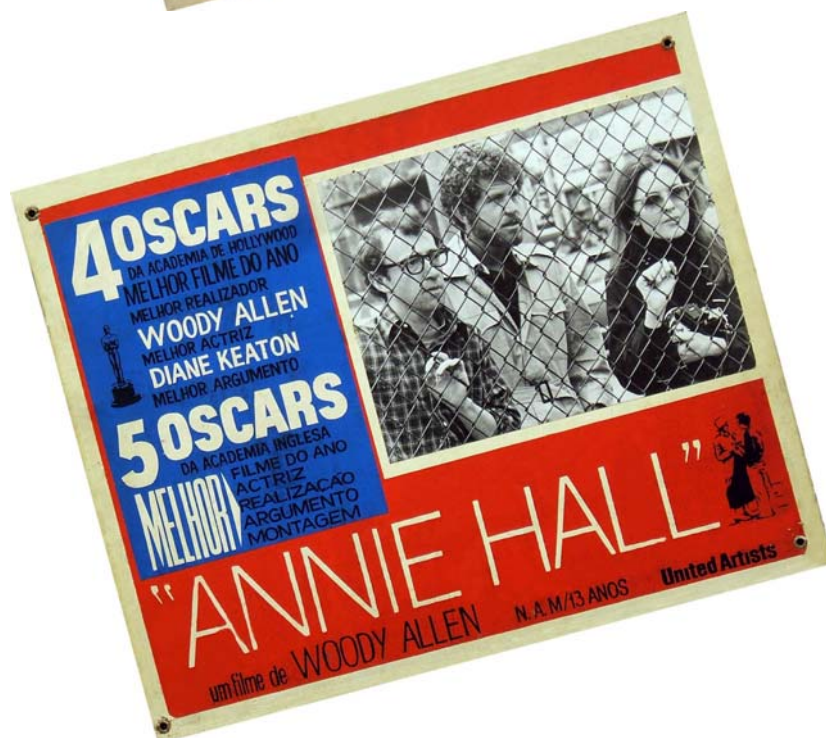


Ana Maria Pereira de Oliveira e Melo

Annie Hall e Manhattan
– Woody Allen e a cidade de Nova Iorque



Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos,
Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Marques,
Universidade Aberta,
Lisboa, 2007

Dedicatória

Dedico este trabalho, em primeiro lugar, à memória da minha querida amiga Fernanda Manuela Nascimento, sem a qual eu nunca teria iniciado este Mestrado. Foi ela quem me matriculou e me incentivou a continuar até vir, infelizmente, a desaparecer, devido a doença prolongada.

Em segundo lugar, dedico esta Dissertação aos meus filhos, Sara e Sérgio, pedindo-lhes desculpa pelas horas de convívio que não estive com eles, devido à pesquisa, aos Seminários de Mestrado e a todo o trabalho necessário para completar esta obra. Espero que o exemplo seja importante nas suas vidas pois foi também por eles que me empenhei neste trabalho.

Agradecimentos

Quero agradecer à minha Orientadora, Professora Doutora Maria do Céu Marques, os bons conselhos, o estímulo e o saber que foram indispensáveis para levar a bom termo esta Dissertação.

A todos os amigos, especialmente a Luís de Melo Torres, Luísa Melo, Anabela Santos, Ana Elisa Ribeiro da Cunha, Ana Paula Barroso, pelo apoio, à Lucinda Collas e Diana Collas, que me acolheram nas suas casas em 2005 para que pudesse pesquisar nos Estados Unidos. A todas as instituições portuguesas e estrangeiras, sobretudo à Cinemateca Portuguesa, à Faculdade de Letras de Lisboa, à Embaixada dos Estados Unidos da América em Lisboa e às diversas bibliotecas municipais que me facultaram livros, artigos e vídeos, para que pudesse elaborar o *Outline* e configurar o *corpus* deste trabalho. A todos eles, a minha gratidão.

Last but not the least à minha Escola Sophia de Mello Breyner Andresen, que me adaptou o horário, em Dezembro de 2006, para que pudesse concluir o Mestrado. Agradeço também a Deus, por me dar forças, quando tal me parecia impossível.

Índice

Dedicatória	
Agradecimentos	
<i>Abstract</i>	
Resumé	
Resumo	
Introdução-----	2
Capítulo 1: Woody Allen um judeu de segunda geração-----	8
1.1 A situação dos judeus americanos provenientes do Leste Europeu-----	9
1.2 A resposta judaico-americana ao judaísmo-----	16
1.3 .Woody Allen, um judeu americano em busca da identidade-----	20
1.4 George Gershwin-um músico judeu em Nova Iorque-----	23
1.5.O meio artístico em Nova Iorque na década de 1970.-----	27
1.6. A situação sócio-económica dos E.U.A. nas décadas de sessenta/setenta----	30
1.7. Woody Allen e o Judaísmo-----	33
Capítulo 2: O filme <i>Annie Hall</i> , de Woody Allen-----	36
2.1.Woody Allen- Um judeu em Nova Iorque-----	37
2.2 Woody Allen visto por Woody Allen-----	48
2.3 O filme <i>Annie Hall</i> : aspectos autobiográficos na vida de Woody Allen-----	49
2.4 <i>Annie Hall</i> , um filme datado ou actual?-----	61
2.5 Técnicas de narrativa fílmica-----	67
2.6 Temas, motivos, estereótipos, no filme-----	70
Capítulo 3: O filme <i>Manhattan</i> , de Woody Allen-----	73
3.1 <i>Manhattan</i> – aspectos da cidade de Nova Iorque, na década de 1970-----	74
3.2 <i>Manhattan</i> – reflexões sobre o filme-----	77
3.3 O filme como arte-----	85
3.4 Violência em Nova Iorque,em <i>Taxi Driver</i> -----	87
3.5 A cidade de Nova Iorque vista por Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen: <i>New York Stories:Life Lessons,Life without Zoe,Oedipus Wrecks</i> -	91
Conclusão-----	96
Músicas do filme <i>Annie Hall</i> -----	100
Músicas do filme <i>Manhattan</i> -----	101
Anexos-----	102
Bibliografia-----	103
Sites da Internet-----	108
Filmografia-----	109

Introdução

A escolha do objecto da Dissertação assenta, em primeiro lugar, num gosto pessoal pela produção cinematográfica de Woody Allen, realizador judeu de segunda geração, que cria uma relação real e ficcional (matizada pela sua condição de origem judaica) com a cidade de Nova Iorque e a capacidade artística que lhe permite apresentar, em filmes como *Annie Hall* e *Manhattan*, uma série de idiosincrasias sociais e culturais da sociedade urbana americana da década de 1970.

Sendo a cidade de Nova Iorque considerada metrópole multicultural simbólica da sociedade americana, viveu na década de 1970, uma efervescência artística e cultural importante, atraindo artistas das mais variadas áreas e de estados americanos diferentes, impondo-se como espaço de liberdade de expressão e experimentação de ideias e atitudes, contestando um determinado conservadorismo moral e burguês dominante.

A relação de Allen com Nova Iorque começou no bairro de Brooklyn (onde nasceu e cresceu) e cimentou-se no bairro de Manhattan, onde ainda vive e tem trabalhado a maior parte da vida, sendo também o *background* de quase todos os seus filmes.¹

Artista multifacetado (realizador, encenador, escritor, actor, músico) encontrou na Nova Iorque dos anos setenta o espaço ideal para crescer como realizador *autor*, por oposição à maioria dos realizadores que trabalhavam em Hollywood na altura. Independente e capaz de gozar de liberdade criativa total, Allen foi considerado por Vincent Caby² como o “America’s most authentic, most serious, most consistent film auteur” (Girgus 1997: 71).

O tema do nosso trabalho incide no estudo comparativo dos filmes *Annie Hall* e *Manhattan*, enquanto objectos cinematográficos que exploram a dimensão física e humana da cidade de Nova Iorque e, concomitantemente, aspectos biográficos da vida do próprio Allen.

¹ Existem, no entanto alguns filmes como *Match Point*, *Scoop* e *Cassandra’s Dream* que foram filmados na Europa (Londres e Barcelona, respectivamente)

² Jornalista do *New York Times*.

A questão sobre a presença de elementos autobiográficos nestes dois filmes é polémica. Se a maioria dos críticos aponta aspectos da vida pessoal de Allen como algo de intrínseco às personagens e ao enredo de ambos os filmes, o próprio Allen nega que assim seja: “My films are only autobiographical in the large, overall sense. The details are invented, regardless of whether you’re talking about *Annie Hall*, *Interiors* or *Manhattan*.” (Kapsis e Coblenz 2006: 53)

Esta questão revela-se importante no contexto do nosso trabalho uma vez que a presença ou não de elementos biográficos da vida de Allen nos seus filmes, surge, em nossa opinião, como uma das mais pertinentes e estimulantes na análise dos filmes de Allen. Por essa mesma razão, o nosso trabalho de pesquisa e de estudo centrou-se, essencialmente, na procura de provas da existência de reflexos biográficos, que acreditamos serem evidentes.

A identidade de Allen e das personagens que interpreta em ambos os filmes que nos propomos analisar, (Alvy e Isaac) pauta-se pela questão relacionada com a sua ascendência judaica. Embora a posição de Allen quanto à importância do judaísmo na sua vida seja bastante controversa, não nega nunca as suas raízes e não consegue abster-se de mostrar a sua veia crítica e irónica perante os rituais religiosos praticados, principalmente no que respeita à facção mais ortodoxa.

Sendo Nova Iorque uma cidade que acolheu milhares de judeus ao longo da história, mas principalmente no século XX, estes afirmaram-se como uma das mais importantes comunidades religiosas de emigrantes. Conseguindo adquirir um estatuto social e económico elevado, os judeus são hoje uma das minorias étnicas e religiosas mais relevantes na caracterização da multiculturalidade da cidade.

Annie Hall e *Manhattan* de Allen podem ser vistos como dois espaços ficcionais de memórias e acontecimentos que moldaram a sociedade americana da altura. Temas como o feminismo, a sexualidade, o lesbianismo, a valorização das culturas das minorias étnicas, em detrimento da sociedade dominada pela cultura WASP, o consumo de drogas, a precariedade das relações amorosas, são especialmente focados em *Annie Hall*. *Manhattan* revela a paixão de Allen pela

cidade como *locus* de experiências vivenciais e artísticas extraordinárias, cidade cheia de fulgor e vivacidade, onde o indivíduo pode encontrar bons restaurantes, galerias de arte, teatros, cinemas, enfim, sentir permanentemente o pulsar da cidade que nunca dorme. Cidade hedonista para Allen, ergue-se como espaço de decadência para Mary, sua amante, que prefere trocar Nova Iorque por Los Angeles. Esta dicotomia que percorre o filme imprime uma certa autenticidade à cidade fílmica de Allen, por oposição à superficialidade de Los Angeles, incapaz de lidar com o seu lado mais sujo, como refere a personagem de Isaac a Mary, na viagem do casal a esta cidade. Esta comparação entre as duas maiores urbes americanas, reflecte o *modus vivendi* das duas cidades, bem como as rivalidades artísticas e culturais da altura. Allen, fervoroso defensor do cinema independente, tanto europeu como americano, não se coíbe de criticar a cultura de massas e de entretenimento veiculada por Hollywood.

Reconhecido pela crítica como filme de qualidade, *Annie Hall* chegou, inclusive, a ganhar quatro Óscares: *Melhor Filme*, *Melhor Realizador*, *Melhor Actriz Principal* e *Melhor Argumento*. Decorridos mais de trinta anos desde a estreia destes filmes, ainda hoje são considerados como filmes fundamentais das carreiras de Woody Allen e Diane Keaton e são vistos como marcos cinematográficos essenciais do cinema produzido e realizado em Nova Iorque.

No primeiro capítulo, iniciámos o nosso trabalho com uma breve abordagem da década de 1930. De seguida, procuramos fazer uma breve resenha da década de 1960, pela revolução cultural que configurou, antecipando e catapultando os novos papéis sociais dos jovens, das mulheres e dos artistas. Focalizámo-nos no meio intelectual nova iorquino dos anos setenta, por ser este aquele que se retrata em ambos os filmes, não esquecendo, todavia, questões políticas e sociais de carácter mais abrangente e que abalaram toda a sociedade americana, desde a Guerra do Vietname ao escândalo *Watergate*.

No segundo capítulo procuramos fazer uma análise do filme *Annie Hall*. Mencionámos a presença de ecos biográficos da vida do autor no filme , o

percurso de Woody Allen, um judeu em Nova Iorque, por forma a se fazer a ponte com o terceiro capítulo, dedicado ao filme *Manhattan* e o seu relacionamento com a vida na cidade de Nova Iorque, nos anos setenta, no seio de alguns intelectuais americanos que passaram pelo escândalo *Watergate*, em 1973, provocado pela entrada ilegal por parte de membros da campanha do candidato republicano, Richard Nixon na sede do partido democrata ,em Washington, D.C.

Todo este ambiente de mudança de valores e o ultrapassar de velhas tradições são focados nos dois filmes que vamos analisar. Em *Annie Hall* é também abordada a emancipação das mulheres e dos jovens nos E.U.A. (adiante referidos por América), em busca da sua identidade e perseguindo o *American Dream*.

No terceiro capítulo, propomo-nos fazer uma leitura comparativa dos filmes *Manhattan*, *Taxi Driver* e *New York Stories*, do ponto de vista das personagens, das temáticas abordadas e da importância das respectivas bandas sonoras como elementos diegéticos. Será ainda feita uma comparação entre *Manhattan* , *Taxi Driver* e *New York Stories*, três filmes sobre a cidade de Nova Iorque nas década de 1970 e 1980, respectivamente, que apresentam três perspectivas antagónicas, sendo, por essa razão, interessante explorar esta dicotomia da cidade.

Na conclusão referiremos a importância destes filmes na vida do realizador Woody Allen e a cidade de Nova Iorque.

Sendo este um trabalho que assenta na problematização da cidade ficcional de Nova Iorque como contraponto à cidade real e à biografia de Allen, impõe-se também uma reflexão sobre a cidade explorada cinematograficamente por diferentes realizadores, no terceiro capítulo em *New York Stories* na mesma época, realçando o carácter multifacetado e mítico da cidade: “Nonetheless it is filmmakers, not writers, who have most fully, precisely, and powerfully, developed a mythic vision of New York.” (Sanders 2001: 20).

Ambos os filmes de Allen revelam um mundo complexo de personagens perdidas que questionam a sua capacidade de encontrar o verdadeiro significado da sua existência, mas que encontram em Nova Iorque o ancoradouro para as suas frustrações, complexos, carências, amores, desamores, amizades, desejos e sonhos, mas sempre imersos num ambiente artístico. Através dos seus filmes, Allen conseguiu uma fusão entre arte e realidade, neurose e realidade constituindo estas dicotomias os eixos paradigmáticos destes dois filmes.

Capítulo 1

Woody Allen, um judeu de segunda geração

I've had three analysts, all Freudian. The only thing it's helped me do really is to gain a slightly calmer perspective on things. I don't get sidetracked on obsessional issues as much. I tend to question my films for various meanings rather than just accepting them at face value automatically" (Kapsis and Coblenz 2006: 27-28)

1.1 A situação dos judeus americanos provenientes do Leste Europeu

Os pioneiros da Europa de Leste (sobretudo Rússia e Polónia), dos quais faziam parte os avós de Woody Allen, conseguiram, na década de 1930, um lugar no Novo Mundo. A partir dos seus apartamentos alugados, fábricas e lojas de tecidos, passando dificuldades mas com enorme perseverança, criaram uma vida melhor para eles e para centenas de milhares dos seus compatriotas americanos. Através dessa luta pela sobrevivência, asseguraram o futuro dos seus filhos. Muitas vezes passando, por vezes, fome e frio para que os filhos pudessem frequentar a universidade, para virem a ser cidadãos de pleno direito e para usufruírem da vida cultural americana. Os pais de Allen, sendo eles, também, filhos de emigrantes do Leste Europeu (Rússia e Áustria) tinham iniciado a sua vida adulta em Nova Iorque, tentando sobreviver à Depressão. Tinham, como é compreensível, pavor à pobreza e queriam o melhor para o seu filho, ou seja, a respeitabilidade e segurança da educação e um emprego estável, de preferência na área do Direito ou da Medicina. Para lhes agradar, Allen entrou para a Universidade de Nova Iorque mas foi expulso no fim do primeiro semestre, para se dedicar ao que gostava: escrever textos cómicos. Quando completou dezoito anos, casou e conseguiu arranjar um lugar na NBC, como escritor. Hoje em dia, volvidos cinquenta e tal anos, o seu nome, ou melhor, o pseudónimo de Woody Allen, é conhecido em todo o mundo. Escreveu e protagonizou dezenas de filmes para si próprio e para outros realizadores. Vamos debruçar-nos apenas sobre dois: *Annie Hall* e *Manhattan*.

É também na década de trinta que várias entidades filantrópicas, entre elas a *B'nai B'rith* (Os filhos do Pacto, em aramaico), desempenharam um papel relevante no acolhimento e apoio a milhares de refugiados e pessoas sem emprego nem casa, permitindo a sua aceitação e progressiva integração na sociedade americana da época. Alguns destes filhos de emigrantes judeus como Allen, acabaram, mais tarde, por se revelarem cidadãos de sucesso, a nível intelectual e

humanitário. O presidente Henry Truman (que se seguiu a Roosevelt) reconheceu em público o papel e importância da *B'nai B'rith* que deixou de ser vista como apenas judaica e passou a ser considerada americana. Esta organização, assim como outras, ligadas a diversas confissões religiosas, preocupavam-se em combater ao anti-semitismo, o preconceito e a discriminação, através de programas que patrocinavam projectos filantrópicos, humanitários e educacionais, tão do agrado dos judeus. Entre as muitas actividades de beneficência e inovação, destacam-se a construção de hospitais, orfanatos, centros de aconselhamento religioso, lares para idosos, bibliotecas e programas de intervenção cívica. Na procura do sonho americano, estas organizações ajudaram milhares de emigrantes e seus descendentes a encontrar uma sociedade mais justa, mais tolerante e mais democrática do que a pátria donde provinham.

Os judeus americanos deste período encontravam-se numa posição económica e social com alguma estabilidade, embora existissem alguns problemas. Por um lado, a liberdade tradicional americana permitia-lhes entrar em profissões que lhes eram interditas na Europa, pelo que tiveram de subir a escada do sucesso a pulso. Por outro lado, a dicotomia igreja-estado permitia-lhes e até os encorajava a abandonar as suas raízes judaicas, abraçando as oportunidades da vida secular. Embora os seus líderes pugnassem por manter a identidade judaica numa sociedade multi-étnica, que promovia a eliminação das identidades individuais, muitos assimilaram os judeus que substituíram a religião pelos costumes americanos. Havia, de resto, bolsas persistentes de anti-semitismo que recordavam, mesmo aos judeus bem instalados na sociedade americana, que a sua posição era sempre susceptível de ser atacada. Os acontecimentos ligados ao mundo além-fronteiras, sobretudo o crescimento do nazismo durante os anos trinta, fez lembrar aos judeus a sua vulnerabilidade num país de acolhimento.

A noção de assimilação refere-se, no contexto americano, ao mito do *melting pot* ou *salad bowl*, o ideal de que todos os que vão para os Estados Unidos são bem recebidos. De acordo com este ideal americano, foi possível aos

judeus integrarem-se sobretudo porque o processo de integração era dinâmico. Podia-se continuar a viver fora da corrente *mainstream*, tal como acontecia com os *Amish* ou os judeus ortodoxos. Contudo, a maioria dos judeus desejava viver entre duas vertentes, a assimilação e a alienação: o americanismo e o judaísmo. A vida dos judeus nos E. U. A. floresceu porque não se fechou em si própria, não se separou da cultura dominante mas participou em todas as fases da vida social. Porém, os judeus americanos não se deixaram assimilar totalmente: tornaram-se americanos mantendo as suas características judaicas, mesmo que tal significasse serem diferentes dos judeus nos seus países de origem.

Para os judeus emigrantes e seus filhos, a Polónia e a Rússia, países de origem de um terço dos judeus antes do Holocausto, eram locais que, para os judeus americanos, não deixavam grandes saudades. Ao contrário de outros grupos, os judeus emigravam não apenas para melhorar as suas condições de vida, mas, sobretudo, para salvar as suas vidas e, quando partiram, foi para ficar. Eles não tinham outro lugar seguro para viver, por isso, levaram as famílias e esqueceram a terra natal. Por pior que fossem as condições de vida no Lower East Side, estes novos americanos achavam as condições de trabalho árduo e o pouco dinheiro que ganhavam preferíveis à pobreza e ao genocídio. Além disso, a vida tendia a melhorar – se não para os ingénuos recém-chegados, pelo menos para os seus filhos que se adaptavam à nova cultura. De facto isto verificou-se nos anos que se seguiram à II Guerra Mundial: as terras donde provinham, em especial aldeias judaicas (*shtetlach*), adquiriram contornos de nostalgia romântica, ou seja, embora muitos dos judeus americanos identificassem as suas raízes com uma imagem amargurada, esse facto contribuiu pouco para a sua auto-imagem, sobretudo, para judeus que ascendiam a uma escala social superior.

No início do pós-guerra os romancistas e dramaturgos e realizadores de cinema forjaram uma nova visão do velho ambiente nos países de origem: os bairros de Nova Iorque, Lower East Side, Brooklyn, Queens e Bronx. Este é o espaço de memória dos judeus, “as suas raízes”. Os artistas judeus utilizavam o

novo ambiente com um certo saudosismo. Os primeiros emigrantes sofreram a pobreza e a violência, mas não a morte e a destruição maciças, como experimentaram na Europa. A cultura que os judeus americanos experimentaram no Lower East Side e bairros suburbanos de Nova Iorque – o frequentar escolas hebraicas e escolas públicas, as lições do *bar mitzvah* e *baseball*, os serviços de culto do *Sabbath* e as danças de sábado à noite- representam a fundação duma identidade judaico-americana, um novo começo diz muito a este novo país.

Contudo, a criação desta nova identidade mista, por assim dizer (hebraica e americana, simultaneamente) significou perder algo da original, pelo menos alguns aspectos da velha identidade europeia. Um deles foi o quase desaparecimento do Yiddish. Muitos judeus antes da II Guerra Mundial eram bilingues, falando tanto Yiddish como o idioma do país anfitrião (por exemplo, russo, polaco e alemão); alguns ainda dominavam bem o hebraico. O Yiddish, para além de ser a linguagem do dia a dia, constituía mais do que uma língua, representava também uma cultura internacional. Yiddish, a língua mãe da comunidade judaica antes da I Guerra Mundial, a *lingua franca*(expressão latina para língua do dia a dia), ajudava os judeus a manter os laços nos vários nichos de judeus, existentes na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul. Durante mais de quarenta anos, o Yiddish foi tão vulgar como o Inglês, a língua utilizada nos clubes, jornais, teatros, filmes e programas de rádio. No entanto, a experiência americana provou ser fatal para a permanência do Yiddish como agente de cultura. O Yiddish deixou de ser falado, dando lugar ao Inglês.

Bastou uma geração de emigrantes nos E.U.A. para que o número de judeus falantes do Yiddish como primeira língua diminuísse para um terço. O sucesso económico e educacional foram factores decisivos para eliminar a língua e cultura Yiddish por estarem tão ligados às velhas tradições e ideais. À medida que os judeus se afastavam dos guetos , separavam-se da cultura Yiddish pois mudavam de nomes e adquiriam novos hábitos. No entanto, algumas expressões ainda sobrevivem , uma vez que há quem se esforce para que tal, aconteça, talvez

como uma recordação das raízes da família, os resquícios da sua vida na velha comunidade, nos antigos guetos.

Uma vez que o Yiddish se perdeu na adaptação à nova cultura, as expressões judaicas de identidade foram transferidas para as áreas da realização profissional e económica: medicina, direito, educação, ciências, finanças e mundo dos negócios. Estas áreas designadas por profissões sociais, mais não são do que qualidades interpessoais e actividades comunitárias que, para além de inteligência, sucesso académico e vontade de vencer – constituem valores instilados nos filhos dos judeus pela dinâmica da sua vida familiar. Os judeus americanos, nas suas actividades seculares, não buscavam senão actividades que exigiam consciência social e espírito comunitário.

Além disso, estas actividades ultrapassam o ambiente em que os judeus viveram, ao chegar a Nova Iorque, uma vez que a vida dos judeus nos E. U. A. foi e continua a ser sobretudo urbana, à semelhança do que aconteceu na Europa, antes do Holocausto. Em 1920, calculava-se que existiam à volta de de 3.600.800 judeus americanos. Cerca de metade vivia em Nova Iorque, sendo que algumas estimativas colocavam a população judaica de Nova Iorque a rondar os dois milhões. Cerca de dois terços dos judeus americanos viviam em cidades como Chicago, Filadélfia, Cleveland, Boston St.Louis e Los Angeles. O padrão da vida urbana longe de diminuir com a assimilação e a aculturação, aumentou. Por padrão da vida urbana entendemos a ausência de empresas familiares e de vida comunitária.

O envolvimento em profissões sociais e na vida da cidade conferia uma certa adaptação às constantes alterações e tendências na cultura popular. A vida cidadina tem tendência para a aceitar a moda , principalmente no seio da classe média, aquela parte da sociedade mais virada para tais alterações por educação e estilo. Como a sociedade judaica é arreigada a valores morais seculares e de classe média, adoptaram a moralidade e comportamentos desta classe. A expressão mais evidente destes conflitos na vida contemporânea americana e nas tendências

sempre em mudança na sociedade americana, vista como um todo, podem ser encontradas numa área de grande sucesso dos judeus: o “show business”. O vaudeville, Broadway, rádio, clubes nocturnos e espectáculos em geral têm estados nas mãos dos judeus desde o princípio do século XX – desde os donos de teatros, escritores, realizadores, compositores, actores e o próprio público – nenhuma contribuição dos judeus é maior do que na indústria cinematográfica. Pode ter sido coincidência que essas invenções no cinema correspondessem à grande onda de emigração de judeus, mas não é por acaso, que o grande crescimento da indústria cinematográfica deve tanto a esses emigrantes e seus filhos.

Os nomes de Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Marcus Loew, Carl Laemmle, Adolph Zukor, Jesse Lasky Joseph e Nicholas Schenck, Dore Schary, Harry, Jack, Albert e Sam Warner, Samuel Goldfish, Harry Cohn e William Fox podem ser do conhecimento de apenas alguns mas as companhias que eles formaram e dirigiram – M. G. M., Universal, Paramount, 20th Century-Fox, Warner Brothers – deram forças à esperança e sonhos de um país. Aqueles produtores de filmes, conhecidos como gigantes do cinema, empregavam um verdadeiro batalhão de gente talentosa, entre actores, actrizes e realizadores, muitos dos quais eram judeus. A quantidade de escritores e actores judeus é espantosa, assim como o número de realizadores tais como Allen, Brooks, Lumet e Mazursky, por exemplo.

Os realizadores nascidos entre os anos vinte e trinta são obcecados por questões ligadas à identidade. Exploram a sua relação com outros elementos da comunidade e o seu *background* e como ele os capta e divide do resto da comunidade americana. Escolhem a cultura dominante e, dentro dela, a cultura da minoria a que pertencem, dando ênfase à justiça social, à igualdade e à diminuição de valores numa sociedade materialista. (Lesser 1993:21-2).

O sucesso de judeus nos E.U.A., tanto nas profissões liberais como no negócio de espectáculos, (*show business*) resulta dum bom nível de vida, na

sociedade americana e da dinâmica da família judaica. Pequenas ou grandes, as famílias judaicas têm características únicas. Um dos pilares da cultura tradicional judaica assenta na importância dada à família. Embora algumas dinâmicas tradicionais da família possam ter mudado na América (por exemplo, menos *status* conferido aos pais com líderes religiosos) ,os lares judaicos continuam centrados nas crianças. Os filhos desempenham papéis centrais sancionados pela tradição em todas as cerimónias seculares ou sagradas, quer sejam rituais de passagem para a vida adulta como o *bar mitzvah*, quer casamentos ou feriados religiosos. No centro da família, encontra-se a mãe. O pai desempenha, claro, um papel importante na família mas o papel tradicional (ganha-pão e professor religioso) significava que havia um elo forte entre a mãe e os filhos, pois o pai tinha de sustentar a família. Este elo intensificou-se na América com a existência de famílias pequenas, uma característica demográfica dos judeus americanos associada ao sucesso económico, mobilidade social e melhoramentos no campo da educação. Philip Roth consagrou uma certa imagem da mãe judaica na cultura americana – uma imagem que Woody Allen e Paul Mazursky reproduzem muitas vezes. Para alguns, como Roth, Allen e Mazursky, as pressões exercidas nos jovens, sobretudo nos rapazes, levaram-nos a olhar para as suas raízes para ganhar reconhecimento ou então para se rebelarem contra a tradição.

Antes de 1980, havia mais homens judeus a casar com mulheres não judias do que o contrário. Isto devia-se ao contacto que eles tinham ,por exemplo, nas universidades ou no mundo do trabalho ao contrário das mulheres judias. mas os casamentos entre judeus e não judeus eram raros.. Entre 1900 e 1940, apenas cerca de três por cento dos judeus casavam com pessoas de nascimento gentio. Na década que se seguiu à II Guerra Mundial, os casamentos interraciais não iam além dos seis por cento. Em 1990, a taxa de casamentos mistos ascendeu a cinquenta por cento,- um em cada dois judeus casava fora da sua confissão. O grande talento dos herdeiros dos Europeus de Leste em relação a séculos de diáspora e acomodação foi a de se integrarem em centros urbanos, numa

sociedade democrática que permitia aos judeus acederem ao sonho americano. Os factores que permitiram a integração foram uma herança religiosa comum, um país aberto a pessoas trabalhadoras, uma psicologia que aceitava as minorias, a necessidade de se estabelecerem na América e de não regressarem ao país de origem e uma vontade férrea para vencer, o que facilitou a mudança dos emigrantes do gueto para o clube local, como ponto de encontro e de convívio.. Algo se perdeu e ganhou: a jornada da alienação para o bem-estar, o que constitui um dos temas dos filmes de Woody Allen ,Mel Brooks, Sidney Lumet e Paul Mazursky, por exemplo.

1.2. A resposta judaico-americana ao judaísmo

Para os judeus em geral e para o judaísmo em particular, o conceito de exílio funcionava como parte da diáspora. Durante cerca de dois milénios, a história judaica centrou-se na diáspora e no almejado regresso a Sião. Exílio e diáspora, até à criação do estado de Israel, eram uma coisa só para o judaísmo e para a cultura judaica. Uma nação, um povo podem ser exilados da pátria sem dispersarem, ou ser exilados e dispersados sem manterem a imagem duma terra natal. Contudo, embora a diáspora fosse um facto da vida, nem os judeus nem a comunidade judaica concebem o facto como um exílio. Os judeus assimilados na Europa central, de leste e de oeste antes da II Guerra Mundial, e em algumas comunidades florescentes em França e Inglaterra, por exemplo, e a comunidade judaico-americana têm poucas ligações emocionais e intelectuais com o exílio, mas o mito do judeu errante funciona como um símbolo para os artistas judeus. Embora o estado de Israel tenha tornado o exílio da terra natal obsoleto e a diáspora um fruto da escolha e não do poder divino, o mito do judeu errante continua a ter os seus adeptos fervorosos. A escolha de se ser um judeu americano, ou seja, ser judeu e viver na América implicou a reformulação do que significa ser judeu, uma redefinição do que é ser judeu, do ponto de vista

religioso, social e étnico. Coloca-se-nos uma questão relativa a este povo: São os judeus uma minoria étnica, nacional ou religiosa?

O judaísmo, para além duma religião, é, em nosso entender, uma cultura religiosa, muito ligada a práticas baseadas na tradição e esse facto define o povo judaico.

Esther Mucznick, pertencente à Comunidade Israelita de Lisboa, é de opinião que a classificação de minoria religiosa é mais correcta do que a definição de minoria étnica, devido aos factores de assimilações que se verificaram com a diáspora judaica. De acordo com a sua opinião: "... dada a relevância do elemento religioso e de cultura religiosa, como elo de ligação entre judeus, é mais próxima da realidade a classificação de minoria religiosa. (Mucznick 2003:454) "

No entanto, nem todos os autores judeus partilham a mesma opinião:

Para David Lesser e Lester D. Friedman, a visão sobre este problema é diversa:

For many American Jews, the Holocaust (along with Israel) provides the major link between the Jewish past and today's American present, as well as the major defining notion of American Jewry. The Holocaust was a European event, but American Jewry made it a major public issue and perhaps was able to do so because it feels so safe and secure in America. Yet American Jews who deal with the Holocaust in public discourse do so from two entirely different perspectives: 1) insisting upon its uniqueness as a Jewish catastrophe; and 2) seeing it as a warning to all groups that such an event must not be allowed to happen again to any people. In any case, the Holocaust, as a Jewish event, links American Jewry to the Jewish past and to each other as a community in peril and, of course, as a community, a culture, worth preserving. (Lesser and Friedman 1993:30)

Para estes dois autores, as diferenças entre os judeus americanos e os judeus europeus, é enorme. Uns viveram o genocídio dos seus familiares, os outros viveram numa sociedade de bem-estar e segurança e, no fundo, apenas os

une, a ideia de Terra Prometida, ou seja, a fundação do estado de Israel. Do mesmo modo, o apoio dado pelos judeus americanos a Israel, no fundo a terra natal perdida, faz a ponte entre o passado judaico e o presente americano.

Os judeus americanos não vêem da mesma maneira o judaísmo, tanto do ponto de vista político como no que diz respeito à sua identidade. Existe algum consenso, quando se trata de Israel. Os judeus americanos manifestaram um grande interesse pelo país desde a sua fundação em 1948, embora, segundo algumas opiniões, a questão de Israel e o conceito de Holocausto são os únicos aspectos que unem os judeus americanos.

O judaísmo engloba várias formas: ortodoxos, conservadores e reformistas, constituindo este uma série de rituais e práticas, em constante mudança. Há muitos judeus que vão à sinagoga mas praticam muito pouco as práticas religiosas mínimas. Estas pessoas definem-se como judeus, não pelas suas crenças religiosas mas pela sua identificação cultural, tal como Esther Muznick refere na obra anteriormente citada.

Alguns judeus americanos acharam o judaísmo secular um substituto da religião: é o caso do fervor pela justiça social que poderia ter substituído o fervor messiânico pelo judaísmo. Por isso, não é de estranhar o envolvimento político de alguns judeus nas alas liberais e de esquerda. Muitos judeus emigrantes e de primeira geração foram figuras de destaque no que se designa de Velha Esquerda.

Esta ala refere-se ao partido comunista e também inclui algumas ideologias ligadas ao partido socialista e de esquerda (é o caso do Sionismo, numa das suas formas mais vigorosas) antes e depois da guerra. Também nos anos trinta, este foi o único partido político organizado a combater o anti-semitismo e até a exigir leis que o punissem.

O partido comunista judeu extinguiu-se com as revelações sobre Estaline que prejudicaram as culturas Yiddish e judaica, quase tanto como o fez Hitler – no pós-guerra, devido à alteração de estatuto sócio-económico dos judeus americanos. Ao passarem de classe trabalhadora para classe média, os ideais de

sindicalismo, cultura de classe operária e sonhos milenares sobre a abolição de classes foram varridos pelo sucesso económico e pela aculturação social. Além disso, a guerra fria e a conotação dos comunistas com o estalinismo, desmotivou os mais convictos comunistas judeus. Isto não significa que a Velha Esquerda tivesse morrido. A geração do *babyboom* do pós-guerra iria dar lugar a um movimento que dominaria a vida política e o estilo de vida dos anos sessenta : a Nova Esquerda iria dar voz a questões ligadas à liberdade de expressão, direitos cívicos e protestos contra a guerra do Vietname, por exemplo. Mais do que um repúdio pelo Holocausto e simpatia por Israel esta nova geração acarinhava outros valores devido à experiência americana.

É bastante original que dois universitários, judeus- os professores David Lesser e Lester D. Friedman - afirmem que os judeus ortodoxos tiveram de fazer concessões em relação ao protestantismo, para poderem ser aceites e que tivessem de emigrar em massa para a América. Os autores continuam, referindo-se a outros aspectos do judaísmo.

Os realizadores de cinema judeus, por exemplo, tinham uma sensibilidade especial que provinha do facto de serem judeus e que os atraía para certos temas e uma perspectiva ,que constituiu uma lufada de ar fresco, nos filmes de Allen, Brooks, Lumet e Mazursky. Não focavam personagens judeus mas estava presente a experiência sofrida pelos judeus em geral e que transmitiam aos seus filmes, ou seja, há referências nos seus filmes aos judeus, mas os temas eram americanos. Assuntos como a justiça social, liberdade individual e liberdade de expressão predominam nos filmes de Woody Allen, Mel Brooks, Sidney Lumet e Paul Mazursky. Existem bastantes semelhanças entre eles: um passado que têm em comum com muitos dos judeus americanos. Um fio condutor nas suas carreiras cinematográficas precede os debates em volta dos maiores filmes de cada realizador: *Annie Hall* e *Crimes and Misdeanors* para Woody Allen; *The Producers* e *History of the World, Part One* para Brooks; *The Pawnbroker* e *Daniel* para Lumet; e *Next Stop, Greenwich Village* e *Enemies, A Love Story* para

Mazursky. Estes filmes são considerados por muitos espectadores e críticos como a expressão máxima das características judaicas destes realizadores. Nesta conformidade, os filmes traduzem os êxitos e tensões da vida dos judeus americanos, as suas próprias tentativas de forjarem uma identidade judaica ou de se rebelarem contra ela, a sua acomodação dentro da cultura predominante que os recompensou com sucesso financeiro e fama. Uma análise dos seus filmes não constitui apenas uma caminhada no mundo de quatro dos cineastas mais importantes, de entre os judeus americanos, mas elucida muitas das questões que preocupam a comunidade a que pertencem. O nosso trabalho centra-se apenas nas produções cinematográficas de Woody Allen.

1.3. Woody Allen, um judeu americano em busca da identidade

Allen Stewart Konigsberg nasceu em Flatbush, Brooklyn, a 1 de Dezembro de 1935, em plena Depressão. Um pouco antes de ter nascido, o capitalismo tinha sofrido um rude golpe – a queda da Bolsa de Nova Iorque, seguida da Depressão. Os judeus em geral e os pais de Allen em particular, bem como a maioria dos americanos da época tiveram de se adaptar a situações adversas como à falta de poder de compra e empregos precários. As famílias viviam em casas pequenas e apinhadas de gente e todos os que podiam contribuíam para o sustento do agregado familiar. Os empregos precários exigiam, por parte dos trabalhadores, sacrifícios e quem os tinha não discutia as condições, pois não sabiam se na semana seguinte ainda mantinham o seu posto de trabalho.

Allen começou a sua árdua caminhada profissional depois de ter sido expulso da Universidade de Nova Iorque. Em 1957, com 22 anos, o reitor disse a Allen que ele não era talhado para os estudos universitários e aconselhou-o a procurar um psiquiatra, para conseguir um bom emprego. Ao que Allen respondeu que já estava a trabalhar no mundo do espectáculo. O reitor ponderou e respondeu que, se Allen se relacionasse com gente louca, talvez não desse nas vistas.

Dois anos depois deste episódio, Allen começou a frequentar o psiquiatra, prática que se prolongou por muitos anos. Durante cerca de três décadas, Allen consultou uma dúzia de diferentes psiquiatras, com apenas algumas interrupções. Dessa vivência com os psiquiatras surgiu muito do material que utilizou nos seus escritos e nos seus filmes. Segundo Stephen Farber and Marc Green:

The message that large numbers of people are getting from *Manhattan and Interiors* or *Annie Hall* is that this kind of emotional shopping around is the proper business of life's better students, that adolescence can now extend to middle age.(...) Creative people have got to spend a certain amount of time in self-obsession (...) Psychoanalysis and psychotherapy deal with those very things that the artist is concerned with, his feeling about life, his feelings about himself. For an artist, what's so terrible to spend an hour in the day, to lie down on the couch and just talk freely about your deepest feelings on any subject? It's dramatic and fascinating. And as you can face certain problems with larger view, a more generous view, with more grasp of them and perspective on them, you have a chance to have a larger view in your writing (Farber and Green 1993: 189)

Para estes autores, as pessoas criativas têm tendência para amadurecerem mais tarde e para recorrerem à psiquiatria por se preocuparem com o que sentem sobre a vida e sobre si próprios, angústias essas que servem de motivo para exprimirem a sua arte e a transmitirem aos outros.

Para Allen, a psicanálise e a psicoterapia podem ser uma grande ajuda porque lidam com problemas que afligem os artistas, os seus sentimentos sobre si próprios, a sua identidade. Nesta conformidade, a introspeção ajudada pela psiquiatria é criativa e enriquecedora. Na opinião dos autores citados anteriormente:

Most commentators compared Woody's fling with Soo-Yi to the story line of *Manhattan*, in which Isaac Davis has an affair with a seventeen-year-old high school student named Tracy. But in that movie it is Isaac who breaks up with Tracy because he feels embarrassed by such age-inappropriate relationship. Only at the very end of the movie does Isaac decide that he was wrong to yield to conventional morality, and he resolves to win Tracy back (...) If the child-woman in that movie had been the hero's adopted stepdaughter, the conclusion would not have been such a lyrical bittersweet poignance. (Farber and Green 193-4)

Há muitas pessoas que comparam o romance entre Woody Allen e Soo-Yi com a atração que Isaac Davis sente por Tracy, uma rapariga de dezassete anos. Na vida real, Allen resolveu ultrapassar os preconceitos da sociedade e assumir o relacionamento com a sua enteada, com quem vive e de quem tem dois filhos.

Demorou mais de três décadas até Woody Allen se libertar da sua culpa judaica, ou seja, da educação tradicional dada pelos seus pais. Muitas vezes interrogado sobre a eficácia da psicoterapia, o autor considera que ela lhe foi benéfica: obliterou o seu superego, deixando-o apenas com uma estranha combinação de ego e de id. Por fim, depois de tantas hesitações, Allen seguiu os ditames do seu coração.

A popularidade da psicoterapia consolidou-se durante a II Guerra Mundial: os métodos psicanalíticos foram utilizados para tratar soldados com stress pós-guerra com resultados surpreendentes. Depois de tratamento intensivo com drogas, hipnose, análise individual e terapia de grupo, os soldados recuperavam das suas experiências traumáticas. Suddenly psychoanalysis was no longer seen as a quaint and slightly perverted Jewish conspiracy to subvert the world's morals (...) After World War II, psychiatry became respectable (69-70)

1.4 George Gershwin – um músico judeu em Nova Iorque

Um dos célebres adeptos da psiquiatria foi o compositor George Gershwin que, não pode usufruir muito dos tratamentos devido à sua prematura e trágica morte. Em 1937 Gershwin encontrava-se ao serviço de Samuel Goldwyn, que tinha convidado Sigmund Freud a criar uma história de amor delirante para as massas, a estrear no Roxy. *The Goldwyn Follies* seria considerada um obra de resistência do produtor, que misturava *vaudeville* exuberante, árias de Helen Jepson da Metropolitan Opera, coreografia de George Balanchine e uma vasta gama de melodias fabulosas do grande Gershwin.

Trabalhar para o Goldwyn era um pesadelo. Apesar da total ignorância do produtor sobre música, fazia críticas ásperas às composições de Gershwin. Dizia-lhe que devia compor como Irving Berlin, entre outras coisas.

Devido às críticas de Goldwyn, o compositor começou a ficar com enjoos agudos e terríveis dores de cabeça. Sabendo a pressão a que estava sujeito, os amigos diziam que sofria de uma fobia a Goldwyn. Por fim, uma junta médica foi encarregada de o examinar em casa, mas não conseguiu fazer um diagnóstico correcto. Um neurologista reparou que ele era sensível à luz – fotofobia, ou seja, uma extrema sensibilidade à luz, embora ele não soubesse a razão, de tal facto. À medida que a sua condição física se ia deteriorando, Gershwin era obrigado a ficar sentado durante horas, com as cortinas corridas para afastar a dolorosa luz do sol.

Os especialistas concluíram que os problemas dele eram psíquicos e aconselharam-no a visitar um psiquiatra. Por conselho do seu psiquiatra de Nova Iorque, Gregory Zilboorg, foi visitar o Dr. Ernst Simmel. Gottfried Reinhardt, um produtor e filho do conhecido director de teatro Max Reinhardt, conhecia Simmel e Gershwin. Lembra-se de o ter visitado na sala em sua casa, em Beverly Hills: “Gershwin had gone for years to psychoanalysts in New York and also in Los Angeles.(...) Simmel was the only one who recognized what was wrong. He knew it was not depression but a brain tumour.” (Farber and Green: 29)

Na altura em que se confirmou o diagnóstico de Simmel o mal já estava demasiado espalhado e não se podia operar. Devido à natureza do cancro de Gershwin e à sua localização, bem no meio do cérebro, duvidava-se da eficácia da operação.

Gershwin morreu com trinta e oito anos, deixando uma carreira brilhante, embora curta. Uma das muitas belas músicas dele é, por exemplo *Rhapsody in Blue* e *An American in Paris*. *Rhapsody in Blue* constituiu a banda sonora do filme *Manhattan*, realizado por Woody Allen, que iremos tratar no terceiro capítulo deste trabalho.

A morte de George Gershwin em 11 de Julho de 1937 era um acontecimento quase inacreditável. Aos trinta e oito anos, no auge da sua criatividade, morria em Hollywood vítima de tumor no cérebro – facto ainda mais triste devido ao facto de se pensar que teria sido evitável, tivesse Gershwin consultado os médicos mais cedo. A frustração das pessoas era compreensível. Gershwin representava, de muitas formas, o espírito de aventura e a audácia da juventude americana. Para os seus amigos e colaboradores era considerado um líder com mérito – caloroso e sempre pronto a gabar a música dos outros, sendo encantador a tocar a sua própria música. O que ele sentia pela sua própria música, o que para alguns era considerado arrogância, não era mais do que a noção honesta e objectiva do seu próprio mérito, da mesma forma que revelava entusiasmo pelas canções de Irving Berlin ou Jerome Kern.

Foi Gershwin quem ajudou Vincent Youmans a conseguir o seu primeiro emprego na Broadway e compositores como Arthur Schwartz, Vernon, Duke e Harold Arlen foram testemunhas do encorajamento e ajuda dados por Gershwin. A música de Gershwin e as suas canções faziam parte da sua vida. Além de virtuoso pianista tinha uma urgência compulsiva em tocar as suas canções. As pessoas davam festas em sua honra porque sabiam que as entretinha com prazer, uma tarde inteira a tocar piano. Gershwin tinha uma maneira muito própria de projectar o seu magnetismo através de ritmos fortes e alegres. Foi também o

primeiro e único compositor a ser aceite em Tin Pan Alley com as mesmas honras conferidas a compositores de música de concerto e de ópera. Herbert, Friml, Duke, Weill e Bernstein foram todos para a Broadway ao fim de muitos anos de treino e experiência como músicos e compositores ditos clássicos; a aprendizagem de Gershwin como músico e compositor clássico foi feita a acompanhar música de outros, em concertos *vaudeville*, e em ensaios de piano. Hoje, a sua grandeza reside não apenas em canções importantes e variadas mas também em obras como *Rhapsody in Blue*, *the Piano Concerto in F*, *An American in Paris* e *Porgy and Bess*. Nenhum outro compositor da época teve a maestria e a versatilidade de compor tantas formas musicais como Gershwin, tarefa essa que conseguiu em menos de vinte anos.

No início da carreira, os seus ídolos eram Irving Berlin e Jerome Kern. Admirava as músicas e o facto de Kern conseguir interpor algumas obras iniciais em musicais. Tornou-se assim um acompanhante de música *vaudeville*. Ao saber que iam dar um recital de piano para um musical (com músicas de Jerome Kern e Victor Herbert) candidatou-se ao lugar e foi contratado.

Em 1918, George e Ira escreveram a sua primeira canção profissional juntos :“The Real American Folk Song”. Nora Bayes cantou-a em *Ladies First*. No mesmo ano, Dreyfus recomendou George Gershwin a um produtor que estava a pensar em lançar uma revista com Joe Cook. O espectáculo chamava-se *Half-Past Eight*, tendo Gershwin contribuído com cinco músicas de sua autoria. O ano de 1924 foi memorável para Gershwin: começou a sua carreira como compositor e pianista de músicas para concerto e escreveu a sua comédia musical para a Broadway em colaboração com o irmão, Ira. O primeiro acontecimento importante realizou-se no Aeolian Hall em Fevereiro desse ano. Paul Whitman, que participara na orquestra do musical *Scandals*, foi uma das poucas pessoas que apreciou *Blue Monday*. Enquanto trabalhava no espectáculo, Whitman falou a Gershwin numa hipótese daquele dedicar um concerto à música americana. O resultado foi *Rhapsody in Blue*, que o próprio Gershwin tocou numa *Palais Royal*

Orchestra, aumentada por Whitman. A recepção entusiástica conferida à *Rhapsody in Blue* seria já um prenúncio da importância que Gershwin viria a ter como compositor e músico “sério”. *Lady Be Good*, que se estreou em Dezembro, constituiu o segundo maior acontecimento musical do ano, sendo também da autoria de Gershwin.

Para um mundo em Depressão estes sucessos musicais perdiam, contudo, o seu encanto, a começar por *Strike Up the Band* e os irmãos Gershwin e seus colaboradores iniciaram uma frente de mudança. Em 1931, *Of Thee I Sing* recebeu o Prémio Pulitzer pela melhor peça dramática. Embora fosse a primeira vez que os escritores duma comédia musical tinham uma tal honra, os membros do júri recusaram incluir o nome de George Gershwin, sob o pretexto de que ele não tinha contribuído para a história quando, de facto, toda a produção girava em volta da música; quer sob a forma de comentário satírico, quer na sua utilização dramática para lançar e desenvolver a acção da peça. *Of Thee I Sing* empregava duma maneira integrada o que em nenhuma outra peça da Broadway se havia conseguido. Nesta peça tudo foi conseguido com rara mestria, o que não tinha acontecido em nenhuma peça musical anterior. A maior parte da colaboração prestada em Novembro de 1933 e Julho do ano seguinte foi efectuada pelo correio, visto Heyward preferir escrever no Sul e Gershwin se encontrar retido em Nova Iorque devido a um contrato com a rádio. A colaboração que os dois tiveram, deste modo, obedecia ao facto de que as cenas e as letras tinham de ser escritas primeiro e enviadas para Gershwin, para serem enquadradas por ele em músicas.

Ira Gershwin juntou-se à equipa como coletorista e homem de ligação. Incluindo visitas dele próprio a Charleston, Carolina do Sul, onde os Heyward viviam, Gershwin trabalhou na obra durante onze meses. Mais nove seriam dedicados às orquestrações. Durante a sua criação a ópera intitulada *Porgy*, mudou de nome, para evitar confusões com a peça original e para ter um som mais de ópera, acabando por chamar-se *Porgy and Bess*. Esta peça estreou-se no

Alvin Theatre em 10 de Outubro de 1935. Os críticos de música tinham dificuldade em determinar o que era *Porgy and Bess*. Uns eram a favor, outros contra mas não havia consenso. Se *Porgy and Bess* é uma ópera é assunto que ainda hoje é debatido, mas não há dúvida de que é uma das melhores peças musicais do teatro americano. Combinando elementos da Broadway que Gershwin tão bem conhecia com aspectos mais arrojados da ópera, que desconhecia, ele conseguiu criar uma entidade teatral e musical que, volvidos vinte anos, continua a constituir um drama cheio de emoção e vigor. Mais do que qualquer outra obra, ele é aceite como uma espécie de ópera de cunho americano, representativas dos valores americanos.

Resta-nos especular sobre o que este homem não teria produzido, se não tivesse sido prematuramente arrancado à vida em 1937. O que quer que ele tivesse realizado, uma coisa é certa: teria revelado uma outra faceta da natureza, sempre em busca da perfeição, que caracterizava o homem e o músico.

Dedicámos a Gershwin algumas páginas do nosso trabalho, pelo facto de ser judeu, de as famílias de Gershwin e de Woody Allen serem amigas e, sobretudo, pelo contributo de Gershwin com a banda sonora *Rhapsody in Blue* para o filme de Woody Allen, *Manhattan*.

1.5. O meio artístico em Nova Iorque da década de 1970

Na sequência do grande prestígio mundial grangeado pelos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, não só a nível económico como também político, assistiu-se a uma fase de grande prosperidade na sociedade americana que deu origem a uma impressionante taxa de natalidade.

Nos anos 60 e 70, a percentagem de jovens com menos de 30 anos era elevada. A maior parte desses jovens não aceitava os valores sociais, culturais e políticos dos seus pais, abandonando as famílias para viverem em grupos. De

acordo com a opinião de Figueiredo, no seu livro *Revolução, Revolta e Utopia na America nos anos 60*, diz a certa altura::

...o conceito e definição de *hippy* está associado e limitado aos que participaram no movimento da *contracultura* dos anos 60 e início dos anos 70 nas suas diferentes vertentes sociais, políticas, culturais e religiosas. ... No fundamental ser *hippy* correspondia ao facto de se ser jovem e recusar o sistema político, económico, social, e familiar tradicional. Ao recusarem a estrutura social existente vão, por um imperativo de necessidade, abraçar modelos antagónicos ao desenvolvimento da sociedade de mercado. Ao colocarem-se à margem da sociedade, renegam também a situação tradicional da família, e tal como no Oriente, onde os novos discípulos abandonam a sua anterior vida e ingressam numa ordem monástica, os *hippies* abandonam as suas famílias e procuram criar comunidades, agrupando-se nas zonas pobres das grandes cidades americanas, ou optam por criarem comunidades rurais...(Figueiredo 2003: 72-73)

No início dos anos setenta assistiu-se a manifestações culturais importantes, sobretudo no campo musical. Nos bairros pobres era o *Hip-Hop* e o *Rap* que predominavam, em outros círculos mais eruditos, o *Jazz*. Woody Allen era simpatizante do *Jazz*, tocando mesmo algumas peças de *Jazz (Dixieland)* através no seu clarinete, prática essa que ainda hoje se mantém, quando actua em bares nova iroquinos ou no estrangeiro.

Nos anos sessenta os jovens haviam quebrado barreiras e os novos limites ainda não tinham sido estabelecidos. O ambiente da década seguinte, anos setenta, era muito propício à experimentação: o limite era apenas a imaginação do artista. Na música imperava o psicadélico: músicas de trinta, quarenta e cinquenta minutos misturavam *rock* com ritmos sul-americanos como o *samba*, o *calipso* ou o *reggae*.

O cinema tornava-se mais autoral, mais experimental. A influência de autores europeus tornava-se evidente no trabalho de cineastas americanos que surgiam, em posição ao sistema de Hollywood. Nas artes gráficas, o mesmo acontecia. A *Pop Art*, a *Op Art*, o *Dripping*, o *Expressionismo*, o *Cubismo* e o *Concretismo* fundiam-se numa única expressão artística.

Religiões orientais como o *Budismo* e o *Hare-Krishna* despertavam a atenção de muitas pessoas e adquiriam adeptos, dentro e fora dos Estados Unidos. Surgiram também diversas publicações e alguma literatura sobre os movimentos *gay* e *lésbicos*, que começaram a surgir nos Estados Unidos e em toda a Europa.

Os primeiros filmes de Allen³, bem como as suas ideias e princípios, integram-se perfeitamente nesta época, também marcada pela revolução sexual, pelo cepticismo e cinismo, por um lado, e pelo idealismo e esperança, por outro. Todos estes aspectos marcaram a personalidade e a obra do realizador. As personagens de Allen reflectem a confusão e a tensão que se viviam nesta altura, especialmente as personagens interpretadas pelo próprio Allen. Por essa razão, os jovens sentiam-se identificados com as personagens que viam no ecrã, como aponta Girgus: “One could look and listen to Woody Allen and identify with him, while also feeling somewhat estranged from him.” (Girgus 1997: 3) Este afastamento que Girgus menciona pode muito bem referir-se às questões raciais e étnicas (especialmente a luta dos Afro-Americanos pelos Direitos Cívicos) que estavam em ebulição, mas que Allen parece ignorar nos seus filmes. Na realidade, não há personagens negras ou de outras minorias étnicas, apenas caucasianos. Talvez esta questão seja sensível para Allen por ser judeu. A questão essencial para ele centra-se na busca da sua própria identidade, que se baliza entre a cultura judaica e a nacionalidade americana. No entanto, como cidadão americano, centra-se apenas numa franja social muito específica: o americano urbano, branco e artista.

³ *What's New, Pussycay?* (1965), *What's up, Tiger Lily?* (1966), *Casino Royale* (1967), *Don't Drink the Water* (1969)

Podemos dizer que no filme *Annie Hall*, que abordaremos no segundo capítulo desta dissertação, existe um pouco de toda a agitação cultural acima referida: as preocupações de Alvy Singer em relação à moral dos costumes, à supremacia de certos falsos intelectuais e as necessidades de emancipação de Annie, que acaba por se separar de Alvy Singer e que veste de forma um pouco “masculina”. Esta maneira de vestir da actriz parece que até criou algumas adeptas na moda, conforme referiremos adiante. Este filme reflecte também as inseguranças duma relação, as neuroses e a psicoterapia dos intelectuais de Nova Iorque e o seu medo de envelhecerem. Em *Annie Hall* são referidos também os preconceitos anti-semitas em relação à família *WASP* de Annie. Todos esses temas profundos são temperados com humor diálogos e situações cómicas.

A releitura da História, levada a cabo pelo feminismo, participa assim de um processo mais geral de releituras realizadas pelos grupos que não se revêem num *ethos* centrado na perspectiva *WASP*: negros, hispânicos, native americans, comunidades *gay*, entre outras. É por isso natural que a década de setenta tenha sido marcada pelo aparecimento de departamentos de vocação étnica; através deles reconstrói-se uma memória, recuperam-se tradições, procuram-se novas integrações – políticas, económicas, educativas, culturais – no tecido social (Avelar 1996: 391- 392)

Os filmes *Annie Hall* e *Manhattan* têm essas preocupações e registam este espaço de memória – os anos setenta – conforme explicaremos com mais detalhe nos segundo e terceiro capítulos deste trabalho.

1.6. A situação sócio- económica dos EUA nas décadas de sessenta e setenta

Woody Allen viveu momentos graves na vida dos E.U.A.- nos anos cinquenta- a Guerra Fria e as perseguições do senador McCarthy - nos anos sessenta a guerra do Vietname, o assassinato de Martin Luther King e de John F.

Kennedy e nos anos setenta o escândalo Watergate(1972).Este escândalo surgiu, quando os americanos ainda estavam a sofrer as consequências do envolvimento americano na Guerra do Vietname. Talvez por isso mesmo foi tão traumático para os americanos –deu origem, em 1974, à primeira destituição de um presidente, em toda a história dos E.U.A. Os anos entre 1973 e 1981 foram estavam cheios de incertezas.Em primeiro lugar, a estagnação económica, ou recessão, que deu origem ao desemprego. Depois houve a inflação, em parte devido aos altos preços do petróleo de proveniência árabe. O economista Walter Heller chegou a afirmar “What the Great Depression was to the 1930’s, the Great Inflation is to the 1970’s” (Warren. 1970: 966).

Durante os anos setenta, a oposição em relação às reivindicações das mulheres e das minorias étnicas também aumentou, embora ambas as partes tenham conseguido algumas vitórias. Muitas mulheres ganharam lugares legislativos em Washington e em variados Estados e alguns americanos de raça negra conseguiram ser eleitos em lugares públicos e frequentar as universidades. Assistiu-se ao aumento de interesses do indivíduo pelo indivíduo. Milhões de pessoas começaram a fazer *jogging*, a meditar, a alimentarem-se mais saudavelmente ou a desenvolver outras capacidades.

Optimists could point to a number of other changes that were bettering the lives of Americans in the late 1970’s and 1980’s. One of these was the continuing improvement in public health – a key measure of a “good society”. The death rate declined from 9.5 per thousand people (per year) to 8.6 per thousand in 1983 (Pires 1996: 462)

No fim dos anos setenta, Christopher Lasch, um professor de História da Universidade de Rochester, condenava o comportamento do país, acusando-o de laxista e apolítico.

In *The Culture of Narcissism* (1979) Lasch branded Americans and emotionally shallow, anxiety-ridden people desperately trying to ignore the waning of their nation's power. He cited advertising and the human potential movement as causes of the nation's malaise. (Pires :988)

Em 1980, Ronald Reagan, um republicano, consegue ganhar as eleições, prometendo aos americanos a tão almejada estabilidade e o regresso aos antigos valores morais. A 20 de Janeiro de 1981 Ronald Reagan foi empossado como presidente dos E.U.A.

Esta década mais materialista e conservadora não diminuiu a veia criativa do realizador, mas é uma fase de alguns reveses, quer a nível da crítica, quer comercial. Por exemplo o filme *Stardust Memories* foi, de acordo com Allen mal compreendido, já que o público o considerou uma afronta, acusando o realizador de desprezar os seus fãs. Mais uma vez, Allen sentiu-se obrigado a esclarecer que a personagem principal do filme não é um reflexo dele próprio, mas é totalmente ficcionada: "what I wanted to do there was make a film about a totally fictional character (...) None of these things have happened to me, incidentally, but what happened was that people thought the character was me." (Kapsis and Conblentz 2006: 70-71). A personagem retrata um realizador que, apesar do sucesso comercial e material, vive um vazio espiritual. Podemos ver aqui, embora Allen nunca o refira, uma antecipação do que serão os valores predominantes na sociedade americana da década de 1980: a procura e a valorização exacerbada do materialismo e consumismo em detrimento da espiritualidade essencial a uma existência humana mais completa. Esta espiritualidade colide com o suposto gnosticismo do próprio Allen e das suas personagens, intelectuais que se regem pela filosofia e racionalidade. O próprio Allen luta contra a *castração* da religião judaica, mas tem a necessidade de redenção, porque vive obcecado pela ideia da morte. A sua relação de amor-ódio com Deus resume esta atitude contraditória de Allen, o que se reflecte nas personagens de Alvin e Isaac.

1.7. Woody Allen e o Judaísmo

Apesar de ter vivido alguns anos com os seus avós maternos, que eram judeus ortodoxos e praticantes, Allen repudia a importância de frequentar um local de culto para os judeus, dizendo a este propósito:

I was unmoved by the synagogue. I was not interested in the Seder, I was not interested in the Hebrew school, I was not interested in being Jew... It just didn't mean a thing to me. I was not ashamed of it nor was I proud of it. It was a nonfactor. I didn't care about it... I cared about baseball, I cared about movies. (Lax 2000: 40-1)

Através destas afirmações constatamos que Allen não renega as suas origens, mas também não se identifica com alguns aspectos da cultura a que pertence e onde estão as suas origens.

Em *Woody Allen and His Comedy*, Erich Lax refere que não existiam, aparentemente, grandes diferenças entre os judeus:

The greater Maywood neighborhood was almost entirely Jewish, especially as it fanned out towards the larger, single-family homes where the doctor, lawyers and other professionals lived...the only differences among people there were whether they were Sephardic or Ashkenazi Jews... there was some ethnic mix... the family in the house on the other side were both Russian Jews and Communists. They shocked the neighbourhood by fragrantly not observing the Jewish high holydays; a mild version of what appears in *Radio Days* (Lax: 31-32)

Radio Days (1987) que retrata o mundo da rádio das décadas de 1930 e 1940, descreve a infância de um rapaz que vive no seio de uma família judaica ortodoxa e conservadora, sentindo com relutância e sarcasmo todas as crenças e

manifestações religiosas da família, mas sendo obrigado a cumpri-las. Esta visão de Woody Allen sobre o Judaísmo e sobre o facto de ser judeu é confirmado por vários autores, entre os quais se destaca John Baxter:

Few aspects of Allen's life demonstrate this more effectively than his use of his Jewishness. The Konigbergs were Orthodox, which meant that Allen prayed each morning with phylacteries bound to his arm and forehead, attended temple in a *yarmulke*, fasted on high holidays and spent part of every Saturday for eight hours in Hebrew school. All these merely accentuated his resentment of religion. (Baxter 1999: 27-28)

No dia em que foi iniciado na vida adulta dos judeus (*bar mitzvah*), em 1948, a seguir à festa pintou a cara de preto e fez uma imitação de Al Jolson, o que foi considerado de mau gosto pelos presentes: “However much Allen played on his Jewishness for humour later in his career, his primary concern at the beginning was to be thought Gentile (Blake s/d: 1)⁴

A propósito do judaísmo de alguns judeus americanos, Alfred Jospé apresenta uma opinião curiosa sobre o que é ser judeu nos E.U.A.:

Since all good Americans must belong to some kind of church, Jews who have little concern for the religious values of Judaism join the synagogue, which then serves as their locus of secular Jewish identity. We have taken the American institution, the Protestant church, and utilized it so that we can feel at home in America and comfortable with our Jewishness...Our Jewish marginality is a source of values for us, values that I view positive, like our concern for education and our ability to criticize our culture because we are not quite of it. At the same time, there are less positive aspects of the same

⁴ Blake, Richard A. “Finding God at the Movies...”
<<http://www.georgetown.edu/centers/Woodstock/report/r-fea79a.ttm>> (29-01-2007)

phenomenon, e.g., mandatory Sunday trips to the delicatessen, and Jewish golf and bridge as essential aspects of community life. (Jospe 1970: 197)

Como o autor aponta, a comunidade judaica americana parece estar mais interessada numa postura mais social e hedonista perante a religião, em vez do culto *per se*. Neste sentido, podemos considerar que Allen não se afasta do resto da comunidade, como ele pretende. Pelo contrário, adopta o mesmo tipo de atitude.

Capítulo 2

O filme *Annie Hall*, de Woody Allen

Não se devem levar as críticas demasiado a sério. O meu primeiro conto foi asperamente atacado por um crítico em particular. Fiquei chocado e fiz algumas considerações cáusticas a seu respeito. Um dia, porém, reli a história e concluí que tinha razão. **Era** mal construída, superficial. Nunca mais esqueci este incidente e, anos depois, quando a *Luftwaffe* bombardeava Londres, pus uma luz apontada à casa do crítico.

(Woody Allen. *Efeitos Secundários*. Tradução de Jorge Leitão Ramos)

2.1. Woody Allen – Um judeu em Nova Iorque

Conforme já referimos anteriormente, Woody Allen é um judeu de segunda geração, neto de judeus emigrados em Nova Iorque nos anos trinta, nascido a 1 de Dezembro de 1935, foi-lhecom o nome de Allen Konigsberg, em Brooklyn, sendo os seus pais Martin e Nettie Konigsberg. Com a idade de quinze anos, começou a escrever como colunista de jornais, mais tarde trabalhou como guionista de comédias durante algum tempo e acabou por ser contratado para escrever *What's New Pussycat*, em 1965.

Dirigiu o seu primeiro filme um ano depois: *What's Up Tiger*, em 1966. Segundo David McCollum, desposou Harlene Rose em 1956, casamento que terminou em divórcio em 1962. Seguiu-se novo casamento em 1966 e subsequente divórcio em 1969, de Louise Lasser, teve uma ligação prolongada e tempestuosa com Mia Farrow, acabando por casar com Soon-Yi Previn, sua enteada, em 1997, de quem tem actualmente dois filhos.

Tem por hábito realizar filmes em que assume o papel do protagonista masculino. Desempenha com frequência o papel de um nova-iorquino neurótico, fala directamente para o público, ou seja, para a câmara. As atrizes com quem gosta mais de trabalhar são Diane Keaton, Mia Farrow, Alan Alda e Juday Davis.

Muitos dos seus filmes revelam uma personagem com a profissão de escritor, quase sempre desempenhada pelo próprio Woody Allen. Alguns filmes são a preto e branco, como é o caso de *Manhattan*, tendo alguns música *jazz* em fundo, tão ao gosto de Allen. A banda sonora de *Manhattan* é *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. Filma os seus diálogos utilizando *shots* de metragem média, em vez dos típicos *close-ups*. Os seus filmes são quase todos passados na cidade de Nova Iorque e incluem dois tipos de mulheres – uma espontânea, dinâmica, artista e outra de tipo maternal, tendo Woody (ou a sua personagem masculina principal) de viver entre as duas personagens femininas. As personagens que ele

próprio desempenha, correspondem a figuras com alguma fama, sucesso, como guionistas de filmes, realizadores, produtores ou romancistas.

Utiliza o recurso aos óculos de aros escuros, grossos e uma maneira de vestir casual, desde os anos sessenta. Há, por vezes, um sub-enredo no qual as personagens principais, um homem casado e uma mulher solteira têm um romance disfuncional.

Uma das particularidades que se conhecem sobre Allen e que se recusa a ver os seus filmes, depois de estes terem sido estreados. Ele e a ex-companheira, Mia Farrow, têm em comum três filhos: Moses Farrow (adoptado), Dylan O'Sullivan Farrow (adoptada) e Satchel Farrow (filho biológico de ambos), tendo este último nascido em 1988. Apesar da sua imagem, criticada por muitos, Allen foi considerado pela revista *Empire* como um dos cem actores mais *sexy* na história do cinema, em 1995.

Adoptou a segunda filha Manzio Tio Allen, depois desta ter nascido, no Texas. O nome foi-lhe dado em honra de Manzie Johnson, um baterista da orquestra de Sidney Bechet (claretinista de jazz, como o próprio Woody Allen). Contrata com frequência o maestro Dick Hyman para adaptar canções americanas clássicas e obras de *jazz*, que utiliza nos seus filmes. Entre os seus maiores ídolos, contam-se Ingmar Bergman, Groucho Marx, Federico Fellini, Cole Porter e Anton Tchekhov. Considerado um dos mais profícuos realizadores americanos da sua geração, tem escrito, realizado e, muitas vezes, interpretado filmes a uma média de um por ano, desde 1969.

Fez a sua primeira, e provavelmente, última aparição nos Óscares de Hollywood, em 2002, para pedir aos produtores que continuassem a filmar os seus filmes em Nova Iorque depois da tragédia do 11 de Setembro de 2001.

Compareceu, pela primeira vez, em 2002, no Festival de Cannes, para receber o prémio *Palm of the Palms*, em homenagem a todas as obras da sua carreira. Tem mais nomeações para Óscares da Academia (catorze), pelos seus guiões, do que qualquer outro realizador. Pertencem todos à categoria "Written

Directly for the Screen”. Realizou o seu primeiro e único musical em 1996 *Everyone Says I Love You*. Desde então não fez qualquer outro musical, embora gostasse de o fazer.

Para além de comediante, músico e realizador, é também um respeitado dramaturgo. Formou-se na *Midwood High School*, no *Brooklyn College*, embora na sua juventude tenha sido expulso da Universidade de Nova Iorque. Foi votado o 19º Maior Realizador de todos os tempos, na revista *Entertainment Weekly*.

Recebeu, até hoje, 136 prémios da Academia, mais do que Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd, juntos. Embora não esteja interessado em prémios, é um dos favoritos da Academia: catorze nomeações para o Óscar pelo melhor guião original (2005, em *Matchpoint*), o que constitui um recorde dentro desta categoria, colocando-o à frente de Billy Wilder. Tendo sido indigitado para vinte e uma nomeações nas categorias de representação, direcção e escrita, detém também o recorde destas categorias.

Dirigiu os seguintes actores, nomeados para o Óscar: Diana Keaton, Geraldine Page, Maureen Stapleton, Mariel Hemingway, Michael Caine, Dianne Wiest, Martin Landau, Judy Davis, Chazz Palminteri, Jennifer Tilly, Mira Sorvino, Sean Penn, Samantha Morton e ele próprio. Keaton, Caine e Sorvino ganharam Óscares pelos seus desempenhos, num dos seus filmes.

Itarrosa, um dos melhores músicos húngaros, fez a banda sonora de apenas um filme de Woody Allen, em que as suas ex-companheiras Diane Keaton e Mia Farrow contracenavam: *Radio Days* (1987).

Não autoriza que os seus filmes sejam editados para companhias de aviação, nem para emissões televisivas. Disse, em 2003, numa entrevista, não estar interessado em DVDs e esperar que os seus filmes falem por si. Até à data, 2007, nunca gravou comentários em áudio, nem foi entrevistado para qualquer DVD, sobre os filmes que produziu. Um dos seus filmes *The Purple Rose of Cairo* (1985) é o seu favorito.

Contemporary Jewish art has abandoned many of the genre-specific narrative techniques associated with respective genres. This can be seen in the films of Woody Allen, which have a novel-like narrative strain, and some of Bernard Malamud's fiction, which incorporates some film techniques to expand on, and show the limits of, traditional fiction narrative. By narrowing the novelistic scope of his writing, Malamud presents flat, more immediate images like those associated with Spike Lee's films *The Tenant* is discussed in this content (New 1993: 425.)

Esta é a opinião da escritora sobre narrativa judaico-americana, em que se incluiu, além de Bernard Malamud e Spike Lee, também os filmes de Woody Allen, cuja narrativa ela considera de tipo romanesco (*novel-like*). Contudo, a ficção de Allen não perde a noção de realidade e é bastante verosímil, daí o ser tão bem aceite pelo público e pelos críticos.

Em 1952, Allen Konigsberg mudou o nome para Woody Allen. Começou a trabalhar como escritor para a agência Alber, em 1953. Foi nessa altura que viu Mort Sahl a representar no *Blue Angel* em Nova Iorque e decidiu dedicar-se à comédia, ao vivo. Concluiu os estudos secundários em *Midwood High School* e ingressou na Universidade de Nova Iorque, que frequentou de forma irregular, para poder ir ver filmes. Foi expulso por falta de assiduidade, tendo apenas a hipótese de voltar, a título experimental, no verão de 1954.

Nesse mesmo ano Allen inscreveu-se num curso de cinema no *City College* de Nova Iorque mas não termina o semestre.

Allen é demitido da agência Alber, em 1955, tomando a decisão de se tornar dramaturgo e realizador de cinema.

Allen parte para Los Angeles para trabalhar no *The Colgate Variety Show*, em 1956. Pede Harlene Rosen em casamento, o que ocorre a 15 de Março e volta para Nova Iorque alguns meses depois. No Verão, representa na estância de veraneio *Taminent*, na Pensilvânia. Allen obtém, novamente, muito sucesso na *Taminent*, em 1957.

Em 1958, passa o seu terceiro e último verão na *Tamiment*. Também escreve *Cherry Show* com Larry Gelbart, tendo recebido por esse trabalho o *Sylvania Award* e uma nomeação para o *Emmy*. Allen diz que tenciona reformar-se, mas continua a produzir. Escreve um texto cómico sobre *Wild Strawberries* de Ingmar Bergman para *Hooray for Love* de Art Carby. Inicia, nesse ano, as suas sessões de psicanálise freudiana.

Allen escreve *The Garry Moore Show*, no ano seguinte, mas tem esperanças de sair da televisão. Dois dos seus *sketches* estão em *From A to Z*, uma revista representada no *Plymouth Theater*. A revista é um fiasco mas os agentes Jack Rollins e Charles Joffe decidem representar Allen por um período inicial de seis meses. Allen representa pela primeira vez, ao vivo, numa comédia, no *Blue Angel*, mas a resposta fria do público, quase o fazem desistir de representar ao vivo.

Allen entra novamente no *Blue Angel*, em 1960, e a resposta do público é, desta vez, mais calorosa. Atravessa o país em *tours* pelos vários clubes, alcançando cada vez mais sucesso. Allen e Harlene divorciam-se, em 1961.

A popularidade de Allen é assinalada num artigo sobre comédia do *Newsweek*, em 1962. No ano seguinte, o *New York Times*, concede a Allen uma crítica favorável pelo seu trabalho. Em 1964, Allen substitui Johnny Carson no *Tonight Show* e recebe cerca de 10.000 dólares por semana. Faz um esboço de *Lot's Wife*, numa tentativa mal sucedida de colaborar com Clive Donner.

O primeiro filme de Allen *Whats New, Pussycat?*, (1965), não é bem aceite pelos críticos, mas consegue situar-se entre os cinco filmes mais bem pagos do ano. Escreve *Casino Royale* com Val Guest, em Londres. A peça de Allen *Don't Drink the Water* e o seu filme *What's Up, Tiger Lily?* estreiam na mesma altura. A revista *New York* publica as suas peças cómicas. "The Gossage Varbedian Papers" e "A Little Louder, Please".

Allen e Mickey Rose começam a trabalhar, em 1967, na adaptação do romance de Richard Powel *Don Quixote USA*, mas abandonam-no para escrever *Take the Money and Run*, uma paródia a vários documentários sobre crimes.

Casino Royale que se estreou em 1968, torna-se em uma das três peças mais bem pagas desse ano. Allen realiza e representa em *Take the Money and Run* e começa a fazer parte do elenco da peça da Broadway *Play It Again, Sam*.

Charles Joffe começa a negociar um contrato com a United Artists, em 1969, que, depois de assinado, dá aos dois suporte financeiro e liberdade para trabalharem. O primeiro filme de Allen para a United Artists, *Take the Money and Run*, é estreado nesse ano, assim como outras revistas. *Don't Drink the Water*, um projecto que não foi seguido de perto por Allen e não alcançou grande sucesso. Allen utiliza parte do trabalho feito para *Don Quixote USA* para um novo guião chamado *Bananas*. Allen e Lasser divorciam-se no México e Diane Keaton muda para o apartamento de Allen, em Nova Iorque, embora ainda continue a trabalhar com Lasser e continuem amigos. Allen e Keaton aparecem em *The Tonight Show* mas separam-se em 1970 e continuam como bons amigos. *Bananas* (1971) recebe algumas críticas favoráveis.

Allen filma a versão de *Play It Again, Sam*, em 1972. Faz também uma sátira chamada *The Politics and Humour of Woody Allen* mas é considerada muito polémica e, por isso, não chega a ser estreada. Allen escreve *Everything You Always Wanted to Know About Sex* e faz um *tour* com o seu *show*, de um só acto, chamado *Death*, que planeia ser o primeiro da trilogia *Death, God and Sex*. Allen experimenta a ficção científica com *Sleeper*, em 1973. Muitos dos seus filmes revelam uma personagem que é escritor, quase sempre desempenhada pelo próprio Woody Allen. Alguns filmes são a preto e branco, como é o caso de *Manhattan*, tendo alguns música de *jazz* em fundo, tão ao gosto de Allen. *Manhattan* tem por banda sonora *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. Filma os seus diálogos utilizando *shots* de metragem média, em vez dos típicos *close-ups*. Os seus filmes são quase todos passados na cidade de Nova Iorque.

Incluem dois tipos de mulheres – uma espontânea, dinâmica, artista e outra de tipo maternal, tendo Woody (ou a sua personagem masculina principal) de viver entre as duas personagens femininas. As personagens que ele próprio desempenha, têm muitas vezes alguma fama, sucesso, como guionistas de filmes, realizadores, produtores ou romancistas.

Utiliza o recurso aos óculos de aros escuros, grossos e uma maneira de vestir casual, desde os anos sessenta. Há, por vezes, um sub-enredo no qual as personagens principais, um homem casado e uma mulher solteira têm um romance disfuncional.

Recusa-se a ver os seus filmes, depois de estes terem sido estreados. Ele e a ex-companheira, Mía Farrow, têm em comum três filhos: Moses Farrow (adoptado), Dylan O'Sullivan Farrow (adoptada) e Satchel Farrow (filho biológico de ambos), tendo este último nascido em 1988. Allen foi considerado pela revista *Empire* como um dos cem actores mais *sexy* na história do cinema, em 1995.

Adoptou a segunda filha Manzio Tio Allen, depois desta ter nascido, no Texas. O nome foi-lhe dado em honra de Manzie Johnson, um baterista da orquestra de Sidney Bechet (claretinista de jazz, como o próprio Woody Allen). Contrata com frequência o maestro Dick Hyman para adaptar canções americanas clássicas e obras de *jazz*, aos seus filmes. Entre os seus maiores ídolos, contam-se Ingmar Bergman, Groucho Marx, Federico Fellini, Cole Porter e Anton Tchekhov. Considerado um dos mais profícuos realizadores americanos da sua geração, tem escrito, realizado e, muitas vezes, interpretado filmes a uma média de um por ano, desde 1969.

Fez a sua primeira, e provavelmente, última aparição nos Óscares de Hollywood, em 2002, para pedir aos produtores que continuassem a filmar os seus filmes em Nova Iorque, depois da tragédia do 11 de Setembro de 2001.

Compareceu, pela primeira vez, em 2002, no Festival de Cannes, para receber o prémio *Palm of the Palms*, em homenagem a todas as obras da sua

carreira. Tem mais nomeações para Óscares da Academia (catorze), pelos seus guiões, do que qualquer outro realizador. Pertencem todos à categoria “Written Directly for the Screen”. Realizou o seu primeiro e único musical em 1996 *Everyone Says I Love You*. Desde então não fez qualquer outro musical, embora gostasse de o fazer.

Para além de comediante, músico e realizador, é também um respeitado dramaturgo. Formou-se na *Midwood High School*, no *Brooklyn College*, embora na sua juventude tenha sido expulso da Universidade de Nova Iorque. Foi votado o 19º Maior Realizador de todos os tempos, na revista *Entertainment Weekly*. Recebeu 136 prémios da Academia, mais do que Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd, juntos.

Embora não esteja interessado em prémios, é um dos favoritos da Academia: catorze nomeações para o Óscar pelo melhor guião original (2005, em *Matchpoint*), o que constitui um recorde dentro desta categoria, colocando-o à frente de Billy Wilder. Tendo sido indigitado para vinte e uma nomeações nas categorias de representação, direcção e escrita, detém também o recorde destas categorias.

Dirigiu os seguintes actores, nomeados para o Óscar: Diana Keaton, Geraldine Page, Maureen Stapleton, Mariel Hemingway, Michael Caine, Dianne Wiest, Martin Landau, Judy Davis, Chazz Palminteri, Jennifer Tilly, Mira Sorvino, Sean Penn, Samantha Morton e ele próprio. Keaton, Caine e Sorvino ganharam Óscares pelos seus desempenhos, num dos seus filmes. Itarrosa, um dos melhores músicos húngaros, fez a banda sonora de apenas um filme de Woody Allen, em que as suas ex-companheiras Diane Keaton e Mia Farrow contracenavam: *Radio Days*(1987).

Não autoriza que os seus filmes sejam editados para companhias de aviação, nem para emissões televisivas. Como jovem judeu, criado em Brooklyn, passou grande parte do seu tempo no quarto a praticar truques de magia ou a tocar clarinete. Disse, em 2003, numa entrevista, não estar interessado em DVDs e

esperar que os seus filmes falem por si. Até à data, 2007, nunca gravou comentários em áudio, nem foi entrevistado para qualquer DVD, sobre os filmes que produziu. Um dos seus filmes *The Purple Rose of Cairo* (1985) é o seu favorito.

Contemporary Jewish art has abandoned many of the genre-specific narrative techniques associated with respective genres. This can be seen in the films of Woody Allen, which have a novel-like narrative strain, and some of Bernard Malamud's fiction, which incorporates some film techniques to expand on, and show the limits of, traditional fiction narrative. By narrowing the novelistic scope of his writing, Malamud presents flat, more immediate images like those associated with Spike Lee's films *The Tenant* is discussed in this content (New 1993: 425.)

Esta é a opinião da escritora sobre narrativa judaico-americana, em que se incluiu, além de Bernard Malamud e Spike Lee, também os filmes de Woody Allen, cuja narrativa ela considera de tipo romanesco (*novel-like*). Contudo a ficção de Allen não perde a noção de realidade e é bastante verosímil, daí o ser tão bem aceite pelo público e pelos críticos.

Em 1952, Allen Konigsberg mudou o nome para Woody Allen. Começou a trabalhar como escritor para a agência Alber, em 1953. É nessa altura que vê Mort Sahl a representar no *Blue Angel* em Nova Iorque e decide dedicar-se à comédia, ao vivo. Concluiu os estudos secundários em *Midwood High School* e ingressa na Universidade de Nova Iorque, que frequenta de forma irregular, para poder ir ver filmes. É expulso por falta de assiduidade, tendo apenas a hipótese de voltar, a título experimental, no verão de 1954. Nesse mesmo ano Allen inscreve-se num curso de cinema no *City College* de Nova Iorque mas não termina o semestre. Allen é demitido da agência Alber, em 1955, tomando a decisão de se tornar dramaturgo e realizador de cinema.

Allen vai para Los Angeles para trabalhar no *The Colgate Variety Show*, em 1956. Pede Harlene Rosen em casamento, o que ocorre a 15 de Março e volta para Nova Iorque alguns meses depois. No Verão, representa na estância de veraneio *Taminent*, na Pensilvânia. Allen obtém, novamente, muito sucesso na *Taminent*, em 1957.

Em 1958, Allen passa o seu terceiro e último verão na *Taminent*. Também escreve *Cherry Show* com Larry Gelbart, tendo recebido por esse trabalho o *Sylvania Award* e uma nomeação para o *Emmy*. Allen diz que tenciona reformar-se, mas continua a produzir. Escreve um texto cómico sobre *Wild Strawberries* de Ingmar Berman para *Hooray for Love* de Art Carbey. Inicia nesse ano as suas sessões de psicanálise freudiana.

Allen escreve *The Garry Moore Show*, no ano seguinte, mas tem esperanças de sair da televisão. Dois dos seus *sketches* estão em *From A to Z*, uma revista representada no *Plymouth Theater*. A revista é um fiasco mas os agentes Jack Rollins e Charles Joffe decidem representar Allen por um período inicial de seis meses. Allen representa pela primeira vez, ao vivo, numa comédia, no *Blue Angel*, mas a resposta fria do público, quase o fazem desistir de representar ao vivo.

Allen representa novamente no *Blue Angel*, em 1960, e a resposta do público é desta vez, mais calorosa. Atravessa o país em *tours* pelos vários clubes, com cada vez maior sucesso. Allen e Harlene divorciam-se, em 1961.

A popularidade de Allen é assinalada num artigo sobre comédia do *Newsweek*, em 1962. No ano seguinte, o *New York Times*, concede a Allen uma crítica favorável pelo seu trabalho. Em 1964, Allen substitui Johnny Carson no *Tonight Show* e recebe cerca de 10.000 dólares por semana. Faz um esboço de *Lot's Wife*, numa tentativa mal sucedida de colaborar com Clive Donner.

O primeiro filme de Allen *Whats New, Pussycat?*, (1965), não é bem aceite pelos críticos, mas consegue situar-se entre os cinco filmes mais bem pagos do ano. Escreve *Casino Royale* com Val Guest, em Londres. A peça de Allen *Don't*

Drink the Water e o seu filme *What's Up, Tiger Lily?* são estreados na mesma altura. A revista *New York* publica as suas peças cómicas. "The Gossage Varbedian Papers" e "A Little Louder, Please".

Allen e Mickey Rose começam a trabalhar, em 1967, na adaptação do romance de Richard Powel *Don Quixote USA*, mas abandonam-no para escrever *Take the Money and Run*, uma paródia a vários documentários sobre crimes.

Casino Royale estreado no ano de 1968 etorna-se em uma das três peças mais bem pagas desse ano. Allen realiza e representa em *Take the Money and Run* e começa a fazer parte do elenco da peça da Broadway *Play It Again, Sam*.

Charles Joffé começa a negociar um contrato com a United Artists, em 1969, que, depois de assinado, dá aos dois suporte financeiro e liberdade para trabalharem. O primeiro filme de Allen para a United Artists, *Take the Money and Run*, é estreado assim como outras revistas. *Don't Drink the Water*, um projecto que não foi seguido de perto por Allen, e é estreado, sem grande sucesso. Allen utiliza parte do trabalho feito para *Don Quixote USA* para um novo guião chamado *Bananas*. Allen e Lasser divorciam-se no México e Diane Keaton muda para o apartamento de Allen, em Nova Iorque, embora ainda continue a trabalhar com Lasser e continuem amigos. Allen e Keaton aparecem em *The Tonight Show* mas separam-se em 1970, embora continuem como bons amigos. *Bananas* (1971) recebe algumas críticas favoráveis.

Allen filma a versão de *Play It Again, Sam*, em 1972. Faz também uma sátira chamada *The Politics and Humour of Woody Allen* mas é considerada muito polémica e, por isso, não é estreada. Allen escreve *Everything You Always Wanted to Know About Sex* e faz um *tour* com o seu *show*, de um só acto, chamado *Death*, que planeia ser o primeiro da trilogia *Death, God and Sex*. Allen experimenta a ficção científica com *Sleeper*, no ano de 1973.

2.2. Woody Allen visto por Woody Allen

Ao ser entrevistado por Frank Rich, em 1979, no seu apartamento de Manhattan, um *penthouse duplex*, o entrevistador tem a impressão de estar a flutuar sobre a Quinta Avenida, devida à abundância de paredes de vidro. E refere:

It is not the largest apartment, but it may be the airiest. Woody Allen's penthouse is high above Fifth Avenue, and its glass walls provide an illusion of floating. Outside, in foreshortened perspective, like Saul Steinberg's popular poster, stretches much of the city: the lakes and woods of Central Park, the skyscrapers of midtown, the rococo parapets of the West Side. This is literary and figuratively Woody Allen's Manhattan: the movie's opening sequence, a montage of romantic cityscapes, was largely shot from the director's own terrace. (Kapsis and Coblenz 2006:43).

Como se pode constatar através das palavras de Rich, o local onde Allen vive permite uma vista da cidade de Nova Iorque sobreba e inspiradora. Allen parece contente com o seu trabalho cinematográfico, quando interrogado sobre ele:

I wanted to make a film more serious than *Annie Hall*, a serious picture that had laughs in it... I felt decent about *Manhattan* at the time I did it; it does go farther than *Annie Hall*. But I think now I could do better. Of course, if my film makes one person miserable, I'll feel I've done my job. (44)

Este comentário é feito meio a sorrir – não admira que o título original de *Annie Hall* fosse *Anhedonia*, que significa ser incapaz de experimentar prazer. Allen tem as suas angústias próprias, que se arrastam há muitos anos. Considera-se um trabalhador compulsivo, tímido, que evita o bulício do *showbiz*. Fala recorrentemente da morte, nos seus filmes, porque constitui um assunto que o

preocupa. As suas obsessões são de carácter religioso e têm a ver com o sentido da vida e a futilidade de obter a imortalidade através da arte. Em *Manhattan* Allen diz que as pessoas forjam problemas para negar a realidade da morte e poder continuar a viver.

Na vida real todas as pessoas têm uma distracção, como ver televisão ou desempenhar papéis sofisticados, como diz Isaac mas, apesar das distracções, passam a maior parte do tempo a enfrentar a sua mortalidade. O facto de estar deitado no sofá a fazer uma confissão para o gravador, remete-nos para o ambiente do consultório mais intimista do psiquiatra e psicanalista. Mas agora o interlocutor de Isaac é o público. Desta forma, Allen pretende que os espectadores reflectam sobre a sua condição de seres mortais.

De forma a distrair-se dessa preocupação, Allen passou toda a sua vida desenvolvendo talentos de forma muito concreta e empenhada: passou horas, em criança, a praticar truques de magia, mais tarde escreveu textos cómicos, foi actor, jogou poquer, praticou desportos e tocou clarinete, acabando por ser realizador de cinema e claretinista, nas horas vagas.

Ele lida com a sua ansiedade, consultando o psiquiatra, mas acha que o assunto é irónico: “That’s only good for limited things – it’s like going to an optometrist”. (Kapsis and Coblenz: 45)

2.3. O filme *Annie Hall*: aspectos autobiográficos da vida de Woody Allen

O filme transporta-nos para Nova Iorque, uma cidade portuária localizada junto do rio Hudson, no nordeste dos Estados Unidos. Colonizada por agricultores holandeses em 1636, este espaço foi crescendo de tal maneira que actualmente é um dos centros de maior aglomeração urbana do país, encontrando-se dividido em cinco bairros, Queens, Staten Island, Bronx, Brooklyn e Manhattan.⁵

⁵ Cf. <New York City- Brooklyn: <http://www.britannica.com/bcom/eb/article/6/0.5/16,113646-8,00.html> > 13.09.2006

Manhattan é o espaço escolhido para realizar o filme *Annie Hall*, em 1977, que recebeu cinco prémios da Academia. Foi vencedor de Óscar para o Melhor Filme de 1977, conforme se pode verificar através do cartonado da época, em Anexos. Este filme estabeleceu Allen como o principal autor/realizador. Sendo para a maior parte dos críticos a melhor obra de Allen, *Annie Hall* confirmou que ele tinha completado o seu percurso como cómico e humorista e de realizador inovador e criativo.

O filme é constituído por monólogos e começa com Allen a dirigir-se à câmara: conta duas histórias, uma sobre o facto de não desejar pertencer a um clube que o aceite como sócio e a outra sobre uma senhora que, embora diga que a comida do hotel é de má qualidade, queixa-se que as quantidades são pequenas!

Embora, no filme, Allen desempenhe o papel de um comediante chamado Alvy Singer, que se assemelha a Woody Allen e ainda devido ao facto do monólogo preceder qualquer introdução da personagem, pois representa a pessoa de Woody Allen, este facto torna ambivalente a circunstância de estarmos a lidar com Woody Allen ou com Alvy Singer sobre a questão da vida. No meio do monólogo começa por dizer “Annie and I broke up...”. No final do filme temos outro monólogo – uma piada sobre o facto de se fechar à chave um irmão que pensa que é uma galinha, “because we need the eggs” – ele é apresentado com *voice-over*, enquanto a câmara aponta para um canto da rua.

Com esta abertura tão directa, Allen mostra-nos a demanda de Alvy, a busca do amor ou, por outras palavras, a busca da compreensão do valor do amor nas nossas vidas. O amor aqui é visto numa maneira restrita: é uma atracção, uma vivência entre homens e mulheres. É isento de questões sobre aspectos de família (nem Alvy nem Annie têm grandes referências sobre a vida do outro, classe social ou educação). É uma relação que nada tem a ver com ter filhos ou participar na comunidade. Apresenta a forma de monólogo, estando o comediante em pé, em frente da câmara, para mostrar a atitude do filme perante a busca de Alvy, algo distanciado, subversivo e humorístico.

Entre os vários monólogos, entrevemos a saga do difícil relacionamento de Alvy com as mulheres. Um rapaz ansioso, do bairro judeu de Brooklyn, deprimido devido à globalização e à queda de valores morais, sente-se atraído por raparigas do liceu. Sabemos que ele foi casado duas vezes, antes de se ter sentido atraído por Annie Hall. Hesitante ao princípio, sobre se ela deveria ou não ir viver com ele, via a carreira dela a florescer e as incompatibilidades deles a aumentarem. Não conseguindo suportar a ausência dela, decidiu ir ter com Annie a Los Angeles para lhe pedir que voltasse a aceitá-lo mas ela recusou-se. Ela mudou muito e sentimos que ele tem saudades do que ela era, não daquilo em que se tornou.

Este simples enredo, sem tensão dramática, foi suficiente para servir de suporte ao filme mais bem sucedido de Allen, como êxito de bilheteira, tornando Diane Keaton numa estrela de primeira grandeza, pois ganhou o prémio de melhor atriz. Ficou claro para o público que o relacionamento íntimo e prolongado de Allen e Keaton se reflectiu no filme. Este facto é importante pela seguinte razão: ao escrever o guião em co-autoria com o seu colaborador Brickman, eles tiveram de certeza Keaton em mente.

Muitos outros temas são a florados e parodiados: o anti-semitismo, o interior do país em oposição a Nova Iorque, o preciosismo intelectual e simpatias liberais, frigidez e psiquiatria, entre outros assuntos. Nenhum destes temas explica o curso que o relacionamento de Annie e Alvy seguiu. Annie sugere que Alvy possui um carácter muito contido e que a vida em Nova Iorque o preenche, por isso, não precisa dela. O seu apelo desesperado a ela expressa carência, mas o final do filme sugere que ele conseguiu superar essa necessidade e que ficaram amigos, que as memórias dela e a amizade são preciosas, são os “ovos” que dão todo o sentido à vida. Ao procurarmos os outros em busca do amor e da alegria, há a possibilidade de encontrarmos a dor. Não a dor da rejeição, o que é vulgar, mas a dor resultante dos erros cometidos. Alvy já foi casado duas vezes e essas relações falharam. Vêmo-lo envolvido com outras mulheres no filme mas as

relações falham. E, no final, o seu relacionamento com Annie também falha. (Fig. 1)

Ele não sabe como explicar esse facto, nem mesmo no divã do psiquiatra ou através de acontecimentos da sua infância (Figura 1) Porém, a sua atitude final é filosófica no sentido já explicado anteriormente, implica reflexão e aceitação. O facto de o filme ter sido um sucesso, tanto a nível do público, como entre os críticos constitui, por si só, um fenómeno. Parte da explicação talvez tenha a ver com o abordar e apresentar a solução para um problema de considerável interesse e também por este constituir um microcosmos da nossa sociedade. Ele fala de afectos e de amores e desamores.

Embora Woody Allen e Alvy Singer sejam ambos homens com idades à volta dos quarenta anos, parecem viver e estar enquadrados numa idade em que se trabalha mas não se assumem responsabilidades



(Fig. 1)

familiares ou financeiras. Não há pensão de alimentos, nem hipotecas, nem crianças no horizonte de Alvy; a sua proposta de casamento a Annie constitui um acto desesperado que será lamentado

por Alvy mas o velho cenário de assentar para a vida não parece estar nas suas intenções. Para um público em grande parte educado, urbano e jovem, isto soa a falso, pois eles não conseguem, resolver os seus problemas de forma tão racional.

Eles vivem os mesmos problemas, ouvem as mesmas soluções fáceis e, no entanto, ficam surpreendidos por Allen dizer que se devem distanciar e ser filosóficos. Muito poucos acabarão, por ser como Alvy/Woody, ricos, famosos e capazes de lidar com os seus problemas. Isso não afecta, porém, o paralelo entre as duas condições de vida (do público e de Allen/Alvy).

Allen parece ter dito algo que se assemelha bastante à verdade: se queremos os ovos, metáfora para contacto com os outros- amor, amizade- temos de pagar o preço, a dor! Mas, com o tempo, tanto a alegria como a dor se diluem na memória do passado. Ora tal filosofia constitui uma banalidade. Que tipo de crítica temos aqui? O sucesso de Allen deriva de uma nova forma de exprimir fórmulas gastas ou coisas banais, uma maneira que não tem nada de banal em si própria. Devido, em parte à sua originalidade e à reformulação de velhos problemas em termos ditados por um enquadramento actualizado, o seu trabalho parece fresco, vivo e original. O monólogo de abertura, por exemplo, utiliza o próprio aspecto físico de Allen, uma maneira de ser e de trajar dos anos sessenta e setenta. A forma dele falar e a alusão a Freud são também elementos datados para um público de hoje. A maior parte dos filmes tem Nova Iorque como cenário e as suas personagens vão, por rotina ao psiquiatra, são cinéfilas e discutem as relações pessoais entre eles.

Como já referimos anteriormente, *Annie Hall* é constituído por monólogos – pode mesmo ser considerado como uma série de sessões de terapia em que Alvy Singer (Woody Allen) se apresenta como o paciente e o público faz o papel do analista. À semelhança de muitos pacientes de psicoterapia, Alvy encontra-se diversas vezes a tentar salvar a face no que respeita às suas acções, por forma a legitimar as suas escolhas o que demonstra imaturidade. O nosso papel, como público, consiste em perceber, através das indicações sugeridas, os seus verdadeiros sentimentos.

Logo no início do filme, existe uma exposição dos temas fulcrais que se irão desenvolver: a mortalidade, baixa auto-estima, romance e angústia existencial. À primeira vista, parece que o próprio Woody Allen se dirige ao público. Só quando Allen menciona que brigou com Annie, suspeitamos que se trata de uma personagem do filme.

Este facto confirma-se quando o médico chama o jovem Alvy (Figura 2), embora a identificação com Woody Allen seja mais forte do que noutros filmes e

persista até ao final de *Annie Hall*. Também Alvy Singer à semelhança do que aconteceu com Woody Allen, começou como escritor cómico, de início a trabalhar para terceiros até que reuniu coragem para representar os seus próprios escritos como comediante, a solo: tornou-se um dramaturgo e actor popular de televisão.



(Fig. 2)

O mesmo se pode dizer de Woody Allen. quando reconhecem Alvy na rua à espera da namorada em frente do cinema, não podemos deixar de pensar que o seu desconforto se assemelha ao que Allen sente em relação à fama.(Figura 3) Esta sensação de que a arte imita a vida pode ser confirmada, se soubermos que Allen e Keaton se



(Fig. 3)

envolveram num romance e que o apelido de Diane Keaton era Hall, Diane Hall. Esta identificação inicial das personagens com pessoas reais vai contra a nossa expectativa de mais um filme cómico. Contribui, tal como outros aspectos, para nos persuadir de que, embora cómico, o filme é mais próximo do real, mais verosímil, pelo que merece mais atenção do que os anteriores. Evidentemente que Alvy tem problemas com a sua auto-estima. Ele debate-se, ao longo de todo o filme, entre a arrogância e o ódio reprimido. Tal como muitas pessoas que sofrem de baixa auto-estima, Alvy tenta compensar esse facto, julgando os outros de forma tão severa como se julga a si próprio. Deste modo, Alvy apresenta-se-nos como um homem orgulhoso e despreza os tolos. de No filme *Annie Hall* vemos

que o pessimismo e as depressões Alvy persistem até à idade adulta. Ele está obcecado por explorar o seu desespero em relação à falta de significado da vida e ao seu terror pela morte. Ambos os filmes mencionados descrevem a busca de pessoas bem sucedidas, que se abatem face aos problemas da vida. Sob a capa da arrogância e confiança de Alvy, existe um homem subjugado pelos seus temores, que se queixa do preciosismo intelectual dos outros, mas gosta que o adulem.

Quando Alvy interpreta as acções de Annie, como gestos hostis para com ele, Annie explica-lhe com delicadeza que ele só pensa em si próprio. Ele não a respeita como um ser humano independente. Alvy julga-se o centro à volta do qual gira a vida de Annie. Mas esta diz sarcasticamente a Alvy que ele pensa desse modo devido aos problemas sexuais de ambos. Quando Alvy nega o facto, ela reformula dizendo que são os problemas sexuais dela.



Quando estão na fila do cinema, para ver *The Sorrow and The Pity*, o homem atrás deles começa a debitar sabedoria e a dar instruções à sua acompanhante. (Figura 4)

(Fig.4)

Este indivíduo, que se diz professor na Universidade da Columbia, tem uma conversa pseudo-erudita com a sua companheira, que não responde. Tal como Alvy, também ele se considera o mentor intelectual e emocional da namorada, o que é uma atitude sexista de Alvy, embora ele seja culto e instruído. O melhor da cena constitui uma sequência em que Alvy se dirige ao público, para comentar as parvoíces do homem e, para o ilustrar, faz sair de trás dum cortinado o grande pensador e filósofo Marshall McLuhan, que é de opinião que a comunicação é um meio muito importante para desenvolver a consciência”..since it is its structure as a communication medium that influences the development of consciousness”(Carroll, 1988:146-147).

Parece irónico este comentário, quando Alvy tem uma atitude muito parecida com o professor universitário que ele próprio critica. Mais adiante diz “Those who can’t ,do teach, and those who cant’t teach, teach gym”

Também em *Manhattan*, Yale, um professor universitário de Inglês, é ridicularizado por Allen por ser considerado intelectualmente desonesto e demasiado permissivo consigo próprio. Allen desconfia e ridiculariza a educação, o discurso formais, talvez por sido expulso da Universidade onde estudava e o trauma que lhe pode ter causado. Aliás, este espírito de revolta estava na moda nos anos setenta, período em que decorrem os filmes *Annie Hall* e *Manhattan*.

Se utilizarmos a filosofia existencialista de Sartre para interpretar o comportamento de Alvy, percebemos que, quando uma pessoa alcança a sua total liberdade e responsabilidade como acontece, sem dúvida, com Alvy, fica cheio de angústia. Angústia é a compreensão de que temos de fazer escolhas – não escolher já é, por si só, uma escolha – e que não existe nada que garanta a validade dos valores escolhidos. Estes têm de ser escolhidos sem a ajuda de regras, uma vez que não podemos provar que essas regras existem. Cada pessoa faz as suas próprias escolhas. Cada um de nós ambiciona preencher-se ou sentir-se realizado com elas. Assim, cada indivíduo recria-se a si próprio, ao constituir os seus valores. Desta angústia surge, muitas vezes, o que Sartre designa por *bad faith*. *Bad faith* ocorre, quando uma pessoa mente a si própria, recusando-se, assim, a assumir a liberdade e responsabilidade que tal facto implica. Nós queremos controlar tudo, especialmente as reacções dos outros perante nós próprios, enquanto mantemos a ficção de que eles escolhem estar connosco, admirar-nos de livre vontade. Actuando como se este propósito fosse desejável e punindo os outros, em especial Annie, quando os outros se recusam a participar nesta fantasia, Alvy fica decepcionado. Ele sabe que o seu objectivo de actuar como se fosse Deus se torna insustentável, contudo, finge que as suas acções egoístas são,

de certa forma, justificáveis. Há elementos da paranóia de Alvy - *bad faith* –por todo o filme.

Quando vemos Alvy com o seu melhor amigo, Rob, ele acusa todas as pessoas de anti-semitismo. Quando lhe perguntam se já almoçou, ouve-se “No, Jew?”, em vez de “Did you?” “Jew eat? Do you get it? Jew eat?” Rob considera a paranóia de Alvy como uma consequência de viver em Manhattan. Como solução, propõe ir viver para a Califórnia. Esta sugestão surpreende Alvy, cujo ódio pela Califórnia, sobretudo por Los Angeles, se torna num tema recorrente do filme.

Do ponto de vista de Alvy, a possibilidade de viver em Nova Iorque acentua a sensação de perseguição e consciência da futilidade da vida, o que constitui uma razão importante para permanecer lá. Mudar-se para Los Angeles seria abandonar os melhores e os piores elementos da vida humana civilizada. Seria uma traição quanto ao dever de lidar “cara a cara” com as ansiedades mais profundas do ser humano porque, apesar da comprovada *bad faith* de Alvy, não há dúvida que, tal como Allen em *Play It Again, Sam* ele tem um profundo sentido de integridade moral e de honra. Ele pune-se a si próprio e aos que o cercam, por via do seu sentido de integridade moral. Na sua opinião, não se deve usufruir da vida, desde que se reconheça que ela se encontra errada.

As três personagens fundamentais deste filme são desempenhadas pelos mesmos actores que apareceram em *Play It Again, Sam*. De facto, *Annie Hall* constitui uma recriação dos temas de *Sam*, no contexto da autoconfiança de Allen Felix, no final do filme. Mais uma vez, Tony Roberts desempenha a personagem de seu melhor amigo e, através dele, encontra a personagem desempenhada por Diane Keaton, de novo apresentada como sendo mais insegura e neurótica do que a personagem de Allen.

Mais uma vez, se desenvolve uma relação de Pigmalão-Galateia, com Allen a educar Keaton e a ajudá-la a ser uma pessoa mais realizada, até que por fim decide abandonar Allen, regressando a Roberts e a Los Angeles.

Neste filme, a relação entre as personagens (Keaton/Roberts) apresenta, porém, algumas diferenças. Em *Sam*, eles eram casados, o que constituía um grande obstáculo para o romance entre Keaton e Allen. Em *Annie Hall*, Annie e Rob surgem apenas como amigos, embora haja um obstáculo que se interpõe entre Keaton e Allen –mais uma vez a personagem de Roberts. Esta personagem chamada Rob constitui uma sugestão implícita entre a personagem e o actor que a desempenha.

Rob diz a Alvy que quer ir para o ocidente:« California, Max, we get the hell out of this crazy city and move to sunny L.A. All of show business is out there, Max.»(Lee 2002: 42) .Para Allen, Nova Iorque constitui o único lugar onde se pode viver a vida com honestidade.

Para a maioria dos críticos, Allen conseguiu que tudo lhe saísse bem em *Annie Hall*. A forma mais simpática de nos referirmos ao filme é chamar-lhe eclético. Woody tenta tudo que se possa imaginar, desde sequências dramáticas realistas a comédia de situação, passando pelo surrealismo e pela comédia negra. Quando começamos a aceitar que esta é uma comédia mais séria do que as realizadas anteriormente (tendo lugar na Nova Iorque real onde as pessoas habitam e não numa paisagem de banda desenhada inventada por ele), aí Allen viola a sensação de realidade, quando sai do cinema e murmura que não sabe de Annie para as pessoas que passam na rua "She's in California living with T .Lacy".

Allen também põe legendas dizendo-nos o que as personagens pensam, comparando esse facto com o que dizem- é o caso dum cena animada (quando Alvy está zangado com Annie), como a bruxa má em *Snow White*, (Figura 5) mesmo que Alvy admita que sempre se sentiu atraído por mulheres perigosas. Alvy, Annie e Rob estão



(Fig. 5)

mesmo preparados para fazer uma viagem através do tempo, para visitar os seus parentes durante os anos da guerra; noutra cena, vemos Alvy sentado no banco da escola, rodeados dos seus companheiros,(*flashback* à infância de Allen).

O resultado constitui uma espécie de manta de retalhos, sob a forma de filme, que contrasta bastante com outras cenas bem orquestradas por um fio condutor. Na cena em que Alvy vai a um jantar de Páscoa em casa dos Halls, Woody recicla o *gag* do judeu suportado pelos gentios de forma brilhante: a avó Grammy Hall (Helen Ludham), já descrita por Alvy como alguém que detesta os judeus observa-o pelo canto do olho a comer o seu fiambre de forma atabalhoada.



(Fig.6)



(Fig. 7)

Vê-o como um judeu ortodoxo.(Figura 7). A sequência de Páscoa aumenta a ideia de enorme restaurante, onde Alvy se sente cada vez mais desconfortável., o que se expressa através da comida. Logo que se encontram, da primeira vez Alvy diz a Annie: "We'll kiss now, then go eat"(Figura 8), embora a cena em que cozem as lagostas seja das mais hilariantes e dos momentos mais agradáveis que passam a dois.(Figura 9).



(Fig. 8)



(Fig. 9)

Allen não torna Alvy sentimental: o seu herói tem mesmo características embirrantas quando, no seu primeiro encontro, reduz Annie a um cliché cultural e ela, de forma gentil, ignora o facto. Quando Alvy tenta assimilar a cultura *WASP* os resultados são bastante histéricos como no caso de, na sequência dum acidente, Alvy entregar a carta de condução rasgada em mil bocados ao agente da autoridade.

No fim do filme temos de nos acostumar com a noção de que nada é permanente “Love fades!” proclama uma velhota na rua. (Figura 10) e, em *Annie Hall* a personagem Woody tem de aceitar o que a personagem Annie lhe diz –“que há produtos químicos no nosso sistema que enervam as outras pessoas”.



(Fig.10)

O efeito que a personagem de Allen consegue transmitir, ao ridicularizar os seus inimigos é o *schlemiel* (perdedor) da tradição Yiddish, mas o modo de o apresentar perante os adversários constitui outro tipo de tradição cômica, ou seja, o homem ridicularizado, digno de dó.

While the schlemiel tradition is rural and Eastern European, the con man like Allen himself, has its roots in urban America. What characterises the con man is his snootiness. Where he is at a physical, social or intellectual disadvantage, the con man ridicules his adversary by means of oral ingenuity and rapidity (usually behind their backs). His victories are in fact almost verbal. (Wernblad.1992:20)

As ansiedades de Heywood Allen (a *persona* de Woody Allen) são conhecidas do grande público: o medo de não corresponder às expectativas sexuais e intelectuais dos seus pares e a alienação que o homem moderno sente

face a uma sociedade mecanizada onde as máquinas e as burocracias não funcionam de maneira satisfatória. O público identifica-se com o *schlemiel* de Allen e delira com as suas vitórias verbais. Para aprofundar ainda mais este sentido de identificação, Allen universaliza a figura Yiddish tradicional.

Em filmes como *Annie Hall*, *Manhattan* e *Stardust Memories*, o problema da personagem não é encontrar-se com mulheres mas manter relacionamentos estáveis. Um elemento que mudou em *Annie Hall*, em relação a produções anteriores, foi a figura da criança. Heywood Allen, apesar de ser um miúdo medroso, era sempre assaltado e Virgil Starwell queria mesmo esmagar-lhe os óculos. Quando a personagem de Allen estava a enganar as pessoas, não o fazia em frente delas, mas sim à frente dos espectadores. Ele dizia mal deles, mal eles partiam e quando se sentia em segurança. Alvy Singer, a figura central de *Annie Hall*, também diz mal dos seus opositores ao público, mas fá-lo na presença dos próprios opositores. Como são mais inimigos intelectuais do que físicos, ficam em desvantagem, sendo, por isso, vítimas de Alvy e não o contrário.

A figura central e o narrador de *Annie Hall*, Alvy Singer, um comediante judeu de Nova Iorque, reconsidera toda a sua vida, tendo em especial atenção o seu relacionamento e ruptura com *Annie Hall*. Alvy é o primeiro personagem de Allen com um típico nome judeu. Ao dirigir-se aos espectadores, além de contar duas piadas, como já referimos no início do capítulo, apresenta-nos também uma visão pessimista da vida: “Full of loneliness and misery and suffering and unhappiness, and it’s all over much too quickly.”(*Annie Hall*)

2.4 *Annie Hall*, um filme datado ou actual?

A natureza dos nova-iorquinos tem mudado ao longo dos tempo e a cidade também. A este facto não são alheios a globalização e as suas nefastas complicações: estamos a referir-nos à Al-Qaeda e ao 11 de Setembro de 2001. Muitos filmes foram produzidos e realizados, muita tinta jorrou e foi escrita, sob a forma de livros, artigos, notícias de jornais e televisão. Muitas coberturas

televisivas e de rádio foram feitas sobre este assunto. As pessoas ficaram assustadas mas este acontecimento uniu os habitantes de Nova Iorque. Quando, em Outubro desse ano, um pequeno avião embateu num prédio de Manhattan, os habitantes, a polícia e os bombeiros voltaram a reviver o pesadelo: pensavam tratar-se de um novo atentado, quando, ao que parece, o embate no edifício foi apenas devido à falta de combustível. Mas no inconsciente colectivo dos americanos, ferido de morte pelo 11 de Setembro de 2001, só poderia tratar-se doutro atentado: é assim a natureza humana.

No que respeita às fobias, medo da morte, anti-semitismo de Woody Allen, estes factos são pertinentes: algo mudou e com ele mudou a perspectiva que as pessoas tinham do mundo. A insegurança tornou-se uma constante. A frase final do filme é bastante adequada aos nossos dias, no que se refere à vida em Nova Iorque: “Full of loneliness and misery and suffering and unhappiness and it’s all over much too quickly”.

Vamos agora analisar o carácter multicultural da cidade, no século XXI. Judeus e não-judeus, brancos e negros, hispânicos e asiáticos convivem diariamente em Nova Iorque, sem grandes tensões aparentes. Só quando se dá um acontecimento da dimensão do 11 de Setembro de 2001 é que a maioria das pessoas se interroga sobre a insegurança do mundo em que vivemos. E sobre a precariedade das democracias modernas.

Já vimos como o filme *Annie Hall* tem elementos autobiográficos em relação a Woody Allen: a história de um judeu pessimista, nascido em Brooklyn, consciente das suas fragilidades em relação às mulheres, à família e aos relacionamentos, em geral. Tal como a sua personagem, descreve-nos um comediante com um relacionamento instável com a cantora, ou aspirante a cantora, Annie Hall.

Pensamos que todas as personagens criadas por Woody Allen se baseiam em pessoas do mundo real, em que ele desempenha sempre o papel principal. Em

sua opinião, os aspectos autobiográficos quase não existem nos seus filmes: ele nega os aspectos autobiográficos da sua vida nestes dois filmes:

My films are only autobiographical in the large, overall sense. The details are invented, regardless you're talking about *Annie Hall*, *Interiors* or *Manhattan*. For example, I never had a friend who was married and having an affair, then broke it off, and finally went back to the mistress, when I was dating her. I never had an affair with a sixteen-year-old girl..."(Kapsis, Robert E. and Coblenz, Kathie. *Woody Allen Interviews:53*).

Esse relacionamento pautado por um certo ascendente de Alvy Singer em relação à namorada, Annie, desintegra-se logo que ela se descobre a si própria e inicia uma nova vida em Los Angeles. Na vida de Woody Allen e Keaton houve, um relacionamento que se desmoronou em 1970. O nome real de Keaton era Diane Hall e o seu diminutivo era Annie e teve um *Grammy Hall*. No filme, Allen desempenha o papel de mentor de Annie – sobre a vida de Nova Iorque, política, filosofia e livros, tal como o seu melhor amigo, Tony Roberts, fez com Allen.

Annie Hall concentrou muitos dos ingredientes que Allen utilizou em filmes anteriores: o anti-semitismo, a angústia romântica, o medo da rejeição, drogas e morte, o amor excessivo por Nova Iorque e o desamor pela Califórnia, sobretudo Los Angeles, o pretenciosismo intelectual, as neuroses, a frustração com o sexo, muitos aspectos da sua aparência e personalidade, como o gaguejar, os óculos de aros escuros e as memórias distorcidas da infância. Tudo isto apelou ao público em geral, que se identificou na tela com o que via, não apenas os fãs de Woody Allen.

Com cinco nomeações para o Óscar, o filme conseguiu quatro prémios: Melhor Actriz (Diane Keaton, com o seu único Óscar a solo), Melhor Filme (Charles H. Joffe, produtor), Melhor Realizador (Woody Allen) e Melhor Guião

(Woody Allen e Marshall Brickman). O filme influenciou criadores de moda, com o aspecto andrógono de Annie Hall e tornou-a numa estrela de primeira grandeza.

O tema de referência no filme é que existem sérias limitações na vida (a morte e as perdas dos seres amados)mas esse tipo de arte constitui uma forma de redefinir a realidade e nos assegurar alguma forma de controle dos sentimentos, compensando assim as limitações da vida. Há uma variedade de técnicas narrativas inovadoras que sustentam a contenção de Allen: um artista consciencioso que avalia toda a sua vida (incluindo os romances)e que usa os filmes para obter um maior controlo sobre a realidade. As estratégias estilísticas e cinematográficas incluem: dirigir-se directamente ao público, *flashbacks*, viagem ao mundo da sua infância, interjeições em cena (não vistas pelos outros), comentários fora do contexto(“Boy, if life were only like this”) écran repartido e conversas duma parte para outra do écran, transformações, subtítulos que contradizem a acção, comentários de *voice-over* e à partes dirigidos ao público ou a estranhos na rua, sobre os acontecimentos do enredo do filme, diálogos ente duas *voice-overs*, recurso a desenhos animados (o caso da Branca de Neve), fantasia, etc.

A cena de abertura constitui uma cena impossível de distinguir o realizador da personagem principal: vestido comum casaco de *tweed*, camisa vermelha aos quadrados e os seus conhecidos óculos, dirigindo-se directamente ao público, em *close-up* (Figura11). Diz algumas piadas, ao estilo dum monólogo de *vaudeville*, conforme já referimos no início do capítulo.



(Fig. 11)

Uma das piadas – “ de não querer pertencer a um clube que o tivesse como sócio” pode ser atribuída à influência de Groucho Marx, um referência na vida de Allen.

O cómico infeliz, mas adiante identificado como Alvy Singer (Woody Allen) refere que acabou de completar quarenta anos e se encontra no meio duma crise existencial “...balding virile type, you know, as opposed to, say, the distinguished gray, unless I’m neither of those two.”⁶ (Fig. 11)

O filme, que não constitui uma narrativa habitual, canónica, carrega algumas memórias do relacionamento de Allen com Diane Keaton (cerca de um ano). Passa do tom confessional para o tom melancólico e mistura a personagem delineada com a ficção. O filme é uma busca: será que eles realmente se separaram? A resposta está na primeira cena:

Annie and I broke up. And I still can’t get my mind around that. You know, I keep sifting the pieces of the relationship through my mind, and examinining my life and trying to figure out where did the screw-up come, you know. A year ago, we were in love, you know. (*Annie Hall*)

De acordo com a narração em *voice-over* de Alvy, o narrador encontra-se a descobrir razões para a sua confusão, sujeitando-se a uma análise freudiana e chegando à conclusão que exagerou nas memórias da infância – *flashbacks* ao mostrar a infância e experiências na escola. A sua personalidade neurótica e nervosa talvez se possa atribuir ao facto de ter sido criado numa casa que tremia, pois tinha sido construída por baixo duma montanha russa, numa zona de Brooklyn chamada Coney Island. Vemos o sofrimento de Alvy/criança a tentar levar à boca uma colher de sopa , mas sem conseguir, devido aos abanões da casa.

Possuidor duma imaginação hiper-activa, tem também problemas em distinguir a realidade da ficção e atribui alguns sintomas de agressão ao facto de viver sem condições. “I used to get my aggression out through those cars all the

⁶< <http://www.filsite.org/annie.html>> (28-10-2006)

time”. Allen está a referir-se aos carrinhos de choque que o pai tinha, junto da montanha russa. Quando, por exemplo, num *flashback* à sua escola, Alvy fala como os colegas, pergunta-lhes o que querem ser em adultos. Eles respondem dizendo o que vão ser. Vemos de seguida a mãe de Alvy a descascar cenouras, dizendo para o seu filho adulto e neurótico: “You always only saw the worst in people. You never could get along with anyone in school. You were always out of step with the world. Even when you got famous, you still mistrusted the world.”⁷

A história retrocede um ano antes, quando Alvy se encontrava a namorar com Annie. Uma máquina de filmar mostra um passeio calmo – ao longe dois amigos aproximam-se cada vez mais, embrenhados na conversa. Ouvem-se as suas vozes: Um Alvy inseguro, paranóico faz comentários sobre anti-semitismo e diferenças étnicas ao amigo Rob (Tony Roberts), que o ouve sem fazer comentários: “You know, I was having lunch with some guys from NBC, so I said – Did you eat yet or what. And Tom Christie said – No, Jew? Jew eat? You get it? Jew eat?”

Rob acha que o amigo vê conspirações em todo o lado. Alvy vive uma vida cheia de paranóias e medos – que combate (sejam reais ou imaginários) com a sua racionalidade e inteligência. Rob sugere que Alvy precisa de sair de Nova Iorque que o está a enlouquecer e deverá mudar-se para a Califórnia. Alvy prefere Nova Iorque mas o amigo insiste que é na Califórnia que existem os negócios –*show business* – e que lá poderá escapar aos preconceitos. Mas Alvy não se deixa convencer: “I don’t want to live in a city where the only cultural advantage is that you can make a right turn on a red light”.⁸

A maior parte das pessoas relaciona o filme com vários aspectos do romance de Woody Allen e Diane Keaton, o que torna o filme bastante atractivo e real. Contudo, o filme não constitui apenas uma comédia romântica, apresenta

⁷ <<http://www.filmsite.org/annie.html>

⁸ Ibidem (28-10-2006)

algumas técnicas de narração especiais, conforme já foi referido acima. Os actores falam directamente para o público, as personagens interagem com estranhos na rua, os casais parecem saber as respostas para os seus problemas pessoais, há uma cena animada com a bruxa da *Branca de Neve*, etc. Embora nenhuma destas abordagens fosse nova em 1977, a forma como o realizador as executou é notável

Anytime I have discussed this film with others their smiling expressions are usually tinged with nostalgia because one can look back on either their past current relationship and do what precious films allow us to do – relate on a personal level⁹

2.5 Técnicas de narrativa fílmica

O mecanismo de narração oral ou *voice-over* pode desempenhar importantes funções narrativas no filme (por exemplo, reforçar a noção de passado) mas pode acontecer ser necessária a sua utilização intermitente, distinta da natureza do narrador na primeira pessoa (narrador homodiegético).

O mesmo acontece em *Radio Days*, de Woody Allen (1987), que seria incompreensível sem a *voice-over*. As palavras faladas em *voice-over* acompanham imagens que parecem ter uma vida própria, ou seja, apropriam-se da realidade. Já não são filtradas pela consciência do narrador. Em relação aos filmes que empregam a técnica de *voice-over*, o sentido da personagem ao qual esta é atribuída constitui mais o produto do seu envolvimento na acção apresentada do que os seus comentários sobre ela, ao contrário do que acontece nos romances na primeira pessoa. O romance do narrador omnisciente, por seu lado, é veiculado por dois tipos de discursos: os atribuídos às várias personagens em discurso directo e a prosa narrativa, a metalinguagem autoritárias que os rodeia. É esta última que guia a nossa leitura do discurso indirecto das personagens.

⁹ <<http://cc.msnsnscache.com/cache.asp>> (28-10-2006)

Entre os críticos de cinema há quem defenda que a narrativa, neste caso a narrativa filmica, implica o controlo do leitor/espectador. É o caso de Dale Bauer quando escreve que “the act of storytelling is an act of power. It is a way of reconceiving interpretation as a forceful method of social control, as a way of circumscribing opposing discourses in one’s own reading and thereby domesticating rival readings”¹⁰.

Quer o autor dizer que o narrador condiciona, de certo modo, a interpretação dos factos, vistos pelo espectador. Jane Tompkins, por sua vez, afirma que: “if narrative is, in fact, implicated in social control, what happens when the narrative that goes by the name of women is told largely by men, as was, until recently, a common occurrence? (Tompkins:1) e acrescenta, mais adiante a propósito do filme *Annie Hall*,

Rather, it is to examine, in the light of this history, one classical American film, *Annie Hall* (1977), directed by Woody Allen, who, no matter what one imagines the private man to be, must (if one is fair) acknowledged as one of the most noteworthy, as well as iconoclastic, contributors to the field of American film in the twentieth century’s latter decades. As such, I wish to address the film in terms of the subtle and not so subtle ways that men impose meaning upon women. And I also wish to celebrate one female character’s *Annie Hall*’s, resistance to this imposition.”(Ibidem)

Quando o filme começa, Alvy, de quarenta anos, apresenta-se como um Pigmaleão, um homem solteiro e artista. Talvez devido a esse facto, ele comece por nos contar a sua história: “you know, I keep sifting the pieces of the relationship [with Annie] through my mind and –and examining my life and trying to figure out where did the screw-up come. You know, and a year ago we were... tsch, in love.”

¹⁰Tompkins, Jane. «Woody Allen’s *Annie Hall*: Galatea’s Triumph over Pygmalion» 2004 < [68](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_n9377451/is200401/ai_>(06/12/2006)</p></div><div data-bbox=)

Esta é a história dentro da história, contada pelo narrador homodiegético (narrador/personagem). Tudo o que se passa com Annie vem filtrado através de Alvy, um narrador capaz de parar a narrativa e sair para fora dela, para pedir um favor ao público. Fá-lo quando, por exemplo, Annie vai para casa, vinda do psiquiatra e se engana dizendo *wife* em vez de *life*. Alvy diz ao público "She said – will it change my wife- you heard that because you were there, so, I'm not crazy."

Como narrador, Alvy não distorce os factos de forma intencional, ele não é louco. Contudo, desde o primeiro ao último prólogo, até ao epílogo, somos levados a olhar o seu papel e a sentir empatia com a personagem – a representação dos acontecimentos é unilateral e característica de um preconceito masculino (notar, por exemplo, o recurso ao écran repartido, para mostrar as diferenças entre as duas famílias); sendo a representação da família de Alvy revelada de forma mais subjectiva. O que dificulta a interpretação dos factos. Há várias *storylines* dentro da história principal: estas são histórias dentro da história principal, linhas de acção, acontecimentos que se passam com cada uma das personagens, dentro da mesma narrativa, ou seja, da obra como um todo.

O protagonista, Alvy Singer, ocupa mais tempo de acção. Ele e as suas atitudes determinam a história. Não são óbvias as decisões que toma, no entanto, esta situação que obriga à existência de um *plotpoint* (nó da intriga) dá-se através do protagonista, não tem a ver só com a cena. O protagonista tem de ter liberdade, sem a qual não se pode fazer a sua caracterização. Há valores axiológicos (morais) que lhe permitem tomar uma decisão – em consciência – como consequência e em resultado da acção do protagonista. São valores de carácter, éticos e morais, contrariando ou não aquilo que são as normas sociais.

Referimos acima o *plotpoint*, que consiste no momento em que um protagonista de qualquer história toma a decisão de mudar o rumo da história: é o

caso de Annie Hall, quando decide abandonar Alvy e ir viver para Los Angeles, para se tornar cantora.

Nos primeiros trinta minutos, temos a exposição (*setup*) do tema, assistimos a um acontecimento importante, catalizador (*o inciting incident*) – só há um no filme todo e serve para impulsionar a história: é quando Alvy e Annie, após muitas hesitações resolvem ir viver juntos.

Segundo Jung, há três arquétipos fundamentais, nas narrativas. São eles a primeira persona(máscara, em grego), a personalidade e as personagens. São máscaras que usamos, de acordo com as circunstâncias da nossa vida. Há papéis sociais – *personas* – que são fundamentais na nossa vida. Por vezes a sociedade remete-nos para a hipocrisia ao representarmos aquilo que a sociedade espera de nós, em determinadas circunstâncias. Tanto o percurso da personagem, como a sua máscara (papéis sociais) evoluem ao longo do filme.

Ainda segundo Jung, existem a *anima*, parte feminina que existe no homem e o *animus*, a parte masculina interiorizada pela mulher. Todos nós temos interiorizadas qualidades do sexo oposto. As personagens têm de ser credíveis ao nível físico, social e psicológico.

Há, entretanto, a *confrontation* (complicações progressivas) e por fim a resolução dos problemas que, no caso da tragédia grega, se chamava o desfecho trágico.

2.6. Temas, motivos, estereótipos e música no filme

Podemos dizer que a procura e o absurdo do amor e das relações humanas é um tema recorrente no filme que temos estado a analisar. Também a análise do que causa a ruptura nos casais é empregue. Woody Allen chega mesmo a interrogar pessoas que passam na rua e a perguntar-lhes o que causa a morte do amor. E, embora no fim, o amor de Alvy e Annie termine, podemos dizer que o filme representa uma celebração do amor entre pessoas inteligentes, na cidade de Nova Iorque. Através do filme, Alvy exprime que a arte é capaz de transformar a

vida em algo mais ideal do que a realidade. O controle da narrativa permite-lhe, por exemplo fazer um *flashback* e visitar a sua infância. Há uma certa nostalgia em relação ao passado e ao facto de Alvy e Annie não conseguirem manter a relação. Embora haja elementos de ficção no filme (*cartoons* no caso da Bruxa má) , a aparência de Woody como Judeu ortodoxo, diálogos com os espectadores e com as pessoas na rua, o que confere um tom mais cómico e imprevisível à história, no seu todo, a história é, porém, verosímil, podia acontecer a qualquer um de nós e aí respeita a realidade.

Quanto ao espaço da acção passa-se em Nova Iorque, embora Annie tenha nascido no Midwest. Os indivíduos representados na festa de Los Angeles são vistos como artificiais e superficiais, em contraste com os habitantes de Nova Iorque que são reais, moralmente responsáveis e sólidos. No fim da história, a própria Annie acaba por voltar para Nova Iorque, embora já não tenha nada a ver com Alvy.

Woody Allen recorre a noções estereotipadas da realidade mostrando o clima politicamente correcto dos anos setenta em Nova Iorque. Temos, por exemplo, a cultura judaica de Alvy em contraste com a família *WASP* de Annie. Alvy faz comentários anti-semitistas, faz-se representar como um judeu ortodoxo na cena do jantar em casa de Annie. A cidade de Los Angeles é considerada um antro de superficialidade e lá vivem as ex-mulheres de Alvy, para reforçar essa ideia, tal como a ideia da Califórnia, vista como um local superficial e sem valores morais. Apenas Annie defende a sua identidade e os valores adquiridos na sua educação, no Midwest.

A representação dos papéis sociais é também importante: Annie pretende ser cantora, Alvy é um comediante e Rob, um actor. Ao enfatizar o desempenho e as carreiras das personagens, Woody Allen dá consistência às relações sociais e amorosas. As piadas constantes de Alvy são também uma característica desta personagem. As relações sexuais não são satisfatórias porque Annie precisa de drogas e porque Alvy se sente inseguro em relação a ela. O sexo é visto como

algo que pode trazer muita satisfação ou muitos problemas. Nova Iorque simboliza tudo o que Alvy mostra ser: claustrofóbico, mal humorado e socialmente frio, embora cheio de energia intelectual. Para Alvy, Nova Iorque representa cultura, vida, segurança e o lar dele. Ela funciona também como a antítese de Los Angeles, que Alvy considera um lugar vazio, sem cultura, pretensioso, cheio de falso “glamour”, onde imperam a permissividade e a preguiça. Até o sol faz mal à vista, diz Alvy. Quando Annie diz que as ruas estão limpas, Alvy diz que “o lixo é posto na televisão”. Quando Alvy vai de avião para Los Angeles, tentar reconciliar-se com Annie, faz comentários jocosos a Los Angeles e glorifica Nova Iorque. Quando Annie diz: “What’s so great about New York? I mean it’s a dying city... Alvy, you are incapable of enjoying life, you know that? You’re like New York City”. Nessa altura percebemos que nunca se irão reconciliar por serem demasiado diferentes. As drogas aparecem por diversas vezes como símbolo de abertura de espírito, juventude, liberdade, o que era uma característica dos anos setenta na América. Annie fala delas para sentir prazer no sexo e para poder relaxar. Tenta convencer Alvy a fumar marijuana depois de terem ido para a cama, em vão. Alvy não se sente à vontade com elas, apenas o embaraçam. Logo aqui vemos as profundas diferenças entre ambos: Annie sempre a querer experimentar coisas novas e Alvy a retrair-se perante coisas desconhecidas. As drogas são para Alvy como Los Angeles: glamorosas e permissivas. Ele não compreende por que razão Annie recorre ao seu uso. Quando convence Annie a não recorrer à marijuana enquanto tentam envolver-se sexualmente, os resultados são cómicos: o espírito de Annie deixa o corpo e este corpo está bastante aborrecido e inerte. Woody Allen também foi um músico. Desde muito novo tocou e ainda toca clarinete, sobretudo música Jazz, no seu clube favorito. É, portanto, natural que a música seja importante para ele e sirva para acentuar certas cenas: cenas mais intimistas, tom mais melódico, cenas mais sociais, tons mais fortes e contrastantes.

Capítulo 3

O filme *Manhattan*, de Woody Allen

“When Isaac starts to respond, Mary interrupts...saying that’s what happens when you have an affair with a married man...Mary seems to be having an internal dialogue in which Isaac’s job is to play the role of sympathetic audience. There is a certain irony to this as Isaac himself treated Tracy in the same condescend fashion.”(Lee, Sander H: 66)

3.1.- Aspectos da cidade de Nova Iorque, na década de 1970

Em *Manhattan*, tal como Isaac Davis, o seu *alter ego* no filme, Allen tenta não ser mercenário, não fazer filmes comerciais, em que tenha de se sacrificar a parte artística. Ele próprio vive de forma modesta e contribuiu para várias obras de beneficência. O seu isolamento do mundo financeiro é tão completo, que conferiu ao seu produtor e agente, plenos poderes de procuração para assinar todos os contratos e até os papéis do divórcio.

Quanto às qualidades que aprecia nas pessoas, põe a coragem em primeiro lugar. No que respeita ao seu actor favorito, a preferência vai para Diane Keaton, que considera uma verdadeira actriz, devido ao seu talento e versatilidade. Embora já não estejam envolvidos romanticamente desde 1971, continuam amigos e Allen gostaria de, um dia, criar um musical para ela. Outra actriz que admira é Mariel Hemingway, que contracenou com ele em *Manhattan* e que é neta do falecido escritor Ernest Hemingway. Uma cidade que admira é Paris, embora, para ele, Nova Iorque seja a melhor cidade do mundo.

Of all the cities I've been to... I like New York the best. Because it's very exciting, active... What I feel about New York is hard to saying a few words. It's really the rhythm of the city. You feel it the moment you walk down the street. There's a hundred good restaurants, thousands of brilliant paintings, you can see all the old movies, all the new ones... It has to do with nerves, with the blood that runs through the city. It's dangerous, noisy. It's peaceful or easy and because of it you feel more alive. (Brode 1986: 191)

De facto, *Manhattan*, regista o ritmo, o fervilhar da cidade de Nova Iorque, com as silhuetas dos arranha-céus recortadas no horizonte, a ponte de Brooklyn e outras paisagens de cortar a respiração numa sequência de montagens soberbas, acompanhadas pelos acordes de Gershwin. Torna-se claro que o protagonista de *Manhattan* adora a cidade de Nova Iorque.

Na *voice-over* de Isaac ouvimo-lo repetir continuamente “he saw New York as a metaphor for the decay of contemporary culture” e a narrativa é complexa. Isaac encontra-se a escrever um romance, o narrador não nomeado deste livro é para Isaac o que Isaac é para Allen, uma consciência ficcional das suas próprias atitudes. Woody diz a certa altura que se inspirou, para este filme, numa sociedade “desensitized by television, drugs, fast-food chains, loud music and feelingless, mechanical sex”. (Brode 193). Estamos a falar, evidentemente, numa cultura que se desenvolveu nos anos setenta e que foi a consequência da revolução dos costumes e das mentalidades, que teve lugar nos anos sessenta. No fim do filme, Isaac sussurra para o seu gravador que “people in Manhattan are constantly creating unnecessary neurotic problems for themselves because it keeps them from dealing with terrible, unsolvable problems of the universe”. (193).

Woody Allen, considerado um reputado realizador, escritor e protagonista da maior parte dos seus filmes, cria uma personagem que todos conhecem. É inevitável que, devido ao facto de recorrer a vários motivos que aconteceram na sua própria vida, o público e alguns críticos considerem certos filmes seus com algum teor autobiográfico. Ao recorrer a certas piadas e certas situações, esses factos grangearam-lhe um perfil próprio de autor genuíno e bem aceite pelo público, embora seja muito cioso da sua privacidade, mas os seus hábitos, tais como comer no *Elaine's* ou tocar *jazz* no seu clarinete são factos bem conhecidos. A great deal of this public, intellectual popularity, and the sometime-controversial elements that accompany it, springs from Allen's engagement with his own Jewishness and the Jewish experience in America... (193)

Ao falar sobre a Intifada e sobre o papel dos soldados israelitas, embora se considere apolítico, diz: “...violent and cruel acts by Israeli soldiers against the rioting Palestinians...appalled beyond measure at these actions and calls on

Israel's supporters whatever they can do to bring this wrongheaded approach to a halt."(Ibidem)

Em *Manhattan* o carácter de Isaac Davis revela a sensibilidade romântica do realizador, escritor e actor. Allen lida com os temas e problemas que estão próximos da sua experiência pessoal. No primeiro capítulo do filme, diz: "He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat...New York was his town. And it always would be".

Esta metáfora da cidade como selva encerra a ideia de uma cidade fascinante, mas também perigosa. Intelectualmente estimulante, a cidade é o espaço de uma certa agressividade sexual escondida. Assim, também a sua imagem física pouco atraente e frágil (magro, míope, com pouco cabelo, gago) desmente a sua virilidade e o *sex-appeal* que o tornou famoso. Esta contradição estende-se também à sua condição de judeu nova-iorquino. A este respeito, Girgus afirma:

The subjects that comprise the body of his work often include a self-reflexive consideration of cinema itself as an art form, the relevance of middle-values to the complexities of modern life, the ambiguities and anxieties of Jewish identity, the joys and perils of existence in New York, the nature of comedy and its value as a form of therapy, the efficacy of psychoanalysis, and the the power of love and loyalty in a corrupt society... Allen's place in the intellectual and artistic milieu of New York City, his connection to Jewish culture and life, and his democratic and moralist toward American history and politics also make him part of a mainstream ideological perspective that frequently seems to contradict his equally strong proclivity toward nonconformity and iconoclasm.(Girgus.1997: 8-9)

Os filmes de Woody Allen não preconizam uma resolução fácil dos conflitos e das tensões da vida moderna. Por vezes o realizador dramatiza estas

questões, fornecendo fragmentos de consciência que, em si próprios, sugerem um certo isolamento social e psíquico. A psicanálise surge, muitas vezes, como uma forma suprema de organizar o caos da experiência moderna, embora Freud, para o realizador, não seja suficiente para resolver todos os dilemas da vida. Por vezes, o realizador dramatiza estas questões, fornecendo fragmentos de consciência que, em si próprios, sugerem um certo isolamento social e psíquico.

De referir ainda que Woody Allen foi e ainda é totalmente responsável pelos seus filmes, isto é, faz a descrição de todos os pormenores técnicos : cenas, tempos sequências, diálogos e marcações, além de ser guionista e realizador, actor e músico. Podemos dizer que é uma personalidade multifacetada.

3.2 *Manhattan* – reflexões sobre o filme

Manhattan foi, talvez, o filme que melhor tenha juntado o desejo de Allen distrair o público com alguns tons de melancolia sobre os ritmos e complexidades das relações humanas. *Manhattan*, considerado o filme que melhor celebra a cidade de Nova Iorque, nos anos setenta, começa com os arranha-céus da cidade, a preto e branco, ao som dos acordes de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Ouve-se a voz de Woody Allen em *voice-over* dizendo: “Chapter one: he adored New York City...”

O filme apresenta-nos Isaac Davis (Allen), sentado num bar, com uns amigos, num encontro a quatro.(Figura 12)



(Fig. 12)

Aos poucos verificamos que a acompanhante de Allen é uma jovem de dezassete anos (Mariel Hemingway), que ainda se encontra a frequentar o ensino secundário. O filme tenta lidar com a grande discrepância de idades entre as duas personagens (Isaac tem 42 anos) e a falta de tacto de Isaac em compreender a jovem, assim como o seu relacionamento com Mary (Diane Keaton), a amante do seu amigo, casado, Yale (Michael Murphy).

Se, por um lado, a relação de Tracy (Mariel Hemingway) com Isaac Davis parece genuína e descomplicada, Isaac Davis surge como um homem complexado e com sentimentos de culpa no que respeita à jovem. A sua insegurança é uma constante, bem como a falta de coerência. Apesar de manter uma relação com Tracy, não deixa de se envolver com Mary (Diane Keaton), depois de ser apresentado pelo seu maior amigo, Yale, mas só o faz após se certificar que o relacionamento de Mary com o amigo terminou. Isaac tenta afastar gentilmente Tracy do seu caminho, encorajando-a a aceitar uma bolsa de estudo em Londres, como forma de iludir um pouco os seus sentimentos de culpa em relação a Tracy.

Na figura 13, abaixo, vemos Isaac e Mary contemplando o rio à noite, junto da ponte de Brooklyn. A seguir vemos o par, Isaac/Mary em Central Park, a fugir a uma trovoada repentina. (Figura 14).



(Fig. 13)



(Fig. 14)

Na figura 15, Isaac e Mary discutem os seus gostos literários e Isaac tenta convencer Mary a uma cena de sexo.(figura 16)



(Fig. 15)



(Fig. 16)

Entretanto, Isaac soube , por Mary,que ela e Yale fizeram as pazes. Isaac fica inconsolável e confronta o amigo Yale na Universidade de Columbia, numa aula, junto de um esqueleto: “You know, someday we´re gonna be like him! I mean, y-y-y-you know –well, he was probably one of the beautiful people. He was probably dancing and playing tennis and everything... it´s very important to have some kind of moral integrity.” (Figura 17).

Ao confrontar Yale com a sua integridade, Isaac apercebe-se que a sua própria integridade moral levanta várias questões. Tracy realmente cuidou e preocupou-se com ele e possuía a integridade que ele apregoava, sendo-lhe fiel, ao contrário dele , que a traiu com Mary.



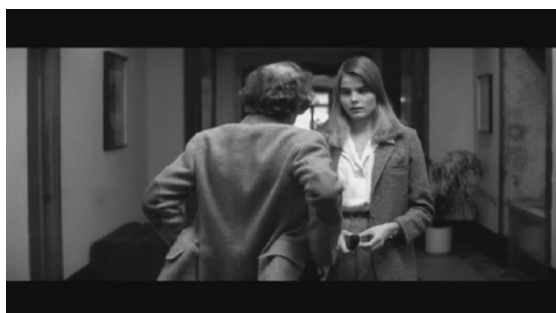
(Fig. 17)

Até mesmo a natureza parece estar do lado que está certo. Quando o dia parecia estar estável e soalheiro, uma nuvem transporta a desilusão de um encontr que está condenado.

Despite a nice forecast for a Sunday in New York, when Isaac tries to spend the day in Central Park with Mary, a sudden dark cloud brings on a rainstorm...The first time they make love, the screen immediately goes dark...With Tracy, the lovemaking scenes were always brightly lit...At the end, when Isaac muses about Tracy going to England and meeting other drama students, he remains calm...(Brode, Douglas: 198)

Nesta citação vemos um prenúncio de mau agouro no que se refere à relação com Mary, um cenário a negro, uma tempestade. A própria visita ao Planetário é estranha: a lua sugere loucura. Porém, com Tracy tudo é calmo, sereno, vivo e brilhante. Com Tracy tudo flui, não há discussões, nem atritos.

Entretanto, Isaac resolve voltar para Tracy, antes de esta partir para Londres. Corre como um louco pelas ruas de Nova Iorque, pois não consegue apanhar um táxi. Quando chega, ofegante, encontra Tracy pronta a viajar e tenta dissuadi-la de o deixar. Ao que Tracy responde (Figura 18):



“Why couldn’t you have brought this up last week? Look, six months is not so long... Not everybody gets corrupted Look you have to have a little faith in people.”

(Fig. 18)

Estas são as últimas palavras do filme e mostram a grande maturidade de Tracy em oposição à falta de honestidade de Isaac. Não sabemos como Isaac vai reagir mas percebemos que tem medo de a perder pois, para ele, seis meses é muito tempo. Ele tem facilidade em relacionar-se com mulheres mas dificilmente tem relações estáveis e Tracy foi, no fundo, uma das melhores coisas que lhe aconteceram. Chegou, porém, tarde demais. Ela vai partir e ele nada pode fazer

contra isso. “He has listed Tracy’s face among the few things that make life worth living for him, but will she still be in the list six months from now?”(Jarvie, Ian: 345)

Se *Annie Hall* pode ser considerado um romance com uma mulher, *Manhattan* é o enamoramento de alguém por uma cidade – Nova Iorque. Nas cenas de abertura do filme, Isaac tem dificuldade em definir o que sente por Nova Iorque e a música *Rhapsody in Blue* acentua essa nostalgia e esse amor pela cidade.

Manhattan is set in New York, but this time the city takes on a metaphoric, almost fabled, quality. Allen’s mythologizing of his city is emphasized by the Gershwin songs, the lyrics of which are used very precisely to correspond to the plot, and by Gordon Willis’s superb photography. *Manhattan* is filmed in black and white, rather than the bright colors one normally sees in the typical New York film of the last two or three decades. Likewise the great variety of buildings and landmarks presented to us in the opening scene to the accompaniment of *Rhapsody in Blue* are, rather surprisingly, covered with snow. By the time Isaac Davis, the central character of the film, finishes his voice-over interpretations of the city (New York as a jungle, New York as a metaphor for the decay of contemporary culture, etc), and we see the last shots of the Manhattan skyline and fire works, still amazingly shot in black and white, New York City seems slightly unreal and extremely nostalgic. (Wernblad, Anette:79)

Tal como *Annie Hall*, *Manhattan* é um filme sobre relações humanas entre as pessoas: homem/mulher mas também entre amigos. A sua segunda mulher, Jill, trocou-o por outra mulher e encontra-se a escrever um livro sobre eles e o processo de divórcio. As suas personagens dividem-se entre as que têm talento e inteligência e as que têm coragem e coração. Tracy representa o senso comum, a sensibilidade, a moral intacta. Ela é a única que tem a coragem e a honestidade que faltam aos outros. Fé é, como vimos, uma das características básicas do *schlemiel* e as últimas palavras de Tracy *a little faith in people* mostram um

contraste entre a sua personagem e os intelectuais neuróticos, com crises existenciais, com quem tem de lidar.

Isaac e Tracy pareciam ter muitas afinidades. Gostavam de visitar museus, comiam comida chinesa na cama e viam *The Late Show* de W.C. Fields, na televisão. Apesar das constantes queixas e frustrações de Ike, eles davam-se bem e gostavam muito um do outro. Infelizmente, Ike tem dificuldade em admitir esse facto e acusa Yale de não ser honesto consigo, mas percebe que fez o mesmo ao trocar Tracy, por Mary. Recusou-se a aceitar isso, devido à idade de Tracy, embora ela viesse a revelar maior maturidade que ele próprio. Ao falar com Emily, mulher de Yale, diz:

“I think of all the women I’ve known over the last years, when I actually am honest with myself, I think I had the most relaxed times and the most, you know, the nicest times with her. She was really a terrific kid, by young, right?... I really kept her at a distance and I would just never give her a chance”

No final do filme, os acordes de Gershwin acentuam a auto-compaixão de Isaac e um futuro pouco realista. A música, tal como o estado de espírito de Isaac, é triste. As últimas palavras de Tracy “Not everybody gets corrupted. Look, you have to have a little faith in people” dão a Isaac a hipótese de provar que ele tem a integridade pessoal que acusa Yale e Mary de não possuírem. Se Isaac vai esperar por Tracy é algo que não nos cabe julgar. A interpretação fica em aberto e cabe ao público decidir.

Fotografada pelo talentoso fotógrafo Gordon Willis, Nova Iorque aparece-nos soberba. Muitos elementos de arquitectura (interiores de apartamentos, auto-estradas, passeios, pontes) fazem parte das cenas, mas não vemos a *Estátua da Liberdade*, o *Empire State Building* ou o *World Trade Center*, para evitar que a cidade se torne quase um *cliché*, um *déjà vu*. Nova Iorque encerra muitas potencialidades, possui uma energia muito própria dos anos setenta, da sua força

intelectual e do seu magnetismo, que Allen soube captar muito bem. Woody Allen é um autor elitista e fez filmes *low cost*, nesta época. Muitas cenas foram filmadas do terraço da sua *penthouse* sobre o Central Park. “Para Allen, é o início do período de um cinema menos esboçado e mais estruturado. *Manhattan* levaria quase seis meses a filmar. A composição revelou-se central na sua obra.(Allen, Woody:343-344)

Há quem associe a ligação Isaac-Tracy ao que viria a acontecer, mais tarde ao próprio Allen, quando, em 1997, se casou com a enteada, Soon-Yi Previn. Hoje em dia vê-se o filme com estas considerações em mente, o que põe em causa o tipo de universo moral que o realizador queria mostrar. Quando ele brinca e diz “I am dating a girl who does *homework!*” é difícil saber se está a censurar-se a si próprio ou se está a brincar. Estas atitudes mostram um certo humor “judeu”. Ele brinca com uma situação complicada e mal aceite socialmente. Qualquer que seja a impressão que se tenha do filme, fica uma certa noção de seriedade, que resulta bem para o público. Lida com relações com a complexidade que elas merecem, embora sejam salpicadas de humor como, por exemplo: “I think people should mate for life like pigeons, or Catholics” ou “Your self-esteem is a notch below Kafka’s”. Groucho Marx e Ingmar Bergman estão ali bem representados.

O filme parece linear e destacam-se os desempenhos de Allen e Keaton, que são convincentes. Tal como em *Annie Hall* trata-se de pessoas à procura de afectos e, mais uma vez, em *Manhattan*, Woody desempenha a sua personagem habitual, neste caso chamada Isaac, um judeu neurótico de classe alta, apaixonado por raparigas demasiado belas e novas para ele, o que acentua a crise de meia idade e nos faz lembrar a sua inclinação para a enteada, com quem veio a casar.

Em suma, o filme lida com relacionamentos, encontros e desencontros e, sobretudo, com hipóteses perdidas. Há quem considere este filme uma carta de amor de Woody Allen a Manhattan. De facto há muito amor quando se filma a linha do horizonte, o bulício das ruas, os elegantes hotéis e cinemas, a beleza de Central Park.

Desde que Allen realizou este filme, muito aconteceu a esta cidade. As torres gémeas do *World Trade Center* perderam-se para sempre: existe agora um espaço de memória, o *Ground Zero*. Mas a vida na cidade continua, apesar da tragédia, embora o medo permaneça. Qualquer situação anómala que decorra gera o pânico.

No fundo, talvez seja essa a mensagem do filme as relações deterioram-se, os encontros dão lugar a desencontros, mas Nova Iorque continuará sempre Nova Iorque com uma vivacidade bem diferente de todas as outras cidades.

Diz-se na Europa: a rua está viva, na América está morta. É falso. Nada há de mais intenso, de mais electrizante, de mais vital e de mais movimentado do que as ruas de Nova Iorque. A multidão, o tráfego, a publicidade, ocupam-na, ora com violência, ora com desenvoltura. Ocupam-na milhões de pessoas, errantes, negligentes, violentas, como se não tivessem mais nada para fazer, e não têm certamente mais nada para fazer a não ser produzir o enredo permanente da cidade. A música está por toda a parte, o tráfego é intenso, relativamente veemente e silencioso (não é o tráfego nervoso e teatral à italiana). As ruas, as avenidas, nunca se esvaziam, mas a geometria clara e arejada da cidade afasta a promiscuidade arterial das ruelas europeias. (Baudrillard, 1985: 25)

A descrição feita na citação aponta para um conjunto de características que têm muito a ver com os filmes que Woody Allen tem realizado e interpretado.

É curioso referir a verticalidade de Nova Iorque, por oposição à horizontalidade de Los Angeles. É em Nova Iorque que Alvy Singer se sente bem, onde acredita que se pode viver com honestidade e verticalidade, por oposição a Los Angeles, onde tudo é artificial e superficial (horizontal). A metáfora da geometria aplica-se na perfeição. Também para Ike Davis, protagonista de *Manhattan*, Nova Iorque é a sua cidade de eleição, tal como se pode constatar nas primeiras palavras proferidas no filme *Manhattan*.

Quanto às protagonistas femininas, nos dois filmes, podemos dizer que tanto Diane Keaton (Annie Hall) como Mariel Hemingway (Tracy) acabam por revelar maior maturidade do que Allen (Isaac/Ike) e por encontrar os seus caminhos profissionais noutras lugares, longe dos respectivos companheiros. Allen parece querer dizer que a mulher consegue ser auto-suficiente e independente.

O filme termina com uma declaração de amor à cidade com a imagem da silhueta dos arranha-céus de Manhattan, imagem emblemática de Nova Iorque, em parte destruída depois do 11 de Setembro de 2001.



(Fig. 19)

3.3 O filme como arte

“Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência. Age sobre nós como fenómeno *natural*, como uma flor ou um floco de neve...” (Bazin, André:19). Este facto revolucionou completamente a psicologia da imagem, pois “...A objectividade da fotografia confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica”.(Ibidem). Somos, de facto, obrigados a acreditar que o objecto representado existe no tempo e no espaço. Nesse sentido, podemos concluir que o filme serve como uma ilusão do real (Grilo 1997:253).

Ainda nesta linha, Bazin continua:

“Nesta perspectiva, o cinema apresenta-se como o resultado final no tempo da objectividade fotográfica. O filme não se contenta só em conservar o objecto apanhado num dado momento... ele liberta a arte barroca da sua calépsia convulsiva”(20) ideia que é contrária aos princípios defendidos pelo Surrealismo, que argumentava que a finalidade da estética não podia ser, nunca, separada da eficácia mecânica. Ora, isto remete-nos para a ideia de que a fronteira entre o real e a ilusão deixa de existir, o que quer dizer que, se aparentemente há uma contradição entre o discurso de Bazin e o dos surrealistas, o fim que se pretende é o mesmo: a credibilidade da ficção relativamente à realidade. O espectador acredita que o que se passa no *écran* é real, ou seja, a cópia substitui o original. Este é o poder da sétima arte.

Este poder da imagem substituir a realidade confere à sétima arte um poder quase divino. A imagem vale, efectivamente mais do que mil palavras e o seu poder é enorme. A sétima arte começou com o cinema mudo no século XIX, mas foi preciso esperar pela evolução tecnológica do século XX para tornar o filme completo: a introdução da cor e do som. A partir daí o cinema nunca mais parou e é uma fonte de prazer para muitos espectadores. No entanto Allen, cortando com esta evolução natural do cinema optou pelo preto e branco para dar ao filme uma dimensão mais conceptual, imprimindo-lhe um carácter mais pessoal. Allen filma a cidade de Nova Iorque, não como toda a gente a vê, Mas como uma fantasia musical e como a ilusão de uma segunda realidade, onde o *écran* se converte num espaço de acolhimento ao imaginário do espectador. (Grilo 1997:250).

Diversos realizadores se deixaram cativar por esta cidade poderosa, cheia de vida e que nunca dorme. Entre eles, contam-se, além de Woody Allen, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola. Vamos referir apenas o filme *Taxi Driver* e o filme *New York Stories* . Explicaremos adiante o porquê desta escolha.

3.4 Violência em Nova Iorque, em *Taxi Driver*

À semelhança de *Manhattan*, *Taxi Driver* também foca os anos setenta mas contrariamente a este, as cenas são maioritariamente passadas à noite. Travis, o protagonista, é um ex-veterano da Guerra do Vietname, que encontra uma solução para as suas insónias e traumas de pós-guerra, conduzindo um táxi, à noite, pelas ruas de Nova Iorque.

Em determinada ocasião, depara com uma rapariga bonita, vestida de branco (Sybil Shephard) e resolve ter um encontro com ela. Para Travis, ela é um anjo e representa a pureza e a inocência numa cidade e sociedade decadentes e malditas. No entanto, Betsy, é um pouco fria e distante e tão solitária quanto Travis e está a trabalhar na Campanha de Palentine, candidato a Presidente da República. Depois de vários encontros mal sucedidos, Betsy repudia Travis, expulsando-o da sua vida. Furioso, Travis começa a escrever um diário e volta aos seus ansiolíticos, para poder trabalhar. O espectador começa, aos poucos, a assistir à transformação de Travis Bickle. Compra armas, começa a fazer musculação e a praticar tiro. Como ele próprio diz, começa a organizar-se. Tenta ser agente secreto mas dá uma morada falsa a um segurança de Palentine. Consegue escrever aos pais, dando-lhes a idéia de que tem um emprego estável, mas ainda não está bem, continua com uma violência contida, resultante do stresse de guerra e que é agravada pelos abusos e corrupção que vai testemunhando todas as noites, na cidade. Uma noite resolve ir ter com uma prostituta jovem (Jodie Foster), apesar de não a procurar para resolver os seus problemas sexuais, ele quer apenas ajudá-la a sair daquela vida. Esta era a forma que o protagonista escolhia para também se auto-ajudar.

Travis assume-se como um salvador dos valores éticos e morais que considera que se perderam, por isso, quer resgatar a rapariga que se perdeu na cidade impiedosa e decadente. Esta visão de Travis da cidade encontra eco nas personagens femininas de *Annie Hall* e *Manhattan*. Ike e Isaac, pelo contrário,

defendem que só em Nova Iorque se pode viver com integridade, visto, para eles, ser uma cidade verdadeira e honesta. O filme de Scorsese está mais atento às assimetrias sociais da cidade, questão ignorada por Woody Allen. Enquanto este se concentra em determinados grupos sociais (artistas, intelectuais, empresários, enfim, de classe média alta), Scorsese filma os contrastes e a variedade social e cultural da cidade, não se coibindo de mostrar o seu lado mais violento, já que a violência faz parte da génese e do desenvolvimento de Nova Iorque, como também mostra o filme *Gangs of New York*, produzido por ele em 2002.

Travis convida Iris para almoçar no dia seguinte a tê-la conhecido e ela fala-lhe no movimento de emancipação das mulheres (*Women's Lib*) o que é irónico, pois está a ser explorada por um proxeneta e recusa-se a voltar para casa dos pais ou a estudar. Como é possível que uma mulher fale de emancipação e se mantenha tão dependente, sob o ponto de vista emocional? Travis procura apelar à razão e não desiste de a ajudar. Entretanto, Travis muda de visual, corta o cabelo ao estilo *mohawk* (cabelo rapado, com um tufo de cabelo, no alto da cabeça). Segue-se uma cena algo violenta em que se vê Travis a entrar na pensão barata que serve de bordel e a disparar sobre o proxeneta, o recepcionista e todos à volta, excepto a jovem prostituta, Iris. No fundo ele decide fazer justiça pelas próprias mãos para salvar a rapariga. Entretanto chega a polícia e Travis vai para o hospital e entra em coma. Sabemos, através duma carta que os pais de Iris lhe escreveram, que estão muito gratos a Travis por ter salvo a filha e dizem-lhe que ela voltou para Pittsburgo, onde estuda e convidam-no a visitá-los como forma de agradecimento pelo que fez pela filha. Na cena seguinte, surge Travis, já a trabalhar no seu táxi: apanha uma cliente e segue. Betsy conversa com ele sobre o seu estado de saúde e sobre o candidato que apoiou. O seu comportamento continua distante quando Betsy sai do táxi, Travis não lhe cobra a viagem. Através deste taxista, Nova Iorque vai passando devagar, à noite. Vêem-se as luzes de néon nos hotéis, cinemas, teatros e bares. Esta é a última cena do filme, que ao contrário de *Manhattan*, poderia ser considerada quase uma carta de

desamor a Nova Iorque, uma vez que só aborda abusos, corrupção e violência. Mas, ao contrário de *Manhattan*, este filme tem um final feliz pois Travis fez uma boa acção e conseguiu sair do estado de coma. Fica no ar uma mensagem de esperança, apesar da sordidez do ambiente e da violência inicial de Travis. Segundo Luis Miguel Oliveira em Textos CP, Cinemateca Portuguesa, 19 de Fevereiro de 1998.

Todas as noções clássicas de identificação entre espectadores e personagens são aqui invertidas, e quem vê *Taxi Driver*, incapaz de verdadeira empatia com a personagem de Robert de Niro, não pode senão sentir-se sozinho e desamparado... O olhar de Travis Bickle corresponde ao de alguém em definitiva perda... navega portanto numa espécie de limbo mental, totalmente incapaz de se reconhecer e ao mundo que o rodeia. O que *Taxi Driver* tem de sintomático (e também, até certo ponto, de premonitório) é a descrição de uma *malaise* urbana que começou a ser compreendida precisamente a partir da década de setenta. (479:480)

Esta ausência de identificação entre espectadores e personagens é exactamente o oposto do que acontece em *Manhattan*, onde os espectadores se revêem nas personagens, dada a sua verosimilhança. Ainda segundo Luis Miguel Oliveira:

A história de Travis Bickle podia ser a história do homem que, quatro anos mais tarde, matou John Lennon, ou daquele que, em 1981, tentou matar Ronald Reagan (e que, coincidência ou não, vivia obcecado por Jodie Foster e pela sua personagem em *Taxi Driver*). (480)

João Lopes, outro crítico do filme, comenta a propósito da violência urbana de *Taxi Driver*:

...O reconhecimento da violência numa grande metrópole nova-iorquina, ou melhor, o seu tratamento cinematográfico, é inseparável de uma crise profunda dos dispositivos clássicos da figuração dos heróis (positivos ou negativos) dessa violência. De Niro tem sido, aliás na sua obra, a própria expressão corporal de tal crise, transfigurando-se não só de personagem em personagem, mas também, decisivamente, no interior de cada personagem” Lopes: (631-632).

Apercebemo-nos que Travis Bickle é um homem que se encontra fora do seu elemento, embora seja difícil imaginar em que outro lugar estaria melhor. Vive em Nova Iorque como se esta cidade lhe fosse estranha e quando tenta contactar alguém, Betsy, Iris ou os elementos da campanha de Palentine não consegue fazer passar a sua mensagem. Podemos dizer que está “espartilhado” dentro de si próprio, alienado da realidade e em conflito consigo próprio. Roger Ebert, numa crítica que fez em Janeiro de 1976, diz o seguinte:¹¹

When Travis attempts to transform himself into an avenging angel who will wash some of the real scum off the streets, his murder spree follows a terrible and inevitable logic: he is a bomb built to explode, like the proverbial gun which, when produced in the first act, must go off in the third. While De Niro’s masterful performance brings Travis to vivid life, it’s Scorsese dynamic, idiosyncratic visual storytelling ...that provides the perfect narrative text. Capturing New York’s underbelly with a palate of reds and yellows that burn with an evil glow, Scorsese fills the story with tiny details and offhand moments that form the fully rounded reality of Travis’ fallen world.

¹¹ *Taxi Driver*. Film Review: *Taxi Driver Still Runs Hard*. De Niro puts the *psycho* in drama. (10-10-2007)

Podemos dizer que Travis não consegue sair deste ciclo vicioso: é sempre rejeitado e quando se revolta completamente e decide matar toda a gente que se lhe atravessa no caminho, na cena do bordel, a câmara dá-nos todos os pormenores desse horror recorrendo à técnica de *slow motion*. Talvez essa cena explique a razão de tanta violência urbana, porque se trata de pessoas rejeitadas e psicologicamente desequilibradas. Estes são os verdadeiros marginais de Nova Iorque, não as personagens sofisticadas de *Manhattan*, que recorrem ao psiquiatra e à psicanálise para tentarem resolver os seus problemas. Este é o outro lado da realidade, mais cruel ainda, porque as pessoas não conseguem sair desse círculo infernal. A sociedade não os aceita como são. Há fragmentos da vida dessas pessoas que nos surgem no meio da vida nocturna de Nova Iorque. Não há uma tentativa de explicação. São *flashes* de luz episódicos que a escuridão se apressa a engulir.

3.5 Nova Iorque vista por Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen: *New York Stories*

. *Life Lessons*, de Martin Scorsese, é uma curta metragem que faz parte de uma trilogia assinada pelos realizadores acima mencionados e que se estreou em 1989 nos E.U.A.. O mesmo aconteceu a *Life Without Zoe* de Francis Ford Coppola e a *Oedipus Wrecks* da autoria de Woody Allen. *Life Lessons* é protagonizado por Nick Nolte (Lionel Dobie) e por Rosanna Arquette (Paulette). O filme passa-se em Nova Iorque, no meio artístico dos pintores dos anos oitenta. Nick Nolte é um pintor abstracto e famoso, provavelmente inspirado na personalidade de Jackson Pollock (1912-1956), pela sua loucura, pela técnica utilizada e pelas telas abstractas de grandes dimensões. Lionel Dobie tem Paulette como assistente e já foram amantes. Porém Paulette tem a noção que não conseguirá atingir o estatuto de Lionel Dobie, mas aceita voltar a viver com ele,

pois quer entrar no meio artístico de Nova Iorque. Lionel não consegue pintar sem ela por perto, bebe muito e ouve a música muito alta. No dia da inauguração da exposição dos seus quadros, Paulette troca Lionel por outro pintor, que lhe promete o estrelato. Neste caso os artistas, desta vez pintores, têm dificuldade em conciliar a sua arte com as relações amorosas. Gira-se à volta dum mundo competitivo onde as amizades e amores são interesseiros e egoístas. Não há relações puras e desinteressadas: todas as pessoas esperam que uma ligação lhes dê algo em troca. Segundo a *Premiere Magazine*, este filme é «a knockout», pois é pictoricamente bonito e retrata bem a vida dos artistas dos anos oitenta. Contrariamente a *Manhattan*, são os interiores que são filmados e não o exterior da cidade, mas o ambiente artístico e os diálogos das personagens reflectem, mais uma vez, os desencontros das pessoas, a nível de sentimentos, no meio artístico de Nova Iorque, na década de 1980.

A respeito deste seu filme, Scorsese afirma: “I really had to force myself to make this film, because it was a hard schedule, returning in September 1988 from the Venice Festival and London to two weeks’ pre-production and then shooting it in four weeks” (Scorsese: 148).

Life without Zoe de Francis Ford Coppola é uma curta metragem, protagonizada por Talia Shire e Giancarlo Gianinni como pais de Zoe, num ambiente luxuoso, onde entram príncipes, *sheiks* e pedras preciosas. Zoe vive com o pai, Claudio Montez, um dos mais célebres flautistas do mundo, que passa a vida a viajar e vê, por vezes, a mãe, uma fotógrafa conhecida e uma personagem extravagante. Zoe tem a ambição de reunir os pais. Move-se entre a escola e a aristocracia da cidade. Zoe vive no *Sherry Netherland Hotel*, um grande hotel em Manhattan, embora os interiores faustosos de hotéis e festas sejam mais filmados do que a parte exterior da cidade de Nova Iorque. Há uma excepção, um passeio de Zoe e as colegas no Central Park, onde entrevistam Abu, que descobrem ser sobrinho duma princesa árabe, chamada Soroya (alusão à falecida princesa

Soraya, ex-mulher do Xá do Irão). Depois de muitas peripécias com ladrões, Zoe escapa-lhes tendo o cuidado de apanhar discretamente um envelope do chão. Quando chega ao Hotel, entrega o envelope ao mordomo, Hector. O envelope contém uma nota dirigida ao pai de Zoe e um brinco de diamantes. A nota diz: «A tear of Sharez for my tears when I heard your flute. Princess Soroya.»¹²

Há também algumas conversas de Zoe com os sem-abrigo de Nova Iorque, a quem dá guloseimas. Este pequeno filme não é muito verosímil, embora o jornal *USA Today* o considere como «...visually arresting...», apesar de o próprio Coppola ter dito que teve pouco tempo para o preparar. No entanto, ao apresentar os sem-abrigo, o realizador está a mostrar que, no meio de tanta riqueza, existe um lado marginal na cidade: os que vivem na rua, dependendo da caridade.

Oedipus Wreck foi realizado por Woody Allen, sendo também o protagonista deste seu pequeno filme. Elaborou uma comédia deliciosa em que um advogado neurótico, Sheldon, a sua mãe, Mae Quest, Mia Farrow e Julie Kavner se vêem envolvidos em cenas cómicas: desde a mãe aparecer com a tia no escritório de advogados do filho, durante uma reunião, até uma ida a um espectáculo de magia, para que a mãe de Sheldon conheça os três filhos de Lisa. Acontece que o mágico vai buscar a mãe à plateia para fazer um truque de magia e, no fim, ela desaparece. Sheldon vai ao psiquiatra contar o sucedido e este aconselha-o a visitar uma vidente. A vidente é Julie Kavner e acabam por se apaixonar, porque Sheldon, que sofre de um enorme complexo de Édipo mal resolvido, considera-a parecida com a mãe. A imagem da mãe estava sempre presente pois aparecia no céu de Manhattan a dizer coisas embaraçosas a um filho, sobretudo um advogado de prestígio, porque não gostava de Lisa. No fim, desce à terra para conhecer a nova namorada do filho, que aprova. O *New York Times* considerou este filme «a buoyant comedy».

¹² *New York Stories*- G 1503:70

Consideramos que estas pequenas histórias a que acabamos de referir-nos não têm nem a densidade psicológica das personagens de *Manhattan*, nem tentam retratar uma época em que o sexo se vulgarizou ou fazer crítica de costumes, como acontece com *Manhattan*. Servem apenas como apontamentos sobre uma cidade e o seu pulsar. Contudo, está presente o ambiente artístico dos anos setenta e oitenta do século XX, a emancipação das mulheres e, mais uma vez as neuroses de Woody Allen, desta vez projectadas no complexo de Édipo mal resolvido, que tem com a mãe, a quem chamou um dia “a castrating Zionist”. É uma nova visão de Nova Iorque e de Manhattan, centro artístico da cidade, dos anos sessenta até hoje. É uma cidade que nunca nos deixa indiferentes.

Manhattan é um filme mais sério, em que Woody Allen descreve a cidade, plano a plano, a preto e branco, com os belos acordes de Gershwin a acompanhar as cenas. No final há um crescendo musical, até se ver a linha dos arranha-céus de *Manhattan*, em silhueta, pois está a anoitecer. De referir que *Rhapsody in Blue* também pode ser entendida como “rapsódia triste”, pois o futuro de Ike Davis não é risonho: acabou de perder a namorada, o emprego e os amigos mais próximos. A sua ex-mulher está a escrever um livro demolidor sobre o divórcio de ambos e trocou-o por uma mulher. É um filme que nos faz reflectir sobre a natureza humana e sobre a beleza de Nova Iorque.

Gostaríamos ainda de referir que Coppola, Scorsese, Allen e outros realizadores foram inovadores no cinema americano dos anos setenta.”Hopper, Altman, Coppola, Parks, Van Peebles e Allen, cada um à sua maneira, e influenciados pelo cinema Europeu, abriram a forma e o âmbito étnico do cinema americano.”(Cousins, Mark:344)

Estes recusaram-se a participar e a trabalhar de acordo com os cânones de Hollywood, a nível estético e moral. Estes realizadores independentes tiveram a coragem de impôr a sua maneira de estar no cinema (influenciada pelo cinema europeu), à qual não são alheias as suas origens étnicas. A partir destes, outras visões sociais e morais da sociedade americana começaram a despontar no cinema

Terminando, de uma vez por todas, com a perspectiva fechada e *mainstream* (WASP) do cinema americano.

Conclusão

O *corpus* do nosso trabalho desenvolveu-se em duas vertentes – Woody Allen, judeu, o escritor, o homem, o cineasta, nascido e criado em Nova Iorque e a cidade, *per se*, durante os anos setenta.

Pretendeu-se fazer um trabalho sério e bem fundamentado, transmitir algumas das piadas de Allen, tão ao gosto dos judeus, que brincam com os próprios erros e falhas e, de certa forma, dar uma ideia da sociedade intelectual nova-iorquina nos anos setenta, num meio intelectual e artístico, onde as mulheres desempenharam um papel fundamental, quer nos afectos dos protagonistas, quer como entidades próprias, a que não foi alheia a mudança dos papéis sociais que resultou da revolução cultural dos anos sessenta e do avanço do movimento feminista em 1970, o que provocou uma verdadeira revolução sexual e social.

Referimos ainda o movimento *hippy*, surgido nesta altura, na Califórnia, que chocou a opinião pública e a guerra do Vietname (1954-75), em que os Estados Unidos perderam, dando origem a uma onda de protestos no meio estudantil e artístico, o que também contribuiu para a mudança de mentalidades e atitudes.

Considerámos importante fazer uma contextualização social e cultural dos filmes de Woody Allen *Annie Hall* (1977) e *Manhattan* (1979), uma vez que as personagens surgem integradas nest contexto, quer de forma activa, quer passiva. Estes filmes tinham de reflectir este clima social tão conturbado, mas também tão rico em manifestações artísticas. Woody Allen captou todo este clima, fazendo-nos sorrir, mas debatendo questões muito sérias. Daí os prémios ganhos por *Annie Hall* e as críticas favoráveis a *Manhattan*, que esteve nomeado para dois Óscares da Academia em 1979.

A banda sonora de *Annie Hall*, cujas músicas são referenciadas no final deste trabalho, bem como a banda sonora de *Manhattan*, *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, também ele judeu, e as restantes músicas do filme, conferem aos dois filmes o ambiente não só visual, como também musical desta época. Mencionámos o gosto de Woody Allen pelo clarinete e pela música de *Jazz*

(*Dixieland*) que constituem, desde sempre, um dos seus *hobbies*. A título de curiosidade, Woody Allen já deu vários concertos e tocou em Portugal, há poucos anos (2004/2005) acompanhado pela *New Orleans Jazz Band*.

Gostaríamos muito de ter esclarecido a questão de estes dois filmes serem ou não auto-biográficos com o próprio realizador, mas são conhecidos do público a sua timidez em dar entrevistas, a defesa feroz da sua privacidade e a aversão aos *media*. Em parte, compreendemos que queira preservar a sua vida pessoal, uma vez que os meios de comunicação lhe causaram, no passado, bastantes dissabores e problemas. A questão de os filmes serem ou não autobiográficos ficará em aberto e cabe-nos apenas especular.

Tanto *Manhattan* como *Annie Hall*, embora separadas por apenas dois anos, são uma glorificação de Nova Iorque, local onde os filmes são realizados e têm lugar nos anos setenta, época de grande criatividade artística e de ideias influenciadas pela cultura popular, a publicidade, a banda desenhada, a estética industrial, o cinema americano e algum cinema europeu e as teorias de Marshall McLuhan.

As referências a *New York Stories* servem apenas para reforçar que *Annie Hall* e *Manhattan* revelam personagens com uma densidade psicológica consistente porque se inspiraram na vida de Woody Allen, seus relacionamentos e no meio intelectual, não só fílmico, como real, em que o realizador viveu. Não foi por acaso que escolhemos estes filmes: os nomes dos actores são praticamente os mesmos. *Manhattan* é a preto e branco para conferir mais seriedade ao que Allen pretende provar: só nessa cidade se pode viver com verticalidade, por oposição a Los Angeles onde tudo é artificial, onírico embora glamoroso. Nova Iorque é mais autêntica, a começar pela linha do horizonte e a acabar no crescendo da música de Gershwin: *Rhapsody in Blue*, que poderá significar também tristeza, pois o fim do filme não augura nada de bom para o protagonista masculino, Ike Davis.

Quanto a *Taxi Driver* ele é quase a antítese de *Manhattan*. Foca a podridão das pessoas, os abusos de poder, a fealdade e sujidade das ruas, mas as suas personagens são sólidas e a época focada coincide com a de *Manhattan*: anos setenta. Também a Guerra do Vietname, a emancipação das mulheres e os traumas de guerra não foram esquecidos.

A inclusão do filme *New York Stories* pretende fazer um contraponto entre *Manhattan*, filme sério, a preto e branco e com uma banda sonora especial e os filmes mais ligeiros, cómicos, a cores, que constituem *Life Lessons*, *Life without Zoe* e *Oedipus Wrecks*, dirigidos por três cineastas que amam Nova Iorque e cujo prestígio é inquestionável – é uma forma diferente de ver Nova Iorque, uma década depois da estreia de *Manhattan*. Podemos dizer que se trata de uma forma mais alegre de ver a cidade que Woody Allen, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola tanto apreciam.

A pettinência do nosso trabalho – apesar de haver um hiato temporal de cerca de trinta anos, relativamente aos filmes de Allen – assenta na riqueza dos sentidos fílmicos, ou seja, que não têm só que ver com a biografia do próprio Allen (questões morais) e com o contexto cultural e social de Nova Iorque na década de setenta, mas também, e sobretudo, nas questões relacionadas com o próprio cinema, enquanto arte que é experimentação fora do sistema de Hollywood e que equaciona problemas intrínsecos à própria arte de filmar a cidade e a vida.

Músicas do filme *Annie Hall*:

“It Had to be You”

Words by Gus Kahn

Music by Isham Jones

Performed by Diana Keaton

“Seems Like Old Times”

Words by John Jacob Loeb

Music by Carmen Lombardo

Performed by Diane Keaton

“Sleepy Lagoon”

Composed by Eric Coates

Performed by Tommy Dorsey and

His Orchestra

“Christmas Medley”

Performed by the Do-Re-Mi Children Chorus

“A Hard Way to Go”

Performed by Tim Weisbers

Músicas do filme *Manhattan*

Música de George Gershwin: *Rhapsody in Blue* (for piano and orchestra; conducted by Zubin Mehta) performed by New York Philharmonic.

Música dirigidas pelo maestro Gary Graffman, New York Philharmonic:

“Land of The Gay Caballero”

“Someone to Watch over Me”

“I’ve Got a Crush on You”

“Do Do Do”

“Mine”

“He Loves and She Loves”

“Bronco Busters”

“Oh, Lady Be Good”

“‘S Wonderful”

“Love is Here to Stay”

“Sweet and Low Down”

“Blue, Blue, Blue”

“Embraceable You”

“Love Is Sweeping the Country/Land of the Gay Caballero”

“Strike up the Band”

“But not for Me”

¹³

¹³ <www.allmusic.com>(08-02-07)

Anexos

Bibliografia

- ALLEN, Woody. *Efeitos Secundários*. Mem Martins. Bertrand Editora, 1988. (Tradução de Jorge Leitão Ramos)
- AVELAR, Mário. *Sociedade e Cultura Norte-Americana “Realização ou Distorção do Sonho Americano”*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*: New York: Oxford University Press: 1984
- BAUDRIAN, Jean. *América*. João Azevedo Editor, 1985 (Tradução de Tereza Coelho).
- BAXTER, John. *Woody Allen: A Biography*: New York, Carroll & Graf Publishers, Inc. New York: 1999.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?*: Lisboa: Col. Horizonte de Cinema (no. 20).
- BJÖRN, Stig. *Woody Allen on Woody Allen*. London, Faber and Faber: 1994.
- BRODE, Douglas. *Woody Allen, His Films and Career*. New Jersey: Citadel Press, 1986.
- CARROLL, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press: 1998.
- COUSINS, Mark. *Biografia do Filme*. Lisboa: Plátano Editora: 2004.
- CHRISTIE, Ian and Thompson, David. *Scorsese on Scorsese*. New York: Faber and Faber: 2003.
- CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books: 1998.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Lisboa: Difel: 1997. (tradução de Wanda Ramos)

FARBER, Stephan and Green, Marc. *Hollywood on th Couch*. New York.

Eliminado: ¶

William Morrowand Company: 1993.

FIGUEIREDO, Filipe. *Revolução, Revolta e Utopia na America nos anos 60*. Lisboa:Universidade. Aberta:2003.

GERSHWIN, Ira. *Lyrics on Several Occasions*. London: Elm Tree Books: 1997.

GIRGUS, Sam B. *The Films of Woody Allen* New York:Cambridge University Press:1997.

GRILO, João Mário. *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Relógio de água, 1997.

HERZBERG, Arthur. *A Jew in America-My Life and a People's Struggle for Identity*. S. Francisco:Harper Collins:2003.

HOWE, Irving. *World of Our Fathers*. New York:Bantam Books: 1980.

_____, Irving, *The Immigrant Jews of New York 1881 to the Present*. London and Boston:Routlege & Kegan Paul:1976.

JARVIE, Ian. *Philosophyy of the Film-Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York:1987.

JOSPE, Alfred. *The Tradition & Contemporary Experience- Essays on Jewish Thought and Life*. Schocken Books for B'nai B'rith Foundations, Inc.USA:1970.

LAX, Eric. *Woody Allen and His Comedy*. New York: Elm Tree Books: 1975.

_____. *Woody Allen: a Biography*. (2nd Edition Revised). Cambridge: Da Capo Press: 2000.

LEDERHANDLER, Eli. *New York Jews and the Decline of Urban Ethnicity, 1950-1970*. New York: Syracuse University Press: 2001.

Eliminado: ¶

Formatada: Avanço:
Esquerda: 0 pto, Pendente:
36 pto

LEE, Sander H. *Eighteen Woody Allen Films Analyzed*. North Carolina and London: McFarland & Company, Inc. Publishers: 2002.

LESSER, David and Friedman – *American-Jewish Filmmakers- Traditions and Trends*. Urbana and Chicago: Lester D. University of Illinois Press : 1993.

MELANDRI, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. Lisboa: Gabinete Português de Estudos Humanísticos: 2004.

MUCZNICK, Esther. *Minorias Étnicas e Religiosas em Portugal*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social: 2003.

NEW, Elisa “Film and the Flattening of Jewish-American fiction: Bernard Malamud, Woody Allen and Spike Lee in the city” in *Contemporary American Jewish Literature* v34:n3: 1993.

PACAUT, Marcel and Bouju, Paul. *O Mundo Contemporâneo 1945-1975*. Lisboa: Editorial Estampa: 1979.

PESSIN, Deborah. *History of the Jews in America*. New York: The United Synagogue of America: 1992.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas. Textos Complementares*. Lisboa: Universidade Aberta: 1996.

KAPIS, E.R. and Coblenz, Kathie. *Woody Allen Interviews*. 1979. University Press of Mississippi/Jackson: 2006.

KUPERNICK, Victor. *Os Judeus*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2006.

SANDERS, James. *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. New York: Alfred A. Knopf: 2001.

WARREN, George. *A People and a Nation*. Boston. Houghton Mifflin Company: 1970.

WERNBLAD, Annette. *Brooklyn is not Expanding – Woody Allen’s Comic Universe* London and Toronto. Londo: Associated University Presses: 1992.

Artigos

McCreadie, Marsha. “Annie Hall” in *Films in R*, 6. Junho-Julho 1977(373) “Annie Hall” in *Cinématographe*, 30. Septembre. 1977 (38).

Brown, Geoff. “Annie Hall” in *S&S*. Autumn 1977 (256-257).

Dawson, Jan. “Annie Hall” in *MFB*, 525. October, 1977 (207-208).

Freixas, Ramón. “Annie Hall” in *Dirigido* (288.200-58-59)

Jousse, Thierry. "Annie Hall" in *Cahiers Hs -100 films pour une vidéothèque*.
Dezembro. 1993-12.

Bleier, M.P. e Hamil, B. "Woody Allen ". Première. No.34. Setembro,1977.

Cebe, Gills.*Manhattan "Ou le temps retrouvé "* in *Écran*, 83. Setembro, 1997 (27-30).

_____. La femme, le "wasp" et le "schlemiel". in *Écran*, 83. Setembro. 1979 (35-40).

Ebert, Roger."Taxi Driver: Taxi Driver Still Runs Hard. De Niro puts the psycho in drama" in Film Review. January 1, 1976.

Fagianini, Ernesto." La Manhattan die Woody" in *Ciak*, 8.Agosto. 2000 (104-107)

Oliveira, Luís Miguel.*Taxi Driver*, in Texto C.P.Cinamateca Portuguesa,19 de Fevereiro de 1998.(479-480)

Lopes, João."Taxi Driver" in Textos CP, Nov-Abril.1990-91 (631-632)

Tennenbaum, Raphael. The Weekly Forward. 1996.

Guião da Cinemateca Portuguesa. G 1503. *New York Stories:70*:sem data.

Sites da Internet

cf.< New York Brooklyn.URL

<http://www.britannica.com/bcom/eb/article/6/0,5/16,113646-8.00.html>>(13-09.2006)

<www.freerepublic.com/focus/news/794494/posts >(02-02-2005)

<[http:// www.guianic.hpg.ig.com.br](http://www.guianic.hpg.ig.com.br).>

<[http:// www.nps.gov/stli:plaque/imo.gif](http://www.nps.gov/stli:plaque/imo.gif)>

<<http://jwa.org/exhibits/lazarus/e11.htm>>

Blake, Richard A. (a Jesuit) “Finding God at Movies...”

<[http. www.georgetown.edu/centers/woodstock/report/r fea79a.ttm](http://www.georgetown.edu/centers/woodstock/report/r_fea79a.ttm)> (29-01-2007)

<[http:// www.filmsite.org/annie.html](http://www.filmsite.org/annie.html)> (28-10-2006)

<[http:// cc.msncache.com/cache.aspx](http://cc.msncache.com/cache.aspx)> (28-10-2006)

<www.findarticles.com/p/articles/mi_n9377451/is200401/ai>(06/12/2006)

<<http://www.guianic.hpg.ig.com.br>>(06/12/2006)

<<http://www.nps.gov/stli/plaque/img0.gif>>(08/12/2006)

<[http://juwa.org/exhibits/lazarus/e11.htm](http://jwa.org/exhibits/lazarus/e11.htm)>(08/12/2006)

<<http://www.allmusic.com>> (08-02-07)

Filmografia

Annie Hall. Direcção de Woody Allen. 1977.DVD. Cruz Quebrada. United Artists, 2000.

Manhattan. Direcção de Woody Allen.1979.DVD. Cruz Quebrada. United Artists. 2000.

New York Stories

Direcção Woody Allen et al. 1989. DVD. London: Walt Disney Video, 2003.

Taxi Driver

Direcção de Martin Scorsese. 1976. New.York. Columbia Pictures, Video, 2000.