizado nos valores judaicos tradicionais daquilo que este gostaria de admitir, quando se trata das relações com garotas brancas, anglo-saxãs e protestantes ou de seguir uma carreira em um mundo secularizado no qual o objetivo último é o êxito financeiro.

Essas influências culturais judaicas encontram-se na história e na literatura veterotestamentária. A vida no Antigo Testamento é considerada como um texto no qual a interpretação do sentido da existência – vida, convivência e morte –, desenvolve-se na procura da sobrevivência tanto objetiva – dos bens materiais – quanto da sobrevivência subjetiva, da alma. No livro de Isaias (TEB, 2010, Is., 30: 8-17 e 22: 12-13), assim como no livro do Eclesiastes – sobretudo no que diz respeito à «riqueza e seus riscos» (TEB, Ecl., 5: 9-19). A modo de recopilação encontram-se algumas formulações que caracterizam, por sua vez, a pós-modernidade do estilo de Woody Allen:

- **A rejeição às Sagradas Escrituras como Lei de Deus:** «Eles não querem enxergar. É um povo revoltado, são filhos embusteiros, que não querem escutar a instrução do Senhor», filhos que não querem ouvir a Lei de Javé (TEB, 2010, Is., 30:9). Por sua parte, a pós-modernidade não lhe dá autoridade e validação à Bíblia como Lei ou Palavra de Deus que vai obrar de forma transcendental e sobrenatural na vida de seus leitores. Nega-se, assim, a Bíblia como metarrelato e se considera uma obra literária de recopilação de provérbios, relatos, parábolas, histórias, cantos, leis e cartas, fruto do momento e circunstâncias em que foram escritos. No cinema de Woody Allen seus protagonistas mostram rejeição direta às leis religiosas judaicas e a seus textos sagrados, ou pelo menos um sério questionamento a estes, como é o caso de Harry Block em *Desconstruindo Harry*, que chega a tirar sarro disto e caricaturizar em uma de suas novelas a sua ex-mulher Joan em tom paródico como uma judia extremamente conservadora.
- **Rejeição – questionamento da própria história.** A relação diante de Deus e o «povo escolhido» caracterizam-se sempre por uma apelação à memória coletiva do povo. Deus pacta com Israel várias vezes no tempo e no espaço. Essa experiência histórico-coletiva, ainda que tenha também uma parte subjetiva, constata-se e converte-se em signo de identidade do próprio YHWH, de sua fidelidade, misericórdia, juízo, entre

outros. Sem essa identidade o povo de Israel haveria sido facilmente manipulável. Em Isaías 30, o povo de Israel rejeita sua história e decide tomar suas próprias decisões sem levar em consideração o passado de forma a não cometer, assim, os mesmos erros. Isto os leva a perder sua identidade como povo e nação. O exílio babilônico, como consequência desta perda, se acrescentará em um grande setor a sociedade, que consegue se acomodar na cultura mesopotâmica. A atitude pós-moderna rompe também com o passado, o que converte o ser humano pós-moderno em um solitário não no sentido espacial, mas do ponto de vista psicológico, emocional, mental e histórico. A pós-modernidade vive na solidão mais absoluta: a solidão existencial. Desta solidão existencial dá conta o cinema de Woody Allen. Nele se aprecia uma paródica rejeição por parte dos protagonistas a sua história e raízes culturais judaicas. No supracitado *Desconstruindo Harry*, a irmã do protagonista, fiel ao judaísmo, ao igual que seu esposo, lhe recriminam a rejeição e ataque a sua própria religião, história e tradições culturais judaicas. Harry tenta como sempre, justificar-se, o que a leva a lhe perguntar brava: Te importa o Holocausto? O que acreditas que ocorreu? Ao que Harrys responde: Sei que perdemos seis milhões. O terrível é que os recordes se produzem para os superar.

- **Rejeição – questionamento de qualquer esperança futura além da morte.** Apresenta-se o que em termos de hoje poderia ser chamado de «desesperança em perspectiva», uma fenomenologia existencial da morte: «O que é melhor os filhos de Adão fazerem sob o céu, durante os dias contados de sua vida? [...]. De fato, a sorte dos filhos de Adão é a sorte do animal: é uma mesma sorte. Tal é a morte deste, tal a morte daqueles; todos têm o mesmo sopro e a vantagem do homem sobre o animal é nada, pois tudo é vaidade. Tudo caminha para um mesmo lugar, tudo vem do pó e ao pó tudo retorna [...]. (TEB, Ecl.: 3:19- 4: 1-16). Os protagonistas do cinema de Woody Allen consideram sem sentido nem fundamento qualquer esperança futura de vida além da morte: desde o Mickey de *Hannah e suas irmãs* até Boris Yellnikoff de *Tudo pode dar certo* (2009). Ou, se é que haja algo ao que aspirar, no melhor dos casos as perspectivas não oferecerão para isto garantia nenhuma.
- **Rejeição – questionamento pelo futuro de frente para o presente.** «Quem conhece o sopro dos filhos de Adão, que sobe, ele, para o alto, enquanto o sopro dos animais

vai para baixo, para a terra? Vejo que não há nada melhor para o homem do que alegrar-se com suas obras, pois essa é a parte que lhe cabe. Pois quem o levantará para ver o que será depois dele? (TEB, 2010, Ecl: 3:22). «E eis o júbilo e a alegria: matam-se bois, bebe-se vinho, comer, beber...pois amanhã haveremos de morrer» (TEB, 2010, Is.: 22:13). Dada a desesperançada perspectiva acerca da natureza e do destino final do infinito, os judeus no exílio não queriam saber nada do futuro, mas do presente e do que se apresentava ao cotidiano prazer dos sentidos.

- **Rejeição do negativo e desejo de querer escutar só elogios.** Dizem aos videntes: «Não enxergueis» e aos profetas: «Não nos profetizeis coisas justas, dizei-nos coisas agradáveis, profetizai ilusões» (TEB, op.cit., Is:30:10). Diante da angústia existencial que a morte produz na vida e consciência dos personagens de Allen, estes optam pelos comentários elogiosos. Isso acontece com Isaac Davis em *Hannah e suas irmãs*, que aguarda que lhe digam que não tem caráter nem nada parecido. Por sua parte, Gabe – o próprio Woody Allen – e Judi – Mia Farrow – em *Maridos e esposas* (1992) esperam escutar do outro um comentário benévolo e lisonjeiro sobre o que têm escrito – ele uma novela e ela poesia. Os comentários negativos realizados entre eles não serão bem recebidos por nenhum dos dois. Tampouco Gabe receberá bem os comentários negativos de sua aluna sobre a novela.
- **Rejeição – questionamento do forte e aceitação do débil.** No caso da passagem de Isaías 30, confiança no poder débil do Egito frente ao poder forte dos babilônios. Na pós-modernidade, o débil também cobra importância. Desta forma, os personagens de Woody Allen caracterizam-se por suas debilidades e fragilidades. Em *Sonhos de um sedutor* (1972), termina-se rejeitando o ícone forte que representa Bogart de *Casablanca*, filme de 1942, pelo personagem fraco, pouco atrativo que encarna o próprio diretor.
- **Rejeição – questionamento dos convencionalismos institucionais, sociais e religiosos,** assim como a interpretação estabelecida da realidade e dos textos. «Desviai-vos do caminho, afastai-vos da senda; tirai da nossa frente o Santo de Israel» (TEB, 2010, Is.:30). Arthur Hertzberg e Aron Hirt-Manheimer (1999) na obra *Los judíos: de Abraham a Woody Allen* sugerem que o cinema de Woody Allen questiona justamente qualquer convenção, qualquer interpretação estabelecida ou assumida da realidade.

Inclusive uma comédia romântica, como *Café Society*, distancia-se muito das convencionais, ao igual que seu final. Na pós-modernidade, a verdade, a história e a ciência têm dado lugar a múltiplas verdades, aos relatos ou histórias e aos saberes, no que poderia se chamar como crise da legitimidade.

Neste ponto, pode-se sinalizar pelo menos algumas das formas de secularização ilustrada na filmografia de Woody Allen, aplicáveis tanto à secularização da religião quanto da história – período pré Segunda Guerra Mundial, já mostrado em *Meia-noite em Paris* (2011) –, sobretudo a partir de *Café Society*: a secularização do poder – da Indústria Cultural –, com a natureza, o pacto e a democracia frente à origem divina e à teocracia – presentes no sincretismo religioso contemporâneo –, mantidos até boa parte da modernidade – da qual o diretor participa na passagem do cinema moderno analógico para o contemporâneo digital –; a secularização do saber, com a ciência moderna autônoma, o desencantamento do mundo – traço nostálgico mostrado no filme, de afeição à Época Dourada de Hollywood –; a secularização do dever, com a ética autônoma e independente da religião frente à heteronomia como condição da vontade que se rege por imperativos que estão fora dela mesma; e a secularização do esperar, na qual o além se constitui em uma ideia de progresso – de uma sociedade do consumo e do espetáculo que caminha para sua decadência e seu fim – e a felicidade do aqui e agora contrapondo-se à salvação escatológica, sobrenatural.

Contudo, o cinema pós-moderno de Woody Allen produz um duplo efeito. Frente à anterior centralidade das crenças religiosas tem-se produzido marginalização, mas também depuração, concentração e interiorização da fé. Isto fica claro na derradeira conversão de Ben, o irmão mafioso de Bobby, o personagem mais hilário da trama que em *Meia-noite em Paris* havia interpretado nem mais nem menos que a Ernest Hemingway, para quem «Paris era uma festa».

Café Society deixa em evidência que as ideologias se converteram nas novas religiões seculares: com seguidores, ritos, liturgias, promessas de um mundo melhor. Hoje a religião é vista como algo negativo, constante nos filmes de Woody Allen. Em *Desconstruindo Harry*, o protagonista que ele mesmo encarna, Harry Block, é apresentado por sua irmã como um judeu que odeia a si mesmo, enquanto, ela se casou com um judeu conservador.

Para um judeu secularizado como Woody Allen, as religiões são como clubes exclusivos. Como o negócio de Bobby e Ben nos quais se fomenta o conceito de «os outros»

e, desse modo, se sabe bem a quem corromper, segundo comenta a própria voz em *off* do diretor. Esse debilitamento da religião, já previsto na introdução desta terceira parte, faz pensar que as questões relativas ao dinheiro, riqueza e poder, estão atreladas à velha moral. Graças a Allen, a secularização converte-se no cinema em uma espécie de aceitação e não resignação do mundo.

O transcendente deixa de ter relevância. Para os protagonistas de Woody Allen o transcendente é vazio ou nada, aos quais se precisa enfrentar e que condiciona esta vida e sua falta de sentido. Frente a isto, não resta a não ser viver a vida da melhor maneira possível. A sociedade do café assume todas as atividades que antes realizavam as instituições religiosas. Mais do que fazê-lo agnóstico, a religião o levou desde sua infância ao hobby da magia, praticada como arte evasiva da prestidigitação e ilusionismo, e na arte ficcional, ao realismo mágico ou alucinatório.

Woody Allen sugere, da mesma forma que o pai de Jacozinho, que existe uma dimensão mágica transcendente na existência, menos inquietante que o preço de um voo panorâmico de helicóptero. Fim do terceiro e último Epígrafe do primeiro ensaio.

3.2 SEXO, entre o instinto e a pulsão audiovisual



Figura 11 - «O sexo alivia a tensão. O amor a aumenta» – Woody Allen. Cena sensual de *Match Point*, mais um sucesso da produção audiovisual do diretor nova-iorquino.

Neste segundo ensaio aborda-se a temática da sexualidade incorporada ao gênero da «comédia romântica» no decorrer da filmografia de Woody Allen e, em particular, do filme

Café Society à luz das principais formulações da psicanálise, corrente secularizadora do sentido religioso na pós-modernidade.

Revisita-se a obra inaugural de Freud ([1901-1905]2016, p. 73), «Três ensaios sobre a teoria da sexualidade», que enuncia a origem infantil da sexualidade adulta, relacionando esse princípio de natureza sexual da psique com a interpretação psicanalítica de um filme, produto audiovisual da Indústria Cultural contemporânea. Além da ruptura da «quarta parede», mecanismo do teatro pelo qual tanto a psicanálise quanto o próprio Woody Allen demonstram particular afeição, por se tratar de um questionamento existencial²¹⁵.

Antes de entrar no tema da sexualidade, nada mais oportuno que revisar essa corrente filosófica, vanguarda literária orientada à própria existência por meio da análise da condição humana, liberdade e a responsabilidade individual; das emoções, assim como do significado da vida. Cabe salientar que o existencialismo constitui um dos eixos da cinematografia de Woody Allen, assim como a psicanálise e o desconstrutivismo na tentativa de abordar a subjetividade no marco do papel social do audiovisual. Nela se materializa por meio do comportamento e da linguagem toda representação do ser humano no mundo.

Dentro dessa prática alleniana da interpretação do sentido a morte, do ponto desde sua perspectiva existencialista, constitui um dos temas recorrentes na filmografia do diretor. Este é um dos principais medos que Woody Allen tem tentado encarar e exorcizar por meio do seu particular humor, comicidade e absurdo. Outro medo constante consiste em não conseguir o sucesso nas relações sentimentais. A falta de habilidade dos protagonistas de seus primeiros filmes para mostrar uma performance no meio que os rodeia e interagir com ele

²¹⁵ O rompimento da «quarta parede» ou da «quarta tela», no caso do cinema, corresponde à expressão original do teatro adaptada ao cinema e a outros dispositivos de comunicação que, alegoricamente, representa a separação do público daquilo que ocorre na posta em cena. André Antoine (1858-1943), acunha e define essa parede invisível e imaginária através da qual a audiência vê a atuação dos personagens, estabelecendo a cisão entre a vida dos atores e a audiência. Denis Diderot (2006), em *Discurso sobre a poesia dramática* ([1758]2006), havia formulado que a ideia de um muro virtual devia separar atores de espectadores. Outra explicação estética da «quarta parede» oferece Henry Beyle, *Os privilégios*, vol.1., de Stendhal ([1840] 2012), no século XIX: a ação ocorre em uma sala na qual um dos muros tem sido levantado pela «varinha mágica» de Malpômene, melodiosa musa da mitologia grega que, apesar de seu canto alegre, era uma fiel representante da tragédia. Stendhal ([1823-1825] 2008), em *Racine e Shakespeare* explica que um desses muros é substituído por um buraco, e aí os personagens não sabem que há ali um público. O conceito passou daí ao teatro do realismo, século XIX, e ao Teatro da Arte de Moscou, cujo dramaturgo Constantin Stanislavski (1863-1938) o aplicou à direção de *O jardim das cerejeiras*, peça escrita pelo dramaturgo russo Anton Tchecov (1860-1904). Tchecov caracteriza essa peça como uma comédia com alguns elementos da farsa; no entanto, Stanislavski insistia em dirigi-la como uma tragédia. A partir de então os diretores precisaram lidar com a natureza dupla da peça.

converte-se em uma frustrante falta de habilidade no domínio, sobretudo, das relações sentimentais, convertendo-se de grandes temores em grandes frustrações.

Preocupações com a vida, a morte e as relações sentimentais a partir das formulações da fenomenologia existencial do «aqui» e do «agora», frente ao sobrenatural da religião que não se vê nem percebe da frente ao «nada», constituem um dos mais acertados expoentes do que supõe e formula a pós-modernidade, e, mais especificamente, o existencialismo e a psicanálise.

Woody Allen colhe das leituras de Søren Kierkegaard todo o relativo ao grande salto da fé e o compromisso vital-existencial, inquietações que resultam cômicas nos seus protagonistas ao se confrontar com as suas pessoas e famílias, como no caso de *Hannah e suas irmãs* (1986)²¹⁶. Os problemas de angústia existencial e de identidade pessoal colocados em *Desconstruindo Harry* – 1997; também presentes em obras como: *Sonhos de um sedutor* – 1972; *Noivo neurótico, noiva nervosa* – 1977; *Zelig* – 1983; *O sonho de Cassandra* – 2007; *Tudo pode dar certo* – 2009; *Blue Jasmine* – 2013; *O homem irracional* – 2015; *Um dia de chuva em Nova Iorque* – 2019; e, claro, *Café Society*. Tudo isso não podem ser mais representativo da condição pós-moderna contemporânea.

Woody Allen é um comediante que toma como objeto as doutrinas e ideologias niilistas-existencialistas de Nietzsche, Sartre e Camus para delas fazer comédia, humor de forma explícita. Isto não quer dizer que as desvalorize, muito pelo contrário, o humor judaico se alça justamente porque aprecia, valoriza e estima, na própria apropriação do fato circunstancial. Essas posturas niilistas-existencialistas são representadas desde o humor como «visão do mundo» e da linguagem atual, pois a ironia é um meio utilizado também pelos humoristas para transmitir seu apreço pelo objeto chistoso, hilário ou cômico.

O pessimismo de Schopenhauer alcança no cinema do diretor nova-iorquino quotas profundas do humor pós-moderno, que conjugam duas atitudes coimplicadas do sentido: as inquietações ou angústias religiosas que se expressam desde o festivo através do humor como uma fórmula de dessacralização. Cabe esclarecer, no entanto, que a ética existencialista prevista na filmografia do diretor é apresentada a partir do drama ou da tragédia não mais

²¹⁶ As inquietações, acima aludidas, relacionam-se com «O Inquietante» em Freud, ou «o estranhamente familiar». Trata-se de um conceito que se refere a algo que não é propriamente misterioso, sinistro ou aterrorizante; algo que suscita uma sensação de angústia, confusão ou terror por conta do passado. Refere-se àquilo que aparece de novo, retorna de forma diferente e presentifica a ação, mas, sobretudo, o efeito.

pelo viés do cômico, como uma história dramática em: *Crimes e pecados* (1989); *Match Point* (2005); *O sonho de Cassandra* (2007); ou a história melancólica de Bobby Dorfman de *Café Society* (2016); a ser tratada no Epígrafe 3 desta segunda parte.

A busca religioso-existencial no cinema de Woody Allen transforma-se em uma profunda inquietação pessoal que anima, desde seu gnosticismo, a sobrelevar este mundo sem necessidade de recorrer a Deus, ainda que paradoxalmente seja a deidade – significante último – uma figura recorrente no seu cinema. Quiçá a tela seja um significante substituto para suas lamentações.

Do ponto de vista do judaísmo, a divindade na sua tradição sempre aceitou o diálogo. Ainda que seja desde o agnosticismo de um diretor; ou mesmo desde a incompreensão deste. Nem sempre um judeu sente que Deus lhe responde, ou que o faça da forma como este esperava ou desejava. Neste sentido paradoxal e secularizado, Woody Allen leva em consideração a deidade a partir do seu próprio agnosticismo, dirigindo-se indiretamente a ela e buscando-a angustiosamente, mesmo com a sensação de que esta não responde, como no caso de alguns parodiados psiquiatras ou psicanalistas com seus protagonistas, o que lhe deixa com a sensação niilista nietzschiana de que, provavelmente, não haja ninguém escutando-o, como no sarcástico caso de Boris Yellnikoff em *Tudo por nada*.

Uma constatação de solidão existencial que não gera a desesperação das inquietações e angústias religioso-existenciais, muito pelo contrário, desenvolve-se com isso, um vivo interesse pelo interpretante da cultura que remete ao sentido da vida, formulada a partir dos aspectos pragmáticos de uma espécie de «seculmização», neologismo surgido do processo de secularização e do humor judaico, aventado nesta tese como um traço original do estilo pós-moderno de Woody Allen.

Nesse sentido, os personagens da filmografia do diretor não param de falar com marcado cinismo e sarcasmo; da alma e do corpo sexualizado, a partir daquele que exerce o papel de hermeneuta socrático pós-moderno.

EPÍGRAFE 1²¹⁷.

²¹⁷ A partir deste Epígrafe que pode ser acessado em:< <https://www.piadasnet.com>>, na sequência do Ep.1: 211; Ep.2: 224; Ep.3: 240.

Salim era milionário e não tinha se casado para não gastar dinheiro. Seu único luxo era sua empregada, Jacira, uma morena pra lá de gostosa. Todo dia, durante anos, quando Salim chegava em casa, Jacira servia o jantar e ia tomar banho. Até que um dia, Salim estava jantando e ficou ouvindo o barulho da água, pensando na Jacira tomando banho. Mastigava a comida e pensava na Jacira tomando banho. Mastigava a comida e pensava na Jacira tomando banho, mastigava a comida e pensava na Jacira tomando banho, até que se levantou da mesa e foi até o banheiro. Bateu na porta:

- Jacira, você está tomando banho?

- Estou seu Salim.

- Jacira, abre a porta bra Salim!

- Mas seu Salim, estou nua.

- Jacira, abre a porta bra Salim! A Jacira não resiste muito e acaba por abrir a porta.

Salim entra no banheiro, vê a Jacira nua e pergunta:

- Jacira, quer foder com Salim?

- Mas seu Salim, eu não sei...

- Jacira, quer foder com Salim?

- Sim, quero sim, seu Salim.

Então Salim pula em cima dela, bota a mão no registro do chuveiro elétrico e fala enquanto o fecha:

- Mas Jacira não vai foder Salim não, não vai foder Salim não!!!

O episódio de luxúria de Salim refere-se a um comportamento humano caracterizado por um excessivo e descontrolado desejo de ter intimidade com outra pessoa. No decorrer da história, adquire distintos significados vinculados à possessão desmedida e ao excesso sobre alguma coisa.

Outra conotação desse relato chistoso é a oralidade não apenas da fala de Salim, mas também dos significantes do mastigar, comer, querer, nudez, «foder» e pensar. A psicanálise

constitui um dos aportes mais significativos para o estudo do ser humano. Cabe constatar a influência de Sigmund Freud (1856-1939) e da psicanálise na pessoa e obra de Woody Allen.

Julia Kristeva ([1985]1986, p. 72-78) em *Au commencement était l'amour – No começo era o amor*, remete ao termo sexualização para se referir a uma espécie ímpeto do amor de transferência a partir do qual o paciente do *setting* analítico começa justamente a falar sobre seus desejos e, por meio da interpretação psicanalítica, ter acesso ao erotismo que se encontra na base de suas relações com os outros²¹⁸. Na sua raiz, esse erotismo é sexo, natureza; por ser uma criação e pela função social que exerce: cultura. Sendo um dos fins desse erotismo condicionar o sexo e incorporá-lo à sociedade como fator essencial da procriação, da manutenção da espécie e ao mesmo tempo representando uma ameaça.

A proposta da autora dá um peso significativo à energia libidinal subjacente às demandas sexuais precocemente reprimidas – ou recalcadas –, incorporando a «pulsão de morte» como outro antecedente na compreensão que se tem das incidências da sexualidade sobre o corpo ou como literalmente diz Kristeva: «da carne», entre, a circulação bioenergética e as inscrições neurológicas – inscrições e representações psíquicas do inconsciente. Ponto de clivagem entre o somático e o anímico, e ligado diretamente à moral, ao preço da carne.

Salienta-se igualmente a função do sistema reprodutor como vínculo vital do indivíduo com a espécie e do estímulo externo das zonas erógenas. Desta forma, a função sexual tem um papel central na transmissão de informação para o mapa neuronal e suas representações significantes²¹⁹. Isto tem um papel transcendental na normativa judaica da raça no contexto

²¹⁸ Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano, explica Octavio Paz (1993), em «Amor e erotismo». É sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e a vontade dos seres humanos. A primeira nota que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é de rigor, explica o autor mexicano, inclusive nos prazeres chamados solitários o desejo sexual inventa sempre parceria imaginária. Animais se acoplam sempre da mesma maneira; e os seres humanos se olham no espelho da universal cópula animal; ao imitá-la, a convertem e transformam na sua própria sexualidade. No seio da natureza humana, afirma Paz, tem-se criado um mundo a parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos, ideias, coisas que se chamam cultura. Um dos fins do erotismo é domesticar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação. Destas constatações de Octavio Paz desprende-se o caráter étnico, normativo e moral atribuído à sexualidade no contexto judaico-cristão que tem prevalecido na cultura ocidental. Porque o sexo também representa uma ameaça à sociedade. Como o deus Pan é criação e destruição. É instinto, tremor, pânico, explosão vital, os seres humanos submetidos à perene descarga elétrica do sexo têm inventado um para-raios: o erotismo. Invenção equívoca: o erotismo é dador de vida e de morte, desenhando a ambiguidade do erotismo: repressão e licença; sublimação e perversão. Em um e outro caso, a função primordial da sexualidade, a reprodução tão valorizada pela cultura judaica, fica subordinada a outros fins: alguns sociais, outros individuais.

²¹⁹ Na evolução dos conceitos psicanalíticos freudianos em relação à representação, existe similaridade com o conceito de significante desenvolvido por Ferdinand de Saussure (1857-1913). O percurso estabelecido por Lacan

da nação judaica, as quais adquirem essa conotação linguística de modo proposital. Considera-se, assim, a sexualidade como algo inerente ao ser humano. Um sistema aberto com uma estrutura capaz de se renovar na interação com o ecossistema e com os outros indivíduos da espécie.

Kristeva (op.cit., p. 74) acrescenta a esses pressupostos da sexualidade humana a capacidade simbólica da linguagem; um código comunicativo de dupla articulação que prolonga e aumenta a particularidade de se tratar de uma «estrutura aberta», acentuando a retroação do simbólico sobre o sexual. Se bem, afirma a autora, o progresso da civilização foi resultado da sujeição sexual pela ação simbólica, os mal-estares originados pela repressão lembram a necessidade de diminuir o rigor desse arbítrio.

O primeiro e mais popular efeito da psicanálise consiste no questionamento dos desvios religiosos perversos, tanto quanto racionalistas, moralizadores e superegóicos, de uma sexualidade que à frente já não poderia ser compreendida por meio da separação entre sexo e linguagem, dialética indissolúvel. A psicanálise procura encontrar modos de significação adequados para os registros mais escuros e inomináveis de tal efervescência. Neste sentido, Freud faz notar que esse lugar, antes da psicanálise havia sido ocupado pela arte²²⁰.

A sexualidade assim compreendida como trama indissolúvel da excitabilidade e de significância na relação de um sistema aberto com outro, de um ser vivo falante, não se resume, no entanto, no erotismo das novelas rosas ou das revistas de pornografia. A análise vai se referir da sexualidade infantil de um modo mais paradoxal, indo atrás dos traços da libido justamente aí onde o chamado erótico pelo outro está emudecido: no narcisismo.

([1953] 1998) resume a importância do sujeito a partir da única certeza em psicanálise: o significante como aquilo que representa o sujeito para outro significante.

²²⁰ Sobre a aplicação da psicanálise à arte, Freud ([1913] 2012), em *Totem e Tabu* afirma que o exercício da arte é uma atividade que se propõe o apaziguamento dos desejos não tramitados, isto no próprio artista, criador e no espectador. As forças pulsionais da arte são os mesmos conflitos que empurram às neuroses a outros indivíduos e têm movido a sociedade a edificar suas instituições. Para Freud, a arte é uma forma de sublimar ou converter as paixões humanas, tramitar a agressividade e a sexualidade convertendo-as em uma forma de expressão das sensações pulsionais. O tema da arte em psicanálise, uma forma de se aproximar a problemas da prática clínica, para exercitar teoricamente e ilustrar conceitos de sua disciplina. O *Édipo* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare, *Fausto* de Goethe, *A Virgem das Rosas* de Leonardo da Vinci, o *Moisés* de Michelangelo e, logo, a música, a arte moderna e contemporânea; e, claro, o cinema, têm sido temas de interesse mútuo entre a arte e psicanálise. A psicanálise representa uma poderosa ferramenta para explicar o processo criativo de uma obra por meio da carga genética, a sociedade e o aprendizado; sua história e cultura na qual se desenvolveu e, assim, estabelecer relações associativas. O processo de criação artística de um modo geral se parece aos sonhos, parte realidade, parte ficção.

Aparecem manifestações rítmicas pré-verbais ou transverbais, afirma Kristeva (op.cit, p. 75), seja das excitações orgânicas, de detenções de funções essenciais, ou de assimbolias como variante – inabilidade de usar ou compreender determinados signos ou sinais – dissimuladas, mas não escuras de uma sexualidade sempre significativa e em vias de nomeação.

Inclusive a pulsão de morte que está na base do desejo de agredir, causar dano ou de automutilação, chegando à morte, é uma manifestação da sexualidade. As únicas situações que podem fazer pensar em uma excitação da libido, no sentido do desejo significativo por um objeto, são aquelas do desinvestimento profundo de todo vínculo com os outros, inserida a própria identidade narcisista. Entretanto, essas economias também se organizam, levadas ao limite, decerto a partir da excitabilidade significativa do sujeito falante.

Nada mais oportuno, antes de entrar no Epígrafe, de entregar esta noção de sexualidade apresentada por Julia Kristeva (op.cit, p. 77) acerca do estágio pré-edípico, cujos dramas dominam a sintomatologia psicótica – inversa da neurótica, tributária do Édipo –, não surcada pelo desejo erótico e sim pelas formas pré-condições arcaicas, biológicas ou semióticas, modeladas em definitiva pelo erotismo dos pais e do meio. Vem nesse sentido a calhar o protagonismo de Bobby Dorfman de *Café Society* incapaz de se abrir às possibilidades do amor erótico.

Do ponto de vista ético, uma das funções da análise é a de conduzir o sujeito para que seu discurso se aproxime ao máximo da pulsão sexual, que a domine e a metabolize. Contudo, a sexualidade no discurso cinematográfico de Woody Allen pode ser analisada pelo viés da interpretação psicanalítica de Freud.

Visitas e consultas constantes ao psicanalista são recorrentes na filmografia do diretor nova-iorquino. Boa parte dos seus protagonistas confessam seus problemas e desejos ao dito profissional da saúde mental, além de consultar tudo antes de tomar qualquer decisão. Psicanalistas aparecem desta forma disseminados nos filmes, assim como as perspectivas de Freud e seus temas de interesse, já que as teorias do médico vienense não são só um tipo de psicoterapia clínica, mas supõem alguns conceitos de fundo que alcançariam ecos decisivos no campo das Artes e Letras.

Cinema e literatura se vinculam como arte; do mesmo modo, a insatisfação psicanalítica e o tratamento das emoções. Assim, Woody Allen confessa:

O humor é algo complicadíssimo e resulta muito difícil chegar a verdades generalizadas a respeito. Acredito que na comédia, ao igual que numa partida de xadrez ou num jogo de beisebol, entram em jogo mil e um elementos psicológicos conhecidos e desconhecidos. Se algo te faz rir é que é divertido. É mais profundo do que a gente acredita. [...] Não resta dúvida de que custa mais fazer uma obra séria. E, tampouco resta dúvida de que a comédia tem menos valor que o drama, menos impacto, e acredito que há uma razão para isso. Quando a comédia aborda um problema brinca sobre isto, mas não o resolve. O drama o trata de um modo mais pleno do ponto de vista emocional. Não quero parecer cruel, mas há algo imaturo e medíocre em termos de insatisfação quando se compara a comédia com o drama. E sempre será assim [... Na comédia] deve-se manter o ritmo para evitar que as diretrizes que se estabelecem nos primeiros cinco minutos e o acordo tácito ao qual se chega com o público para que se divirta sem que seu interesse seja violentado (Lax, 2009, p. 93-94).

Fica em evidência o pensamento do diretor quando se trata de entender a sua relação com os aspectos mais subjetivos do humor judaico; partindo da premissa de que este é um produto do inconsciente, atrelado às verdades mais profundas do ser humano e ao aspecto sagrado da comédia como um estilo de vida.

Salienta-se igualmente o ofício do comediante, lúdico em relação a questões da existência ou de se levar a vida muito a sério ou de forma dramática. Nessa perspectiva, o êxito na vida e as relações sentimentais no cinema de Woody Allen são apresentados desde a satisfação que se consegue ou não a partir da paródia das formulações psicanalíticas.

A paródia aberta que Allen (1977) faz da psicanálise aparece em *Noivo neurótico, noiva nervosa* em uma das conversações de seus protagonistas.

Alvi – Verdade, não tenho nada a fazer até a sessão com o meu analista.

Annie – Oh! Você vai ao analista?

Alvi – Sssim, há quinze anos.

Annie – Quinze anos?

Alvi – Sim, vou lhe conceder um ano mais, e logo irei a Lourdes²²¹.

Como se produz a compreensão da realidade e dos textos segundo a psicanálise? Este questionamento guarda estreita relação com os fatores determinantes que, para Freud,

²²¹ Apesar de ser uma afirmação à ideia da mera superstição, Lourdes estava no centro do debate no século XIX sobre religião, ciência e medicina. Tanto a Igreja quanto os secularistas defenderam a cidade «miraculosa» como crucial para moldar a sociedade e deveria pensar sobre a mente, o corpo e o espírito. As «visões» de Bernadette Soubirous em 1858 transformaram a tranquila cidade dos Pireneus em destino turístico e de peregrinação internacional; ela tem sido um local de controvérsias.

entram em jogo para dita compreensão. No meio da citada atmosfera de irracionalidade, Freud submerge, justamente, na análise dos impulsos inconscientes do ser humano e elabora uma nova concepção da personalidade.

Segundo ele, o ser humano está regido por alguns impulsos elementares que o orientam em direção à obtenção de prazer; mas, a tais impulsos se opõem, frequentemente, a consciência moral ou social que os reprime e sepulta no inconsciente. Deste modo, no mais profundo da personalidade humana se armazena um complexo material psíquico – desejos frustrados e impulsos reprimidos – que a acompanham sem ser advertida normalmente.

Entretanto, a pressão dessa energia ou carga inconsciente explica, muitas vezes, ou orienta a conduta humana, reações e, em particular, a criação artística, literária e cinematográfica. E se a pressão do inconsciente se faz insustentável, provoca neurose, como no caso do já citado Harry Block e os personagens de suas novelas com os quais se encontra e discute em *Desconstruindo Harry* (1997).

Freud pensava que sempre existe uma tensão entre o ser humano e o entorno. Isto é, existe uma tensão, ou um conflito, entre os instintos, a necessidade humana e a demanda do mundo que o rodeia. O conceito de instinto converte-se, assim, em um dos mais importantes apresentados pelo criador da psicanálise. Para ele, logo para Woody Allen, nem sempre a razão rege as ações. Quer dizer, o ser humano não é um ser tão racional como haviam pensado os racionalistas do século XVIII. Com frequência impulsos irracionais podem ser a expressão de instintos ou necessidades profundas, como os instintos sexuais.

Freud demonstrou que esses instintos, ou necessidades básicas ou fundamentais de sobrevivência, podem ser velados, encobertos, ocultos em parte, dissimulados, disfarçados ou mascarados e, desse modo, dirigir os atos sem que o sujeito se dê conta disto.

Em *Tudo o que sempre quis saber sobre sexo* – e nunca se atreveu a perguntar ', Woody Allen (1972) dedica-se à paródia dos instintos e suas manifestações no cinema. Esta comédia dedica-se exclusivamente a apresentar os instintos sexuais, baseada em um estudo médico com o mesmo título, publicado pelo doutor David Reuben, sobre o qual o diretor comprou os direitos para seu filme. Trata-se de um livro de perguntas e respostas para desconhecedores de assuntos sexuais.

O diretor comediante parodia o livro ao recolher os títulos de cada capítulo e dar sua versão sobre as respostas a cada pergunta em tom de comédia. Cada um dos sete capítulos é reflexo das formulações de Freud em relação à sexualidade: 1) são eficazes os afrodisíacos? Neste capítulo o bufão do rei, que está loucamente apaixonado pela rainha a faz beber um forte afrodisíaco para poder transar com ela, mas esta leva um cinturão de castidade e enquanto tenta tirá-lo é descoberto pelo rei. O bufão acaba decapitado; 2) O que é a sodomia? Neste episódio, o doutor Ross cuida de um carneiro pelo qual um pastor armênio está apaixonado, mas acaba ele também se apaixonando pelo animal, o que o leva a perder seu trabalho e família, e termina na rua bebendo amaciante Wollite; 3) Por que algumas mulheres não conseguem o orgasmo? Nessa ocasião, Gina, a frígida mulher de Fabrizio, só pode experimentar prazer em lugares públicos e sob a ameaça de ser descoberta; 4) Os travestis são homossexuais? Sam adora vestir-se de mulher. Um dia, junto com sua mulher vão de visita à casa de alguns amigos, esconde-se no quarto da dona de casa, se põe um dos seus vestidos e sai à rua. Então, um assaltante lhe rouba a bolsa e provoca um incidente; 5) O que é a perversão sexual? Um programa de TV dedica um concurso ao tema Qual é a minha perversão? Nele, jovens casais compartilham suas experiências com a câmera e o público após a noite de núpcias. Os participantes expõem, assim, quais são os seus vícios e perversões em função das perguntas feitas; 6) Experiências sexuais dão resultados satisfatórios? O jovem biólogo Vitor acompanha uma jornalista ao castelo do doutor Bernardo. Este se dedica a fazer experimentos sobre o sexo. Quando o maluco cientista tenta usar a jovem como cobaia, seu laboratório é destruído e um seio gigante foge, criando caos e destruição a seu passo; O que acontece durante a ejaculação? Neste episódio, o mais lembrado, apresenta-se o coito visto desde o interior por meio da reconstrução da máquina humana e a personificação dos espermatozoides.

Eliminou-se da montagem final um oitavo episódio: *What makes a man a homosexual?* ou *O que converte um homem em homossexual?* Nele, Woody Allen e sua mulher na época, Louise Lasser, estavam disfarçados de aranha sobre uma teia gigante. Ela era uma viúva negra e Allen uma aranha macho. Depois de fazer o amor, ela o come. Mostrando assim, o tema da mulher como um ser mais forte e poderoso que o homem, destruindo-o após de tê-lo utilizado sexualmente.

Tudo isso contemplado do ponto de vista de um cientista homossexual, que utiliza o experimento para justificar seu medo ao sexo feminino. Ainda que a ideia fosse interessante para Woody Allen, o resultado final não foi nada satisfatório e decidiu não a incluir no filme.

Isto posto, infere-se que a sexualidade tem sua origem no estado infantil do sujeito desejante. Estádio pré-edipiano, inclusive anterior também ao espelho no qual as relações objetais jogam um papel importante na reconstrução da cadeia de significantes que configuram o erotismo, trazido à tona por Kristeva (1986), para quem a fruidez do imaginário é conduzida pela energia libidinal. Pairando nas zonas erógenas de tais representações significantes, os filmes de Woody Allen respondem de forma irônica à ciência que na sua gravidade questiona: os efeitos dos estimulantes, dos vínculos afetivos do humano, os enigmas do desejo, as escolhas objetais e as fantasias alucinatórias, sejam elas da ordem da perversão, violência ou da transgressão da ordem natural.

O cinema de Woody Allen à luz do Complexo de Édipo permite a convergência acima sugerida por Kristeva entre sociedade, cultura, arte e psicanálise. Pesquisas acerca do instinto sexual levaram Freud a estudar a sexualidade infantil e seu desenvolvimento. A tese da origem infantil da sexualidade adulta passa necessariamente pelos complexos do desmame, intrusão e o Estádio do Espelho, segundo Lacan ([1938]2008), antes de ingressar no Complexo de Édipo enunciado por Freud e o posterior período de latência. A situação edípica, segundo Freud ([1924] 2011, p. 203-221), corresponde ao momento em que a mãe da criança aparece como objeto da libido e seu pai como rival. Desta forma, a criança não pode chegar a satisfazer seu desejo nem pode tampouco considerá-lo inocente. Esta situação caracteriza-se por uma atitude ambivalente diante do pai de amor e ódio, desejo de matá-lo e medo de ser castigado por ele.

No seu curta-metragem *Édipo reprimido*, realizado para o filme *Contos de Nova Iorque* (1989), Woody Allen explorou desde o humor judaico os postulados de Freud e as instâncias – pré-consciente, consciente e inconsciente –; a alusão ao Complexo de Édipo parte já do título original *Oedipus wrecks*²²². Mas, a mãe, longe de ser objeto de desejo, é a personificação da repressão e motivo da consulta contínua ao psicanalista por parte do protagonista que Allen

²²² O título dado pelo diretor nova-iorquino resulta cômico na sua versão original *Oedipus wrecks – Édipo reprimido* – frente ao *Oedipus Rex* ou *Édipo rei* de Sófocles, devido às palavras homônimas ou homófonas utilizadas em relação com a obra de teatro clássica grega, da qual Freud havia tomado já seu Complexo de Édipo, parodiado por Allen nesse episódio chistoso do filme.

encarna: Sheldon Miles, um advogado judeu de uma prestigiosa firma, encontra-se complexado por uma mãe possessiva – Mãe Questel – que critica suas manias mais inocentes, trata-o como uma criança e o ridiculiza diante de sua namorada – Mia Farrow –, com quem não quer que se case de novo, pois estava divorciado.

Entretanto, quando leva sua mãe, junto com sua namorada e as crianças desta, a um espetáculo de magia e um mágico torpemente a faz desaparecer em um teatro chinês. Sheldon começa uma busca desesperada e infrutuosa. A preocupação do início aos poucos vai esvanecendo na medida em que descobre a tranquilidade, o prazer e a liberdade de viver sem a atormentadora mãe.

Quando parecia que havia conseguido, por fim, liberta-se dela, graças à imperícia do mágico chinês, seu tormento privado converte-se em algo público ao aparecer ela no céu de Manhattan, de onde lhe fala e recrimina publicamente. Do céu controla cada entrada e saída do seu filho. Não há momento de tranquilidade no qual possa ficar calada. E quando não tem a oportunidade de falar com ele, aproveita para contar às pessoas os detalhes da infância e a vida do seu filho, que se converte assim, em um personagem público, do qual se fazem eco inclusive os telejornais.

A situação para Sheldon converte-se em insustentável e termina recorrendo a uma vidente que lhe recomendam – Julie Kavner. Porém, todos os rituais que esta realiza junto a ele para fazer descer sua mãe do céu de Manhattan não dão nenhum resultado. No entanto, ambos descobrem uma inconfessável atração mútua, ainda que Sheldon não explorasse esse caminho por estar comprometido já com sua noiva. Contudo, quando chega à casa, descobre que esta, o tem abandonado.

Sheldon termina com a vidente, que desta vez sim é do agrado de sua mãe, tanto como para ela decidir contente abaixar do céu. Desta forma, paradoxalmente irônica, a mãe termina conseguindo seus propósitos.

Freud ([1930-1936] 2010, p. 13) completou seus estudos com uma análise do mal-estar da cultura, colocando de relevo o papel que a realidade social e cultural desempenha na repressão do anseio de felicidade do ser humano – como no caso apresentado pelo diretor, cujos meios repressores aparecem encarnados na mãe do seu protagonista. Assim, a vida é frustração e carrega uma angústia semelhante à assinalada pelos existencialistas. O ser buscará, portanto, alívio e consolo às dores e frustrações por diversos caminhos, entre eles, a arte e a literatura, como no caso de Woody Allen, para quem a elaboração de um filme ajuda

a se evadir da realidade e viver em um mundo fictício dez meses. Isto é o que impulsiona seu trabalho, segundo ele mesmo confessa (Schickel, 2005, p. 131).

Para Harry Block e outros personagens de Allen, como o diretor de cinema Sandy Bates em *Memórias* (1980), o ato de escrever uma nova novela ou um novo roteiro cinematográfico, assim como realizar um filme, salva a vida evadindo deste mundo, suas misérias e dores. Também para Woody Allen cada novo filme lhe permite distração, ficar ocupado. Apresenta-se desta forma a criação artístico-ficcional como elemento terapêutico que motiva a incessante produtividade cinematográfica do diretor nova-iorquino, a razão de um filme por ano desde que começou.

Concebe e povoa mundos cinematográficos imaginários, que na sua maioria parecem melhores que a realidade cotidiana e onde pode se evadir de sua melancolia existencial. As mulheres que habitam seu mundo são mais belas que na vida real, e todo mundo é mais engenhoso e seu entorno mais agradável. Em algumas ocasiões seus filmes são peças de época que lhe permitem escapar inteiramente da vida contemporânea (Schickel, op.cit., p. 31).

A arte, desta forma, é considerada como evasão da realidade em dois sentidos: permite que o ser humano se evada da medíocre e insatisfatória realidade que em ocasiões os invade, como aos protagonistas de Allen, e evade a um mundo idealizado, mais feliz. Ou pelo menos mais controlado. A arte, assim, permite aceder aos desejos do inconsciente vedados na vida real e reprimidos, como no caso de Joe Berlim e Von em *Todos dizem eu te amo* (1996). Esses desejos podem se fazer realidade na vida dos outros, criados para um fim cinematográfico.

Freud, na sua obra «O chiste e sua relação com o inconsciente» ([1905] 2017), estuda o humor a partir de sua manifestação nos chistes, com especial atenção aos chistes judeus. Define o chiste como a habilidade de achar analogias entre o desigual; isto é, analogias ocultas, pois o chiste tem que fazer surgir algo escondido. Esse processo, já colocado à mesa no capítulo inicial, seguido dos chistes judaicos que Freud analisa, é o que caracteriza a singularidade do humor de Woody Allen, de forma reveladora e de cuja cultura toma certos referentes para seus relatos e filmes do gênero da comédia²²³.

²²³ O humor verbal do cinema de Woody Allen aparece configurado por autênticos chistes de estilo judaico vinculados com o processo e os mecanismos de criação do humor por meio do chiste expostos por Freud.

Um bom exemplo é Cliff – Woody Allen (1989) em *Crimes e pecados*, ao estabelecer uma analogia entre a vida amorosa matrimonial e a Estátua da Liberdade:

Cliff - Finalmente Wendy e eu temos decidido nos separar, sabes? Ainda que nestes dois últimos anos tenham sido fatais, este tipo de coisas me deixa triste. Não sei por que?

Babs - Lembras o que me falastes? Me falaste que levavas um ano de relação platônica. E eu te falei que, quando o sexo se vai, tudo se vai.

Cliff - É verdade. A última vez que tenho ficado dentro de uma mulher foi quando visitei a Estátua da Liberdade.

Extrapolando outros campos além do humor, esse processo de achar analogias entre o díspar, isto é, analgias ocultas, é algo que tem sido assumido e desenvolvido por Jacques Derrida e a desconstrução, de modo que poderia servir, inclusive como definição da atividade desconstrutora na filmografia de Woody Allen.

Segundo Freud, em relação ao cômico, esse processo gera em quem recebe o chiste desconcerto diante do apresentado, seguido de um esclarecimento do desconcertante ao compreender seu sentido. A comicidade surge, portanto, da compreensão do sentido daquilo que, em princípio, causou estranheza, pela recuperação da vista ante uma cegueira momentânea – utilizando a alegoria desconstrutivista de Paul de Man (1992).

O chiste baseia-se na condensação, ao igual que os comentários cômicos tão característicos dos protagonistas de Woody Allen. Tal qual afirma Freud acerca do chiste, também Allen diz o que há de dizer; nem sempre em poucas palavras, mas menos das necessárias; isto é, em palavras que conforme a lógica ou a forma comum de pensar e se expressar não são as suficientes. Por último, também dizer o que se propõe silenciando-o totalmente.

O agrupamento das diversas técnicas do chiste que Freud estabelece em três apartados: em primeiro lugar, os chistes criados por condensação, seja pela conformação de palavras mistas ou com modificações. Em segundo lugar, considera-se a utilização de um mesmo material total e fragmentariamente, com variação da ordem, com uma ligeira modificação ou com as mesmas palavras – com ou sem sentido. Em terceiro lugar, considera-se o duplo sentido como gerador de chistes a partir do nome e da significação objetiva, a

significação metafórica e objetiva, o duplo sentido propriamente dito – jogo de palavras –, o equívoco e o duplo sentido com alusão.

Após uma detalhada análise das técnicas do chiste, Freud formula a questão da finalidade. A proposta de base é que a descarga de coações da racionalidade engendra o prazer pelos chistes. Distingue entre os chistes inofensivos e tendenciosos. Estes últimos satisfazem necessidades obscenas, agressivas, blasfemas ou céticas com insolência, audácia e atrevimento com os quais se carregam os chistes tendenciosos.

Enquanto o gosto pelos chistes inofensivos surge do gasto psíquico economizado. Da economia de energia psíquica, a origem dos chistes tendenciosos é vinculada, no entanto, com a ideia da inibição à hora de satisfazer os desejos sexuais ou agressivos. Entretanto, quando existe a possibilidade de fazê-lo, por meio de uma alusão em um chiste, é possível evitar a censura interna e há um encontro com os sonhos e idealizações do inconsciente feito realidade no chiste.

O prazer do chiste tendencioso consiste na economia do gasto de coerção ou coibição.

Seria perverso que um comico nos fizesse rir de costas à obesidade. Mas, a tentação de rir dela pode se satisfazer de boa consciência se o comico a vincula a algo que esteja em contraste com ela; então o contraste desencadeia o prazer intelectual que nos faz rir, ainda que uma análise sincera encontrará que esse prazer aumenta devido à simultânea satisfação do desejo primeiro e reprimido de se rir da obesidade (Hösle, 2006, p. 48-49).

Hösle vê esta estratégia como um recurso utilizado no cinema de Woody Allen. *Café Society* trata do mundo das celebridades da Indústria Cultural de Hollywood, tem como contraponto Ben, da família judaica Dorfman, um totalmente fora da lei, sustentada em princípio pela «sociedade do café». O riso espontâneo se desencadeia pela abrupta oposição entre legitimidade e máfia; glamour e cafonice; sexo e amor, mostrando as forças que convergem no seu interior, as quais fazem com que este mundo seja algo distinto ao que convencionalmente se estima.

No mencionado caso de Bobby Dorfman e Vonnie em *Café Society*, a comicidade surge pela radical oposição entre a falta de atrativo dele e seu caráter tímido, pacato, pessimista e opacado; diante de figuras como o tio Phil e seu irmão Ben, e do dinamismo e beleza dela. A estrutura interna do filme deixa de manifesto que o objeto principal do humor não são tanto indivíduos concretos quanto mais bem uma sociedade que obriga às pessoas a se apresentar

como sexys e de grande êxito social e econômico, e dá status de personalidade em ascensão a personalidades, como o mafioso Ben Dorfman, um judeu convertido ao catolicismo.

O Epígrafe reforça essa ideia da semioticista francesa, assertiva no que se refere à caracterização do poder simbólico da linguagem sobre a carne. Nesse estado, qualquer obstáculo que barre o desejo em vias de realização converte-se em repressão. Da mesma forma que a moral normativa age sobre a vida em sociedade e seus consequentes comportamentos. Questões que o judaísmo subverte por meio do humor e o senso comum, potencializado pelo roteiro de Woody Allen. A técnica de análise introjetada à posta em cena pelo diretor, converte-se em estopim ou coeficiente que flagra a identidade narcísica de Bobby Dorfman em *Café Society* e a de Salim na sua tentativa de gozar a candidez derramada de Jacira. Fim da primeira epígrafe da segunda parte.

EPÍGRAFE 2.

Um sujeito queria namorar a filha de um judeu e foi pedir ao pai. O velho disse:

- Acho que não vai dar certo, porque os judeus têm uma visão muito diferente da vida. Para provar que não estou com nenhuma discriminação, vou lhe dar uma maçã e amanhã conversamos novamente.

No dia seguinte ele voltou à casa do judeu que lhe perguntou:

- O que você fez com a maçã?

- Fiquei com fome e a comi.

- Tá vendo? Um judeu tiraria a casca da maçã, a colocaria para secar e faria um chá. Dividiria a maçã em quantos pedaços fossem os membros de sua família e daria um pedaço para cada um. Depois pegaria os caroços, venderia alguns e plantaria outros, pois assim teria algum lucro e ainda frutos dentro de algum tempo. Bom, vou lhe dar outra chance. Leve este pedaço de linguiça e volte a falar comigo amanhã.

O cara saiu de lá puto e pensando o que poderia fazer para aproveitar bem aquela linguiça.

No dia seguinte a mesma pergunta:

- Filho, o que você fez com aquela linguiça?

- Bem, primeiro tirei o cordãozinho e fiz um cadarço para meu tênis. Depois tirei o plástico que protege a linguiça e o guardei. Dividi a linguiça em 8 pedaços e dei um pedaço para cada

membro da minha família. Depois fiz uma camisinha com o plástico, comi sua filha e aqui está o «leite» para o senhor fazer um cappuccino.

Todo instinto caracteriza-se por possuir um objetivo – que não é outro a não ser sua própria satisfação e a conseguinte descarga de sua própria energia acumulada – e por ter um objetivo em relação ao que se pode levar a efeito com tal intenção. O cumprimento desse objetivo, isto é, a falta de satisfação instintiva – situação generalizada e comum no cinema de Woody Allen – produz insatisfação. Toda frustração relaciona-se com a angústia, até o ponto de a angústia ser a que impeça a satisfação instintiva e, portanto, a que produz a insatisfação como acontece com os protagonistas desse diretor.

Mas, também a frustração se encontra vinculada em Freud com os mecanismos de defesa, com transformações e desvio dos instintos e, em definitiva, com a gênese dos distintos distúrbios psíquicos. Freud formula uma concepção dualista dos instintos: o sexual – Eros – e o de conservação, vinculado à consciência de morte – Thánatos. A respeito de Eros e Thánatos, dois temas têm preocupado Allen de forma especial.

Segundo Freud ([1923] 2011, p. 37):

Com base em reflexões teóricas amparadas pela biologia, supusemos que há um instinto de morte, cuja tarefa é reconduzir os organismos vivos ao estado inanimado, enquanto Eros busca o objetivo de, agregando cada vez mais amplamente a substância viva dispersa em partículas, tornar mais complexa a vida, nisso conservando-a, naturalmente. Ambos os instintos se comportam de maneira conservadora no sentido mais estrito, ao se empenhar em restabelecer um estado que foi perturbado pelo surgimento da vida. Este surgimento seria, então, a causa da continuação da vida e, ao mesmo tempo, da aspiração pela morte, a própria vida sendo luta e compromisso entre essas duas tendências. A questão da origem da vida permaneceria cosmológica, a da finalidade e propósito da vida seria respondida de forma dualista.

Esse dualismo é representado por Woody Allen (1975) em *Love and Death – A última noite de Boris Grushenko*. Neste sentido, cobra especial relevância o título original em inglês que Allen pôs a sua comédia sobre a época russa de Napoleão. O título em português perde, assim, o amor e morte originais em todas as suas ressonâncias, paradoxos e implicações. A comédia mostra toda uma série de combates físicos e verbais, como reflexo do dualismo e os instintos freudianos. Na Rússia de princípios do século, Boris Grushenko – Woody Allen – sonhador, covarde e pacifista – ama secretamente sua prima Sonia – Diane Keaton –, mas ela o ignora e se casa com o velho e rico mercador de arenques. Desolado pela situação, decide aceder, com muito pesar, a alistar-se no exército quando explode a guerra contra Napoleão. Boris é

obrigado a ir à frente, apesar de sua torpeza consegue se cobrir de glória. Ao final, Sonia, que te enviuvou, decide casar-se com ele e levam uma vida rica em filosofia, celibato e um monte de neve. Entre ambos resolvem montar um plano para assassinar o próprio Napoleão Bonaparte, ainda que haja algo no qual não haviam pensado: a possibilidade de fracassar e dar-se de cara com a morte, que se lhes apresenta vestida de branco e com uma foice, uma clara homenagem chistosa ao filme *O sétimo selo* de Ingmar Bergman (1957), do idolatrado diretor sueco.

Memórias de Woody Allen (1980) vem nessa mesma linha das formulações freudianas das manifestações do inconsciente, definido pelo caráter marcadamente onírico de boa parte do filme como produto do inconsciente de sua protagonista Sandy Bates, o que fez com que o público não conseguisse entender seu sentido. Os anseios, angústias e neuroses de Sandy são, assim, expostos e compartilhados com o espectador.

Confessa o diretor nova-iorquino a respeito:

A minha intenção era mostrar uma pessoa de êxito, muito bem sucedida no que faz. É rico, vive em um lugar lindo e sua vida é a típica de um ser de sucesso, uma vida de altos voos. Um fim de semana qualquer, em algum lugar, vai se apresentar uma retrospectiva sobre sua obra cinematográfica, o trabalho de sua vida e suas conquistas. Está na sua cozinha e sua empregada doméstica vai lhe levar coelho para o jantar. Ele detesta coelho. Tem-se o dito milhares de vezes. E ela diz: Oh! Aqui tens, e coloca o coelho morto sobre a mesa. Ele olha o coelho morto e [quando] vê o cadáver da pobre criatura acima da mesa, projeta-se sobre sua psique, de tal maneira de que todo o que ocorre à continuação no filme já ocorre na sua mente [...] depois disso já nada é real. Tão pronto avista o coelho morto as coisas mudam: a seguinte tomada o mostra levantando essa, ... essa coisa, mas é completamente irreal. Toda a gente é rara e grotesca e, ... estrambótica, e as perguntas são estranhas, e todo o que acontece muito estranho. E retorna a sua vida e vê sua irmã, e vê uma mulher que interpretava a sua mãe na tela, e vê a noiva da qual tem tentado se livrar. E cada vez que se produz um corte e se volta a seu apartamento, o mural da parede muda com o fim de refletir seu estado emocional (Schickel, 2005, p. 108-109).

Escolhas amorosas em psicanálise discernem-se entre razão, sentimento e pulsões sexuais. Observam-se paródias em *Memórias* no plano sentimental por meio de uma homenagem chistosa que realiza o ator-diretor Sandy, uma espécie de alter-ego de Woody Allen, a um conhecido filme de terror protagonizado por Vincent Price: *House of Wax – Museu de Cera* *museu*, André De Toth (1953). O filme de Sandy projeta-se no auditório do Hotel Stardust, onde estão realizando um reconhecimento retrospectivo.

Na tela aparece a radiografia de um crânio humano no quirófano.

Tony - (*Off*) - Estás louco?

Tony Roberts, vestido de médico, de pé na porta da sala de operações.

Tony – Eras um médico de prestígio, respeitado e bem conhecido de Nova Iorque. Como entraste em tamanha roubada?

Uma fileira de fracassos e pichações. Sandy encontra-se entre Dorrie e Doris, colocadas em enormes mesas de operação.

Sandy – Tu sabes que jamais consegui me apaixonar. Nunca consegui encontrar a mulher perfeita. Sempre havia algo que dava errado. Até que conheci Doris.

Vira-se e toca a Doris na cabeça.

Sandy – Uma mulher maravilhosa. De enorme personalidade. Mas, por alguma razão, não me sentia excitado sexualmente por ela. Não me pergunte por que. Então conheci...

Dorrie no quirófano. A mão de Sandy assinala à frente. Junto à mesa, atrás dela há um esqueleto.

Sandy (*Off*) - Rita! Uma força animal. Desagradável, mesquinha, malvada. Ir-me à cama com ela me enlouquecia.

Tony olha para ele pasmo. Com a boca aberta.

Sandy – Mas, logo sentia saudades de Doris.

Vira-se para ela.

Sandy (*Off*) – Até que um dia pensei com meus botões: se pudesse transplantar o cérebro de Doris no corpo de Rita...

Sandy aproxima-se de uma máquina EKG.

Sandy – Não seria maravilhoso? E diz para mim mesmo: Por que não? Que diabos! Sou um cirurgião.

Tony – Cirurgião? Onde estudaste medicina, na Transilvânia?

Público - (*Off*) (ri).

Sandy, junto à máquina, com uma tomada na mão, vira-se na direção de Dorrie.

Sandy – Assim, levei a efeito a operação e tudo saiu tal como eu o havia desejado. In-in-in intercambiei suas personalidades e pus todo o mau aí.

Faz um gesto em direção a Doris.

Sandy – E transformei Rita em uma mulher quente, maravilhosa, encantadora, sexy, doce, generosa, amadurecida. Daí, me apaixonei por Doris.

Público - (*Off*) (ri).

Sandy tem que escolher entre duas mulheres: a racional e a sentimental. Como a escolha lhe resulta impossível de realizar, já que ambas têm aspectos que lhe atraem e preenchem, decide colocar em uma delas tudo isso. Porém, quando o consegue, resulta que se apaixona pela outra.

Deste modo, o desejado, deixa de interessar quando este perde seu enredo natural – no sentido de complexo – e se faz realidade. Rita com tudo o que representa, deixa de ser atrativa para Sandy quando ela deixa de ser e de representar tudo aquilo que era por si.

A respeito da luta psicanalítica entre razão e coração, Woody Allen (1989) em *Delitos e faltas*, o personagem que o diretor encarna confessa a sua sobrinha: «meu coração diz uma coisa e minha cabeça diz outra. Na vida é muito difícil compaginar o coração e a cabeça. Falo isto para você, porque eu sei. No meu caso, nem sequer se suportam!»

Instintos e desejos sexuais reprimidos ou não satisfeitos são apresentados também na comédia romântica musical de Allen (1996) *Todos dizem eu te amo*, na qual Von, personagem que encarna Julia Roberts, confessa ao psicanalista seus sonhos eróticos mais profundos e reprimidos, assim como anseios da vida não realizados. Sabendo deles Joe Berlin, o personagem de Woody Allen, conseguirá conquista-la tornando-os realidade. Uma vez que o que atormenta Von se faz real deixa de atormentá-la.

Trata-se de uma ideia que Allen (1988) já havia considerado, desenvolvendo-a em menor medida em *A Outra* ou *Uma outra mulher*. A ideia original de um homem que conhece os segredos mais íntimos de uma mulher, após tê-la espionado durante as suas sessões com o psicanalista, vem de longe.

Muitos anos antes de escrever a história de *A Outra* comecei a pensar em uma comédia na qual houvesse um apartamento no qual pelo conduto do ar condicionado eu pudesse ouvir o que estava acontecendo no apartamento de baixo. E o que ouvia era um psiquiatra tratando a seus pacientes. Começa tratando uma mulher e ela fala dos seus segredos mais íntimos. E olho pela janela, porque a tenho ouvido falar, e vejo que é linda. Desço pelas escadas e dou um jeito de conhecê-la. Sei que é o que sonha e quer num homem, e me transformo em pessoa (Björkman, 1995, p. 150).

Chistes sobre essas formulações psicanalíticas baseadas no inconsciente e as pulsões ocultas aparecem também no filme de Woody Allen (1999) *Poucas e boas*, que recebeu duas nomeações ao Oscar: para Melhor Ator a Sean Penn e à Melhor Atriz Coadjuvante para Samantha Morton. Classificada dentro de um grupo de filmes pseudodocumentários – entre os quais também se encontram: *Um assaltante bem trapalhão* (1969); *Maridos e esposas* (1992); e, sobretudo, *Zeling* (1983) e o já mencionado: *Poucas e boas* (1999), adentram-se no mundo do jazz dos anos de 1930 da mão de Emmer Ray (Sean Penn), um músico que nunca existiu, porém que de haver existido se tivesse parecido a Django Reinhardt (1910-1953), um dos melhores guitarristas de jazz de todos os tempos.

De fato, ainda que se trate de um personagem de ficção, Woody Allen constrói seu Emmer Ray, colocando nele alguns aspectos de outros músicos da vida real, como Jelly Roll Morton, um brilhante pianista que também exercia de proxeneta²²⁴; King Oliver, o grande trompetista de Nova Orleans, que sempre levava consigo uma pistola nacarada; Waldo Davis, um cleptômano; do próprio Django Reinhardt, ao qual lhe encantava passar horas olhando a passagem de trens e que sonhou aparecer em um cenário sentado sobre uma lua, ainda que nunca o tenha chegado a realizar; Freddie Kepper, outro grande trompetista, que se negava a gravar discos para que os demais não copiassem seus truques.

Para reforçar mais a ideia de estar diante de um documentário, no decorrer deste longa-metragem intervêm várias pessoas falando diretamente à câmera – ao mais puro estilo *Zeling*. São, pela ordem de aparição: o próprio Woody Allen; Bem Duncan, disc jockey da WFDA-FM; A. J. Pickman, autor do livro *Swing Guitars: American Perspective Series*; Nat

²²⁴ Proxeneta é sinônimo de gigolô; pessoa que explora a prostituição, lucrando com ela ou vivendo às custas das prostitutas. O proxenetismo ou lenocínio é um delito que consiste em obter benefícios econômicos da prostituição à custa de outras pessoas. Na maioria dos países é um delito por representar uma grave vulneração dos Direitos Humanos.

Hentoff, jornalista e historiador de jazz; Douglas McGrath cineasta e entusiasta do jazz; e Sally Jillian, autora do livro *Guitar Kings* (Fonte, 2012, p. 396-397)²²⁵.

A história ocorre em Nova Iorque, durante os anos de 1930. Seu protagonista, Emmer Ray, é um canastrão, cleptômano, proxeneta, misógino, afeiçoado ao álcool e a perder seu dinheiro jogando bilhar. Mas, ao mesmo tempo, é um extraordinário guitarrista de jazz com complexo porque Django Reinhardt é melhor do que ele. Suas inseguranças o convertem em um ser desprezível, quase patético, sobretudo pela forma como trata a sua parceira sentimental, Hattie, uma garota muda completamente apaixonada por ele.

Trata-se de alguém egoísta, banal, ruim, repulsivo, soberbo, infantilóide e muito machista, que está obcecado. Jogador, alcoólatra e proxeneta, suas principais afeições se reduzem a ver passar o trem e se deparar com as ratazanas do esgoto. Todavia, com um violão nas mãos, transforma-se e é capaz de criar uma música que toca à alma humana com impressionante sensibilidade. Sua vaidade é tão grande que, inclusive, em um mero concurso de afeiçoados que vai para se divertir, termina dando um show.

Hattie, a mulher perdidamente apaixonada por ele, é terna e desajeitada que além do mais é muda, coisa que alguns, começando por Emmer, confundem com estupidez. É um personagem nascido de um hipotético cruzamento entre Buster Keaton e Harpo Marx.

O mutismo dela resulta extraordinariamente trágico: está totalmente apaixonada por Emmer, ao qual escuta como em transe, embelecada, enquanto, ele pode se dar ao luxo de seguir como se nada, falando sozinho, ficando sozinho, sem se saber acompanhado. Ela representa toda a doçura do caráter que ele não tem. Hattie é a rocha na qual se sustenta todo o filme, o contraponto generoso e solidário que contrasta com a miséria do protagonista. Sua perda – quase no final a encontra casada e feliz – será para Emmer a única constatação de que o mundo existe além da satisfação imediata dos desejos. Seu desespero final é um pequeno salto de maturidade de uma eterna criança (Fonte, op.cit, 398-399).

A Outra mulher, Blanche – Uma Thurman –, é uma mulher elegante, verborrágica e odiosa, daquelas que buscam respostas breves e simples a perguntas complexas e profundas. É com ela que se produz a cômica alusão à psicanálise como interpretante do sentido da vida como texto.

²²⁵ Nos Estados Unidos, os primeiros músicos de jazz têm sido representados como personagens. Se Emmer Ray vivesse hoje, fariam com ele uma entrevista de TV e, aos cinco minutos, já o conheceriam em todo o mundo, mas nos anos de 1920 e 1930, a única maneira de conhecer a estes artistas era a tradição oral. Nunca se soube se as histórias que circulavam sobre eles eram certas ou não.

Blanche - De onde vem essa tua atração pelos trens?

Emmet - O que estás falando?

Blanche - Sentes o desejo de fugir?

Emmet - Para quê?

Blanche - Tentas recuperar as inalcançáveis sensações de tua infância quando sonhavas com interessantes cidades fora do teu alcance?

Emmet - Um caralho recuperar minha infância! Foi asquerosa.

Blanche - Então seguro que deve ser a força da locomotiva, toda sua potente energia sexual que excita tua masculinidade. As rodas, o forno ardente, os pistões bombando.

Emmet - Parece que quisesses transar com o trem.

Também aqui se projeta de forma chistosa a outros elementos os diferentes atributos que se tenta reprimir, vinculados, neste caso com as fortes pulsões sexuais que se manifestam através da violência e a referência simbólico-psicanalítica aos trens. Alusões psicanalíticas às pulsões do protagonista que tem seus traços no título do filme que Woody Allen lhe designa.

O título original do filme, *Sweet and Lowdown*, é um termo do jazz que se refere aos altos e baixos, à parte mais doce e suja da música, porém no filme podem-se encontrar várias leituras paralelas: assim, por exemplo, *sweet* faz referência à personagem doce e amável de Hattie, por um lado, e ao próprio som que sai da guitarra de Emmer Ray, por outro, que se contrapõe diretamente com o caráter *lowdown*, sucio, sexual e arrogante do músico. Pelo qual a combinação de ambos os objetivos o converte em um personagem tanto genial quanto egoísta e patético que, por um lado é capaz de improvisar na sua guitarra extraordinárias melodias de grande sensibilidade, porém, por outro, tanto na sua relação com as mulheres como com seu público em geral, comporta-se como um ser desprezível. Além do mais dentro da própria história que o filme narra: *Poucas e boas* é um título de um livro que escreveu Blanche sobre a época em que esteve casada com Emmet. Assim mesmo, *Sweet and Lowdown* também é uma canção composta por George Gershwin em 1925 e que Woody Allen já havia incluído na trilha sonora de Manhattan (Fonte, op. cit., 399-400).

Os tópicos psicanalíticos de Woody Allen (2003) formulados em *Tudo pode dar certo* chegam acompanhados da angústia vital existencialista. Jerry Falk comenta a seu amigo David Dobel que havia estado casado, e que tinha sido ela que o havia deixado. Ele não sabia deixar ninguém; o que considerava ser seu grande problema psiquiátrico, vinculado, também, ao

medo que sentia de dormir sozinho. Daí suas idas e vindas ao psiquiatra, um psicanalista existencial²²⁶. A cena ocorre num restaurante.

David Dobel - Vais ao psicanalista?

Jerry Falk - Sim, sim, estou muito envolvido. Tenho recusado trabalhos na TV de Los Angeles porque meu analista me diz que o tratamento ia acabar.

David Dobel - Preferes a psicanálise à vida real? És retardado?

Jerry Falk - Vejo que não sabes muito de psicanálise.

David Dobel - Te equivocas Falk, sei muito sobre psicanálise. Alguns golpistas parecidos quiseram me enganar na Clínica Pain Queen.

Jerry Falk - Estivestes na Pain Queen?

David Dobel – Sim, senhor. Um manicômio. Eeeh, passei seis meses na sala de psicóticos. Férias que não lembro com muitas saudades.

Jerry Falk - Sério?

David Dobel - Sim, escuta, tranquilo! Não precisas fugir.

Jerry Falk - Oh! Não, não... Não quis dizer que fosses violento nem nada disso...

David Dobel - Ah! Sim, tudo era muito violento. Por isso te colocavam a camisa de força, por ser violento.

Jerry Falk - Levavas camisa de força?

David Dobel - Pera aí. Presta atenção. Que não vou sacar um machado e cortar tua cabeça. Sabes. Não tenhas medo.

Jerry Falk - Só estou pasmo. O que passou? Por que fostes parar aí?

David Dobel - Acabei com uma garota e me enviaram a um psiquiatra. Falaram, falou? Por que estás tão deprimido? E o que tem feito? E, eu disse: Porque eu queria essa garota que me deixou. E ele disse: Pois, temos que estudar, enfim, estudar isso. E eu

²²⁶ Esclareceu-se em nota anterior a importância da psicanálise na visão existencialista da psiquiatria para questões relativas à saúde física e mental. O almejado equilíbrio entre o somático e o anímico em uma perspectiva da ciência positivista e humanista.

falei: não há nada a estudar. Eu queria essa garota e ela, ela me deixou. E ele disse: Pois temos que..., enfim, por que é tão intenso? Por que seu sentimento é tão intenso? E eu: Porque quero essa garota. E ele falou: Bom, bom. Mas, o que há por debaixo de tudo isso! Quero, enfim, quero essa garota. E ele falou: Pois terei que lhe dar medicação ou algo. E eu: Não quero nenhuma medicação. Quero a garota. E ele diz: Bom, pelo menos temos que trabalhá-lo. E, nesse momento arranquei o extintor da parede e o coloquei no pescoço. No instante apareceram alguns guardas da companhia elétrica e ligaram umas pinças de bateria na minha cabeça e tudo o demais...

Já na rua.

David Dobel – E, e por que vais ao psicanalista? Te dá medo dormir sozinho e o que mais?

Jerry Falk - Medo da morte.

David Dobel - Medo? Engraçado! Eu também, eu, bom, meu cachorro... É algo bem normal nos seres vivos.

Jerry Falk - E, também, passo épocas difíceis com a minha namorada.

David Dobel - Tens namorada?

Jerry Falk - Estou apaixonadíssimo.

David Dobel - Sério?

Jerry Falk - Sim, é a mais sexy, bonita, adorável, maravilhosa.

David Dobel - O.k. Mas, mas tem épocas difíceis, não?

Jerry Falk - Ah! As superamos.

David Dobel - Sim, mas há conflitos dolorosos.

Jerry Falk - Suponho que é problemática, porém te encantaria. É sensacional.

David Dobel - Sensacional com certeza. Mas, impossível.

Jerry Falk - Eu não tenho dito impossível.

David Dobel - Falaste.

Jerry Falk - Não, falei problemática, problemática.

David Dobel - De acordo. Agora é problemática, mas pronto será impossível. Acredita.

Jerry Falk - Na realidade, apoia todos meus objetivos.

David Dobel - Objetivos? Que objetivos são esses?

Jerry Falk - Quero escrever uma novela, Dobel. Uma novela sobre o destino do homem no universo vazio, sem Deus, sem esperança. Só com sofrimento humano e solidão.

David Dobel - Pois, eu me limitaria aos chistes, aí é onde está a pasta. Queres que te leve?

Jerry Falk - Não, marquei com a minha namorada. É o nosso aniversário. Talvez a semana que vem poderíamos ir juntos ver como esse humorista intelectual nos mostra suas maluquices. Eu...enfim.

David Dobel - Sim! Claro, claro. Será genial. Tem graça. Uma vez ia em taxi, isto foi há anos. Eu abria meu coração ao taxista sobre tudo o que estava falando até agora: vida, morte, e... o universo vazio, o significado da existência, o sofrimento humano, e o taxista me falou: Bom, é como todo o demais, pensa um pouco.

Jerry Falk – Era um mestre e vivia em Long Island, escola pública. Dava medo deixar seu trabalho para se dedicar somente ao material cômico porque, como ele mesmo dizia, sabia o que era passar fome. A minha namorada é impontual, desorganizada, mas já a conhecerás! É adorável.

Ao longo de todo o filme são recorrentes as visitas do protagonista ao psicanalista, caracterizado por seus silêncios e ausência de respostas ou soluções diante dos problemas apresentados, angústias, e necessidades de Falk. Psicanalista esse identificado por Dobel com a divindade, já que, ao igual que Deus, não fala.

Desta forma, a psicanálise aparece vinculada com as inquietações do existencialismo, refletidas no medo de Falk e na temática da novela que queria escrever. Nesta linha existencialista é que Jerry Falk se pergunta sobre o sentido da vida, tentando aclarar suas ideias para sua novela. Se a vida não tem sentido – se questiona Falk – por que escolhemos viver? Dobel diz que não escolhemos, mas que escolhe o nosso sangue. E a que se reduz tudo

se morro? Freud diz que há sexo e trabalho. Dobel afirma que o trabalho oferece a ilusão de um significado e o sexo dá a ilusão de continuidade, nisto reside a questão judaica da tradição normativa.

Desde uma perspectiva existencialista, as formulações da psicanálise convertem-se, no cinema de Woody Allen, em significantes-chave para a interpretação graças ao humor judaico dessacralizado com que são referenciadas desde sua visão irônica e, em ocasiões, cômica.

Pulsões internas ocultas vêm à tona em várias ocasiões no cinema de Woody Allen (2009), assim acontece em *Tudo pode dar certo*, uma paródia religiosa na qual se apresenta a divindade como feminina ou com traços femininos. Trata-se de uma conversação vital muito significativa na qual o pai de Melody, cristão extremista ultrarepublicano, se encontra e descobre a si mesmo.

Após beber dois copos seguidos de cerveja sentado na barra de um bar)

Pai de Melody - Outra!

Desconhecido (Fora de campo) - Eu também tomarei outra!

A câmera gira à esquerda para mostrar outro personagem bebendo na penumbra junto a uma mesa.

Pai de Melody - Ela me deixou! Acredita? Mas, o que falo? Eu a deixei... Estava sozinha, e agora, para qualquer lado da cama que se mexa tem um marido.

Desconhecido - A minha mulher também me deixou.

Pai de Melody - Certamente era maravilhosa, como a minha mulher.

Desconhecido - Norman? Norman era lindo. Era o melhor modelo das passarelas de Versace.

Pai de Melody (Estranhando e surpreso) - Pensei que falavas da tua mulher...

Desconhecido (Afirmando gestualmente ao inclinar a cabeça) - Nos casamos na Holanda.

Pai de Melody (Duplamente estranhando e surpreso) - Te casaste com um homem?

Desconhecido - Com quem senão?

Pai de Melody - Quer dizer que és...?

Desconhecido - Quê, viúvo? Norman não morreu.

Pai de Melody - Viúvo não, ehh...

Desconhecido - Gay?

Pai de Melody - Membro...

Desconhecido - De quê?

Pai de Melody - Da crença homossexual.

Desconhecido (Rindo) - Meu Deus, o fazes parecer uma religião... Sim, sim, é uma religião, considera-me um devoto, um fanático (Bebe mais um copo).

Pai de Melody - Mas ... é um pecado contra a lei de Deus.

Desconhecido - Deus é gay.

Pai de Melody - Não pode sê-lo. Ele criou o universo perfeito: os mares, os céus, as lindas flores e as árvores por todas as partes...

Desconhecido - Exato. É decorador.

Pai de Melody - O que sentes falta de Norman? Não o entendo.

Desconhecido - Tudo. Seu rosto, sua bondade, seu sentido do humor, a nossa paixão... O modo em que dançávamos juntos e me jogava nos seus braços, beijando-me.

Pai de Melody - Meu Deus por que ele te deixou, ela te deixou? Norman.

Desconhecido - Quer morar em Paris e eu tenho aqui minha mãe doente.

Pai de Melody - Tua mãe é uma mulher?

Desconhecido (Sinalizando com a cabeça) - Parecia-se a Marlene Dietrich.

Pai de Melody - Tanto faz, no final todas elas fazem dano. Todas as mulheres, sejam machos ou fêmeas.

Desconhecido - Por que te deixou a tua?

Pai de Melody - Eu a deixei por conta de sua melhor amiga, porém não funcionou.

Desconhecido - Por que não?

Pai de Melody - Posso ser franco contigo?

Desconhecido - Não costumo me escandalizar.

Pai de Melody - Não consegui fazer amor.

Desconhecido - Por que não?

Pai de Melody - No começo tudo bem, mas logo perdi o interesse. Queria voltar com Marietta, o que tem graça, porque os últimos anos nunca tive demasiado interesse sexual por Marietta.

Desconhecido - Isso lhe passa aos héteros. Nós sempre temos interesse.

Pai de Melody - Caramba, se tenho que ser sincero jamais tive um desejo sexual ardente por Marietta.

Desconhecido - E, então, por que te casaste?

Pai de Melody - Era o que se fazia onde eu vivia. Todo mundo tinha mulher e filhos, e...
(Voltando-se para o desconhecido) Posso te falar abertamente?

Desconhecido - Claro.

Pai de Melody (Dando-lhe a mão) - John, John Celestine.

Desconhecido - Claro, John. Sou Howard Camins, nascido em Camsday.

Pai de Melody - Casei-me com Marietta porque tinha medo.

Desconhecido - De quê?

Pai de Melody - Do que sentia ao ver o zagueiro direito de futebol...

Desconhecido - Não!

Pai de Melody - Cada vez que se inclinava a recolher a bola do chão.

Desconhecido - Garçom! Mais uma rodada para meu amigo e para mim!

Como assinala a psicanálise, método de análise a respeito da suspeita, a partir de sua particular interpretação sobre o sentido da vida como um texto, todas as lembranças do

passado se guardam bem adentro, afetam de alguma ou outra forma e emergem, como acontece a Harry Block com as recordações de seu pai morto.

Projeta-se, isto é, transfere-se a outras pessoas ou coisas diferentes atributos que se procura reprimir, assim como acontecia com o pai de Melody, segundo próprio relato. No final do filme, quando se reúnem na casa de Boris todos os personagens para a despedida do ano e dar as boas-vindas ao Ano Novo, volta a aparecer esta questão, de novo do ponto de vista da ironia do humor judaico de Woody Allen.

Boris (Da garagem do seu apartamento, celebrando o Ano Novo que está por chegar com seus amigos e seres queridos) - Feliz Ano Novo! Espero e desejo que todos tenham um grande e maravilhoso ano...!

Pai de Melody (Com seu braço esquerdo sobre os ombros do seu namorado) - Estamos apaixonados! Howard vendeu a academia e abrimos uma loja de antiguidades em Yelsin. (Boris gesticula com sua mão direita estendida para o casal, gratamente surpreso). Sim! Arte Co, com uma grande coleção de pôsteres de cinema.

Boris - Quem te viu e quem te vê provinciano, republicano das cavernas, zumbi da Associação Nacional do Rifle!

Pai de Melody - Meu psicanalista diz que os rifles eram uma manifestação da minha incompetência sexual.

Boris - Se não fosse por essa incompetência sexual, a Associação Nacional do Rifle quebraria... (Voltando-se para a câmera, dirige-se ao público espectador). Tem vivido com Howard Camige, nascido em Camigeday. E não só dorme com um homem. Pronto celebrará o Yon-Kipur. E, o mais importante: pela primeira vez na sua vida é feliz.

Pai de Melody (Dirigindo-se a sua ex-mulher) - Devo adivinhar por que te falhava e não satisfazia tuas necessidades femininas...

Mãe de Melody - Que resultaram ser bastante consideráveis...

Pai de Melody - As minhas também, mas não com o sexo que me havia sido adjudicado.

Mãe de Melody (Exuberante de alegria sentada no meio dos dois namorados com os quais mora) - Eras um homem distinto, John! Toda tua personalidade é mais alegre ...! Tomara houvesse sido sempre assim!

Pai de Melody - Impossível quando fazia o amor contigo. Me sentia como um povo na garagem! Ah! E, perdoa a comparação.

Em tudo pode dar certo, os personagens descobrem no seu interior realmente o que são ao negar e deixar de lado o que haviam sido até então para se converter em algo diametralmente oposto aos valores que sempre haviam defendido.

Também nos Estados Unidos e o tópico conceito tradicional acerca do nacionalismo é questionado através da emblemática Estátua da Liberdade, questionada despojando-a de todo sentimentalismo irreal. Não se trata de uma análise crítica sem perspectiva, mas de uma operação que joga por terra as convenções sociais a partir do mais profundo de sua realidade para mostrar as forças que, como emblema e ícone da liberdade, convergem, enfrentam-se e tensionam no seu interior, fazendo explodir os sentidos mais arcaicos socialmente atribuídos e admitidos.

Dá-se, desse modo, um giro ao ícone da liberdade para mostrar, desde sua realidade histórica, todo o contrário do que se pretendia aludir. Frente à versão idílica da Estátua da Liberdade se apresenta, assim, questionada, a crua realidade da imigração que por aí entrava:

Boris (Indicando a Estátua da Liberdade) - Aí a tens! Valeu! Bem que poderíamos ir até aí correndo.

Melody (Pulando de alegria) - Oh! Sim, aí está...! A autêntica! Só a tinha visto no cinema... Tragam-me aos vossos rendidos, aos vossos pobres, a vossas massas aglomeradas...!

Boris - Surpreende-me que o conheças... E, o horrível que é...!

Melody - O recitei no final do concurso de Miss Greenwood Misissipi. É muito emotivo.

Boris - Mas, as massas nunca as receberam com os braços abertos. Enquanto chegavam, cada grupo étnico era recebido com violência e hostilidade. Todos tinham que brigar para entrar. A gente odeia forasteiros. É o estilo americano.

Melody - Em nossos concursos se fixavam na parte positiva de Norte-América.

Boris - Entendi... Os negros, os sequestraram na África. Acorrentados em barcos!

Melody - Meu pai diz que o nosso país faz o impossível pelos negros, porque nos sentimos culpados e porque tudo isso não passa de uma loucura.

Boris - Sim, senhor, teu pai. Teu pai é um grosso. Um imbecil racista. Teu pai!

Melody – Tens razão, porque és um gênio, mas para uma coitada como eu do Mississipi, isto é, muito emocionante.

A Estátua da Liberdade representa, como ícone dos Estados Unidos e seus valores, um paradoxo ambivalente baseado em uma crítica cáustica. Essa visão irônica da realidade mostra uma hipócrita ironia da paradoxal sociedade: o monumento encarregado de recebê-los oculta sua cara mais amarga, dura e hostil, justamente, a que vem à luz. A visão que tinha Melody, até então desse ícone da liberdade, visão dada pelo cinema e a cultura nacional oficial, encobridora da autêntica realidade, com todas as tensões que convergiam no seu interior. Daí a necessidade de descobrir e desvelar a realidade, a verdade diante das aparências. Trata-se, no caso de Boris, de uma operação violenta na qual a ironia converte-se em sarcasmo.

Do mesmo modo que a iniciativa de Salim de botar a mão no registro em lugar da belíssima Jacira. Fim do Epígrafe 2. Entre o instinto e a pulsão audiovisual, o judeu garante em primeiro e último lugar sua própria sobrevivência.

EPÍGRAFE 3.

O judeu foi à zona, escolheu uma menina e foi logo perguntando:

- Quanto é?
- 50 paus - responde ela.
- E com sadomasoquismo?
- É para você me bater ou apanhar?
- Para eu te bater!
- E você bate muito?
- Não, só até você devolver o dinheiro!

Duas frentes abrem-se neste início de Epígrafe: uma relacionada com a utilidade subjetiva de algo que pode dar certo na perspectiva da sexualidade e a outra uma paixão inútil de renúncia por parte do judeu do relato que escolhe e paga pelo prazer de se sentir compensado. Um drible para lá de experto sobre a culpa.

Para efeitos deste terceiro Epígrafe, dedica-se uma última reflexão à sexualidade em *Café Society*. A propósito do protagonismo melancólico de Bobby Dorfman, mais uma vez o alter-ego de Woody Allen, uma projeção nostálgica do espírito do diretor.

Para dar conta dos fenômenos psíquicos na sua totalidade, Freud ([1923] 2011, p. 16-25;25-36) propôs nas suas últimas formulações a distinção entre três elementos estruturais da mente humana: o id, o ego e o superego. O id constitui a parte mais arcaica do psiquismo, inclusive no sentido mais sacro de toda a tradição judaica do protagonista de *Café Society*, que interessa aqui analisar, especialmente dos instintos ligados à sobrevivência da comunidade judaica na diáspora. O eu de Bobby surge assim de um instinto, cuja forte influência vem da realidade normativa social.

Desta forma, a tarefa fundamental do eu de Bobby consiste na sua própria autoconservação e aspira substituir o «princípio de prazer» que reina sem restrições no id pelo «princípio de realidade». A percepção desta realidade é para Bobby o que para seu id é o instinto, uma questão de sobrevivência física e psíquica no meio de uma família de imigrantes de primeira e segunda geração. Esse eu do protagonista, representa sua consciência, razão ou reflexão, oposta ao id da paixão daquilo que sente por Vonnice, a amante do seu tio Phil.

O desenvolvimento do personagem dá lugar à formação de uma terceira instância, o superego, que constitui a instância moral – dos ideais e proibições do judaísmo –, procedente da interiorização da imagem dos progenitores como controladora e possessiva de Sheldon, o personagem do «Édipo reprimido» dos *Contos de Nova Iorque* ou da própria Rose, a matriarca em *Café Society*. Woody Allen (1989;2016) afirma que quando criança conheceu, admirado e temido esses seres elevados e logo introjetados. Este esquema põe de manifesto a precária e conflitante situação em que se encontra o eu de Bobby: permanentemente acossado pelas demandas imperiosas do id, imposições inevitáveis da realidade e as exigências morais excessivas do superego.

Na linha psicanalítica Bobby tem que se libertar do onipotente modelo familiar do tio Phil, o irmão de sucesso da própria mãe, para poder se encontrar consigo mesmo e progredir na sua vida pessoal. Em última instância, o protagonista consente a imitação do modelo masculino, justamente naquilo que deve ser imitado, convertendo-se também em um empresário bem-sucedido, decisão politicamente correta, porém imoral.

Da mesma forma que em *Meia-noite em Paris*, *Café Society* devolve uma produção de Woody Allen que navega na nostalgia – do grego *nostos* (lar) e *algos* (dor) –, o gozo da memória aferrada ao «perdido» e ausente. Este tema, presente na obra de Freud, reconhece-se em conceitos como a experiência de satisfação, desejo, compulsão de repetição, preservação integral do passado, retorno ao claustro materno ao dormir, fantasias filo e ontogenéticas, lamentos pela transitoriedade, caráter conservador e regressivo da pulsão de morte, entre outros tantos sintomas²²⁷.

Esses sintomas concretizam-se no contexto de Hollywood e Nova Iorque dos anos de 1930, e no protagonismo de um jovem que quer engolir o mundo e amar a glamourosa secretária do seu tio. O feroz magnata da indústria do cinema completa esse complexo sentimental, submetido à erosão dos desencontros, sonhos frustrados e o inexorável passar do tempo, da crise geracional: da sexualidade. Nessa idealização urbana ou das relações amorosas, o próprio Woody Allen recria-se em um clássico sobre Hollywood. Rodado no digital, beneficia-se da expressividade cromática da fotografia de Storaro, impulso estético vital barrado ao se evocar o fatalismo romântico da literatura de Scott Fitzgerald.

Woody Allen concebe seus filmes como novelas. Reservando-se para si o papel de narrador – é a voz do autor: a voz em *Off* –, para, com isso, sublinhar suas intenções: que sua história de amor seja um elemento a mais no retrato dos avatares de uma família judaica na década de 1930, que inclui um caprichoso e fascinante desvio para o crime e a inusual conversão de Ben, do judaísmo para o catolicismo.

Entretanto, a melancolia que serve de suporte ao amor juvenil de Bobby e Vonnie, alimentada pelo contraste entre o desejo e o que se exprime da vida, desloca-se pelas exigências do roteiro, sem nascer organicamente do desejo que transmitem os personagens. Os episódios com Vonnie lembram muito *Poderosa Afrodite*, de 1995, o superego de Bobby encarnado pelo coro grego – «da sociedade do café» – que constantemente o advertem a respeito do que se deve fazer e a funesta consequência de ficar à margem da lei imposta pela sociedade emergente daquele então.

²²⁷ A palavra nostalgia tem uma conotação mais patológica que saudades. Foi criada em finais do século XVII pelo médico suíço Johannes Hofer para descrever o estado anímico dos soldados suíços que lutavam fora de seu país, que sentiam uma tristeza originada pelo desejo de voltar a sua casa. Há muitos motivos para a nostalgia em *Café Society*: no contexto geral, a que sente o imigrante por sua terra natal; a almejada infância do cinema por parte do diretor; a do vigor e otimismo da juventude, quando enxergava toda sua caminhada pela frente; o sentimento profundo de Bobby Dorfman pelo seu primeiro amor – a belíssima Vonnie –, idealizada no contexto do judaísmo.

É característico no cinema de Woody Allen o sentido autorreferencial de sua obra como elemento de ficção, uma espécie de metalinguagem no caso de *Café Society*. Encontram-se assim, nessa «sociedade do espetáculo» em progresso, protagonistas que trabalham no e com cinema; a começar pelo protagonismo do empresário Phil Stern. Para o diretor nova-iorquino a arte é vista como um jogo de espelhos, já não reflexivos e sim refratários. Por isso a missão do cinema, como a de qualquer outra arte, consiste em mostrar aquilo que não se é capaz de ver ou que simplesmente não se quer ver: daí que muitos dos personagens de Woody Allen sejam vinculados às vicissitudes do olhar; personagens que, em alguns casos, são personagens que se negam a olhar-se a si mesmos tal como o enxergam os outros. É o caso típico de Bobby Dorfman, que vive de costas à realidade ou outros que carecem, como no caso de Bem, de um filtro moral.

As imagens de Bobby, Phil ou Ben podem servir de espelho aos espectadores? Esse é um dos efeitos espetaculares da ficção; em ocasiões, uma comédia romântica idealizada como meio evasivo ao incômodo do presente, costuma ser confundido em múltiplas situações com a realidade empírica pelos personagens de Woody Allen. A visão nessas circunstâncias, vai acompanhada da ruptura psicanalítica da «quarta parede» que, no caso de *Café Society*, leva-se a efeito pelo acesso direto aos protagonistas, principalmente, às declarações e projetos de Bobby Dorfman que no decorrer da trama cedem ao silêncio, refletido no rosto resignado do protagonista, fazendo jus à circulação libidinal obstruída pelo impasse entre o anímico e o somático.

A ficção como idealização ou sublimação da realidade está ligada no cinema de Woody Allen a essa ruptura psicanalítica da «quarta parede». Em *Café Society*, por haver sido abandonado por Vonnie, Bobby descobre o grande amor de sua vida: Veronica. A nova mulher do seu tio Phil, a única pessoa com a qual se sentia em sintonia e que o compreendia e apreciava de verdade tornou-se sintoma. E, ainda, havendo uma perda verdadeira, pois Bobby perde Vonnie como amante de verdade, faz realidade o mais brilhante de seus sonhos: renunciar a ela de forma sublime, permitindo identificar-se com o comportamento do seu referente, seu tio Phil Stern, tal como acontece na última cena de *Casablanca* de Michael Curtiz (1942)²²⁸.

²²⁸ *Casablanca* é um clássico da História do Cinema à qual Woody Allen rende homenagem. Narra a história romântica de uma cidade com esse nome de Marrocos sob o controle do governo de Vichy. O filme, baseado na obra de teatro: *Todos vêm ao Café de Rick – Everybody comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Alison –, foi

Como Dick-Bogart em *Casablanca*, Bobby tem que escolher entre o amor erótico e o correto ou virtuoso na concepção judaica da ética e da moral, decantando-se como um referente artístico por este último. O triunfo de Vonnie não constitui o ocaso ou a derrota de Bobby nesse sentido. Vonnie fica com Phil, a quem amou em primeira e última instância. E, apesar da frustração, Bobby triunfa libertando-se de seu referente artístico ao imitá-lo, justamente onde este deve ser imitado: no momento de tomar a decisão moralmente correta.

Duplo triunfo por parte de Bobby no qual a virtude ganha pulso ao amor erótico. Neste sentido, o filme lança a esperança que Bobby tenha alcançado a maturidade suficiente como para poder no final experimentar uma relação adequada e estável. Cabe notar que a obra de teatro de Woody Allen (2003) *Sonhos de um sedutor*, termina com uma cena na qual Allan encontrava uma jovem prometedora e se mostrava capaz de falar com Bogart com certa objetividade científica, o filme com Herbert Ross como diretor e Woody Allen como roteirista se mantém na áurea de *Casablanca*: Allan caminha sozinho pelo campo de aviação com sua recente adquirida independência do seu modelo justamente comportando-se como ele, sendo inclusive mais solitário e pelo tanto mais heroico que Rick.

Deste modo, a linguagem artística e o referente que o encarna, longe de ameaçar a realidade, o que consegue é reforça-la e deixar de se meter de uma vez por todas nela. E será, justamente, o referente de Bogart o que define em *Café Society*: em primeiro lugar, o papel de Veronica como a mulher com vocação de mãe na vida de Bobby Dorfman, sua solidão e melancolia. Em segundo lugar, o id do protagonismo de Woody Allen o que ajudará a seu protagonista a encontrar a luz em seu fracasso sentimental. O fracasso pós-moderno é assim superado pelo diretor cinematográfico ao enfrentá-lo desde o aparente fracasso, que se converterá em êxito.

O começo de *Café Society* avisa de algo que muda em relação à temática da sexualidade, no entanto, não se consegue discernir com clareza de que se trata exatamente; a apresentação dos personagens arquétipos da cena judaica segue presente em pares antagônicos: sonhadores e pessimistas; triunfadores e fracassados; tímidos e decididos; o

dirigido por Michael Curtiz e protagonizado por Humphrey Bogart no papel de Rick Blaine e Ingrid Bergman como Ilsa Lund. O desenvolvimento do filme centra-se nos conflitos de Rick, usando as palavras de um dos personagens, entre o amor e a virtude: ele deverá escolher entre sua amada Ilsa e fazer o correto. O dilema é ajuda-la escapar de Casablanca junto a seu esposo, líder da resistência, para que este possa continuar sua luta contra os nazis. O impacto emocional do filme alcançou a Allen e o conflito da trama volta a aparecer refletido em *Café Society* na atitude de Bobby Dorfman, um gesto digno: da ética judaica.

incessante ritmo do jazz acompanha imperturbavelmente a cena; o cinismo histérico e nervoso, inerente ao caráter do protagonista que representa uma nova versão rejuvenescida do diretor que não se faz esperar... Insistiu-se no capítulo 2 da decupagem sobre a embalagem da música sobre a ação.

Por isso mesmo, o jazz é consagrado em *Café Society* como um gênero musical que embala o desejo que flui na narrativa do filme. Originário das populações próximas do Delta do Mississippi, surge da união de elementos negros, procedentes dos escravos africanos ocidentais ou caribenhos, com outros derivados de brancos europeus. Com uma qualidade rítmica especial, o swing definido por Woody Allen como a pulsação dinâmica, irreduzível a todo e qualquer sistema, transcendente na interpretação e inconfundível, outorgando-lhe um caráter sensual, projetando neste sentido cantantes femininas, como Billie Holiday ou Ella Fitzgerald no âmbito do clube dirigido por Ben e Bobby Dorfman. No século XXI, o jazz progride de forma acelerada e incorpora ritmos do rap e hip-hop, isto é, um tipo de música dos mais jovens. O jazz, e isto o sabe bem o diretor nova-iorquino, descreve musicalmente o que acontece na sociedade por meio dos seus intérpretes e oferece um retrato fidedigno dos fatos mais atuais junto com o traço sonoro das vivências humanas, atravessando fronteiras e convertendo-se em um fenômeno mundial multicultural com uma original linguagem musical que continua falando da busca da liberdade, entre os diferentes tipos de liberdade: a sexual.

Então, como isto se enquadra no tradicional molde cinematográfico de Woody Allen? Em *Café Society* é como se os planos estivessem dotados de um espesso filtro que desacelera e acentua a graça dos movimentos de cada personagem, como se a gravidade se reduplicara no campo da ação da câmera e o espaço fílmico absorvera toda a luz a seu alcance para irradiar, desde cada elemento da composição artística, uma áurea especial dotada de luminosidade majestosa. Nisso reside a chave, uma fotografia composta para a ocasião pelo mestre do enquadramento e da perspectiva Vittorio Storaro.

Uma fotografia da qual Woody Allen aproveita-se para acentuar seu mapa de contrastes idiossincráticos – judeus imigrantes, negros e, marginalizados de um modo geral – ao mesmo tempo que revela uma afortunada mudança pós-moderna de óptica e enfoque que por extensão afeta o esquema narrativo de uma sexualidade elíptica.

Nesse contraste visual, o realizador nova-iorquino expõe uma aproximação alegórica de dupla intencionalidade, cuja principal função consiste em sublinhar as diferenças conceituais no comportamento e a identidade sexual dos integrantes das diferentes classes

sociais, e a disparidade geográfica entre duas cidades opostas que agem como um todo demográfico absoluto dentro do universo hiperreal de *Café Society*.

Desse modo, quando Bobby Dorfman decide fugir do Brooklin – antes de se converter no centro nevrálgico da cultura hipster-cool que é hoje – para ir viver em Hollywood, onde mora seu exitoso tio Phil Stern, ativa de algum modo esse mecanismo comparativo com o qual Woody Allen fundamenta a comicidade argumental em que se sustenta o filme, não só consistente na diferenciação entre as cidades de Nova Iorque e Los Angeles, mas também de realizar um estudo de antropologia no qual se desvelam os excessos e defeitos – também uma outra virtude – desses grupos sociais banhados por águas de oceanos diferentes.

A narração parte de uma estrutura similar à das epopeias clássicas, o herói é apresentado em posição de frustração ao ser incapaz de encaixar a magnitude de suas aspirações na estreiteza de possibilidades que lhe oferece o entorno primigênio. Reforçando o enunciado inicial deste apartado sobre sexualidade: a origem infantil da sexualidade adulta.

Procede-se à viagem iniciática por natureza, instrutivo por necessidade e dolorosamente cômico, de um diretor masoquista. Uma viagem da qual voltará instruído e marcado, convertido em adulto e disposto a afrontar, agora desde sua intimidade e com os da sua própria classe, a nova etapa de sua vida, na qual espera mudar o entorno da mesma forma que a experiência mudou a ele mesmo. A ironia e o roteiro cobram importância protagônica em *Café Society* ao outorgar à localização geográfica todo o peso da narração.

Woody Allen utiliza a contraposição semântica dos lugares do relato, Califórnia e Nova Iorque, como meio de enfatizar o determinismo do ambiente sobre o indivíduo. O contexto tem uma importância maior que a simples função decorativa, age como a unidade que aporta sentido aos fatos ocorridos nele. Brooklyn apresenta-se como o berço da intransigência artística e liberal, um lugar onde se aferrar aos códigos familiares do trabalho duro e hereditário, onde as oposições são: a honrada escravidão ou a próspera delinquência.

Um ambiente brega de incompreensão doutrinal de incongruentes emendas. Los Angeles, pelo contrário, evoca o verdadeiro sonho americano, a terra das oportunidades e a ruptura do vínculo da perniciosa herança da tradição. Um contraste genialmente consagrado na primeira cena, quando o protagonista cruza a mencionada fronteira física e ideológica, graças a um encontro de tintes sacrílegos com a virginal prostituta judaica de hilariante inexperiência.

Apresenta-se em *Café Society* uma mensagem pessimista que incide no fato da dificuldade do ser humano de romper as cadeias que o amarram a suas raízes. A terrível inércia, comodismo ou conformismo transformam-se em chaves da infelicidade da maioria das pessoas irrealizadas.

Adaptado à pompa Hollywoodiana, Bobby começa a trabalhar como assistente do seu tio Phil em uma empresa cinematográfica de grande importância. Suas expectativas logo serão superadas ao se encontrar rodeado das grandes estrelas do espetáculo e com quantiosos incentivos. Como era de se esperar, no excitante ambiente californiano, Bobby não tarda em se sentir vítima de Eros, uma flecha que o fere no mesmo lugar de trabalho ao cair apaixonado pela sua amiga e colega Vonnie, que é a amante secreta do seu tio.

Inicia-se o triângulo amoroso que dá início à típica teoria do caos que tanto tem obcecado a Woody Allen em todos seus anos de carreira; nela, o sexo sempre é o detonante e todos os conflitos sociais do mundo moderno. A comédia romântica de *Café Society* entrelaça-se assim de forma sutil com a paixão mais poética graças ao talento de Storaro, que não deixa de presentear o espectador com momentos de beleza antológicos no filme, jogando com luzes diretas, indiretas, a combinação perfeita e estratégica, da iluminação artificial e natural para facilitar a transição entre cenas e a aclimação idônea a determinados instantes de intensidade amorosa.

Infelizmente, não há tempo para o ensimesmamento de Bobby e, quando por fim acreditava-se dono de seu destino e realizador dos seus sonhos, encontra-se de volta a Nova Iorque com o coração partido ainda que, convertido num empresário capaz de levar adiante o glamoroso clube que seu irmão Ben, um notório mafioso local, tem montado.

O título do filme faz referência justamente a este tipo de locais onde os artistas e gente da alta sociedade se reuniam para dar renda solta a sua imaginação criativa ou erótico-festiva na frenética Nova Iorque pós Lei Seca.

Em um tom cômico incomparável, Woody Allen apresenta uma mensagem desesperadora que incide no fato da dificuldade de o ser humano lidar com o sentimento de pertença. Isto pode ser observado no pessimismo provinciano familiar de Bobby, onde cresceu educado por uma mãe com a certeza absoluta de que com um marido diferente sua vida tivesse sido muito melhor e, apesar disso, é incapaz de o abandonar.

E como o protagonista parece vencido pela cruel firmeza desses vínculos especiais, serão seus sonhos os que tenham que comparecer a ele para persegui-lo e atormentá-lo pela

falta de iniciativa. Seu passado recente aparece em cena com a crueldade de um amor platônico e um tio milionário vivendo o que deveria ser sua própria vida.

O protagonista refeito enfrenta de novo esse triângulo, que mais parece o quadrado greimasiano – no qual não há saída, a não ser no próprio texto –; a partir desse instante Woody Allen começa a perfilar a entrada a um desenlace. Um final sublime no qual, com uma maravilhosa panorâmica circular e uma montagem em paralelo, o realizador oferece uma visão duplicada de um mesmo ponto de vista.

Dois olhares sem esperança na tangível e inalcançável fronteira que os separa, com a única intenção de realçar o verdadeiramente importante em *Café Society*: a tristeza do solitário. O filme é uma comédia romântica divertida, bela e emocionante cântico à solidão.

Mencionava-se no Epígrafe desta terceira e última parte, o caráter sádico do judeu no episódio com a prostituta. Sem entrar no mérito explícito do encontro de Bobby com a figura mais significativa da trama, que envolve o jovem empreendedor recém-chegado a Hollywood, o protagonista no final do roteiro, casado com a bela, doce e a maternal Veronica, volta a ver Vonnie. A quem sempre amou, mas tratava-se de um amor fadado a um desejo sempre adiado.

Contudo, por que não? Volta-se ao tema da sexualidade – conceito complexo ligado ao desejo, amor, narcisismo, à proibição do incesto e à diferença entre os gêneros –, como assinala Lacan ([1933-1963] 1998, p. 242) no campo do significante, tudo ocorre porque é isso o que caracteriza a sexualidade humana²²⁹. Embora, na própria fala de Bobby Dorfman, protagonista de *Café Society*: «a vida é uma comédia escrita por um comediógrafo sádico»²³⁰.

²²⁹ A supremacia do significante opõe-se à concepção expressionista ou realista da linguagem, segundo a qual, os conceitos ou significados existem em um estado pré-verbal, antes de serem expressos por meio do veículo – material – da linguagem. Certamente, ao ser reconhecida a psicanálise na década de 1950 como um método de verdade e desmitificação das camuflagens subjetivas (Lacan, 1998, p. 242), serve de modelo ao diretor cinematográfico no que se refere à adaptação do indivíduo ao meio social. A pedra angular dos fundamentos de Freud, retomados na perspectiva lacaniana: o conceito de inconsciente e a teoria sobre a sexualidade demonstram como a experiência psicanalítica é reconduzida à fala e à linguagem, constituindo o que será o papel da vanguarda antropológica contemporânea.

²³⁰ O sádico desfruta com a humilhação e a dor de outra pessoa. Entretanto, desumanizar é o que permite alguém ser cruel. Contudo, é importante aprofundar essa autodenominação de Woody Allen na voz do seu protagonista. Sádico é a atribuição dada aos crimes do Marquês de Sade (Donatien Alphonse François de Sade [1740-1814]), descritos na vida e obra desse personagem histórico-literário. A estrutura do desejo sádico, encontra-se nos *Escritos* de Lacan ([1966]1998, p. 807-842; 1988; 2010), especificamente em: «Kant com Sade» e nos *Seminários, Livro 7 e Livro 2*. Neles se associa o sadismo à ideia da perversão, originariamente do vínculo entre o desvio patológico e o pensamento. Há uma justaposição do imperativo categórico de Kant com a máxima de Sade, formulada por Lacan. Kant e Sade são duas caras da mesma moeda no que se refere ao desejo e ao gozo: a máxima sadiana de que o libertino tem direito a molestar o próximo cumpre no essencial os requerimentos do

Nessa perspectiva patológica: um diretor sádico não só obtém excitação ao infringir sofrimento ou castigo doloroso a seus protagonistas, mas também humilhando-os, submetendo-os e os degradando. Já o masoquista se excita com o sofrimento próprio, bem seja pela dor física ou pela humilhação dos maus tratos. Lembrando que se trata de uma projeção dessas patologias à trama ficcional de um filme ou de uma obra cinematográfica.

Como já mencionado, no cinema de Woody Allen há algo de fatalidade que impede a seus personagens lograr a felicidade²³¹. Vonnie deixa Bobby e aceita a proposta de matrimônio do seu tio porque acredita que sua vida será mais cômoda com ele – economicamente – e Bobby se casa com Veronica sem amá-la com a paixão com a qual amou Vonnie. Poderiam ter sido felizes, nessa Nova Iorque dos anos de 1930 impregnada de glamour da lata sociedade e do mistério do universo dos gangsters, mas não podem sê-lo porque se está no microcosmo de Woody Allen, o universo da fatalidade, de personagens incapacitados de serem felizes.

Allen fala do desamor em *Café Society*, um pensador moderno que desenvolve com humor a crítica social: a esta cidade a move o ego, diz Phil Stern, tio e rival amoroso do protagonista, a ironia acerca das religiões em concreto do judaísmo, referências à irracionalidade e, portanto, à periculosidade do amor – o amor não é racional, se estás perdidamente apaixonado perdes o controle, falam a Bobby – e sua habitual crítica aos intelectuais, encarnados na ocasião no cunhado de Bobby, um tipo pouco destro para a vida que em uma passagem do filme cita Sócrates, duvidando sobre suas verdades: Sócrates dizia que uma vida não examinada não vale a pena vivê-la, mas uma vida examinada tampouco é um precipício e afirma: Pensamos demais? Provavelmente sim! Woody Allen aos 100% com sua habitual crítica à razão instrumental chega à conclusão de ser ferramenta decepcionante, inútil quando se trata de dar respostas às grandes questões da vida.

A proximidade que se pode estabelecer entre a arte cinematográfica explorada a exaustão por Woody Allen e os processos primários por Freud e Lacan não são suficientes para modelar o inconsciente. Contudo, isso não significa que o cinema não esteja em condições de

imperativo kantiano; tanto a proposta de Sade quanto a moral kantiana são amostras de um mesmo sadismo: dirigido a outros sujeitos e a si mesmo, sob a forma do dever moral, respectivamente. Partindo da ética da psicanálise expõem-se a crítica de Lacan ao imperativo categórico de Kant, assumindo como paradigma do que significa ser moral.

²³¹ Nessa mesma linha, Jacques-Alain Miller (2011), a fantasia que interessa a Lacan é a fantasia perversa, mais ainda, a fantasia na perversão. Trata-se do gozo, nem tanto do desejo. O modo de como Sade parece obter esse gozo no seu fantasma é o paradigma diferenciador entre a perversão sádica e masoquista, algo diferente da estrutura neurótica, fundada sobre a rejeição da castração. No final, Kant admite a existência de uma malignidade formal, isto é, admite Sade.

captar, de permitir que se veja e sinta algo dos conflitos inconscientes de um modo absolutamente intrínseco à realidade.

Desta forma, ainda que o paralelismo mais estabelecido no imaginário cinematográfico seja o sonho, isto vale também para o «devaneio» – no sentido do sonhar acordado –; analisar um filme tal e como se analisa um sonho confunde, por um lado, uma produção do inconsciente com a produção de uma obra de criação estética, e do pesquisador, que é em proporção significativa, consciente, procurando atingir a verdade do próprio desejo, segundo afirma Juan Droguett (2004, p. 11), parafraseando Lacan em relação ao destino das pulsões. Isto não exclui que os processos de condensação e deslocamento sejam essenciais para a obra de arte cinematográfica naquilo que define a sexualidade: entre o instintivo e a pulsão audiovisual.

Neste ponto, Walter Benjamin (2012) remete à ruptura que o cinema vai operar na relação do ser humano com a imagem e a representação da realidade, em particular porque introduz o paralelo estabelecido entre o cinema e a psicanálise. Isto é, com os aspectos mais complexos da subjetivação, nos quais têm um lugar privilegiado os relativos à sexualidade.

Toda e qualquer representação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais importante, já que garante, por conta da sua intensa compenetração com o aparelho, um aspecto da realidade despojado de todo instrumento que o ser humano possa exigir de uma obra de arte. Benjamin (2012, capítulo 18), ao considerar especialmente o trabalho de ligação entre arte e ciência que o cinema conseguiu operar, estabelece um forte paralelismo entre cinema e psicanálise. Ambas as descobertas abriram um campo de compreensão do ser humano e seus conflitos, dos movimentos corporais e psíquicos, que Woody Allen soube interpretar com maestria por meio do gênero da comédia.

No começo era o real do corpo – sexualidade –, o que não pode ser captado nem pelo simbólico nem pelo imaginário. Woody Allen procura decifrar essa realidade a partir do simbólico, da linguagem cinematográfica; o outro, do imaginário através da imagem-movimento, e ambos os registros nascem da confrontação com a realidade, a um impossível, ao irrepresentável, ao sem-sentido. E assim como não há metapsicologia sem clínica, não há cinema sem corpo real.

Por sua parte, Ingmar Bergman (2001, p. 12-13), inspiração do cineasta poderia razoar com Freud, deixando entrever uma especificidade cinematográfica: se fez evidente que o cinema havia se convertido no meio de expressão por excelência. «Me fazia escutar, diz

Bergman, em uma língua que não passava pela linguagem que me faltava, pela música que não dominava, pela pintura que me deixava frio».

E, reforça: « [...] tinha de pronto uma possibilidade de me relacionar com o mundo do meu entorno em uma língua que se fala diretamente de alma a alma em giros que, quase voluptuosamente, subtraem-se ao controle do intelecto. Desse modo, durante vinte anos, sem me cansar, com uma espécie de furor, transmiti sonhos, sensações, fantasias, gritos de loucura, neuroses, êxtase da fé e puras mentiras».

O modo de fazer cinema de Bergman não só contagiou na produtividade fílmica de Woody Allen, mas também influenciou a ideia de a arte ser uma mentira que permite desvelar a verdade. Dito de outra forma, na arte, desvelar uma verdade que avança mascarada é captá-la por meio da ficção. Esta é basicamente uma elaboração. E, pelo exposto até aqui, um trabalho de pensamento e imaginação criadora: dados, material de vida utilizado pelo diretor e transformado na construção de um filme.

Com relação ao paralelo entre ficção cinematográfica e o trabalho de ficcionalização inevitável, necessária à escrita da subjetividade em *Café Society*, aportam elementos acerca da questão do humor judaico, indiretamente no estilo pós-moderno da temática da sexualidade. Nesse sentido, Lacan ([1959-1960] 1988; 2017, p. 20-107) na sua leitura biologista, sustenta na função do real do corpo biológico, na leitura poética, mantida na ambiguidade da palavra e a função do inefável, assim como na leitura freudiana na qual se supõe recuperar a teoria do fundador da psicanálise, dando-lhe novos nomes e argumentos.

Essas orientações, como todas as citadas até aqui partem do pressuposto de que as ficções são meras representações que, ainda sejam importantes para alguém – o interpretante cultural –, nunca vão além do disfarce, engano e aparência. Sustentadas por psicanalistas não deixam de se associar as ficções às fantasias inconscientes, mas em uma versão mais contemporânea do diretor Nova Iorque que as aproxima às ficções poéticas e às do discurso.

Segundo o aforismo de Lacan ([1956-1957] 1995, p. 258-259), nisto reside o problema: toda verdade tem estrutura de ficção. Disto Woody Allen sabe. Sendo assim, toda verdade é uma fantasia que opera como real. E nessa perspectiva se esclarece que: as ficções revelam da linguagem seu valor de uso, isto é, o estatuto utilitário. O que converte a linguagem em um objeto real – a Coisa. Neste sentido, o psiquiatra francês ensina que a pulsão não deve ser

considerada um mito, como sustentava Freud, mas como uma ficção tão real como a própria verdade.

Também nisto se sustenta que o inconsciente possui estrutura de ficção. Estima-se deste modo que a grande diferença entre Lacan ([1972-1973]1985a, p. 121) e a leitura feita por Woody Allen, sobre a realidade contemporânea coincide em grande medida com o senso comum da época, sociedade e cultura pós-moderna. Um real completamente distinto do cartesianismo, de um real que «ex-siste», que não é em si mesmo, que possui uma estrutura de ficção (Lacan, 2005, p. 130). Contudo, para poder descobrir a especificidade e novidade de sua proposta quiçá seja necessário previamente aceitar que é o ponto onde Freud se nega a ver a verdade, que é sua paixão, a estrutura de ficção que está na sua origem (Ibidem, p. 146).

A partir destas constatações, o especificamente relativo ao tema da sexualidade na obra de Woody Allen de um modo geral e em *Café Society* em particular, leva às seguintes conclusões: o gozo do Outro marcado pelo falocentrismo na cultura contemporânea possui em si algo que escapa a essa lógica. Trata-se do gozo feminino, ou pelo menos de todo sujeito que se coloca na posição feminina; do significante ao gozo, do simbólico ao real, o ser em psicanálise. O ser sexuado, o que só pode se dar em relação com o Outro.

E, com as chamadas fórmulas quânticas da sexuação, Lacan define o ser sexuado fazendo um corte entre natureza e cultura: reforçando que a biologia não é destino e que o sexo, bem como o corpo é algo que se apropria e de que se goza.

Essa lógica lacaniana da sexuação é perfeitamente compatível com a proposta de Woody Allen na sua filmografia. Opõem-se à lógica aristotélica, passando do princípio da não contradição para o princípio da não relação sexual, a que escapa à ditadura do falo. Lacan ([1971-1972] 2012) formula que: o sexo não define nenhuma relação no falante.

Nisso, Woody Allen é um expoente direto da decadência do mundo simbólico e a supremacia do significante na qual se estabelece o gozo fálico ou não fálico, desenvolvendo-se em contato com a alteridade, esperando encontrar no outro aquilo que cada um não tem. O pensamento do diretor cinematográfico não leva em conta o pensamento lacaniano.

O amor cortês no tratamento dado por Allen no filme *Café Society* é uma maneira inteiramente refinada de suprir essa ausência da relação sexual, fingindo que é o próprio ser o ponto de obstáculo. Tudo isto passa pelos temas trazidos nesta tese sobre a alteridade: dinheiro, sexo e amor: o outro como semelhante – Ben Dorfman –; o Outro como inconsciente – Bobby Dorfman –; o outro da pulsão sexual – Vonnie –; o outro do laço social – Phil Stern; e,

por fim: o Outro como Outro sexo – Veronica. Em cada uma dessas abordagens, comparecem a presença ora do amor, do desejo e do gozo. E, no outro como semelhante, o amor; no Outro como inconsciente, o desejo; no outro como pulsão, o desejo; no outro do espaço social, o gozo e no Outro sexo, algo que lhe é barrado, isto é, o «gozo Outro».

Deste modo, o amor, o desejo e o gozo são as diversas formas de lidar com os outros. Neste sentido, o cinema de Woody Allen tem enriquecido o mundo perceptivo que explicam a metodologia freudiana e seu devir lacaniano. Resultando excepcional essa abertura à «Psicopatologia da vida cotidiana» tanto no mundo óptico, como no acústico, por isso o título: sexo, entre o instinto e a pulsão audiovisual. Fim do segundo Epígrafe do segundo ensaio.

3.3 AMOR, o festival do comediante judeu

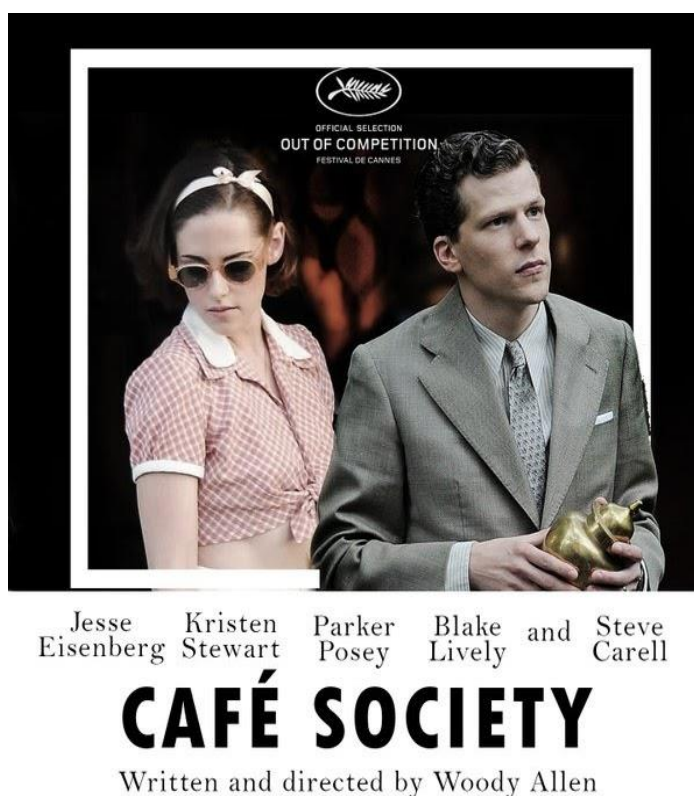


Figura 12 - O amor não é racional. Você cai de amores e perde o controle – diz Vonnie para Bobby Dorfman. A fina ironia do comediante que reforça na voz do protagonista: a vida é uma comédia escrita por um autor sádico.

O título deste último tema ganhou importância com o recente lançamento de *Rifkin's Festival*, traduzido para o português como *O Festival do Amor*. A estas alturas, poucas coisas podem se dizer de Woody Allen: ácido, crítico, engenhoso, sarcástico, enfim, um gênio convertido meritoriamente em autor por conta de sua produção. O judeu do Brooklyn consagra sua

carreira de êxitos derivada de seu particular selo autoral pós-moderno, formado por suas influências cinematográficas e sua eloquente personalidade.

No filme, Allen abre seu coração ao espectador criando um mundo de magia distante da realidade, alternativa chamada de ficção cinematográfica, e ao mesmo tempo sendo grato aos dez dias do prestigioso Festival Internacional de Cinema de San Sebastián que serve de marco para o diretor nova-iorquino desenhar, por meio de fotogramas em forma de sonhos, um corolário do seu amor pelo cinema. Também presente na retrospectiva de *Café Society*.

Esse filme trata da história de mais um personagem alter-ego do cineasta na vida real: Mort Rifkin – Wallace Shawn –, um erudito intelectual, amante e crítico profissional de cinema que, em parada obrigatória no utópico País Vasco, cai em uma amalgama de reflexões existencialistas de forma repentina desabrochada pela aparição de um prometedor diretor de cinema, Phillipe – Louis Garrel –, que desmonta a relação sentimental com sua mulher Sue – Gina Gershon – dando lugar a numerosos tópicos literários relacionados com o amor: «o amor bonus», «ferus» e «pós-morte»; também evoca a «áurea mediocritas», o «non omnis moriar» e o «tempus fugit»; assim como os clássicos «carpe diem e locus amoenus»²³².

Esses tópicos a serem tratados no Epígrafe três revelam a forma como o diretor usa esses recursos literários para definir a trama de um filme, cuja vocação de roteirista flagra um homem que ama o ofício de fazer cinema, sem esquecer que se trata da própria projeção de Woody Allen. Portanto, valendo-se destes recursos literários, aborda-se o tema do amor na filmografia escolhida para este ensaio.

Por esta razão, considera-se indispensável tecer algumas considerações no final desta terceira e última parte, levando-se em conta os devidos epígrafes relativos à morte no contexto do humor judaico. É uma ode ao cinema – uma carta de amor –, à maior das paixões do realizador estadunidense, que contagia a ilusão com um corte agri-doce e existencial que caracteriza como se viu até aqui toda sua filmografia.

²³² Esses tópicos literários acima citados inserem-se na interface literatura e cinema, imagens retóricas que unem conteúdos semânticos fixos com expressões formais recorrentes e que se repetem com variações ao longo da literatura (Lausberg, 2004). Seu corpus é uma série de constantes temáticas, tópicos ou motivos, utilizados por Woody Allen como recursos estratégicos na hora de produzir o roteiro. O vasto conhecimento do diretor a respeito da cultura clássica greco-latina, da tradição judaica e dos escritores contemporâneos, sobretudo os existencialistas; sentenças ou provérbios morais da tradição oral e de origem popular adquirem força na construção narrativa cinematográfica do diretor, caracterizando seu cinema como cult no contexto audiovisual de atualidade.

Numerosos filmes, incluindo *Café Society*, cativam pelo uso desse sarcástico existencialismo como tema principal, traço que exhibe uma personalidade pessimista e, inclusive, pela impotência que atribui à morte; um diretor que não duvida em tratar o tema tabu, tomando como uma de suas principais referências o legendário Ingmar Bergman.

Do implacável *Crimes e pecados* de 1989 até hoje, Woody Allen enfrenta a morte com covardia, tal e como ele a cita; sem duvidar em pular da janela se a coragem fraqueja, colocando-se de lado se a morte o olha de frente, confrontando-a desde o «momento mori» – expressão latina que lembra a condição mortal do ser humano, muito utilizada na arte cristã –, um recordatório derradeiro de Ben em *Café Society* que produz o efeito da conversão.

Esta introdução à terceira parte do último capítulo, vale-se de *Poderosa Afrodite*; *Todos dizem eu te amo*; *Desconstruindo Harry*; *Match Point*; *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos*; *Meia noite em Paris*; *Café Society*, entre outros que fazem alusão ao amor nos seus mais diversos modos de representação, até o mais recente filme *O festival do amor* de Woody Allen (2021) para recapitular o tema em uma filmografia escolhida que possibilita analisar a posta em cena do humor judaico na sua relação com o sentimento que o diretor associa tanto à pulsão vital quanto à morte pelo viés da perspectiva existencialista. Servindo-se dos tópicos literários acima descritos e aplicados às produções mais recentes do diretor nova-iorquino.

Antes de introduzir o primeiro Epígrafe, resulta inevitável falar do tradicional «amor cortês». Apesar de não ser este o caminho proposto à reflexão final no contexto nostálgico da produção de *Café Society*. Trata-se de uma maneira inteiramente refinada da modernidade de suprir a ausência da relação sexual, fingindo que é o próprio sujeito, segundo Lacan (1985a, p. 94), o que coloca tais obstáculos. Neste sentido, a proposta do «amor nostálgico» alcança importantes ressonâncias na figura do protagonista e no espectro do diretor que percorre a trama do filme.

Dramático por definição, o «discurso amoroso» é posterior aos fatos porque, como diz Roland Barthes ([1977]2018), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, tomando o conceito de Nietzsche, o amor não pode ser narrado, relata-se o que acontece ao sujeito ao ser objeto do enamoramento, uma vez que isso lhe tem acontecido²³³.

²³³ As figuras para Barthes (2018, p. 45-51) podem ser entendidas como «arrebatamentos da linguagem». É porque, segundo o semiólogo francês, o discurso amoroso acontece em pequenos fragmentos ou em saltos. Dançarinos levam a cabo diversos movimentos para chegar a uma postura: esta postura é a figura. Cabe mencionar aqui o caráter retrô da narrativa de *Café Society* que reforça a ideia, por um lado, do caráter sagrado

Como narrativa – Romance, Paixão –, o amor é uma história que se realiza no sentido sagrado: é um programa, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história já aconteceu; pois aquilo que é acontecimento é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamoramento é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: «O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar antes ou atrás da cena). O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso e atrás do prosclênio da consciência: 'o acontecimento' amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso (Barthes, 2018, p. 135-136).

Para Bobby Dorfman em *Café Society* a ação se exclui e Woody Allen com sua voz em *off* fantasmagórica, fala do efeito posterior a esse acontecimento amoroso. Por isso, justifica-se o traço melancólico do semblante de ambos. Por outro lado, ao se referir à intrusão do imperfeito na gramática do «discurso amoroso», Barthes menciona a falta – desejo que circula na narrativa ficcional –, já que a carência não permite que o protagonista seja completo, total, perfeito. Essa carência implica irremediavelmente uma imperfeição. Apaixonado, o protagonista é um sujeito imperfeito porque lhe falta Vonnie – a mulher amada –, que é o mesmo que dizer a mãe, do ponto de vista freudiano. E a lembrança é, em si mesma, um discurso imperfeito, um discurso carente.

Assim mesmo, deve-se recorrer à figura de Barthes (2018, 171) naquilo que este denomina *fading*. Experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contato, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou preferida em benefício de qualquer outro, do mundo ou do próprio tio, Phil Stern. O outro para Bobby está contido na sua própria voz – que fala pelo diretor ao espectador acerca do drama interior que está vivendo –, ela sustenta, permite a leitura interior e por assim dizer, consome o desvanecimento do ser amado, porque pertence à voz da morte.

O que faz a voz é o que em Vonnie desgarrá Bobby à força do 'dever morrer' às possibilidades de amor com ela, como se fosse de pronto e não pudesse voltar a ser jamais; cabendo apenas uma lembrança. « [...] Nada mais doloroso do que uma voz amada e cansada: voz extenuada, rarefeita, exangue; poderia se dizer, voz do fim do mundo, que vai ser tragada muito longe pelas águas frias: ela está no ponto de desaparecer, como o ser amado está no

do amor; e, por outro, da homenagem que Woody Allen faz à preterida Idade de Ouro do cinema a partir da pós-modernidade.

ponto de morrer: o cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar » (idem, p. 173). É o *fading* em toda sua angústia.

Bobby Dorfman apaixonado no seu cárcere interior evoca a imagem de Vonnie. Sem implicar o *fading* dela, a desapareição, o distanciamento, a ausência. O discurso da ausência é segundo Barthes (2018, p.63):

O desejo aí está, ardente, eterno: mas Deus está acima dele, e os braços erguidos do Desejo não atingem nunca a plenitude adorada. O discurso da Ausência é um texto de dois ideogramas: há os braços erguidos do Desejo, e há os braços estendidos da Carência. Oscilo, vacilo entre a imagem pálida dos braços, erguidos e a imagem acolhedora e infantil dos braços estendidos.

Para Barthes é no discurso da ausência no qual se descobre o desejo e, ao mesmo tempo, a necessidade. A mulher ou amada ausente se volta um detonante do sentimento amoroso evocador e melancólico. Neste sentido, Bobby se constituirá em um primeiro momento, na imagem que a preenche e a cobre por completo, mas, o que prevalece nela é a imagem totalmente inocente acerca da sociedade ou, melhor, tão puro quanto uma criança.

Agora bem, o interessante, como já foi dito, é o diretor que faz com que o protagonista apaixonado encene a narrativa para fazer presente Vonnie – ausente –, sabendo que não se escreve para o outro. Woody Allen nessa roteirização está consciente de que essas coisas não permitem jamais amar a quem se ama, sabe que a escrita não compensa, não sublima nada e que é justamente aí onde não se está: começa a escrita ficcional.

Figuras dessa escrita ficcional configuram, de acordo com Barthes, o discurso amoroso de Bobby em *Café Society*: a paisagem, o jardim, as lembranças, o *fading*, o beijo, a ausência e a imagem angelical de Vonnie, tudo atravessado pela nostalgia. De forma que o discurso amoroso de Woody Allen poderia ser articulado da seguinte maneira: o apaixonado Bobby Dorfman acompanha Vonnie – em uma espécie de rapto – encarregada de lhe mostrar o distrito de Hollywood na cidade de Los Angeles e as mansões onde vivem as estrelas de Hollywood; paisagem e arquitetura recriam o romance até o final, reencontrando-se nos jardins do Central Park em Nova Iorque; lembranças desses momentos ficam no imaginário do recém-chegado e mais tarde do empreendedor destinado ao entretenimento da «sociedade do café»; o *fading* da imagem desenhada da amada Vonnie, a quem beija

romanticamente em sinal da impossibilidade do amor, de apagar a imagem idealizada da mulher pela qual se apaixonou pela primeira vez.

Essa noção neoplatônica do amor define o sentimento como doença, loucura, delírio, arrebatado, êxtase e a morte. Nela, Bobby sacrifica-se e sua ferida não sara. Sabe que o ser amado não existe, mesmo assim o deseja. Vonnie dói porque sempre falta e, por isto, sofre. Fica clara a tese já enunciada por Woody Allen: o amor, a união perfeita é impossível. Isso é a decisão dos deuses, o desígnio do desejo que faz do ser humano incompleto, carente, sujeito.

Todavia, sofre-se pela incapacidade de esquecer o ser amado que retorna insistente e eternamente. Para o diretor pós-moderno, o amor envenena e mata, do contrário não seria amor. Bobby o sabe, igual se entrega cegamente a esse amor impossível: autoflagelante, masoquista e obcecado; entregando-se, assim, a uma morte psíquica lenta e constante.

O diretor apaixonado é um poeta, a amada a poesia audiovisual. Woody Allen faz dessa amada uma homenagem ao cinema. Desta forma, segundo a diferença citada, antes do amor cortês e o amor neoplatônico o fim do amor – no caso do primeiro é o amado; no caso do segundo é Deus –, em *Café Society* e *O festival do amor* haveria uma nova concepção do amor.

O grande amor do comediante é sem dúvida o cinema, e seu fim último a poesia audiovisual. Como não estabelecer estas relações se a linguagem é o verdadeiro deus que tudo cria: o amor, a lembrança, o esquecimento? No princípio era o Verbo. Para Allen todas as figuras são possíveis pela linguagem que nasce da ausência. No final, tudo é linguagem: do rapto que é vítima Bobby Dorfman fica a memória que se faz palavra, do amor fica o discurso, da arte fica a obra, da «sociedade do café» só fica o nome do filme. No fim, será o Festival de Woody Allen a palavra derradeira sobre o amor.

EPÍGRAFE 1²³⁴.

Um casal de velhos judeus, Salomão e Sarah, está na cama quando o velho começa a rememorar:

- Sarah? Me diz uma coisa: Quando nós vivíamos na Polônia e os camponeses da vila vizinha invadiram e queimaram nossa casa, você estava comigo?

²³⁴ A partir deste Epígrafe que pode ser acessado em:< <https://www.piadasnet.com>>, na sequência do Ep.1: 258; Ep.2: 269; Ep.3: 284.

Sarah - Mas claro Salomão. Eu estava com você...

- Sarah? Em 42 em Paris durante a guerra quando os nazistas nos capturaram, você estava comigo?

Sarah - Mas claro Salomão. Eu estava com você...

- Sarah? Em Auschwitz, no campo de concentração, você estava comigo?

Sarah - Mas claro Salomão. Eu estava com você...

- Sarah? Quando nós escapamos do campo, você estava comigo?

Sarah - Mas claro Salomão. Eu estava com você...

- Então me diga Sarah: quando os alemães nos pegaram depois de 3 dias que nós andávamos na neve, você estava comigo?

Sarah - Mas claro Salomão. Eu estava com você.

- Sarah, me diz uma coisa: Você não acha que você é meio pé-frio?

O relato chistoso relaciona ironicamente o amor com o destino. Sob esta premissa retoma-se a filmografia de Woody Allen (1995), algumas de suas produções começando por *Poderosa Afrodite* já citada na segunda parte deste capítulo, a propósito do erotismo situado entre o instinto ou necessidade e o percurso da pulsão errática na filmografia atual do diretor, alcançam universalidade no âmbito audiovisual contemporâneo²³⁵.

O sentimento trágico da vida, da tragédia clássica grega é parodiado por Allen nesse filme. Lenny Weinrib, seu protagonista, é um cronista esportivo casado pela segunda vez com Amanda, que trabalha em uma galeria de arte. Ela compartilha seu desejo de serem pais, mas Lenny mostra-se relutante diante da ideia de adotar um filho. Sua mulher, no entanto, toma a iniciativa e traz à casa um recém-nascido. Um carinhoso instinto paternal se desperta repentinamente em Lenny que, intrigado pela inteligência da criança, supõe que deve ser alguém brilhante e decide averiguar quem é a mãe biológica. Sua pesquisa o leva até a casa de Linda, uma ingênua, inculta prostituta e atriz de cinema pornô, à qual, após conhecê-la,

²³⁵ Na mitologia grega, Afrodite é a deusa da beleza, do amor, do desejo, da luxúria, do sexo e da reprodução. Certamente, Woody Allen confere o título ao filme para reivindicar o papel da mulher na sociedade pós-moderna e em detrimento da queda do poder simbólico.

ajuda a sair de seu pernicioso estilo de vida, enquanto seu próprio casamento passa por grave crise.

Tudo isso contado por um divertido e observador coro de deuses gregos. Assim, a posta em cena, por meio da original proposta do diretor cinematográfico, insere o espectador em um drama do teatro grego, ambientado na Nova Iorque de finais do século XX, em um tom de comédia.

Apesar da pós-modernidade do estilo de Allen, nesse filme podem se observar alguns traços ainda modernos, por exemplo, algumas abordagens profundamente conservadoras. Por um lado, o narcisismo que serve de andaime às suas ficções ao excluir as questões sociais no discurso individualista que começa a cobrar força com a consolidação do neoliberalismo. Por outro lado, a articulação do texto em termos cômicos revelando-se como uma arma de duplo fio, já que o brilhantismo do roteiro encobre sorrateiramente uma ideologia tradicional.

Desta forma, a escrita narcisista e o recurso da comédia contribuem para construir a falácia de um discurso intelectual e moderno que não é capaz de acobertar um pensamento conservador. Uma falsa premissa a partir de *Poderosa Afrodite* começa a tomar outro rumo, quando Woody Allen concebe o papel da mulher numa perspectiva mais emancipadora. Na hora de estudar criticamente este filme e prescindindo das estratégias do humor judaico, aflora a maturidade do diretor. Apesar da suposta ligeireza atribuída pela mídia ao filme, este fica como devedor da tradição patriarcal.

A crise matrimonial ganha protagonismo, miniaturizando as nefastas consequências que, para o casal da atualidade, acarretam um reperto de funções diferentes ao que defendia o poder simbólico do patriarcado. A comparação que se estabelece entre as duas protagonistas femininas adquire conotações que vão além do chiste mediante a oposição de arquétipos já que, dotadas de carga de profundidade graças aos empréstimos do gênero dramático, fogem do mero estereótipo constituindo dois modelos reais de comportamento feminino.

Se bem que ambas as mulheres almejam sua realização pessoal, a história condena àquela que a busca se superando no trabalho e exalta as virtudes de sua contrária, cujas ambições, em consonância com o modelo de mulher tradicional, não se aventuram além do

matrimônio e da maternidade²³⁶. Finalmente, a recuperação do mito de Pigmaleão nos termos que se formula aponta a uma concepção conservadora do homem como ente ativo, como sujeito que modela, e da mulher como objeto passivo, que aguarda ser conformada segundo os desígnios do seu criador.

Em vista do exposto, *Poderosa Afrodite* constitui-se em paradigma da forma em que o discurso patriarcal de Woody Allen, adequadamente alimentado pela reação da gestão Reagan dos anos oitenta, fica convenientemente sancionado ao amparo de uma codificação humorística, a qual age por outra parte como eficaz neutralizador de qualquer tipo de potencial resposta crítica.

Pode-se inferir que, as análises de gênero resultam necessárias em uma sociedade que ainda se define a partir dos supostos patriarcais. Examinando as construções culturais que se maquiam de maneira inócua ou, inclusive progressista, o estudo de *Poderosa Afrodite* resulta interessante já que revela a capacidade de acomodação do discurso antifeminista aos tempos sob uma aparente pós-modernidade.

Efetivamente, o pensamento conservador do diretor nova-iorquino costuma passar despercebido, constituindo-se em um dos artífices mais insidioso do patriarcado e demonstrando-se, mais uma vez, que apesar do atrativo invólucro que encobre uma ideologia não é esta menos suscetível de ser crivada pelo comediante judeu.

Uma comédia urbana sobre um assunto decididamente clássico: o amor. Sem concessões, nada melhor que um coro grego – sociedade, mídia, redes sociais – para comentar as erráticas jogadas dos pobres mortais. Woody Allen opta por um jovial distanciamento, dando o protagonismo a um personagem de sinceridade tanto ferina quanto lúdica. De repente, Afrodite – nome de guerra de uma prostituta que por sua vez é a mãe buscada – adquire a divina comicidade de Mira Sorvino deselegantemente brilhante, em um trabalho que lhe valeu o Oscar, esnobando o filme como um todo.

Nesse filme, o amor é uma tragédia conduzida pelo destino previsível e inevitável de uma catástrofe. O que resulta interessante, aqui, é ver a Woody Allen superar a síndrome de Bergman na transposição do conflito existencial à moda do diretor sueco. O nova-iorquino aproxima-se sem escrúpulos da antiguidade clássica com a intervenção desse cronista

²³⁶ Cabe mencionar que o desejo de Linda é tão fervoroso que não duvida em suplicar a Kevin que volte com ela apesar de que ele a maltratasse fisicamente antes de abandoná-la. O medo de Linda de ficar sozinha e não poder se converter em mãe é tal que está disposta a ser humilhada para conseguir seu propósito.

esportivo, casado com uma curadora de arte e instigado pela adoção. Introduzindo a ideia de um casamento em crise e o protagonismo de Linda, a prostituta favorece a criação de um duplo núcleo dramático: uma relação amorosa emaranhada de fantasia em torno da criança que reforça a crise conjugal.

A introdução do coro grego comentando a ação força um lustro cultural, porque tudo o que o filme tem de robusto é sua ação, um humor tragicômico que acentua a ideia de relação entre este e o amor.

Nessa mesma linha a comédia musical: *Todos dizem eu te amo* (1996), sem chegar à fragmentação de sua história, propõe vários fios argumentais a respeito do tema do amor, refletidos de alguma forma nas fotos superpostas do cartaz promocional do filme. Joe Berlin – Woody Allen – está divorciado de Steffi – Goldie Hawn –, mas seguem sendo bons amigos, até o ponto do novo marido de Steffi, Bob – Alan Alda –, um milionário liberal da Park Avenue, trata a Joe como uma a mais da família.

A família de Joe e Steffi se leva muito bem com a de Bob. Lane e Laura – Gaby Hoffmann e Natalie Portman – são duas garotas adoráveis da East Side, e DJ – Natasha Lyonne –, a narradora do filme. Entre os filhos de Bob, Skylar – Drew Barrymore – é a filha perfeita, enquanto que Scout – Lukas Hass – é oposto ao pai ideologicamente. Skylar está comprometida com Holden – Edgard Norton –, conhece Charles Ferry – Tim Roth –, um ex preso que tenta atraí-la e para quem Bob e Steffi, sempre à vanguarda das causas liberais, celebram uma festa.

Joe fica fisgado em Von – Julia Roberts –, uma mulher infeliz no seu casamento, cujos pensamentos íntimos, que compartilha com seu psiquiatra, chegam sem querer aos ouvidos de Joe, que deste modo é capaz de dizer e fazer tudo o que ela espera que diga e faça seu homem perfeito e ideal. Os fios argumentais do filme vêm acompanhados, e em ocasiões apresentados, pelas canções dos protagonistas, estas fazem progredir a ação.

Todos eles cantam em algum momento ou outro, não como em um musical comum, mas «a capela», com pouco refinamento por não serem cantantes profissionais. Além do mais, graças aos conhecimentos de magia do diretor, este vale-se de um grande número de estratégias de distração que utiliza com frequência nos roteiros que escreve.

No final do filme, Allen faz gala de sua afeição pela magia na cena do baile noturno junto ao Sena. Tais táticas de distração e a magia levam a questionar os elementos tradicionais da história em *Todos dizem eu te amo*. Como na sequência do velório do defunto. Parodiando

um velório cristão típico, todos começam a buscar sentido à vida do avô e a sua morte questionando os valores estabelecidos associados à vida e à morte. Questiona-se, assim, qualquer tipo de certeza a respeito, através da dúvida e do diálogo.

Todos dizem eu te amo é como toda comédia do gênero musical: uma história de amor, neurótico e tradicional que surpreende mais pela forma de estilo artificial, extravagante e, às vezes, surreal, diferente da descomplicada *Poderosa Afrodite*, na qual Woody Allen coloca para dançar e cantar o insolente coro grego. Esse filme carece de um argumento sólido e convencional em relação ao tema.

Trata-se de uma série de circunstâncias que giram em torno de um núcleo familiar de classe média alta, cujo fio condutor apresenta uma mãe poderosa que não sabe o que fazer com seu tempo e dinheiro, um pai com problemas ideológicos com seu filho, uma história de amor fracassado, um jovem casal na véspera da cerimônia e três adolescentes em plano de busca e aprendizagem da felicidade. Fala-se do amor, das boas lembranças, da fraternidade e até do desamor, sem traumas. E ainda que não esteja isenta de atitudes neuróticas ou de elementos que desequilibrem a paz do lar, estes não são muito graves e de fácil solução.

Uma das colunas da existência para Woody Allen (1986) é o amor, aquele que aparece em *Hannah e suas irmãs* como fim das perguntas: o coração é muito resistente, afirma Mike, e com ele levanta toda a sua vida depois de haver sido arruinada pela razão e o pensamento²³⁷. Neste ponto, Allen coincide com Dostoiévski e Turguêniev. Em *Crime e castigo*, o protagonista, depois do seu crime niilista, encontra a redenção nos sentimentos.

Queriam falar, mas não conseguiram pronunciar uma só palavra. As lágrimas brilhavam em seus olhos. Ambos estavam magros e empalidecidos, porém naqueles rostos alheios brilhava a alvorada de uma nova vida, a aurora de uma ressurreição. O amor os ressuscitava. O coração de cada um deles era um manancial de vida inesgotável para o outro...

Contudo, o que importavam já todas as penas do passado? Inclusive o crime, a sentença que se havia enviado a Sibéria, pareciam acontecimentos distantes que não o afetavam. Além do

²³⁷ Na história de *Hannah e suas irmãs* há amor, solidão, desespero, medo e morte e, claro, humor judaico. Quiçá sem esse selo do humor de Woody Allen ninguém suportaria as relações conflitivas de pessoas cativas em busca da felicidade, mas não como obrigação. É uma rede de paixões e frustrações. Hannah – Mia Farrow – está casada com Elliot – Michael Caine –, que, por sua vez, está apaixonado pela irmã de sua esposa, Lee – Bárbara Hershey. Ela também sente algo por Elliot, porém vivem com um ancião pintor – Max von Sydow. A segunda irmã de Hannah, Holly – Dianne Wiest – é um catálogo de fracassos: viciada em cocaína, atriz que ninguém contrata, empresária de catering com uma sócia que não aguenta e, sobretudo, uma solitária incapaz de encontrar o amor.

mais, naquela noite se sentia incapaz de refletir longamente, de se concentrar no seu pensamento. Mickey, o personagem ao qual dá vida Woody Allen, representa nesse sentido: a pessoa que só aprenderá a viver quando aceitar a morte. Passa todo o filme buscando um sentido à vida pelo medo de morrer, deixando passar oportunidades. Holly, que se converterá na sua esposa, vive uma jornada similar. Após alguns fracassos, decide apostar na sua carreira de escritora e esquecer-se de caminhos que não a conduziam a nenhum sítio. Há uma situação que descreve Allen no começo da trama: esta manhã estava contente, mas não o sabia.

Em *Desconstruindo Harry* (1997), também citado no item anterior acerca da sexualidade, é cômico e dramático o que acontece ao protagonista e aos que o rodeiam. Essa mistura consubstancial da tragédia e da comédia caracteriza os personagens de Woody Allen e sua obra. No caso de Allen, vinculado às formulações existencialistas, no caso de Harry na mistura de gêneros pelo absurdo, como acontece no seu quarto relato curto: o escuro segredo de Max Fingus.

Em uma festa judia dedicada à *A guerra das galáxias*, uma amiga íntima conta a Dolly que tem ouvido boatos sobre um escuro segredo que esconde seu marido. Após realizar algumas investigações, Dolly descobre que seu esposo, antes de conhece-la, já havia estado casado com outra mulher, com a qual tinha dois filhos e viviam na Flórida. Além do mais estava enrolado com a vizinha do andar de baixo.

Arrasado pelas dívidas e por sua complicada vida sentimental, um dia segurou um machado e matou os quatro. Contudo, o mais terrível é que depois os comeu em um banquete antropofágico. Após trinta anos de feliz casamento, Dolly não sai de sua incredulidade ao saber que está casada com um assassino. A conversa constitui um autêntico deslocamento do irônico humor negro:

Após ficar sabendo que seu marido comeu a sua ex-mulher, sua amante e seus dois filhos:

Dolly: Que tal o jantar?

Max – O peixe estava muito bom.

Dolly – Preferirias comer carne?

Max – Sabes que não posso comer carne, por conta das minhas artérias devo cuidar o colesterol.

Dolly – Quebrastes a tua mulher junto a teus filhos e amante!

Max - Como ficastes sabendo?

Dolly – Os comestes a todos!

Max – E pode-se saber por que armas tanto algazarra? Alguns enterram, outros incineram... eu comi.

Essa história em que o marido assassina a sua família anterior é impactante pelo relato. No entanto, a sequência da celebrada paródia da descida aos infernos de *A Divina Comédia* de Dante em *Desconstruindo Harry*, é impactante pelo que se vê e ouve nos diálogos. A justificativa de que uma vez morto, segundo o protagonista confessa na barca, em que a própria morte, com foice inclusa, o leva a seu reino com outros defuntos, rodeado de escuras trevas.

Como na história do ator desfocado de *Desconstruindo Harry*, o personagem que interpreta Woody Allen caminho do outro mundo segue sendo um inadaptado que volta a jogar a culpa aos demais, que são os que estão equivocados. Entretanto, tudo para Allen tem explicação e um porquê, por mais absurdo, ilógico ou incoerente que pareça, o que supõe um centro, uma ancoragem, ainda que de outro sistema. Trata-se de uma busca desesperada do sentido desde a morte ao que se apresenta, como sem-sentido, da própria vida.

Dado isso, o sentido que se oferece seja absurdo, isto é, cômico, através de uma série de chistes e aforismos ditos por um avessado monologuista de clube noturno por meio da ruptura da quarta parede do além, caminho do reino dos mortos:

Desde a barca que comanda a morte.

Defunto - E você como chegou até aqui?

Splendini - Eu? Não consegui me acostumar a conduzir pelo maldito lado errôneo da calçada. Veja, conduzia do lado de fora. Na América teria sido um herói, a teria salvo. É o único conveniente de viver em Londres. De acordo, o teatro é muito melhor, e há bons restaurantes indianos...

Defunto - A que se dedicava?

Splendini - A que me dedico? Sou Splendini, o mágico.

Defunta - Oh! Por favor! (Emocionada).

Splendini - Querem ver algo? Temos tempo para um truquezinho?

Outro defunto - Acredito que tenhamos toda a eternidade...

Splendini - Bem, vou fazer um jogo de mãos. Só digo do fundo do meu coração, sinceramente e com todo respeito: vocês são um público maravilhoso, um grupo de gente fantástica. Gosto de vocês, e recebo de vocês a mesma sensação. Talvez, enfim, tenham falecido, mas não devem desfalecer; porque não pensem que estar morto é uma desvantagem. Sabem? Quando era criança gaguejava, mas com expertise e perseverança... Enfim, nunca se sabe o que pode acontecer. E agora quero que escolha uma carta (dirigindo-se à mulher). Vai, colha a carta que quiser.

Defunta - De acordo (Emocionada).

Splendini - Colha uma, pegue-a. Vai, fofura. Quero ela, amorzinho²³⁸.

Neste filme, os nazistas personificam o mal absoluto, e o Holocausto é um acontecimento histórico no qual os humanos têm conseguido converter, na sua máxima expressão, a terra em um inferno. Tanto em *Desconstruindo Harry* quanto em outros filmes de Woody Allen, circula de maneira sorrateira um implícito modo fascista do amor, que implica exploração, violência, mecanização do corpo e exteriorização dos sentimentos dentro de um exibicionismo sexual.

Elementos que vem à tona como a concepção de Harry Block, interpretado pelo próprio diretor e roteirista do amor, sua denegação e a rejeição da fé no outro transforma a busca de poder e segurança por parte do eu em uma aliança com a morte. Doris, a irmã religiosa de Harry, desempenha um papel central neste desenvolvimento do tema da identidade judaica.

²³⁸ Como bom protagonista encarnado por Woody Allen, até morto não deixa de falar. Essa última sequência constitui uma despedida oficial bem pessoal como protagonista dos seus filmes. Voltará a aparecer em *Para Roma com Amor* (2012).

Essa irmã é uma espécie de oráculo judeu que vincula a debilidade ética e moral de seu irmão como o modelo pelo qual este se relaciona com a questão dos assuntos míticos da religião judaica. O judaísmo da irmã, que Harry, sem dúvida, considera de modo estreito, supõe para Doris uma posição privilegiada a partir da qual julga a desordem de vida de Harry desprovida de fé e amor. Para Doris, Harry sofre uma espécie de cegueira, na medida em que unicamente é capaz de ver corpos e mecanismos carentes de vontade e de ideais.

Em *Match Point* (2005), o amor é uma questão de sorte. Scarlett Johanson no filme afirma na voz em *off*: aquele que falou que mais vale ter sorte que talento conhecia a essência da vida. A gente tem medo de reconhecer que grande parte da vida depende da sorte; assusta pensar quantas coisas fogem de nosso controle – com essas lapidárias afirmações se inicia uma das obras-primas de Woody Allen.

No marco da denominada trilogia londrinense, à que seguiram *Scoop* em 2006 e *O sonho de Cassandra* (2007), o longa coloca sobre à mesa questões universais como se realmente existe o destino ou em que medida a sorte pode condicionar o futuro. Uma história de obsessões, tentação e paixões desenfreadas, além das contínuas referências metafóricas ao fator da sorte na narração – como a bola no jogo de tênis, debatendo-se de que lado do campo cair –; um fator que se mostra como algo determinante para lograr o êxito na vida, muito mais que o próprio trabalho, esforço e sacrifício.

Chris Wilton – Jonathan Rhys Meyers – no papel de um professor de tênis irlandês conhece Tom Hewett – Matthew Goode –, e entra para fazer parte da luxuosa vida londrinense. Chris, então, conhece duas mulheres que jogam um papel decisivo na sua vida: a doce Chloe Hewett – Emily Mortimer – e a provocativa Nora Rice – Scarlett Johansson –, irmã e noiva de Tom respectivamente. Depois de um tempo saindo com Chloe, cede a se casar com ela, abrindo-se de par em par para ele as portas de todo um império de dinheiro, poder e sucesso profissional, ao entrar para trabalhar na empresa familiar.

Porém, como costuma acontecer na vida real, a força da paixão e do desejo é mais forte que qualquer idealização do amor, chegando inclusive a ser devastador quando Chris inicia uma relação clandestina com Nora, sem isenção de enganos, surpresas e muita ambição. Woody Allen critica a vida acomodada, tranquila e despreocupada de Tom e Chloe com um torvelino de paixões, desenfreio e instabilidade que representa o protagonismo de Nora.

Ela é a luta constante entre o amor e o desejo do que se vem falando desde o tema anterior, basta lembrar a frase de Chris quando tenta resumir sua complicada situação sentimental para um amigo: - Eu não digo que não a ame, ainda que não do mesmo modo que a essa outra mulher; quiçá seja essa a diferença entre amor e desejo.

Além disto, supor uma reflexão acerca do apelo do primeiro Epígrafe: a medida em que o destino influencia a existência, a obra de Allen lembra que o desejo pode ser arma poderosa e destrutiva ao alcance de qualquer ser humano; o veículo perfeito para jogar no chão a idílica rotina e transformá-la na mais desesperadora aventura.

Por momentos asfixiantes e sempre envolventes, o primeiro filme britânico da prolífera carreira de Woody Allen explora o terreno da psicologia humana, adentrando-se na mente e coração de seus personagens. É toda uma lição de cinema aliada à música – óperas que substituem o jazz dos seus anteriores trabalhos – que consegue penetrar na pele dos jovens protagonistas, deixando entrever suas carências, misérias e frustrações.

Por esse motivo os diálogos de algumas cenas vitais do filme ficam em suspense, já que sua função resulta ínfima do lado do imenso poder que as peças musicais outorgam à narração. Neste sentido, e ligado com a última mensagem sobre o amor que se infere do conjunto da obra, resulta imprescindível assinalar a primeira aparição da personagem de Scarlett Johansson: bola na mão, e frente ao tabuleiro de tênis de mesa – que remete inequivocamente à cena inicial – a atriz oferece frases tão significativas como: bem, quem é a minha próxima vítima? Ou, tens um jogo muito agressivo, que pronuncia quando o melhor amigo de seu noivo lhe ensina a posição correta para jogar.

A partir deste instante e graças à estratégia narrativa de Woody Allen, o espectador intui a relação de ambos os jovens; uma relação algo mais do que amistosa; relação em que a sorte e o azar jogam um papel determinante. Essa é só uma das cenas mais memoráveis e simbólicas do filme, junto com a que se produz nos primeiros minutos quando Chris encontra-se no seu apartamento lendo duas novelas de Dostoiévski ([1866] 2016): *Crime e castigo* e a *Biografia* de; um fato que constitui um relevante nexos entre a mítica novela e o roteiro filmado de Allen, tanto no nível argumental – os protagonistas de ambas as obras são assassinos e,

posteriormente, terão remorso de consciência – quanto no nível criativo, haja vista que justamente foi *Crime e castigo* que inspirou o diretor nova-iorquino a rodar este filme²³⁹.

Sem renunciar a outorgar um peso importante no argumento a várias de suas afeições pessoais – tais como a pintura, a ópera *Uma furtiva lágrima* de Donizetti ou à própria Londres, exprimida ao máximo – Woody Allen consegue que até o mais inocente espectador se identifique com o obscuro protagonista, apesar de seus mais desprezíveis atos oferece momentos de grande intensidade emocional como a cena de amor sob a chuva, de Chris e Nora, talvez a mais sensual de toda a sua filmografia. Veja-se a figura 11 do tema do sexo, entre o instinto e a pulsão audiovisual.

Nora e Sarah compartilham o mesmo estigma, serem mulheres que trazem inscrito no seu pé-frio o destino fatal dos homens que se envolvem com elas²⁴⁰. Fim do primeiro Epígrafe sobre o amor.

EPÍGRAFE 2.

Deitado em seu leito de morte, Salim chama o seu filho mais velho, tira um antigo relógio do bolso com dificuldade e diz:

- Filho... Está vendo este relógio aqui?

- Sim, papai... - responde o filho, com lágrimas nos olhos.

²³⁹ *O sonho de Cassandra* (2007), também é inspirado na novela de Fiódor Dostoiévski ([2020] *Os irmãos Karamázov*). Nele se reflete sobre a possibilidade de carecer ou não de visão moral à hora de cometer um crime para obter benefícios para evitar um escândalo empresarial e carregar com ele na consciência. O filme narra a história de Ian – Ewan McGregor – e seu irmão mais novo Terry – Colin Ferrell. Apesar de seus apuros econômicos, ambos adquirem um veleiro de segunda mão chamado *Cassandra's Dream*, com a ideia de acondicioná-lo e navegar com ele os finais de semana. Ian conhece a atrativa Angela – Hayley Atwell – uma jovem atriz recém chegada a Londres em busca de um futuro êxito no mundo da interpretação, e imediatamente se sente fascinado por ela. Por outro lado, a fraqueza de Terry pelo jogo provoca que ambos os irmãos entrem em um beco sem saída: uma situação financeira extremamente delicada. A aparição do tio Howard – Tom Wilkinson –, recentemente chegado dos Estados Unidos e com um passado aparentemente repleto de êxitos econômicos, supõe um alívio para a economia dos irmãos. Mas, tudo tem seu preço. Tom os obriga a infringir a lei, colocando à prova sua condição moral, e provocando uma série de acontecimentos que dão lugar a consequências inesperadas.

²⁴⁰ *Tudo pode dar certo* (2009) pode ser um título alentador para uma *femme fatal*, uma apologia que acolhe esse arquétipo que defende que tudo vale na vida enquanto funcione. Essa busca pelo sentido da vida é a que Boris aceita acima de tudo, por isso, não tem nenhum problema em se casar com uma mulher muito mais jovem que ele, e vê perfeitamente normal que a mãe de Melody conviva com dois homens em um equilibrado *ménage à trois*, e que seu pai descubra sua homossexualidade. Isto é, dá igual o que se faça se a coisa funciona. Então está tudo certo, sempre que não se prejudique a ninguém. Segundo Woody Allen: à medida que se vai pela vida enfrentam-se dificuldades e seja o que for que funcione e não se faça dano a ninguém é perfeito, mesmo que resulte uma estranha relação romântica, se funciona, funciona. E não se trata só das relações românticas. Ocorre o mesmo com o trabalho, hobbies ou com o lugar onde se mora.

- Ele era do meu bisavô! Continuou o pai - Depois ele foi passado para o meu avô... depois para o meu pai... depois para mim... e agora chegou a sua vez...

- Quer comprar?

Os interesses de Salim cobram relevância nesta segunda parte sobre o amor. No filme *Você vai conhecer o homem de seus sonhos*, Woody Allen (2010) evolui no tratamento dos novos relacionamentos amorosos. Trata acerca de dois matrimônios, o de Alfie – Anthony Hopkins e Helena – Gemma Jones – e o de sua filha Sally – Naomi Watts – e seu marido Roy – Josh Brolin –, mostrando como as paixões, ambições e obsessões vão acarretando problemas e devaneios. É uma comédia realizada em função das ocultações que tenta desvelar a psicanálise. No filme, apresenta-se uma paródia do rompimento da «quarta parede», o além por meio do protagonismo feminino.

Depois que Alfie deixa Helena em busca de sua juventude perdida, refugia-se na saia de uma garota de programa – *call girl* – de espírito livre, chamada Charmaine – Lucy Punch –; Helena deixa de lado a cordura, sucumbe aos extravagantes conselhos de uma vidente. Sally, infeliz em seu casamento, vai se apaixonando por Greg – Antonio Banderas –, o atrativo curador de uma galeria de arte para quem trabalha, enquanto Roy, um novelista que aguarda com ansiedade a resposta sobre seu último manuscrito, perde a cabeça por Dia – Freida Pinto –, uma misteriosa desconhecida que desperta sua atenção desde a janela da frente.

O jazz começa a sonar e o onipotente narrador cita uma frase de Shakespeare como prólogo: a vida mesma se vê como um conto narrado por um idiota, cheio de ruído e fúria, que nada significa – Macbeth, cena 5, 26. Esta é a enunciação da voz em *off* desde a música e o cinema, até os mais valiosos segredos sobre as relações humanas, as mulheres, os homens e o sexo. O tema é a busca do ser humano pelo sentido à desolada, triste e curta vida.

O filme trata das relações de casais e das infidelidades; o egoísmo, a busca de satisfação própria por cima dos demais, as inseguranças e ambições malsucedidas. Mas, sobretudo os autoenganos, ilusões que se criam para se evadir das próprias misérias morais. Esse é o núcleo condutor de cada um dos personagens.

Não se trata do cinema como matéria de evasão, como acontece em *A rosa púrpura do Cairo* (1985), agora, sem a figura do psicanalista – o intercâmbio é feito por uma vidente –, é o espectador que assume a fraude, porque a vida segue sendo insuportável, incapaz de assumir as próprias fraquezas. Helena voltando-se a tudo o que a vidente diz, Sally

apaixonando-se como uma garotinha, do chefe, acreditando ser correspondida. Alfie negando sua velhice e Roy, incapaz de assimilar sua falta de talento.

Woody Allen joga seus personagens ao desespero e angústia, a solução resume-se em uma frase que resolve o problema da transcendência do amor distanciando-se da ideia do êxito e do valor do dinheiro: a vida vale a pena o dia em que se sabe que alguém inigualável, novo e que pensa. Em outras palavras, a vida tem sentido quando alguém se há de converter em musa ou efebo inspirador.

Meia noite em Paris é sem dúvida o filme de Woody Allen (2011) que prefigura a arquitetura cinematográfica de *Café Society*. Apresentando-se uma ruptura psicanalítica da «quarta parede» em um ambiente de realismo mágico alucinatório, com um potencial amor ficcional ligado, neste caso, ao passado mundo boêmio artístico e literário como idealização impossível.

O realismo mágico alleniano pode se vincular às fantasias regressivas dentro da concepção psicanalítica. O passado, vinculado à nostalgia, aparece a partir do deslumbramento alegre e fastuoso das festas da gente acomodada dos anos vinte. Trata-se de uma comédia romântica ambientada em Paris que narra a história de dois jovens norte-americanos que se casam no outono, Gil Pender – Owen Wilson – e sua noiva Inez – Rachel McAdams –, que viajam à cidade luz aproveitando que o pai dela vai com sua esposa por motivos de trabalho.

As experiências que estes têm na capital francesa mudam suas vidas. Gil é um roteirista de cinema estadunidense, sonhador e boêmio, o encanta a aparência de Paris sob a chuva e insiste em que nasceu tarde demais, pois tivesse sido completamente feliz nos maravilhosos anos vinte, período de entreguerras que lhe concedeu ao mundo o auge de grandes artistas, literatos e cineastas de vanguarda.

Assim, o filme descreve sua chegada em companhia de sua noiva Inez e de seus prósperos progenitores. Cansado de escrever roteiros para Hollywood, Gil tem escrito uma novela que ainda não se atreve a publicar. Em Paris encontra o lugar perfeito para dar renda solta a sua imaginação, vendo-a como uma cidade poética e inspiradora.

Contudo, Inez, sua família e círculo de amigos vêm a Paris como oportunidade para comprar móveis caros, fazer negócios ou ostentar de seus conhecimentos da arte. Uma noite, o protagonista – alter-ego do diretor – passeando pelas ruas, sonhando com os felizes anos

vinde, cai sob uma espécie de feitiço que faz com que, justo à meia-noite, em algum lugar do Quartier Latin, se vê transportado a outro universo quando um carro antigo à frente dele. Diante da insistência dos seus ocupantes, Gil Pender se anima e sobe. Na viagem encontra algo realmente incrível: é deslocado a um mundo fantástico no qual vai conhecer personagens com os quais jamais houvesse imaginado, como: F. Scott Fitzgerald – Tom Hiddleston –, Cole Porter – Yves Heck –, Hemingway – Corey Stoll –, Picasso – Marcial Di Fonzo Bo –, Dali – Adrien Brody – ou Luis Buñuel – Adrien de Van.

Todavia, uma mulher marca-o nesses encontros, uma musa: Adriana – Marion Cotillard –, por meio da qual consegue deixar o passado para começar a viver seu presente. Gil idealiza Paris desde o início:

Gil (Dirigindo-se a Inez, sua noiva, em *off* com o fundo preto e os títulos de crédito em branco) - Olha! Isto é incrível! Não há cidade igual em todo o mundo. Nunca tem havido.

Inez - Parece que nunca tivesses vindo.

Gil - Não venho o suficiente, esse é o problema. Já pensaste no super alucinante que é esta cidade sob a chuva? Imagina esta cidade nos anos vinte! Paris dos anos vinte, sob a chuva, com os pintores, escritores...

Inez - Por que todas as cidades têm que estar sob a chuva? Que há de maravilhoso em ficar molhado?

Gil - Imagina, nós mudando-nos aqui, talvez depois do casamento?

Inez - Oh, não, por favor! Não conseguiria morar fora dos Estados Unidos.

Gil – Se apenas me houvesse instalado para escrever novelas e não me tivesse condenado nessa cadeia de montagem de roteiros. Mandaria tudo à merda num instante. Eu hein? Veja, aqui é onde Monet morava e pintava! Estamos a trinta minutos da cidade. Imagina os dois morando aqui! Poderíamos fazê-lo... Enfim, se meu livro funciona.

Inez - Você está apaixonado por uma fantasia.

Gil - Estou apaixonado por você.

Da perspectiva psicanalítica apresenta-se um protagonista cuja visão idealizada é fruto de sua nostalgia. Como se indica em uma das primeiras sequências da encantadora comédia romântica: enquanto Gil e sua noiva passeiam com seus amigos Paul e Carol pelos jardins do Palácio de Versalhes, se faz óbvia a incompreensão e o sarcasmo que se tem pelo sentimento de nostalgia de Gil, pelo passado que não lhe correspondeu viver.

Paul – Michael Sheen –, esposo de Carol – Nina Arianda –, tinha sido um antigo colega de universidade de Inez, bem pedante. Considerado a esse respeito como o genro que queriam os futuros sogros de Gil. A este Paul pergunta em que trabalha o protagonista da novela que está escrevendo, e ele se mostra evasivo, porque sabe que as brincadeiras para com a sua obra não tardariam em aparecer. E, sua noiva não o ajuda muito.

Inez - Valeu. Trabalha numa tende de nostalgia (A propósito do personagem da novela de Gil).

Carol - O que é uma loja de nostalgia?

Paul - Não fala que é uma dessas nas quais vendem bonecas de Shirley Temple e velhos aparelhos de rádio?

Inez - Exato!

Paul - Nunca soube de quem compra isso. A quem lhe interessa?

Inez - Pois é... A gente que vive no passado. Gente que acredita que sua vida haveria sido mais feliz se tivesse vivido anos atrás.

Paul - Ah! E em que época tivesses preferido viver, Dom Quixote? (Pergunta a Gil de maneira irônica e burlesca).

Inez (rindo) - Paris, anos vinte.

Gil - Sim...

Inez - Em baixo da chuva!

Gil - Não estaria nada mal...

Inez - Quando não era chuva ácida, valeu?

Paul - Compreendo! Sem aquecimento global, nem TV, nem terroristas suicidas, nem armas nucleares, nem cartéis de droga...

Carol - O clássico menu das histórias de horror.

Paul - É que a nostalgia é negação. Negação do presente doloroso.

Inez - Bom, Gil é um romântico de remate, porque ele seria mais feliz vivendo em um estado total de negação perpétua...

Paul - E o nome dessa falácia é o complexo da Idade de Ouro.

Carol - Ah! Sim?

Inez - Ah! Touché!

Paul - Sim, trata-se da ideia errônea de que um período distinto do que vivemos seja melhor. Entendeu? É a falha da imaginação romântica dessa gente à qual lhe custa se enfrentar ao presente...

A nostálgica visão do passado é considerada uma cegueira que ilude do doloroso presente. Considera-se, neste sentido, a imaginação romântica como falha, como o errado mecanismo exercido por aquelas pessoas que têm dificuldades para enfrentar o presente.

Ao igual que os românticos do século XIX, Gil apresenta a partir de seu peculiar romanticismo do nostálgico passado ao mostrar que a presença ou realidade que deseja está ausente, inalcançável. Porém, até descobrir, mostra-se inseguro, seguindo a linha dos protagonistas de Woody Allen. A insegurança de Gil pelo presente vem dada pela grande insegurança que lhe traz seu presente em particular, apesar de estar comprometido a se casar com sua bela mulher de família acomodada, o que constitui um paradoxo ambivalente.

Tal insegurança pelo presente faz com que o protagonista idealize Paris, em particular a Paris dos anos vinte, o que o leva às mágicas visões de sonhar acordado, e que se superpõem ao real. Relata-se, assim, o grande amor que sente um jovem pela cidade: Paris e a ilusão que tem gente que acredita que uma vida diferente à sua seria melhor, especialmente em relação com o passado idealizado. Neste sentido, o personagem de Adriana de Burdeos constitui-se no alter-ego de Gil.

Gil (A Adriana, que ouve o relato do começo de sua novela) - E você tem ficado ligado nessas primeiras linhas?

Adriana - O passado sempre teve muito carisma para mim.

Gil - Para mim também. Sempre digo que nasci muito tarde.

Adriana - Para mim a Paris da Belle Époque seria perfeita.

Gil - Sério?

Adriana - Sim.

Gil - Melhor que agora?

Adriana - Havia tanta sensibilidade: farolas, quiosques, carruagens...

Gil - Você é muito eloquente.

Adriana - Não, não! De jeito nenhum.

Gil - Sim, sério.

Adriana - Isso aí era de princípios do século (Referindo-se ao carrossel de diversões).
Era tudo tão perfeito!

Hemingway - Não acredita que este sonho parisiense é uma festa móvel?

Adriana apresenta uma visão equivocada, errática por uma nostalgia ainda maior que a de Gil, como se evidenciasse de forma determinante para o final do filme. A nostalgia pelo passado surge da insegurança que gera o presente ao protagonista. As inseguranças de Gil manifestam-se tanto em sua vida amorosa quanto no âmbito artístico-profissional. A respeito da novela que tem escrito, Gil confessa: - Me custa porque sou um escritorzinho de Hollywood que nunca se lançou à literatura até agora.

Essas inseguranças fazem com que precise e busque a opinião de outros sobre a nova novela.

A conversa com Hemingway em um café parisiense

Hemingway - O que você escreve?

Gil - Uma novela.

Hemingway - Sobre o que?

Gil - Sobre um homem que trabalha em uma loja de nostalgia, sabe?

Hemingway - Que merda é uma loja de nostalgia?

Gil - Um lugar no qual se vendem coisas velhas, um brechó. E resulta que... Soa horrível?

Hemingway - Nenhum tema é horrível se a história é veraz. E se a prosa é limpa e honesta, e se manifesta valor e elegância feita sob pressão.

Gil - Veja, go-gostaria... de lhe pedir o maior favor do mundo... Não, não posso.

Hemingway - O que é?

Gil - Poderia lê-la?

Hemingway - Sua novela?

Gil - Sim, te-tem quatrocentas páginas... E estou buscando, enfim, busco uma opinião.

Hemingway - Minha opinião é que a odeio.

Gil - Mas nem sequer a leu.

Hemingway - Se é má, a odeio. Odeio má literatura. Se é boa, a evidenciarei e odiarei ainda mais. Nunca peça a opinião de outro escritor.

Gil - Sim... O que acontece... Veja, sabe o que me passa? É que me custa muito confiar em alguém para a avaliar.

Hemingway - Escritores são competitivos.

Gil - Eu não serei competitivo com você.

Hemingway - Está se anulando. Sim é escritor (golpeia a mesa com o punho), diga que você é o melhor escritor, porém não comigo aqui. Ou prefere discuti-lo num ringue?

Gil (rindo) - Não...! Eu não.

Nesse caso, a visão de Hemingway como escritor cega-o para poder emitir um juízo crítico acerca da novela de Gil. Seu juízo se resume e concentra em um paradoxo: sem conhecer a novela dele a odeia igualmente, por ser ruim ou por dizer que é boa. Por outro lado, o aspecto artístico-profissional do protagonista mistura-se com o sentimental, com aquele que guarda

estreita relação, como em: *Memórias* (1980); *Maridos e esposas* (1992); *Todos dizem eu te amo* (1996); *Poucas e boas* (1999); *Desconstruindo Harry* (1997); *Dirigindo no escuro* (2002); *Igual a tudo na vida* (2003); e *Você vai conhecer o homem de seus sonhos* (2010).

A insegurança de Gil o faz ficar perdido.

Adriana - Você também é interessante com esse ar perdido.

Gil - Perdido? Hum... Suponho que estou perdido [...]

Adriana - Sempre esqueço que você é um turista.

Gil - Isso é pouca coisa.

Adriana - Nunca soube se Paris é mais bonito de dia ou de noite.

Gil - Não se sabe, não se pode escolher. Enfim, posso dar uma razão categórica para cada instante. Veja, às vezes penso: de que maneira pode alguém criar um livro, ou uma pintura, ou uma sinfonia, ou uma escultura que possa competir com uma grande cidade? Isso não existe, porque olhando no entorno, cada rua, cada Boulevard tem uma forma de arte em si mesmo. E pensar que neste universo frio, violento e absurdo exista Paris, e estas luzes. Bom, não sei, não ocorre nada em Júpiter ou Netuno, mas da distância do espaço veem-se essas luzes, as casas, gente bebendo, cantando. Enfim, é bem possível que Paris seja o ponto mais bacana do universo.

Adriana (radiante, fascinada) - Musique poétique!

Gil - Não, de jeito nenhum! É muito gentil, eu não chamaria meu tagarelar poesia. Ainda que estivesse enrolando-me para valer.

Adriana – Vê algo que lhe goste?

Gil – Sim, me atraem todas. Gosto das sexys, e das cafonas. Suponho que isso me faz superficial.

O protagonista não pode dar a Adriana uma resposta totalizadora acerca da beleza de Paris porque a realidade não se lhe apresenta como uma totalidade nem a concebe como tal. Gil a apresenta a partir da heterogeneidade: uma visão existencialista da unidade pós-

moderna na qual tudo está formada a partir de pequenas unidades, como no atomismo de Russell ou da desconstrução.

Os fatos concretos definem-se em si e por si mesmos, dotando o conjunto de uma maravilhosa variedade, manifesta também em Gil no seu gosto pós-moderno das – sexys e cafonas. Os personagens dos anos vinte com os que Gil se encontra fazem de psicanalistas aos que este lhes conta a vida e conflitos sentimentais internos.

Gil (a Dali, em um café parisiense) - Sim, seguramente pareço triste, mas vivo uma situação muito complexa. (Entram Man Ray e Luis Buñuel).

Dali (a eles, após apresenta-los) - Pender está numa perplexa situação.

Gil (no café dos anos vinte) - Ah!... Dito parece uma loucura. Vocês acreditam que estou bêbado, mas a alguém devo satisfação? Venho de uma época distinta, de outra era, do futuro. Vejam bem, do terceiro milênio até aqui. Subi em um carro e me desloquei no tempo.

Man Ray - Exatamente, correto. Você habita dois mundos. Por agora, não vejo nada estranho.

Gil - Vocês são surrealistas, ma-mas eu sou um cara normal. Em uma vida vou casar com uma mulher que quero, pelo menos acredito que a quero. Mais vale que a queira, pois vou casar com ela!

Dali - O rinoceronte sempre faz o amor sobre a fêmea, mas há diferença. Há beleza entre esses dois rinocerontes.

Man Ray - Há uma outra mulher?

Gil - Sim, Adriana. E... bom, me sinto atraído por ela; a encontro... não sei, inebriante. Sabem, sabem? E o problema é que outros homens, grandes artistas, gênios, também a encontram inebriante. E ela a eles. São... Ela é assim.

Man Ray - Um homem apaixonado por uma mulher de outra era. Vejo uma fotografia.

Luis Buñuel - Vejo um filme.

Gil - Vejo um problema insuperável.

Salvador Dali - Eu vejo... um rinoceronte!

Esse aspecto sentimental vinculado ao profissional encontra-se caracterizado em *Meia noite em Paris* pela insegurança do protagonista: – vivo uma situação muito complexa –, reconhece Gil, que fica entre dois mundos, personificado em duas mulheres: sua noiva Inez, e Adriana de Burdeos, de quem acredita ter-se apaixonado²⁴¹. Estes dois mundos aparecem vinculados, por sua vez, com a visão.

A situação de Gil é um paradoxo, enquanto problema insuperável constitui um paradoxo para o qual o surrealista comentário de Dali contribui com uma solução absurda baseada também na visão. Gera comicidade a seriedade com que Dali realiza sua surpreendente e inesperada colocação e o vínculo que o espectador conhecedor da obra de Dali pode estabelecer com o que será um dos elementos habituais posteriores do seu mundo artístico.

O humor do absurdo com o que se joga no filme gera comicidade que dramatiza uma angustiosa situação de tensão psicanalítica de forças internas. Na ocasião, já para o final, volta-se a lembrar da tristeza no semblante de Gil:

Gil (sentando-se após ter passeado pela noite e haver beijado Adriana) - Sinto-me, por um momento, como se fosse imortal.

Adriana - Mas vejo você muito triste.

Gil - Porque a vida é muito misteriosa.

Adriana - São os tempos em que vivemos, tudo se move muito de pressa. E a vida é ruidosa e complicada.

Gil - Porém eu nunca... Enfim, sempre tenho sido uma pessoa lógica, nunca fiz loucuras, enfim. Não fiquei em Paris a primeira vez que vim. Não-não o fiz. Não me levei a sério o de ser um escritor. Pensei: serei um simples peão de Hollywood, e não-não quis. Não sei, acredito que o que quero de verdade é deixa-lo tudo. (Pega uma caixinha e dá para Adriana).

Adriana (abrindo o presente) - Isto é assombroso!

Gil - Sim, vamos, coloque-o.

²⁴¹ Adriana de Burdeos é uma artista surrealista estadunidense. No filme, Gil se apaixona pela amante de Modigliani, Braque, Picasso e Hemingway.

Adriana (enquanto coloca os pingentes) - São preciosos!

O comentário de Adriana sobre os anos vinte reflete a visão moderna, passagem à pós-modernidade. Que tudo se move depressa nessa modernidade faz com que a vida seja ruidosa e complexa. Isso contribui para uma visão caótica e sem sentido do presente que o faz um meio que aporta insegurança, insatisfação e se sentir perdido.

Adriana (ao ver a chegada de uma carruagem de cavalos enquanto coloca os pingentes que Gil lhe deu) - Olha!

Eles são convidados a subir e chegam a um café da Belle Époque.

Adriana – Oh, isto é incrível! Com todas as fotos que tenho visto e aqui está, a Belle Époque.

Gil - Uau! Não-não sei que tem esta cidade. Preciso mandar uma nota à câmara de comércio.

Adriana (dançando com Gil dentro do local) - Verdade que é incrível? A primeira vez que nos vimos falei para você deste lugar, e de a Belle Époque.

Gil - Sim, é verdade. Não sei por que, mas tenho a sensação... Não sei, mas não posso acreditar na minha sorte.

Adriana - Neste momento sei exatamente onde quero ir.

Gil – Conduza-me!

Vão a um cabaret. Após o canção que contemplam alegremente entusiasmados, Adriana descobre na mesa do térreo Toulouse Lautrec, e se aproxima para lhe fazer companhia e conversar com ele, quando aparecem Degas e Gauguin²⁴².

Gauguin - Degas e eu estávamos falando de que esta geração está vazia e não tem nenhuma imaginação. Seria melhor haver vivido durante a Renascença.

Adriana - Não! Esta é a Idade de Ouro!

²⁴² Esse último pintor tinha fixação especial por rinocerontes que não veio à tona até os anos de 1950, período no qual manifestou sua obsessão por meio de recriações de um famoso gravado de Alberto Durer. Sempre fascinado pela geometria, Dali se obcecava tanto com a forma do seu corno – projeção de uma espiral logarítmica – como com as conexões desse animal com o mito do unicórnio.

Gauguin - Quer que Degas lhe apresente seu amigo Richard? Busca alguém que lhe faça o figurino para o novo ballet.

Adriana (alegre e emocionada) - Figurino para o ballet?

Gauguin - Sim...

Adriana - Meu Deus, eu... Eu não moro aqui. Bom, sim, mas eu...

Gil - É melhor não entrar em detalhes. Estamos temporalmente.

Adriana - Gostaria de falar com você um momento (e se afasta da mesa).

Gil - Olha! Gauguin não demorou em lhe abordar.

Adriana - Não voltemos aos anos vinte!

Gil - E isso, a que vem?

Adriana - Fiquemos aqui! É a melhor época, o começo da Belle Époque. É a melhor era e a mais bonita que Paris tenha conhecido.

Gil – Sim, mas o que me diz dos anos vinte, e o-o Charleston, e os Fitzgerald, os Hemingway... Me fascinam esses caras!

Adriana - É o presente, e chato.

Gil - Chato? Pois não é meu presente. Eu sou de 2010.

Adriana - Do que você está falando?

Gil - Que eu assomei a cabeça na sua época, o mesmo que estamos fazendo aqui.

Adriana - Sêrio?

Gil - Sim, eu procurava escapar do meu presente como você do seu a uma Idade de Ouro,

Adriana - Você não pensa que os anos vinte são uma Idade de Ouro?

Gil - Pois sim, para mim o são.

Adriana - Eu sou dos anos vinte, e posso assegurar que a Idade de Ouro é a Belle Époque.

Gil - Além do mais, presta atenção nestes caras. Para eles o-o Renascimento foi a Idade de Ouro. Eles prefeririam, enfim, mudariam a Belle Époque para pintar junto a Tiziano e Michelangelo. E por sua vez, estes dois últimos seguramente pensariam em um tempo muito melhor. Agora tenho uma ideia, uma iluminação de pouca voltagem, mas explica a ansiedade do sonho que tive.

Adriana - Que sonho?

Gil - Um pesadelo em que ficava sem citromax. E então ia ao dentista e não tinha mebocaína. Entende? Esta-esta-esta gente não tinha antibióticos!²⁴³

Adriana - Do que você está falando?

Gil - Adriana, se você fica, isto se converte no seu presente, logo vai imaginar que outra época na realidade, é sua época dourada. Sim! Isto é o que chamamos de presente, algo insatisfatório porque a vida é insatisfatória.

Adriana - Isto é o ruim dos escritores. Cheios de palavras. Contudo, eu sou mais emocional, e ficarei para viver Paris na sua época mais gloriosa, eternamente. Você mesmo escolheu uma vez deixar Paris e lamentou.

Gil - Sim, lamentei. Foi uma péssima escolha, mas pelo menos foi uma decisão de verdade. O-o-o de agora, acredito que seja, enfim, uma loucura, e não vai funcionar. Mas, quero escrever algo que valha a pena, prescindindo das minhas ilusões, e a possibilidade de ser mais feliz no passado é provavelmente uma delas.

Adriana – Então, adeus, Gil.

Adriana evidencia um caráter mais emocional. Outro dos elementos, já presentes no romantismo, que caracterizará a pós-modernidade. Gil faz ver como escolher o viés das ilusões, nostalgia ou idealização não funciona como também não funcionou em *A rosa púrpura do Cairo*. Em *Meia noite em Paris* a apresentação da vida, história, o passado – visto com nostalgia – e a felicidade desidealizados. O cintilante passado dos anos vinte que Gil Pender havia idealizado até então é o presente dos habitantes desse período. Por isso Adriana

²⁴³ Medicamentos capazes de combater infecções causadas por micro-organismos que produzem infecções. Esta inserção de Woody Allen deixa ver uma preocupação típica da cultura judaica com questões relativas à evolução científica e intelectual da medicina na passagem dos estados mágico-religioso, empírico e científico.

de Burdeos, insatisfeita com seu presente, busca fugir para um outro passado, idealizado. No entanto, Gil a faz ver, sem êxito, que isso, paradoxalmente, ao final não produz mais do que um desencanto convertendo-se em presente: - Qualquer passado não é melhor, mas idealizado posteriormente; particularmente, por um presente gerador de insatisfações.

Deste modo, o protagonista contribui psicanaliticamente à cadeia infinita de significantes onde qualquer passado, ao deixar de sê-lo, perde sua capacidade de gerar nostalgia, e obriga a se remeter a outro passado. Portanto, o passado deve permanecer como passado para que a idealização não desapareça e essa cadeia sucessiva de idealizações não se multiplique e estenda ao infinito.

No final, a novela que Gil termina escrevendo, traz as correções feitas em função dos conselhos dos artistas dos anos vinte. Fortemente inspirada na sua vida, como acontece com Harry Block em *Desconstruindo Harry* ou a Woody Allen nos seus filmes. O mesmo acontece a Lenny Weinrib, o protagonista de *Poderosa Afrodite*. Nesse sentido, o protagonismo de Bobby Dorfman em *Café Society* compartilha a cegueira de Gil Pender em *Meia noite em Paris*, assim o comenta Gertrude Stein:

Gertrude Stein - Hemingway também o leu, e acredita que vai ser um grande livro. Ainda sugere uma mudança no argumento.

Gil - O que ele sugere?

Gertrude Stein - Não acredita que o protagonista não veja que sua noiva está tendo um caso no seu próprio nariz.

Gil - Oh! Com quem?

Gertrude Stein - Com outro personagem, o pedante.

Gil - Chama-se Negação.

Gil vai direto ao hotel para dizer a sua noiva que sabe de sua aventura com o arrogante e pretensioso amigo Paul. Inez começa negando-o e pergunta quem pode ter dito a ele tal coisa, ao que o protagonista responde que Hemingway, e acrescenta: - Sou ciumento e demasiado confiado. Dissonância cognitiva. Ela termina confessando diante da pressão.

Inez - Estou falando com um louco...!!! Sim, o fiz! Estive com Paul algumas noites, porque ele fala francês e sempre trabalhas. Talvez seja a mística desta cidade piegas. Supera-o.

Gil - No momento fico.

Inez - Com quem, Gil? Com esses amigos teus com os que alucinas?

Gil fica em Paris, no presente, quando soam os sinos da meia-noite, em lugar de ir a encontrar o carro dos anos vinte, encontra-se com Gabriele, a mulher da loja de lembranças e antiguidades. No seu encontro com ela começa a chover e descobre que como a ele, lhe encanta caminhar sob a chuva e que para ambos: Paris fica assim mais bonita.

O antigo relógio de Salim que arranca lágrimas de emoção do seu filho, por se tratar de uma herança familiar, reforça o sentimento trágico do amor romântico que o pai reveste de um valor chistoso. Fim do segundo Epígrafe.

EPÍGRAFE 3.

O Judeu estava em seu leito de morte, aí chamou seus filhos:

- Jacozinho? Você está aí Jacozinho?
- Si, papa, Jacozinho está aqui!
- Mocha? Cadê você mocha?
- Mocha está aqui papa.
- Sara, onde está você?
- Papa, Sara tá aqui!
- Seus! #@\$%*, e quem está tomando conta da loja.

Se Meia noite em Paris é a antessala de *Café Society* na filmografia do octogenário Woody Allen, seus últimos lançamentos têm-se convertido em verdadeiras homenagens ao amor que este diretor sente pelo cinema. No zeloso ministério da sétima arte que, sem dúvida, uma marca do seu estilo pós-moderno; da mesma forma que o judeu acima demanda vigília dos seus filhos pelo bem mais verdadeiro da vida dele.

Por esta razão, estabelece-se a partir de agora um paralelo interpretativo entre ambos os filmes, para no final fechar com a posta em cena em *O Festival do amor* do grande

comediante judeu. Trata-se entre outras coisas de uma idealização romântica das cidades na quais os filmes são ambientados: Paris, Los Angeles, San Sebastián e Nova Iorque. Uma idealização nostálgica do passado, motor que leva à desmitificação ou secularização da ilusão que o espectador tem de acreditar em uma vida melhor dos personagens diferente da sua. Uma crítica cinematográfica revestida a partir da subjetividade que revela a objetividade do presente por meio do humor judaico.

Essa nostalgia ameaçadora da estabilidade sentimental de Von é desconstruída pelo diretor ao ser vinculada com a realidade através das efêmeras aventuras propostas por Allen, em *Meia noite em Paris* e *Café Society* indo além, já que o processo narrativo não faz, paradoxalmente: a amada voltar a esse momento do amor original, mas centre-se na nostalgia da Paris de 1920 ou de Los Angeles dos anos de 1930, vinculando-se desde o protagonismo a esse passado por meio da mulher do brechó ou da angelical Vonnie, guia turística em Hollywood.

Fruto dessa nostalgia pelo passado artístico, das vivências reais ou imaginárias de Woody Allen, apresenta-se o mundo da ficção cinematográfica do presente a partir da interioridade protagônica: no cinema dos «anos dourados» de Hollywood, junto às idolatradas estrelas que o encarnam. Por outro lado, o efeito da nostalgia na tela se produz por meio da linguagem audiovisual, constituindo-se em uma ameaça para o mundo real que a Indústria Cultural cinematográfica promove, por isso a crítica de uma realidade no mínimo perturbadora.

Deste modo, a fragmentação do mundo no âmbito profissional e sentimental da fama no presente, e não do passado que gera essa idealização da visão nostálgica frente à realidade do presente, sistematicamente desmantelada pela insatisfação que gera o mundo real com o qual o espectador se confronta. O papel da nostalgia guarda estreita relação com a declaração dos protagonistas acerca de que: todo mundo conhece a mesma verdade. Woody Allen demonstra por meio de sua filmografia que a vida depende das escolhas e de sua própria distorção.

Nesse sentido, tanto Gil quanto Bobby evoluem ao longo dos seus respectivos filmes até perceber como essa nostalgia pode constituir-se em um elemento distorcedor da realidade preterida. Essa verdade que, ainda sendo a mesma para todos, resulta incompatível; não é igual para todos, questão que Gil descobre nas suas conversações com os artistas dos anos vinte e Bobby na escuta dos relatos tanto de Vonnie quanto do seu Phil; tal distorção da

nostalgia será confrontada com a realidade de Paris de 2010 e com a realidade em Nova Iorque na perspectiva de 2016.

Distorção da imagem do passado, e inclusive do presente, são apresentadas em função da qualidade da visão ou de devaneios insatisfatórios. Tal como o indica Paul de Man (1992, p. 23): um sonho transcende a noção de nostalgia ou de um desejo, haja vista que, este constitui-se em um padrão fundamental do ser que renuncia a qualquer possibilidade de satisfação.

Esse padrão de insatisfação psicanalítica apresenta-se como algo assumido pelos protagonistas do cinema Woody Allen, conscientes da sua incapacidade de conseguir, na maioria dos casos, o amor de seus sonhos. E, quando o conseguem, é para logo descobrir, na maioria das vezes, que devem perdê-lo. Trata-se de algo efêmero que têm que desfazer, ainda que paradoxalmente seja o sonho de vida feito realidade: desde Alvy Singer com Annie em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, e Allan com Linda em *Sonhos de um sedutor*, até Cecília com o personagem de ficção Tom Baxter em *A rosa púrpura do Cairo*, passando pela noiva que tira de Harry Block o amigo Larry, descrito por este último como o demônio em pessoa. Como diz Larry a Harry no final de *Desconstruindo Harry*: - Tu colocas arte na tua obra. Eu na minha vida. Posso fazê-la mais feliz.

O cinema dourado de Hollywood é visto por Woody Allen como uma possibilidade de sonhar, de devanear, no sentido de uma experiência estética tanto diurna quanto noturna: da mesma forma que o faz Gil Pender ao consentir fortuitamente uma viagem no tempo em *Meia noite em Paris*, Bobby Dorfman de ser raptado para passear em companhia da amada pela mansão das celebridades de Hollywood ou no Central Park de Nova Iorque em *Café Society* e, também no caso de Mort Rifkin, de viver intensamente sonhos com as suas referências cinematográficas em *O Festival do amor*.

Sem entrar em maiores considerações, esse espaço-tempo do cinema clássico norte-americano, o ecossistema simbólico de todos os filmes, cabe a Woody Allen a mesma função da Antiguidade para os escritores clássicos europeus. Valendo-lhe um lugar, entre os artistas mais notáveis que têm contribuído para que a humanidade se conheça a si mesma, sem se afastar da própria figura de Molière, o mestre da «comédia satírica».

Entretanto, a esse estatuto de fabulista clássico se acrescenta, no caso do cineasta nova-iorquino, uma dimensão mais romântica que clássica, relativa à consciência errante pelo

«Paraíso perdido». A dimensão que proporciona uma nota melancólica a todos os filmes do cineasta nova-iorquino, não importando qual seja a jovialidade, ele nunca cai na armadilha de uma nostalgia retrô, isto é, reacionária, graças ao exercício sistemático da dúvida sobre o fato de que aquele mundo passado haja existido de verdade e, *a fortiori*, tenha sido melhor.

Essa visão de mundo perdido é fruto da sua própria interpretação, feita de dúvida e ironia. Em *A rosa púrpura do Cairo* se indaga a preeminência absoluta e benéfica do cinema sobre o real, o que leva a questionar os gêneros cinematográficos clássicos, produzindo-se, assim, no cinema de Woody Allen, uma busca formal, embora ambiciosa e exigente no seu cinema dos anos noventa, a partir da qual adquire consciência pessoal, segundo a decupagem e análise das propostas estilísticas aqui apresentadas dos filmes do novo milênio, que apresentam a ruptura psicanalítica da «quarta parede», por meio da qual os protagonistas se confessam e agem conforme o desejo inspira.

Muito além dos aspectos puramente visuais, essa busca tem por objetivo o questionamento de todos os componentes do cinema ou da decupagem clássica, ou seja, do sistema convencional que dá por assentada a existência dos personagens aceitos pelo espectador no lugar e função que demarca o limite entre o real e a ficção.

Woody Allen é o único cineasta cujo cinema se baseia sobre o questionamento de seus personagens e também do mundo no qual estes se desenvolvem. Todos os seus filmes avançam graças à dupla hélice surgida de questionar tanto a existência do personagem quanto da realidade do mundo em que vivem ou acreditam fazê-lo. Tal questionamento dos componentes do cinema clássico em relação ao referente da realidade cobra relevância e profundidade na «comédia romântica» que fala do desamor. Nela, produz-se o processo inverso ao habitual deste gênero, começando a narração da história pelo final.

O conceito de amor e da relação sentimental é, assim, revisado e reelaborado de dentro, jogando-se para isto com a alteração da linha temporal da história. Como o assinala o próprio Allen:

O filme tem um matiz taciturno inerente a ela, pois se trata de uma relação fracassada. No nível onde mais anseios deposita, fracassa. Conformando-se com uma segunda opção e no nível do sucesso. Não termina como uma relação mesquinha, cheia de amargor, envenenada e destinada ao fracasso, mas com uma linda amizade, cálida e terna, forjada entre duas pessoas. De modo que é... uma espécie de redenção. Embora é verdade que não consegue construir a relação que tanto se desejava.

Demonstra-se neles as estruturas habituais da comédia romântica clássica de Hollywood questionando desde seu interior cada um dos elementos e fases. O protagonista começa, deste

modo, perguntando-se o que pode ter falhado. Pretende ir além do que se diz e do que se vê. A psicanálise se pergunta pelo que o texto não diz e oculta. Esse olhar psicanalítico interpreta a realidade a partir de parâmetros da arte que já nos noventa afetará a vida dos personagens dos seus filmes, como no caso do misterioso assassinato em *Manhattan*, causa direta das tribulações do casal Allen-Keaton, assim como a origem das complicações que sofre o protagonista de *Desconstruindo Harry* (Frodon, 2002, p. 104).

Dito isto, Woody Allen joga seus personagens à angústia e ao desespero existencial apresentando como única solução: a transcendência do amor no eixo da imaginação romântica, distanciada do dinheiro e da fama. Arquiteta-se cinematograficamente assim o passado, presente e futuro de protagonistas ávidos pelo desfecho do engodo do problema existencial acima mencionado. Seja por projeção, identificação ou transferência, todo protagonista tem uma visão idealizada e uma cegueira que ilude propositalmente o presente, causando insegurança. Desta forma, o objeto perdido de Gil Pender brilha por sua ausência, inalcançável para Bobby Dorfman e indiferente para Mort Rifkin. Eles sonham respectivamente com artistas, celebridades ou grandes diretores de cinema.

Outro aspecto recorrente em relação ao tema do amor é a imagem da mulher. Desde o começo de sua filmografia, Woody Allen tem demonstrado grande interesse na escolha das atrizes na interpretação de papéis femininos. Mulheres que de tão opostas, complementam-se: dominadoras e subjugadas; lutadoras e vencidas; que amam, esquecem e se desmancham²⁴⁴. Foge dos estereótipos, mas cria padrões que se repetem no seu estilo ficcional: atrativas, complexas e sempre superiores, como ele mesmo costuma dizer.

Em *Meia noite em Paris* Adriana – Marion Cotillard –; Inez – Rachel McAdams –; e Gabrielle – Léa Seydoux – interpretam o semblante nostálgico do passado, materialista do presente e promissor do futuro; já em *Café Society* a antítese entre Vonnie – Kristen Stewart – e Veronica – Blake Lively – deixando em evidência: a imagem do amor sublime e do amor conservador; Sue – Gina Gershon – e Jo Rojas – Elena Anaya – representam também a face do amor ferino e sereno, respectivamente.

Apesar disso, a mulher também é apresentada com uma visão equivocada, errática, e com uma nostalgia maior na interpretação que se faz do papel que joga o gênero, visão cega

²⁴⁴ Na trajetória cinematográfica, Woody Allen sempre enalteceu os papéis femininos com mulheres notáveis do cinema tais como: Diane Keaton em *Hannah e suas irmãs*; Mariel Hemingway e Meryl Streep, em *Manhattan*; Charlotte Rampling, em *Memórias*; Mia Farrow, em *Simplemente Alice*; Radha Mitchell, em *Melina e Melinda*; Scarlett Johansson, em *Match Point*; Penélope Cruz, em *Vicky Cristina Barcelona*; Ema Stone, em *Magia ao luar*; e Cate Blanchett, em *Blue Jasmine*, entre outras.

que interpela o autor no seu afã de encontrar o rosto amoroso no contraponto entre beleza e fealdade; sensualidade e recato; sublimação e desprezo. Tudo isto mediatizado pela posta em cena de um humor absurdo, negro e intelectual.

Café Society traz exemplos claros sobre os três tipos de amor que interessa aqui destacar, partindo do «amor bonus». Um *leitmotiv* clássico que define o bom amor, aquele que transcende o aspecto carnal da sexualidade a propósito da consigna moral. É o amor que sente Bobby Dorfman por Vonnie: um «religio amoris». Para o protagonista, a mulher é um ser superior de raiz divina e ele deve professar fé e iniciar uma vida de aperfeiçoamento moral mesmo que isso signifique sacrifício. Corresponde-se com a expressão literária do «amor a Deus», definida pelo cristianismo medieval em termos neoplatônicos²⁴⁵. Reciclado pelo «amor cortês» da poesia provençal como uma maneira de se referir ao «amor sublime» – o amor platônico representa justamente a superação do amor físico ou sexual – dos trovadores pelas damas.

O protagonista de *Café Society* encarna a figura de outrora do cavaleiro errante, dos livros de cavalaria e da novela bizantina, diferentes fases de desenvolvimento desse conceito do amor idealizado dentro da cultura judaica, secularizada por Woody Allen. Ciente disso, o diretor e roteirista converte Bobby em uma espécie vítima desse amor, mas sem a conotação religiosa que caracteriza a natureza do credo judaico. Provas de amor formulam ao personagem a necessidade de reprimir seu desejo em nome da ética e da moralidade das tradições. Vale lembrar que sua amada – Vonnie –, é a amante do seu tio Phil, que lhe tem fornecido a possibilidade de entrar no mundo do espetáculo e das celebridades de Hollywood.

Por sua parte, Vonnie é «donna angelicata» – a mulher angelical –, um semblante próprio do humanismo na sua fase mais primitiva, considerado um ser divino nas próprias palavras de Phil Stern quando compartilha com o sobrinho seu grande segredo: deixar a sua esposa para viver com intensidade esse amor juvenil, mesmo sendo mais velho, poderoso e

²⁴⁵ Resulta importante reconhecer que o neoplatonismo nasce da doutrina impulsionada pelos discípulos de Platão no século I a.C., por meio de pensadores como Plotino que influenciaram o judaísmo, cristianismo e outras religiões. Neste ajuste histórico, geraram-se novos pensamentos oriundos do paganismo da antiguidade, constituindo um movimento heterogêneo focado na teoria das formas e da existência da alma, na base da oposição entre o material e o espiritual, e da mediação na transmissão do poder divino. Promove-se o ascetismo para libertar o ser humano da ditadura dos sentidos. Do idealismo platônico e das forças religiosas surgidas no Oriente, fusionam-se na tentativa do universo pagão de salvar a existência e garantir sua presença nos novos tempos. Neste sentido, pode-se observar uma certa simpatia por esta corrente antiga do pensamento na obra de Woody Allen, sempre indagando a respeito das convicções do cristianismo na tentativa de se adequar a esses novos sinais do tempo.

experiente, em busca de uma segunda oportunidade. O contraponto é dado pelo traço infantil de Bobby diante desse ser divino, puro e inteligente; mas, por sua vez, distante – como o de Beatriz que guia Dante ([1472] 2017) no Paraíso da *Divina Comédia* –, na vivência de um triângulo amoroso parental.

Não existem queixas por parte do apaixonado Bobby, apenas o silêncio sintomatizado no semblante nostálgico do jovem que se afasta do conflito. Assumindo o *mal du siècle* – o mal do século XIX –, do jovem Werther, personagem de Goethe ([1774] 2007), protótipo do anti-herói romântico: desencantado e farto da vida, e que termina em suicídio²⁴⁶. Claro que Allen desloca o tópico em função de um outro destino para seu protagonista, um casamento convencional com Veronica que o ajuda a reinventar sua própria história no exercício da paternidade.

Esse tópico literário converte-se na pós-modernidade em algo vital, imitado nesse caso a perspectiva dos novos costumes da família tradicional contemporânea.

O «amor ferus» é outro tipo de amor que aparece de forma esporádica em *Café Society*. Trata-se do amor selvagem que transmite a ideia de que o amor físico ou sensual – passional, cuja correspondência com o amor sexual já foi tratada no tema anterior – representa algo negativo, pois anula o uso da razão judaica com todos os perigos que isto supõe: loucura, erro e transgressão. Este fato, caracteriza o momento em que Bobby chega a Hollywood, antes de conhecer Vonnie e, por sugestão do seu irmão Ben, contrata uma garota de programa para lhe fazer companhia. As desculpas são reiteradas por parte de ambos os protagonistas de origem judaica, cena cômica na qual o contraponto entre amor e poder fica manifesto.

«Aurea mediocritas» – ou «dourada mediocridade», no sentido do termo médio ou moderação, Odes II, 10, 5 de Horácio ([20 a.C.] 2021) – vai ao encontro daquilo que Woody Allen explora em tópicos referentes à natureza humana e às escolhas de vida dos seus personagens em *Café Society*, no sentido destas serem valorizadas. A apologia à vida simples está presente em tópicos como: «carpe diem», um adágio – locução – latina concebida por Horácio (2021) na Ode I, 11, cuja tradução literal é aproveitar o dia no sentido de exprimir o

²⁴⁶ Barthes (2018, p. 99) em *Fragmentos do discurso amoroso* percebe que ao ler atentamente o Werther concentrando-se nas evocações, conexões e níveis do discurso que um texto tem com respeito a si mesmo e à rede cultural à qual pertence, Goethe tendia a se projetar a si mesmo nos personagens e na história do grande autor alemão. Esse mesmo movimento é observado em Woody Allen, todos os seus filmes parecem ser autobiográficos em relação ao protagonismo, o percurso narrativo da ação e o estilo de vida de um neurótico obsessivo inserido no contexto pós-moderno da contemporaneidade.

tempo e não mal gastá-lo, algo assim como: «não deixes para amanhã o que podes viver hoje» ou «vive cada momento de tua vida como se fosse o último»²⁴⁷.

Esse tópico literário recorrente na filmografia de Woody Allen pode ser observado no núcleo familiar judeu de Nova Iorque em contraposição à opulência dos grandes magnatas do distrito de Hollywood. Tal contraste deixa ver o motivo recorrente da luta de classes, pois se trata de uma exortação a não deixar de dar sentido ao tempo. Bobby aproveita a oportunidade que o tio Phil lhe dá, pela intermediação da mãe, para mudar de vida, saindo do seio de uma família pobre para fazer fortuna e fama. É uma exortação a não deixar passar o tempo e desfrutar dos prazeres da vida, deixando o passado para trás e focando no futuro, que é de fato, incerto: tanto Phil quanto Ben destilam este princípio de vida: um pelo caminho do status social, o outro na clandestinidade.

Deste modo, Hollywood converte-se em princípio do «locus amoenus» – lugar ameno –: apresentando-se a idealização de um lugar paradisíaco, ideal, onírico, onde o ser humano entra em contato com elementos da natureza, seja esta original ou construída artificialmente – no auge do *star system* de Hollywood – pelas hordas de imigrantes da primeira e segunda geração de judeus achegados aí; em um segundo momento, Nova Iorque volta a ser esse lugar ideal onde Bobby assume seu negócio em parceria com Ben: Tropiques, vinculado à vida noturna frequentados pelas socialites: aqui Woody Allen critica a sociedade estadunidense que mistura gangsterismo, prostituição e amor em uma narrativa paradoxal de um triângulo amoroso.

Nesse ambiente estabelece-se um olhar ferino aos costumes da família judaica, o amor ao jazz que é tocado no bar da «sociedade do café» misturando dinheiro, glamour e violência. A divisão em dois cenários urbanísticos diferentes permite observar com avidez as falácias do glamour e os tortuosos caminhos que unem o dinheiro com o crime organizado. Nesse contexto se dá a corrosiva relação amorosa de Bobby, projetando-se em esteios de sonhos e nostalgia. Uma ode à Nova Iorque e ao enquadramento estético de Manhattan.

Café Society desenvolve-se na Nova Iorque da infância de Woody Allen e recria as histórias que o pai dele lhe contava ou que escutava no rádio acerca da «sociedade do café», o *jet set* da época. Um fenômeno social nas grandes cidades dos Estados Unidos que convoca

²⁴⁷ Horácio (65-8 a.C) foi um poeta lírico, satírico e moralista político que causou grande influência na literatura ocidental.

a alta sociedade constituída de atores, diretores, políticos e inclusive mafiosos, um multiculturalismo a partir do qual se mistura realidade e ficção.

Os tópicos literários «tempus fugit» corresponde a uma expressão relacionada à fugacidade do tempo, usada pela primeira vez nas *Geórgicas* do poeta romano Virgílio ([37-30 a.C.] 2021): *sed fugit irreparabile tempus* –, o tempo foge irreversivelmente e o «non omnis moriar», um pensamento de Horácio (op. cit., Odes III, 30) sobre a transitoriedade do tempo e a imortalidade do autor. Ambos os tópicos comparecem para esclarecer o tópico do «amor pós-morte» na recente filmografia de Woody Allen²⁴⁸. Embora o gnosticismo do diretor judeu nova-iorquino não deixe em cada filme de ensaiar suas teorias acerca da personificação da morte como possibilidade constante da existência humana²⁴⁹.

Esse tipo do amor representa literalmente amor além da morte. Por definição, trata-se de um dos tópicos mais antigos da literatura clássica e é a forma mais sublime de expressar o amor. Em as *Metamorfoses* de Ovídio ([8 d.C.] 2017) encontra-se um claro exemplo do mito de Apolo e Dafne. Esse tópico ou leitmotiv literário busca refletir a ideia de que o amor ultrapassa todas as fronteiras, incluídas as da morte.

Neste sentido, o tópico tem um caráter de eternizar o amor apesar de todos os pesares e do gnosticismo de Woody Allen (2012) para quem o único consolo à morte é a experiência vital do amor. O único filme que leva no título o significante é *Para Roma com Amor*²⁵⁰. Nele, a ruptura da «quarta parede» se dá em uma caleidoscópica de uma comédia romântica ligeira. Seu narrador se apresenta à câmera para contar com a voz em *off* quatro histórias

²⁴⁸ É o caso de *Roda gigante* (2017), uma história de amor e desamor vivida nos anos de 1950 que recria um outro gênio da escrita dramática chamado Tennessee William; em *Um dia de chuva em Nova Iorque* (2019), mais uma comédia romântica ambientada em Manhattan: idealizada e real, pletórica de poesia e melancolia nas variações meteorológicas, e da bolsa de valores que dita o ritmo de vida atual das novas gerações. E, claro, *O Festival do amor* (2020), analisada a seguir.

²⁴⁹ Neste ponto o pensamento de Woody Allen encontra-se com Martin Heidegger (2015): a possibilidade da morte é mediada pelos estados de ânimo, especialmente pela angústia, revelando-se como a antessala da autenticidade. Essa alienação cotidiana tergiversa do sentido último, colhido por Allen: um jogo de xadrez com a morte como aparece representada no *Festival do amor*, em clara referência explícita ao cinema de Ingmar Bergman.

²⁵⁰ *Para Roma com Amor* começa com um agente de trânsito em uma espécie de panóptico que é capaz de ver todas as quatro histórias que acontecem na cidade. Em uma delas, um casal americano – Woody Allen e Judy Davis – viajam para Roma para conhecer a família do noivo de sua filha. Outra história envolve Leopoldo – Roberto Benigni –, um homem comum que é confundido com uma estrela de cinema. Um terceiro episódio retrata um arquiteto da Califórnia – Alec Baldwin – que visita a Itália com um grupo de amigos. Por último, dois jovens recém-casados que se perdem pelas confusas ruas de Roma. As histórias interpretam o diretor cinematográfico em diversos estados neuróticos: seu medo à morte, seus conflitos com o sexo, a infidelidade e com Deus.

independentes com um cenário comum: a cidade histórica de Roma e um diretor que desloca o espectador para uma nova versão das comédias de episódio, que proliferaram no cinema italiano dos anos sessenta, no ritmo popular *Volare* – «Nel blu dipinto di blu». A viagem começa pela cidade eterna povoada de variados e diversos personagens envolvidos em situações de *vaudeville* – comédia teatral – que lembra a frescura do humor das comédias de Allen.

No sentido oposto do drama, a junção do tema do amor e da morte ganha honra à aposta existencialista pelo ser humano feita pelo diretor nova-iorquino. Encarnado em *Café Society* pela figura de Ben Dorfman condenado literalmente à morte. Existencialistas apostam na falta de um critério universal, seja este religioso ou céptico, como no caso do cineasta. No ser humano a morte está, mas o amor também existe em todas as suas modalidades representativas e circunstanciais: do amor bonus de Bobby Dorfman atrelado à convicção religiosa, do amor ferus de Phil Stern na sua relação de amante de Vonnie e o mortífero de Ben no gozo de sua conversão, passando pelo cotidiano da «áurea mediocritas» da família judaica residente em Nova Iorque e pela alta sociedade do espetáculo cinematográfico.

Esses dois temas fusionados, porque sua natureza é parecida. Ambos implicam medo, sem sabores e sofrimentos; e ambos vão e vêm no ânimo dos protagonistas: Ben, por exemplo, enfrenta a morte de cara limpa, preferentemente pelo viés da arte em contato com a realidade do seu próprio contato com essa realidade humana.

Essa neurose sela no personagem de *O Festival do amor* que, não por acaso, chama-se Mort. Para ele, a alargada sombra do *Sétimo selo* de Ingmar Bergman (1957) segue através do *carpe diem* de San Sebastián. O engenhoso roteiro, escrito por Woody Allen, possui uma marca sarcástica característica em torno do quase solilóquio que o diretor e roteirista cria no espectro do diretor com que desabafa com seu público – por alguma razão, todo o filme é um *flashback* narrado pelo próprio Mort no set psicanalítico –, construindo os temas secundários com o propósito de cativar o espectador em um «Paraíso terrenal» onde, ainda a morte acossa, dá pé às ilusões e sonhos que envolvem o amor e a felicidade do ser humano, ainda que seja de forma passageira – «tempo fugit» – no decorrer dos 10 dias do Festival.

Do drama à comédia, Woody Allen sempre situa o amor na sua mira. E é porque ele é o elo que mantém a vida, tanto irracional quanto necessária, e que o diretor judaico do Brooklyn exhibe desde o platonismo mais desinibido, como se pode observar em *Poderosa*

Afrodite de 1995. No romance, sustenta o diretor por meio do protagonismo, transfere sua própria vida no cinema; seu «amor bonus» por Federico Fellini, Ingmar Bergman ou Orson Welles, o rompimento do amor – desgastado – de Mort por Sue, chegando ao «religio amoris», a necessidade do amor e compreensão que surge com a chegada de Jo Rojas – Elena Anaya – dá lugar ao «amor misturado», o amor espiritual e físico conjunto, enquanto o «amor ferus» de Sue e Philippe desenvolve-se brilhantemente. Tudo com o propósito de chegar a esse «amor pós-morte» que junta as duas preocupações de Allen como loucos apaixonados: o amor e a morte.

Entretanto, nem tudo no Festival de Mort vai ser amor e morte. Woody Allen cria um «Paraíso Terrenal», com os créditos do já mencionado Vittorio Storaro, capturando o espectador no «carpe diem», nessa necessidade de viver o momento porque, de uma forma ou de outra, «A vida é bela», e é feita desses momentos fugaces de beleza, no «tempo fugit», no qual esse espectador é capaz como pessoa de ser feliz, ainda que o tempo decorra irremediavelmente para todos, ainda que o relógio da morte siga engraçado.

Em San Sebastián, sentimentos afloram nítidos entre embaralhar e cortar o maço do existencialismo; nele Mort é a carta com a qual se abre o jogo do amor, sem se saber ganhadora ou perdedora. As relações entre esse peculiar personagem e as mulheres de Woody Allen, quem tem demonstrado ser um grande estudioso da feminilidade, consegue esclarecer os motivos que movem estas personagens do diretor: a necessidade de companhia e, indo além, da compreensão cúmplice que requer todo indivíduo para alcançar a Bem-aventurança, aspecto muito valorizado em *Você vai conhecer o homem de seus sonhos* de 2010.

No óbito dentro do «locus amoenus» do cinema de San Sebastián, Woody Allen fixa seu olhar em si mesmo, como autor e mestre do celuloide, refletido na áspera contundência com a que Mort é assediado por seu gosto refinado pelo cinema, incompreendido pelos intelectuais que rejeitam no fundo sua forma de ser. Com isto, o diretor não perde oportunidade de experimentar na sua sátira a crítica, tanto a suposta pedanteria – ou incompreensão do receptor – da mensagem que portam os mensageiros do cinema, os críticos profissionais, quanto o «áurea mediocritas» que se vê, inclusive se premia, não só na sua paixão, mas no mundo contemporâneo, residindo no contraponto entre Mort e o diretor Phillippe – Louis Garrel – por meio da relação entre os homens do relato.

Para fechar esse último Epígrafe sobre o amor ligado, professado ao cinema por parte do comediante judeu, que explora o traço pós-moderno da subjetividade na sua filmografia,

vale estabelecer mais uma vez a interface: literatura e cinema. Porque *Fragmentos do discurso amoroso* de Roland Barthes (2018) fornece uma vivência pessoal do semioticista francês, feita em boa parte de leituras, ainda que também de experiências de vida e de experiências de suas relações²⁵¹. Nisto pode-se observar semelhança com o diretor cinematográfico, ambos os autores cinzelados, fruto do imaginário.

Barthes reconhece-se a si mesmo como sujeito do imaginário, no sentido lacaniano. O registro da subjetividade que se estrutura a partir das imagens das que está feito o vasto entramado da cultura humana. Como sujeito do imaginário, permitiu-se passear pela discursividade subjetiva do amor segundo esta se expressa na literatura e no cinema.

Essa ligação forjada com o tema do amor no cinema de Woody Allen, opera um fio na filmografia do diretor quando do amor este fala da antessala de *Meia noite em Paris*, *Café Society* e *O Festival do Amor* com imagens protagonicas de si mesmo, colhidas de outros grandes precursores da Sétima das Belas Artes, esses também feridos de amor que Allen recolhe na tentativa de os imortalizar.

Ainda que todo esse amor pelo cinema seja vivido como único, rejeitando a ideia da repetição, o octogenário diretor de cinema sofre de uma sorte de gozo na difusão do desejo amoroso; por isso que nesses filmes mais recentes se reconhece condenado a errar até a morrer de amor. Fim do último Epígrafe.

²⁵¹ Aos *Fragmentos do discurso amoroso* comparecem Goethe, Marcel Proust, Racine, Nietzsche, Platão – especialmente em *O banquete* –, Marx, Freud, Stendhal, Sade, óperas de Mozart – Da Ponte e vários outros, assim como conversações com seus amigos e memórias veladas de sua vida. Woody Allen vale-se igualmente de uma bagagem erudita que lhe permite se reconhecer como um ser imaginário: igualmente universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título desta tese mostrou-se adequado ao sinalizar o «humor judaico» como tema geral dentro do processo específico da «secularização», proposto na clivagem da filmografia de Woody Allen, deixando em evidência o estado de espírito que anima o comico na sua incorporação ao gênero cinematográfico da comédia, na passagem da modernidade à pós-modernidade da sétima das Belas Artes, cultivada pelo diretor nova-iorquino. Salientou-se o fenômeno da secularização do movimento cultural pós-moderno, contribuindo assim para situar este estudo no contexto oportuno da atualidade do cinema.

Ainda a respeito do título, a escolha do filme *Café Society* respondeu ao interesse de apreciação da obra pelo seu valor histórico, metalinguístico e estético de uma «comédia romântica», digna de um artista consagrado que já havia insinuado em *Meia noite em Paris* o valor das interfaces do cinema com outras artes. Diante desse universo infindável, optou-se pela temática do amor, sexo e dinheiro na tentativa de reduzir o escopo da pesquisa, concentrando-o numa de suas obras.

Desta forma, desenvolveu-se ao longo de quatro anos o esforço de definir o objeto de pesquisa e a sua inserção na linha de pesquisa «Regimes de sentido nos processos de comunicação» do Programa do COS da PUC-SP. Se bem que a desmitificação do humor judaico apareceu como uma alternativa plausível num primeiro momento. Após a qualificação ficou evidente que era mais apropriado investir na vertente da «secularização», pela conotação do conceito no âmbito do metarrelato moderno da religião judaica, para acompanhar o «espírito do tempo» ao qual converge o estilo pós-moderno de Woody Allen.

Utilizou-se como corpus do trabalho o filme *Café Society* que contextualiza a sociedade estadunidense dos anos de 1930, período no qual este foi ambientado, quando surgia a Indústria Cinematográfica fruto da primeira e segunda imigração de judeus advindos a esse país. Reforçado por meio da obra *An empire of their own: how the Jews invented Hollywood – Um império próprio: como os judeus inventaram Hollywood*. Nesta linha, abraçou-se uma biografia que aponta fatores pouco conhecidos da trajetória histórica da vida familiar de Woody, sendo enriquecida com o trabalho de Marion Meade *The unruly life of Woody Allen – A vida indisciplinada da Woody* –, que possibilitou conhecer episódios inéditos da infância do diretor que marcaram sua vida pessoal e sua obra no início de sua carreira, e postular a ideia

de que todos os seus filmes contemplam esse caráter biográfico, diferenciado na estética do tratamento dado às diferenças sociais entre os ancestrais advindos da família do pai e da mãe dentro de sua própria raiz.

Contextualizou-se igualmente o quesito histórico ilustrado através do filme *A era do rádio* no sentido de justificar a prematura saída de Woody Allen do seio familiar em prol da sua sobrevivência, garantido com isso a sua prematura realização no ofício de comediante. Neste sentido, buscou-se a inspiração que representou essa experiência na maturidade e seguindo as pistas de Vittorio Hösle, em *Filosofia do humor*, chegou-se a Aristófanes. O grande precursor da comédia antiga que antecede o esplendor do drama, situando o traço original do seu teatro no meio da crise da Guerra do Peloponeso. Se Allen bebeu nessa fonte, certamente toda a inovação trazida aos seus filmes, como *Poderosa Afrodite*, advém dessa inclinação. Por essa razão, essa parte significou um detalhamento acerca das origens e desenvolvimento da comédia nos seus primórdios; sem deixar de reconhecer o desconhecimento acerca da consolidação deste gênero ser anterior ao apogeu do drama.

Igualmente, aproveitou-se o laço ancestral para introduzir os conceitos do humor na obra de Freud e do seu discípulo Theodor Reik, na abordagem do humor judaico no começo e nas posteriores ligações feitas por Lacan, bem como por outros autores da psicanálise, para desvendar a ideia de que o humor no contexto judaico esteve sempre relacionado com o sagrado, a alma e a sobrevivência corporativa do povo judaico. E que o chiste, produto do inconsciente, guarda relação essencial com a linguagem discursiva do cômico em Woody Allen – irônico e sarcástico –; angústias existenciais e neuroses o levaram a garantir sua sobrevivência física e psíquica no âmbito da representação audiovisual na qual se vale da construção das piadas, gesto de rebeldia para sair do engodo familiar.

De um modo geral, o capítulo primeiro contextualizou e sinalizou o percurso do estudo cinematográfico no esteio: do biográfico, da inspiração e do legado também judaico do humor, e das produções do inconsciente atreladas à fonte primária da psicanálise.

Fruto da qualificação ajustaram-se questões relativas à abordagem das temáticas pela via da psicanálise, deixando claro que este estudo não tem a pretensão de esgotar o tema, mas sim uma chance para se adentrar nos labirintos da subjetividade, sendo este um traço característico da produção pós-moderna do diretor e roteirista.

Dos filmes citados e da análise de *Café Society*. Renunciou-se igualmente à ideia de chamar a história de vida de Woody Allen de «romance familiar» com o intuito de reforçar o papel cronológico da sua trajetória como testemunha dessa passagem que definiu a crítica social implícita na sua produção.

Atentou-se para a sublimação também nesse contexto do humor, mas no final, no tema do amor, ela vem à tona a propósito de sua relação com a morte decorrente dos mais recentes lançamentos do diretor. Salientando-se a importância da psicanálise para o cinema quando da subjetivação se trata.

Problematizou-se o corpus do trabalho com a intenção de inferir a partir dele categorias que ajudassem a esmiuçar de que forma: amor, sexo e dinheiro se desdobram na ética, moral e estética proposta pelo cineasta no argumento. Contudo, precisou-se recorrer a outros filmes para fazer essas declinações, por exemplo, em relação ao tema da sexualidade em *Café Society*; a riqueza oferecida nos trabalhos de juventude do cineasta exibe o frescor necessário para entender os desdobramentos do tema e sua consequente desconstrução. Esta é uma das razões pelas quais são decupadas as cenas que marcam esse processo evolutivo. Inquietações existencialistas e psicanalíticas no cinema de Woody Allen constituíram-se numa manifestação da desconstrução pós-moderna. O diretor identifica-se com o homem pós-moderno como náufrago cultural, para quem os valores, acima citados, da modernidade já não fazem sentido.

Comprovou-se a hipótese de que a temática escolhida para a abordagem de *Café Society* era apropriada ao pressuposto judaico da sobrevivência, sem alterar a ordem de sua apresentação no título: dinheiro e sexo ligados à objetividade do corpo e o amor à subjetividade da alma, romântica e nostálgica do tempo preterido. Questão esta reforçada pela decupagem detalhada feita do filme *Meia noite em Paris*, considerado na tese como antecedente do filme *Café Society* em relação às vanguardas artísticas de 1920.

Os procedimentos metodológicos procuraram garantir a estrutura da tese baseada nos objetivos formulados no projeto, demonstrando como o humor judaico se converte na estratégia audiovisual que consolida o estilo pós-moderno do reconhecido diretor cinematográfico. Estabeleceu-se uma espécie de estado da arte dos filmes que precederam *Café Society* e o sucederam até alcançar sua mais recente produção *O festival do amor*.

Entretanto, não foram todos, apenas os que corroboravam essa temática principal e as categorias temáticas escolhidas para os ensaios do terceiro capítulo.

Aprofundou-se na leitura reflexiva e crítica sobre o humor judaico, decupando e analisando o filme escolhido, também ensaiando sobre a secularização desse tipo de humor para revelar o traço mais autêntico do estilo alleniano. Vale, ainda, destacar que a tradução de textos, roteiros e obras relativas ao existencialismo, psicanálise e desconstrutivismo serviram para aprofundar na filmografia, embora não se tenha esgotado a multiplicidade de possibilidades abertas a um estudo nesse sentido.

Contudo, registram-se a seguir algumas reflexões que justificam a importância deste estudo, a modo de Coda:

A pós-modernidade e sua interpretação não são imunes a si mesmas. A crítica que surge ante tais formulações, defensoras do individualismo e da relatividade, é que eles mesmos são também pessoais e alusivos. Deste modo, o maior confronto com o qual se enfrentam essas formulações é com elas mesmas. A secularização atual, herdada da modernidade e característica da pós-modernidade, em todos os âmbitos e níveis, não é vista por esta como elemento negativo, mas como um traço positivo.

Inclusive os pensadores cristãos, como Vattimo, a consideram um elemento interpretativo produtivo dotado de sentido, presente, segundo ele, já nas origens do cristianismo e na encarnação do Filho de Deus feito homem. Atualmente, a semiótica, a nova hermenêutica secularizada permite à mulher e ao homem pós-modernos dotar de sentidos os textos e considerar a vida como um texto, assim como a aproximação ao religioso-existencial desde posturas niilistas ou gnósticas, como no caso de Woody Allen.

A filmografia do diretor nova-iorquino pode considerar-se, segundo a análise aqui formulada, desde a concepção pós-moderna da interpretação levada a cabo em um sentido amplo. Dogmatismos são deixados de lado na filmografia de Woody Allen a câmbio da narratividade e da ironia e, às vezes, pela paródia. O humor judaico converte-se, assim, no mecanismo interpretativo, existencial e psicanalítico, e da vida.

Por tudo o exposto até aqui, sobre o cinema de Woody Allen, se está diante de um universo peculiar, ao mesmo tempo sintomático e caracterizador da pós-modernidade. A cultura e religião judia, das quais Allen provém, caracterizam o ofício artístico em relação à busca de sentido, com o humor como meio fundamental através do qual este dota de sentido

o poder, a sexualidade e o amor; vida, convivência e morte, e até a própria divindade. É assim como o diretor nova-iorquino discute de seu gnosticismo o humano e o divino.

Por fim, avaliam-se a seguir as categorias temáticas de *Café Society* inferidas dos dois capítulos precedentes aos ensaios estilísticos de desmitificação do humor judaico no cinema de Woody Allen epigrafados.

«Dinheiro e o estigma da carne» resultou da interface cinema e literatura, que incursionou na comédia dramática *O mercador de Veneza* de William Shakespeare, para dela extrair o protagonismo judaico de Shylock, no contexto antissemitista da sociedade do século XVI, atualizado no filme *Café Society* na figura de Ben Dorfman, um gangster de família judaica, ligado à vida noturna de Nova Iorque nos becos que unem o dinheiro e o crime organizado. A crítica baseia-se na relação do dinheiro com a moral, seja no confronto religioso entre judeus e cristãos, seja entre magnatas e marginalizados pela sociedade estadunidense preocupada com o declínio do café e com o auge do *star system* em Hollywood. Assim, dinheiro, glamour e violência se fusionam na Época Áurea do cinema. Outro *insight* é a conversão de Ben, reforçando a ideia outrora impossível de um judeu ortodoxo como Shylock, mas que o irmão de Bobby consente sem problema nenhum, tanto no pedido de incineração quanto na confissão do credo na vida eterna proposta pelo catolicismo diante da eminência da morte corporal.

«Sexo, entre o instinto e a pulsão audiovisual» retomou o motivo da sobrevivência tribal na cultura judaica no ímpeto dos imigrantes da primeira e segunda geração chegados aos Estados Unidos, a fim de viver o «American Dream», *ethos* nacionalista relativo aos ideais de liberdade que envolvem êxito e prosperidade através do trabalho, esforço e mobilidade. Em *Café Society* isso é representado pelo percurso do inexperiente Bobby Dorfman que vai do subúrbio de Nova Iorque à Meca de Los Angeles para ingressar no mundo das celebridades de Hollywood. A Lei do Desejo se impõe no protagonista, primeiro pelo viés da prostituição e, logo, pelo espectro angelical e dissimulado de Vonnie, inalcançável naquilo que o amor judaico condena da moral e dos bons costumes: ser a mulher do outro. A sexualidade adúltera flagra Bobby no seu recalque infantil, desenhando no seu semblante a sombra nostálgica de sua melancolia. Um esteio de luz à volta do Tropiques, lugar de origem que permitiu ao diretor nova-iorquino a posta em cena da pulsão invocante e escópica, misturando gangsteres, milionários e a socialite da época ao sensual ritmo do jazz.

«Amor, o festival do comediante judaico» valeu-se dos *Fragments do discurso amoroso* de Roland Barthes e dos tópicos literários relacionados a essa emoção para decifrar o sentimento latente de Bobby na trama de *Café Society*, desvelado pelo alter-ego, desta vez, da voz em *off* do sádico diretor que condena o «amor bonus» ao desamor e à perpetua infelicidade. Justamente pela ausência do espírito depredador do «amor ferus», garantia da vida conforme as flutuações da bolsa de valores de Wall Street. A áurea mediocritas de Horatius paira no lar judeu da família Dorfman, em contraste com o *locus amoenus* de Hollywood, lugar do gerenciador de estrelas da nova família Stern. *Carpe diem* para todos antes que abaixe o telão. Porque ao «amor pós-morte» até Woody Allen o teme. Sem deixar de declarar sua paixão pelo cinema, comparece a Festivais, como em Cannes de 2016, para prestigiar este filme que enaltece esse amor nostálgico. O mesmo que proferiu pelas vanguardas artísticas inspiradoras de *Meia noite em Paris* e do recente *O festival do amor* em terras hispânicas.

Amor, humor e morte sintetizam em Mort Rifkin, protagonista desse filme no qual Woody Allen encarna sintomaticamente sua obra derradeira, pois sente que o piso se move em baixo dos seus pés. «No começo era o amor», dessa forma, nasce a trama narrativa do novo novelo. Uma luta aberta elaborada com ousadia sob o olhar atento do espectador do aspirante à eternidade; outra mais de subsolo, ainda não por isso menos visível, relacionada justamente com o olhar que traz o desencanto de Mort com o cinema de atualidade, posicionamento do próprio Woody Allen a quem lhe custa cada vez mais sustentar a ginástica olímpica de produzir um filme por ano, exercício ascético prodigioso.

Há várias razões que explicam o estresse: as transformações de Hollywood e do cinema de um modo geral – o *mainstream* e os filmes acontecimentos da fatorial da Marvel e DC, devorando o pouco que resta dos de meio custo –; as causas por abuso abertas e alimentadas pelo MeToo, apesar das declarações da justiça da inocência perante Mia e Ronan Farrow e os naturais sofrimentos do corpo do octogenário diretor.

No entanto, Allen garante sua viagem ao Parnaso, à Terra prometida de *Café Society*, à meia noite, disfarçado de professor desejoso de escrever um romance à altura de Dostoiévski. Igualmente, de consentir o sonho de *Morangos silvestres*, *O sétimo selo* e *Persona* de Ingmar Bergman; também na Nouvelle Vague de *Acossado*, *Jules e Jim* – *Uma mulher a dois*, de Jean-

Luc Godard e François Truffaut; participar de um estranho jantar com *O anjo exterminador* de Luis Buñuel; e ainda caminhar pelos jardins oníricos de *8½* de Federico Fellini.

Contudo, seu lugar já está reservado no Panteão dos produtores de sonhos. Quem não gostaria de passear pelos jardins de Manhattan ou pela fascinante sordidez do bairro judeu para conhecer Ben, ou ir para escutar jazz em Tropiques no meio da *Café Society* dos anos trinta. Ou pela Paris dos anos vinte e falar com Hemingway, com o casal Fitzgerald, Cole Porter ou apreciar a vivacidade de Picasso e Dalí... Só aqueles que nunca sentiram o roçar da pele do celuloide. Nem assistiram ao festival do comediante judeu.

Desta forma, a tese no final se abre à possibilidade de novos horizontes de pesquisa relacionados ao estudo do humor judaico, quiçá em outras obras cinematográficas que utilizem mecanismos de interpretação dotadores de sentido.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALIGHERI, Dante. **A divina comédia** (1320). São Paulo: Editora 34, 2017.
- ALLEN, Woody. **Woody Allen**: A propósito de nada: A Autobiografia. São Paulo: Globo Livros, 2020.
- ALLEN, Woody. **Woody Allen**. Sem plumas. Porto Alegre/RS: L&PM, 2006.
- ALLEN, Woody. **Woody Allen on Woody Allen**. In: Conversation with Sting Björkman. New York: Grove Press, 2005.
- ALLEN, Woody. **Apropos of nothing**. New York: Hardcover, 2002.
- AMERICAN MASTERS. «Woody Allen: A Documentary», 20/11/2011. Disponível em: <<https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/woody-allen-a-documentary-about-the-film/1865/>>. Acesso em 20/02/2021.
- ANÔNIMO. **Os contos das mil e uma noites**. São Paulo: Paulus, 2016.
- AYUSO, Rocío. «Woody Allen: um zombie em Cannes». Cineasta encara com humor sua 14ª. Participação no festival com seu novo filme Café Society. In: **El País**, Los Ángeles 10/05/2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/10/cultura/1462896174_118471.html>. Acesso em 01/03/2021.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016a.
- ARENDT, Hannah. **Escritos judaicos**. São Paulo: Amariyls Editora, 2016b.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2007.
- BACH Steven. **Final cut**: Art money, and ego in the making of heaven's gate, the film that Sank United Artist. Nova York: Newmarket Press, 1999.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso** (1977). São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- BAYLE, Henri-Marie. STENDHAL. **Os privilégios** (1840), vol.1. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- BAYLE, Henri-Marie. STENDHAL. **Racine e Shakespeare**. (1823-1825). São Paulo: EDUSP, 2008.

- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021b.
- BAXTER, John. **Woody Allen**: A biography. New York: Carroll & Graf Publishers, 2000.
- BERGMAN, Ingmar. **La linterna mágica**. Memorias (1987). Barcelona: Tusquets, 2001.
- BEKER, Avi. **The Chosen**. The History of an Idea, and the Anatomy of an Obsession. New York: Palgrave-MacMillan, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre/RS: Zouk, 2012.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Edipro, 2018.
- BIRD, Phyllis A. «Prostitutas». In: METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D (Orgs). **Dicionário da Bíblia**. v. 1. As pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 257-258.
- BJÖRKMAN, Stig. **Woody por Allen**. Barcelona: Plot, S.A., 1995.
- BIRMAN, Joe. «O rei está nu. Contrapoder e realização do desejo, na piada e no humor». In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 1, 2010.
- BONDER, Nilton y SORJ, Bernardo. **Judaísmo para el siglo XXI**: el rabino y el sociólogo. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Investigaciones Sociales, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. «A forma da espada». In: **Ficções** (1942). Madrid: Alianza, 2008.
- BOYARÍN, Daniel. **Espacios fronterizos**: judaísmo y cristianismo em la Antigüedad tardía. Madrid: Trotta, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. São Paulo: Objetiva, 2000.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRUSTEIN, William I. **Roots of hate**: anti-semitism in Europe before the Holocaust. Cambridge/MA: Cambridge University Press, 2003.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo**. Coimbra: Edições 70, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «O grande teatro do mundo». In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível

em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento517025/o-grande-teatro-do-mundo>>.

Acesso em 20/09/2021.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CATALÀ, Josep M. **La imagen interfaz**. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010.

COHEN, Gerald. «Numerous 1920s 'Big Apple' citations in the New York Morning Telegraph». In: **Follow Barry Popik**, 18/07/2004. Disponível em:< <https://www.barrypopik.com/index.php/new>>. Acesso em 18/08/2021.

COMPTON, Todd. **Victim of the Muses** – Poet as scapegoat, warrior and hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History. Washington/DC: Harvard University Press, 2006.

Gobierno Español/Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editoria 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2000.

DE MAN, Paul. **A resistência à teoria**. Lisboa: Edições 70, 1992.

DE MIGUEL, Álvarez María. «Profesiones vinculadas tradicionalmente al mundo judío». In: **Cuadernos de la escuela diplomática, nº 51**. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DIMENSTEIN, Gilberto. «O rabino e as prostitutas judias». In: **FolhaOnline**, urbanidade, 01/08/2002. Disponível em:<

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/urbanidade/gd010802.htm#subir>>.

Acesso em 10/12/2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo** (1866). São Paulo: Editora 34, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov** (1880). São Paulo: Editora 34, 2020.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**. Cinema e Psicanálise. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

DROGUETT, Juan e MIRANDA, Adriano. **Dicionário Audiovisual**. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2021.

DUFTY, William. **Lady sings the Blues**. New York: Harlem Moon, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2012.

EBERT, Roger. **A magia do cinema**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

EBERT, Roger. «Merchant of Venice gets its due». In: **Roger Ebert.com**, 20/01/2005. Disponível em:< <https://www.rogerebert.com/reviews/the-merchant-of-venice-2005>>. Acesso em 20/09/2021.

ENTREVISTA. Entrevista a Vittorio Storaro concedida a Jon Fauer: «Pasando de la película a la digital, una entrevista con Vittorio Storaro». In: **ADF** Autores de fotografía cinematográfica argentina, tradução e adaptação de Carlos Wajzman, 14/06/2016. Disponível em:< <https://adfcine.org/pasando-de-la-pelicula-al-digital-una-entrevista-con-vittorio-storaro/>>. Consulta em: 03/09/2021.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. São Paulo: EDUSP, 2015.

FERNÁNDEZ, José Luis F. «Los judíos y el origen del sistema financiero internacional». In: **El judaísmo**. Contribuciones y presencia en el mundo contemporáneo. Madrid: Cuadernos de la Escuela Diplomática, nº 51, Gobierno de España. Ministerio de Asuntos Exteriores y de cooperación, 2014.

FOUCAULT, Michel. «Outros espaços». In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: WMF, 2010b.

FRANCISCO, Papa. **Exortação Apostólica Evangelii Gaudium**. São Paulo: Paulus, 2019.

FREUD, Sigmund. «A interpretação dos sonhos». In: **Obras Completas** (1900), vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. «O chiste e sua relação com o inconsciente». In: **Obras Completas** (1905), vol. 7. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. «Três ensaios sobre a teoria da sexualidade». In: **Obras Completas** (1901-1905), vol. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. «A moral sexual «cultural» e o nervosismo moderno». In: **Obras Completas** (1906-1909), vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. «O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos» (1906-1909). In: **Obras Completas**, vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. «Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos». In: **Obras Completas** (1926-1929), vol. 17. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. «Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos». In: **Obras Completas** (1912-1914), vol. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. «O Eu e o Id, 'Autobiografia' e Outros textos» (1923-1925). In: **Obras Completas**, vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. «O Mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos». In: **Obras Completas** (1930-1936), vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. «História de uma neurose infantil («O homem dos lobos»), além do princípio do prazer e outros textos». In: **Obras Completas** (1917-1920), vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. «Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos». In: **Obras Completas** (1914-1916), vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. «Sobre Psicopatologia da vida cotidiana» (1901). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. «Moisés e o monoteísmo» (1939 [1934-38]). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FRIEDLANDER, Myrna; FRIEDMAN, Michelle; MILLER, Matthew; ELLIS, Michael; FRIEDLANDER, Lee and MIKHAYLOV, Vadim. «Introducing brief measure of cultural and religious identification in American Jewish identity». In: **Journal of counseling psychology**, vol. 57, nº 3, 2010, pp. 345-360.

FRODON, Jean-Michel. Conversaciones con Woody Allen. Barcelona: Paidós, 2002.

GARCÍA, Fernando. «Por qué Woody Allen es inocente en Europa y culpable en Estados Unidos». In: **La Vanguardia**. Cine, 01/12/2020. Disponível em: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20210905/7701154/>>. Acesso em 03/09/2021.

GABLER, Neal. **An empire of their own**: how the Jews invented Hollywood – **Um império próprio**: como os Judeus invetaram Hollywood. New York: Anchor Books, 1989.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O mal-radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.

- GIRGUS, Sam B. (2002). **The films of Woody Allen**. Cambridge/N.Y.: Cambridge University Press, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther** (1774). São Paulo: Martins Editora, 2007.
- HAMPLE, Stuart. **Dread and superficiality**. Woody Allen as comic strip. Wisconsin: Abrams USA, 2009.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na história**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.
- HERTZBERG, Arthur e HIRT-MANHEIMER, Aron. **Los judíos: de Abraham a Woody Allen**. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- HORÁCIO. **Odes** (35 a.C.). São Paulo: Editora 34, 2021.
- HÖSLE, Vittorio. **Filosofía del Humor**. Barcelona: Tusquets Editor, 2006.
- JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**. O desejo chamado utopia e outras ficções científicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- JOHNSON, Paul. **A história dos Judeus**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- KARESH, Sara & HURVITZ, Mitchell M. **Encyclopedia of Judaism**. New York: Facts on file, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren. **Temor e Tremor**. São Paulo: Hemus, 2008.
- KOSLOWSKI, Peter. **La Ética del Capitalismo**. Madrid: Ediciones Rialp, 1997.
- KRISTEVA, Julia. **Al comienzo era el amor**. Psicoanálisis y fe. Barcelona: Gedisa, 1986.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise** (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Versão em PDF por Zekitcha Brasília, 2017.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 2: O eu na teoria de Freud e na lógica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- LACAN, Jacques. «O mito individual do neurótico». In: **O Seminário, Livro 10** (2005). São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5**. As formações do inconsciente (1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- LACAN, Jacques. **Escritos** (1933-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 4**: As relações de Objeto (1956-1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20**: Mais ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985a.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 3** (1955-1956): As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985b.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean Bertrand Lefebvre Pontalis. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LAX, Eric. **Start to finish**: Woody Allen and the Art of moviemaking. New York: Knopf, 2017.
- LAX, Eric. **Conversation with Woody Allen**: his filmes, the movies, and moviemaking. New York: Knopf, 2009.
- LAX, Eric. **Woody Allen**: A Biography. 1a. ed. New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- LAX, Eric. **On Being funny**: Woody Allen and comedy. New York: Charterhouse, 1975.
- LE GOFF, Jacques. **Raízes medievais da Europa**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.
- LEVY, Richard S. **Antisemitism**: a historical encyclopedia of prejudice and persecution. Santa Barbara/CA: ABC-CLIO, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympo, 2021.
- MARLOWE, Christopher. **The Jew of Malta**. Nebraska: University of Nebraska, 2012. eBook.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Understanding media. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MCNARY, Dave. «'Annie Hall' Named Funniest Screenplay by WGA Members». In: **Variety**, 11/11/2015. Disponível em: < <https://variety.com/2015/film/news/annie-hall-funniest-screenplay-writers-guild-1201639002/> >. Acesso em 20/02/2021.

MEADE, Marion. «The unruly life of Woody Allen». In: **The New York Time**. Books, 05/05/2001. Disponível em:

<<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/m/meade-woody.html>>.

Acesso em 20/02/2021.

MEADE, Marion. **The unruly life of Woody Allen**. New York: Cooper Square Press, 2001.

MEDITERRANEA. «Ricerche Storiche», Anno XIV, nº 41, dezembro de 2017. Disponível em: <http://www.storiamediterranea.it/wp-content/uploads/flipbook/1/files/basic-html/page42.html>. Acesso em 12/09/2021.

MILLER, Jacques-Alain. **Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan**: entre o desejo e o gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX** – O Espírito do Tempo. Neurose e Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**. Uma biografia intelectual. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2011.

MUNDAY, Anthony. **Anthony Munday's Zelauto**: The Fountaine of Fame, 1580. Jack Stillinger (Editor). Chicago/IL: Literary Licensing - LLC, 2012.

NEWTON, Michael. «Woody Allen: cinema's great experimentalist» In: The guardian, 13/01/2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/jan/13/woody-allen-michael-newton>>. Acesso em 20/02/2021.

NIRENBERG, David. **Anti-Judaism**. The western tradition. New York-London: W.W. Norton & Company, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano** (1878). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra** (1883-1885). São Paulo: Martin Claret, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos** (1888). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência** (1882) São Paulo: Lafonte, 2017.

NORTH, Douglas C., y Thomas, Robert Paul. **El nacimiento del mundo occidental**. Una nueva historia económica (900-1700). Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1990.

- O ZOHAR. O livro do esplendor – passagens selecionadas pelo rabino Ariel Bension (1880-1932). São Paulo: Polar, 2019.
- OVÍDIO. **Metamorfoses** (8 d.C.). São Paulo: Editora 34, 2017.
- PARRA, Nicanor. **Só para maiores de cem anos**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- PERRY, Marvin & Schweitzer, Frederick. M. **Antisemitism**. Myth and Hate from Antiquity to the Present. New York: Palgrave-MacMillan, 2005.
- PAZ, Octavio. **La llama doble**. Amor e erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PLATÃO. «O Banquete» (380 a.C.). In: **Diálogos**, V. Bauru/SP: EDIPRO, 2010.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Porto Alegre/RS: L&M, 2015.
- RATTEY, Beatrice K. **Los hebreos**. México/DF: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- REIK, Theodor. **Psicoanálisis del humor judío**. Título original: «Jewish Wit» (1935). Buenos Aires: Losada/ Elaleph, 1999.
- REIK, Theodor. **Jewish wit**. United States: Barakaldo Books, 2020. eBook.
- RIBEIRO Junior, Wilson Alves. **Aristófanes**. Portal Graecia Antiqua. São Carlos, URL, Disponível em: <greciantiga.org/arquivo.asp? num=0196>. Acesso em: 20/02/2021.
- RIBEIRO, Roberta do Carmo. **Woody Allen cineasta-historiador: ironia e identidade judaica em filmes sobre o período entreguerras**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de História, 2014.
- RIVERA, Juan Antonio. **O que Sócrates diria a Woody Allen?** São Paulo: Planeta, 2013.
- RODRIGUE, Emilio. **El siglo del psicoanálisis**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- Segundo Emilio Rodrigue (1996, p. 81), no livro *El siglo del psicoanálisis*,
- ROMANO, Eduardo. «Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina». In: **INTI** – Revista de literatura hispánica, nº52/53, 2000, pp. 429-460. Disponível em: www.jstor.org/stable/23287101. Acesso em 03/09/2021.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Retorno à questão judaica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário amoroso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. In: **História da Historiografia**, n. 2, 2009, p. 163-209.
- SANTAELLA, Lucia. **A Pós-Verdade é verdadeira ou falsa?** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.
- SCHICKEL, Richard. **Woody Allen por si mesmo**, Barelona, Manontroppo, Editora Robinbook, 2005. Título original: **Woody Allen: A life in film**, 2003.

- RYAN P. Mary. **Cradle of Middle class**: The Family in oneida county. New York: Cambridge: Cambridge Press, 1981.
- SAND, Shlomo. **A invenção do Povo Judeu**. São Paulo: Benvirá, 2011.
- SARTRE, Jean Paul. **A questão judaica** (1946). São Paulo: Ática, 1995.
- SCHAMA, Simon. **A história dos Judeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCLIAR, Moacyr. **O ciclo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SHAKESPEARE, William. **O mercador de Veneza** (1600). São Paulo: Martin Claret, 2013.
- SHAPIRO S. James. **Shakespeare and the Jews**. Columbia/NY: Columbia University Press, 2016.
- SHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é coisa séria**. Porto Alegre/RS: Arquipélago Editorial, 2014.
- SPALDING, Henry. **Enciclopédia do humor judaico**: dos tempos bíblicos à era moderna. 2 ed. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.
- SOUZA e Silva, Maria de Fátima; MAGUEIJO, Custódio; JESUS, Carlos Martins de. **Aristófanis Comédias**. 3volumes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2019.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- STEWART, Tyson. **Cinema Derrida**. The Law of Inspection in the Age of Global Spectra. Oxford/UK: Peter Lang, 2021. Epub [Formato].
- STORA-SANDOR, Judith (2000) **De Job a Woody Allen**. El humor judío en la literatura. Buenos Aires: Editorial Biblos-Almagesto, 2000.
- SUNSHINE, Linda (Ed.). **The illustrated Woody Allen reader**. New York: Random House, 1995.
- TANASE, Virgil. **Dostoievski**. Porto Alegre/RS: L&PM, 2018.
- TEB. **Tradução Ecumênica da Bíblia**. São Paulo: Loyola, 2010.
- TOURAINÉ, Allan. **Um Novo Paradigma**: para compreender o mundo de hoje. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.
- THORPE, Vanessa. «Cook tops poll of comedy greats». In: **The Guardian**, United Kingdom, 02/01/2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk/2005/jan/02/arts.artsnews>>. Acesso em 20/02/2021.
- TUCÍDIDES (460 - 400 a.C) **História da Guerra do Peloponeso**/Tucídides. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- VAINFAS, Ronaldo (et al.). **História**. São Paulo: Saraiva, 2010.

VATTIMO, Gianni. **Fim da modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

VATTIMO, Gianni. **Crer que se crê**. É possível ser cristão apesar da Igreja? Petrópolis/RJ: Vozes, 2018.

VIRGÍLIO, Públio. **Geórgicas** (37-30 a.C.). Ateliê Editorial, 2021.

WHITE, Hayden. Meta-história. **A imaginação Histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1995.

WIEVIORKA, Michel. **El antisemitismo explicado a los jóvenes**. Buenos Aires: Cyan, 2018.

WIKISOURCE. **Gesta Romanorum**. Oesterley, 2018. Disponível em:<
<https://la.wikisource.org/wiki/GestaRomanorum>>. Acesso em 20/09/2021.

ZIEMERMAN, David E. **Manual de técnica psicanalítica**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FILMOGRÁFICAS

RIFKIN'S FESTIVAL – Festival do Amor. Direção e roteiro Woody Allen. Produção: Alain Bainée. Rhode Island: Gravier Productions, Perdido Productions, 2020.

A RAINY DAY IN NEW YORK – Um Dia de Chuva em Nova York. Direção e roteiro Woody Allen. Produção: Erika Aronson. Rhode Island: Gravier Productions, Perdido Productions, 2019.

WONDER WHEEL – Roda Gigante. Direção e roteiro Woody Allen. Produção: Erika Aronson. Rhode Island: Amazon Studios, Gravier Productions, Perdido Productions, 2017.

CAFÉ SOCIETY. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Gravier Productions, Perdido Productions e FilmNation Entertainment, 2016.

IRRACIONAL MAN – O homem irracional. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Eric Altieri. Rhode Island: Gravier Productions, Perdido Productions, 2015.

MAGIC IN THE MOONLIGHT – Magia do Luar. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Côte d'Azur: Gravier Productions, Dippermouth, Perdido Productions, 2014.

BLUE JASMINE. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Gravier Productions, Perdido Productions, 2013.

TO ROME WITH LOVE – Para Roma com amor. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Francesco Marras. Roma: Medusa Film, Gravier Productions, Perdido Productions, 2012.

MIDNIGHT IN PARIS – Meia noite em Paris. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Paris: Mediapro, Versátil Cinema, Gravier Productions, 2011.

Você Vai Conhecer o Homem dos Seus Sonhos

WHATEVER WORKS – Tudo pode dar certo. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Sony Pictures Classics, Wild Bunch, Gravier Productions, 2009.

VICKY CRISTINA BARCELONA – Vicky Cristina Barcelona. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Barcelona: The Weinstein Company, Gravier Productions, 2008.

CASSANDRA'S DREAM – O sonho de Cassandra. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Londres: Iberville Productions, Virtual Studios, Wild Bunch, 2007.

SCOOP – Scoop: O Grande Furo. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Londres: BBC Films, Ingenious Film Partners, 2006.

MATCH POINT – Ponto Final – Match Point. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. London: BBC Films, Thema Production, Jada Productions, 2005.

MELINDA AND MELINDA – Melinda e Melinda. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Fox Searchlight Pictures, Gravier Productions, 2004.

ANYTHING ELSE – Igual a Tudo na Vida. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Dreamworks Pictures, Gravier Productions, Perdido Productions, 2003.

HOLLYWOOD ENDING – Dirigindo no Escuro. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. Los Angeles: Dreamworks Pictures, Gravier Productions, Perdido Productions, 2002.

THE COURSE OF THE JADE SCORPION – O escorpião Jade. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Dreamworks Pictures, VCL Communications, Gravier Productions, 2001.

SMALL TIMES CROOKS – Trapaceiros. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Dreamworks Pictures, Sweetland Films, Magnolia Productions, 2000.

SWEET AND LOWDOWN – Poucas e Boas. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Sweetland Films, Magnolia Productions, 1999.

CELEBRITY – Celebridades. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Richard Brick. New York: Sweetland Films, Magnolia Productions, 1988.

DECONSTRUCTING HARRY – Desconstruindo Harry. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Sweetland Films, Jean Doumanian Productions, 1997.

EVERYONE SAYS I LOVE YOU – Todos Dizem Eu Te Amo. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Sweetland Films, Miramax, Magnolia Productions, 1996.

MIGHTY APHRODITE – Poderosa Afrodite. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Letty Aronson. New York: Sweetland Films, Miramax, Magnolia Productions, 1995.

BULLETS OVER BROADWAY – Tiros na Broadway. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Douglas MacGrath. Produção Letty Aronson. New York: Miramax, Sweetland Films, Magnolia Productions, 1994.

MANHATAN MURDER MYSTERY – Um Misterioso Assassinato em Manhattan. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Marshall Brickman. Produção Robert Greenhut. New York: TriStar Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1993.

HUSBANDS AND WIVES – Maridos e Esposas. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: TriStar Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1992.

SHADOWNS AND FOG – Neblina e sombras. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Orion Pictures, 1991.

ALICE – Simplesmente Alice. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Orion Pictures, 1990.

CRIMES AND MISDEMEANORS – Crime e pecado. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1989.

NEW YORK STORIES – Contos de Nova York (Édipo reprimido). Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Touchstone Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1989.

ANOTHER WOMAN – A Outra. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Orion Pictures, 1988.

SEPTEMBER – Setembro. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, 1987.

RADIO DAYS – A era do rádio. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Orion Pictures e MGM, 1987.

HANNAH AND HER SISTERS – Hannah e suas irmãs. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1986.

THE PURPLE ROSE OF CAIRO – A rosa púrpura do Cairo. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1986., 1985.

BROADWAY DANNY ROSE – Broadway Danny Rose. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1984.

ZELIG. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New Jersey: Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1983.

A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY – Sonhos eróticos numa noite de verão. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1982.

STARDUST MEMORIES – Memórias. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, 1980.

MANHATTAN. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Marshall Brickman. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979.

INTERIORS – Interiores. Direção Woody Allen e roteiro Woody Allen. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, 1978.

ANNIE HALL – Noivo neurótico, noiva nervosa. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Marshall Brickman. Produção Fred T. Gallo. Los Angeles: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, 1977.

LOVE AND DEATH – A Última Noite de Bóris Grushenko. Direção e roteiro Woody Allen. Produção Fred t. Gallo. Budapest: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1975.

SLEEPER – O dorminhoco. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Marshall Brickman. Produção Robert Greenhut. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, 1973.

EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX * BUT WERE AFRAID TO ASK – Tudo o que Você Sempre quis Saber Sobre Sexo, mas Tinha Medo de Perguntar. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e David Reuben. Produção Jack Brodsky. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Rollins-Joffe Productions, Brodsky-Gould Productions, 1972.

BANANAS – Bananas. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Mickey Rose. Produção Jack Grossberg. New York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1971.

TAKE THE MONEY AND RUN – Um Assaltante Bem Trapalhão. Direção Woody Allen, roteiro Woody Allen e Mickey Rose. Produção Sidney Glazier. New York: American Broadcasting Company (ABC), Palomar Pictures International, 1969.

PLAY IT AGAIN, SAM. Direção Hebert Ross, roteiro Woody Allen. Produção Frank Capra Jr. São Francisco: Paramount Pictures, Rollins-Joffe Productions, APJAC Productions, 1972.

WHATS UP, TIGER LILY? – O que é que há, gatinha. Direção Woody Allen e Senkichi Taniguchi, roteiro Woody Allen e Frank Buxton. Produção Woody Allen. Yokohama: American International Pictures (AIP), Toho Company, 1966.