

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

LUCIANA ANGELICE BIFFI

**“MELINDA E MELINDA” (2004, WOODY ALLEN) OU PERCEPÇÕES
TRÁGICAS E CÔMICAS ACERCA DA VIDA COTIDIANA**

UBERLÂNDIA

2015

LUCIANA ANGELICE BIFFI

**“MELINDA E MELINDA” (2004 WOODY ALLEN) OU PERCEPÇÕES
TRÁGICAS E CÔMICAS ACERCA DA VIDA COTIDIANA**

Monografia, apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de licenciatura e bacharelado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA

2015

LUCIANA ANGELICE BIFFI

**“MELINDA E MELINDA” (2004 WOODY ALLEN) OU PERCEPÇÕES
TRÁGICAS E CÔMICAS ACERCA DA VIDA COTIDIANA**

Monografia, apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de licenciatura e bacharelado em História.

Uberlândia, 11 de Dezembro de 2015

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos
(Orientadora - UFU)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
(Examinador – UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
(Examinador – UFTM)

AGRADECIMENTOS

Acredito que ninguém vem ao mundo a passeio. Todos temos um motivo, um sentido nesta vida onde possamos proporcionar o bem e o desenvolvimento do próximo e de nós mesmo. Por isso, primeiramente, agradeço a Deus por essa grande aventura que é a vida.

A Universidade Federal de Uberlândia, que durante os anos de graduação foi espaço para o conhecimento e para o meu desenvolvimento em diversas áreas. Lugar que me possibilitou novos saberes, a mudar de ideia e de ter contato com pessoas e culturas. Agradecer também a CAPES, que financiou projetos de Iniciação Científica e de Projetos de Extensão que realizei durante o curso.

Ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, que me mostrou como é importante pensar criticamente e que esse é um exercício difícil. Gostaria de agradecer em particular a Maria Clara Tomaz Machado, pela primeira oportunidade de uma produção acadêmica.

A Diretoria de Relações Internacionais, pela oportunidade de conhecer a ‘terrinha’ que me engrandeceu pessoalmente, pelas novas experiências, e intelectualmente. A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pelos encontros durante esses seis meses.

Agradeço especialmente minha orientadora, Rosangela Patriota Ramos, que além de orientar neste trabalho me orienta para a vida e é sempre uma maravilhosa companhia. Rosangela, juntamente com o professor Alcides Freire Ramos, me estimulam e me motivam a continuar estudando e principalmente, sempre me instigando e mostrando que eu sou capaz. Vocês são um casal exemplo, e a vocês meus agradecimentos e admiração

Obrigado eterno aos meus pais, João Carlos e Eliana pelo amor de vocês, por sempre acreditaram em mim e estarem com nossa família em todos os momentos. Ao João Victor, meu irmão que sempre me ensina coisas novas com sua música. As minhas avós Delphina e Elly, que na verdade são duas professoras para mim. Eu me tornei o que sou graças a todos vocês.

Aos meus amigos que me ajudaram e me apoiaram sempre que eu precisei, para ir nas festas, para chorar, nas horas boas e ruins. Aos colegas que eu fiz durante a faculdade, nós crescemos juntos profissionalmente e pessoalmente. Se haviam pedras no nosso caminho, hoje seguimos o caminho das pedras.

Ao Centro Cultural de La Lengua Española, pelos anos de aprendizado e pelas experiências e finalmente ao Museu Universitário de Arte que me acolheu e me mostrou outras perspectivas.

“A felicidade só é real quando é compartilhada.”

Lord Byron

RESUMO

No presente trabalho buscamos compreender a partir do filme ‘Melinda e Melinda’ (2004, Woody Allen), as percepções da tragédia e da comédia na vida cotidiana. Assim, no primeiro momento, entender a obra de Woody Allen em um panorama geral foi importante. Assim, criamos repertório para perceber temas trabalhados e como sua produção está relacionada com sua formação pessoal e intelectual. Após essas informações, o aprofundamento no filme se torna o foco da discussão onde analisamos recursos estéticos da linguagem cinematográfica, tanto no seu conteúdo como na sua forma, ou seja, das estruturas narrativas que emergem a partir da personagem de Melinda. Desta forma, a discussão sobre a tragédia e a comédia na vida cotidiana são realizadas sob o prisma do filme em diálogo constante com uma bibliografia sobre esses conceitos. No corpo do texto é possível perceber como esses termos se transformaram e que eles possuem especificidades na contemporaneidade e que hoje fazem permeiam a vida cotidiana. São conceitos que fazem parte de uma dialética singular que nos são evidenciadas pela obra de Woody Allen.

Palavras-chave: Woody Allen. Tragédia. Comédia. Cinema.

ABSTRACT

In this study we sought to understand from the film "Melinda and Melinda" (2004, Woody Allen), perceptions of the tragedy and comedy in everyday life. So, at first, to understand the work of Woody Allen in an overview was important. Then, we created repertoire to realize worked themes and how his production is related to his personal and intellectual development. After this information, deepening the movie becomes the focus of discussion where we analyze esthetic resources of film language, both in its content and in its form, which means, the narrative structures that emerge from the character Melinda. In this way, the discussion about tragedy and comedy in everyday life are carried out under the prism of the film, in a constant dialogue with a bibliography about these concepts. In the body of the text it is possible to understand how these terms have become, they have specifics in contemporary times and that today permeates daily life. They're concepts that are part of a unique dialectic that are highlighted by Woody Allen's work.

Keywords: Woody Allen. Tragedy. Comedy. Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 CAPÍTULO 1	13
2.1 Woody Allen: o artista, seus filmes e suas referências	13
3 CAPÍTULO 2	27
3.1 ‘Melinda e Melinda’ uma análise cinematográfica	27
3.2 Narrativa Melinda trágica	28
3.3 Narrativa Melinda Cômica	30
3.4 Análise das estruturas narrativas	32
4 CAPÍTULO 3	40
4.1 Desenvolvendo Conceitos: diálogos com o ‘Melinda e Melinda’	43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

Nas tessituras das representações artísticas, é possível encontrar reproduções dos conceitos como o trágico e o cômico, assim como as representações do cotidiano. Quando pensamos o artista enquanto historiador¹, está intrínseco o fato de que este ato está para além de contextualizar, mas sim apreender essas representações que interferem na realidade social e como o artista irá perceber o mundo que o acerca, afim de (re) interpretá-lo.

Trabalhar com cinema sempre me interessou e a relação com a história para além de uma ilustração me encantava desde o início. Algumas leituras iniciais como ‘Cinema e História’² foram importantes para compreender a complexidade que é essa relação. Entretanto, quando vemos um filme do Woody Allen, o fator ‘história’ ou as marcas de uma temporalidade não nos é dada de pronto, uma vez que suas obras dialogam com o tempo presente. Assim, o exercício historiográfico se dá nas entrelinhas dos filmes.

Quando estabelecemos um diálogo com um filme de Allen, um tema recorrente são situações do cotidiano e como seus personagens as encaram. Desta forma, além de ler entrevistas feitas pelo próprio e ler algumas críticas em sites e revistas a leitura do livro ‘Conversas com Woody Allen’³ foram reveladoras para a compreensão do artista é também foi o destarte da discussão a seguir.

Ao mencionar o diretor Woody Allen e tomar uma de suas obras como objeto para a pesquisa histórica, uma série de possibilidades se abre para a compreensão do mundo contemporâneo e das relações de uma determinada sociedade. É evidente que cada discurso está carregado de subjetividade, sendo assim, para uma maior compreensão no mergulho da obra de Allen, compreender aquilo que faz parte da sua idiossincrasia se torna o começo da pesquisa. Suas origens judaicas, suas influências artísticas e estéticas são de fundamental importância para entendermos sua estrutura de pensamento. Assim, a primeira parte é um aprofundamento das temáticas dele que se configuram como entrada para pensar a sociedade em que ele vive, trazendo sua biografia e a principal fonte que são suas entrevistas em uma argumentação com seus filmes. Como diz Eric Lax:

¹BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

²FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Woody é uma personalidade singular, composta de formidáveis contrapontos. Sua infância, sua carreira, suas ideias sobre família e religião, opinião sobre outros diretores e atores, tudo apresenta uma sensibilidade e inteligência que tem marcado os roteiros e as personagens de seus inesquecíveis filmes. Ora cômica, ora lírica, sempre incisivas e pungentes, suas histórias estão marcadas na história do cinema.⁴

O impacto de Woody Allen para a ‘história do cinema’, entendendo a ‘história do cinema’ como o desenvolvimento desse tipo de arte e linguagem, tanto no sentido técnico quanto no seu conteúdo, se assim podemos dizer, quando pegamos o conjunto da sua obra ele deixa marcas onde outros irão se inspirar, de alguma maneira, a partir da sua obra. Além disso, ele nos faz rever outras obras e questões sob outro prisma, modificando-a e evidentemente dialogando com o seu próprio universo. E esse ‘novo olhar’ só é possível depois de termos entrado em contato com a sua obra, e isso serve para qualquer artista. Ademais desse impacto causado, Woody Allen também faz esse diálogo direto com a linguagem do cinema, recorrendo a metalinguagem.

O diretor escolhido, um dos principais nomes quando pensamos em cinema contemporâneo, com todos os referenciais, cria uma linguagem única, própria, que não se copia e também porque suas temáticas e questões são próprias dele, misturando suas experiências pessoais que vão permear seus filmes. Isso imprime uma espécie de autenticidade que faz com que reconheçamos um filme de Woody Allen mesmo quando não sabemos que é uma obra desse diretor.

A obra analisada é ‘Melinda e Melinda’ (2004), que se inicia em Nova Iorque, em um restaurante onde dois diretores de teatro discutem se a essência da vida seria trágica ou cômica. Assim, uma série de fatos sobre a vida de Melinda é dita para esses diretores, entretanto é importante ressaltar que esses fatos não são apresentados para o espectador, esbarrando na relação entre o fato e a ficção, questão essa que permeia o debate historiográfico, embora não sendo esse o tema central da discussão, o aprofundaremos mais tarde. A partir disso, a história de Melinda começa a ser contada sob duas perspectivas, um olhar trágico e um olhar cômico e assim se passa toda a trama da película. No filme:

Radha Mitchel é Melinda, que no drama é uma esposa entediada, que aparece desarrumada e nervosa depois de ter abandonado o marido médico pra ficar com um fotógrafo e de ter perdido a guarda do filho no processo subsequente. Depois de um ataque de depressão que a jogou numa ala psiquiátrica, amarrada numa camisa de força, ele

⁴LAX, Eric. **Woody Allen**: uma biografia. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000. Informação retirada de uma das extremidades da sobrecapa do livro

agora está lutando com a vida. Na versão cômica, ela é solteira de espírito jovem que cativa o vizinho Hobie, ator desempregado casado com Susan, diretora de filmes independentes que o abandona para ficar com outro homem, fabulosamente rico.⁵

Na interpretação trágica, neuroses, ansiedade, vazios existenciais e relacionamentos amorosos não muito saudáveis são algumas das marcas. Já na interpretação cômica, o destino e o acaso, também muito presentes na obra de Allen, situações resolvidas de maneira ‘mágica’, desencontros amorosos, questões sobre relacionamentos e como lidar com eles são evidenciados de maneiras diferentes em cada interpretação. Até encerrar com os mesmos diretores, com uma conclusão aparentemente óbvia ‘tudo depende de como você percebe a vida’.

Em um segundo momento, a proposta é avaliar com profundidade as questões estéticas do filme e como a linguagem cinematográfica é construída pelo diretor a fim de transmitir suas impressões. Já que o cinema tem uma linguagem própria e sua decupagem evidencia as preocupações e o ponto de vista que ele pretende transmitir. A obra de Marcel Martin⁶ será o norteador para conseguirmos interpretar a linguagem cinematográfica. Ou seja, é a subjetividade do artista que aparece na linguagem, seja por um ponto de vista mais amplo ou na sutileza da escolha de sua trilha sonora.

Quando assistimos ao filme com olhar livre, a primeira dúvida que surge é se são a mesma Melinda ou se são duas Melinda. Questão pertinente, entretanto, cabe aqui ainda nessa parte da análise, trazer à tona os recursos narrativos e os aspectos da linguagem que são trabalhados no filme seja a partir da metalinguagem ou a partir do desenrolar das histórias dessas ‘Melindas’ possíveis.

Por fim, a proposta principal é pensar no desenvolvimento desses conceitos até chegarmos às percepções trágicas e cômicas acerca da vida cotidiana. Como que a partir de ‘Melinda e Melinda’ (2004) para além da questão da essência da vida, é possível perceber a inserção desses conceitos na vida cotidiana, como eles são fundamentais para sociedades e marcam a percepção da personagem.

Os conceitos de tragédia e comédia se modificam ao longo do tempo e de tal forma que podemos observar a inserção desses conceitos na vida cotidiana e com cada vez mais frequência. Para tal reflexão sobre o tema me apoio na obra de Raymond

⁵LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 89

⁶MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

Williams, ‘A Tragédia Moderna’⁷ na qual é possível realizar um diálogo muito rico com a obra de Woody Allen uma vez que ambos trabalham o mesmo conceito (trágico), mesmo que eles se apresentem de formas diferentes, suas referências são confluentes, como a filosofia existencialista, literatura russa, para citar exemplos. Além claro, de relacionar com a bibliografia já produzida sobre o tema como a monografia de Roberta Nichele Bastos⁸ e artigos científicos.

Desta forma, no presente trabalho de pesquisa busca-se compreender esses caminhos interpretativos a partir do filme para que possamos, diante de um exercício reflexivo, perceber como esses gêneros se consolidaram na contemporaneidade, lembrando que os conceitos possuem historicidade, a palavra continua, mas o conceito muda. Finalmente, como que a obra de Woody Allen, ao criar personagens que representam indivíduos da nossa sociedade, pode nos ajudar a elucidar as percepções do trágico e do cômico na vida cotidiana. Evidentemente não no sentido de uma essência da vida, ou de alguma superioridade estética entre eles, mas, como uma maneira de encarar as situações que surgem no cotidiano.

⁷WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁸BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen**. 2010. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

2 CAPÍTULO 1

Na descoberta do cotidiano⁹ enquanto ponto de reflexão para o historiador, pensar no homem comum nas suas práticas e comportamentos passou a fazer parte da historiografia. A preocupação com esses sujeitos comuns, para estudar suas tradições, as formas de linguagens, símbolos, etc, vai ao encontro das temáticas centrais propostas nas obras de Woody Allen. No caso da artista os relacionamentos, mais especificamente os conjugais entre homem e mulher, e questões acerca da vida e como encarar a vida, que acabam por interferir no cotidiano de seus personagens, faz parte do repertório cinematográfico de Allen.

Na busca de compreender um determinado olhar de um artista e sua obra, levamos em consideração que existem muitas variáveis. Logo, o exercício de contextualizar é apenas uma pequena parte deste processo, quando adentramos em caminhos interpretativos.

Assim, o artista no qual irei me deparar, Woody Allen, é cineasta norte americano, criado no Brooklyn e de origem judaica. A partir deste lugar, podemos destacar a importância do artista em questão. É sem sombra de dúvidas um artista contemporâneo que sabe como ninguém transportar para a tela seus pensamentos e suas reflexões sobre o mundo que o cerca.

Com média de um filme por ano desde 1965, escritor de livros de crônicas e de peças de teatro, já foi várias vezes indicado ao Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas nas categorias de ‘Melhor Roteiro Original’ e ‘Melhor Diretor’, sendo que destes, foi contemplado com três de Melhor Roteiro e um de Melhor Diretor.

Na maioria de seus filmes, o grande cenário é a cidade de Nova Iorque, além disso, ele sempre busca adaptar e colocar características da cidade onde o filme é rodado quando pensamos no cenário e nos espaços públicos que transitam suas personagens. Esta cidade, mais especificamente Manhattan é o lugar de Woody Allen e também o local que influencia diretamente em suas produções artísticas, uma vez que essa cidade cosmopolita transborda cultura. Tal lugar é tão importante para o artista que é o tema central do filme ‘Manhattan’ (1979).

⁹CERTEAU, Michel de. Um lugar comum. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 56-72.

É curioso pensar na cidade de Nova Iorque, e o porquê lá passa a ser o cenário de vários judeus e artistas. No texto de Ana Maria Pereira¹⁰ ela explica a importância da cidade de Nova Iorque como a cidade que acolhe os judeus migrantes principalmente quando se inicia a Segunda Guerra. Assim, o Judeu Americano (caso de Woody Allen), diferentemente do judeu europeu que está marcado pelo genocídio, tem um bem-estar e segurança, o que os liga são o Estado de Israel, o passado em comum. Por isso, depois de certos episódios, temas como justiça social, liberdade, individualidade e de liberdade de expressão florescem entre os judeus. Inclusive, após Auschwitz (o maior campo de concentração nazista, localizado na Polónia, considerado o maior símbolo do Holocausto), a memória passa a ser um sinónimo de vida e esperança, além de fortalecê-los enquanto povo. Outro aspecto que vale lembrar é da influência da psicanálise de Sigmund Freud, que escreveu livros como ‘Projeto de Psicologia’, ‘Análise do Ego’, ‘Luto e melancolia’ e ‘O mal-estar na civilização’ chama atenção para o fato de que existe o consciente e o inconsciente. Em quase todas as obras de Woody Allen. Alguns colocam a psicanálise como uma ciência judaica, como uma relação de causa e efeito. Entretanto, Allen e Freud não escrevem sobre teoria judaica, ou essência nem sobre identidade judaica. Vale lembrar que ambos são considerados judeus ‘desjudaizados’¹¹. Tanto que a análise desmonta o fenómeno religioso.

Mas vale lembrar o significado atribuído por Contardo Calligaris a essa ciência, que é a cura pela palavra, onde será analisada as reações do paciente perante uma queixa. Assim, a investigação psicanalítica investiga o sentido da ação que ao ser interpretada pode se fazer uma intervenção. Woody trás em vários filmes a psicanálise, inclusive como um método interpretativo, pois seus personagens possuem uma queixa (existencial, problemas amorosos, etc) e como eles reagem a essa situação é o desenrolar da trama. Allen já declarou do quão importante são as sessões de terapia em sua vida. Para compreendermos o judaísmo, o livro de Maurice Ruben Hayoun¹² foi de fundamental importância.

¹⁰MELO, Ana Maria Pereira de Oliveira. **Annie Hall e Manhattan: Woody Allen e a cidade de Nova Iorque**. 2007. 109f Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.

¹¹ Um judeu ‘desjudaizado’ ou um judeu ateu é aquele que nasce e compartilha da cultura e do repertório judaico, entretanto, realiza as práticas religiosas e duvidam da existência de Deus. Sendo que isso necessariamente não se configura como uma contradição.

¹² HAYOUN, Maurice Ruben. **O Judaísmo**. Lisboa, Teorema, 2007.

Uma das características muito presentes nos filmes de Woody é o seu humor irônico e, às vezes, ácido, um humor que é cheio de referências históricas e artísticas se tornando um tanto quanto refinado. É o mesmo humor presente entre os judeus que frequentam as sinagogas ou em encontros informais, que tendem a caricaturar os outros, as outras religiões e inclusive eles mesmos, sendo algo normal do cotidiano dessas pessoas. Ou seja, é uma brincadeira, é a própria ironia, dizer algo com a intenção de que ela signifique seu oposto, que leva ao riso. Entretanto com relação ao humor judaico, iremos nos aprofundar mais à frente.

Além disso, também é reconhecido por suas personagens femininas que muitas vezes são premiadas por suas interpretações. Não de maneira leviana, suas personagens femininas são complexas e suas histórias possuem narrativa intrigante. Geralmente são mulheres independentes, com problemas de relacionamento com cônjuge, interpessoal e até carregam dilemas consigo mesma. A maioria de suas personagens são aparentemente perdidas e se questionam sobre sua capacidade de encontrar o verdadeiro significado de sua existência. São personagens questionadoras do mundo e de si mesmas e que durante a narrativa num espaço delimitado de tempo (tempo do filme) estão em um constante devir, se transformando até o final do filme. Sobre essas transformações Woody Allen alerta: “Não existe nenhuma moldagem consciente do meu personagem.”¹³

Por vezes são personagens que trazem feridas abertas, traumas que nem sempre são superados, o que se afirma como um motivo para serem verossímeis criando uma empatia com o expectador. Woody traz para suas obras, questões filosóficas que o intrigam e que se encontram marcadas pela idiossincrasia da cultura judaica. Assim, entendendo o artista como pensador de seu tempo, suas obras nos intrigam e nos convidam a refletir.

E não nos esqueçamos do seu conjunto de obra em que sua protagonista era sua esposa, Mia Farrow, com quem ficou casado de 1980 a 1992. Alguns diriam que é perceptível em suas obras a situação de seu casamento, que nos primeiros filmes com Mia há uma leveza ao passo ao final já eram tramas mais pessimistas. No início temos filmes como ‘Zelig’ (1982), e ‘Sonhos eróticos de uma noite de Verão’ (1982). Enquanto no final desse período temos filmes como ‘Neblinas e Sombras’ (1991) e ‘Maridos e Esposas’ (1992), que nos apresenta os problemas conjugais de um casal e

¹³LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p 100

com desfechos pessimistas sobre relacionamento. Como já mencionado, não que todas as obras sejam autobiográficas, mas é possível perceber que Woody Allen parte dos problemas da sua vida e as utiliza como base para contar histórias.

A partir disso, pretendemos traçar um percurso de Woody Allen como profissional, onde ele busca o aprimoramento em suas obras e de suas questões como a avaliação das relações humanas, nas situações que lhes são apresentadas e as questões que são de um intelectual que está preocupado com a realidade que vive. Ao analisarmos cronologicamente, é visível o refinamento das obras, dos temas e da linguagem cinematográfica. Há um desenvolvimento tanto no conteúdo como na forma do filme. Na cultura judaica transmitir o conhecimento é mais importante do que inovar, contar algo e principalmente como enunciar é verdadeira questão. “O judaísmo é o mínimo de revelação e máximo de interpretação.”¹⁴

De certa maneira, Woody Allen que não medo de definir um estilo¹⁵, retrata em seus filmes temáticas pungentes na sociedade que partem do indivíduo, se aproximando da ideia que temos de ‘micro-história’¹⁶ e de uma história do presente. Carlo Ginzburg nos evidencia tal conceito quando, ao contar a história de Menocchio, acaba por contemplar o cotidiano e as particularidades de uma determinada sociedade a partir de um recorte na biografia de um ‘personagem’ anônimo, considerado um sujeito comum que possui explicações diferentes para algumas questões da sua época. Woody Allen em diversos filmes traz à tona práticas e problemas de sujeitos comuns, porém, o que nos salta é como o desenrolar dessas histórias, que poderia ser a de qualquer um, se desenvolvem e possuem reflexões que nos ajudam a encarar os problemas.

Das inúmeras temáticas que Woody aborda em sua obra, a relação entre homem e mulher é o foco dos filmes ‘Noivo Neurótico, Noiva Nervosa’ (1977) e em ‘Manhattan’ (1979), assim como em vários outros filmes, é uma temática constante que se transforma, se renova e nos é apresentada sob diversos prismas ao longo de toda sua trajetória. Em seus filmes, questões existenciais sobre a morte, o individualismo, o envelhecimento e o controle sob o outro são centrais quando pensamos em ‘Interiores’ (1978) ou em ‘A outra’ (1988). Outra questão que deve ser destacada é o aspecto cosmopolita de seus filmes, já que o lugar de onde ele fala é Manhattan, e esses exemplos continuam fortes quando ele grava seus filmes nas cidades europeias como

¹⁴LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.p. 100

¹⁵ Ibid. p 117

¹⁶GINSBURG, Carlo. **"O queijo e os vermes."** São Paulo: Companhia de Bolso 2006.

Londres, Barcelona, Roma e Paris. Temas como o tempo, realidade e ficção também marcaram sua carreira em ‘O dorminhoco’ (1973), ‘A Era do Rádio’ (1987) assim como questões metalinguísticas em ‘A Rosa Púrpura do Cairo’ (1985). Todos esses temas serão revisitados diversas vezes por Woody Allen onde, por vezes, ele muda sua opinião.

Se dividirmos sua obra numa linha cronológica, podemos inicialmente acompanhá-la ao passo de sua vida tendendo a encará-las como algo autobiográfico. A obra mais clara de todas nesse aspecto é o filme ‘A Era do Rádio’ (1987), em que ele coloca no centro da trama, uma família judia, onde ele parte de algumas lembranças pessoais da sua própria família, servindo de base para a trama. Evidente que poderia ser a vida de qualquer família judaica naquela época, o que torna essa obra mais ampla. O contexto é o início da Segunda Grande Guerra, entre os anos 30 e 40, abordando a transição da era do rádio para outras mídias, mostrando a importância do rádio na vida das pessoas, sendo que ao mesmo tempo, o rádio dividiu o espaço com o cinema. Sobre este filme ele diz:

Eu me apoiei em informações da minha vida, mas é por isso que eu digo que não é autobiográfico. É muito mais exagerado, para melhorar a história.¹⁷

A figura do menino, e todo seu deslumbramento pelo cinema é semelhante a descrição que ele próprio faz sobre a importância do cinema na sua vida.

Todas aquelas pessoas maravilhosas e fabulosas, era uma vida glamorosa a que era retratada nos filmes, e de um contraste tão grande com a realidade, que era um prazer estar lá dentro e uma monstruosidade estar fora.¹⁸

Woody conta que muitas das coisas que estão no filme são modificadas, mesmo sendo inspiradas na sua história de vida. Em suas entrevistas com Lax ele nos conta das brigas entre seus pais, a tia solteira, o deslumbramento por Manhattan, e seu fascínio pelo cinema que, como diz o entrevistador:

Inúmeras lembranças sobre filmes e cinemas não são surpreendentes em alguém cujo trabalho é tão influenciado pelo cinema.¹⁹

Uma classificação dos filmes de Woody Allen, além das temáticas são referências artísticas e estéticas que ele incorpora em suas obras. As questões de seus filmes serão tratadas sob o prisma dessas referências e que por muitas vezes farão

¹⁷LAX, Eric. **Woody Allen: uma biografia**. Rio de Janeiro; Companhia das Letras, 2000. p. 66

¹⁸ Ibid. p. 38

¹⁹ Ibid. p. 31

citações diretas a algumas dessas obras. Por exemplo, a influência do diretor de cinema Ingmar Bergman e a sua poética em filmes como ‘Interiores’ (1978) que é considerado o primeiro filme dramático de Allen, sem fuga cômica. O próprio Bergman trata em seus filmes de temas com cargas existencialistas como a mortalidade, a solidão, a fé além de trazer uma perspectiva psicanalisada de seus personagens. Quando pensamos no existencialismo enquanto filosofia, Woody Allen já revelou em suas entrevistas, um grande apreciador da filosofia existencialista e nos traz dois grandes pensadores dessa vertente Jean Paul Sartre e Albert Camus. Em suas entrevistas e inclusive em suas obras literárias, Camus aparece como grande pensador e que nos ajuda a responder questões de cunho existencial. Destaco aqui obras literárias como ‘Adultérios’ (2008)²⁰, ‘Cuca fundida’ (1998) entre outros.

Outros aspectos como a cor do filme, o tempo, os elementos que compõem a mise en scene também são similares. Em sua veia bergmaniana, também encontramos que se aproximam das narrativas de Bergman, já que Interiores é inspirado em ‘Gritos e Sussurros’ (1972) pelas questões do filme e o tratamento nas cores frias, aproximando do preto e branco, além do tempo alongado com poucos cortes durante a cena.

A influência de Ingmar Bergman em ‘Sorrisos de uma noite de amor’ (1955) também está presente em ‘Sonhos Eróticos de Uma Noite de Verão’ (1982), realizando a intertextualidade com Willian Shakespeare em ‘Sonhos de uma noite de verão’ que inclusive tem o nome similar.

(...), porém o resultado desse filme vai além de uma adaptação ou mesmo uma paródia da peça do mestre inglês, mundialmente conhecida. É sabido da admiração de Allen pelo diretor sueco Ingmar Bergman e que muitos dos filmes do primeiro, fazem referência ou mesmo homenageiam o segundo. No ano de 1955, Bergman realizou um de seus filmes, “Sorrisos de uma noite de amor que foi o seu primeiro sucesso internacional. O nome original do filme não se referia a uma noite de amor e sim uma noite de verão, porém na tradução para o português, perdemos essa relação com as obras de Shakespeare e posteriormente com a de Allen.”²¹

A trama também se assemelha, evidentemente trazendo os conflitos de ordem sexuais e sentimentais para o início do século XX. Três casais se reúnem, um dos

²⁰ Neste livro, um dos contos o personagem principal cita Camus em uma de suas reflexões sobre qual a melhor opção a ser tomada, onde, suas vontades individuais entram em conflito com a moral e a ética.

²¹ WOLF, Alexandre Silva. O encontro de Shakespeare e Bergman em “Sonhos eróticos numa noite verão” de Woody Allen. **Revista Temática**, Paraíba, vol. N., Jul./Ago ANO DISPONIVEL EM: < http://www.insite.pro.br/2011/Novembro/encontro_shakespeare_bergman.pdf > Acesso em: 02 fev 2016.

casais está prestes a casar, entretanto, ao passarem um tempo em uma casa de campo eles iram rever suas relações assim as obras citadas passam pelas confusões causadas pelo amor. O que vale ser ressaltado aqui é a capacidade de relacionar obras, tendo preocupações estéticas seguindo por exemplo o gênero da comédia (se aproximando de Shakespeare) criando um novo produto, com os seus problemas que são respondidos no filme.

Quando pensamos que os filmes de Woody partem sempre de seus personagens, dentre vários trabalhos acadêmicos realizados no Brasil relacionados ao Woody Allen, um que nos salta aos olhos é o de Roberta Nichele Bastos²² sobre o cinema de personagem. Para tal, ela utiliza um viés interpretativo a partir de questões como a importância do personagem e da sua verossimilhança já o público precisa acreditar na obra, entretanto, ela descreve a obra de Allen como a de um cinema de personagem pois a trama parte do personagem, ou seja, a complexidade vem do personagem na maioria das vezes de seus conflitos internos.

Assim, para ela, a obra de Woody vai além do cinema de personagem clássica uma vez que seus personagens são psicanalisados, questionam sobre sua existência e durante o desenrolar da narrativa não temos, e nem Woody Allen, a compreensão total do personagem no presente, passado e futuro, sabemos apenas alguns aspectos que nos são apresentados durante o filme. “O diretor faz um cinema psicológico realista baseado no personagem. Mais do que isso, pensa e interpreta a vida através deles.”²³

Desta forma, ela se utiliza da obra *Aspectos do Romance*²⁴, de Foster, onde ele categoriza as personagens, para a literatura principalmente, em duas categorias a *flat* (planas) e a *round* (redonda). As personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, são previsíveis e muitas vezes por assim serem possibilitam várias interpretações. Agora, quando existe mais de um fato atinge-se o início do que Foster chama de curva, tornando as personagens redondas, complexas, dinâmicas, multifacetadas surpreendendo o leitor. Assim, ela categoriza os personagens de Allen como híbridos e perfeitamente críveis. Este conceito de flat e round será abordado a partir dos recursos narrativos da tragédia e da comédia no filme ‘Melinda e Melinda’ (2004).

²² BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen**. 2010. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010

²³ Ibid. p. 44

²⁴ FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo Livros, 1974.

Em sua Monografia, Roberta cita sobre a importância do herói na obra de Fiodor Dostoiévsky e que Woody Allen é fã confesso e que o utiliza como referência em diversos filmes, nos alertando que o que interessa para Dostoiévsky é o ponto de vista que o herói tem sobre o mundo e sobre ele mesmo. Em uma releitura de Crime e Castigo Woody faz ‘Crimes e Pecados’ (1989) e posteriormente em 2006 grava ‘Match Point’, apoiado na mesma obra, mas com outra perspectiva. Quando pensamos nos filmes considerados puramente dramáticos, ‘Interiores’ (1978) é o primeiro de sua lista, seguido de ‘Match Point’ (2005) e por último ‘Sonho de Cassandra’ (2007), o ponto em comum é que nenhum destes possui o alívio cômico²⁵. ‘Match Point’, sua releitura de Crime e Castigo, diferentemente da sua primeira interpretação em Crimes e Pecados cujo final dá a oportunidade de redenção uma vez que os crimes foram cometidos, em Match Point não há a redenção do personagem principal que comete os crimes. Os atos são realizados de maneira natural, não há dilema moral por parte do personagem, por isso ele possui carga de culpa.

Ademais, é impossível não colocarmos aqui um pouco do filme que a marca da carreira de Allen que o filme no original leva o nome da personagem principal, Annie Hall²⁶. O filme onde ele quebra a quarta parede²⁷ e seu personagem, Alvy Singer, nos conta em uma retrospectiva analítica, seus últimos anos e quando ele se apaixona e se relaciona com a Annie Hall (Diane Keaton) uma cantora um pouco perturbada. Rapidamente eles já estão morando juntos e se inicia um período de crises conjugais. Característica marcada em seus filmes nos personagens interpretados por Woody Allen é o desenvolvimento de uma personalidade de um intelectual, neurótico, tímido, inquieto e inseguro, como se fosse um *alter ego* dele próprio. Atentando que o *alter ego* possui características parecidas com a do autor, que já sabe a maioria das reações básicas frente a diversas situações e isso se configura como uma forma de fazer ficção.

Seu primeiro Oscar de Melhor Diretor foi dado nesse filme. Neste filme assim como em quase todos os outros, o tema da neurose é uma característica muito forte na maioria dos filmes de Woody Allen. Neste filme e em outros, os personagens criam situações e problemas e muitas vezes não passam de problemas em sua psique, não sendo problemas de fato, mas que dificultam sua relação. Questões sobre a

²⁵ Do humor norte americano *comic relief* é a inclusão de algo para quebrar situações de drama ou suspense, seja ele um diálogo, cena ou personagem humorístico.

²⁶ Conhecido como Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (1977)

²⁷ Termo cunhado por Bertolt Brecht, onde a personagem dirige sua atenção para a plateia ou tomando conhecimento de que a ação e os personagens não são reais. Assim, lembram a plateia de que estão vendo uma ficção.

psicanálise aparecem nos filmes de várias maneiras, seja como neurose de Annie Hall e em ‘Vicky Cristina Barcelona’ (2008), ou em sessões de terapia como em ‘A Outra’ (1988). Assim como na maioria de seus personagens femininas, quando ele não interpreta esse papel.

O aspecto da metalinguagem nos filmes de Woody Allen é tratado de maneira fabulosa. Em diversos filmes, em que cenas acontecem dentro de cinemas, citações de filmes, entre outros, nada supera ‘A Rosa Purpura do Cairo’ (1985), Rodrigo Francisco nos evidencia em seu texto que é uma aula de cinema onde ele coloca que até o pôster de divulgação tem o design dos pôsteres dos anos 30. A personagem principal Cecilia (Mia Farrow) vive no período da grande depressão e tem uma vida problemática com seu marido, com quem relações violentas. As idas ao cinema, que logo se tornará em algo mágico e fora do comum, funcionam como fuga, escapismo. Entretanto, por ir muitas vezes, o personagem principal, Baxter, do filme se encanta por ela e sai da tela, indo para o mundo real. Entretanto, após fugir, Baxter tem que voltar para o mundo fictício e quer levar Cecilia com ele, entretanto ela precisa ter seus sonhos concretizados na realidade. Como avalia Rodrigo:

Podemos ver ao longo da película vários tópicos da História e da Teoria do Cinema: a função escapista muitas vezes assumida pelo cinema; a relação complexa entre realidade e ficção na sétima arte; a relação da mulher com os filmes românticos; o *Star System*; a falsa intimidade entre a estrela de cinema e seus fãs; a tradição oriunda do teatro que foi recebida e modificada pelo cinema; o caráter de *indústria* que a sétima arte ganhou ao longo do século XX; as múltiplas possibilidades de construção de uma narrativa filmica; o "efeito de realidade" do cinema.²⁸

Assim, quando tem que se escolher entre a realidade ou a ficção, Woody opta pela realidade nos lembrando que “A fantasia não passa de uma loucura.”²⁹

Os filmes gravados nas cidades da Europa dão início ao que chamamos de ‘fase europeia’, uma vez que gravar em Nova York, além dos escândalos de sua vida pessoal retratados pela mídia, se tornou inviável financeiramente. O contrato com a empresa DreamWorks, é a fase de filmes como ‘Trapaceiros’ (2000), ‘Escorpião de Jade’ (2001), ‘Dirigindo no Escuro’ (2002) e ‘Igual a Tudo na Vida’ (2003), seu único musical. E neste período também que Woody retoma a suas origens dramáticas, tendo encerrado o contrato com a empresa de Steven Spielberg fazendo ‘Melinda e Melinda’

²⁸ DIAS, Rodrigo Francisco. **Uma aula de Woody Allen sobre cinema**. Disponível em <http://rodrigofranciscodias.blogspot.com.br/2010_12_01_archive.html> Acesso em 06 ago 2015.

²⁹LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 143

(2004) e ‘Match Point’ (2006), o drama mais aclamado de sua carreira, além de ser um filme gravado em Londres, saindo de Nova Iorque, cenário de praticamente todos os seus filmes dando início a fase europeia.

Em uma relação íntima com as cidades no qual ele filmou, ele tenta transmitir o que cada cidade proporciona, cada sensação, como o saudosismo de Paris, a caótica Roma e a passional Barcelona. Essas cidades darão o tom de cada trama em seus filmes, a partir disso ele monta seus personagens. O primeiro filme é ‘Match Point’ (2006) considerada a tragédia mais bem-feita de Allen, é uma releitura de Crimes e Pecados, entretanto com outro final, um final mais descrente. Rodado na cidade de Londres, considerada cosmopolita, rica, palco de grandes negócios. A primeira cena já é fantástica por si só, em uma partida de tênis, a bola bate na rede e sobe. A câmera congela. Aqui aparece claramente, como na maioria das obras de Woody Allen, a sua preocupação com o destino e o acaso e de se perguntar, “Mas será que isso existe? Até que ponto isso pode afetar efetivamente a vida de alguém? ”, como mostra em ‘Match Point’ e também em ‘Scoop’ (2007).

Continuando com a questão do acaso, o judaísmo em diálogo com a cultura nos traz algumas questões a serem pensadas como, por exemplo, a finitude das coisas ou o eterno. Nesta cultura, que é uma cultura simbólica, onde transmitir o conhecimento é principal questão, contar algo e como enunciar é um problema. Nós enquanto indivíduos somos partes que se ligam ao todo, e esse pensamento pode se estender ao pensamento racional. Um ponto que é claramente visto em muitos dos filmes de Woody Allen é que todo corpo é dotado de substancia do acaso. E isso está intimamente ligado com as questões da existência e do início de todas as coisas, ou seja, o Universo é criado a partir do nada e tudo que existe é a reunião de matérias que se deu por um mero acaso. E por fim, a questão do tempo, que é finito. São temas que aparecem muito claramente na maioria das obras de Woody Allen, é notório a preocupação que ele tem em olhar para o tema do destino e do acaso e se perguntar e nos responde nos filmes anteriormente citados, que sim, eles nos afetam.

O fator do acaso está presente em alguns filmes, como por exemplo ‘Crimes e Pecados’, ‘Match Point’ e ‘Blue Jasmine’ (2013) e esse fator acaba por influenciar e mudar o caminho dessas mulheres. Em ‘Blue Jasmine’ um encontro dado pelo mero acaso entre Jasmine e seu ex-cunhado, modifica drasticamente o final de sua trama. O que era para ser um final com um casamento feliz termina com duras verdades que Jasmine não quer encarar e termino de seu relacionamento. É possível notar que Woody

aponta que deve-se ter domínio e uma consciência de que seus atos terão consequências e que o acaso, essa força estranha, nos atinge e influenciam no andamento da vida dos personagens.

Em ‘Blue Jasmine’ (2013) a interpretação estrondosa da personagem Jasmine feita por Cate Blanchet é o centro do filme inteiro. Entretanto, mais uma vez, ao tornar a personagem feminina uma mulher complexa que carrega o dilema entre a satisfação e a realização de seus desejos pessoais e individuais ela entra em conflito com questões morais. Não só isso, ela também é uma personagem que não conta com o ‘*plot twist*’ ou a reviravolta que acontece em sua vida, que assim como a personagem de Melinda. Ambas não se prepararam para isso e não possuem o controle de sua própria vida, por isso sempre esperam que um elemento externo resolva seus problemas.

Em Vicky Cristina Barcelona (2008) é difícil não se render ao cenário deslumbrante da cidade catalã se destaca pela sua arquitetura orgânica, marca do arquiteto Gaudí. A euforia dos espanhóis, a língua, a maneira como eles conversam, tudo está descrito como se não fosse encenado. A guitarra espanhola e a trilha sonora instrumental de Paco de Lucia, um dos mais notórios músicos dessa região, criam o tom de romance, entre as personagens complexas passionais de Scarlet Johanson, Penelope Cruz e Javier Barden. Conflitos conjugais, brigas, arte, diálogos sedutores compõe um cenário de um relacionamento a três nos fazem lembrar da estrutura clássica de um triângulo amoroso, entretanto, neste filme, é um triângulo amoroso que se constrói meio ao consentimento e as três partes se relacionam, estabelecendo um novo padrão amoroso da nossa sociedade.

Em ‘Meia Noite em Paris’ (2011) retornar aos anos loucos anos 20, onde a explosão artística parecia fluir em todos os âmbitos, literatura, artes visuais, cinema, fotografia, música, é o destarte da viagem no tempo que só acontece a meia noite. Brincar com o tempo, se apaixonar por um tempo que não é o seu, é só até Gil (interpretado por Owen Wilson), o alter ego de Woody, perceber que ‘essa gente não tem antibiótico’, como ele mesmo diz durante o filme. Nesta obra, acredito que mais do que qualquer outra que ela já tenha feito, ele evidencia suas maiores influências. Na música, o jazz embalado por Cole Porter que sutilmente está tocando piano em festa, está presente em vários filmes de Allen, não apenas em ‘Meia Noite em Paris’, mas em ‘Sob a Luz do Luar’ (2015), ‘Todos Dizem Eu Te Amo’, ‘Poderosa Afrodite’, entre outros.

O curioso aqui é a relação do artista com o jazz. Declaradamente apaixonado pelo ritmo, músico em uma banda em Nova Iorque na qual ele toca clarinete, até turnê já realizou. Woody, que possui um musical 'Todos Dizem Eu Te Amo' (1996), se utiliza do jazz de uma maneira até estética, se posso assim dizer. Tal ritmo está presente em todos os seus filmes é um convite para mergulhar nas emoções que Allen quer despertar em nós. Grandes nomes que permeiam entre Duke Ellington a Cole Porter, dão um ritmo por vezes arrítmico, uma vez que no jazz os improvisos são valorizados. Esses improvisos aparecem em suas obras na forma da linguagem cinematográfica como por exemplo os filmes em que ele apresenta em esquetes³⁰ podendo também aparecer em momentos em que o problema da trama é apresentada dando um andamento caótico, desorganizado e até frenético. Em situações mais tristes a utilização de músicas do gênero Blues compete o ar 'blue' ou triste como eles costumam dizer, ou em outros casos, a utilização de Big Bands, para encerrar alguma cena. O adicional nesta parte são as letras das músicas que são escolhidas por ele e que por vezes há uma constante. As músicas de Cole Porter aparecem em inúmeros filmes de Woody até que ele se torna um personagem em Meia Noite em Paris.

Quando falamos em música na filmografia de Woody Allen, tudo é muito orquestrado. Em análise fílmica, a música, assim como o silêncio, dão o tom da trama despertando nossas emoções. Na abertura do filme 'Manhattan' (1979) Gershwin's "Rhapsody in Blue"³¹ é pensada em umas das mais grandiosas aberturas de sua obra.

Quando temos contato com a obra de Marcel Martin³², fica evidente a importância da questão do som em uma obra cinematográfica. Entendendo que esse recurso se estende para os diálogos ou na fala, a música utilizada que pode fazer um contraponto com o sentimento do personagem, os barulhos e ruídos, quando usar o silêncio, enfim, ele é importante para dar o ritmo da cena.

Em outro momento de Meia Noite em Paris, surgem artistas que surrealmente aparecem em cena, Salvador Dalí acompanhado por Luiz Buñuel. O cunho saudosista de acreditar que tudo é melhor anteriormente e as viagens no tempo é um debate que merece ser aprofundado com muita atenção, o que não poderei realizar no presente trabalho. A perspectiva anacrônica também é conhecida de Allen quando, de

³⁰ Tudo que você sempre quis saber sobre sexo (mas tinha vergonha de perguntar), 1972

³¹ GERSHWIN, George. **Rhapsody in blue**. Nova Iorque, Decca, 1987.

³² MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013

maneira engraçada Gil encontra com Henri Matisse que está vendendo alguns de seus quadros e ao anunciar o preço, Gil compra três.

E para muitos dizem que ‘Para Roma com Amor’ (2012), Woody não captou a essência da cidade de Roma. Roma historicamente acabou se configurando como uma cidade caótica, frenética, louca e passional assim como que é representada no filme e como todos os seus personagens. É suposto que uma das cidades mais antigas da Europa seja levada em consideração sua história, assim como suas influências contemporâneas como a moda e a fugacidade das celebridades.

Outro apontamento é com relação ao filme ‘Tudo pode dar certo’ (2009) onde Woody também não atua, mas Larry David co-criador do seriado Seinfeld³³ é seu álter ego. Boris, interpretado por Larry, é mais um personagem com questões existenciais, neuróticos, com a particularidade de compreender a insignificância das aspirações humanas e o caos do universo. Além disso, a quebra da quarta parede e o tema do acaso também são trabalhados.

Boris não está disposto a ter aventuras, mas encontros ao acaso faz com que sua vida mude e ele conclui que as pessoas tornam a vida complicadas mais do que elas realmente são. Por isso ele se apega ao que pode dar certo e tudo que puder trazer felicidade para si e para o outro. A felicidade no caso, seria cercar-se de relações significativas com os outros e consigo.

Finalmente, o tema da felicidade e como encaramos as situações da vida com o viés de uma interpretação psicanalisada, são trabalhados em diversos filmes. Em ‘Melinda e Melinda’ (2004) e em ‘Poderosa Afrodite’ (1995) fazem uma mescla da psicanálise com as estruturas narrativas da tragédia e da comédia, com uma preocupação em relacionar não apenas esteticamente esses conceitos, mas também de incorporá-los no cotidiano. Desta forma, o caminho da pesquisa é pensar esses conceitos e como que alguns pensamentos influenciam na obra de Woody Allen, onde o próprio se apropria e atribui um novo significado dentro de seus filmes.

Como pode ser constatado, existem temas que não estão acabados e que aparecem repetidamente em outros filmes produzidos. Temas como o tempo, o acaso, o humor judaico, a vida, o envelhecimento, são questões que se modificam ou porque simplesmente, mudamos de opinião. Prefiro pensar no conjunto de sua obra não como ciclos, mas como uma espiral, que concentram alguns temas, entretanto, eles não são

³³ Seinfeld é um seriado norte-americano de humor no período de 1989 a 1998. Muito marcado pelo humor judaico, pela criticidade e questionamentos acerca da vida cotidiana.

estão acabados. Desta forma, temas e problemáticas se misturam entre os filmes, alguns temas que às vezes parecia acabado, volta à tona e em alguns casos com novos desfechos. Assim, ele compõe uma dinâmica de retomar questões e trazer novas em suas obras, sempre com um tom autoral.

3 CAPÍTULO 2

Melinda e Melinda era uma ideia que eu sempre quis fazer, e que mencionei para Peter Rice, com quem gostei de trabalhar. Tive algumas conversas com ele por telefone, e ele queria fazer um filme comigo. Eu disse que queria fazer uma versão cômica e uma versão séria da mesma história e ele adorou a ideia. (...). Esse também era um filme em que a história dramática me interessava mais. Todo o calor e a paixão estavam na história dramática.³⁴

Quando vemos ‘Melinda e Melinda’ (2004)³⁵, podemos notar que é um filme diferente, ou como alguns costumam dizer, são dois filmes em um só. O diálogo entre dois diretores de teatro, tentando decifrar se a existência da vida é trágica ou cômica é um ponto de partida tanto para uma reflexão filosófica da vida quanto dos segmentos estéticos. Curiosamente, o filme em questão foi o último gravado na cidade de Nova Iorque, antes de Allen começar sua fase nas cidades europeias, uma vez que se tornou inviável financeiramente gravar na ‘Big Apple’.

Após a apresentação de uma sequência de fatos, que não é mostrada ao expectador, os diretores discutem se é base para tragédia ou comédia. Assim, começam as sequências em cenas alternadas de uma Melinda trágica e em seguida a mesma sequência de uma Melinda cômica. Por isso é que consideram dois filmes já que ele conta a mesma história duas vezes consecutivamente. A primeira história, a discussão dos diretores não é tão atraente, não chama tanto atenção quanto o jogo de narrativas feito entre as duas versões da Melinda.

Evidentemente que quando falamos de cinema no campo da história, algumas leituras são básicas para o desenvolvimento da estrutura de um trabalho. Marc Ferro³⁶, Rosenstone³⁷ são historiadores importantes que trabalham a questão história e cinema. Entretanto, gosto particularmente da obra de Marcel Martin³⁸, ‘A linguagem cinematográfica’, onde ele praticamente nos ensina a montar um filme, a decupagem, etapa por etapa da sétima arte para termos uma melhor compreensão dessa linguagem, que através de uma objetiva é capaz de produzir sensações subjetivas.

A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo o realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do

³⁴ LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008.p. 89

³⁵ MELINDA e Melinda. Direção: Woody Allen. Nova Iorque: Fox Films, 2004 1 filme 1h40min

³⁶ FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³⁷ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra 2010.

³⁸ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo não o tocariam senão mediocrementemente.³⁹

Por exemplo, cenas que no dia a dia não comovem como o beijo de um casal, apaixonado como Melinda e Hobie. A partir disso, ele cunha uma definição de atitude estética que, a imagem reproduz o real, para que, num segundo momento ela afete nossos sentimentos e por fim, adquira um significado. Desta forma, mais uma vez, ‘Melinda e Melinda’ é um convite para uma experiência sensorial, aprofundamento no campo da linguagem e da estética, seja na iluminação, no cenário, a cor, como também na construção dos diálogos entre os personagens, e também a questão da direção, do tempo e do espaço.

3.1 Narrativa Melinda Trágica

“Durante um jantar, dois dramaturgos discutem se a essência da vida é trágica ou cômica. Então o filme corta do drama para a comédia, enquanto os dois escritores desenvolvem a história de uma mulher que aparece inesperadamente num jantar dado por amigos, e cuja a influência acaba levando ao adultério, diferente em cada uma das versões”⁴⁰

Numa mescla de música instrumental com instrumentos de sopro, Nova Iorque nos é apresentada num dia chuvoso. O leve traveling feito pela câmera nos transporta para dentro de um charmoso bistrô onde o personagem Sy diz:

-A essência da vida é trágica! Não há nada engraçado sobre a terrível existência humana. ”

- Discordo. Os filósofos a consideram absurda porque, no final, o que podemos fazer é rir. As aspirações humanas são ridículas e irracionais. Se o que está por detrás de nossa existência é trágico, minhas peças renderiam mais do que as suas, porque minhas histórias tocariam mais fundo a alma humana.

- É por isso que as tragédias, por tocarem nas dores da vida, fazem com que as pessoas queiram minhas comédias para fugirem disso. A tragédia confronta. A comédia oferece uma fuga.

³⁹Lax, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Cosac Naify, 2008.pg 25

⁴⁰Lax, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Cosac Naify, 2008.pg 89

- Ouçam essa história e me digam se seria tragédia ou comédia. Aconteceu com gente que conheço. Um jantarzinho. Os anfitriões querem impressionar um dos convidados. A campainha toca. Chega alguém que não esperavam. – Al

- Homem ou mulher? – Sy

-Mulher. Vou contar os detalhes. Ela entra. Todos se surpreendem especialmente o anfitrião. Parece que ela tem um problema.⁴¹

Não sabemos os detalhes da história, mas é assim que Melinda nos é apresentada. Uma das personagens diz: “Isso é porque você vê o mundo como uma comédia”. E aqui está a chave para os desdobramentos, a questão que compete a interpretação dos fatos e principalmente como a maneira em que se percebe o mundo e como isso irá influenciar no cotidiano das duas versões narrativas da Melinda.

Com a câmera parada, em um plano conjunto, alta, dando a ideia de inserção na realidade descrita pelos diretores na cena anterior. Uma figura solitária, numa rua escura com a iluminação de um poste fraca, na cor fria num dia chuvoso, procurando pelo endereço ela está nervosa, a música é de Stravinsky⁴². Eles tentam impressionar o convidado para conseguir o papel em uma peça de teatro. E então Melinda aparece todos se surpreendem e ficam nervosos. Melinda pedi por uma bebida e fuma em praticamente todas as cenas do filme. Todos os cortes da primeira cena e a transição de planos são feitos de maneira lenta para dar a percepção de tempo contínuo, se aproximando do tempo cronológico da realidade.

Melinda da narrativa trágica está em período confuso de sua vida, como a maioria das personagens de Woody Allen. Ela tenta cometer suicídio, casou, teve filhos, teve um caso com um fotógrafo, enquanto isso tudo acontece não há música de fundo, para dar maior dramaticidade à cena. Ela fica imersa, se adentrando em suas memórias de seu caso romântico extraconjugal. Perdeu a guarda de seus filhos e encerra a cena dizendo que “As coisas só pioram. ” Na atuação de Radha Michel podemos perceber

⁴¹ MELINDA e Melinda. Direção: Woody Allen. Nova Iorque: Fox Films, 2004 1 filme 1h40min

⁴²Geralmente, quando Woody Allen não usa jazz, costuma usar música clássica como trilha sonora. Em ‘Conversas com Woody Allen’ ele coloca “*Usei um pouco de Stravinsky depois disso. Usei o Concerto em ré, em Melinda e Melinda. Teríamos usado alguma coisa dos balés, algo da Sagração da primavera.*” O que é no mínimo interessante de pensarmos esteticamente, uma vez que Igor Stravinsky rompe, em sua época, com os padrões estéticos clássicos e simétricos.

como ela utiliza de expressões faciais, trejeitos como morder a boca para dar o tom de nervosismo, além de se fazer várias perguntas mostrando a ansiedade.

No dia da festa organizada para aproximar Melinda com o dentista, ainda na narrativa trágica, Melinda parece nervosa e se considera desesperada e se interessa por um músico charmoso. Melinda brinca com a sorte esfregando uma lâmpada esperando que ela faça alguma mágica em sua vida. Sendo que a ideia de que os problemas se resolvam como mágica, além de ser um tema que Woody Allen gosta de trabalhar, acontece em outros filmes como ‘A Rosa Púrpura do Cairo’.

- Eu acredito em magia. É a única coisa que pode nos salvar.
São lágrimas de tristeza ou lágrimas de alegria? – Ellis

- Não são as mesmas lágrimas? – Melinda

- Apesar de serem as mesmas lágrimas, aqui é uma das cenas onde há o despertar para a importância de como as duas narrativas são apenas maneiras.

Laurel sai com ela e Ellis, vão a um concerto, jantam juntos.

- Não estamos nesse planeta para sofrer o tempo todo. ‘ Ellis⁴³

Laurel confessa que está apaixonada por Ellis, e que vai fazer alguma coisa para ficarem juntos. Melinda descobre que Laurel está tendo um caso com Ellis. Tem um surto. E as notícias só pioram, pois ela não consegue a guarda dos filhos. Vai até a casa de Ellis e eles contam que querem ficar juntas. Ao som de Stravinsky é montada a cena. Melinda tenta suicídio, mas é impedida por Ellis.

Para a interpretação cômica, o diretor inverte a questão, inclusive inverte os papéis agora o jantar de negócio é da esposa e não do marido. Uma rua arborizada o marido bajula o convidado que é um cineasta. A esposa é diretora e precisa impressioná-los para conseguir verba para o seu filme. Melinda, ela toca campainha e diz que tomou muitas pílulas para dormir. Nessa primeira inversão do jogo narrativo, Woody já mobiliza conceitos que não estão dados e jogam a questão da linguagem teatral e cinematográfica, apontando que o teatro estaria relacionado a tragédia, por isso uma montagem mais próxima do teatro e o cinema estaria relacionado a comédia.

3.2 Narrativa Melinda Cômica

⁴³ MELINDA e Melinda. Direção: Woody Allen. Nova Iorque: Fox Films, 2004 1 filme 1h40min

Na estrutura da Melinda cômica, ela tem o alívio de não ter filhos e não ter que resolver o problema da guarda dos filhos. E agora ela vai voltar a trabalhar na sua área, história da arte. O casal de anfitriões passa por uma crise conjugal, tema recorrente nos filmes de Woody Allen. Voltando para a narrativa trágica, suas amigas se encontram para encontrar um novo parceiro para Melinda. A relação conjugal do casal de amigos também não vai bem.

Na narrativa cômica, na mistura de trabalho e relações amorosas, a cineasta consegue o dinheiro para sua obra, mas não poderá ser interpretada pelo seu marido Hobie, pois é necessário alguém conhecido. No encontro entre Hobie e Melinda, eles conversam sobre a última relação de Melinda, ela conta ser uma pessoa passional.

Melinda sai acompanhada do dentista Greg e os amigos, a cineasta e a atriz. E Hobie mostra ciúmes de Melinda. E uma das cenas cômicas com o humor non sense é Melinda pedindo ajuda, pois tinha um carrapato sugando o sangue dela.

Melinda vai com Jon ao Jóquei apostar em um encontro romântico. Eles se apaixonam se relacionam e ela conta sobre seu passado e sobre suas escolhas trágicas.

Hobie confessa que está apaixonado por Melinda, e não sabe como, pois, tem que terminar que sua esposa. Ao esfregar uma lâmpada em uma loja pede para ficar com Melinda sem magoar sua esposa. Magicamente isso acontece. Ele convida Melinda para um jantar em um bistrô. “A vida muda depressa. E de maneira imprevisível. Tudo acaba tão depressa, e o que é no final? Chekov disse que era uma bolha de sabão. ” – Hobie

Melinda conta que por acaso alguém estava se mudando e curiosamente esse vizinho eles se conhecem tocando piano no meio da rua e diz estar apaixonada por ele.

Pausa na história de Melinda e Sy diz: “A situação é perfeita. Está desanimado, desesperado e com tendências suicidas. Todos os elementos cômicos estão presentes. ”

E a situação inverte, Melinda vai ajudar para ele a encontrar alguém, mas Hobie está apaixonado por Melinda.

Hobie sai com em um encontro de casal. Sai com Stancy, eles conversam e logo ela está em seu apartamento, conta sua história triste e tenta se matar pulando pela janela. Hobie sonha com Melinda que vai vê-lo. Melinda estava com ciúmes e confessa que gosta dele. Ele se declara e se beijam.

- Tudo depende de quem vê. Ouvimos uma história, uns detalhes contados por outros. Pegamos tudo e criamos uma história trágica. A

fraqueza dela pelo romance é sua ruína. E é assim que você vê a vida. E você pega esses detalhes e os transforma num romance divertido. Ótimo. Essa é a sua versão da vida. Mas claramente não há uma diferença definida. – Louise

- Momentos de humor existem. Eu os exploro. Mas existem dentro de uma estrutura trágica maior. - Sy

- Eu sempre rio nas horas erradas. – Max

- É esse meu ponto. Rimos para mascarar nosso terror real em relação a mortalidade. - Sy

- O que importa é aproveitar a vida enquanto podemos.⁴⁴

Só se vive uma vez, e quando acaba, acaba. E com ou sem exames perfeitos podem acabar assim, fecha a câmera e tudo fica escuro.

3.3 Análise das estruturas narrativas

Início o texto destacando a atuação impecável da atriz Radha Michthel, que na construção da personagem, a incorporou de tal forma, que até parecem atrizes diferentes. A primeira preocupação é como que através da própria linguagem fílmica, juntamente com os depoimentos do Woody Allen, é possível evidenciar os conceitos de tragédia e comédia na contemporaneidade, pelo prisma do artista. E como que no filme ele deixa transparecer as suas preocupações. É evidente que ao escrever o roteiro, o debate e as ideias de Allen estavam postas no diálogo entre os diretores. Por exemplo, ele fala que era uma questão que sempre quis trabalhar “Esse também era um filme em que a história dramática me interessava mais. Todo o calor e a paixão estavam na história da dramática⁴⁵

A preocupação é clara com o trágico e mais adiante quando questionado, ele afirma que admira o filme dramático. Entretanto, quando é questionado se é mais difícil fazer comédia, uma vez que seus filmes mais famosos possuem o humor na sua composição, ele traz uma insatisfação na comédia, pois para ele:

Sem dúvida a comédia é mais fácil de fazer do que coisa séria. Também não tenho nenhuma dúvida de que a comédia tem menos valor do que coisa séria. Tem menos impacto, e acho que por uma boa razão. Quando a comédia aborda um determinado problema, ela brinca mais não resolve. O drama trabalha a questão de um modo emocionalmente mais satisfatório.⁴⁶

⁴⁴ MELINDA e Melinda. Direção: Woody Allen. Nova Iorque: Fox Films, 2004 1 filme 1h40min

⁴⁵Lax, Eric. **Conversas com Woody Allen:** seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008.p. 89

⁴⁶ Ibid. p. 101

Com todos esses elementos postos, ao fazermos a decupagem da película ou uma análise aprofundada levando em consideração a linguagem cinematográfica, é possível notar nos recursos da linguagem as intenções do diretor. A primeira evidência que nos mostra que a preocupação de Allen com o enredo trágico é o tempo. Em uma narrativa, geralmente contamos aquilo que é importante e que nos interessa, às vezes contamos o que não é tão importante assim. No cinema americano de modo geral, as tomadas são muito rápidas, ágeis, dinâmicas, na contramão desses argumentos, mesmo sendo americano, Woody Allen nem sempre traz essas características em seus filmes, já que sua referência vem do cinema europeu de Bergman, invertendo o sentido, produzindo uma obra que muitas vezes não é tão comercial assim, nos fazendo pensar qual o sentido disso dentro uma obra, já que isso cria outro tipo de tensão. Podemos também pensar que existe um público consolidado para esse tipo de filme, onde apesar das referências artísticas, isso não torna a película menos comercial.

Se pensarmos que Woody Allen quando não atua em seus filmes, transporta suas características e questionamentos para um *álter ego*, Al e Sy podem ser considerados como seus *álter egos*, representando uma discussão que Woody realiza internamente. Os diretores que conduzem as histórias funcionam como a extensão de Woody Allen já que até então ele deixaria de aparecer em seus filmes como ator. Outra maneira de perceber-lo é no personagem no pianista Ellis, representaria a insatisfação de Woody diante da recepção de suas obras, por vezes não compreendida e criticada por ser muito repetitiva. Entretanto, se observamos atentamente, outro possível *álter ego* é o do personagem Ellis já que é ele que engloba Melinda em outra perspectiva, mostrando uma leveza e as potencialidades do acaso na vida dos indivíduos.

A comicidade de Woody pode ser percebida na personagem de Will Ferrell, Hobie, que possui um humor físico, ou como o próprio Woody o considera ‘um comediante muito despachado’, caracterizado por tropeços, expressões bem marcadas, geralmente são estereotipadas. Entretanto, assim como atentado pelo próprio Allen, havia logo doce e vulnerável para fazer o papel.

E intrigante pensar a questão do tempo, pois, uma das magias do cinema é poder brincar com o tempo. O filme é uma forma temporal, como dizia Merleau Ponty, que tem uma dominação do tempo assim como do espaço que tornam suas características originais. O espaço vivo e integrado ao tempo em um continuum específico. Aprofundando no tema, atento para as questões psicológicas de como se coloca o tempo no filme (passado, presente e futuro) e do filme, que te envolve de tal

forma que não se percebe o tempo passar. O filme todo, nas duas interpretações elas ocorrem no tempo presente, contínuo e linear. Não só isso, a questão do tempo deve ser avaliada quando pensamos no aspecto de sequência⁴⁷ rodada e nos cortes do filme, pois é isso que vai conferir a continuidade dando ou não um aspecto de seguir no tempo real, ou ter a impressão de que o tempo no filme seja o mesmo que o do espectador. Em ‘Melinda e Melinda’, não temos, por exemplo, um recurso básico quando a nossa personagem principal se aprofunda em suas memórias, que é o uso de *flashbacks*, simplesmente há apenas o recurso descritivo feito por Melinda. A história da Melinda trágica é maior, em termos de duração, o tempo gasto é maior do que a cômica, mesmo tendo a mesma quantidade de cenas para as duas versões de Melinda.

A utilização de cenas durante o dia ou durante a noite para a composição das interpretações trágicas e cômicas são fundamentais. Na versão cômica, vemos uma predominância de cenas durante o dia, já na versão da tragédia começa num ambiente chuvoso, numa rua cinzenta com a iluminação do poste. Se atentarmos para a questão da cor, as experiências psicológicas dentro do cinema, por exemplo, geralmente são monocromáticas, chamadas as cores frias, mais carregadas de sombras, assim como os sonhos, que muitas vezes são em preto e branco para demarcar quando começa e quando termina, tornando as relações mais íntimas, pois, as cores primárias⁴⁸ ou cenas muito coloridas são muito estimulantes visualmente, causando assim uma confusão, podendo ser considerada até agressiva para o espectador.

Em um segundo momento, a apresentação, juntamente com a construção dos personagens é algo a ser destacado. A Melinda acabou de romper com o namorado, está longe dos filhos e não tem onde morar. É-nos apresentadas três amigas que a querem resolver os problemas afetivos, dando muitos conselhos, tentam ajudar, mas a personagem vive numa lamúria sem fim. Na interpretação cômica, não tem algumas preocupações, inclusive durante esta parte do filme algumas coisas não são comentadas, como a questão dos filhos, por exemplo. Mesmo assim a composição do enredo que os personagens passam e as situações são as mesmas.

Em seus dramas, Allen se aprofunda no funcionamento interno de seus personagens, mas isso também ocorre em suas comédias. Em discursos irônicos e sarcásticos, os personagens se constroem a partir de seus pontos de vista, que é o modo mais profundo de construção de personagem. Allen então hibridiza as características de comédia e

⁴⁷ Entenda a sequência como um assunto que começa e termina dentro do filme, sendo construída por diversos planos.

⁴⁸ Vermelho, amarelo e azul

drama (como evidencia em *Melinda e Melinda*), partindo de duas referências principais e torna-se um cineasta americano e europeu – ou nenhum dos dois: nova-iorquino.⁴⁹

A partir deste fragmento, é importante lembrar que o roteiro da *Melinda*, embora tenha duas versões, é o mesmo, o que muda é como elas iram reagir as situações. Cabe aqui retornar ao conceito de personagem flat e round:

Apesar da distinção tão marcada entre os dois tipos de personagens classificados por Foster, é possível que se crie seres híbridos. Alguns personagens de Woody Allen, por exemplo, oscilam entre o plano e o redondo pela sua previsibilidade e ao mesmo tempo riqueza de construção. Os que não são redondos são secundários e propositalmente assim pela comicidade⁵⁰

Podemos considerar as duas interpretações da *Melinda* como uma personagem híbrida onde ambas são complexas, dinâmicas e possuem uma riqueza na sua construção que perpassa por questões existenciais por parte da personagem e estéticas. Questões estéticas que permeiam sobre a tragédia e a comédia e sua forma narrativa presente no filme. Híbrida também porque carrega em si as duas concepções, independente das interpretações.

Em terceiro lugar é a questão do destino na *Melinda Trágica*, que tem uma conotação completamente diferente na *Melinda cômica*, se podemos assim chamá-las. E que de uma maneira muito clássica, a jornada do herói na narrativa trágica clássica é concretizada com o suicídio. Partindo do livro ‘*Tragédia Moderna*’ do Raymond Williams, em que, quando se coloca a historicidade do conceito, o conceito grego do que é a tragédia termina na morte. Não preciso aqui encher de exemplos, mas quando pensamos no Édipo Rei, de Sófocles, o fim é sua cegueira e consequentemente depois a morte. Medéia, outra tragédia clássica grega além de matar os próprios filhos, cometeu autoextermínio no fim da narrativa. Porque é uma questão a ser encarada como redenção⁵¹. Já na *Melinda cômica* não, ela simplesmente brinca com o acaso, com os acontecimentos inesperados que ocorrem durante a sua jornada e se deixa levar pelo destino. Ela não tem um destino traçado, definido, as coisas fluem de tal maneira que no final tudo se resolve.

⁴⁹ BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen**. 2010. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p.43

⁵⁰ Ibid. p. 13

⁵¹ Williams, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 44

E no último momento, a versão trágica está diretamente ligada ao teatro, à estrutura da narrativa já começa com o problema do marido de Laurel para conseguir um papel numa peça importante de teatro. Enquanto a narrativa cômica está diretamente ligada ao cinema e os papéis estão invertidos, é a esposa que precisa de fundos para fazer o filme. Então possível perceber na urdidura da estrutura que esses elementos não são mero acaso. Woody Allen sabe muito bem com o material que ele está lidando, uma vez que seu repertório passa por formação complexa dos elementos da cultura clássica grega e entre várias outras, como já ditas anteriormente.

Desta forma, é legítimo nos perguntarmos se é a mesma Melinda? Mesmo sendo os mesmos fatos? E já de antemão, apesar de demorar um tempo para perceber, pode-se afirmar que sim. Baseando-me inclusive no próprio discurso final do filme.

A questão de não sabermos quais são os fatos nos remete a questão da relação entre o fato e a ficção. Em ‘O fio e os rastros’⁵² de Carlo Ginzburg, a ideia de verdade, falso e fictício para o historiador é rompida, onde é criada uma representação da realidade que Ginzburg irá chamar de híbrida. Nessas representações da realidade cunhadas pelo historiador, todos esses aspectos se misturam na construção de um texto histórico. Se também ‘é tarefa da história expor o falso’, como diz Ginzburg, fazer história é investigar as frestas entre verdadeiro e do falso. Em ‘A Rosa Púrpura do Cairo’ já estávamos familiarizados com os aspectos que unem a ficção e a realidade na obra de Woody Allen e agora em ‘Melinda e Melinda’ esse aspecto ‘híbrido’ se concretiza num amálgama do que é verdade e o que é fictício onde essa questão (ser verdadeiro ou não) pouco importa, a grande questão aqui é a da verossimilhança.

Quando abordamos a verossimilhança das duas Melindas, no desenrolar da trama da narrativa trágica, há uma série de acontecimentos estressantes que levam o espectador a se irritar e aqui que se dá o estranhamento e ele se concretiza pelo excesso. Uma narrativa trágica como essa, para alguns chega a ser incoerente pois não é condizente com a realidade não reagir as situações, a vida não pode ser uma tragédia todo dia.

Um aspecto intrigante na obra de Woody Allen quando pensamos a questão da tragédia é a questão do coro. Por definição:

O coro no teatro grego clássico, que serve para formular, exprimir e comentar a questão moral levantada pela ação dramática ou para

⁵²GINZBURG, Carlo, **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

expressir uma emoção apropriada para cada estágio do conflito dramático.⁵³

O exercício de falar sobre os gêneros passa por um exercício de compreensão e de falar das linguagens cinematográficas e teatrais, evidentemente que essa relação com a linguagem teatral se dá mais clara em ‘Poderosa Afrodite’ (1995), sendo essa a deixa para começar o diálogo entre as duas obras.

Em ‘Melinda e Melinda’ (2004), não há coro, se posso assim dizer, há no máximo uma voz over para comentar os fatos que são dos diretores de teatro que narram a história. Diferentemente de ‘Poderosa Afrodite’ (1995), que possui um coro muito bem definido. Aliás, vamos adentrar um pouco nesse quesito. Nesta obra, a referência clássica do teatro grego está em toda sua composição, a câmera mergulha num teatro de arena em ruínas gregas, gravado na Sicília, onde o coro irá nos contar uma versão de Édipo Rei nos dias de hoje, coro este que está caracterizado como algo externo a história já que eles que contam a trama, utilizando de recursos teatrais como a máscara teatral grega, não custa lembrar que a representação do drama grego conta com regras fixas descritas por Aristóteles, como elementos líricos, cênicos e recitativos.

Se na tragédia, o papel do coro é rígido e bem delimitado, no filme de Allen, ele é mais descontraído, distanciando-se de sua função na tragédia. Assim como na tragédia grega, ele permanece todo o tempo em cena, intervindo e comentando, muitas vezes, as ações das personagens, em Poderosa Afrodite, ele também toma parte na ação “heroica” da personagem, mas a ele cabe, somente, o papel de comentar a ação, como diz Lenny, bem humorado, referindo-se à condição de comentarista do coro como função principal no contexto da narrativa.⁵⁴

Após adotar uma criança, Lenny (interpretado por Woody Allen) se pergunta quem será a mãe biológica de seu filho e descobre que ela não era nada do que ele esperava e faz de tudo para ela tenha uma vida melhor. Entretanto, ao buscar essas origens, uma série de conflitos é criada e aqui entra o coro, para questionar moralmente as atitudes de Lenny, que tem a história “tão grega e eterna quanto o próprio destino”, diz o coro.

Na tragédia grega, o elemento lírico já citado acima está confinado ao coro e se apresenta por meio de versos variados e não menos complexos, como, por exemplo, podemos divisar no terceiro estásimo de Édipo Rei (1086-1109), de Sófocles, que apresenta uma dança frenética e veloz, de teor mais festivo, contrastando com os

⁵³MAUSSAUD, Moises. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.

⁵⁴ARAÚJO, Orlando Luiz de. Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica. **Archai**: revista de estudos sobre as origens do pensamento ocidental. v.7, p.102-108, Jul. 2011. Disponível em: <periodicos.bce.unb.br> Acesso em: 02 fev 2016

acontecimentos anteriores, que apresentam tons mais sombrios. A música instrumental, performatizada pelo coro, os diálogos entre personagens e a declamação, que aparece em pontos de alta tensão dramática, são elementos que estruturam a tragédia ao mesmo tempo em que aguçam a expectativa do público.⁵⁵

Os momentos de humor existem num contexto trágico generalizado. Assim como na história, são os problemas do presente que nos leva ao passado, Woody faz o mesmo processo quando volta a algumas obras e algumas questões que nem sempre são os grandes temas clássicos, mas sim temas simples do cotidiano.

A despeito do interesse de Allen por argumentos sérios, ele não constrói um drama trágico no sentido estrito do termo; porém, vinculando o cômico ao trágico, consegue unir os dois elementos, possibilitando-lhe filmar uma narrativa ao mesmo tempo séria e divertida, duas facetas presentes nos gêneros dramático e humano, se considerarmos a lição de Dejanira, em *As Traquínias*, de Sófocles, que nos ensina acerca da inevitabilidade da alegria seguir seu curso, todavia, “os que examinam bem podem temer que o vencedor um dia caia.”⁵⁶

Apesar do trecho estar dizendo de ‘Poderosa Afrodite’, ele se encaixa perfeitamente na trama de ‘Melinda e Melinda’, onde argumentos sérios são trabalhados transitando entre o trágico e o cômico. Cada filme do Woody Allen é um mergulho. Neste especificamente, chamaremos atenção para os recursos narrativos, os aspectos da linguagem que são trabalhados no filme. Ele seleciona os gêneros clássicos para a arte que são a tragédia e comédia e brinca com as narrativas criando duas versões de uma mesma Melinda. Melinda não é uma heroína. Ela é uma pessoa anônima, comum, qualquer um pode se reconhecer nela, ela não tem nada de especial.

Embora seja a mesma Melinda, a visão que cada uma tem e as reações diante de algumas situações são diferentes e cada visão está aliada a um exercício narrativo que possui elementos próprios.

Como já dito anteriormente, há uma constância do tragicômico nos filmes do Woody Allen, de tal forma que a maioria dos seus filmes possuem essa dinâmica. Essa estrutura que é perceptível no decorrer de seus roteiros uma percepção positiva, numa mescla entre ‘Keep on smiling’ (No final do filme *Poderosa Afrodite*, Allen encerra o filme com esta música o trecho da música diz “*When you're smiling, keep on smiling/The whole world smiles with you*” em uma tradução livre “Quando você sorrir,

⁵⁵ ARAÚJO, Orlando Luiz de. *Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica*. **Archai**: revista de estudos sobre as origens do pensamento ocidental. v.7, p.102-108, Jul. 2011. Disponível em: < periodicos.bce.unb.br > Acesso em: 02 fev 2016

⁵⁶ Ibid.

continue sorrindo, pois, o mundo todo sorri com você”) e o jazz instrumental marcado pelo tempo quebrado (ragtime) de Duke Ellington:

Coloco a música que gosto de ouvir porque o filme é meu (ri). Existe um certo tipo de jazz que é ótima música para comédia, porque é pra cima e viva. Realmente não vou além da era do swing porque é importante que a batida seja simples, e a música melódica. Seria difícil fazer uma trilha com Charlie Parker e o Dizzy Gillespie – numa comédia.⁵⁷

‘Melinda e Melinda’ para além de uma brincadeira com as estruturas narrativas que envolvem a tragédia e comédia é também um exercício psicanalítico onde a personagem apresenta problemas e reage de maneira positiva na estrutura cômica ou negativa na estrutura trágica. Entretanto apenas na versão cômica temos uma reação ou uma intervenção nas reações da personagem que alteram o desenrolar da história.

⁵⁷ LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 400

4 CAPÍTULO 3

A partir do filme ‘Melinda e Melinda’ de Woody Allen é possível entender como os conceitos da tragédia e da comédia são utilizados na contemporaneidade, qual a importância de cada um desses conceitos para a sociedade para a qual ele produz suas obras e até mesmo na sociedade atual. Além disso, compreender como que o artista percebe esses conceitos a ponto de colocá-los em seus filmes, transformando-os dentro de um conceito estético e histórico, sendo que a palavra permanece mais o conceito muda.

Assim como apontamos o conceito de hibridismo entre as versões de Melinda, estes são conceitos que permeiam, transitam entre si. É uma dualidade, onde um não existe sem o outro, são opostos que se completam e fazem uma dinâmica dialética.

Quando pensamos a questão da comédia em ‘Melinda e Melinda’ (2004), há uma valorização ou desvalorização da comédia? A comédia é realmente insatisfatória? É possível definir uma essência como os diretores Sy e Al querem? E aqui que o filme se afirma enquanto documento histórico uma vez que o historiador fala de um lugar, um tempo e um espaço e preciso pensar esse objeto no tempo e suas marcas.

No gênero da comédia, ‘o retorno é imediato, a recepção é clara, as pessoas riem e você escuta’, diz Woody Allen. Quando avaliamos a historicidade do riso, podemos perceber que o significado de tal ato muda historicamente, tal qual os dois conceitos aqui abordados. Na antiguidade a comédia estava relacionada a política, como uma maneira de poder denunciar o que ocorria nesse âmbito da sociedade. Quando surge a ‘comédia nova’ volta-se para os aspectos da intimidade e da vida privada⁵⁸. Se pensarmos na Idade Média, como vemos em O Nome da Rosa⁵⁹, o riso ele tem uma conotação ruim, de deboche, ligada a pessoas subversivas. Porém, como é apontado por Umberto Eco, não é possível ser livre através do terror, um aldeão só se liberta quando ele ri do seu senhor, e assim entre outros casos, porque o riso é libertador. Entretanto, não é o que observamos atualmente. É possível notar uma valorização da comédia, a importância de estar sempre rindo, sorrindo, estar alegre é uma constância a ser cultivada e muitas vezes tudo parece ser uma grande piada.

⁵⁸BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes. 1984.

⁵⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. São Paulo: Record, 2002.

A comédia além de divertir, como será colocado pelas autoras Maricélia e Lourdes⁶⁰, tinham o objetivo de criticar as instituições políticas, os atos corruptos, abusos de autoridade, tecendo assim uma crítica aos diversos pontos da vida pública sem repressões, já que tratam dessas questões em tom de deboche.

A comédia visa as realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopéia e da tragédia⁶¹

Desta forma, a comédia, que representa características inerentes ao humano, com o passar do tempo, irá parodiar, fazer sátiras dos costumes e das condições sociais, criando ‘tipos’, no que será considerado a Comédia Nova ou Comédia Média. Essa transformação na comédia irá atingir o ideal de família, relacionada a questão da classe social e da mobilidade de classes, trazendo à tona os vícios humanos com esses personagens estereotipados. Assim, a comédia ganha um espaço do âmbito privado e é destacado o seu caráter ambivalente que perpassa do riso festivo ao ridículo, liberta e constrange, é alegre diverte, mas critica e satiriza a realidade.

É aparentemente claro que o riso deve ter um significado social para ser partilhado, uma vez que só se ri de algo que está no seu lexo cultural de uma sociedade ou que faz parte do seu contexto social, assim, as autoras analisam Bahktin:

No Romantismo, por sua vez, o riso literário também sofre transformações: “[...] se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre”.³⁵ Reduz-se, assim, seu aspecto regenerador. Assumem especial importância, no período romântico, a loucura, que passa a retratar o isolamento do indivíduo, e a máscara, que remete à dissimulação e ao engano. Tais elementos, presentes no cômico em geral, são transformados segundo a ótica romântica de forma que perdem muito de seu caráter regenerador – que consistia em possibilitar a visão do mundo sob outra perspectiva, no caso da loucura; e negação da identidade e multiplicidade de rostos, no caso da máscara. Entendemos que essa nova significação decorre principalmente da fragmentação da identidade a que este indivíduo moderno está exposto.⁶²

⁶⁰ SANTOS, Maricélia Nunes; ALVES, Lourdes Kaminski. Formas da comédia e do cômico: estudos da transformação do gênero. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. v.9, n.1, p. 1-18, jan./abr. 2012. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_12_Maricelia_Nunes_dos%20Santos_Lourdes_Kaminski%20Alves.pdf> acesso em 02 fev 2016

⁶¹ JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 414.

⁶² SANTOS, Maricélia Nunes; ALVES, Lourdes Kaminski. Formas da comédia e do cômico: estudos da transformação do gênero. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. v.9, n.1, p.

Só se ri daquilo que é verdadeiramente trágico. Nos relatos destacados vimos que Woody Allen enxerga a comédia como algo com menor importância porque ele enxerga na tragédia algo que pode elevar o humano, entretanto apesar de tomar partido, não devemos aceitar suas falas como verdade absoluta. A comédia lida com o cotidiano, é de acordo com estrutura da sociedade até porque algo só se torna cômico, quando rimos dele, e este algo está no lexo cultural das pessoas e é compartilhado nessa sociedade. E o cômico, que é uma vertente estética, assim como o grotesco causa um estranhamento, uma repulsa porque, pelo viés clássico desses conceitos, que são o repertório de Allen, é algo que deteriora o humano, mesmo argumento usado em ‘A Poética’⁶³.

É evidente quando pensamos na carreira de Woody Allen, o humor está muito marcado. Desde o início em shows de stand up até seus filmes mais recentes. Ele dá sua opinião sobre a valorização que ele dá para a tragédia e para o que ele chama de ‘temas sérios’, porém, não devemos tomar de pronto sua afirmação. Em um livro sobre Woody Allen, o autor sugere:

O humor, como sugere Kundera em essência, torna tudo o que toca ambíguo, incerto, vacilante. Revela nossa ambiguidade moral, nossa incompetência para julgar a nós mesmos e ao outro. O humor é o entusiasmo pela relatividade das coisas humanas, o estranho prazer derivado da certeza de que não há certezas.⁶⁴

Desta forma, a ambiguidade que está no humor, como sugere Eric, é uma evidência das fronteiras porosas, que formam o conceito tragicômico, envolvendo dúvidas morais. Um bom exemplo é rir de alguém de cair no chão, pode ser engraçado por um lado, as consequências podem ser trágicas. Por isso a questão da ambiguidade. Esse aspecto ambíguo pode ser levado para a tragédia, se nos perguntarmos se é realmente tão trágico os problemas da Melinda, aqui são juízos de valor que são feitos.

Assim, mesmo partindo de um senso comum, há uma necessidade da sociedade contemporânea em estar sempre feliz? Já que a comédia tem uma intrínseca relação com a alegria, pressupõe-se que o riso é a principal reação da comédia.

1-18, jan./abr. 2012. Disponível em <
http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_12_Maricelia_Nunes_dos%20Santos_Lourdes_Kaminski%20Alves.pdf> Acesso em 02 fev 2016

⁶³ARISTÓTELES, **A Política**: coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural; 2000.

⁶⁴VARTZBED, Éricc. “**Como Woody Allen pode mudar sua vida**” São Paulo: Nova Fronteira 2012. p.30

Tentamos abolir a tragédia em prol dessa constante felicidade, uma vez que a sociedade contemporânea tem a felicidade a qualquer preço?

Uma das principais diferenças entre a tragédia e a comédia é a questão temporal. A comédia trabalha com o cotidiano e por isso com a continuidade, absorvendo essas informações muito rápidas. Já ação trágica, ele causa uma fratura na sociedade, porque ela para o tempo, no seu conceito clássico Aristotélico. É possível pensarmos que hoje essa fratura não existe mais, assim como a comédia, o trágico hoje já é rapidamente absorvido pela sociedade, que diante de uma ação trágica se espanta por um breve tempo, talvez receba até com certa indignação, entretanto, passado pouco tempo depois, a ação trágica já virou notícia velha. Assim, se pensarmos na ação cômica e que ela pressupõe um alvo, como hoje a comédia ou algo risível, que era considerada pejorativo, se estende até os dias de hoje uma vez que a comédia sempre tem um alvo, ela sempre vai atingir alguém⁶⁵. A ação cômica também tem prazo de validade. O que é engraçado hoje, será substituído por outro alvo e assim por diante

Por outro lado, o drama comum ou o drama banal, os dramas pessoais, individuais de cada um, não estão estampados, de nada valem e não viram notícia, assim como os dramas de Melinda. Ou seja, a tragédia do dia a dia se baseia em duas coisas, primeiro o acontecimento em si não é trágico, mas as reações o tornam trágico. E segundo a conexão entre o fato e algo mais geral. E isso, volto a repetir, é porque ainda relacionamos de alguma e situamos a tragédia na matriz clássica.

Sob esse prisma, vou me apegar a obra de Raymond Williams, *A tragédia moderna*⁶⁶ para analisar a questão. Ele coloca de pronto a questão da historicidade dos conceitos, onde ele avalia o contínuo e o descontínuo. Assim, ele nos coloca o conceito de estrutura de sentimento, que tenta descrever a relação entre a experiência, a consciência e a linguagem:

Termo cunhado por Raymond Williams para se referir a um conteúdo de experiências e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilísticos-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras.⁶⁷

⁶⁵ O riso dos outros. Pedro Arantes, São Paulo, 2012 1 documentário 51min

⁶⁶ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁶⁷ Ibid. p.36

A tragédia e a comédia, o riso e a seriedade coexistem, na antiguidade, de forma que um completava o outro. Entretanto, a comédia foi tomando um lugar marginalizado. Desde A poética, o espaço para descrever a comédia é restrito, e apesar de evidenciar que elas se assemelham em forma, ritmo, canto e serem artes da imitação, o objeto de imitação não é o mesmo. A comédia, para Aristóteles, imita o que há de pior em nós humanos, evidenciando os aspectos do ridículo.

Pelo viés Aristotélico em sua obra A Poética, a tragédia e a comédia são artes da imitação. Assim, tragédia representa o homem piores do que são e a comédia melhor do que são na realidade, sendo ela a imitação dos maus costumes, que até faz parte do ridículo, entendendo o ridículo como o que não é doloroso nem corruptor. A ação cômica é mais verossímil, trata de pessoas do cotidiano. Já a tragédia, Aristóteles dá a fórmula para se fazer ela deve durar um dia, ter uma ação importante e completa, suscitar compaixão e terror e ter ação, personagens que existam pelo caráter e pelo pensamento, pois é só a partir delas que podemos falar da natureza dos atos. Isso não se dá na estrutura da Melinda, que está desvinculando com a noção trágica clássica que Woody Allen diz ter. Sabemos também que não é regra a arte imitar a vida e vice-versa, essa é uma possibilidade, já que uma obra de arte possui a licença poética para modificar e transformar a realidade.

Ela tem princípio, meio e fim. Sendo assim ele define que a tragédia tem a função da catarse, que em grego, numa tradução simples, significa purificar, uma purificação da alma por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. Assim, o herói trágico passa da felicidade para a infelicidade para conseguir atingir a catarse. “A catarse é reconhecer a si mesmo como num espelho e ao mesmo tempo se afastar do reflexo como ‘observando’ sua vida de fora”.⁶⁸

Ou seja, esse processo descrito acima nos possibilita resolver os problemas. Junito⁶⁹ também nos aponta que a catarse para Aristóteles tem um sentido de restaurar a ordem. Entretanto, a Melinda trágica não resolve os problemas, quem resolve é a Melinda Cômica, sendo aqui outro descompasso com a noção trágica clássica. Para a psicanálise⁷⁰, catarse é o experimentar da liberdade em relação a uma situação opressora, psicológica ou cotidiana. Para tal é preciso que uma oportunidade de

⁶⁸ ARISTÓTELES, **A Política**: coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural; 2000.

⁶⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes. 1984.

⁷⁰ FREUD, Sigmund. **Totem e tabu** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 13). 1976.

resolução se apresente. Já na perspectiva da arte⁷¹ catarse significa descargas de sentidos e emoções e que na descrição detalhada do filme fica evidente essas características. Por fim, numa breve história do teatro e de seus termos aqui expostos, temos Sófocles, que destaca aqui um tema crucial nas tramas de Woody Allen, o destino. É possível perceber que a narrativa trágica da Melinda, ela deixa-se levar pelo seu destino, ela não está preocupada em ter o controle da própria vida, assim como outras personagens de Woody Allen que tem finais que não foram escolhidos por elas.

Para o pensador grego, a democracia nos aproxima dos Deuses e na ausência dela, estamos à mercê do destino. Não obstante, Sófocles, considerado um dos primeiros pensadores a estudar as emoções humanas, nos diz que o coração de uma mulher pode preencher-se de amor ou de ódio, exemplo que pode ser contemplado em Medeia⁷², da mesma forma que Melinda, com as situações da vida e como ela enfrenta acaba por suscitar emoções boas ou ruins.

Se pensarmos na historicidade do conceito do trágico se transformou, talvez possamos afirmar que o seu conceito contemporâneo é que vivemos numa sociedade onde o que nos motiva é a satisfação do ego ou dos meus prazeres individuais como vemos em Melinda. Na tragédia clássica podemos observar que o coletivo é mais importante do que a pessoa em si, a partir da ‘Segunda Guerra Mundial’ a lógica se inverte. No Pós-Segunda Guerra emerge a discussão entre Camus e Sartre, mas como dramaturgos e romancistas que trazem textos psicológicos, experimentais e filosóficos que privilegiam a procura da personagem enquanto sujeito de decisões morais e até situações em detrimento do caráter⁷³.

Se partirmos da premissa que o homem é verdadeiramente mal⁷⁴, temos que nos organizar e criar mecanismos de nos organizarmos para podermos viver em sociedade, por isso criamos leis. Mas só as leis não bastam, precisamos de alguém para criar as leis, aplicada, cobrada e punida caso não se cumpram. Sob esse prisma, em troca da nossa segurança e de algumas garantias para que possamos viver em harmonia, num acordo, são dadas as fronteiras para o Estado. É esse mesmo agente ‘protetor’

⁷¹MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.

⁷²Eurípedes. **Medéia**. Rio de Janeiro: Editora Martin Claret, 2008.

⁷³Vide o exemplo de ‘O Estrangeiro’ de Albert Camus, onde o personagem principal não sente nenhum remorso por ter matado alguém. E também em ‘Náusea’ de Sartre em que seu personagem se sente mareado ao ver as condições humanas.

⁷⁴‘O homem é o lobo do homem’ analisado por Thomas Hobbes

acaba por não nos deixar livres. Em suma, a tragédia contemporânea é que queremos ser livres, mas não podemos.

Não obstante, existe um outro dado que nos é fundamental para uma reflexão acerca de nosso próprio tempo, é que talvez o lugar que era dos Deuses na tragédia clássica hoje é ocupado pelo capitalismo. Na peça de Anton Tchekhov⁷⁵ ele nos diz que vivemos num sistema que constantemente nos agride e nos impede de escolher nossos caminhos, limitando nossas opções. Quando fizemos o acordo onde nos fossem garantindo o conforto e a segurança, em nome disso, as instituições não nos deixam irmos em busca da nossa satisfação. Daí o que resta é o sofrimento que está no centro, no coração desse sujeito trágico. Queremos ser livres por completo, mas não podemos porque temos nossas obrigações diárias, temos uma rotina maçante que nos limita, queremos ser felizes por completo, mas também não podemos, pois, nosso conceito de alegria está intrinsecamente ligado ao conceito capitalista de desejo, e só se deseja aquilo que não tem criando assim uma bola de neve que alimenta o sistema capitalista. Nos tornando cada vez mais individualizados

O movimento de valorização do personagem ocorre na prática narrativa em meio a uma situação de crescente individualização de conflitos e complexificação das relações humanas. O herói problemático burguês de que tratou Lukács não morreu, evoluiu para as fragmentadas figuras do romance psicológico, que vão além do conflito com o seu modo de ser e o da sociedade, mas entre seus próprios paradoxos e contradições internas, reflexões de uma sociedade pós-moderna individualista, de ética duvidosa e em constante mutação.⁷⁶

Assim, é possível pensar Melinda como um personagem que se adéqua as condições da sociedade capitalista estadunidense e que se encaixa na descrição do trecho a cima. Na narrativa cômica, o problema da falta de liberdade relacionada ao texto acima. Já no caso da Melinda trágica, ela também parece sofrer com a falta de liberdade, não ocasionada pelo Estado, mas por outra instituição, quando ela diz que o divórcio a afetou e ainda perdeu a guarda dos filhos, ressalta uma falta de liberdade em nome de uma organização e da conservação da instituição família, uma vez que a nossa personagem que tem um caso extraconjugal. A Melinda trágica não é uma livre, lembremo-nos que ela chega após sair de manicômio, realmente existe algo que a

⁷⁵ TCHEKHOV, Antón. **A sonolenta**. Lisboa, Estrofes e versos, 2010.

⁷⁶ BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen**. 2010. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. P. 20

prende, incorporando mais uma vez as questões da psique humana e dos limites. É como se a Melinda trágica estivesse presa em si mesma, quando comparamos com a Melinda cômica que possui uma liberdade nesse aspecto.

Sob a ótica do filme analisado, há um vazio existencial na personagem de Melinda, principalmente na interpretação trágica, onde ela tenta preenche-lo de alguma forma, bebendo, fumando, etc. Neste sentido, Raymond Williams nos mostra na obra de T. S. Elliot, *The Cocktail Party*, um ciclo de vida vazio, com relações transitórias e temporárias entre um coquetel e outro. A morte da personagem Celia pode de princípio incomodar, e estar presente na festa, entretanto, assim como em ‘*O Grande Gatsby*’, a tragédia é sempre do outro, a deles são apenas uma confortável farsa,⁷⁷ onde os personagens não tem responsabilidade nem tem que resolver seus problemas. Adiante, ao analisar outra obra ‘*Doutor Jivago*’, de acordo com Williams, podemos interpretar de duas maneiras, a de um indivíduo frágil, esmagado por um coletivo cruel ou um indivíduo que não acompanhou as mudanças. No caso da Melinda trágica ela não acompanha as mudanças da sua vida.

Baseando-me no fato de Raymond Williams trazer sutilmente a questão da alienação de alguns personagens, é possível traçar um paralelo com o fato do não acompanhamento dos acontecimentos ao seu redor, o que consequentemente tornaria um personagem alienado e a mercê de escolhas alheias a sua vontade. Na Melinda trágica isso fica muito evidente, não é ela quem escolhe muitas de suas ações, ela é várias vezes condicionada por suas amigas a ir em encontros e a encontrar emprego. Desta forma, o filme nos apresenta como Melinda foi incapaz de acompanhar as mudanças ao seu redor e de reagir a elas.

Sob esse prisma, o tema vai ao encontro das obras de Anton Tchekhov, como já citado, Raymond Williams irá nos evidenciar que Anton é um artista do realismo do colapso e que tinha uma visão do mundo totalizante não separando o público do privado, social do pessoal. Desta forma, é irônico quando se tenta separar a sociedade e a individualidade pois:

(...) Para Tchekhov, um colapso social é um colapso pessoal. Mesmo quando pode ver além de uma situação em que há pressão, ainda a

⁷⁷ Raymond Williams é um historiador cultural de viés marxista, a frase parafraseada de Williams é uma referência clara a Karl Marx na obra ‘18 Brumário’ quando diz que ‘os fatos não se repetem, ou se o fazem acontecem primeiro como tragédia e depois como farsa’, em algumas traduções, no lugar da palavra farsa pode ser encontrado a palavra comédia.

pressão vigente é desintegradora, E uma sociedade desintegradora estende o seu processo para as vidas individuais.⁷⁸

Ele continua, quando nos traz a questão da condição totalizante e generalizante que cria uma situação trágica que por sua vez nos leva a rir dela, se apresentando como algo ridículo. Por fim, o mundo dramático é o da culpa e o da ilusão, a culpa pois é tecido uma série de relações pessoais falsas levadas pelo individualismo e a da ilusão porque, pode ser um meio de evitar a culpa, mas porque relações verdadeiras são quase que inexistentes. Desta forma, a única defesa contra o sofrimento é a fantasia ou a ilusão. A partir disto, nos é cunhado a perspectiva de um desespero trágico, pois como dito por Williams, a realidade de cada um com modos impenetráveis de pensar e sentir só podem se relacionar por meio de ilusões, e em qualquer ação são estabelecidos limites estreitos.

A tragédia, desse modo, reside na existência do ‘mundo pessoal e impenetrável’. Esse mundo deve ser definido, e, no entanto, a sua defesa destrói outras pessoas, ao destruir a realidade delas.⁷⁹

Por isso, Melinda está no colapso do seu mundo pessoal, onde na versão trágica é impenetrável e na versão cômica ela se configura como uma personagem mais flexível.

O sacrifício do herói, tema abordado em vários aspectos da tragédia, seja ela grega ou não, é um fator a ser discutido, inclusive quando pensamos na interpretação trágica concebida por Woody Allen. Num primeiro momento, temos o sacrifício enquanto um ritual ou como um contexto. Num viés clássico, encaramos o sacrifício onde a ação do herói é fragmentada pelo sofrimento, sendo uma ação pessoal em prol do coletivo. Ainda com a obra de Williams, ao nos mostrar o desenrolar da ideia de sacrifício, passamos pela lógica do herói de guerra, e essa ideia é tida como uma ação negativa, já que o público cria um vínculo emocional, se questionando se a guerra é uma ação voluntária, se esse é um destino escolhido ou imposto. O sacrifício, podendo levar a morte, gira em prol de um coletivo, ou seja, se estende para a sociedade, principalmente na Grécia antiga.

Com essas ideias, é intrigante pensar que há sacrifício na Melinda trágica? Talvez o que mais se aproxime de um ‘sacrifício’ é que ele passa por algumas privações, mesmo assim não é algo em prol da coletividade. Assumo que é uma tragédia

⁷⁸Williams, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.190-191

⁷⁹Williams, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 197

que segue algum modelo, mas que possui alguns elementos que possam compor um contexto trágico. “A tragédia não está na morte, mas sim na vida.”⁸⁰

Se a verdadeira tragédia é continuar vivendo, pois, a morte seria a redenção e o fim dos problemas mundanos, Melinda da narrativa trágica continua em uma tragédia enquanto a Melinda da narrativa cômica que escolhe continuar vivendo. Uma tragédia para ter verossimilhança dentre vários de seus elementos, persistem questões éticas e morais. Desta forma, quando pensamos nesse gênero artístico, de fato o contexto de uma tragédia é o da condição humana e o descompasso com a sociedade contemporânea apresenta em relação a essas questões.

É evidente que Woody emite um juízo de valor que devemos nos apegar quando ele diz que se ganha mais dinheiro fazendo comédia do que tragédia. Ou seja, a comédia, é mais valorizada pelo público, se entrarmos na lógica de mercado e até mesmo na lógica cultural, pois, o que é valorizado atualmente é o divertimento, o entretenimento, ou seja o que traz algum deleite, alegria nem que seja momentânea, e Allen que trabalhou com show business e como comediante de stand up sabe disso. Nossa sociedade não cultiva os mesmos valores da tragédia na Grécia Antiga. Pensando na lógica de mercado, o trágico vende evidente, os noticiários são a prova cabal que vendem, pois evidenciam, escândalos políticos, casos de corrupção, problemas nos setores de saúde pública, e casos extraordinários de tragédias de pessoas comuns e, entretanto, são logo esquecidas. O que não aconteceria nos moldes de uma tragédia grega, já que só os nobres são passíveis de tragédias e quando ocorre, toda a sociedade é afetada.

Se para Aristóteles o melhor estado de se viver é se viver feliz, o que a felicidade está intimamente ligada ao humor judeu. Por outro lado, o riso da comédia carrega em si as mazelas do cotidiano que por sua vez não é digno do divino, no período clássico, já que ele atingi a maioria das pessoas. No mundo contemporâneo, as pessoas querem ser felizes agora. O riso sutil do humor judaico nos vem como uma resposta.

O humor judeu tem uma característica autodepreciativo, historicamente construída para que eles pudessem ser inseridos em uma sociedade, parece ter um lema de ‘rir de nós mesmos’ que não significa e ridicularizar e sim apontar, antes dos outros, práticas incongruentes. É um rir através de lágrimas, com uma certa melancolia,

⁸⁰ Ibid. p. 213

Isto está relacionado a não se levar muito a sério. Rir do outro para alguns pode ser divertido, mas rir de si mesmo é mais sofisticado porque demanda um esforço mental e uma consciência das suas ações, desta forma o humor judeu é diferente porque ele é autocrítico.

O humor, encarada como um processo interno, pode ser encarado como uma forma terapêutica, onde ao enunciar de forma engraçada os problemas, você diminui o problema. Ou seja, ajuda a mudar a tristeza da realidade.

O humor, por outro lado, é geralmente caracterizado como “um aspecto emocional, mental ou estético de uma coisa, pessoa ou evento que provoca atitudes e sentimentos alegres e produz risadas cheias de alegria, sorrisos ou semelhantes respostas observáveis de divertimento”⁸¹

Se para Camus o público está cansado de adaptações da antiguidade e deve-se começar a pensar e escrever uma nova forma de tragédia sem cometer anacronismos⁸², com a capacidade de extrair a partir do tempo atual, comecemos a pensar partindo do dado que tal autor escreve no pós Segunda Guerra. Para ele, a tragédia é uma experiência coletiva, e ele se consolida como um humanista trágico, de acordo com Raymond Williams.

A condição do desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daqui que é chamado de ‘absurdo’. Essa absurdidade é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o instante esforço de racionalização do homem e o mundo não racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos. Seja qual for o canal pelo qual o reconhecimento se faça sentir, o resultado pode ser um desespero intenso: uma perda de sentido e valor no nosso mundo.⁸³

Características estas acima, presentes e marcantes na Melinda trágica e podem ser percebidos temporariamente no início da narrativa da Melinda cômica. Um desespero acompanhado de uma ansiedade que por vezes cansa o espectador, uma contradição constante entre o que racionalmente deve ser feito e o que as emoções do

⁸¹BRUMER, Anita. O humor judaico em questão. **WebMosaica** Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.1 n. 2 2009. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/11977/7118> >

⁸² Em uma definição rápida, atribuir a uma obra sentimentos, ideias ou conceitos de uma outra época a uma obra na qual ela não pertence.

⁸³Williams, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 228

momento fazem de fato, uma personagem tão frágil, que diante de término de relacionamento vê como uma saída sua própria morte, uma vez que a verdadeira tragédia seria continuar vivendo. Melinda apesar de ter o desespero como característica, creio eu, não possui a consciência em um aspecto total, no sentido de um mundo de matança, injustiças e violência. Para o existencialismo tanto para Sartre quanto para Camus, quando temos consciência do que se passa ao redor a consequência seria a revolta contra a condição absurda na qual se vive. Mas, Melinda não possui essa consciência, e o foco do existencialismo passa a ser no seu cotidiano.

Não há momento de revolta na nossa personagem, entretanto, há o que Camus irá definir por absurdo trágico, onde há uma perda de conexão do personagem⁸⁴ com os outros e com a realidade, de tal forma que ele também perde essa conexão com o que o próprio personagem realiza. Além disso, outro fator que nos é dado por Camus é a questão da indiferença levada aos mais altos níveis, inclusive diante da vida. Questão cara no pós Segunda Guerra, uma vez que a vida humana era por vezes ignorada com tal crueldade que fazemos relação com a banalização do mal⁸⁵, de Hannah Arendt. Ao relatar o julgamento e sua posição ela nos traz uma reflexão acerca de Eichman, um dos comandantes e responsável por um dos piores campos de concentração. Arendt chega a infeliz conclusão de que Eichmann nada mais é do que um homem comum, medíocre, que cumpria ordens de seus superiores, e as acatava sem questioná-las. Era incapaz de perceber o mal que ele fazia a outros homens em nome de uma ideologia. Assim ela tece uma reflexão sobre os atos dele, que ao realizar esses atos violentos contra outros homens, sob a premissa de cumprir ordens, o mal e a violência são banalizados, se tornam algo tão corriqueiro, cotidiano que não surpreende mais, fica em segundo plano. Se a pior violência é aquela se vê e não e faz nada contra, fechar os olhos para o que está a sua frente e desprezar, é, sem dúvidas, uma ação verdadeiramente trágica.

Quando perguntado sobre o fato de ser um ‘gênio’ da comédia e sobre fazer comédias, além de dizer que na comédia a recepção é imediata, as pessoas riem e pronto ele também coloca que a comédia em um filme:

Tudo precisa rolar com circunstâncias mundanas ao fundo, senão não é engraçado, então tudo no filme fica sujeito à premissa cômica. Não pode ter nada no meio do caminho. É preciso simplificar bastante na

⁸⁴ No caso de Albert Camus, em *O Estrangeiro*, ocorre com o personagem principal Meursault.

⁸⁵ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal.** Companhia das Letras, 1999.

comedia, porque mesmo sendo divertido fazer coisas sentimentais, elas sempre estragam as risadas. Tudo se torna um veículo para dar passagem à boa frase cômica.⁸⁶

Em contraposição ao texto dramático Woody Allen diz:

Bom precisa ser exato, claro, principalmente hoje em dia. Nos primeiros filmes, eram, digamos, caubóis nas planícies, e havia muito pouco dialogo. É bonito. Mas os tempos modernos exigem diálogo. As pessoas se expressam verbalmente.⁸⁷

Os filmes do Woody Allen trazem essa dualidade do trágico e do cômico. E da dualidade do cômico, onde o riso ele é libertador, mas ao mesmo tempo ele critica a algo. O riso é por vez um ato que pode ser realizado em situações de liberdade é um ato libertador, que por vezes nos distancia das nossas preocupações.

A marcação do riso na obra de Allen, especialmente no caso da Melinda cômica, está reforçado pela leveza da vida e da capacidade da Melinda de rir de si mesma. Já Melinda da narrativa trágica é marcada pela negatividade em tudo, não sendo capaz de enfrentar a realidade na qual está inserida, por isso, há uma quebra da verossimilhança. Se uma das questões era se existe um gênero superior, apesar de Woody preferir a tragédia, ele subverte a lógica Aristotélica e medieval. O riso não torna nenhuma das personagens pior, pelo contrário é o riso que ajuda a enfrentar as dificuldades e situações postas, como uma potencial transcendência do personagem. A dimensão trágica ocorre quando a personagem perde a noção da dinâmica da realidade.

⁸⁶Lax, Eric. **Conversas com Woody Allen:** seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 321

⁸⁷ Ibid. p. 321

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas vezes um clichê é a melhor forma de explicar um ponto de vista'. Woody Allen

É notório que Woody Allen constrói personagens complexas, com histórias que estão impregnadas por suas características próprias, sendo consideradas personagens híbridas. Suas temáticas não se dão por encerradas em seus filmes. Além disso, ele parece tratar tudo de uma maneira leve, mas não é, pelo fato dele ser alguém muito atento e erudito com as temáticas, que não se revelam fácil para a área de história. Por isso se configuram como temáticas que voltam a ser trabalhadas em novos filmes com novas interpretações, carregadas de um humor judeu sofisticado e autocritico, cargas existenciais e psicanalíticas.

É evidente, quando pensamos que a obra de Woody Allen está marcada pelo humor, que a comédia é fundamental para sua concepção de vida. O que marca o início da sua carreira é o stand up, além disso, a cultura judaica possui um humor próprio, em um exercício de piadas sobre si mesmos até para um lado mais irônico e sarcástico. Em seus depoimentos como vistos anteriormente, Allen dá a valorização da tragédia até quando ele nos diz que ‘tem interesses por temas sérios’.

Entretanto, não devemos tomar sua afirmação como verdadeira antes de questiona-la no contexto geral das obras de Woody Allen. O que ele chama de ‘temas sérios’ podem ser encaradas como as questões que ele coloca em sua obra. Que necessariamente não estão ligados a tragédia na contemporaneidade. A análise passa por um esforço de que uma maneira de se resolver os problemas do cotidiano seja através do humor, quebrando um paradigma de que questões ‘sérias’ podem sim se desenrolar no riso, uma vez que o riso é libertador.

Em ‘Melinda e Melinda’ (2004) temos a concretização de uma personagem híbrida sendo complexa e dinâmica ao mesmo tempo. Além disso, as duas versões narrativas propostas por Woody Allen mostra que tem uma preocupação com o conteúdo e com a forma de sua obra cinematográfica. Nessa dinâmica dialética entre a tragédia e a comédia visualizamos que estes conceitos fazem parte do cotidiano e transitam entre si.

No terceiro capítulo percebemos como os significados desses conceitos se modificam e como em ‘Melinda e Melinda’ podemos ver como esses dois conceitos

estão relacionados entre si e ao modo como encaramos as situações da vida e do dia a dia. Se historicamente a comédia era a única que lidava com o cotidiano, a tragédia, na atualidade também passa a problematizá-lo. O exercício de unir o existencialismo à obra de Woody Allen, é complexo uma vez que isso nos leva a uma reflexão profunda, onde podemos questionar se a existência precede a essência, quando nos colocamos no mundo contemporâneo. Quando falamos de existencialismo, o conceito de liberdade está relacionado e como podemos acompanhar, a Melinda trágica está presa em si mesma, enquanto a Melinda cômica não.

Existe uma predominância do riso na obra dele. O riso no caso da Melinda cômica está marcado pela leveza da vida e da capacidade de rir de si mesma. Perceber que Woody Allen subverte a lógica Aristotélica e Medieval, usando o riso não para tornar pior sua personagem e sim com a finalidade de ajudá-la a enfrentar as dificuldades da realidade, se configurando como a principal forma de transcendência. Quando pensamos na questão da comédia, e na concepção de Woody Allen, que a comédia resolve o problema que é posto, parte muito do princípio de que tudo está bem, quando acaba bem.

Já na Melinda trágica, a negatividade está marcada na sua estrutura narrativa, na tragédia a Melinda é pior justamente porque ela não consegue enfrentar a realidade na qual ela está inserida causando um estranhamento no sentido de não ser tão verossímil. A dimensão trágica ocorre quando a personagem perde a noção da dinâmica da realidade. Desta forma, ele traz a noção de destino, e que apesar de flertar com a concepção do mundo antigo, ele incorpora as questões da liberdade de escolha e os limites dos personagens, onde na narrativa de Woody Allen, é possível romper com o destino e seguir com as alterações do acaso.

Numa análise geral de seus filmes, Woody Allen tece críticas principalmente, a sociedade norte americana e seu modo de vida. Critica uma sociedade de consumo exagerado, paranoica que precisa ser psicanalisada e por vezes medicada (como ocorre com a Melinda trágica). O fato de que é uma sociedade que tem uma condição de consumo elevada e acesso a um repertório internacional cultural vasto, porque o lugar da onde ele fala é Nova Iorque, mas mesmo assim, não são felizes. É uma sociedade que não consegue olhar para a vida com olhos leves e ele enquanto pessoa, é o um exemplo de tudo isso, pois, ele consegue perceber tudo isso e não ser refém desse sistema.

Retomo aqui a discussão feitas em outros filmes, sobre viver com felicidade que passa por estabelecer relações significativas para nos apegarmos as permanências, como faz a Melinda da comédia. Assim como ela, estar aberto para descobrir onde o acaso irá nos levar. No filme a história de Melinda sob duas perspectivas é mais que um recurso narrativo, ela é um posicionamento sobre a vida.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Orlando Luiz de. Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica. **Archai**: revista de estudos sobre as origens do pensamento ocidental. v.7, p.102-108, Jul. 2011. Disponível em: < periodicos.bce.unb.br > Acesso em: 02 fev 2016.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES, **A Poética**: coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural; 2000.
- ARISTÓTELES, **A Política**: coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural; 2000.
- BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem**: a construção de personagem no cinema de Woody Allen. 2010. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes. 1984.
- BRUMER, Anita. O humor judaico em questão. **WebMosaica** Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.1 n. 2 2009. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/11977/7118> >
- CERTEAU, Michel de. Um lugar comum. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 56-72.
- DIAS, Rodrigo Francisco. **Uma aula de Woody Allen sobre cinema**. Disponível em < http://rodrigofranciscodias.blogspot.com.br/2010_12_01_archive.html > Acesso em 06 ago 2015.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. São Paulo: Record, 2002.
- EURÍPEDES. **Medéia**. Rio de Janeiro: Editora Martin Claret, 2008.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo Livros, 1974.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 13). 1976.
- GERSHWIN, George. **Rhapsody in blue**. Nova Iorque , Decca, 1987.
- GINSBURG, Carlo. **"O queijo e os vermes"**. São Paulo: Companhia de Bolso 2006.

- GINZBURG, Carlo, **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.
- HAYOUN, Maurice Ruben. **O Judaísmo**. Lisboa, Teorema, 2007.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem. São Paulo: Cosac Naify, 2008
- LAX, Eric. **Woody Allen**: uma biografia. Rio de Janeiro; Companhia das Letras, 2000.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MELINDA e Melinda. Direção: Woody Allen. Nova Iorque: Fox Films, 2004 1 filme 1h40min
- MELO, Ana Maria Pereira de Oliveira. **Annie Hall e Manhattan**: Woody Allen e a cidade de Nova Iorque. 2007. 109f Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- O riso dos outros. Pedro Arantes, São Paulo, 2012 1 documentário 51min
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra 2010.
- SANTOS, Maricélia Nunes; ALVES, Lourdes Kaminski. Formas da comédia e do cômico: estudos da transformação do gênero. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais. v.9, n.1, p. 1-18, jan./abr. 2012. Disponível em <
http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_12_Maricelia_Nunes_dos%20Santos_Lourdes_Kaminski%20Alves.pdf> Acesso em 02 fev 2016
- TCHEKHOV, Antón. **A sonolenta**. Lisboa, Estrofes e versos, 2010.
- VARTZBED, Érice. “**Como Woody Allen pode mudar sua vida**” São Paulo: Nova Fronteira 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WOLF, Alexandre Silva. O encontro de Shakespeare e Bergman em “Sonhos eróticos numa noite verão” de Woody Allen. **Revista Temática**, Paraíba, vol. N., Jul./Ago ANO DISPONIVEL EM: <
http://www.insite.pro.br/2011/Novembro/encontro_shakespeare_bergman.pdf> Acesso em: 02 fev 2016.