

ANDREA DO ROCCIO SOUTO

**POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO: A ESCRITURA-
PROCESSO EM FERNANDO PESSOA/BERNARDO
SOARES E EM WOODY ALLEN**

**Tese apresentada como
requisito parcial à obtenção
do grau de Doutor**

**Programa de Pós-Graduação
em Letras, Área de Literatura
Comparada**

**Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS**

**Orientador: Prof. Dr. Ubiratan
Paiva de Oliveira**

PORTO ALEGRE

2005

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: Literatura Comparada

**POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO: A ESCRITURA-
PROCESSO EM FERNANDO PESSOA/BERNARDO
SOARES E EM WOODY ALLEN**

Andrea do Roccio Souto

Tese de Doutorado

Orientação: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre, outubro de 2005.

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se pudesse partir, partir como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos [...].

Bernardo Soares

Entender os caminhos do coração é compreender a malícia e a incapacidade dos deuses que, na vã tentativa de criar um substituto perfeito, deixaram a humanidade confusa e incompleta.

Woody Allen

**Ao Cauê, à Ana Luíza e à
Maria Laura, depositários dos sóis
que a Arte e a Literatura (ar)riscam
e desdobram frente a olhos
desassossegados.**

Os agradecimentos são inúmeros. A conclusão desta tese equivale, simbolicamente, ao muito obrigado que devo aos que amo – minha família e amigos – e aos que reverencio – os que me acompanharam até aqui na posição de professores, colegas, alunos: colaboradores, todos, na construção desta forma-pensamento.

À minha família, agradeço, ainda uma vez, o estímulo de toda uma vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira, sou grata pela orientação e acompanhamento incansáveis, indicadores de seu comprometimento com o ensino e a pesquisa – é ele um exemplo do caminho que tenho procurado trilhar junto a meus orientandos.

Agradeço aos professores do PPG–Letras da UFRGS, especialmente às Profas. Dras. Maria Luiza Berwanger da Silva, Jane Fraga Tutikian e Tania Maria Franco Carvalhal, pelas lúcidas indicações de leitura e pelas valiosas contribuições. Aos colegas Jair Marcos Giacomini, Lúcia Maria de Britto Corrêa, Tatiana Capaverde e Semíramis Bastos – que, no

percurso, se fizeram amigos –, pelas produtivas discussões.

Aos membros do grupo de pesquisa *Literatura: olhares, percursos, intersecções*, especialmente às Profas. Cátia Amara Horst, Clair Zacchi e Clecir Zacchi, pelas contribuições quanto à reflexão, ao registro e à disseminação dos pressupostos que figuram neste texto que, por ora, se conclui, mas que permanece aberto no tempo e no espaço, e aos meus ex-alunos, hoje colegas, Josiele Kaminski Corso e Jair Zandoná, pelos debates pessoais sempre tão proveitosos.

Obrigada aos contribuintes, que com seus impostos oportunizaram parte do desenvolvimento deste doutorado com o auxílio de uma bolsa CAPES/ACAFE, e à Universidade do Oeste de Santa Catarina – campus de São Miguel do Oeste, instituição que, através dos corpos administrativo, docente e discente – especialmente os colegas e alunos do Curso de Letras – acompanhou, passo a passo, a construção desta tese.

E por último, mas não menos importante, ao amigo Gerardo Carrasco, agradeço especialmente pelo carinho sempre presente, apesar da distância, e pelos livros e idéias, ambos comigo compartilhados.

RESUMO

No que diz respeito ao processo criativo respectivamente de Fernando Pessoa e de Woody Allen, um olhar comparatista panorâmico pode conduzir à idéia de que o primeiro fragmenta-se a si próprio em diferentes olhares e vozes, das quais aqui nos interessa, especialmente, o semi-heterônimo Bernardo Soares; o segundo estilhaça seu olhar em vários filmes. Tanto na filmografia de Allen, como no **Livro do desassossego**, não se configura uma demarcação limitada e limitadora nem de tempo nem de espaço. Há uma escritura-processo que se caracteriza pelo deslocamento, pelo desdobramento e pelo conseqüente estilhaçamento que multiplica. Essa mobilidade é justamente o que possibilita a disseminação – que se concretiza, especialmente, na fragmentação emergente da prosa poética e do texto fílmico, na pulverização da voz e no esfacelamento do sujeito enunciator.

ABSTRACT

As to what concerns respectively Fernando Pessoa's and Woody Allen's creative process a panoramic comparative view may lead to the notion that the former fragments himself into different looks and voices, of which the Bernardo Soares semi-heteronym is of special interest to us. The latter splinters his own look into several in many of his films. In Allen's movies, as well as in Soares's **Book of Disquietude**, a limited and limiting demarcation either of time or space is not configured. There is a writing-process that characterizes it through displacement, through unfolding, and through the consequent fragmentation that multiplies. It is this very mobility that makes the dissemination possible, mainly materialized in the emergent fragmentation of the poetical prose and of the filmic text, in the pulverization of the voice and in the laceration of the enunciating subject.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I DA POÉTICA DO DESLOCAMENTO	15
1 UM PERCURSO: REFLEXÕES TEÓRICAS EM LITERATURA COMPARADA	15
1.1 Literatura Comparada: leitura da produtividade transgressiva.....	18
1.2 Texto, no papel/na tela: espaço de criação	30
II DA POÉTICA DO DESDOBRAMENTO	46
2 PESSOA E ALLEN: DESDOBRAMENTO EM RECORRÊNCIA	46
2.1 Fernando Pessoa e seus outros: o sujeito poético desdobrado...49	49
2.1.1 Bernardo Soares: o outro mais próximo de Pessoa	62
2.2 Os eus, reconstruídos e recorrentes, de Woody Allen.....73	73
2.2.1 Woody Allen: o olho da câmera focado na tela	75
III DA POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO	92
3 ESCRITURA, ESPAÇO, IDENTIDADE: POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO EM MOVIMENTO ININTERRUPTO	92
3.1 Estilhaços pulsantes: a escritura em ato	99
3.2 Calidoscópio de imagens: a homenagem à cidade	110
3.3 Eu em trânsito: identidade em desassossego	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
BIBLIOGRAFIA	140

INTRODUÇÃO

Este estudo ocupa-se de uma possível leitura relativa ao processo de escrita presente tanto na produção de Fernando Pessoa, especialmente no que se refere ao **Livro do desassossego** de Bernardo Soares, como nos filmes de Woody Allen. Considerando que ambos os autores são relevantes nos cenários literário e cultural, independentemente da área ou temática de pesquisa que os tome por objeto de estudo, vale desenvolver, aprofundadamente, análise do modo de fazer literário emergente de suas produções.

Allen e Pessoa/Soares aproximam-se um do outro, na medida em que deslocamento, desdobramento e fragmentação, como meio de disseminação, são etapas comuns à sua produção, especialmente por sugerirem reflexões acerca do duplo processo da percepção da identidade aliada à criação literária. Portanto, nossa leitura voltar-se-á para o estabelecimento e exame de pontos de confluência, de fuga e de entrecruzamento, emergentes de suas escrituras-processos, e Woody Allen é

aqui admitido como um produtor de textos fílmicos, lançando mão de uma abordagem interliterária, intertextual e interdiscursiva, dado que textos/imagens se atraem, repelem-se e/ou sobrepõem-se.

Ao analisar a relação entre imagem e sentido emergente dos textos fílmicos de Woody Allen e a produção de Fernando Pessoa – especialmente a assinada por Bernardo Soares, ainda que apelemos, eventualmente, também a outros Eus pessoanos –, apontamos a noção de que o cineasta norte-americano e o poeta português constroem suas escrituras-processos recorrendo ao mesmo expediente: o deslocamento, o desdobramento e a fragmentação de imagens, idéias e sentidos, para disseminá-los. Assim, são objetivos desta tese, no processo de discussão, análise e exame do *corpus*, os seguintes pontos:

- Fundamentar, a partir de uma base teórica em Literatura Comparada, o ato da escritura como produtividade transgressiva e o papel e a tela como espaços de criação;
- Observar, caracterizar e discutir a recorrência do desdobramento como processo de criação comum a ambos os autores selecionados, levando em consideração aspectos interliterários, intertextuais, interdisciplinares e interdiscursivos;
- Examinar e problematizar a questão do trânsito do sujeito enunciador, convertido na identidade em desassossego, emergente tanto do **Livro do Desassossego**, de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, quanto da filmografia de Woody

Allen;

- Investigar e debater o processo de escritura fragmentária que, em ambos os autores do *corpus*, resulta na construção de um todo-mosaico.

O processo de desdobramento, antecipado no deslocamento e ultimado na fragmentação que dissemina, traduz-se tanto pelo fingimento literário pessoano, que possibilita ao criador dos heterônimos operar o trânsito de várias vozes poéticas, de modo que cada uma delas tenha uma personalidade diferente, como pelas perspectivas várias empregadas por Woody Allen em seus filmes – frutos, textos poéticos e fílmicos, de um mesmo sujeito enunciador que se fragmenta em outros e que cruza variados discursos e concepções ideológicas. Dessa forma, manifesta-se o processo polifônico tanto no fenômeno da heteronímia como no processo de criação do cineasta norte-americano.

Nesse sentido, o presente estudo quer apontar que, como resultado das reflexões poéticas de Allen e Pessoa/Soares e por meio de uma perspectiva estilhaçada, vêm à tona escrituras-processos convertidas em obras-mosaicos, de caráter calidoscópico, marcadas, sobretudo, pelas possibilidades de subversão, transgressão e ruptura, com vistas a uma constante e infindável re-significação. Com esse fazer/olhar estilhaçado, ambos os autores subvertem as regras instituídas pelo cânone, deslizam sobre o código estabelecido, esfacelam e/ou mesclam fontes, formas, imagens, temáticas, apropriações discursivas, construindo um calidoscópio poético.

Assim, partindo de uma Poética do Deslocamento, desenvolvem, irrestritamente, uma Poética do Desdobramento, de modo que, em seu estabelecimento e disseminação, instauram uma Poética do Fragmentário.

I DA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

*Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo
figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos
espetadas e se passam de umas crianças para as outras.
Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe
compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente.
E recomeço.*

Bernardo Soares

1 UM PERCURSO: REFLEXÕES TEÓRICAS EM LITERATURA COMPARADA

*Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu
veja as cousas como verdadeiramente são – como são para
os outros. Sinto isto.*

Fernando Pessoa

A proposta desta primeira parte, intitulada Poética do Deslocamento, busca, como o nome mesmo indica e como explicita o título acima, traçar um percurso em que os movimentos, desvios, deslocamentos presentes nos textos aqui enfocados – tanto os de crítica como os do *corpus* – sejam evidenciados, visto que ocorrem com vistas a re-significar o dado e o sugerido, o afirmado e o aludido, o dito e o concluído. Em função disso, a Literatura Comparada, ferramenta que escolhemos para destrinchar possibilidades de leitura oferecidas pelo *corpus*, é objeto de estudo desta primeira parte, que se

pretende um breve referencial teórico.

Por conta da flexibilidade e da expansão teórica e crítica verificadas, atualmente, no campo das Ciências Humanas e Sociais, a Literatura Comparada opera a partir da pluralidade, da heterogeneidade, fundando produtivas articulações entre cultura e literatura, via análise e relações entre “texto/contexto, produção/consumo, escrita/leitura, estético/político, e até mesmo deslocando as fronteiras dos estudos literários em relação a outros campos do conhecimento” (BITTENCOURT, 2001, p. 9).

A questão da natureza intertextual, dialógica, interdiscursiva e/ou interdisciplinar assumida pela Literatura Comparada, junto de uma teoria amplamente enriquecida por correntes teóricas e críticas da contemporaneidade, converteu-a numa área de investigação e pesquisa que desvela questões relacionadas ao conteúdo literário das obras, aos autores, aos períodos, aos gêneros, à crítica literária e/ou à relação que a Literatura estabelece com outras áreas de conhecimento via produção ficcional, na medida em que “a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações” (CARVALHAL, 2004, p. 48).

Voltando-nos para o *corpus* desta tese – o **Livro do desassossego** e a filmografia de Woody Allen –, afirmamos a idéia de que, à luz das teorias em Literatura Comparada, o texto literário e o fílmico podem ser compreendidos como espaços de criação e, portanto, de re-significação, dado ser praticamente impossível não perceber as relações que neles, a partir deles, com eles, enfim, se estabelecem. Nessa trilha, o viés que escolhemos para

traçar o percurso aqui proposto parte da noção de que a Literatura Comparada encara o texto (literário e fílmico) como produtividade transgressiva, sobretudo, naquilo que ele tem de mais elementar e extraordinário a um só tempo: sua leitura – seja a que se dá no momento do contato com leitor, seja a que denuncia a rede de conexões que o autor filtra (ou não) e deixa gravada, implícita ou explicitamente, nas linhas e imagens produzidas.

Embora seja de conhecimento comum, é imprescindível, nesse contexto, repetir – e, em nosso olhar, texto e filme se aderem a essa idéia – que a escrita literária funciona como produção de leitura conectada a textos anteriores, realçados por novas/outras luzes: podemos ler o novo texto como resposta ao anterior, mas podemos lê-lo ainda, e sobretudo, como outro texto. E é daí que emerge a produtividade textual, riqueza legada por Kristeva, a partir de seus estudos bakhtinianos: o processo da escrita afirma-se como resultado do processo de leitura (vinculada a leituras anteriores), de forma que um texto remete sempre a outro(s), por absorção ou réplica, seja temática, seja estrutural, estabelecendo um constante e infindável diálogo.

Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée: vers l'acte de la reminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture). (KRISTEVA, 1978, p. 120-121)

Ora, esse é o itinerário que a produção literária/cultural assume, na medida em que é re-significada, incessantemente, tanto na relação com o leitor comum, quanto na análise crítico-literária, que busca estabelecer, como determinava Barthes (1992), o caráter plural do texto, cujas próprias fissuras

concorrem para o círculo infindável de compactação, re-estruturação e expansão de sentidos.

1.1 Literatura Comparada: leitura da produtividade transgressiva

Deve haver no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

Ricardo Reis

Transgressão, do latim *transgressionem*, em seu sentido mais comum, corresponde às acepções de infração, violação. Em Literatura Comparada também se aplica essa idéia. Mas, observando um pouco mais de perto essa palavra – que se converte em olhar, em percepção, em abordagem –, vale determo-nos no prefixo *trans-*, movimento para além de, posição para além de – daí ultrapassagem, daí superação. Assim, a transgressão pode emergir tanto da subversão dos limites da velha folha em branco, na perspectiva daquele que escreve; como da superação do texto monobloco, do olhar de superfície, para aquele que lê, conectando-se, nesse processo, os dois lados da “moeda literária” – autor/leitor.

O fato é que, no processo de leitura/escritura, estabelece-se um jogo, caracterizado pela oscilação entre o dado e o lido, que põe em movimento a memória de leitura e os repertórios literário, crítico e cultural do leitor, na medida em que ele entra e sai, alarga e aprofunda as fissuras do texto. Para descrever esse movimento, apropriamo-nos das palavras de Maria Luiza Berwanger da Silva (1996, p. 91):

constata-se o jogo entre uma imagem latente e uma imagem manifesta, incidindo, numa certa medida, na função da paisagem do desejo como elemento cuja concentração de energia provoca o trânsito literário da imanência à transcendência.

O trânsito delineado por Silva aponta, sem dúvida, para a superação, em cuja perspectiva, alguns termos familiares aos comparatistas re-significam sua face: mosaico/teia se redimensionam, no estabelecimento de um constante jogo de novas relações; limites/limiares se redesenham, no apagamento das linhas demarcatórias que teimavam em delimitar os textos e gêneros literários, os campos do saber e as ciências que insistem em se relacionar; reconfiguração/recartografia apontam para a paisagem literária que a cada imagem se renova. Desse viés, perceber a Literatura como espaço em que diferentes vozes transitam, articulando-se, entrecruzando-se, desafiando-se (ou não), parece-nos rentável na leitura da produtividade transgressiva, quais a de Fernando Pessoa/Bernardo Soares e a de Woody Allen.

Além disso, tocando a noção de fronteiras/limites, um bom exemplo de transgressão encontra-se tanto no fazer literário de Pessoa, que propõe a superação do sujeito enunciador ao dar vazão ao projeto da heteronímia, como no de Allen, em que Eu e Outro compõem faces de uma mesma efígie fragmentada – não raramente de modo esfíngico. A prática woodyalleniana ressoa na voz de Álvaro de Campos (PESSOA, 1999a, p. 345), deixando emergir a transgressão: “Multipliquei-me, para me sentir/Para me sentir, precisei sentir tudo/Transbordei, não fiz senão extravasar-me”.

Pessoa e Allen extravasam limites, transpõem fronteiras, superam

modelos. Seu exercício literário transgride. E, para aproveitarmos ainda a idéia oferecida pelo prefixo *trans-*, vale dizer que o ver/ler “para além de” sugere também a ultrapassagem que nós, enquanto produtores de leitura crítica, buscamos empreender pelas vielas do labirinto acadêmico. Apropriamo-nos da fala de Blanchot (1987, p. 19), que refere ser a escritura “um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim”. Errar, vagar, perambular, peregrinar – ações presentes nesta pesquisa, em torno dos textos e filmes escolhidos. Cada dobrada à direita ou à esquerda, a nós proporcionada pelos caminhos que tanto o *corpus* como os referenciais teórico-críticos oferecem, guardam em si a possibilidade, em germe/latência, de um percurso de leitura também transgressiva, no qual espacializamos entradas e saídas que se confundem e mesclam.

A propósito, Antoine Compagnon (1999a, p. 257) alerta-nos para isso, em sua conclusão de **O demônio da teoria**:

O objetivo da teoria é, na verdade, desconsertar o senso comum. Ela o contesta, o critica, o denuncia como uma série de ilusões [...] das quais lhe parece indispensável se liberar para poder falar de literatura. Mas a resistência do senso comum à teoria é inimaginável. [...] o senso comum não renuncia nunca, e os teóricos se obstinam. Na falta de um acerto de contas final, [...] a teoria e o senso comum mantêm paradoxos, como a morte do autor ou a indiferença da literatura ao real.

O percurso descreve-se, então, como uma excursão aos labirintos ficcionais de Pessoa/Soares e Allen. E, nessa leitura labiríntica, em que por vezes nos achamos justamente quando nos julgávamos perdidos, espreita-nos – num jogo convidativo aos paradoxos e às contradições e cujas possibilidades

não chegam a esgotar-se sequer no infinito – a transgressão autoral: prática literária, como à espera de nossa própria transgressão de leitura. Esse inesgotável infinito – transgressão da idéia, transgressão da forma – sugere, num desenho crítico-literário espacializado, o percurso comparatista que desloca, desdobra, fragmenta e dissemina percepções e leituras, propostas e abordagens.

Ora, se o caminho da decifração da metáfora, no estabelecimento de uma Poética do Deslocamento, passa por deixar de encarar os gêneros literários em suas especificidades como entidades fixas e rigidamente impositivas, numa perspectiva normativa e classificatória, é a concepção de sua historicidade e a afirmação da transitoriedade que instalam a noção de relativismo, seja na literatura em si, seja no cinema. A perspectiva comparatista encaminha-nos na direção do reconhecimento de uma série de nuances demarcatórias do processo criativo que, num efeito mosaico, faz com que esses autores se transformem em vários, seja pela via da heteronímia, como ocorre com Pessoa, seja pela multiplicidade diretor/roteirista/ator, típica de Woody Allen.

Nesse sentido, suas atuações, em meio ao dito mundo da modernidade, no caso do poeta português, ou no já estabelecido caos da pós-modernidade, como se afigura o cenário em que se move o cineasta norte-americano, evocam o caráter pluralizante e fragmentador, correspondendo seus exercícios artísticos ao processo criativo marcado pela ruptura e pelo afrouxamento de fronteiras, não só genéricas – processo esse que assinala a

produtividade transgressiva emergente das obras de Fernando Pessoa e de Woody Allen. A propósito, ainda que os limites possam apagar-se – e, por consequência, confundir-se –, a definição que Tania Carvalhal (2003, p. 154) dá ao termo fronteira é elucidativa:

“fronteira” pode ser compreendida como uma espécie de “convenção estruturante”, um espaço de divisa e de delimitação que demarca diferenças, afirma identidades e origina necessidades de representação. [aspas do original]

E, mais adiante, prossegue: “nessa diversidade de concepções, [...] fronteira é realidade e mito, sonho e frustração” (CARVALHAL, 2003, p. 156). O afrouxamento das fronteiras genéricas se presentifica, ainda que pulverizado, na criação poética e na interação de Pessoa e de seus heterônimos, se as tomarmos em bloco como obra pessoana, mas é forçoso afirmar que irrompe claramente do **Livro do desassossego** (não por acaso lugar de “realidade e mito”, de “sonho e frustração”), cujo poder de voz Pessoa conferiu ao semi-heterônimo Bernardo Soares¹.

Quanto a Allen, seus filmes, mesmo que localizados em diferentes fases e trabalhados por variados enfoques, distinguem-se por um aspecto recorrente: o apagamento das fronteiras genéricas, ainda que sob a roupagem fílmica, como podemos destacar explicitamente em **Poderosa Afrodite**², que combina cinema e tragédia, ou em **Crimes e pecados**³, que mescla

¹ E também poderíamos pensar que o qualificativo “semi” outorgado a Soares contém em si, simultaneamente, tanto germes de identidade como de estranhamento, de unidade como de desagregação.

² *Mighty Aphrodite* (1995).

³ *Crimes and Misdemeanors* (1989).

documentários de televisão e cinema, ou em **A rosa púrpura do Cairo**⁴, que, de outra perspectiva, problematiza as fronteiras entre a realidade e a ficção, e **Zelig**⁵, que, também problematizando realidade e ficção, alimenta ainda, como em **Interiores**⁶, por exemplo, a relação, ora simbiótica, ora dicotômica, entre o Eu e o Outro, indiscutivelmente presente na produção do cineasta norte-americano.

Na confluência da obra de ambos os artistas, tal afrouxamento genérico, instaurador de um ar de ruptura e inovação, acompanhado da relação Eu/Outro, materializa-se por questões de temática – deslocamento, desfocamento, identidade, desdobramento, fragmentação –, para fazer sobressair o que move a criação literária. Por um lado, a condição humana e seus conflitos na busca da (nem sempre possível) superação, no viés do poeta luso; por outro, o homem que, numa contínua e infundável oscilação, se desconhece e se reconhece (nem sempre nessa ordem), em meio às mazelas do cotidiano.

Vale recorrer às palavras de Leyla Perrone Moisés (1998a, p. 88-89):

Nunca é demais lembrar que o texto não é uma representação do contexto (o espelho de que falava Stendhal é um espelho (de)formante) ou uma vestimenta da mensagem (positiva ou negativa, progressista ou alienada), mas o **lugar onde se experimentam novas formas de dizer, de ver, sugestivas de novas formas de ser**. E que só no encontro dessas novas formas a literatura alcança sua função mais plena e sua ação mais efetiva. [grifos nossos]

⁴ *The Purple Rose of Cairo* (1985).

⁵ *Zelig* (1983).

⁶ *Interiors* (1978).

No encaminhamento dessa prática literária – na qual o texto é também espaço de experimentação –, tanto Pessoa quanto Allen apontam para a intersecção da Tradição com a Ruptura, estabelecendo, cada um à sua maneira, marcos de continuidades já modificadas. Assim, seus exercícios literários passam a produzir indefinidamente outro/novo sentido, na trilha do que Italo Calvino (2001, p. 11) refere acerca do texto clássico, mas que aqui se aplica bem: essa ininterrupta produção de novos sentidos é característica do texto que “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, e, bem por isso, continua a dizer de outro modo, ou por outra voz, ou de outro lugar – e aí a re-significação ocorre igualmente a partir do confronto das vozes internas e externas ao texto, dentre as quais se inclui a do leitor/espectador.

No caso particular do cinema, José Gatti (2000, p. 144) afirma que

O dialogismo pode também ser estendido a instâncias extrafílmicas, isto é, ao exame dos diálogos em que o texto fílmico se engaja. Os elementos visuais de um filme, nessa perspectiva, serão parte de uma rede de relações moldadas pela forma narrativa assim como pelas condições sócio-históricas que permitem sua exibição. Essas condições incluem, por exemplo, a situação social de seus espectadores assim como as possibilidades de referências paratextuais, intertextuais e outras, que participam de um mundo dialógico que envolve o texto fílmico.⁷

Mesmo que esse mundo dialógico seja, à primeira vista, tão profuso de possibilidades, as estratégias contingentes de interpretação podem determinar as direções de uma abordagem dialogística. **Essas direções não estão implícitas na natureza essencial do diálogo – elas são, antes de tudo, um produto da leitura desse diálogo.** [grifos nossos]

⁷ Interessa referir que esse aspecto focalizado por Gatti mostra-se na produção de Woody Allen, especialmente em **A rosa púrpura do Cairo**, com a representação do público que ocorria ao cinema na década de 30, enfocando o que esse público buscava e que relações estabelecia tanto entre tela e “mundo real”, como entre diferentes filmes exibidos na época.

Em termos crítico-literários, a contribuição de Dionísio Vila Maior (1994, p. 29), no estudo que desenvolve articulando a heteronímia pessoana ao dialogismo bakhtiniano, recupera essa idéia de modo claro e direto:

Bakhtine sustenta, com efeito, o carácter social e intersubjetivo quer da linguagem, quer do pensamento, condenando, assim, as teorias que se esquecem que o “discurso” estabelece sobretudo uma ligação entre vários sujeitos falantes e que as vozes dos “outros” (autores anteriores, destinatários hipotéticos) se juntam à voz do sujeito explícito da enunciação.

Assim, na medida em que o texto – seja literário, seja fílmico – propõe a articulação de vozes internas e externas, encaminha-nos para a necessidade de perceber e resgatar sentidos nele explicitados e, sobretudo, sugeridos ou dissimulados. Ora, a prática literária de Pessoa/Soares e Allen guardam em si fissuras e saliências que abrigam espaços dialógicos, mostrando-se polifônica por excelência. Daí porque podemos reconhecê-la a um só tempo mesma/outra: seus textos nunca “terminam de dizer o que tinham para dizer”, porque nós, leitores ativos, re-significamos suas imagens textuais, inserindo-nos nos textos. Por outro lado, essa prática detectada em ambos os autores corresponde, também, ao exercício de uma Poética do Deslocamento⁸ – prática que, por um lado, libera a confrontação e a visão múltipla, permitindo transparecer o processo de produção do próprio texto, deixando à mostra a heterogeneidade, a fragmentação e o desejo de re-significação constante que o compõem, e, por outro, sugere a experiência inesgotavelmente potencial de continuidade.

⁸ A Poética do Deslocamento corresponde ao processo de criação literária discutida em “**Édipo rei**”, **do palco à tela: reescrituras** (SOUTO, 2000), enquanto processo criativo: apropriação literária com vistas à re-significação.

Nesse sentido, as palavras de Maurice Blanchot (1987, p. 24) são provocativas:

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita.

Observemos, além do exposto, que a proposta de Blanchot nos inquieta, sobretudo, por indicar o trânsito que marca o deslocamento do Eu ao Ele – a voz do texto literário, marcada pela voz do Outro em processo de disseminação ininterrupta. Errância, trânsito e multiplicidade, assim, mostram-se em heterogeneidade, mas em equilíbrio – e fascinantes. O anônimo de Blanchot, por outro lado, aponta também para a diluição da voz do leitor ativo, que, projetada no texto literário, mescla-se às nele presentes e se faz tão errante quanto elas. Observa Barthes (1988, p. 296):

Perante o texto que não sei nem posso ler, estou, à letra, “desbussolado”; produz-se em mim uma vertigem, uma perturbação dos canais labirínticos [...]; a minha escuta (a minha leitura), a massa significante do texto bascula [...]

No entanto, a pouco e pouco, em mim, afirma-se um desejo crescente de legibilidade. Quero que os textos que recebo me sejam “legíveis”, quero que os textos que escrevo sejam eles próprios “legíveis”. [aspas do original]

As práticas literárias de Pessoa/Soares e de Allen permitem a possibilidade de serem lidos no viés de leitores ativos – e, nesse aspecto, o **Livro do Desassossego** e a filmografia do cineasta norte-americano tanto consolidam como desintegram a Tradição, além de se constituírem fontes de produção artístico-cultural. E revelam, bem por isso, exercícios liberadores da multiplicidade de visões, dado que permitem transparecer o processo de

produção do próprio texto, além de deixarem à mostra a heterogeneidade e os fragmentos dos vários discursos que trazem em si, chegando a abrigarem a transgressão de um código preestabelecido. Apropriamo-nos das reflexões de Carlos Reis (1995, p. 172-173) acerca do relativismo dos gêneros literários, porque percebemos, na produção dos autores aqui selecionados, uma escrita literária elaborada

como processo de produção arbitrária de sentidos, dissolvendo, no interior do texto, qualquer propósito de estabilidade ou coerência [...]. O que só pode compreender-se em função de uma escrita descentrada e produtora de uma palavra que interminavelmente transcende as intenções do sujeito. [...] Esse *relativismo* torna-se óbvio desde que se acentue a dimensão histórica dos gêneros, favorecida pelo diálogo que estabelecem com circunstâncias culturais, ideológicas, sociais, etc., eminentemente *mutáveis*. [grifos do original]

Tanto o **Livro do desassossego** quanto os filmes de Woody Allen, cuja catalogação, em bloco, oscila entre os subgêneros comédia romântica, drama, documentário, metaficção, demonstram indicadores de relativismo e mutação, posto serem variáveis em suas estruturas genotextuais. Além disso, tanto os textos soarianos como os woodyallenianos apontam e assumem-se como produtividade, num campo de ação em desdobramento ininterrupto, como demonstra a percepção barthesiana:

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. (Barthes, 1996, p. 998)

Assim, sendo produtividade, o diário de Soares/Pessoa e a produção do cineasta – em causa e em efeito – passam a ser lidas via desdobramento,

nas margens da ambivalência. E as palavras de Blanchot (1987, p. 24) podem ser evocadas novamente:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio, e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe, dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando não há ninguém.

São a errância, o trânsito – o deslocamento – que contribuem para a re-significação, que passa também pela questão do sujeito, como deixam transparecer a fala de Blanchot e os exercícios criativos de Pessoa, especialmente no que diz respeito à heteronímia, e de Allen, sobretudo nas fitas **Interiores**, **Zelig**, **A outra**⁹ e **Desconstruindo Harry**¹⁰. Nesse sentido, é providencial o que diz Tania Carvalhal (2003, p. 73): “o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias”. Esse jogo entre as próprias palavras e as alheias garante a identificação do deslocamento e da re-significação.

A questão do sujeito que também transita – que identificamos no fazer literário dos autores que aqui tomamos por foco de pesquisa – é resgatada por Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 149), no modo como compreende a prática pessoana:

Dividindo-se em vários “eus”, Pessoa exibiu a falha sobre a qual assentamos nosso ser, como ser de linguagem. Deixando esses diferentes “eus” como elementos autônomos de um conjunto aberto, partes de um todo incognoscível, assinalou a fragmentação ontológica do sujeito moderno. Foi mais longe do que qualquer outro escritor nessa exploração, porque não se

⁹ *Another Woman* (1988).

¹⁰ *Deconstructing Harry* (1997).

limitou a mostrar a banalidade psicológica de que somos diversos segundo o lugar e o momento, mas viveu e registrou, assustadoramente, que essa aparente riqueza do ser humano é o abismo sobre o qual equilibramos a frágil ficção da personalidade. E que, sendo ficção, a personalidade é trabalho sem fim. [aspas do original]

Desse trecho depreendemos o cerne do fazer artístico de Pessoa e, por extensão, o de Allen: a ficcionalização de uma gama de “eus”, contrapostos e/ou complementares entre si, atuando para a significação e re-significação constantes, tanto desses “eus” que se ficcionalizam continuamente, como indica Perrone-Moisés, e que se reconfiguram na relação com o Outro, como das implicações e efeitos daí resultantes. Os “eus” pessoanos interagem na construção de uma ficção que os engloba – o próprio Pessoa se autodenomina poeta dramático, ou o drama em gente:

O poeta não quis, como certos estetas, fazer de sua existência uma obra de arte; escolheu, sim, pô-la em cena na obra, concebida como longa peça de teatro em que os heterônimos contracenam com ele e entre si. (BRÉCHON, 1998, p. 15)

Também os filmes de Allen, tomados em bloco, apontam esse flutuar ficcional de “eus” que podem, articulados, indicar um todo, ainda que fragmentado. Na produção de ambos os autores, percebemos a afirmação do hábito de deslocar para provocar novos/outros sentidos, de cujo entrecruzamento emergem, a descoberto, certas técnicas de (des)construção literária que vão da Poética do Deslocamento à Poética do Fragmentário, passando por uma Poética do Desdobramento, roteiro que esta tese propõe.

O desvelamento que opera a articulação da capacidade criativa à sua problematização aponta para a prática sistemática de uma série de

procedimentos constitutivos de uma poética específica correspondente ao processo de criação/significação una e diversa, desdobrada e fragmentária, que, como num rastilho de pólvora, dissemina-se por várias vozes e diferentes máscaras, dando corpo a um legado artístico-literário plurissignificativo e multifacetado, perfeito porque inacabado, aberto.

1.2 Texto, no papel/na tela: espaço de criação

Tenho a sensação de que estou escrevendo cinema.

Woody Allen

Bernardo Soares, em uma de suas reflexões, afirma que “A literatura [...] é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade” (Pessoa, 1999a, p. 63). Larry, a personagem interpretada por Woody Allen em **Um misterioso assassinato em Manhattan**¹¹, declara: “nunca mais direi que a vida não imita a arte”. Embora o cineasta proponha um jogo com essa idéia em suas obras, ora a afirmando, ora a negando – no mesmo filme, o mesmo Larry dispara, mais adiante: “Retiro tudo o que eu disse sobre a vida imitando a arte” –, essa relação migra de uma fita a outra, pairando sempre sobre a trajetória das personagens. A respeito desse filme em especial, afirma Allen em entrevista a Björkman (s.d., p. 253-254):

WA: [...] No início do filme, o personagem de Diane me mostra como a vida imita a arte. E eu dizia para ela que, infelizmente, a vida imita a vida. Ela não imita a arte. E esta foi uma

¹¹ *Manhattan Murder Mystery* (1993).

discussão que sempre tivemos. Mas o final do filme mostra que a vida, na verdade, imita a arte.

SB: Isso lembra um diálogo de **Maridos e esposas**, no qual a garota, Rain, diz: “a vida não imita a arte: imita a televisão de má qualidade.”

WA: Sim, certo. Isso também é verdade. [aspas e grifos do original]

Essa tensão de representação, de mimese, se o quisermos, simplesmente indica, com clareza, o que, na trilha pessoana, reflete sua prática e sua existência: a vida, de fato, não basta. Tais revelações, irrevogáveis, despontam na perspectiva crítico-teórica comparatista postulada por Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 104), com propriedade:

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Faltantes/completo, como são/como deveriam ser, negativo/positivo, fragmentado/inteiro são termos, bem como as relações e oposições deles advindas, férteis para a Literatura Comparada, sobretudo porque apontam para as diferenças, as fissuras, os intermédios e as intersecções – em vocabulário comparatista, para o entrelugar.

Dessa forma, ocupando-se do espaço intervalar, dos desdobramentos e das continuidades (indicativos do re-aproveitamento, da ruptura e da transgressão), a prática comparatista, ao oferecer a possibilidade de traçar percursos, sugere a percepção de múltiplas faces literárias espacializadas, indicadoras da desterritorialização decorrente de uma leitura aberta, como se depreende das palavras de Álvaro de Campos (1999b, p. 418): “O lugar a que se volta é sempre outro”.

Partindo da relação entre multiplicidade, entrelugar, espacialização e transgressão literária, é possível dizer que a escrita de Pessoa/Soares e a de Woody Allen – e, repetimos, tratamos aqui o filme como texto¹² – sugerem a imagem de um flutuar ilimitado, como em **Poderosa Afrodite**, em que a passagem da cena cinematográfica para a trágica se dá de modo quase imperceptível, mas constantemente, ou como a dança e a voz do vento de Alberto Caeiro (PESSOA, 1999b, p. 213), em **O guardador de rebanhos X**, apontando para uma oscilação que cria o desordenadamente contínuo:

“OLÁ, GUARDADOR de rebanhos,
Aí à beira da estrada, ‘
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?”

“Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.”

“Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.”

Ou como as reflexões acerca da arte literária a que se lança Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 227-228), apontando também para uma

¹² Em fragmento de prosa não datado, afirma Álvaro de Campos (Pessoa, 1998, p. 261): “TODA A ARTE é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. [...] se nos prepararmos com a consideração de que linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições são fenômenos verbais dados sem palavras, [...] compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda que as não cheguemos a compreender ainda, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração. Tanto basta até chegar o resto”.

oscilação capaz de questionar de dentro, num movimento circular, o fazer literário:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é – creio bem – uma sombra ou disfarce da primeira. [...]

Considero o verso como uma coisa intermédia [...]. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso. [...]

Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. [...] E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo.

Nessa esteira, é metaforicamente possível, na perspectiva literária, aproximar tal imagem da alusão ao processo de demarcação e apagamento das fronteiras textuais, tão movediças e incansavelmente em movimento como o vento – e tão dependentes da produção de leitura, sobretudo desde que Barthes¹³ decretou a morte do autor, o que de maneira alguma invalida a(s) voz(es) emergente(s) do texto, antes pelo contrário, coloca-a(s) em sopro para, inter cruzando-se aos rumores, provocar sentidos.

Assim, as fronteiras que se apagam nas relações estabelecidas entre diferentes textos – sejam de gênero ou de origem – e os limites (in)existentes entre o que está posto e o que lemos, vozes que se articulam,

¹³ **A morte do autor** data de 1968 e, nesse artigo, Barthes (1988, p. 50) é categórico: “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, ‘performa’, e não ‘eu’” [aspas do original]. E, mais a fundo, prossegue: “linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem”. (Barthes, 1988, p. 51) [grifos e aspas simples do original]

emergem da percepção irreduzível de Caeiro: “a mentira está em ti”. Em **Crimes e pecados**, por exemplo, essa noção é exemplar: Clifford (Woody Allen) e Halley (Mia Farrow) não compreendem o suicídio do Prof. Levy (Martin Bergmann) – a proporção e o sentido atribuídos ao acontecimento resultam da leitura que ambos fazem das falas do professor, na medida em que essas falas compõem um documentário construído por eles, razão porque proporção e sentido são permeados unilateralmente por sua compreensão e interpretação. Ou seja, a *mentira* está neles. A *mentira* também está em Cecília (Mia Farrow), de **A rosa púrpura do Cairo**, que vive um inusitado e extraordinário romance com Tom Baxter (Jeff Daniels), homem de celulóide, saído diretamente da tela do cinema para envolver-se emocionalmente com a garçonete na vida “real”. E em tantas outras personagens woodyallenianas.

Esclarecendo-nos quanto à re-significação produzida pela leitura ativa, também nos alerta Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 108-109):

A criação literária é um processo que tem dois pólos: o escritor e o leitor. A obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor.

Nesse processo, o escritor é o desencadeador, mas não o dono absoluto [...]. No ato da recriação da obra pela leitura, a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas. Entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores.

O que importa, assim, não são as intenções messageiras do autor (por melhores que sejam), e sim sua capacidade de imprimir à obra aquele impulso poderoso e aquela abertura estimulante que convida o leitor a prosseguir sua criação. Todavia, assim como o autor não é o dono absoluto da obra, que o ultrapassa, o leitor também não pode ter a pretensão de ser soberano em sua leitura. A leitura é um aprendizado de atenção, de sensibilidade e de invenção.

Não raramente, conforme Barthes (1992) indica em **S/Z**, o texto como produtividade (texto estrelado/texto entrecortado) abre espaço para leituras ativas – atentas, sensíveis e inventivas, na qualificação de Leyla –, que exigem do leitor uma atitude frente às entradas e saídas que o texto propõe. É justamente daí que emerge o fio da transgressão proposta pela voz que nele se inscreve, tanto de dentro (o sujeito da linguagem interno que se volatiliza/dissemina na escritura) como de fora (o sujeito da linguagem externo que se encobre/afirma na leitura). Dessa perspectiva, ambas as subjetividades textuais espacializam-se, ora de modo etéreo, ora de modo líquido, ora de modo sólido.

Conforme Gérard Genette (1972) delimita em **Espaço e linguagem**, a figura entre dois espaços é fruto de um espaço explícito e outro implícito, tal como as palavras ditas/não ditas pelo vento de Caeiro, filtradas pelas cogitações de Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 134): “O cais, a tarde, a maresia entram todos, e entram juntos, na composição da minha angústia”, ou, ainda, explicitadas pelas reflexões de Campos nesse fragmento de **Barrow on Furness** (PESSOA, 1999b, p. 423):

Sonho, histérico oculto, um vão recanto...
O rio Furness, que é o que aqui banha,
Só ironicamente me acompanha,
Que estou parado e ele correndo tanto...

Tanto? Sim, tanto relativamente...
Arre, acabemos com as distinções.
As subtilezas, o interstício, o entre,
A metafísica das sensações –

Acabemos com isto e tudo mais...
Ah, que ânsia humana de ser rio ou cais!

Assim, o próprio espaço intervalar – “As subtilezas, o interstício, o entre” – remete a um outro espaço ainda, marcado pelo trânsito: a “ânsia humana de ser rio ou cais!”. Seguindo a trilha proposta por Genette, vale afirmar, amplificando essa idéia, que se o espaço fisicamente existente aponta para a geração de outros espaços que não existem no plano físico – o intervalar e outros para além do intervalo –, a figura aponta para a transfigura. E, nesse aspecto, **Desconstruindo Harry** e **A outra** são exemplos primordiais: o primeiro, na medida em que Mel (Robin Williams), o personagem fora de foco, só alcança a percepção de si mesmo quando o outro o inquirir a respeito; o segundo, porque a protagonista, Marion (Gena Rowlands), só toma plena consciência de si na proporção em que ouve outra falar de si mesma – a qual não é sua interlocutora direta, uma vez que não sabe estar sendo ouvida.

Em ambos os casos, a transfiguração se afirma no espaço intervalar, decorrente da mediação, sim, mas construído no campo da abstração, para além das fronteiras do que está visto, dito ou posto. Ou seja, como o vento de Caeiro tanto pode ou não dizer o que o guardador de rebanhos ouve/quer ouvir, pela passagem, pelo movimento, assim o trânsito leva à transfiguração literária – embora, nesse caso, identifique-se como causa não o vento em si, mas o apagamento das fronteiras textuais, a subversão da página. E se o guardador de rebanhos ouve o que Caeiro delimita como a mentira que está nele (a própria subversão do vento) e o eu-lírico de Campos confesse a “ânsia de ser rio ou cais”, faz sentido que, segundo Genette (1972, p. 100), o homem sinta

sua duração como uma “angústia”, sua interioridade como uma obsessão ou uma náusea; entregue ao “absurdo” e ao despedaçamento ele procura tranquilizar-se projetando o pensamento sobre as coisas, construindo planos e figuras que tomam do espaço dos geômetras um pouco de seu peso e de sua estabilidade. [aspas do original]

No entanto, continua o teórico, esse “espaço-refúgio” é provisório, sua topologia é desorientada – como são, o mais das vezes, os textos de Pessoa e Allen –, correspondendo a uma espécie de “espaço curvo, quarta dimensão” ou, ainda, uma espécie de “temível espaço-vertigem”, quase todo construído de labirintos. Essa imagem é cara a Pessoa (ortônimo/heterônimos) e a Allen; suas escritas constituem e reconstroem infindáveis espaços-vertigem traduzidos em labirintos de espaço, labirintos de tempo, labirintos de idéias, labirintos de emoções, labirintos de reflexos, labirintos de espelhos, labirintos de solidão, labirintos do não-ser, labirintos de si mesmo, labirintos do Outro.

Aproveitando as palavras de Gaston Bachelard (2000, p. 206),

Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. [...] O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se [...].

Nessa linha, a escrita que espacializa converte-se, a um só tempo, em ampliação e fragmentação – pulsão, expansão, estilhaçamento e disseminação. E a reflexão de Blanchot (1987, p. 16), seguindo os passos barthesianos, torna-se esclarecedora:

escrever é [...] o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido dos seus limites.

Ora, a escrita de Pessoa/Soares e a de Allen esboçam, sugerem e traçam muitos caminhos, muitas alternativas, muitas tentativas – mas, num convite quase explícito para que o leitor penetre as entradas do texto, nenhuma por inteiro, nenhuma linear, nenhuma por completo. Subjacente a essa proposição de estilhaços e possibilidades múltiplas, repousa a questão da diferença, dos contrastes.

No que se refere à articulação entre identidade e alteridade, a conformação de uma possível unidade – embora não plena, dado que essa é uma presunção já infactível – pode ser proveniente da fragmentação. Allen deixa transparecer – em mais de um de seus filmes, mas de modo especial em **Desconstruindo Harry** – exatamente isso, quando Harry Block (Woody Allen) declara:

Observações de um romance

Possibilidade inicial

Rifkin vivia uma existência fragmentada, disjuntada. Há muito ele chegou a essa conclusão: todos sabem da mesma verdade; nossas vidas consistem de como nós a escolhemos distorcê-las. Só o seu escrever era calmo. Sua literatura, de várias maneiras, salvara sua vida.

“Todos sabem da mesma verdade; nossas vidas consistem de como nós a escolhemos distorcê-la”. É rentável a leitura desse fragmento woodyalleniano como a possibilidade de trânsito, de errância – “todos os sonhos do mundo”, na percepção instável e sensacionista de Campos. Errante também o é a Literatura Comparada, não só as personagens de Allen ou o sujeito enunciador de Pessoa – que transita de um heterônimo a outro e deles ao ortônimo. O fato de não se demarcar com precisão um “norte necessariamente único” aponta para a idéia de não haver limites que não

sejam passíveis de ultrapassagem – daí a instituição dos limiares. Não há rumos que não sejam passíveis de alteração no meio do caminho, daí a transgressão.

Vêm a calhar as palavras de Tania Carvalhal, em **Literatura Comparada e Teoria Literária** (1993, p. 32): a intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos que são constituídos pelo diálogo entre textos e leitura. A leitura comparativa, do ponto de vista do trânsito, da errância, permite afirmar que dos filmes e textos dos autores-*corpus* aqui em foco emerge a idéia de que o Outro tem elementos do Mesmo e vice-versa, daí se projetando a imagem amplificada, mosaica – composta em una, mas não homogênea –, que estabelece o mesmo diverso, divisível, multifacetado. Em conseqüência, marcam-se a transcendência do Eu no Outro e a transfiguração identitária.

Os fragmentos há pouco transcritos, respectivamente de Campos e de Allen, reafirmam o apagamento dos limites na superação do espaço e a subversão do texto no jogo de esconde-mostra barthesiano, evocando a imagem da construção por fragmentação, da significação por esfacelamento – ainda que não necessariamente nessa ordem –, decorrente da ambigüidade que a errância provoca. Algo como sugere Barthes (1992, p. 89):

O jogo, atividade regulamentada e sempre submetida à volta, consiste, então, não em acumular palavras por puro prazer verbal [...], mas em multiplicar uma mesma forma de linguagem [...], como se a intenção fosse, simultaneamente, repetir e variar o significado, **de maneira a afirmar o ser plural no texto**, sua volta. [grifos nossos]

Visto o *corpus* sob esse enfoque, a mescla entre identidade e alteridade emerge do processo criativo de Pessoa (ortônimo/heterônimos) e de Allen, cujos textos evocam a diversidade, estampando a diluição – essa diluição que, em movimento de dupla face, nega e afirma a um só tempo e aponta para a disseminação. Metaforizando no campo do espaço, seria dizer: a diluição que leva à disseminação mostra-se como uma encruzilhada – várias direções que possibilitam a expansão. A metáfora identidade/espaço se entrevê nas reflexões atônitas de Fernando Pessoa ortônimo em **Além-Deus, V**: “Existo? Quem é que me vê? Erro-me...” (PESSOA, 1999b, p. 113). Ou em **Chuva oblíqua**: “Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo... [...] Não sei quem me sonho” (PESSOA, 1999b, p. 113).

Em Woody Allen, isso emerge, por exemplo, da relação entre Cecília (Mia Farrow) e Tom Baxter/Gil Sheppard (Jeff Daniels), em **A rosa púrpura do Cairo**, personificando o espanto decorrente da ambigüidade instaurada pela relação ficção/realidade, acrescida pela existência do duplo (Baxter/Sheppard): os elementos quem/onde se imbricam de tal forma que sujeito e espaço não se configuram identitariamente se não se estabelece essa relação. No comentário que faz Stig Björkman (s.d., p. 152), entrevistador de Woody Allen, esse imbricamento é qualificado da seguinte forma: “É como Tom Baxter, o herói do seu filme, diz: ‘no meu mundo as pessoas são consistentes. Você pode confiar nelas’. Ali estamos vendo um mundo consistente” [aspas simples do original].

Em vista disso, o enfoque da Literatura Comparada aqui exercitado busca a prática de aproximar, entrecruzar para estabelecer diferenças, não

semelhanças apenas, na perspectiva de esboçar uma fisionomia múltipla (não absoluta) – ou um não-lugar (relativo) possível de ser transposto no e do papel, que se mostra mais pelo apagamento do que pela definição de fronteiras, cujas linhas demarcatórias misturam-se, borram-se, desfixam-se, instituindo mais limiares que limites. Tal proposta de prática comparatista, quando oportuno, permite que se vejam os textos selecionados como escrituras-processos – as quais emergem da literatura em si, de roteiros/textos fílmicos, da crítica literária.

Esse modo de fazer literário, ou seja, a escritura-processo, é, sobretudo, entrevisto nas produções dos críticos-escritores/escritores-críticos, como os denomina Leyla Perrone-Moisés (1993), e que são, antes de mais nada, leitores ativos, cuja prática se traduz em textos – literários/fílmicos – amplos e multifacetados, em que a linguagem se sedimenta como junção da língua e da literatura, do som e da imagem, da combinação de falas e vozes, atestando a pluralidade. Assim são os textos poéticos de Fernando Pessoa (tanto do ortônimo como dos heterônimos) e os textos fílmicos de Woody Allen.

Em atestando a pluralidade, as obras dos autores escolhidos e tomadas como *corpus* deste estudo, através do caráter dialógico bakhtiniano que assumem, encaminham a leitura/compreensão dos textos selecionados na direção de uma figura singular: o mosaico. Por Bakhtin considerar o texto não como uma representação da unidade imanente, mas como um produto polifônico, calidoscópico, em que as “vozes” se articulam como um jogo de confrontações, sua perspectiva estimula a reflexão acerca da produção

literária, sobre o modo como se constrói o texto e a respeito de como este absorve o que escuta, estabelecendo, de forma clara ou confusa, a comunicação entre o produto textual e os elementos que se agregam/integram – ou não – a ele, que o completam e/ou questionam.

Nessa trilha, a sistematização de Julia Kristeva acerca da intertextualidade, herdada dos estudos bakhtinianos, aponta para o processo da escrita como resultado do processo de leitura (vinculada a leituras anteriores), de forma que um texto remete sempre a outro(s), por absorção ou réplica, seja temática, seja estrutural, estabelecendo um constante e infindável diálogo – razão pela qual é possível ler Allen quase como se lê Pessoa: a voz amplificada por estilhaços identitários indica que a disseminação do sujeito enunciador se processa de tal forma que seria impossível não detectá-la. A propósito, segundo Tania Carvalhal (1993, p. 30), a intertextualidade passa a caracterizar o texto como o local onde

a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla. A teoria do texto se fundamenta logo em três grandes premissas: a primeira, que a linguagem poética é a única infinitude do código; depois, que o texto literário é duplo: escrita/leitura e, finalmente, que o texto literário é um feixe de conexões. Isso posto, temos o texto como diálogos de várias escrituras. [grifos do original]

Tal reflexão delimita o texto como espaço; por conseguinte, como local de trânsito. Logo, a errância emerge do texto em si – a subversão da página está institucionalizada. Mas cabe, sobretudo, ao leitor perceber as estratégias emergentes da escrita, isto é, apreender a linguagem como código ilimitado e perceber o feixe de conexões sugeridas (ou não) por quem escreve, conforme o atestam as palavras de Leyla Perrone-Moisés aqui anteriormente

reproduzidas.

Compagnon (1999a, p. 51) reafirma o já sabido: “o texto é um tecido de citações’ [...] não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto” [aspas simples do original], assegurando-nos a pluralidade textual, garantia do diálogo intertextual proposto ao leitor, que pode também ser interdisciplinar – em especial quando se trata de Pessoa e de Allen, cuja prolífica produção, estilhaçada, aponta para inúmeras direções em áreas de conhecimento diferentes/convergentes. Assim, o leitor atento é capaz de dar novo sentido ao tal feixe de conexões proposto, agregando textos/autores que, por si, não se repetem nem se redizem, ainda que recorram ao mesmo tema ou à mesma imagem.

Dito de outro modo, o leitor comparatista mais atento fundamenta articulações entre textos/autores que, aproximados pelo ponto de fuga que marca o entrecruzamento, apontam a superação do estabelecido, quer em se tratando de tempo, quer de espaço. Sua leitura é produtiva – algo semelhante à impressão/sensação de Barthes-leitor frente a Proust, em *Durante muito tempo deitei-me cedo*, um dos artigos reunidos sob o título **O rumor da língua**:

Se coloquei à cabeça destas reflexões a primeira frase da *Procura*, foi porque ela abre um episódio de umas cinquenta páginas que, como o *mandala* tibetano, contém reunidas na sua visão toda a obra proustiana. De que é que fala esse episódio? Do sono. [...]

Que faz este sono (ou este semi-despertar)? Introduz a uma “falsa consciência”, ou antes, para evitar o estereótipo, a uma consciência falsa: uma consciência desregulada, vacilante, intermitente; a carapaça lógica do Tempo é atacada; já não há crono-logia (se quiserem separar as duas partes da palavra): “Um homem que dorme [entenda-se: com este sono proustiano, que é um semi-despertar] conserva, em círculo, à sua volta, o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos... mas as suas categorias podem misturar-se, romper-se”. (BARTHES, 1988, p. 243) [grifos e aspas do original]

Aproveitando a leitura de Barthes, ainda que em relação a Proust, podemos fazer um paralelo com nosso *corpus* de estudo. Aí está a tônica da obra pessoana: a consciência intermitente; aí está o cerne da obra de Woody Allen: a consciência vacilante. Tanto uma quanto a outra misturam os fios do tempo e rompem as bordas do espaço, instituindo uma poética que pela fragmentação compõe possibilidades de unidades múltiplas, tais às que nos conduz o “sono” – agora proposto e compreendido como o jogo em que entra o leitor, na medida em que imerge no texto. De qualquer forma, falamos aqui, novamente, de errância, de trânsito, que não se restringe a tempo e espaço, mas que engloba também memória de leitura. Vale evocar novamente Compagnon (1999b, p. 117), desta feita em **Os cinco paradoxos da modernidade**:

o transvanguardismo afirmou dois valores: a catástrofe como diferença não programada e o nomadismo como travessia sem engajamento através de todos os territórios e em todas as direções, inclusive a do passado, sem mais sentido do futuro.

Essa catástrofe e esse nomadismo de que fala o crítico – com relação ao pós-modernismo, é verdade, mas que aqui se aplica bem – está presente tanto na obra de Allen como na de Pessoa/Soares. Não se configura uma demarcação limitada e limitadora de tempo e/ou espaço, o que leva à possibilidade da disseminação em seus textos fílmicos/poéticos, a qual, por sua vez, concretiza-se, especialmente, na fragmentação, no esfacelamento do sujeito enunciativo do texto e do texto em si¹⁴. Recorrendo novamente ao

¹⁴ Esse elemento pós-moderno tem suas origens na modernidade – e Pessoa e seus colegas de *Orpheu* já antecipavam isso.

crítico:

o pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história do mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, razão e superação. Nesse sentido, ele representa, talvez, a chegada tardia da verdadeira modernidade. (COMPAGNON, 1999b, p. 120)

Nessa perspectiva, os textos e as imagens de Allen denotam o que os textos pessoais e a própria concepção criativa de Pessoa antecipam: a crise referida por Compagnon – resultado da crise do sujeito que a modernidade decantou, afirmou e legou ao século XX.

II DA POÉTICA DO DESDOBRAMENTO

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Haroldo de Campos

2 PESSOA E ALLEN: DESDOBRAMENTO EM RECORRÊNCIA

Vivem em nós inúmeros.

Ricardo Reis

Desdobramento. Numa breve consulta ao dicionário, algumas acepções podem – com muita propriedade, aliás – articular-se ao fenômeno da heteronímia pessoana e à obra fílmica de Woody Allen. Vejamos: “3. Fracionar ou dividir em grupos [...] 6. Abrir-se (o que estava dobrado). [...] 9. Prolongar

no espaço ou no tempo. 10. Manifestar-se, produzir-se” (FERREIRA, 1999, p. 643).

A presença e a recorrência de uma Poética do Desdobramento, tão bem travestidas no projeto heteronímico de Fernando Pessoa e na produção cinematográfica de Allen, cujas capacidades de complexidade se afirmam pelo caráter múltiplo de suas obras, apontam para, nas palavras de Calvino (2002, p. 123), “uma rede que se propaga a partir de cada um dos objetos”, dado que “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações [...], multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações tornarem-se infinitas”.

Observemos, transportando a fala do teórico italiano para nosso *corpus* e decalcando-a nele, que o fato de que cada objeto mínimo seja visto como centro não contraria a idéia de que cada produção, em constante expansão, varie de aspecto central a aspecto periférico na combinação que possamos fazer dos escritos de Pessoa e da filmografia de Allen.

Nessa perspectiva, podemos, inclusive, afirmar que esse(s) ponto(s) central(is) se desloca(m) e se altera(m), conforme o lugar de onde nos voltamos para analisar o todo. Paradoxalmente, isso indica, em se tratando de Pessoa e de Allen, que a multiplicação de centros faz da rede um tecido ex-cêntrico, povoado nas fronteiras e margens, dentro e fora de si, de modo que se podem, constantemente, alterar os focos, na medida em que não se verifica nem se determina uma força única centralizadora, pois se afirma pela disseminação.

As reflexões de Calvino (2002, loc. cit.) apontam ainda que o “discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro”. Ora, na leitura de Calvino, o discurso propicia que o texto tome proporções infinitas e isso, em outras palavras, pode ser compreendido como a noção de que o desdobramento pressupõe multiplicidade e disseminação.

Na escrita de Pessoa e de Allen, o caráter de pluralidade é a matéria-prima da criação: no cineasta, a multiplicidade se mostra pela variedade de vozes que nos permite ler a partir dele mesmo; no poeta, pela profusão de eus que nos dá a conhecer. Multiplicidade verificamos também na escrita de Bernardo Soares, eu pessoano que nos interessa mais de perto neste estudo, dada a oscilação de sua voz e os sulcos de sua escrita – a propósito, fragmentação constatamos igualmente na produção do cineasta norte-americano, o que nos leva a pensar seus filmes do mesmo modo como compreendemos os registros que compõem o **Livro do desassossego**: como peças de um grande jogo (não necessariamente com um único encaixe), cuja desagregação é exatamente o que nos permite diferentes combinações e, por extensão, resultados.

2.1 Fernando Pessoa e seus outros: o sujeito poético desdobrado

O paradoxo não é meu; sou eu.

Fernando Pessoa

Fracionar, abrir-se, prolongar no espaço ou no tempo, manifestar-se, produzir-se: essas são palavras que nos conduzem ao trabalho artístico de Fernando Pessoa, que, desdobrando-se, multiplicou-se em outros eus via fragmentação – aí se inscrevem os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, o semi-heterônimo Bernardo Soares, bem como as inumeráveis personalidades literárias a que deu vida dando-lhes voz –, abrindo-se à prática poética que experimenta seu prolongamento no tempo e no espaço, manifestando-se e produzindo-se ininterrupta e incessantemente, desdobrando-se a cada escritura como Outro e a cada leitura dos muitos outros que acompanham essa viagem identitária, esse trânsito plurivocal.

Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 148-149) aponta:

Complexa modernidade, a de Pessoa. Encarnado em Álvaro de Campos, ele é um vanguardista ruidoso, militante dos *ismos* do começo do século XX; mas seu futurismo é marcado pelo “saudosismo” português. Como “Ele-Mesmo” escreve sonetos perfeitos ou continua a cultivar as névoas lunares do simbolismo, recusando-se a ingressar no plebeísmo coletivista do século XX. Como Caeiro, adota um verso tão livre da métrica quanto de qualquer escola ou movimento datável. Como Reis, retoma os rígidos modelos latinos, num neoclassicismo mais rigoroso do que o de qualquer de seus contemporâneos.

Defendendo ocasionalmente as rupturas vanguardistas e cultivando, o mais das vezes, uma tradição sutilmente renovada, Pessoa atravessou o século incólume, sem estar na moda nem sair dela. O *Livro do desassossego*, em suas inúmeras facetas, é uma espécie de mostruário de tudo o que se fez na literatura ocidental desde o romantismo alemão, passando pelo decadentismo do fim do século XIX, até as

invenções verbais e sintáticas mais ousadas de nosso século; e não necessariamente nessa ordem cronológica. Da máxima clássica ao poema em prosa, deste ao *désouvement* da obra fragmentária moderna, tudo cabe na prosa fluida de Bernardo Soares.

Mas o grande nó, que Pessoa atou e desatou, para mostrar os fios múltiplos de que é feito, foi o nó do sujeito. [grifos do original]

Este sujeito pessoano, Eu que ao multiplicar-se em Outros mostra-se vário – Pessoa é sempre pensado como “pessoas”, é Eu e é Outro –, assinala, por meio de presenças múltiplas, a ausência de um Eu uno, embora não indivisível, na medida em que pode ser compactado, em sua fragmentação, pelas facetas que o constituem. As palavras de Perrone-Moisés (2001, p. 121-122) reforçam que

A precariedade do Eu, significante vazio e suporte da ausência, apontada pela psicanálise e pela lingüística, é algo bem conhecido pelos verdadeiros mestres da linguagem, aqueles que não falam *sobre* a linguagem, mas *na* linguagem: os poetas. [grifos do original]

Poeta que inaugura um novo tempo no cenário literário português – e não seria exagero dizer ocidental –, Pessoa encarnou a precariedade do Eu de uma forma peculiar, como já registramos, dado que a multiplicidade expõe-se por intermédio da insuficiência, afirmando vácuo e insuficiência em presenças incompletas e fragmentadas. Na voz do próprio poeta, e em apenas uma de inúmeras oportunidades, essa tensão emerge:

Não sei quem sou, que alma tenho. [...]
Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...]
Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. (PESSOA, 1998, p. 82)

Em eco, essa tensão, repleta de elipses, imprecisões e ausências, também aparece na voz de Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 343), especificamente no Fragmento 380 de seu **Livro do desassossego**:

Há muito – não sei se há dias, se há meses – não registo impressão nenhuma; não penso, portanto não existo. Estou esquecido de quem sou; não sei escrever porque não sei ser. Por um adormecimento oblíquo, tenho sido outro. Saber que me não lembro é despertar.

Desmaiei um bocado da minha vida. Volto a mim sem memória do que tenho sido, e a do que fui sofre de ter sido interrompida. Há em mim uma noção confusa de um intervalo incógnito, um esforço fútil de parte da memória para querer encontrar a outra. Não consigo reatar-me. Se tenho vivido, esqueci-me de o saber.

Embora essa percepção da dúvida/ausência seja uma característica do processo heteronímico, ocorrido com o poeta/pessoa Fernando Pessoa, emergem das vozes poéticas de seus heterônimos e semi-heterônimo reflexões acerca do fenômeno, as quais não podemos ignorar. Seria possível dizer que essa precariedade se converte em uma espécie de desmascaramento da falta talvez sensível e consciente de um Eu, que, apesar disso, se unifica em estilhaços de Outros vários. Esse processo, seguramente, é indicativo de modernidade, como atesta Perrone-Moisés (2001, p. 123-124) em exposição esclarecedora:

O que caracteriza o poeta moderno é [...] a consciência de uma despersonalização substancial, inerente a seu ofício, da perda fatal do Eu na linguagem. “Eu é um outro”, escrevia Rimbaud, anunciando a modernidade. **Numerosos poetas, mais recentes, confirmam que a consciência do vácuo subjetivo se acentuou em nosso século. A linguagem foi deixando de ser experimentada como instrumento, mediação, representação da presença, para ser encarada como falta-de-ser. [...]**

Por ser a experiência mais radical da linguagem, a poesia atesta essa ausência de modo mais intenso. Na modernidade, a essa experiência vem juntar-se a consciência, por auto-reflexão, da natureza e dos processos da própria linguagem. A função metalingüística acentuou-se nas obras

poéticas, a linguagem poética passou a ser o próprio tema da poesia, num movimento “suicida” que Maurice Blanchot comparou ao do escorpião que pica sua própria cauda. Como resultado dessa reflexão metalingüística, **o sujeito poético é o primeiro a desmascarar-se como falta e ausência.** [aspas do original; grifos nossos em negrito]

E, como que em resposta, diz o poeta: “A constituição inteira do meu espírito é de hesitação e de dúvida. [...] Tudo para mim é incoerência e mudança. Tudo é mistério e tudo está cheio de significado” (PESSOA, 1998, p. 38). Aí se desenha o projeto da heteronímia – que “Forma, como um organismo, um todo sintético! Que não é a pura soma das partes que o compõem” (PESSOA, 1999a, p. 333). Tal projeto aponta para um tempo, o da modernidade, e para um espaço, o do apagamento de limites entre o Mesmo e o Outro – seja esse Outro interno ou externo àquele que lhe cede lugar e voz. A propósito, em carta de 19 de janeiro de 1915, a Cortes-Rodrigues, afirma Pessoa (1998, p. 55):

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) [...] Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. [grifos do original]

O ato criativo está, em Pessoa, intimamente ligado à *importância misteriosa de existir*, como ele mesmo evidencia nesse trecho da citada correspondência. Assim, a grande viagem literária da modernidade, o estilhaçamento do Eu que sente, vive e relata a passagem, o trânsito, está

representada minuciosamente na obra pessoana, como mostra este poema do ortônimo:

VEJO PASSAR os barcos pelo mar,
As velas, como asas do que vejo
Trazem-me um vago e íntimo desejo
De ser quem fui, sem eu saber que foi.
Por isso tudo lembra o meu ser lar,
E, porque o lembra, quanto sou me dói. (PESSOA, 1999b, p. 563)

Outra explicitação disso desponta na voz do heterônimo Álvaro de Campos (PESSOA, 1999b, p. 314-335), através da **Ode marítima**, enfocando o trânsito como diversidade e viagem:

Ah, todo cais é uma saudade de pedra!
[...]
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso.
[...]
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens
[...]
Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes.
[...]
Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o
Impossível!
[...]
Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...

O trânsito revelado pelo ortônimo e a viagem personificada em Campos mostram-se, em Caeiro (PESSOA, 1999b, p. 240), como errância rizomática:

A NOITE DESCE, o calor soçobra um pouco,
Estou lúcido como se nunca tivesse pensado
E tivesse raiz, ligação direta com a terra
Não esta espécie de ligação de sentido secundário observado
à noite.
À noite quando me separo das cousas,
E m'aproximo das estrelas ou constelações distantes –
Erro: porque o distante não é próximo
E aproximá-lo é enganar-me. [grifos nossos]

Na voz de Ricardo Reis – personalidade que resgata a perspectiva clássica horaciana, de um modo lucidamente triste –, o que se desenha é a viagem extática, um percurso de contemplação, que, na imagem do rio, do vento e do tempo que passam, esboça a subtração do movimento, como a internalizar a viagem, impedindo-a de concretizar-se senão como afirmação de impossibilidade:

BOCAS ROXAS de vinho,
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços,
Deixados sobre a mesa;

Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses.

Antes isso que a vida
Como os homens a vivem,
Cheia da negra poeira
Que erguem das estradas.

Só os deuses socorrem
Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das coisas. (PESSOA, 1999b, p. 266-267)¹⁵

Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 145-146) – semi-heterônimo por ser uma “mutilação” do criador: “Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”, como escreve Pessoa na famosa carta de 13 de janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro – demonstra, com suas palavras, outra perspectiva, na qual se revela uma noção de vida como sensibilidade extrema:

¹⁵ Há passagens no **Livro do desassossego** em que encontramos um Bernardo Soares também contemplativo, como, por exemplo, nos trechos que seguem: “Leio como quem passa. [...] me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito” (PESSOA, 1999a, p. 89) e “Tenho assistido, incógnito, ao desfalecimento gradual da minha vida [...] Espectador irónico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida” (PESSOA, 1999a, p. 199).

Viver a vida em Extremo significa vivê-la até ao limite, mas há três maneiras de o fazer, e a cada alma elevada compete escolher uma das maneiras. Pode-se viver a vida em extremo pela posse extrema dela, pela viagem ulisseia através de todas as sensações vividas, através de todas as formas de energia exteriorizada. Raros, porém, são, em todas as épocas do mundo, os que podem fechar os olhos cheios do cansaço soma de todos os cansaços, os que possuíram tudo de todas as maneiras.

[...]

Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver.

Essa interminável viagem a explorar o mundo externo em reflexo ao interno e vice-versa – trânsito e errância de um Eu (im)possível a Eus Outros – leva os sujeitos enunciativos pessoais a mostrarem-se em desdobramento e fragmentação, na medida em que assumem máscaras várias. O projeto da heteronímia pessoal dá-se a conhecer por disseminadas vozes, em eco ora confluyente, ora desencontrado, num processo de (des)mascamamento plurivocal – ou fingimento poético. Observemos que, em trecho do Fragmento 433, a voz soariana aponta, traduzido pela metáfora da máscara e revestido de tédio e indiferença, o conflito identitário que o trânsito do Eu evoca

Ninguém me conheceu sob a máscara da igualha, nem soube nunca que era máscara, porque ninguém sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim.

Abrigaram-me as suas casas, as suas mãos apertaram a minha, viram-me passar na rua como se eu lá estivesse; mas quem sou não estive nunca naquelas salas, quem vivo não tem mãos que outros apertem, quem me conheço não tem ruas por onde passe, a não ser que sejam todas as ruas, nem que nelas o veja, **a não ser que ele mesmo seja todos os outros.**

Vivemos todos longínquos e anônimos; disfarçados, sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela; para outros é de vez em quando iluminada, de horror ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas para outros ainda **é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida.** (PESSOA, 1999a, p. 383-384) [grifos nossos]

Assim, a constância quotidiana da alteridade é o que desponta na produção literária de Fernando Pessoa, a qual, tomada em bloco, aponta para uma unidade possível apenas na diversidade, indicando o processo da escritura-mosaico – quebra-cabeça que o leitor monta a partir da articulação entre o criador e seus heterônimos. As palavras de António Quadros (PESSOA, 1986c, p. 175-176), na introdução a **A ficção dos heterónimos**, são esclarecedoras nesse sentido:

poemas ortónimos e heterónimos, prosas ortónimas e heterónimas constituem, mau grado as suas diferenças de pensamento, de estética e de estilo, um único *corpus* literário, tudo é *obra de Fernando Pessoa* ortónimo e neste sentido teremos de fazer uma dupla leitura: a da *multiplicidade*, reconhecendo a qualidade peculiar de Pessoa ortónimo e dos poetas heterónimos, e a da *univocidade*, reconhecendo que todos provêm de um mesmo *ente*, de uma mesma *mónade*, o homem Fernando Pessoa, ao mesmo tempo que todos convergem para uma mesma meta, ou para um mesmo porto, como o poeta gostaria talvez de dizer. [grifos do original]

Já no **Ultimatum** de Álvaro de Campos (PESSOA, 1986c, 96-98), a leitura da unidade na multiplicidade manifestava-se nas promulgações feitas pelo heterônimo como resultados da “Intervenção Cirúrgica Anticristã”, no campo da arte, a saber:

O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma **Síntese-Soma**, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si [...]

O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível. [...]

O Super-homem Será, Não o Mais Forte, Mas o Mais Completo!

E proclamo também: Segundo:

O Super-homem Será, Não o Mais Duro, Mas o Mais Complexo!

E proclamo também: Terceiro:

O Super-homem Será, Não o Mais Livre, Mas o Mais Harmônico! [grifos do original]

Analogamente – e na seqüência – podemos relacionar aos que são do passado o nome de Ricardo Reis, aos do presente, Alberto Caeiro, e, aos do futuro, o próprio Álvaro de Campos. Tal relação assinala em seu bojo o projeto da heteronímia, sobretudo no aspecto em que efetivamente se consolidou: visões de mundo diferentes difundidas por Outros que só existem literariamente, mas pensados e arquitetados para serem, de fato, poetas autônomos e independentes do criador Fernando Pessoa. A propósito, o pensamento prossegue, antecipador, se considerarmos que o **Ultimatum** foi escrito em 1917: o “artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtracção dos outros de si”.

Síntese-soma: assim é considerado o criador dos heterônimos, dado que, após a morte, sua arca tem permitido vir à luz a heterogeneidade genial de sua obra. Além disso, ao estabelecer que “O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais gêneros com mais contradições e dissemelhanças”, Álvaro de Campos nada mais faz que projetar/descrever, como se flutuasse no tempo e pudesse, com um olhar panorâmico sobre a máquina do tempo – e assumindo foros de oráculo, ironia bem afeita à sua lógica debochada –, alcançar o processo de criação ficcional pessoana, expondo-lhe a tendência supra-Camões.

Essas promulgações, que deixam entrever o fenômeno e o processo da heteronímia, atestam a noção de multiplicidade a que se lança Pessoa na experimentação poética de toda uma vida. Na análise crítica de Massaud

Moisés (1998, p. 86-87),

É dessa incomum faculdade que Pessoa tem de mudar o ângulo de análise e assumir novas perspectivas dialéticas, que brotam os heterônimos. [...] Cada heterônimo, *alter ego* que é, visa a uma forma específica de penetrar no labirinto do conhecimento.

Para tanto, Pessoa se debruça sobre si e sobre o mundo como se fosse seres incontáveis, postados em diferentes ângulos mentais, procurando dali *ver* a realidade, enfim, “uma série de contas-entes ligadas por um fio de memória”. A multiplicação do Poeta em outros poetas: somente assim lhe seria facultado conhecer a realidade e aspirar a uma utópica totalidade [...]

De onde a dispersão do poeta, fragmentado em outros pares, poetas e prosadores, norteados por específicas visões de mundo, diríamos, ou, na verdade, de vários mundos, cuja soma daria, no final, o Cosmos. [grifos e aspas do original]

Aí a vivência da Teoria do Fingimento Poético, que em Pessoa atinge um grau máximo, assegurado pela despersonalização progressiva a que se lança. Afirma o próprio poeta a respeito do assunto:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica.

[...]

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria. (PESSOA, 1999b, p. 198-199)

Descreve-se aí o processo de despersonalização, que resulta na aventura do fingimento poético. O processo heteronímico, a errância de um Eu desdobrado em Outros, o trânsito que conduz à alteridade, enfim, todas essas nuances do fingimento poético que figuram em sua obra estão colocadas em um poema-matriz, peça-chave para adentrar o mundo pessoano:

Autopsicografia.

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não tem.

E assim nas calhas da roda
Gira, a entreter a razão
Esse comboio de corda
Que se chama o coração. (PESSOA, 1999b, p. 164-165)

“Fingidor”, derivado do Latim *fingere* , tem suas origens mescladas às da palavra “ficção”, de modo que quem finge é aquele que, usando de sua imaginação criativa, constrói representações. Isso que Pessoa já havia dito teoricamente em nota preliminar às **Ficções do interlúdio** – trata-se dos resultados obtidos à medida que ingressa na escala de despersonalização –, volta a repetir, poeticamente, em **Autopsicografia**. O poeta, fingidor por excelência, mostra o ardil de que lança mão e delimita-se como artífice da criação literária, no afã de criar mundos/sensações vários bem como poetas outros. Ele finge – cria – e finge-se – cria-se outro(s)/recria-se em outros. Desperta no leitor a dor literária – “Não as duas que ele teve/Mas só a que eles não têm”, portanto, a dor fingida –, questiona o próprio labor do poeta – pois ele

“Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” – e, por fim, indica que seu labor é, antes de tudo, trabalho racional – o fingimento exige a ingerência da razão –, atestando a superioridade do poeta sobre o leitor, a quem é dado apenas sentir.

De acordo com Fernando Guimarães (1999, p. 60-61),

Fernando Pessoa, cuja obra representa plenamente a afirmação da modernidade na nossa literatura [...], vem subordinar estes novos caminhos a uma grande opção que, no próprio contexto da sua poesia e como se de um emblema se tratasse, será designada por *fingimento*. **O fingimento representa o esbatimento da subjectividade que conduzirá à poesia dramática dos heterônimos**, à procura da complexidade entendida como emocionalização de uma idéia e a intelectualização de uma emoção, à admissão da essencialidade expressiva da arte, porque, como diz, “o que se exprime não interessa”. E ao dizer isto vem minimizar, como se pode ler nas entrelinhas, uma disposição fundamental que procedia das poéticas tradicionais: a imitação. No entanto, Pessoa recupera uma outra que Aristóteles já admitira. Qual? A composição, a construção, a ordem artística. Ou, se se preferir, a valorização da própria estrutura das realizações literárias. É aqui, afinal, que assenta uma das noções fundamentais da poética do Modernismo... [grifos nossos]

O poeta-fingidor, então, é aquele que pauta sua criação num nível acima dos demais, visto que produz via razão – e não busca primordialmente dar espaço ao leitor para que se reflita no poema, embora deixe lacunas para isso. O que busca, antes da representação do real emotivo (o que podemos entender por imitação, nas palavras de Guimarães), é a problematização do ato criativo, dado que fingir é, antes de qualquer outra coisa, uma forma de, criando, conhecer – se. Mas, se nas palavras de Álvaro de Campos (PESSOA, 1998, p. 163), “Fingir é conhecer-se”, não nos esqueçamos de que, como diz Bernardo Soares, “A ânsia de compreender [...] pertence à esfera da sensibilidade”. Assim, a criação via razão – e a racionalização do sentimento,

portanto – corresponde, em Pessoa, à busca da realidade perfeita, essencial, pois que fingimento, em seu projeto poético, é expressão de conhecimento:

Como o olhar, a razão
Deus me deu, para ver
Para além da visão –
Olhar de conhecer.

Se ver é enganar-me
Pensar um descaminho,
Não sei. Deus os quis dar-me
Por verdade e caminho. (PESSOA, 1999b, p. 160)

Completa-se, no entanto, o círculo de retorno à transitoriedade e ao relativo, dado que essa essencialidade totalizante – ver e pensar como formas garantidas de desvelar o incognoscível –, a modernidade mesma revela, é inatingível porque inalcançável. Paradoxalmente, esse processo de buscas e fingimentos desemboca na percepção das impossibilidades – outra característica pessoana. E em sua obra, assinada por qualquer um de seus outros, inclusive do Outro que é Ele-Mesmo, o ortônimo, atesta-se o circuito da ausência, que se presentifica na escritura-mosaico.

É justamente por isso que na voz de Álvaro de Campos (PESSOA, 1999a, p. 362), um de seus ecos poéticos mais próximos, Pessoa se permite afirmar:

NÃO SOU nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Ao que responde a meia-voz de Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 402), sua outra voz mais próxima, em trecho do Fragmento 456:

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que

qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transtorna num sentimento da imaginação – a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.

De tal modo me desvesti do meu próprio ser que existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou eu.

2.1.1 Bernardo Soares: o outro mais próximo de Pessoa

Je est un autre.
Rimbaud

Se pudéssemos alinhar Álvaro de Campos e Bernardo Soares numa única enunciação, de modo um tanto reducionista e desprezando as nuances caracterizadoras do heterônimo e do semi-heterônimo aqui enfocados, a frase resultante da tentativa talvez fosse esta: neles/deles emerge a ânsia do Outro que se funda na percepção da contínua variação do Mesmo. É Bernardo Soares que diz ser quem é apenas disfarçado; é Álvaro de Campos que, ao tentar tirar a máscara, percebe estar agarrada ao rosto. Disfarce, máscara – campo semântico da outridade¹⁶. Disfarce e máscara – alternativas que fazem de Soares e de Campos os eus mais próximos do de Pessoa.

Em relação ao criador dos heterônimos, Ricardo Reis, um de seus inúmeros, está mais afastado do que Campos e Soares. Na já referida carta destinada a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Pessoa (1998, p. 96) explica a gênese dos heterônimos e, a respeito de Ricardo Reis, escreve o que segue:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à

¹⁶ E o próprio Pessoa (1998, p. 86) refere que “em prosa é mais difícil de se outrar...”.

idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

E completa, no fragmento **Ricardo Reis – vida dele**, dizendo o seguinte:

O DR. RICARDO REIS nasceu dentro da minha alma no dia 29 de janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reação momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito. Ocorreu-me a idéia de a tornar um neoclassicismo “científico” [...] (PESSOA, 1998, p. 139)

A teoria neoclássica, ou o neoclassicismo científico, referido por Pessoa, converte-se no fazer poético de Reis, caracterizado por métrica rígida e temática greco-romana, como a seguir a cartilha clássica. Em vista desse horizonte, Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 120) sublinha a *ficção da renúncia* nesse heterônimo clássico:

Distanciado, altivo, Reis é a *ficção da renúncia*: “Nada nos falta/ Porque nada somos./ Não esperamos nada/ E temos frio ao sol” [...]. A renúncia de Reis não é a desistência de Fernando Pessoa “ele mesmo”; ao contrário da desistência, a renúncia é uma farsa de vitória, pelo distanciamento voluntário da razão filosófica. [grifos e aspas do original]

Tal *farsa de vitória* exhibe-se na suposta postura serena de Reis: a condição de espectador do espetáculo do mundo. A perspectiva de vida desse heterônimo pessoano, praticamente em sua totalidade, revela-se no registro do epicurismo triste presente em suas odes, na virtual completitude estática da

vida sóbria que leva, na preponderância da imperturbabilidade – princípio básico de sua conduta como bom espectador impassível do espetáculo do mundo. Na medida em que opta por não se envolver, o que esse heterônimo indica é, na verdade, sua dificuldade em integrar-se a qualquer realidade. Bernardo Soares demonstra essa dificuldade também, mas de outra forma, já que este afirma uma completa inabilidade para a vida – ou, como o semi-heterônimo mesmo qualifica, uma sintomática *incapacidade de viver* (PESSOA, 1999a, p. 291), que o atira ao sonho, ao nebuloso, ao vago. Ao invés de admirar o espetáculo do mundo, Soares funde-se à cidade:

Não sei nada. Ergo a cabeça de passeante e vejo que, sobre a encosta do Castelo, o poente oposto arde em dezenas de janelas, num revêrbero alto de fogo frio. À roda desses olhos de chama dura toda a encosta é suave do fim do dia. Posso ao menos sentir-me triste, e ter a consciência de que, com esta minha tristeza, se cruzou agora – visto com ouvido – o som súbito do elétrico que passa, a voz casual dos conversadores jovens, o sussurro esquecido da cidade viva. (PESSOA, 1999a, p. 157)

Em contrapartida, Alberto Caeiro, ainda sob o ponto de vista proposto – de distanciamento em relação a Pessoa –, pode ser considerado o heterônimo cuja distância do criador é maior, já que é o mais “despersonalizado” possível.

É ainda na mesma carta ao amigo Casais Monteiro que Pessoa (1998, p. 96) alude ao dia triunfal:

lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finamente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa

espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra folha e escrevi, a fio, também os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. [grifos do original]

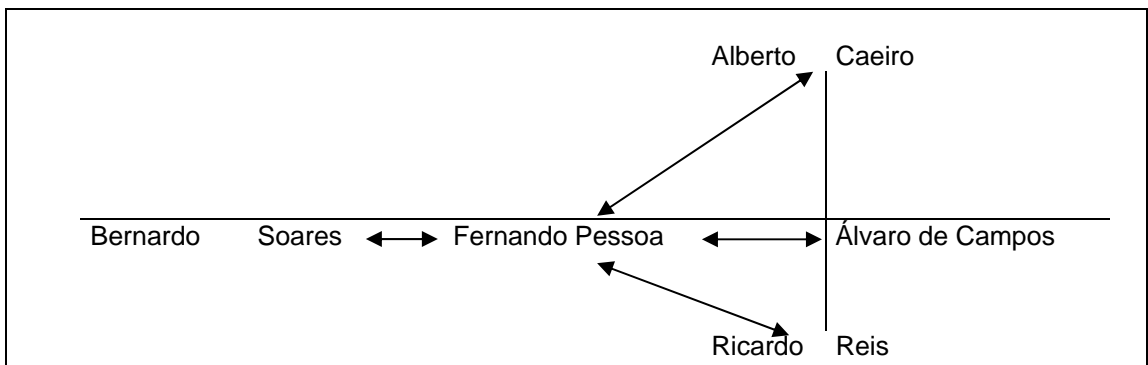
No processo de construção da heteronímia, Pessoa colocou em Alberto Caeiro todo seu poder de despersonalização, de distanciamento – teria dito Caeiro a Campos que “tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (PESSOA, 1998, p. 107). Além disso, é possivelmente pela combinação entre despersonalização e distância – que Caeiro guarda de Pessoa e dos demais heterônimos –, que ele é considerado o mestre.

Maria Helena Nery Garcez (1989, p. 79) afirma que Caeiro se apresenta “a seus discípulos [...] como um Mestre [...] cujo principal ensinamento é a guarda dos pensamentos [...]. Este é, para ele, o caminho que conduz à sabedoria”. Sendo o poeta-mestre é também, por excelência, o homem dos sentidos, característica estética que Pessoa e seus outros, em maior ou menor grau, experimentarão.

Ao dizer: “O espelho reflecte certo; não erra porque não

pensa./Pensar é essencialmente errar./Errar é essencialmente estar cego e surdo” (PESSOA, 1999b, p. 239), inscreve a seu modo, como mestre que é, a possibilidade de desdobramento, enfocando a oscilação entre o Mesmo e o Outro, em errância liquefeita de tempo e espaço, imagem e reflexo, máscara e disfarce.

Traçando essas últimas reflexões em um esquema, assim poderíamos traduzir esse exame:



Propondo uma percepção espacial dos heterônimos, a diferença, em termos de distância, seria gradativamente maior na ordem que segue: Bernardo Soares, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro¹⁷. Na medida em que Soares e Campos permanecem paralelos ao poeta, Reis e Caeiro se encontram perpendiculares a ele, numa relação menos direta, porque vertical, e não caracterizada pela proximidade que a horizontalidade sugere.

Ora, nessa perspectiva, Soares e Campos são os Outros mais

¹⁷ Caberia perguntarmo-nos sobre o ortônimo, já que também ele é um Outro de si mesmo, mas queremos, nesse momento, fixar-nos em Soares e Campos. Até porque, para Pessoa Ele-Mesmo, estar e ser conformam o jogo do sujeito que, numa alternância de esconde-mostra, revela-se insuficiente com uma única face.

próximos do Eu pessoano, pela prostração decorrente da angústia da criação: fragmentária, como a obra do primeiro, frenético-melancólica, como a disposição do segundo. A propósito, revela Pessoa (1998, p. 84): “A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos”. Robert Bréchon (1998, p. 467) cogita a respeito dessa proximidade entre Pessoa e Campos, sobretudo na segunda fase deste heterônimo:

Este [...] aproximou-se de Pessoa ao perder o dinamismo, o ímpeto, a violência que o caracterizavam. O poeta ortônimo, por então, começa a parecer-se mais com o autor de *Tabacaria*, que é, como os antecessores do século anterior, um “vencido da vida”. Assim, quando o Pessoa ocultista entrevê enfim uma possibilidade de salvação, o poeta do *Cancioneiro* vê fecharem-se diante dele todas as saídas. É quase ao mesmo tempo, mas cada um com a própria voz, que Campos e o “próprio” Pessoa vão começar a enfrentar seu destino.

Podem mais ou menos distinguir-se na produção lírica desses poucos anos que precedem o fim quatro temas dominantes: o espaço destruído, a identidade perdida, o tempo irreparável, a ausência definitiva do Ser. [grifos e aspas do original]

Por outro lado, indica Fernando Pessoa (1998, p. 85) que

Há notáveis semelhanças [...] entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Mas, desde logo, surge em Álvaro de Campos o desleixo pelo português, o desatado das imagens, mais íntimo e menos propositado que o de Soares.

Há acidentes no meu distinguir uns de outros que pesam como grandes fardos no meu discernimento espiritual. Distinguir tal composição musicante de Bernardo Soares de composição de igual teor que é a minha.

Há momentos em que o faço repentinamente, com uma perfeição de que pasmo; e pasmo sem modéstia, porque, não crendo, em nenhum fragmento de liberdade humana, pasmo do que se passa em mim como pasmaria do que se passasse em outros – em dois estranhos.

É interessante referir aqui o que diz Júlia Kristeva (1994, p. 126), em **Estrangeiros para nós mesmos**, a respeito de Montaigne, mas que se aplica perfeitamente ao projeto da heteronímia pessoana e à oscilação identitária que

esse processo atesta:

o ego, avisado de seu desdobramento, somente tem a certeza de sua mobilidade e de sua singularidade. Em vez de afirmar “eu duvido”, ele interroga: “o que sei?”. E, atento à particularidade de tudo o que existe – nome, coisa ou pessoa – dá origem a uma verdadeira escalada do pensamento da diferença. [aspas do original]

Estranho – este é o Outro que, a contragosto, mora em nós, que nos assusta um sem número de vezes, mas do qual não nos é dado libertarmo-nos. Esse estranho é também o estrangeiro que, não obstante, nutrimos internamente. É talvez por isso que Bernardo Soares (PESSOA, 1999a, p. 310) reflita amargamente: “Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar” e que Álvaro de Campos (PESSOA, 1999b, p. 360) perceba-se sempre “estrangeiro aqui, como em toda parte”. Essa reflexão ressurgiu nas palavras de Kristeva (1994, p. 9),

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamos-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. [aspas do original]

A sensação de estar fora do contexto parece rondar a criação dos heterônimos, mas, em essência, é nesses dois especialmente – e, obviamente, no criador Fernando Pessoa – que isso se mostra mais contundente, como atesta este trecho do **Livro do desassossego**:

Antefalhei a vida [...]. Transbordei de mim não sei para onde, e aí fiquei estagnado e inútil. Sou qualquer coisa que fui. Não encontro onde me sinto e se me procuro, não sei quem é que me procura. Um tédio e tudo amolece-me. Sinto-me expulso da minha alma.

Assisto a mim. Presencio-me. As minhas sensações
passam diante de não sei que olhar meu com coisas externas.
[...]

Não aspiro a nada. Dói-me a vida. Estou mal onde
estou e já mal onde penso em poder estar. (PESSOA, 1999a,
p. 192)

Tal sensação – aqui, a sensação *out* apresenta-se como o sentir-se
fora de si, assistindo-se – é apontada como uma angústia revestida de tédio,
qual ocorre com o guarda-livros, como pode atingir as raias da exasperação
hiperbólica, como se dá com o Campos (PESSOA, 1999b, p. 310) da primeira
fase, que, por não estar em si, quer estar em toda parte:

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente,
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de
todos os comboios
De todas as partes do mundo,
De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
Que a estas horas estão levando ferro ou afastando-se das
docas.
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Por outro lado, e a despeito dessa distância que marcaria aqui os
dois extremos horizontais em relação ao criador, a segunda fase desse
heterônimo, então profundamente melancólica, assinala certa proximidade com
Soares, em que o excesso e o exagero cedem ao fastio, como apontam o
Bernardo Soares do Fragmento 101: “Tão supérfluo tudo! Nós e o mundo e o
mistério de ambos.” (PESSOA, 1999a, p. 130) e o Campos de **Adiamento**:

DEPOIS DE AMANHÃ, sim, só depois de amanhã...
 Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
 E assim será possível, mas hoje não...
 Não, hoje nada; hoje não posso.
 [...]

Hoje quero preparar-me,
 Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...
 Ele é que é decisivo.
 Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...
 Amanhã é o dia dos planos.
 Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
 [...]

Depois de amanhã serei outro,
 A minha vida triunfar-se-á,
 Todas as minhas qualidades reais de inteligente, lido e prático
 Serão convocadas por um edital...
 Mas por um edital de amanhã...
 [...]

Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso
 nunca ser.
 Só depois de amanhã...
 [...]

Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...
 Sim, talvez só depois de amanhã... (PESSOA, 1999b, p. 368-369)

Essa “multiplicidade dentro da multiplicidade”, na unidade mosaica que forma, deixa, não obstante, marcas de identidade – o rumor, na concepção barthesiana:

Daqui deriva este paradoxo: o rumor denota um ruído limite, um ruído impossível, o ruído daquilo que, funcionando na perfeição, não tem ruído; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do ruído; o ténue, o confuso, o fremente são recebidos como os sinais de uma atuação sonora. (BARTHES, 1988, p. 75)

É nessa perspectiva, em que o rumor passa a funcionar como o traço de identidade da voz pessoana em relação ao semi-heterônimo e ao heterônimo referidos, que se podem relacionar os fragmentos poéticos abaixo, na aproximação de uma ânsia ou desconforto, em linha reta, presente nas vozes de Álvaro de Campos (PESSOA, 1999b, p. 406) e Bernardo Soares:

AFINAL, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo de todas as maneiras.

[...]

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias
pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, for,
Mais possuirei a existência total do universo
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.

É ainda o projeto da heteronímia que, em rumor, a voz de Álvaro de Campos lança no ar – como também é rumor este eco que rodopia na fala cansada de Bernardo Soares, no Fragmento 27:

Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. (PESSOA, 1999a, p. 63)

O desenrolar do novelo, para dentro, como a dar conta desse eu-nada convertido em vários Eus – e lembremo-nos, de passagem, que “O mytho é o nada que é tudo” (PESSOA, 1999b, p. 72) –, continua a manifestar-se na fala do semi-heterônimo Bernardo Soares, autenticando, enfim, o drama em gente, ou o poetodrama, para usar a definição de José Augusto Seabra (1991), que é Pessoa:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças. (PESSOA, 1999a, p. 283-284)

A voz desse poetodrama, em atestando ser Fernando Pessoa a

própria produção do diverso – e colocado no intermédio entre Soares e o heterônimo de **Orpheu** –, é emprestada a Álvaro de Campos (PESSOA, 1999b, p. 347-348), em **Passagem das Horas**:

Eu, enfim, que sou um **diálogo contínuo**
 Um falar-alto incompreensível [...]
 Eu, enfim, literalmente eu,
 E eu metaforicamente também,
 [...]
 Eu, que tantas vezes me sinto real como uma metáfora,
 Como uma frase escrita [...]
Eu, o contraditório, o fictício. [grifos nossos]

No trecho abaixo transcrito do Fragmento 84, o **Livro do desassossego** presentifica reflexos distintivos da necessidade em que se converte a produção heteronímica – e a criação pessoana como um todo –, emergente de diálogos contínuos e indicativa do trabalho com o fictício, enfocando a metáfora do ser via linguagem em amplitude:

A gramática, definido o uso, faz divisões legítimas e falsa. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. (PESSOA, 1999a, p. 114)

E, por meio de seu discurso ou do de outro, seja esse outro ele mesmo, um heterônimo ou outro autor em carne, osso e idéia, está sempre a repetir-se de modo diferente, construindo a cada repetir-se diferentemente o mesmo/novo/outro – o que, como bem ironiza José Saramago na voz do seu Pessoa, em **O ano da morte de Ricardo Reis**, continuamos tentando explicar,

ainda que o próprio Pessoa tenha deixado escapar que “Interpretar é não saber explicar. Explicar é não ter compreendido”¹⁸.

De qualquer forma, a proposta de fingir/fingir-se, na ânsia deste conhecer na perspectiva pessoana, convida-nos a intermináveis “explicações”, apontando para o que diz o seu Diabo: “eu não sou parecido comigo mesmo. Esse vício é minha virtude” (PESSOA, 1997, p. 23). Nessa esteira, desassossegam-se falas e olhares, articulam-se leituras e memórias, rumo à construção de um plural de eus – calidoscópico que funda a Poética do Fragmentário via Poética do Desdobramento.

2.2 Os eus, reconstruídos e recorrentes, de Woody Allen

*Tudo o que sabemos é uma impressão nossa, e tudo o que
somos é uma impressão alheia.*

Bernardo Soares

A produção fílmica de Woody Allen imprime, na relação que podemos estabelecer de uma fita com outra, a sensação de que as personagens se definem a partir da situação em que se encontram ou dos obstáculos que enfrentam em sua trajetória. A fala do corifeu (F. Murray Abraham) de **Poderosa Afrodite**, por exemplo, é sintomática: “Vejam o exemplo de Lenny Weinrib, uma história tão grega e eterna quanto o próprio

¹⁸ Disponível on-line em <<http://www.geocities.com/paris/metro/7719/alvaro.html>>. Acesso em 05 mar. 2003.

destino”.

No percurso que as personagens woodyallenianas descrevem, filme a filme, emergem muitas dúvidas e poucas certezas, dentre as quais a de que não há uma maneira única de ver a realidade, tal como, ainda que diferentemente, apontam Cecília (Mia Farrow), de **A rosa púrpura do Cairo**, Alice (Mia Farrow), de **Simplesmente Alice**¹⁹, ou Harry Block (Woody Allen), de **Desconstruindo Harry**.

Quando selecionamos, aqui, o vocábulo “ver”, tanto nos referimos ao Woody Allen que vê pela lente da câmera, como ao que vemos focado por ela. Em razão disso, o subtítulo que fecha este capítulo trata das funções que Allen exerce, geralmente simultâneas, de ator, roteirista e diretor. Muitos de seus filmes enfocam essas funções, à qual podemos ainda acrescentar a de escritor, como a sugerir um paralelo entre vida e arte.

¹⁹ *Alice* (1990).

2.2.1 Woody Allen: o olho da câmera focado na tela

É freqüente o desconhecer-me – o que sucede com freqüência aos que se conhecem. Assisto a mim nos vários disfarces com que sou vivo. Possuo de quanto muda o que é sempre o mesmo, de quanto se faz tudo o que é nada.

Bernardo Soares

Ao sabermos que há um novo filme de Woody Allen em cartaz, já temos a idéia de que as aproximadamente duas horas de sua exibição serão, no mínimo, interessantes, recheadas de fina e inteligente ironia. Tem sido assim nos últimos trinta anos. De qualquer forma, ao depararmos com Woody Allen nos filmes que leva às telas, encontramos com o diretor e roteirista mais prolífico da história do cinema, e, ainda que não exerça papéis em todos os filmes que escreve e/ou dirige, embora não esteja lá como ator, mesmo que delegue essa função a outro artista, sua *persona* ocupa a cena.

Declara Eric Lax (1991, p. 21) que

O personagem Woody Allen – no início um sujeito desajeitado de aptidões duvidosas, nenhuma delas propiciando um enfrentamento bem-sucedido com a vida diária, mais recentemente um desajustado obstinadamente sensato, que persevera apesar dos medos e neuroses – é uma criação hilariante, forjada a partir de uma base pessoal extremamente exagerada. Ele é tão bem delineado que basta pensar nele para rir.

Neusa Barbosa (2003, p. 24), que entrevistou o cineasta norte-americano em Cannes recentemente, faz coro a essa reflexão do biógrafo de Woody Allen:

Ao pensar em Woody Allen, às vezes nos esquecemos de que o nome define não somente o ator, diretor e roteirista, mas também um personagem. [...]. O que por vezes confunde essa

percepção é que Woody, ao atuar, não usa máscara, maquiagem ou figurino que indique a fronteira entre criador e criatura.

Assim, não é estranho ouvirmos, entre os espectadores do cineasta norte-americano, que ele é sempre o mesmo personagem em seus filmes, ainda que troque de nome, e sempre igual aos personagens nas entrevistas que concede na condição de diretor e roteirista. Registra Lax (1991, p. 20) que:

Libertado, ainda que subconscientemente, de uma identidade que o acompanha desde o nascimento, um artista pode vir a ser um outro, com uma *persona* artisticamente mais condizente. No entanto, no caso de Woody Allen, inicialmente suas piadas e mais tarde suas apresentações eram tão pessoais, tão idiossincráticas que homem e personagem eram aparentemente um só. Woody Allen, o comediante *stand-up* e estrela de cinema – um desastrado corajoso que é mais um peão da sorte e um amontoado ambulante de neuroses do que um sujeito intelectual e sedutor, ao contrário do que ele próprio imagina –, parece ser o mesmo, na vida real, no palco ou nas telas. [grifos do original]

Com relação ao trabalho de criação dos caracteres de Woody Allen, Lax (1991, p. 104-105) também registra que o cineasta “aprendeu como usar piadas para construir personagens. [...] Uma vez sabendo o que faz, você rompe as regras conscientemente, não por erro”.

Woody é reconhecido ainda como o mesmo também nos filmes em que, embora atue, não é diretor e/ou roteirista, como em **Sonhos de um sedutor**²⁰, de Herbert Ross, e **Cenas em um shopping**²¹, de Paul Mazursky, por exemplo, ou em **FormiguinhaZ**²², de Eric Darnell e Tim Johnson, em que, contribuindo apenas com sua voz, é reconhecido, mesmo assim, na

²⁰ *Play it Again, Sam* (1972).

²¹ *Scenes from a Mall* (1991).

²² *AntZ* (1998).

personalidade daquela formiga tão woodyalleniana. Isso provavelmente ocorra porque, como afirma Barbosa (2003, p. 24-26),

O personagem que Woody compôs e aperfeiçoou em mais de trinta anos de atuação é a mais natural tradução de um homem comum, nem bonito nem feio, cheio de fraquezas e de defeitos, atormentado por problemas que qualquer um pode identificar, seja americano, brasileiro, francês ou japonês. Foi com ele que o diretor se tornou um sucesso mundial, marca reconhecida, inconfundível e inimitável [...].

Isso demonstra que sua percepção de mundo, enquanto criador, reflete-se em suas personagens. Não se trata aqui de referir algo em torno da noção de autobiográfico, ou que seus filmes forçosamente reflitam a si mesmo, como num jogo narcísico. Trata-se, simplesmente, de apontar como recorrente a preocupação acerca de como ver o mundo e relacionar-se com ele, seja em frente às câmeras, seja por detrás delas: “Enquanto o personagem quase não tem controle sobre o que lhe acontece, o homem tem controle total sobre o que faz”, refere Lax (1991, p. 21).

Talvez por isso a compulsão em filmar – a cada ano, um novo filme entra em circuito de exibição. Talvez também por isso cada filme, alinhado ao anterior e ao que virá, funcione como um dos capítulos do grande livro que, ao fim, registrará o que Woody Allen tinha a dizer – ao mundo, do mundo. E talvez também por isso, embora varie o grupo de atores com que trabalha e os argumentos que estes põem em cena, por meio de suas ações, Woody Allen enfoque a relação estar/ser que aflige o homem moderno. Nesse sentido, **Zelig** não destoa de **Trapaceiros**²³, dado que, guardadas as diferenças, o que

²³ *Small Time Crooks* (2000).

buscam as personagens desses filmes, tal como as de tantos outros do diretor, é o seu “lugar ao sol” num meio tão desconfortável, como é o campo de ação humano.

Marcelo Costa, em comentário sobre **Trapaceiros**²⁴, levanta algumas questões que costumam aparecer sempre que Woody Allen lança um novo filme, como a desenharem um padrão:

uma crítica a um filme de Allen seguia um manual prático, que, entre outras questões, precisava explicitar:

1. Todo filme que ele faz é autobiográfico (aqui você escolhe as passagens do filme e as da vida pessoal de Woody que quer comparar em seu texto).
2. O cineasta está se repetindo.

[...] você com certeza irá ler tudo isso [...] sobre "Trapaceiros". E o quanto isso é real?

[...] há um consenso de que os cinco últimos filmes do diretor norte-americano não são obras-primas do cinema, principalmente se comparadas a sua produção dos anos 80. Muito embora esses últimos filmes sejam melhores que 95% do que Hollywood tenta nos fazer engolir ano a ano.

Mas “Trapaceiros” não é autobiográfico e Woody Allen não está se repetindo. Na verdade, ele está criando a sua arte do único jeito que sabe, a la Woody Allen. Inevitavelmente, é um estilo e qualquer outro diretor poderia ser malhado por querer ser Woody Allen, nunca ele mesmo.

Mas, mais do que um mero filme, **"Trapaceiros" é a resposta para todas as questões abordadas em sua trilogia anterior. Se em "Desconstruindo Harry", "Celebriedades"²⁵ e "Poucas e Boas"²⁶ Allen discutia a equação sucesso + poder e amor romântico, aqui ele traduz de forma brilhante que o dinheiro não traz felicidade e não fará você alcançar a equação supracitada [...].** [grifos nossos]

Ainda que em seus filmes as histórias não sejam semelhantes – embora diálogos e situações freqüentemente ecoem de um filme a outro –,

²⁴ Disponível on-line em <<http://www.screamyell.com.br/cinema/trapaceiros.html>>. Acesso em 12 out. 2003.

²⁵ *Celebrity* (1998).

²⁶ *Sweet and Lowdown* (1999).

Miles (Woody Allen), de **O dorminhoco**²⁷, Boris (Woody Allen), de **A última noite de Boris Grushenko**²⁸ e Emmet Ray (Sean Penn), de **Poucas e boas**, não são diferentes de Larry (Woody Allen), de **Um misterioso assassinato em Manhattan**, de Lenny (Woody Allen), de **Poderosa Afrodite**, ou de Val (Woody Allen), de **Dirigindo no escuro**²⁹, quanto ao quesito coragem, por exemplo. Também não vêem a existência de modo assim tão diverso: aspiram a um bom romance, como a(s) Melinda(s) (Rhada Mitchell), de **Melinda e Melinda**³⁰, a uma vida tranqüila, como Jerry (Jason Biggs), de **Igual a tudo na vida**³¹, a um trabalho que lhes agrade, como Harry (Woody Allen), de **Desconstruindo Harry** – não curiosamente, suas ocupações refletem interesses de Allen: música, literatura e esportes.

A propósito, um diálogo verificado entre Luna (Diane Keaton) e Miles (Woody Allen), em **O dorminhoco**, reflete-se na fala de Boris (Woody Allen), depois de morto, quando volta para se despedir de Sonja (Diane Keaton) – e do espectador –, em **A última noite de Boris Grushenko**. Seguem, respectivamente, os trechos:

Miles:

Isso é ciência. Não acredito na ciência. A ciência é um beco sem saída intelectual. [...]

Luna:

Você não acredita na ciência. E também não acredita que sistemas políticos funcionem. E você não acredita em Deus.

²⁷ *Sleeper* (1973).

²⁸ *Love and Death* (1975).

²⁹ *Hollywood ending* (2002).

³⁰ *Melinda and Melinda* (2004).

³¹ *Anything else* (2003).

Miles:
Certo.

Luna:
Então, no que acredita?

Miles:
No sexo e na morte.

Boris:
[...] A questão é: aprendi alguma coisa da vida? Só aprendi que os seres humanos dividem-se em mente e corpo. A mente abarca todas as aspirações nobres, como poesia e filosofia, mas o corpo é que se diverte. Acho que o mais importante é não ser amargo. Se por acaso houver um Deus, acho que Ele não é ruim. O pior que se pode dizer sobre Ele é que não é muito inteligente. Afinal, há coisas piores do que a morte. Se você já passou uma noite com um vendedor de seguros, sabe exatamente o que quero dizer. Acho que o segredo aqui é não pensar na morte como um fim, mas pensar na morte como uma maneira eficaz de diminuir as suas despesas. Com relação ao amor... Você sabe... O que dizer? Não é a quantidade de relações sexuais que conta. É a qualidade. Por outro lado, se a quantidade cai para uma vez a cada oito meses, eu definitivamente pensaria melhor. Bem, para mim, isso é tudo, pessoal. Adeus.

Após esse monólogo, a imagem, de fixa no rosto de Boris (Woody Allen), abre para uma cena em que ele segue dançando atrás da Morte – curiosamente vestida de branco, não de preto, como o senso comum a tem pintado ao longo dos séculos³². Esse deslocamento que Allen efetua em relação à “cor” da Morte indica uma leitura diferente do que está dado e posto, tal como fez em **Poderosa Afrodite**, em relação à tragédia e ao que ela significa para o mundo ocidental, e em **Zelig**, antecipando, em certa medida, **Celebridades** e **Poucas e boas**, visto esses filmes enfocarem, entre outros aspectos, a relação do homem com a mídia.

³² Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 141), o simbolismo da cor branca da Morte corresponde ao transitório, à entremargem que se verifica “na junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de passagem, no sentido [...] dos ritos de passagem”.

Se, em **A última noite de Boris Grushenko**, a “cor” branca da Morte aponta para algo mais leve e sobre o qual se possa falar, isto é, a morte em si deixa de ser um assunto desconfortável, tabu, mesmo porque o filme é salpicado de cenas de guerra – a respeito do que, diga-se de passagem, ele também faz piada –, o recurso *deus ex machina*, que fecha **Poderosa Afrodite**, é utilizado também com humor, no sentido de indicar que nem tudo está perdido, mesmo quando pareça estar.

Esse tom de leveza, a propósito, tem permeado alguns dos últimos trabalhos de Allen – **Poucas e boas**, **Trapaceiros**, **O escorpião de jade**³³ –, razão pela qual ele tem sido acusado de apenas divertir o público, o que lhe tem valido o rótulo de “Woody *light*”, dado pelos críticos norte-americanos. No entanto, mesmo que **Trapaceiros** seja uma comédia escrachada, a respeito da falta de gosto dos novos ricos, e que **O escorpião de jade** seja uma paródia dos *films-noir*, como os de Humphrey Bogart³⁴, típicos da década de 40, e das histórias de detetives como Sam Spade ou Philip Marlowe, a despeito disso, Woody Allen ainda é o cineasta ícone do cinema contemporâneo que nos faz pensar sobre nossas fraquezas ao mesmo tempo em que nos divertimos com elas.

³³ *The Curse of the Jade Scorpion* (2001).

³⁴ Referências a Bogart são freqüentes nos filmes de Allen. **Sonhos de um sedutor**, peça de Allen que, roteirizada, foi dirigida por Herbert Ross em 1972, e estas falas, respectivamente de **Trapaceiros** e de **Igual a tudo na vida**, são bons exemplos disso. No primeiro filme, um diálogo entre um colega mal-feitor e a personagem de Allen registra: “– Não sejamos ambiciosos. Lembra do filme do Humphrey Bogart? Que buscavam ouro na montanha? Acham o ouro e ficam ricos. O cara enlouquece e trai seus amigos. Que não nos aconteça isso. [...] – *A Ilha do Tesouro!* Excelente filme!”. No segundo, é Amanda quem diz: “O que adoro em Bogart é que ele é tão intenso e urbano. Sabem? O cigarro, o rosto cansado... Sempre em uma boate de má reputação”.

Por outro lado, Allen tem colocado em cena, ao longo dessas últimas décadas, questões caras também a Pessoa: a temática da identidade frente à alteridade, a problemática da criação, as relações entre realidade e ficção, vida e morte, tragicidade e ironia – a propósito, diz Judah (Martin Landau), de **Crimes e pecados**, ao paciente (e rabino) Ben (Sam Waterston): “Sabe de uma coisa engraçada? Durante toda a nossa vida adulta, tivemos essa mesma conversa, de uma forma ou de outra”.

Via de regra, Woody faz isso com humor, não obstante tenha filmado dramas como **Interiores**, **Setembro**³⁵, **A outra**, que, embora bons – e por serem notadamente densos –, não obtiveram sucesso de bilheteria. Filmes desse tipo levaram sua platéia a questionar a reputação de humorista com que Allen tornou-se famoso e pela qual é conhecido. Lax (1991, p. 277-288) afirma:

Não que todos os seus filmes sejam obras-primas. Alguns, como *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão*, são insignificantes. Em outros, como *Setembro*, a dramaturgia não atingiu totalmente o impacto pretendido. Até mesmo os filmes que não funcionam em certos aspectos são bem-sucedidos em um ou outro nível, e quando fracassam, é de maneira interessante e com certo talento. De modo algum o espectador acha que perdeu aquela hora e meia. É muito fácil se divertir com um filme de Woody Allen e igualmente difícil se chatear, pois ele sempre demonstra inteligência e visão. [grifos do original]

Embora **Setembro** padeça dessa dificuldade apontada por Lax, o texto fílmico traz o lado sombrio das relações humanas à discussão, uma das marcas registradas do cineasta. O que causa estranheza ao espectador é que essa discussão se dê desvinculada da ironia que leva ao riso. A propósito,

³⁵ *September* (1987).

segundo Alessandra Maria Dutra dos Santos (2001, p. 154):

Em *Setembro*, percebemos que o cineasta procurou captar, tal como Tchekhov, a brutalidade do mundo que o cerca e foi capaz de transmiti-la ao público de uma forma crítica, poética e atualizada. Mesmo sabendo que a temática do filme não agradaria à grande massa, que, segundo ele, deseja coisas mais fáceis, Woody Allen não mediu esforços para mostrar em *Setembro* a mesma atmosfera tchekhoviana. [grifos do original]

A respeito disso, afirma Allen ao entrevistador Stig Björkman (s.d., p. 173):

Nunca imaginei que o filme viesse a ser popular. Sabia que não era para o gosto comum, mas recebi alguns elogios por ele. [...] Não sei na Europa, mas aqui na América o filme não agradou. Não é o tipo de coisa em que os americanos estão interessados, não importa se boa ou má.

Recepção nada calorosa, como essa, também tiveram, segundo Woody, **Memórias**³⁶ e **Neblina e sombras**³⁷. Este, por alimentar o elemento dramático através de aspectos psicológicos, filosóficos e sociais, além de ter sido filmado em preto e branco; aquele, pela crítica – e o público, por extensão – tê-lo considerado autobiográfico, como se Sandy, o personagem de Woody Allen, fosse Woody Allen (crítica que, aliás, como já indicou Marcelo Costa, parece perseguir o cineasta). A respeito dessa última questão, Allen responde a Björkman (s.d., p. 124-125) o que a seguir transcrevemos. Embora seja longa a citação, esse trecho da entrevista é deveras relevante:

SB: O que criticaram tanto? O estilo, o conteúdo... ou ambos?
WA: Não foi o estilo, mas o conteúdo. Pensaram que a personagem principal fosse *eu*, não um personagem fictício, mas a minha pessoa, e também que eu estava hostilizando a platéia. É claro que isto não era o que o filme queria dizer, de jeito nenhum. O filme focaliza um sujeito, obviamente no meio

³⁶ *Stardust Memories* (1980).

³⁷ *Shadows and Fog* (1991).

de uma espécie de crise nervosa, apesar do sucesso ter chegado numa época de sua vida em que ele está mal. Porém, a reação foi do tipo “então, você acha que os críticos não prestam, que o público não presta.” Mas eu dizia que não, que não era eu. Estou certo de que seria muito menos criticado se tivesse deixado Dustin Hoffman ou qualquer outro ator fazer o papel principal. É lógico que tudo foi pura especulação.

SB: Não acha que seus filmes em geral correm o risco de os críticos ou o público confundirem o personagem que você desempenha com o seu *film persona* ou com a sua própria pessoa?

WA: Sim, e isso é uma infantilidade. Posso entender que certos segmentos da população façam isso, mas pensaria de modo diferente quando se trata de críticos ou de uma platéia mais sofisticada. [...] Confundem o personagem que você interpreta com quem você realmente é. [...] Você sabe que eu nunca fui nenhum personagem que interpretei. [...] Então, em *Memórias* pensaram que ali estava eu, autobiografado ao extremo. [...]

SB: No início, um executivo do estúdio, ao fazer um comentário com o cineasta que você interpreta, pergunta: “por que ele sofre? Será que aquele homem não sabe que tem o maior dom que uma pessoa pode ter, o dom de fazer rir?” Este diálogo foi colocado no filme como uma reação à acolhida antes dada a *Interiores*? Após *Interiores*, você observou aquela reação pela qual diziam que você devia continuar fazendo comédias e não tentar outros gêneros?

WA: Sim, eu realmente tive este tipo de reação. Muitas pessoas perguntaram por que eu teria feito um filme como *Interiores*, quando podia estar fazendo outro tipo de filmes. Isso também aconteceu com *Setembro* e *A outra*. Questionavam por que fazer um filme como *Setembro* se eu tinha feito *Hannah e suas irmãs*, mas a gente nem sempre pode dar respostas a esse tipo de indagações. [grifos do original]

É provável que a prática humorista woodyalleniana se deva ao fato de que o humor, por não reconhecer heróis, trabalha com a relatividade – também foco de seu cinema, sem dúvida. Vale referir uma fala de Larry (Woody Allen) a Carol (Diane Keaton), em **Um misterioso assassinato em Manhattan**, que retoma essa idéia: “Você que vê assim. Veja pelas lentes da alegria”. E é nesse aspecto que se inscreve o que Lax denomina *inteligência e visão*.

As personagens woodyallenianas – e não só as que o próprio Woody interpreta – compõem-se e decompõem-se incessantemente, como

aponta o argumento de **Desconstruindo Harry**, na precariedade indicadora da busca de respostas transitórias às dúvidas e sensações de estranhamento e desconforto que trazem em si: “Talvez é um fio muito fino para nos apoiar, mas é o que temos” – assinala Mickey, personagem de Woody Allen em **Hanna e suas irmãs**³⁸. Por outro lado, indica a fala de Marion (Gena Rowlands), na abertura de **A outra**, a fragilidade das respostas, razão porque, em seus filmes, elas são sempre temporárias, fugazes, provisórias:

Se alguém pedisse para reavaliar a minha vida aos cinquenta anos, eu provavelmente diria que consegui me realizar tanto na vida particular quanto na profissional. Não iria mais adiante. Não é que eu tenha receio de revelar os meus lados mais sombrios: é que sempre achei que a gente deve deixar as coisas ficarem como estão se elas estiverem dando certo.

Essa fala, aliás, não se cumpre, pois a protagonista volta-se para si e reverte suas primeiras conclusões, contrariando aquilo em que dizia acreditar: não deixa as coisas como estão, não porque perceba não estarem dando “certo”, mas porque começa a pressentir que a Marion (Gena Rowlands) que os outros vêem não é a Marion (Gena Rowlands) que ela pensava ser. Na medida em que ela, por descobrir-se, permite-se envolver pela fala da paciente do psicanalista ao lado de seu escritório, cuja voz lhe chega pela tubulação de ar, o que essa seqüência propõe, enquanto o acaso as aproxima, levando a protagonista a avaliar sua vida, é que o importante não são os fatos em si, mas os desdobramentos posteriores daí advindos. Processo interno semelhante ocorre com outras personagens do universo woodyalleniano, como Joye (Marybeth Hurt) e Renatta (Diane Keaton), de **Interiores**, Leonard (Woody

³⁸ *Hannah and her Sisters* (1986).

Allen), de **Zelig**, Hanna (Mia Farrow) e Mickey (Woody Allen), de **Hanna e suas irmãs**, Lester (Alan Alda) e Clifford (Woody Allen), de **Crimes e pecados**, Lenny (Woody Allen), de **Poderosa Afrodite**, Val (Woody Allen), de **Dirigindo no escuro**, Jerry (Jason Biggs), de **Igual a tudo na vida**, entre tantos outros de sua galeria de personagens “comuns”.

É freqüente que suas personagens sintam-se fora de foco, como ocorre não metaforicamente com Mel (Robin Williams), em **Desconstruindo Harry**. É também usual que elas busquem algo que não identificam até encontrarem, como acontece com Marion (Gena Rowlands), em **A outra**. É ainda comum que se questionem a respeito das coisas em que acreditam, sobre o que prezam e o que pretendem, como sucede a Judah (Martin Landau), de **Crimes e pecados**, a Cecília (Mia Farrow), de **A rosa púrpura do Cairo**, a Alvy (Woody Allen) e Annie (Diane Keaton), de **Noivo neurótico, noiva nervosa**³⁹, a Emmet Ray (Sean Penn), de **Poucas e boas**.

Ainda que o clima de auto-conhecimento de seus filmes recupere o aspecto sério e grave próprio da tragédia, isso se dá em tom irônico:

SB: O que eu também gosto [...] é a mistura de tragédia e comédia que você faz.

WA: Venho me divertindo um pouco com isto agora, com esta tentativa de fazer comédias que tenham em si uma dimensão séria ou trágica. E isto não é fácil pra mim.

SB: Por que pensa assim?

WA: Por que não é fácil? Porque é difícil manter o equilíbrio numa história que seja divertida e também... tão trágica ou patética. Fazer isto requer muita habilidade. A gente tenta, porém tem medo de fracassar, mas, de vez em quando, alguém tem sorte e acerta.

³⁹ *Annie Hall* (1976).

Distanciando-se do clima de “sessão pastelão” que Allen põe em cena em **O dorminhoco** e **A última noite de Boris Grushenko**, e cumprindo a proposta que explicita em **Crimes e pecados** através da teoria de Lester (Alan Alda) – “a tragédia quebra, a comédia dobra” –, o cineasta mostra que não há seriedade descolada de sorriso ambíguo; não há depressão que não abrigue em si uma ponta do ridículo condutor do riso. Parece ser apenas assim que ainda seja possível reconhecer atualmente os desdobramentos da tragédia clássica no mundo moderno, isto é, mesclada à comédia.

Mary Nichols (1998, p. 195) declara isso com precisão, tomando por exemplo **Poderosa Afrodite**, mas traçando um paralelo com dois outros filmes – **Crimes e pecados** e o curta **Édipo arrasado**⁴⁰:

In the opening scene, the chorus refers us to the fate of Oedipus as well as Achilles, and Jocasta (Olympia Dukakis) herself emerges from the chorus with references to her son. In *Crimes and Misdemeanors*, Lester described Oedipus as “the structure of funny”. To *New York Stories* Allen contributed “Oedipus Wrecks”, a story of a successful New York attorney who attempted to deny his Jewish origins with consequences that came back to haunt him. *Mighty Aphrodite* is a more sustained and developed treatment of the possibility of tragedy in the modern world and of its relation to comedy. [aspas e grifos do original]

E já em **Édipo rei, do palco à tela: reescrituras**, chamávamos a atenção para essa mescla presente na obra do cineasta norte-americano:

O que faz de uma situação ser trágica ou cômica é discutido pelas personagens, em meio a questões existenciais, valores morais, religião – elementos típicos de seu projeto. [...] Como na maioria da obra woodyalleniana, em *Crimes e pecados*, é através dos dramas internos – **em sentido profundo, é por meio da precariedade que aparece sob a égide da piada e/ou da ironia** na trajetória de Clifford; em sentido superficial, da pretensão sistematizadora de Lester –

⁴⁰ *Oedipus Wrecks*, integrante de *New York Stories* (1989).

que toma corpo a discussão entre os limites que separam (e confundem) tragédia e comédia. Poderíamos inferir que, nesse filme, o alter-ego de Woody Allen se biparte: enquanto Clifford abomina a sistematização do gênero comédia que Lester repete ao longo do filme, podendo o espectador, sob os olhos daquele, qualificá-la tranquilamente de “teorização barata”, por causa de sua repulsa pelo que o cunhado representa, isto é, pela comercialização irresponsável da arte, este, em seu discurso, argumenta que tragédia e comédia não são duas faces de uma mesma moeda; compõem, antes, uma moeda cuja única face se reinventa de ambos os lados, embora com caracteres disformes, como se a mescla, mesmo sendo uma, fosse várias, como se a combinação respeitasse os mesmos elementos sempre, mas os fundisse em porções cada vez variadas. (SOUTO, 2000, p. 118-119) [grifos do original]

Sua mais recente tentativa em mesclar – poderíamos dizer combinar, ou até mesmo justapor – drama e riso corresponde a **Melinda e Melinda**, de 2004. Allen põe em foco duas histórias envolvendo a(s) protagonista(s), que, rodeada(s) de diferentes personagens, embora equivalentes, vive(m) situações trágicas e cômicas no desenrolar de narrativas paralelas – daí figurar no título a personagem e ela mesma, mas outra: Melinda e Melinda.

Registra Ricardo Pereira⁴¹ acerca da personagem-título desse filme que:

Há quem a imagine como uma figura de comédia; há quem defenda a sua lógica dramática. Resultado: numa espécie de ilustração da ambivalência do próprio desejo de ficção, Woody Allen constrói o filme como o quebra-cabeças das duas possibilidades. Ou seja, em vez de procurar a verdade de Melinda, responde com um filme que diz que ela é feita de duas verdades.

As duas versões da mesma história são resultantes do questionamento a que se lançam quatro personagens sentados em volta de

⁴¹ Disponível on-line em <www.canalpop.mundoperdido.com.br/news/6656>. Acesso em 29 mai. 2005.

uma mesa de restaurante – espaço que tem se mostrado presente nos momentos de discutir importantes temas nos filmes de Woody Allen, modo como em **Poderosa Afrodite**, por exemplo, havia vindo à tona o assunto da adoção, questão que será decisiva na vida de Lenny e Amanda.

A causa da inquietação que **Melinda e Melinda** mostra (embora não pretenda responder definitiva e terminantemente a favor de uma única resposta, mas antes à combinação das duas) é a seguinte polêmica: a vida é essencialmente dramática ou cômica? Partindo de um mesmo ponto, a turbulenta chegada de uma mulher a um jantar para o qual não havia sido convidada, desenrolam-se ambas as narrativas, ilustrando o tema gerador desse filme de Woody Allen.

Tal combinação woodyalleniana põe em cena o confronto entre a narrativa fílmica pesada e a leve, ambas engendradas na frente do espectador, que acompanha a criatividade de dois personagens-escritores – um de dramas, outro de comédias –, presença, aliás, geralmente verificada na filmografia do diretor.

O paralelo segue, na medida em que estão acompanhados de dois personagens-ouvintes, os quais questionam e buscam esclarecer pontos das histórias no momento em que elas vão sendo desdobradas. A analogia entre o grave e o leve, como já dissemos, havia sido enfocada em **Crimes e pecados**, **Édipo arrasado** e em **Poderosa Afrodite**, mas a inovação, aqui, reside justamente na idéia que reúne duplicidade e simultaneidade numa única equação visual, garantida pela mesma atriz (Rhada Mitchell), de mesmo nome

(Melinda), experimentando situações paralelas na tela e não comunicantes entre si, mas plenamente passíveis de inter-relações pela ação do espectador.

Em **Maridos e esposas**⁴², Allen havia empregado uma técnica tão interessante quanto essa, embora não semelhante, mas geradora de efeito análogo: tornar o espectador ativo na produção de sentidos intratextuais. Os personagens que formam os casais centrais do filme – Gabe (Woody Allen) e Judy (Mia Farrow), Sally (Judy Davis) e Jack (Sydney Pollack) – vivem conflitos paralelos, não apenas uns com os outros, mas também interiores, que vão sendo costurados pelo espectador, na medida em que falam a respeito de suas experiências e sentimentos, respondendo a questões propostas por alguém onipresente e onisciente – um psicanalista, o diretor, Deus?

Seja lá quem for esse interlocutor, o fato é que cabe ao espectador relacionar perguntas, respostas, ações e reações, na produção de sentidos decorrente das inter-relações entre maridos e esposas deste filme de Woody Allen, até porque sua personagem, Gabe, num tom conclusivo e quase resignado, afirma: “meu coração desconhece a lógica”. Talvez seja por isso que o espectador assíduo dos filmes de Woody Allen perceba como um vaticínio, a acompanhar e emoldurar toda a produção do cineasta norte-americano, as reflexões de um personagem anterior – os princípios filosóficos do Prof. Louis Levy (Martin Bergmann) –, de **Crimes e pecados**, que indubitavelmente embasam (não só) o percurso das personagens de **Maridos e esposas**:

⁴² *Husbands and Wives* (1992).

Durante nossas vidas, todos enfrentamos decisões penosas. Escolhas morais. Algumas delas têm grande peso. A maioria não tem tanto valor assim. Mas definimos a nós mesmos através das escolhas que fazemos. Na verdade, somos feitos da soma total de nossas escolhas.

Nesse sentido, parece-nos que as teias intertextuais e interdiscursivas que a proposta woodyalleniana vai produzindo de um filme a outro e de um filme com outro são capazes de fazer de seu conjunto um grande texto, a expandir-se a cada nova fita, que, a exemplo do que afirma Calvino (2001, p. 11), continua nos dizendo coisas importantes porque “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. E também porque – e isso ocorre de fato com os filmes de Woody Allen –

exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. (CALVINO, 2001, p. 13)

III DA POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO

*E eu, cujo espírito de crítica própria me não permite senão
que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousou escrever
mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu
mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também.
Mais valera, pois, ou a obra completa, ainda que má, que
em todo o caso é obra; ou a ausência de palavras, o silêncio
inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir.*

Bernardo Soares

3 ESCRITURA, ESPAÇO, IDENTIDADE: POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO EM MOVIMENTO ININTERRUPTO

*O que quer isto dizer? Que verdade
é esta que uma película não erra?*

Bernardo Soares

No movimento contínuo fragmentador que percebemos na escrita soariana e na do cineasta norte-americano, um ponto de confluência entre os dois autores é o ato por meio do qual demonstram e reconhecem que estão vivos: a escritura-processo. Esse ponto comum se afirma ainda mais na medida em que os resultados de suas escrituras não se evidenciam como produtos – e sim como produtividades, na concepção barthesiana, já que,

quando se concebe o texto como um espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis, é necessário emancipar o status monológico legal da significação e pluralizá-la [...]. Com mais razão, quando o texto é lido (ou escrito) como um jogo móvel de significantes, sem referência possível a um

ou a vários significados fixos, torna-se necessário distinguir bem a significação, que pertence ao plano do produto, do enunciado, da comunicação, e o trabalho significante, que, por sua vez, pertence ao plano da produção, da enunciação, da simbolização: é esse trabalho que se chama *significância*. A significância é um processo durante o qual o “sujeito” do texto, escapando à lógica do *ego-cogito* e enveredando por outras lógicas (a do significante e a da contradição), debate-se com o sentido e desconstrói-se (“perde-se”) [...]. (BARTHES, 2004, p. 272-273) [grifos e aspas do original]

Desconstruir-se, perder-se, como esclarece Barthes, são traduções possíveis para a escritura-processo, a qual, por outro lado, exige um leitor que encare o desafio, alinhando-se ao que o teórico denomina prazer do texto. Pessoa/Soares e Woody Allen instauram esse jogo, em que, nas palavras de Barthes (2004, p. 270), “o sujeito enunciador (cuja enunciação – instável – sempre se faz sob o olhar – sob o discurso – do Outro)” deixa lacunas ao leitor para que se inscreva também no espaço literário.

O espectador atento dos filmes de Allen percebe, como ele mesmo deixa claro em entrevista a Björkman (s.d, p. 263), que o ato da escritura, mais do que expressão do desejo, é uma necessidade:

SB: Qual é, na sua opinião, a parte mais satisfatória do trabalho num filme?

WA: É ter a idéia do próprio filme. À medida que o processo de fazer o filme segue seu curso, desde a escolha do elenco à filmagem e à edição, o trabalho se torna cada vez pior para mim porque eu me distancio mais e mais da perfeição idealizada da idéia original. Quando o filme está concluído, eu vejo e fico decepcionado, não gosto nada do que estou vendo e penso que, há um ano, eu estava sentado no meu quarto e tive a idéia deste filme, uma idéia que era tão bonita e tudo era ótimo. Depois, pouco a pouco, fui ferindo essa idéia ao escrever, no elenco, na filmagem, na edição, na mixagem. Quero me livrar do filme. Não quero vê-lo outra vez. A parte maravilhosa é ter a idéia. Você tem planos grandiosos, altas aspirações e objetivos ao começar um filme. Quando chega a fase da edição, você apenas espera poder juntar as partes de alguma maneira de modo que ele faça sentido. Apenas que faça sentido. Fazer um filme é uma luta. Mas o fato é que essa luta me ajuda. Eu prefiro lutar com os filmes do que lutar com outras coisas.

A prática de Woody Allen, que compreende a idéia, o desenvolvimento e a sensação sobre o filme, aparece, não tão cifrada assim, nesta afirmação de Italo Calvino (2002, p. 99):

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, **foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor**, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases da realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. [grifos nossos]

A tal “tela interior” de que fala Calvino, sempre repleta de imagens, registra uma espécie de abandono criativo, de cansaço produtivo (“Eu prefiro lutar com os filmes do que lutar com outras coisas”, diz Allen). A sucessão de imagens imaginárias decorrente desse processo se reflete também no **Livro do desassossego**, que, “Não tendo sido composto nem acabado, [...] é, para todo o sempre, um *work in progress*” (BRÉCHON, 1998, p. 477), como é a filmografia woodyalleniana. O texto em latência de imagens de Woody Allen e o texto multifacetado soariano funcionam como uma extensão de seus respectivos autores, a partir dos quais e através dos quais projetam-se, dão-se a conhecer.

Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. [...]
De resto, com que posso contar comigo? Uma acuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a um filho vivo... (PESSOA, 1999a, p. 54-55).

Não nos enganemos, no entanto, pensando que essa “vontade morta” não seja ativa, porque o é. Tanto que a reflexão a embala como a um filho dela decorrente: o **Livro**, de Pessoa/Soares, os filmes, de Allen. Aí está, novamente, a necessidade da escrita: “Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo” (PESSOA, 1999a, p. 123).

Nas palavras de Barthes (2004, p. 101-102), que determina as dez razões para escrever, podemos encontrar ecos da prática dos autores de nosso *corpus*, não necessariamente presentes todas ao mesmo tempo, mas certamente disseminadas em suas obras:

Como escrever não é uma atividade normativa nem científica, não posso dizer *por que* nem *para que* se escreve. Posso apenas enumerar as razões pelas quais imagino escrever:

1. por necessidade de prazer que, como se sabe, não deixa de ter alguma relação com o encantamento erótico;
2. porque a escrita descentra a fala, o indivíduo, a pessoa, realiza um trabalho cuja origem é indiscernível;
3. para pôr em prática um “dom”, satisfazer uma atividade instintiva, marcar uma diferença;
4. para ser reconhecido, gratificado, amado, contestado, constatado;
5. para cumprir tarefas ideológicas ou contra-ideológicas;
6. para obedecer às injunções de uma tipologia secreta, de uma distribuição guerreira, de uma avaliação permanente;
7. para satisfazer amigos, irritar inimigos;
8. para contribuir para fissurar o sistema simbólico de nossa sociedade;
9. para produzir sentidos novos, ou seja, forças novas, apoderar-me das coisas de um modo novo, abalar e modificar a subjugação dos sentidos;
10. finalmente, como resultado da multiplicidade e da contradição deliberadas dessas razões, para burlar a idéia, o ídolo, o fetiche da Determinação Única, da Causa [...] e credenciar assim o valor superior de uma atividade pluralista, como é o próprio texto. [itálicos e aspas do original]

Necessidade e prazer, descentramento, instinto, contestação e constatação, fissuras, força, multiplicidade. Eis aí alguns pontos que Barthes

elencas nas razões por que/para que escrever que identificamos nos projetos criativos de Pessoa/Soares e Woody Allen. A propósito, descentramento, multiplicidade, contestação e constatação emergem do fragmento 350:

Não sei o que é o tempo. Não sei qual a verdadeira medida que ele tem, se tem alguma. A do relógio sei que é falsa: divide o tempo espacialmente, por fora. A das emoções sei também que é falsa: divide não o tempo, mas a sensação dele. A dos sonhos é errada; neles roçamos o tempo, uma vez prolongadamente, outra depressa, e o que vivemos é apressado ou lento conforme qualquer coisa no decorrer cuja natureza ignoro.

Julgo, às vezes, que tudo é falso, e que o tempo não é mais que uma moldura para enquadrar o que lhe é estranho. (PESSOA, 1999a, p. 321)

Em **Noivo neurótico, noiva nervosa**, por exemplo, o caráter provocativo evidenciado no trecho soariano acima, e nas enumerações barthesianas, toma corpo na cena em que pela primeira vez Alvy (Woody Allen) vai à casa de Annie (Diane Keaton) e falam sobre fotografia – quando, na verdade, pensam sobre a impressão que causam um ao outro, como atestam as legendas indicativas de suas avaliações e pensamentos a respeito de como conduzem esta primeira conversa:

Annie:
Critérios estéticos? Você que dizer, para saber quando uma foto é boa ou não é? *(Legenda: Eu não sou inteligente o suficiente para ele. É melhor acabar logo com isso.)*

Alvy:
O meio de expressão entra aqui como uma condição da própria forma de arte. *(Legenda: Eu não tenho a menor idéia do que estou dizendo. Ela está percebendo que sou superficial.)*

Outro dos pontos confluentes entre ambos os autores é a cidade. Se podemos ler trechos do **Livro do desassossego** como inúmeras impressões da cidade de Lisboa, de diferentes ângulos e em diversos estados de espírito,

embora a linha predominante seja a melancólica, o mesmo se dá com as fitas de Woody Allen, que enfocam a New York de suas percepções mais caras e flagrantes.

Acerca da recorrência do urbano, especificamente, de New York, Alessandro Garcia⁴³, em sua crítica a **Melinda e Melinda**, sugere uma expressão ainda mais específica – “eterno climão Manhattan”. Observemos:

Você sabe, um filme novo do Woody Allen. Todas as características (ou serão clichês?) estão lá, para o bem ou para o mal. E isto não deve ser encarado como crítica, ou também pode, a escolha é do espectador: existem os que amam o eterno climão Manhattan e os que se enfadam com tanto intelectualismo pedante. Não importa, por que em “Melinda e Melinda” tudo foi reunido: os artistas blasés, os intelectuais sempre prontos a definirem a engenhosidade da vida, os espaçosos apartamentos, as festas embaladas ao som de piano onde se desfiam filosofices e tudo o mais. E mais, – provando que está tudo lá – estão os “dois” Woody Allen, também. Aquele com gosto pela comédia e o que acha que o drama possui a forma mais profunda de investigação humana.

Esses “dois’ Woody Allen” aludidos acima por Garcia, em nossa leitura, podem referir-se, também e sem prejuízo, ao acúmulo de duas importantes funções, das quais é difícil que ele abra mão: roteirista e diretor. E é como roteirista e diretor que ele presta homenagem à sua cidade preferida, tanto do ponto de vista cômico como do dramático.

Por outro lado, Pessoa, que perceberá a África do Sul como um exílio, na medida em que a duplicidade lingüística, apesar de prolífica em sua criação, torna-o, intimamente, um estrangeiro para si mesmo, descobre seu amor por Lisboa e volta ao continente europeu em 1905. De acordo com Heitor

⁴³ Disponível on-line em <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q3/filme-melinda-e-melinda.html>>. Acesso em 08 ago. 2005.

Ferraz⁴⁴,

Desde sua chegada definitiva a Portugal, em 1905, o poeta foi aos poucos se interessando pela vida portuguesa, embrenhando-se nas questões históricas e políticas (assunto que o perseguirá durante toda sua vida) e readquirindo sua língua de origem para se tornar o segundo grande poeta da língua depois de Camões. Em 1915, prepara com seus amigos Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros a revista *Orpheu*, que marca o início do modernismo português. Paralelamente às atividades literárias, vai tocando seu trabalho de correspondente comercial em línguas estrangeiras, já que domina tanto o inglês quanto o francês. Seu apego ao país reencontrado se dá com grande força por meio da reconquista da língua.

Bernardo Soares, o auxiliar de guarda-livros em Lisboa, é o semi-heterônimo que exerce as funções profissionais análogas às do criador. Assim, durante a composição do **Livro do desassossego**, Pessoa, pela (meia) voz de Soares, pôde registrar sua relação de amor à cidade, vertendo-a para o papel, tal qual Allen em seus filmes, especialmente em **Manhattan**.

Obviamente, os tópicos da escritura e do espaço refletem uma outra inquietação: a questão da identidade – o eu em trânsito –, temática também recorrente nos filmes de Allen e no **Livro do desassossego**, bem como na produção pessoana como um todo. O diálogo se estabelece, por exemplo, como neste trecho de **A rosa púrpura do Cairo**: “Não. Não desligue. A tela escurece e desaparecemos [...] Não sabem como é desaparecer. Ser aniquilado. Não desligue o projetor”, angústia à qual a prosa soariana responde: “o meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim” (PESSOA, 1999a, p. 371) – e reforça: “Hoje, de repente, voltei ao que sou

⁴⁴ Disponível on-line em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/fpessoa/fpessoa.html>>. Acesso em 15 ago. 2005.

ou me sonho” (PESSOA, 1999a, p. 310).

3.1 Estilhaços pulsantes: a escritura em ato

Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições.

Bernardo Soares

O ato da escritura é, em si, entrada e saída tanto para Pessoa/Soares quanto para Woody Allen e vários de seus personagens. Configurando-se como tal, faz sentido que temas e subtemas sejam revisitados, não necessariamente do mesmo ponto de vista, com frequência. Nesse sentido, poderíamos elencar a tragicidade/ironia da vida, o desconforto frente à realidade, a onipresença das impossibilidades e – apesar disso –, a insistência em registrá-las como pontos comuns aos autores de nosso *corpus* de estudo.

Woody Allen (BJÖRKMAN, s.d., p. 60-61) esclarece, em uma reflexão acerca da recorrência temática:

Tem sido comentado que se eu tiver um grande tema nos meus filmes, este tema terá relação com a diferença entre a realidade e a fantasia. É algo que sempre surge nos filmes que realizo. **Falando francamente, acho que detesto a realidade.** [...] É algo tão avassalador que eu nunca consegui ultrapassar, algo que sempre aparece no meu trabalho: o sentido de querer controlar a realidade, ser capaz de escrever um argumento de acordo com esta realidade e fazer as coisas acontecerem do jeito que você quer, porque o que o escritor faz – o escritor ou o cineasta – é criar um mundo no qual gostaria de viver. Ele gosta das pessoas que criou, gosta das coisas que elas usam, de onde elas moram, da maneira como falam. Isto lhe dá a oportunidade de viver naquele mundo durante alguns meses. Aquelas pessoas se movimentam ao som de belas músicas e ele faz parte daquele universo. **Assim, sinto que nos meus**

filmes sempre há um sentido penetrante da grandeza da vida ideal, ou **da fantasia contra o desconforto da realidade**. [grifos nossos]

Em **Celebridades**, filme em que o jornalista Lee (Kenneth Branagh) é levado a conhecer o lado selvagem da fama, o diretor do filme dentro do filme que abre e fecha a narrativa fílmica, é entrevistado, sob um aguaceiro, na porta do cinema em que ocorrerá a sua pré-estréia:

Repórter:
Eis o diretor. Como vai? Que noite!

Diretor:
Incrível! Está cobrindo para o Weather Channel?

Repórter:
Não, não... No seu filme tem uma cena de chuva...

Diretor:
Ah, sim... Há efeitos incríveis neste filme. Parecem até realidade. Na verdade, é melhor.

Essa percepção, que, em certa medida, ficcionaliza a realidade, também se presentifica na escrita soariana, até porque o **Livro do desassossego** funciona como um refúgio para seu narrador/protagonista. E contraímos aqui o risco de usar essa articulação entre categorias narrativas, ainda que esteja claro não haver uma trama clássica, como aquelas às quais estamos acostumados, a ser contada e a ser vivida no **Livro** – inclusive porque sua conformação não foi dada por Pessoa, e sim pelos organizadores, que coligiram a produção envelopada e guardada na famosa arca, razão pela qual é possível arranjar os fragmentos a partir dos mais variados critérios.

Como dizíamos, a ficcionalização da realidade, como uma saída para a vida cotidiana, emerge das páginas desse diário assinado por Bernardo

Soares em inúmeras passagens. Em um deles, por exemplo, escreve, num misto de melancolia e surpresa cansada:

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. [...] Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpretar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres. Aqui, eu, assim!... (PESSOA, 1999a, p. 50)

Observemos as expressões “Vejo-me”, “assisto-me”. Ambas são indicativas do desdobramento desse narrador/protagonista, que passa a encher as folhas de seu diário com linhas de uma vida vazia, por ele mesmo qualificada como tal: “Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (PESSOA, 1999a, p. 54).

Esse desdobramento soariano encaminha-nos, obviamente, à figura de Cecília (Mia Farrow), de **A rosa púrpura do Cairo**, pela vida emprestada dos filmes a que assistia no cinema. Mas remete-nos, também, à aparição de Mel (Robin Williams), o ator fora de foco, em **Desconstruindo Harry**, embora o ato da escritura ali esteja figurado nos óculos receitados à sua família: a realidade incomoda – como incomoda, até certo ponto, a humildade irônica e afetada do Soares desse fragmento que há pouco transcrevemos –, por isso é

necessário usar óculos⁴⁵ que, re-distorcendo-a, tentem corrigi-la, ou, pelo menos, possibilitem conviver com ela, diminuindo o desconforto, tal como ocorre com o **Livro**.

A idéia do vazio, do vácuo – a “autobiografia sem factos” ainda assim resgatada em estilhaços, registrada em fragmentos, dada a conhecer – costuma, sob muitas e diversas faces, aparecer nos filmes de Allen. Na troca de presentes pelo aniversário de namoro, em **Igual a tudo na vida**, por exemplo, Amanda (Christina Ricci), a namorada meio doida de Jerry (Jason Biggs), diz, ao presenteá-lo com um livro de Sartre: “Não sabia qual pessimismo niilista te deixaria mais feliz...”.

Mas o vácuo, a lacuna, também surge articulando-se à questão da identidade e da criação. E, nessa perspectiva, **Manhattan** e **Desconstruindo Harry** podem ser compreendidos como um jogo de espelhos, na medida em que refletem um ao outro. Explicamos: em **Manhattan**, Isaac (Woody Allen) queixa-se de que sua segunda ex-mulher, Jill (Meryl Streep), está escrevendo um livro sobre seu casamento e separação: “Ela vai revelar todos os detalhes, as minhas particularidades, minhas manias [...]. Não que eu tenha algo a esconder [...], mas há alguns momentos terríveis dos quais me arrependo”. Não obstante, esse procedimento que Isaac despreza, por considerar como mais uma traição de Jill (Meryl Streep), é executado por Harry Block (Woody Allen), em **Desconstruindo Harry**, que, justamente por estar passando por um período de bloqueio criativo, não vê alternativas para se manter senão

⁴⁵ E não seria estranho lembramo-nos, a essa altura, que tanto Pessoa como Allen usam óculos, o que permite olhar o mundo a partir de uma moldura, com um recorte específico...

tornando livro sua vida amorosa, comprometendo todas as mulheres com as quais se envolvera ao longo dos anos. O que o personagem Isaac (Woody Allen) sente, em **Manhattan**, é compartilhado por Leslie (Judy Davis), de **Desconstruindo Harry**, ex-amante do protagonista⁴⁶, que atinge as raias da loucura, arrancando boas risadas do público por sua performance pretensamente assassina, mas hilariante e completamente atrapalhada, quando vai acertar contas com Harry.

Em um poema assinado por Alberto Caeiro, Pessoa se apropria de uma tensão análoga, mas indicando o avesso desse espelhamento:

Se as coisas fossem diferentes, seriam diferentes: eis tudo.
 Se as coisas fossem como tu queres, seriam só como tu queres.
 Ai de ti e de todos que levam a vida
 A querer inventar a máquina de fazer felicidade! (PESSOA, 1999b, p. 231).

Não a tal máquina de fazer felicidade de que fala Caeiro, mas o seu efeito é busca constante dos personagens woodyallenianos. Eles têm a ambição de ser felizes – ou de, ao menos, acomodar-se tranqüilamente a uma realidade mais agradável. Entre os tantos exemplares da galeria criada pelo diretor e roteirista, sobressaem Boris Grushenko (Woody Allen), de **A última noite de Boris Grushenko**, Alvy (Woody Allen), de **Noivo neurótico, noiva nervosa**, Mickey (Woody Allen), de **Hanna e suas irmãs**, Lenny (Woody Allen), de **Poderosa Afrodite**, e Jerry (Jason Biggs), de **Igual a tudo na vida**, como bons representantes disso – cujo paradoxo ambição/acomodação não os

⁴⁶ Quando Harry e Leslie tiveram um caso, ele ainda estava casado. Dessa forma, ela era também sua ex-cunhada, por ser irmã de sua ex-mulher. Esse tipo de “confusão” também pode ser compreendido como uma espécie de estranhamento.

impede, todavia, de fazerem as coisas acontecer. Já Bernardo Soares, por outro lado, mantém-se na inação, distanciado dessa felicidade que reconhece como impossibilidade:

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje – tantas vezes e em tanto o contrário do que eu a desejara –, que posso presumir da minha vida de amanhã senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade? Nem tenho nada no meu passado que relembre com o desejo inútil de o repetir. Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. (PESSOA, 1999a, p. 129)

O cineasta, a seu modo, e guardadas as diferenças, permite que uma fala de David Dobel (Woody Allen), de **Igual a tudo na vida** – e que será espelhada no próprio filme, em seu fechamento –, funcione como eco dessa última frase soariana:

Dobel (*a Jerry*):

Engraçado. Uma vez eu estava em um táxi, isto foi anos atrás, e eu chorava minhas mágoas para o taxista, as coisas que você há pouco estava dizendo... Vida, morte, o universo vazio, o significado da existência, o sofrimento humano... Daí o taxista se virou e disse: "Sabe como é... É igual a tudo na vida." Pense nisso...

[...]

(*No táxi*)

Taxista:

O que disse?

Jerry:

Só estava dizendo como a vida é estranha. Como é cheia de mistérios inexplicáveis.

Taxista:

Bem, você sabe... É igual a tudo na vida.

Como disse Soares, “há um virar de página e a história continua, mas não o texto”. Isso, embora pareça contraditório, equivale à filosofia do taxista: “Bem, você sabe... É igual a tudo na vida”. De outra parte, Soares diz o mesmo com estas palavras:

Tudo quanto de desagradável nos sucede na vida – figuras ridículas que fazemos, maus gostos que temos, lapsos em que caímos de qualquer das virtudes – deve ser considerado como meros acidentes externos, impotentes para atingir a substância da alma. [...]

A vida deve ser [...] um sonho que se recusa a confrontos. (PESSOA, 1999a, p. 176-177)

Página, história, texto, vida: é como se disséssemos que – a despeito do tempo e apesar de permanecermos vivos, feridos ou não – a vida continua. Essa percepção se reflete em uma seqüência de **Dirigindo no escuro** (um pouco longa, mas que vale a pena transcrever), na qual Val (Woody Allen) e Ellie (Téa Leoni) discutem a respeito de detalhes do filme a ser rodado: “The city that never sleeps” – mas ele o faz superficialmente, já que não pode se furtar a discutir a relação acabada:

Ellie:
Parabéns!

Val:
Obrigada!

Ellie:
Como vamos trabalhar juntos, eu quis conversar.

Val:
Por mim, tudo bem.

Ellie:
Quero dizer, Hal ficou meio cético, mas, afinal, ele é um homem de negócios, e muito profissional.

Val:
Vou lhe dizer uma coisa: não se preocupe, vai dar tudo certo. É uma grande chance para mim, e sei que muita gente acha que sou difícil, mas sabe que sou profissional e ... claro que Hal Yeager é muito profissional e você é profissional, claro, e

trabalho é trabalho, não haverá... Não entendo como você me deixou por aquele babaca! Isso me deixa louco! Eu não entendo. E você escondeu isso de mim por dois meses!

Ellie:
Não foram dois meses!

Val:
Sim, não me diga que não foram. Você agia pelas minhas costas, e embaixo do meu nariz. Duas vezes ao dia, em ambos os lugares.

Ellie:
Está exagerando!

Val:
Não estou. Você vivia no telefone com ele, trocando olhares. Eu sei. Logo estavam trocando fluidos. Não acredito, eu não enxerguei...

Ellie:
Só pensava em si mesmo, queria ser o grande cineasta americano!

Val:
Não me diga! Você adorava, até que eu comecei a perder platéia. Aí, você me deixa e vai morar em Beverly Hills, com piscina. Você odiava a Califórnia! Nós dois odiávamos. Você odiava ter de andar de carro o tempo todo e eu odiava andar de trenó.

Ellie:
O que eu ia fazer? Nosso casamento não ia lugar algum.

Val:
Aonde queria que fosse? Para onde os casamentos vão? Depois de um tempo, todos ficam lá parados. Casamento é assim.

Ellie:
Olha...

Val:
Isso é ridículo.

[...]

Ellie:
Você estava tão ocupado bancando o artista, era isso que você fazia. Achava importante ser inflexível, temperamental e difícil. Deus! Difícil! O estrelismo, o sofrimento... Vou lhe dizer: você tinha todos os sintomas, mas não a doença.

Val:
Você me achava criativo e original.

Ellie:
E ainda acho, como cineasta. Mas quando ficou criativo como

hipocondríaco, encheu.

Val:

Todos aqueles ataques foram de verdade!

Ellie:

Ah, é?

Val:

Sim!

Ellie:

A peste negra, Val? Alergia a oxigênio? Ferrugem dos vegetais? Só vegetais têm isso, veja o nome.

Val:

Posso resumir? Você me traiu, mentiu para mim e me deixou.

Ellie:

Negócios! Viemos falar de negócios.

Val:

Isso.

Ellie:

Podemos falar?

Val:

Vamos manter o nível profissional.

Ellie:

Claro!

Val:

Eu acho que devemos reescrever o roteiro, porque não precisam ser pessoas de meia-idade. Podemos fazer a personagem Kelly Swain recém-saída da universidade.

Ellie:

Da faculdade de Direito?

Val:

Exato! O pessoal da Galaxy pode gostar. Podemos chamar Terry Tyler ou achar alguém, há muitas jovens talentosas por aí... Você foi uma estúpida, não consigo esquecer! Você me deixou por um cara que é o oposto de tudo o que eu sou! [...]

Ellie:

Hal é muito inteligente e é um negociante brilhante.

Val:

Eu sei, nasceu para ser o melhor.

Ellie:

E fez muitos filmes de sucesso!

Val:

Isso diz tudo sobre ele. Ele é a linha branca no meio da estrada.

Ellie:
Você também flertava! Teve aquela... modelo italiana.

Val:
Nada disso, você foi minha única relação séria. Meu Deus! Aí de repente você se calou, não reagia, me deixou e... O filme vai ser bom, acho. Tenho muitas idéias para discutir.

Ellie:
Claro, fiz questão de assegurar que, quando o estúdio concordasse, você tivesse todo o apoio.

Val:
Muito obrigado. Eu quero... Eu acho que quero um cinegrafista estrangeiro.

Ellie:
Sem problema.

Val:
Eles conseguem uma textura que nenhum americano consegue. Eles têm uma certa mobilidade. Lembro quando peguei a extensão e você estava falando com ele! Ouvi a minha mulher com o amante, dizendo que sentia falta do amante!

Ellie:
Ele ainda não era meu amante.

Val:
Mentira! Era, sim! O que é isso? Eu reconheci a voz. Hal Yeager, da Galaxy Film. Pensei: por que ela fala com Hal Yeager? Talvez uma festa surpresa. Achei que me preparavam uma festa! (*Diz virando-se para o homem da mesa ao lado, no restaurante em que estão.*)

Homem do restaurante:
E preparavam?

Val:
Não! Ela estava tendo um caso com Hal Yeager, acompanhe a história! Deus, não acredito!

Ellie:
Eu vou embora!

Val:
Espere! Aonde vai? Estamos falando do filme!

Esse trecho mostra a instabilidade da personagem que Allen interpreta no filme. Ele é um diretor de cinema que, no desenrolar da história,

fica cego, numa flagrante somatização. Carlos Heli de Almeida⁴⁷ afirma que

O enredo de *Dirigindo no Escuro* pode ser interpretado como uma sátira aos bastidores da indústria do cinema americano. O espectador, portanto, deve relevar a fragilidade de determinadas situações em benefício da eficiência do faz-de-conta. E, ao colocar-se mais uma vez como protagonista dessa brincadeira com os ideais e artifícios da indústria do audiovisual, em relação à qual sempre se posicionou de forma antagônica, Allen só endossa com letras de traço forte a intenção de fazer diversão de maneira crítica.

[...]

O roteiro (também de Allen) se desenvolve numa progressão de situações que beiram o pastelão. Estas são alimentadas com divertidos diálogos sobre sexo, relacionamento amoroso e, claro, alfinetadas no sistema hollywoodiano de fazer cinema. O clima prepara o campo para a grande reviravolta da trama: sucumbindo ao peso da pressão emocional e profissional da tarefa, Val é vitimado por uma cegueira de fundo psicossomático. Ele, no entanto, é convencido a seguir em frente com o filme [...].

Como um cineasta faz um filme, cego? Do mesmo modo como havia mostrado que um escritor bloqueado escreve: por instinto, por necessidade... Página, história, texto – é igual a tudo na vida... E por isso é ficção. O ato de criação, de tão próprio e intrínseco, torna-se inerente ao escritor, como afiança Bernardo Soares, assinalando ambigüidade semelhante à de Val (Woody Allen), de **Dirigindo no escuro**:

Por que escrevo, se não escrevo melhor? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever [...]? [...]

Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Há venenos necessários [...].

Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. (PESSOA, 1999a, p. 169)

Woody Allen aponta na mesma direção de Soares, mas alinhando à angústia o processo de formação e conformação da história, não o seu registro

⁴⁷ Disponível on-line em <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=363>. Acesso em 15 out. 2003.

em si, ainda que escrever seja sinônimo de existir tanto para Pessoa/Soares como para Allen:

Escrever é puro prazer. E eu escrevo rápido. E sou o mais rápido que posso quando escrevo porque já está concluído o trabalho árduo. [...] Mas quando estou escrevendo, entra o prazer. Para mim, escrever é um enorme prazer. Amo escrever. É uma atividade intelectual, sensual e prazerosa que me diverte. Agonia é pensar, planejar, armar a trama. Isso, sim, é difícil. (BJÖRKMAN, s.d, p. 259)

Pessoa/Soares, a despeito da dificuldade, indica que o processo da escritura, antes de necessariamente voltar-se para o possível deleite do leitor, precisa satisfazer o criador (seja de que forma entendamos isso: ou como desafio, ou como prazer, ou como imperativo):

Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também. (PESSOA, 1999a, p. 47)

3.2 Calidoscópico de imagens: a homenagem à cidade

“The city that never sleeps”? Quando chegou? [...] Acho que tem muito potencial, tem um ar bem Manhattan. [...] Sabe, esse é o tipo de roteiro que sei fazer bem.

Val Waxman/Woody Allen

Numa franca preocupação acerca do que registramos com nossos olhos – e do que fica retido em nossa memória como experiência própria – Calvino (2002, p. 107) alega que

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os

fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Provavelmente seja por isso que, em seus filmes, Woody Allen demonstre um grande cuidado com espaços e locações, especialmente no que se refere à cidade de New York, ou mesmo a Manhattan, alçadas à posição de estrelas de suas fitas. Em **Crimes e pecados**, por exemplo, Clifford (Woody Allen) transmite a sua sobrinha, Jenny (Jenny Nichols), o amor pela cidade:

Clifford:
Oi, pensei em passar por aqui. Trouxe um presente para a Jenny.

Jenny:
É você, tio Cliff?

Clifford:
Sim, Jenny. Trouxe-lhe uma coisa! Trouxe-lhe um livro fantástico. É espetacular. Como vai você? Tem fotografias de New York antigamente. Veja isto. Esta é a 5ª Avenida antigamente.

Jenny:
Que legal!

Clifford:
Vê? Carruagens e cartolas. Tem uma parte só sobre os bares da Lei Seca. Tem o edifício Flatiron, que é muito famoso! [...] Este é o antigo Madison Square Garden!

E em **Manhattan**, com belas imagens ao fundo e ao som de *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, o processo de escritura de Isaac (Woody Allen) imbrica-se à sua percepção da cidade, a ponto de não haver modo ou razão para separá-los:

Capítulo I. Ele adorava New York. Ele a idolatrava em excesso. Bem, vamos dizer que ele a romantizava em excesso. Para ele,

não importava a estação, a cidade ainda existia em preto e branco e pulsava ao som de George Gershwin. *Não, deixe-me começar novamente*. Capítulo I. Ele era romântico demais em relação a Manhattan como era com tudo mais. Ele adorava estar no meio da multidão e do tráfego. Para ele, New York significava mulheres bonitas e homens espertos que pareciam saber de tudo. *Não, ficou melodramático demais para o meu gosto. Vou tentar aprofundar mais*. Capítulo I. Ele adorava New York. Para ele, a cidade era uma metáfora da decadência da cultura contemporânea. A mesma falta de integridade individual que conduzia as pessoas a procurarem a saída mais fácil rapidamente transformava a cidade de seus sonhos em... *Não, vai parecer sermão. Vou querer vender esse livro*. Capítulo I. Ele adorava New York, embora fosse para ele uma metáfora da decadência da cultura atual. Como era difícil viver numa sociedade anulada pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo! *Muito inflamado, não quero soar inflamado*. Capítulo I. Ele era duro e romântico como a cidade que amava. Por trás dos óculos pretos estava a potência sexual de um gato selvagem. *Adorei essa!* New York era a cidade dele. E sempre seria.

É interessante observar como, em dois níveis, o escritor ficcional e o diretor projetam-se, deixando emergir percepções articuladas: na quarta tentativa de início do romance, Isaac (Woody Allen) escreve: “Ele adorava New York, embora fosse para ele uma metáfora da decadência da cultura atual”. Essa decadência é “elucidada” com a imagem que o diretor registra, tendo em *off* a fala de Isaac (Woody Allen): aparece a fachada de uma empresa de serviços de limpeza, com o sugestivo nome “Peter Pan Cleaners”, ao lado de um *outdoor* com a frase *Si no tiene Schlitz, no tiene el gusto*. Talvez possamos ler aí a indicação de que é preciso realizar uma faxina em sua cidade tão amada, fazendo sumir – e por isso “Peter Pan Cleaners” – o que não combina com ela – *Si no tiene Schlitz, no tiene el gusto* –, isto é, a falta de gosto, ou o mau-gosto, o obscurecimento do ar de sofisticação que New York ostenta. Isaac (Woody Allen) se inflama, mas não quer que soe inflamado o início de seu romance, e então desiste de dizer que “era difícil viver numa sociedade anulada pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo!”. No entanto, o diretor

permite que fique registrada no filme essa denúncia, para, na seqüência, por meio de um diálogo, encerrar a discussão:

Mary:
Não é lindo aqui?

Isaac:
É muito bonito quando as luzes se acendem.

Mary:
Eu sei, eu adoro.

Isaac:
Essa é uma bela cidade, digam o que quiserem. Ela é demais, não é?

Assim como os mil estilhaços de imagem de que fala Calvino formam as referências nova-iorquinas na filmografia de Woody Allen, também no **Livro do desassossego** estilhaços de imagem, numa declaração de amor, traduzem a cidade de Lisboa e suas cores.

Depois dos dias de chuva, de novo o céu traz o azul, que escondera, aos grandes espaços do alto. Entre as ruas, onde as poças dormem como charcos do campo, e a alegria clara que esfria no alto, há um contraste que torna agradáveis as ruas sujas e primaveril o céu de inverno baço. É domingo e não tenho que fazer. Nem sonhar me apetece, de tão bem que está o dia. [...] e eu olho, como um arauto chegado, a planície da minha meditação. (PESSOA, 1999a, p. 160-161)

E a declaração de amor a Lisboa se faz ainda mais evidentemente, fundindo homem e cidade, no fragmento seguinte:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste [...] – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão de seu conjunto. [...] Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. (PESSOA, 1999a, p. 47-48)

Da afirmação do amor pelo sossego da cidade baixa emerge a “sensação de vida”, parecida com a das ruas por que caminha Soares. Isso confirma a aderência do narrador do **Livro do desassossego** a Lisboa, como se fossem um o prolongamento da outra e vice-versa. A identidade desse eu, que ora se revela, do mesmo modo que o espaço, conforme haja mais ou menos sombra, mais ou menos sossego, depende da cidade. O que acontece nas ruas, embora indique vida, para seu esquecido transeunte não significa, necessariamente, alguma coisa, a menos que ele atribua significado ao que vê e ouve enquanto descreve o trajeto que seus pés desenham.

É por isso, provavelmente, que em seus percursos tão conhecidos, uma confluência entre ele e a cidade, capaz de determiná-lo, seja a via com o sugestivo nome de Rua dos Douradores:

se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. [...] Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (PESSOA, 1999a, p. 53)

Ali, na Rua dos Douradores, está o trabalho, que lhe dá tédio, e a vida, que lhe aborrece, embora ambos sejam necessários. No entanto, ali é também o espaço da criação, o lugar da Arte:

Encaro serenamente, sem mais nada que o que na alma represente um sorriso, o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores, neste escritório, nesta atmosfera desta gente. Ter o que me dê para comer e beber, e onde habite, e o pouco espaço livre no tempo para sonhar, escrever – dormir – que mais posso eu pedir aos Deuses ou esperar do Destino? (PESSOA, 1999a, p. 57)

Assim, resignado ao espaço – a Rua dos Douradores – que é tanto dos eventos banais, como o trabalho e o sustento, como também das coisas superiores, como a Arte, é desse lugar, enfim, que Soares espreita a cidade e transforma-a em registros de cor, som e criação:

Depois que os últimos pingos de chuva começaram a tardar na queda dos telhados, e pelo centro pedrado da rua o azul do céu começou a espelhar-se lentamente, o som dos veículos tomou outro canto, mais alto e alegre, e ouviu-se o abrir de janelas contra o desesquecimento do sol. [...]
Passeava de um lado a outro do quarto e sonhava alto coisas sem nexos nem possibilidades [...]. E neste devaneio sem grandeza nem calma, neste atardar sem esperança nem fim, gastavam meus passos a manhã livre e as minhas palavras altas, ditas baixo, soavam múltiplas no claustro do meu simples isolamento. (PESSOA, 1999a, p. 64-65)

Também a cidade funciona como ponto de partida e chegada para Isaac, de **Manhattan**, que, na tentativa da escritura após desilusões amorosas, percebe o que perdera em relação a Tracy (Mariel Hemingway), justamente quando, buscando compreender por que valia a pena viver, descobre sua paixão como que sobrepondo o rosto da amada à face da cidade, elementos que abrem e fecham sua fala:

Uma idéia para uma pequena história sobre as pessoas em Manhattan que estão constantemente criando problemas neuróticos desnecessários, pois isso evita que enfrentem problemas indecifráveis e terríveis sobre o universo. Bem, tem de ser otimista. Por que vale a pena viver? Esta é uma ótima pergunta... Bem, há certas coisas que fazem valer a pena... Como o quê? Ahn... Para mim, eu diria que Groucho Marx, por exemplo, e Willie Mays, e o segundo movimento da Sinfonia de Júpiter, e a gravação de "Potatohead Blues", de Louie Armstrong... Ahn... Filmes suecos, naturalmente, "Educação sentimental", de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... Aquelas incríveis maçãs e pêras de Cézanne... Os siris de Sam Wo's... Ahn... O rosto de Tracy...

E, em **Crimes e pecados**, o amor pela cidade é responsável pela volta de Lester (Alan Alda) a New York:

Lester:
Vamos filmar aqui.

Wendy:
Sério? Vai estar aqui?

Lester:
Quero filmar mais em New York.

Wendy:
Isto é ótimo!

Lester:
Adoro esta cidade! Lá é tudo tão Mickey Mouse... Na verdade, esta é uma das razões por eu estar aqui. [...] Estamos nos reunindo para construir um grande estúdio de produção aqui na cidade. A propósito... desculpe, só um minuto. (*Pega o gravador.*) Idéia para uma série: construtor rico, que tenta realizar grandes sonhos, tipo Donald Trump. Filmado em New York.

As gradações desse amor que New York inspira – ele conforta, acalma, fortalece, aclara, liberta, rejuvenesce – são verbalizadas por Jerry (Jason Biggs), de **Igual a tudo na vida**:

Vaguei pela cidade tentando pôr meus pensamentos em ordem. Sempre que estou inseguro ou preocupado, ando pelas ruas. Andar por New York me ajuda a pensar. Eu não podia negar. Havia uma sensação de liberdade, de jovialidade.

Eis as razões porque David (Sam Waterston), o arquiteto de **Hanna e suas irmãs**, convida Holly (Dianne Wiest) e April (Carrie Fisher) para um *tour* por New York, e as guia nesse itinerário: contemplam os edifícios Dakota e Graybar, uma igreja de pedra vermelha, um prédio com janelas salientes e adornadas, o edifício Chrysler, em estilo *art-deco*, um outro de tijolo vermelho, a velha casa de pedra de Abigail Adams, *Pomander Walk* (uma travessa privada). Já é noite quando param em frente a uma construção em estilo rococó, onde fazem comentários sobre como o prédio é romântico.

O fato é que David (Sam Waterston), o arquiteto, revela,

respondendo a uma observação de April (Carrie Fisher), exatamente aquilo o que Woody Allen quer assinalar:

Optei por uma estrutura descontextualizada, mas mantive a atmosfera da rua e as proporções. E usei granito vermelho não-polido [...]. **As pessoas passam por estruturas vitais na rua e nunca as apreciam. Mas você está entrosada com seu ambiente.** [grifos nossos]

Allen e Pessoa/Soares estão efetivamente tão entrosados à cidade de seus respectivos sonhos que insistem em compartilhar conosco o móvel de suas afeições – para nossa sorte. E, situados no espaço que cada um reconhece como seu, sentem-se intocáveis, como afirma Mickey (Woody Allen), de **Hanna e suas irmãs**: “Nada vai lhe acontecer. Você está no meio de New York. Sua área”, e integrados a ele, como avalia Soares: “Tudo que nos cerca se torna parte de nós, se nos infiltra na sensação da carne e da vida” (PESSOA, 1999a, p. 180).

Nesse sentido, de que o que está à nossa volta acaba por integrar-se a nós, por imprimir-se em nossas sensações, ainda em **Hanna e suas irmãs**, mais especificamente a seqüência da livraria – no quinto quadro, intitulado “nobody, not even the rain, has such small hands” (ninguém, nem mesmo a chuva, tem mãos tão pequenas)⁴⁸, em que Elliot (Michael Caine), o

⁴⁸ Toda a seqüência, anunciada já pelo título, associa-se a um poema de e. e. cummings – “Somewhere”, o dito poema da página 112 – que dá o tom das cenas e da relação amorosa que se estabelecerá entre Lee e Elliot:

somewhere i have never travelled, gladly beyond
any experience, your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near

your slightest look easily will uncloze me
though i have closed myself as fingers,
you open always petal by petal myself as Spring opens
(touching skilfully, mysteriously) her first rose

marido de Hanna (Mia Farrow), fica dando voltas e voltas por quarteirões do centro de New York, com o objetivo de provocar um encontro casual com Lee (Barbara Hershey), sua cunhada, justificando estar à procura de uma livraria pelas imediações para matar o tempo em que espera um suposto cliente, é sintomática:

Elliot:
Olhe! e. e. cummings. Quero lhe dar este livro.

Lee:
Não precisa fazer isso.

Elliot:
Mas eu gostaria muito!

Lee:
Não precisa.

Elliot:
Li um poema seu e pensei nele na semana passada. Ou melhor, li um poema dele e pensei em você. Você entendeu...

Lee:
Adoro Cummings, mas não precisa...

Elliot:
Mas eu adoraria lhe dar este livro! Talvez, depois, pudéssemos discutir sobre ele.
[...]
Não se esqueça de ler o poema da página 112. Ele me lembrou você.

Lee:
Sério?

Elliot:
Sim. Página 112. Tchau.

or if your wish be to close me, i and
my life will shut very beautifully, suddenly,
as when the heart of this flower imagines
the snow carefully everywhere descending;

nothing which we are to perceive in this world equals
the power of your intense fragility: whose texture
compels me with the colour of its countries,
rendering death and forever with each breathing

(i do not know what it is about you that closes
and opens; only something in me understands
the voice of your eyes is deeper than all roses)
nobody, not even the rain, has such small hands

Lee (Barbara Hershey) perde a ingenuidade em relação às intenções do cunhado, já que aquele não é local por onde ele costumeiramente transita. Assim, esfacela-se o que ela sabia de Elliot (Michael Cane) e inaugura-se outro tempo, que requererá, também, a circulação por outros espaços nova-iorquinos. Fundindo espaço, desejos e sensações, um trecho do **Livro do desassossego** pode ser correlacionada a essa passagem de **Hanna e suas irmãs**:

Tudo o que se passa onde vivemos é em nós que se passa. Tudo que cessa no que vemos é em nós que cessa. Tudo que foi, se o vimos quando era, é de nós que foi tirado quando se partiu. (PESSOA, 1999a, p. 270)

3.3 Eu em trânsito: identidade em desassossego

Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério.

Bernardo Soares

Identidade é um aspecto marcante, no **Livro do desassossego**, ora assinalando a ausência, ora aludindo à pluralidade. A questão identitária, que, geralmente aparece articulada à origem e à escritura/criação, domina as narrativas fílmicas de Woody Allen. Além disso, ambos os autores costumam associar essa temática à relação entre realidade/sonho, no caso do autor português, e realidade/ficção, no caso do cineasta.

Na seqüência de entrevistas que concede a Björkman (s.d., p. 94),

Woody Allen indica que escritura e identidade se vinculam:

SB: Depois que Alvy e Annie passaram a primeira noite juntos, há uma cena numa livraria em que ele confessa ter uma visão muito pessimista da vida. “A vida é dividida entre o horroroso e o miserável. Essas são as duas categorias.” Você tem o mesmo ponto de vista de Alvy?

WA: Ah, sim. Isso é um reflexo dos meus próprios sentimentos. Considere-se feliz por ser apenas miserável.

SB: Então, você moldou o personagem de Annie Hall muito em Diane Keaton, mas, e o seu personagem, Alvy Singer também é um reflexo da sua personalidade? Você acha que ele é o personagem dos seus filmes que mais se parece com a sua pessoa?

WA: Não, por mais estranho que pareça. As pessoas me têm feito esta pergunta muitas vezes. Paddy Chayevsky disse, há muitos anos, que todos os personagens são o autor. Descobri que isto é verdade. Eu me identifico bastante com Cecília de *A Era do Rádio*⁴⁹, com a mãe de *Interiores* e também com Alvy.

Eu me descubro em todos os lugares. É difícil para mim fixar-me mais num personagem que no outro. **Você se disfarça de várias formas.** Pode ser em idade ou sexo. Pauline Kael, ao escrever sobre *Interiores*, sentiu que o personagem que melhor me personificava era o de Mary Beth Hurt. [...] Pode ter havido alguns traços dos meus sentimentos em Joey, o personagem interpretado por Mary Beth Hurt. O problema de Joey era que ela tinha sentimentos, mas era desprovida de talento artístico para exprimi-los. E senti que tive sorte por ter algum talento, de modo que não tive aquele problema específico. Porém com quem eu me identifiquei mesmo foi com a figura da mãe vivida por Geraldine Page.

SB: De que maneira?

WA: Apenas senti que era meu reflexo. Há uma parte da minha personalidade que tem aquela frieza rígida e obsessiva. Tudo tem de ser perfeito e estar em perfeita ordem. [grifos nossos]

Assim como o criador se reconhece em suas criaturas, tal como enfoca Allen, as próprias criaturas alcançam o direito de opinar a respeito do que as movem, como ocorre em **A rosa púrpura do Cairo**, por exemplo, filme no qual a identidade e a relação realidade/ficção complementam-se e interagem, na medida em que personagens do filme dentro do filme⁵⁰, sem

⁴⁹ *Radio Days* (1987).

⁵⁰ Para fins de diferenciação, dividimos **A rosa púrpura do Cairo** em filme-a, a fita de 1985, de Woody Allen, colorido, e filme-b, o filme dentro do filme, preto e branco.

chegar a um consenso, determinam tratar-se

de um filme *sobre uma alma atormentada*, conforme Henry; *sobre o dinheiro interferindo no amor*, segundo Rita, e *sobre a busca da auto-realização*, na concepção de Simms. As diferentes percepções dessas personagens do filme-b refletem-se no filme-a, pois Shepherd, Cecília e Baxter protagonizam cenas que descobrem tais conflitos, e em torno dos quais outros se aglutinam, como a questão de ser ou não personagem secundária. Embora não seja principal (e tal idéia desagrade terrivelmente Gil Shepherd), Tom Baxter é fundamental na trama de *A Rosa Púrpura do Cairo-b* – e poderíamos afirmar que também para a manutenção da trama em *A Rosa Púrpura do Cairo-a* ele é igualmente vital: não há filme sem ele, como assegura Cecília, até porque Baxter é o elo entre o filme ficcional e a pretensa realidade. (SOUTO, 1999, p. 12)

O fato é que a questão identitária é circular na filmografia do diretor norte-americano e a busca da identidade se traduz por falas que se espalham e espelham na grande maioria de seus filmes. Em **O escorpião de jade**, várias falas de Betty-Ann (Helen Hunt) indicam isso ao longo do filme: “Algo nele me inspira desconfiança. [...] sempre faz piadinhas de duplo sentido. Quem é ele afinal?”. E, mais adiante: “Será que ele tem dupla personalidade?”, ao que Magruder (Dan Aykroyd) responde: “Começo a perceber que nenhum de nós realmente o conhecia”. Em **Trapaceiros**, a questão da identidade é motivada pela mobilidade social – tornar-se magnata dos biscoitos faz Frenchy (Tracey Ullman) querer ser outra pessoa:

Ray:
Decorou outra vez?

Frenchy:
Muito bem, tenha calma.

Ray:
Como calma? É como se cada noite chegasse numa casa estranha! O que é isto? Não disse para livrar-se disto?

Frenchy:
É uma harpa! Você não tem estilo.

Ray:

Não me diga que não tenho estilo. Ninguém toca harpa! O que faz no meio da sala?

Frenchy:

Eu gosto da jogada visual!

Ray:

Não sei o que deu na sua cabeça. De repente, você se tornou petulante!

Frenchy:

Minhas bolachas pagam tudo isto, então, pode parar!

[...]

Ray:

O que você quer é pertencer à alta sociedade!

Frenchy:

E daí? Isto é tão terrível?

Ray:

Quando falamos em vencer, falamos em ir para a Flórida, nadar e comer siri.

Frenchy:

Podemos comprar uma casa em Palm Beach.

Ray:

Palm Beach é elegante. Quero ir a Miami. Quero ir às corridas de cães todos os dias.

Frenchy:

Quero estar o mais longe possível de Frenchy Fox [...].

A dissociação promovida por Frenchy (Tracey Ullman), de **Trapaceiros**, aponta para algo semelhante em **A rosa púrpura do Cairo**, filme em que, curiosamente, a personagem Tom Baxter (Jeff Daniels) reconhece-se como outro de si mesmo:

Tom Baxter (*a Cecília, com relação a Monk*):

Se ele bater em você de novo, me liga, que arrebento os dentes dele.

Cecília:

Não é uma boa idéia. Ele é bem forte.

Tom Baxter:

Desculpe. **Era uma fala do meu personagem.** [grifos nossos]

Refletindo acerca do eu em Fernando Pessoa, Antonio Tabucchi (1998, p. 43) – cuja reflexão podemos alargar em direção aos personagens de Woody Allen também – afirma que

El Yo es una mirada hacia dentro, y solo en esta dirección: el microcosmos se transforma en macrocosmos, el sujeto excluye al objeto, es más, el sujeto se convierte en el objeto de sí mismo, se coloca a sí mismo como *otro diverso de sí*. [grifos do original]

Vale observar que o **Livro do desassossego**, na produção pessoana, constitui-se como um jogo de adivinhas, sendo o primeiro enigma o caso da autoria: os créditos poderiam ser de Vicente Guedes ou de Bernardo Soares – a respeito do que, declara Zenith (PESSOA, 1999a, p. 24): “Soares não era idêntico a Guedes, mas veio, sim, substituí-lo”. Nos originais dos fragmentos, figuravam, ainda, indicações ambíguas como “A. de C. ou L.do D.”, ou ainda “L.do D. (ou Teive?)” – outro “desassossegado”, na qualificação de Zenith, que, ao final das contas, alega: “O autor, afinal (e ao princípio, e sempre), é Fernando Pessoa” (PESSOA, 1999a, loc. cit.). Por outro lado, em carta que escreve a Gaspar Simões, em 1932, Pessoa fixa a autoria do **Livro** na pessoa do ajudante de guarda-livros lisboeta, seu semi-heterônimo: aquele cujo português é perfeitamente igual ao do poeta e quem, por suas próprias palavras, “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma mutilação dela”, como haverá de escrever na famosa carta de 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro.

Assim, embora nebuloso – já que o semi-heterônimo se manifesta quando Pessoa se sente sonolento –, é o perfil de Bernardo Soares que se vai delinear já no primeiro trecho do **Livro**, marcando a divagação, o tédio e a

indiferença do narrador, cuja voz, paradoxalmente, mostra-se impessoal por inúmeras vezes, assinalando um desdobramento identitário que chega à fragmentação, analogamente ao que ocorre com Tom Baxter (Jeff Daniels), no trecho fílmico supracitado: “Sim, amanhã, ou quando o Destino disser, terá fim o que fingiu em mim que fui eu. [...] Hoje a tragédia é visível pela falta” (PESSOA, 1999a, p. 271).

A angústia desse desdobramento, marcado por uma trágica melancolia, assalta essa criatura que, no registro dos desassossegos íntimos, parece pedir mais visibilidade da própria identidade – outro enigma pessoano. No fragmento 134, assim se expressa a voz de Bernardo Soares: “Busco-me e não me encontro” (PESSOA, 1999a, p. 153). Afirma o guarda-livros, mais adiante: “Duas coisas só me deu o Destino: uns livros de contabilidade e o dom de sonhar” (PESSOA, 1999a, p. 185). E Soares vai contabilizando o movimento de débito/haver de seu eu/não-eu, traduzido em sensações e impressões: “Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença” (PESSOA, 1999a, p. 14). Isso explicita o **Livro do desassossego** – obra esfacelada, texto-mosaico que denuncia a Poética do Fragmentário – como um diário de melancolia, cujas linhas soltas continuam registrando a história, mas não o texto, porque a unidade está ausente – e é interessante registrar aqui que o gênero diário pressupõe a existência de um eu, ainda que não seja singular.

A ausência dessa sensação de unidade – ou, antes, a afirmação da pluralidade – pode nos remeter, não tão sub-repticiamente assim, ao projeto da

heteronímia pessoana. Vejamos:

Tenho as opiniões mais desencontradas, as crenças mais diversas. É que nunca penso, nem falo, nem ajo... Pensa, fala, age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno de momento. Vou a falar e falo eu-outro. De *meu*, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo imenso, uma incompetência ante tudo quanto é a vida. (PESSOA, 1999a, p. 219) [grifo do original]

Esse vácuo imenso de que fala Pessoa/Soares parece ser esclarecido neste outro fragmento, articulando o eu aos outros de si mesmo: “esta repetição pegada das mesmas personagens, como um drama que consiste apenas no cenário, e o cenário estivesse às avessas” (PESSOA, 1999a, p. 196) – e resolvido na seqüência: “É certo que, em absoluto, esta vida é impossível. Mas não é impossível relativamente.” (PESSOA, 1999a, p. 235).

Pessoa aventa a possibilidade da loucura (embora sob controle, já que convertida em criação) como causadora de sua explosão heteronímica. Tabucchi (1998, p. 38-39) pergunta e, em seguida, responde:

Pessoa: quién era este hombre?

[...]

La pregunta sin respuesta llega hasta nosotros: y también el desasosiego que ella comporta. [...]

la locura circula aparentemente también en su obra. [...] precisamente por el echo externo, por el andamiaje de una obra que rige sobre unos personajes tã autónomos, tan diferentes, a veces casi contrastantes.

E, na seqüência, completa, esclarecendo:

De hecho, en su realización, la heteronímia funciona a la perfección: puede dejarnos perplejos el mecanismo que provoca la disociación, cada personaje es, pues, un poeta auténtico, autosuficiente, perfecto. La locura es, pues, extrínseca a la obra: intrínsecamente es racionalizada y resuelta. (TABUCCHI, 1998, p. 40)

Os desvios que encontramos na maioria dos personagens de Woody Allen não chegam a assinalar a loucura, a insanidade em sua obra, que, de resto, é tão racionalizada quanto a de Pessoa. Tais desvios funcionariam mais como a instilação de um veneno capaz não de matar, mas de desacomodar o espectador (ou perverter, como desabafa Pessoa/Soares):

Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. Perverter seria o fim da minha vida. (PESSOA, 1999a, p. 98)

Em Woody Allen, o veneno da loucura é, antes, a fixação de manias, neuroses do mundo moderno – como a insistência em buscar a existência de um sentido para a vida, presente em **Interiores**, **A rosa púrpura do Cairo**, **A outra**, **Desconstruindo Harry**, **Melinda e Melinda**, entre outros filmes. Em **Hanna e suas irmãs**, por exemplo, um quadro chega a receber por título “A única certeza absoluta que o homem tem é a de que a vida não tem sentido. Tolstoy”. Sobressai, nessa seqüência, uma fala de Mickey (Woody Allen), reveladora de certa megalomania, outro componente presente em **Poderosa Afrodite e Celebidades**, no que se refere ao quesito da identidade, por exemplo:

Mickey:
Milhões de livros, sobre vários assuntos, escritos por grandes mentes e nenhum deles responde às perguntas melhor do que eu. Eu li Sócrates. Ele molestava garotinhos gregos. O que ele tem a me ensinar? E Nietzsche, com sua teoria da Eterna Recorrência? Ele diz que vivemos a mesma vida exatamente da mesma forma, por toda a eternidade. Que ótimo... Então, terei de ver “Holiday on Ice” de novo... Não vale a pena. E Freud? Outro pessimista. Fiz análise durante anos e não deu em nada. Meu analista ficou tão frustrado que abriu um restaurante. Veja toda essa gente correndo... Tentando evitar a inevitável decadência do corpo. [...] Talvez os poetas estejam certos. Talvez o amor seja a resposta.

Outro desvio, freqüente em suas histórias, é a hipocondria, que aparece em praticamente todos os filmes de Woody Allen – sempre há alguém procurando ou ingerindo alguma pílula, e geralmente o personagem que ele interpreta. É, novamente, o caso de Mickey (Woody Allen), de **Hanna e suas irmãs**, de Nola (Winona Ryder), de **Celebridades**, de Harry Block (Woody Allen), de **Desconstruindo Harry**, de Amanda (Christina Ricci) e sua mãe (Stockard Channing), em **Igual a tudo na vida**, da Melinda (Rhada Mitchell) dramática, de **Melinda e Melinda**, de Val (Woody Allen), de **Dirigindo no escuro**, para citar alguns. Este último é hilariante na cena que antecede o acerto da filmagem de “The city that never sleeps”:

Agente:
Você nervoso me deixa nervoso.

Val:
Não estou nervoso, estou tenso.

Agente:
Você está nervoso.

Val:
Tenso. Quando estou nervoso, fico roendo as unhas. Quando estou tenso, mexo assim no colarinho.

Agente:
Apenas acalme-se e seja profissional.

Val:
Eu estou bem, mas esse cara roubou minha mulher. Anos atrás eu jamais faria um filme com ele e agora ele vai me testar? É loucura! Eu mataria por esse trabalho. Mas as pessoas que eu mataria são as pessoas que o ofereceram! É muito louco...

Agente:
O que é isso?

Val:
Lembra que no táxi tomei uma pílula azul?

Agente:
Sim.

Val:
Foi para acalmar minha raiva. Mas ela me deixa agitado. Então

tomo outra pílula para acalmar a agitação. Bem, esta é para voltar à agitação. Preciso dela para a reunião.

Agente:
Ótimo, perfeito.

Val:
E a outra pílula me deixa seco quando está chovendo.

Além de Val (Woody Allen), o mesmo Mickey (Woody Allen) é o protagonista de uma das seqüências mais engraçadas⁵¹ em **Hanna e suas irmãs**, pelo exagero que concentra, envolvendo esse componente obscuro de sua identidade, a mania de doença, que, aliás, começou com um zumbido no ouvido, perda mínima, quase imperceptível, de audição:

Ok, fique calmo. Ele não disse que você tinha alguma coisa. Só não gostou da mancha no seu raio-x. É tudo! Não significa nada. Não tire conclusões apressadas. [...] Mantenha a calma. Vai dar tudo certo. Não entre em pânico. *(Corta a cena de Mickey caminhando nas ruas de New York. Escuro. Luz em seu quarto, ele assustado.)*

Estou morrendo! Sei que estou! Tem uma mancha nos meus pulmões! Calma... Não é nos pulmões. É no ouvido. Mas é a mesma coisa! Meu Deus, não consigo dormir... Tenho um tumor na cabeça do tamanho de uma bola de basquete! Agora que sei, posso senti-lo só de piscar! Meu Deus! Ele quer que eu faça uma tomografia só para confirmar o que ele já sabe! Ok, vou fazer um trato com Deus: que seja só o meu ouvido. Fico surdo e até cego de um olho, mas não quero operar o cérebro! Se abrirem meu crânio, vou ficar igual ao debilóide da floricultura! Relaxe... Passou a vida indo a médicos e só ouviu coisas boas... Não é verdade!

Poderíamos dizer que o mais perto que Allen chega da loucura é com o personagem de **Igual a tudo na vida**, David Dobel (Woody Allen) – a respeito de quem Jerry (Jason Biggs) pergunta no início do filme: “Se eu sabia que ele era doido assim quando o conheci?”:

⁵¹ Essa seqüência, inclusive, recebe o título “A ansiedade do homem na cabine”.

Dobel:
Fiquei seis meses na ala psiquiátrica. Férias de que não lembro com nostalgia.

Jerry:
É mesmo?

Dobel:
Relaxa! Não precisa se afastar...

Jerry:
Não, não... Não estou sugerindo que seja violento ou coisa parecida.

Dobel:
Mas eu era violento! Puseram-me camisa-de-força por ser violento.

Jerry:
Usou camisa-de-força?

Dobel:
Ei, não vou tirar um machado da parede e rachar seu crânio, você sabe... Não precisa ter medo.

Jerry:
É só surpresa... Por que você foi pra lá?

Dobel:
Eu rompi com uma garota e eles me levaram a um psiquiatra. Eles disseram... Ele disse... "Por que você ficou tão deprimido e fez aquilo?" E eu disse: porque queria essa garota e ela me deixou. E ele: "Devemos perscrutar isto". Eu disse: não há o que perscrutar. Eu queria a garota e ela me deixou. E ele disse: "Por que é tão intenso? Por que se sente tão intenso?". E eu: porque eu queria a garota. E ele: "Mas o que há sob isto?". E eu: não tem nada sob isto. Eu queria a garota. E ele: "Vou prescrever um remédio". E eu: não quero remédio, eu quero a garota! E ele: "Bom, temos de avaliar isto". Neste instante, tirei o extintor de incêndio da caixa e o acertei na nuca. E, antes de eu reparar, havia caras da companhia elétrica com cabos de bateria na minha cabeça. E o resto é... você sabe...

Por outro lado, é a instabilidade emocional, religiosa e moral de Judah (Martin Landau), em **Crimes e pecados**, que, indicativa da oscilação do eu, pode ser relacionada a esta reflexão soariana:

E assim arrasto a fazer o que não quero, e a sonhar o que não posso ter, a minha vida, absurda como um relógio público parado.

Aquela sensibilidade ténue, mas firme, o sonho longo mas consciente que forma no seu conjunto o meu privilégio de penumbra. (PESSOA, 1999a, p. 196)

É interessante destacar que, nesse filme, toda seqüência em que o médico oftalmologista combina com seu irmão o “livrar-se” da amante – e o assassinato é algo moralmente negro e tenebroso – tem, ao fundo, no ambiente onde acertam o negócio, cores claras, desde os móveis às paredes; aliás, o dia, de inverno, é insidiosamente branco. A partir daí, por um tempo, Judah (Martins Landau) se moverá entre sombras, numa metáfora ao seu estado de espírito, traduzida, obviamente, sem que Pessoa/Soares o soubesse, no fragmento transcrito.

Nesta leitura em que fomos, na confecção de uma contextura, tramando fios de Allen e de Pessoa/Soares, buscamos demonstrar, a exemplo da discussão desta tese, e em especial o registrado no capítulo primeiro – aquele que costumamos chamar “o da teoria” – que um texto diz ao outro, diz do outro, diz o outro. Não seria estranho se pensássemos em uma identidade textual, efeito pelo qual pudemos associar a escritura do cineasta à do autor português, que é o da escritura-processo. Calham bem as palavras de Augusto Abelaira, que Carlos Reis (2001, p. 188-189) transcreve, a essa reflexão que propomos:

Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem podia haver, nenhuma separação, todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só [...]?

Quando nos apropriamos dessa fala de Abelaira, logicamente que compreendemos a escritura-processo como esse “um único, um só” livro, e não cada produção isoladamente. Especialmente o modo como Woody Allen tem

pensado e produzido sua filmografia é que se constitui esse todo, da mesma forma como a concepção do **Livro do desassossego** articulado à produção pessoana integra o legado do poeta português. Ambos identificam-se, pois, pelo *modus operandi* que apresentam, pelo desdobramento e multiplicação de idéias, e pela fragmentação e disseminação de propostas – especialmente no que se refere ao semi-heterônimo pessoano e seu livro e ao cineasta e seus filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ver, sentir, lembrar, esquecer – tudo isso se me confundiu, numa vaga dor nos cotovelos, com o murmúrio incerto da rua próxima e os pequenos ruídos do trabalho sossegado no escritório quedo.

Bernardo Soares

Com esta seção, encerramos o presente estudo, que iniciamos e desenvolvemos tramando fios intertextuais, interliterários, interdiscursivos e interdisciplinares. Cabe, portanto, finalizar esta tese expondo sua contextura – a estampa tecida –, a qual, conforme nosso desejo, busca assumir efígie análoga à de um jogo, visto que os fios foram sendo entrecruzados a partir do duplo movimento que abriga, a um só tempo, confrontação e complementação entre o *corpus* selecionado: o **Livro do desassossego**, de Pessoa/Soares, e os filmes de Allen.

Assim, a contextura, o tecido desta tese foi-se produzindo em face da voz da leitura crítica em dueto com a voz da escritura ficcional e fílmica, na medida em que deslocamento, desdobramento e fragmentação são estratégias percebidas tanto na produção de Pessoa/Soares como na de Woody Allen – e, por extensão, também neste estudo, já que de ambos os autores tratamos.

No entanto, diz o desbravador Diogo Cão, de **Mensagem** (PESSOA, 1999b, p. 79), que “A alma é divina e a obra é imperfeita”. Sendo assim, este trabalho também o é – até porque é fruto da leitura feita a partir de um lugar, de um tempo e de um referencial crítico-teórico escolhido entre tantos outros.

Fazemos coro, portanto, à afirmação do semi-heterônimo: “Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos” (PESSOA, 1999a, p. 46). Como dissemos, é nosso olhar – algo desassossegado também, além de ter-se impregnado das sensações de deslocamento, desdobramento e fragmentação –, que faz esta leitura alinhada à fala do narrador do Livro do desassossego.

Pessoa/Soares prossegue, mais adiante: “O perfeito é o desumano, porque o humano é imperfeito” (PESSOA, 1999a, p. 276). Por outro lado, no entanto, considera: “Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe” (PESSOA, 1999a, p. 55). Daí emerge impressão análoga à de que esta tese, enquanto produção crítica, é apenas um registro de leitura, dado que não pode ser, porque isso seria impraticável, a única leitura possível.

E, como que anunciando o julgamento irrefutável, enfatiza o narrador do **Livro**: “por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeiçoa-se; por isso o escrevo” (PESSOA, 1999a, p. 308). Assim também reconhecemos esta tese, escrita a partir do desejo e da necessidade de ler, examinar, alinhar, afastar, tornar a

discutir, separar, sobrepor, diferenciar, articular o *corpus* de estudo, como resultado de um desassossego herdado tanta da primeira e das subseqüentes leituras da autobiografia sem fatos de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, como da inquietação decorrente das entrelinhas e entre-imagens que nos deixaram – e ainda deixam – os filmes de Woody Allen, um nova-iorquino convicto.

As falas de Pessoa/Soares acima transcritas, extraídas do seu diário – e das quais nos apropriamos, vertendo-as, transpondo-as em relação a esta tese –, voltam-se, obviamente, ao **Livro do desassossego**. Em sua Introdução ao **Livro**, Richard Zenith (PESSOA, 1999a, p. 19) adverte-nos de que o projeto pessoano inicial foi subvertido:

São sobretudo as impressões da sua vida interior – registradas em “Fragmentos de Autobiografia”, “Diário ao Acaso” e textos afins, com ou sem título – que invadem as páginas do que tinha começado por ser um livro bem diferente. Pessoa percebeu que o projeto tinha escapado das suas mãos (se é que alguma vez o segurara), pois em [...] carta a Cortes-Rodrigues, escrita em setembro de 1914, diz que o *Livro*, *aquela produção doentia*, vai *complexamente e tortuosamente avançando como se andasse pela própria vontade*. [grifos e aspas do original]

Daí porque a obra, reeditando a fórmula de um diário, constrói-se com retalhos de angústias, de perdas, de faltas, de sensações e de sonhos, uma vez que tais elementos, inevitavelmente, são “tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 1999a, p. 13-14). Por outro lado, Tabucchi (1998, p. 95-96) indica que o **Livro**

es ciertamente una novela. O mejor, una novel doble, porque Pessoa inventó un personaje de nombre Bernardo Soares y ha delegado en él la misión de escribir un diario. Soares es por tanto un personaje de ficción que adopta la sutil ficción literaria de la autobiografía. En esta autobiografía sin hechos, de un

personaje inexistente, está la única gran obra narrativa que Pessoa nos dejó: su novela. Un libro que es un “libro proyecto”, puesto que en cuanto proyecto ocupó más de veinte años de la vida de Pessoa, y en su estado de proyecto lo hemos recibido recientemente (1982) del arca que durante casi cincuenta años lo ha custodiado inédito. Un *work in progress* sin solución, una obra abierta, y también un libro “más nostro” que los demás libros, porque es un libro que ha sido hecho, construido, por la posteridad. [grifos e aspas do original]

Assim, o livro da vida toda de Pessoa – apesar de não ter sido por ele organizado, finalizado, editado, apresentado – integra-se à sua grande obra: o projeto da heteronímia, a qual é resgatada no **Livro do desassossego** tanto na questão da forma como com relação à temática. Quanto à forma, a disseminação da voz (ou do **Livro**) se dá pela precariedade (os retalhos de registros), de modo que a noção de unidade (que não vemos, afirmamos, como o Todo) se recartografa na diversidade, a exemplo do que sugere Jacinto do Prado Coelho⁵². Com relação à temática, ela, não raramente, aflora das divagações soarianas: “Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa [...] um desassossego sempre crescente e sempre igual” (PESSOA, 1999a, p. 53); ou: “Encontrar a personalidade na perda dela” (PESSOA, 1999a, p. 70); ou, também: “pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora, vendo-as, e por dentro sentindo-as – as vidas de várias criaturas” (PESSOA, 1999a, p. 283); ou, ainda: “Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tocam e rangem, cordas e harpas, tímboles e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.” (PESSOA, 1999a, p. 292), para citar alguns exemplos.

⁵² Jacinto do Prado Coelho é autor de *Unidade e Diversidade em Fernando Pessoa* (1949).

Sinfonia entendida como conjunto – portanto, como multiplicidade – é também um dos aspectos que assume a filmografia de Woody Allen. É certo que o cineasta norte-americano não tem heterônimos, mas sua voz, amplificada pelos personagens que cria, vive ou dirige em seus filmes, aponta igualmente para uma possível integração a partir da heterogeneidade – e talvez daí resulte a sensação de que ele se repete, de que talvez seja autobiográfico – já que encarna sempre a “mesma” personagem –, enfim, que cada novo filme é já um velho filme.

Allen, como escritor/ator/diretor, funciona quase como o explicitado por Mário de Sá-Carneiro (1995, p. 82), contemporâneo de Fernando Pessoa nos tempos da revista *Orpheu*: “Eu não sou eu nem sou o outro,/Sou qualquer coisa de intermédio:/Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o Outro”. Não sendo “eu” nem sendo o “outro”, mas estabelecendo a relação entre os dois extremos, qual uma ponte, Allen, se olharmos para sua filmografia macroestruturalmente, também alinhava pontes entre um filme e outro, de variadas maneiras: ora pelo desentendimento, como em **Interiores e Igual a tudo na vida**; ora pela busca da identidade, como em **Zelig, Simplesmente Alice, Celebidades, Poderosa Afrodite, A rosa púrpura do Cairo e Trapaceiros**; ora pela ironia do cotidiano, como em **Manhattan, Desconstruindo Harry, Hanna e suas irmãs e O escorpião de jade**; ora pela metáfora dos sentidos, como em **Crimes e pecados e A outra**; ora pelo espelhamento, como em **Misterioso assassinato em Manhattan**, que traz, inclusive, uma alusiva cena com espelhos que se espelham; ora pela estrutura fílmica que se reproduz por quadros, como em **Hanna e suas irmãs** e

Celebridades; ora pela discussão acerca dos gêneros literários, especialmente com relação à tênue linha que separa a comédia do drama, como em **Poderosa Afrodite, Igual a tudo na vida e Melinda e Melinda**.

Do mesmo modo como os filmes de Woody Allen compõem um calidoscópio, se tomados em bloco, a temática da multiplicidade/heteronímia, na medida em que está dispersa no **Livro**, pode ser lida como um mutável mosaico, que assume diferentes formas, até porque Pessoa/Soares declara: “Afinal deste dia fica o que de ontem ficou e ficará de amanhã: a ânsia insaciável e inúmera de ser sempre o mesmo e outro” (PESSOA, 1999a, p. 317).

A composição da multiplicidade que se dá a conhecer por meio do fragmentário como ampliação – presente em Allen e em Pessoa/Soares – é afirmada, com humor, por exemplo, nas falas de Val (Woody Allen), de **Dirigindo no escuro**, na seqüência abaixo transcrita:

Lori:
Estou farta de você falando de como fazia sucesso há 10 anos!
As coisas mudam, e você não consegue trabalho.

Val:
Parte de mim quer muito...

Lori:
E a outra parte?

Val:
Também quer, esse é o problema!

Interessante notar como o desdobramento e a fragmentação aparecem permeados pela necessidade e/ou pelo desejo, tanto nas falas aparentemente desatentas e aborrecidas de Pessoa/Soares, como nas fitas de

Woody Allen. Na medida em que os enredos de seus filmes avançam e que a autobiografia sem fatos se desenrola, personagens e narrador, respectivamente, vão se mostrando como seres em construção, a descobrir-se, processo que geralmente se dá pela escritura ou pela arte, perpassado, ainda, pela imagem que desfoca e/ou realocaliza, especialmente nas relações e interações entre o Eu e o Outro. A propósito, diz Yale (Michael Murphy), personagem de **Manhattan**: “Eu acho que a essência da arte é oferecer um tipo de resolução para as pessoas para que entrem em contato com sentimentos que não sabiam ter”. De diferentes e variadas formas, isso será retomado e rediscutido, por exemplo, em **Hanna e suas irmãs**, com a “educação artístico-cultural” de Lee (Barbara Hershey) tanto por Frederik (Max von Sydow), quanto por Elliot (Michael Cane), em **Trapaceiros**, com as aulas que Frenchy (Tracey Ullman), a nova rica, recebe de David (Hugh Grant), o *marchand* abjeto, e pelas reflexões soarianas, que colocam Arte e vida na mesma rua, como já tivemos oportunidade de evidenciar, no capítulo anterior desta tese.

Nesse sentido, emerge da escritura-processo de ambos os autores a presença latente de uma ausência sensível que se constrói pela articulação dos fragmentos: “Desenrola-se-me na alma desatenta esta paisagem de abdições”, diz Pessoa/Soares (1999a, p. 81). Em eco, aparece a voz de Mickey (Woody Allen), de **Hanna e suas irmãs**: “Tem noção de quanto nossa vida é frágil? [...] Preciso de respostas, senão farei algo drástico!”. As respostas, tanto para Allen como para Pessoa/Soares são sempre precárias, provisórias, marcadas pelas impossibilidades e ausências. Impossibilidades e

ausências as quais podem ser lidas pela inscrição de perdas e faltas nomeadas diversa e variadamente, a apontarem para uma busca por vezes incessante, por vezes arrefecida, quando, então, dilui-se em morna espera, como as impressões soarianas que abaixo contrapomos:

Sou mais velho que o Tempo e que o Espaço, porque sou consciente. As coisas derivam de mim, a natureza inteira é a primogénita da minha sensação.

Busco – não encontro. Quero, e não posso.

Sem mim, o sol nasce e se apaga; sem mim a chuva cai e o vento geme. Não são por mim as estações, nem o curso dos meses, nem a passagem das horas.

Dono do mundo em mim, como de terras que não posso trazer comigo, □ (Pessoa, 1999a, p. 221)

Para todos nós descerá a noite e chegará a diligência. Gozo a brisa que me dão e a alma que deram para gozá-la, e não interrogo mais nem procuro. (PESSOA, 1999a, p. 47)

A busca – e o desejo da busca que se converte em cansaço e, por consequência, na espera tediosa e infundável –, não raramente travestida em jogos de oposição, povoa os escritos de Pessoa/Soares e os filmes de Allen. O fenómeno da multiplicidade via fragmentação assume, a um só tempo, o carácter da busca e da sua desistência, que pode ser lido, por exemplo, em: “Que tragédia não acreditar na perfectibilidade humana!... – E que tragédia acreditar nela!” (PESSOA, 1999a, p. 276).

Assim, a escritura-processo que se evidencia na prosa que Pessoa assina como Bernardo Soares aproxima-se da produção de Woody Allen, como viemos afirmando, especialmente porque as obras dos respectivos autores dão mostras do procedimento que faz da fragmentação a amplificação da voz, em contínuo e incessante movimento, a construir um calidoscópio de vozes que fazem eco de si mesmas, que se confundem e/ou se contrapõem. E que, por

fim, via deslocamento e desdobramento, disseminam-se pelo fragmentário.

BIBLIOGRAFIA

A ERA DO RADIO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1987, sistema NTSC/VHS, 85 min. Título original: *Radio Days*. Legendas em português.

A OUTRA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1988, DVD, 80 min. Título original: *Another Woman*.

A ROSA PÚRPURA DO CAIRO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, DVD, 119 min. Título original: *Purple Rose of Cairo*.

A ÚLTIMA NOITE DE BORIS GRUSHENKO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1975, DVD, 80 min. Título original: *Love and Death*.

ALLEN, Woody. **Balas sobre Broadway**. Trad. Claudio López Lamadrid. Barcelona: Tusquets Ed., 1998.

ALLEN, Woody. **Deconstructing Harry**. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

ALLEN, Woody. **Interiores**. Trad. José Luis Guarner. Barcelona: Tusquets Ed., 2002.

ALLEN, Woody. **Four Films of Woody Allen**: “Annie Hall”, “Interiors”, “Manhattan”, “Stardust Memories”. New York: Random House, 1982.

ALLEN, Woody. **Hanna and Her Sisters**. New York: Random House, 1987.

ALLEN, Woody. **Play it Again, Sam**. New York: Random House, 1969.

ALLEN, Woody. **Three Films of Woody Allen**: “Zelig”, “Broadway Danny Rose”, “The Purple Rose of Cairo”. New York: Random House, 1987.

ALMEIDA, Carlos Heli. **Cegueira crítica**. Disponível on-line em <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=363>. Acesso em 15 out. 2003.

ANTELO, Raul. Liminar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC**, s.l., n. 4, 1998. p. 7-9.

ANTELO, Raul. Volver: por uma ruptura imanente. In: ANTELO, Raul *et alii* (Orgs.). **Declínio da arte; ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas : ABRALIC, 1998. p. 125-135.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAILEY, Peter J. **The Reluctant Film Art of Woody Allen**. University Press of Kentucky, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 2.ed. São Paulo: UNESP : Hucitec, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, Neusa. **Woody Allen**. São Paulo: Papagaio, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio César Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São

Paulo: USP : Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. Texte (Théorie du). In: **Encyclopaedia universalis: universalis** 1996. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996. p. 998.

BARTHES, Roland. **Inéditos I: teoria**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Álvaro Lorencini e Anne Arnochand. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **S/Z – Uma análise da novela Sarrasine** de Honoré de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENAYOUN, Robert. **Woody Allen beyond Words**. Trad. Alexander Walker. London: Pavilion, 1986.

BERMEL, Albert. **Farce: a History from Aristophanes to Woody Allen**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990. p. 35-48.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Apresentação. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada: Trans/versões comparatistas. **Anais...** BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002. p. 9-12.

BJÖRKMAN, Stig. **Woody Allen por Woody Allen**. Trad. Eduardo Vivácqua.

Rio de Janeiro: Nórdica, s.d.

BLAKE, Richard A. **Woody Allen Profane and Sacred**. London: Scarecrow Press, Inc. 1995.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones** (1937-1952). 2.ed. Buenos Aires: Editorial Sur, S. R. L., s.d.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998. [Adapt. para o português do Brasil: Carlos Nogueú]

BRODE, Douglas. **Woody Allen, his Films and Career**. Secaucus, New Jersey: Citadel, 1991.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. Comparatismo e textualidade. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada: Trans/versões comparatistas. **Anais...** BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002. p. 29-32.

CARVALHAL, Tania Franco. Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 153-183.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio** – Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 69-87.

CARVALHAL, Tania Franco. Limiares culturais: as complexas relações do Sul/Sur. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 182-183, jan./jun., 1998. p. 97-106.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada e teoria literária (intertextualidade e comunidades interliterárias). Rio de Janeiro, **Revista TB**, 114-115: 29/38, jul./dez., 1993. p.29-37.

CARVALHAL, Tania Franco. Teorias em literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 13-34.

CELEBRIDADES. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1998, DVD, 80 min. Título original: *Celebrity*.

CENAS EM UM SHOPPING. Paul Mazursky (dir.). EUA, Orion, 1991, DVD, 86 min. Título original: *Scenes from a Mall*.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 2.ed. Lisboa: Verbo, 1963.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999a.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão *et alii*. Belo Horizonte: UFMG, 1999b.

COSTA, Marcelo. **Estou com ele**. Disponível on-line em <<http://www.screamyell.com.br/cinema/trapaceiros.html>>. Acesso em 12 out. 2003.

COWIE, Peter. **Noivo neurótico, noiva nervosa (Annie Hall)**. Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CRIMES E PECADOS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1996, DVD, 100 min. Título original: *Crimes and Misdemeanors*.

CUMMINGS, E. E. **100 selected poems**. New York: Grove Press, 1959.

CURRY, Renée R. **Perspectives on Woody Allen**. New York: G. K. Hall and Co., 1996.

DESCONSTRUINDO HARRY. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Sweetland, 1998, sistema NTSC/VHS, 96 min. Título original: *Deconstructing Harry*. Legendas em português.

DIRIGINDO NO ESCURO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Dream Works, 2002, DVD, 112 min. Título original: *Hollywood Ending*.

ÉDIPO ARRASADO. Woody Allen (rot./dir.) In: CONTOS DE NOVA YORK (*New York Stories*). EUA, Touchstone Pictures, 1989, sistema NTSC/VHS, 40 min. Título original: *Oedipus Wrecks*. Legendas em português.

FERRAZ, Heitor. **Fernando Pessoa**. Disponível on-line em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/fpessoa/fpessoa.html>>. Acesso em 15 ago. 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOX, Julian. Crimes & Whispers. In: FOX, Julian. **Woody** – Movies from Manhattan. London: BT Batsford Ltd, 1996. p. 227-257.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Moraes : EDUSP, 1989.

GARCIA, Alessandro. “**Melinda e Melinda**”: para rir ou para chorar. Disponível on-line em <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q3/filme-melinda-e-melinda.html>>. Acesso em 08 ago. 2005.

GATTI, José. Poliglossia no cinema. In: CORSEUIL, Anelise R.; CAUGHIE, John (Orgs.). **Palco, tela e página**. Florianópolis: Insular, 2000. p. 141-159.

GEADA, Eduardo. **O poder do cinema**. Lisboa: Horizonte, 1985.

GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: GENETTE, Gérard. **Figuras**. São

Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

GIACOMINI, Jair Marcos. **Texto e imagem, segundo Roland Barthes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Monografia (Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS, 2002. [Orient. Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Berwanger da Silva]

GILLAIN, Anne. **Manhattan**: WA. Paris: Nathan, 1997.

GIRCUS, Sam B. **The Films of Woody Allen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GUERAND, Jean-Philippe. **Woody Allen**. Paris: Rivages, 1989.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

GUIMARÃES, Fernando. **O Modernismo português e sua Poética**. Porto: Lello Editores, 1999.

HANNAH E SUAS IRMÃS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1986, DVD, 100 min. Título original: *Hannah and her Sisters*.

HÖSLE, Vittorio. **Woody Allen: filosofía del humor**. Trad. Carlos Fortea. Barcelona: Tusquets Ed., 2002.

IGUAL A TUDO NA VIDA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Dream Works, 2003, DVD, 109 min. Título original: *Anything Else*.

INTERIORES. Woody Allen (rot./dir.). EUA, United Artists Corporation, 1977, DVD, 92 min. Título original: *Interiors*.

JÚDICE, Nuno. O modernismo. In: JÚDICE, Nuno. **Viagem por um século de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. p. 43-58.

KING, Kimball. **Woody Allen: A Casebook**. New York: Garland Publishing, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotike**: recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LAX, Eric. **Woody Allen** – uma biografia. Trad. Giovanni Mafra e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LOPES, Teresa Rira. Pessoa na sua própria pessoa e na pessoa dos seus outros. In: PESSOA, Fernando. **Os melhores poemas de Fernando Pessoa**. [Seleção de Teresa Rita Lopes] 5.ed. São Paulo: Global, 1989. p. 9-22.

McCANN, Graham. **Woody Allen**. Cambridge: Polity Press, 1991.

MANHATTAN. Woody Allen (rot./dir.). EUA, United Artists, 1979, DVD, 96 min. Título original: *Manhattan*.

MARIDOS E ESPOSAS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1992, sistema NTSC/VHS, 86 min. Título original: *Husbands and Wives*. Legendas em português.

MAST, Gerald. Literature and film. In: BARRICELLI; GIBALDI. **Interrelations of literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1982. p. 278-307.

MELINDA E MELINDA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, 20th Century Fox, 2004, 99 min. Título original: *Melinda and Melinda*.

MEMÓRIAS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, United Artists, 1980, sistema NTSC/VHS, 91 min. Título original: *Stardust Memories*. Legendas em português.

MOISÉS, Massaud. **O espelho e a esfinge**. 2.ed. [revista e aumentada] São Paulo: Cultrix, 1998.

NEBLINA E SOMBRAS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1992, sistema

NTSC/VHS, 88 min. Título original: *Shadows and Fog*. Legendas em português.

NICHOLS, Mary P. The sportswriter and the whore. In: NICHOLS, Mary P. **Reconstructing Woody**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998. p. 195-209.

NITRINI, Sandra. Literatura comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1977, sistema NTSC/VHS, 96 min. Título original: *Annie Hall*. Legendas em português.

O DORMINHOCO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1973, DVD, 84 min. Título original: *Sleeper*.

O ESCORPIÃO DE JADE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Swettland, 2001, DVD, 90 min. Título original: *The Curse of the Jade Scorpion*.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. **Harold Pinter, cinema e literatura** – os limites da realidade. Porto Alegre: UFRGS, 1996. Tese de Doutorado (Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS, 1996. [Orient. Prof^ª. Dr^ª. Tania Franco Carvalhal]

PAZ, Otávio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-220.

PEREIRA, Ricardo. **A partir de premissa simples, Woody Allen se plagia em novo filme**. Disponível on-line em <<http://www.canalpop.mundoperdido.com.br/news/6656/>>. Acesso em 29 mai. 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivainha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a. p. 100-110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. 3.ed. [revista e ampliada] São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das

Letras, 1998b.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a. p. 91-99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Aduato (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 327-346.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa de todos (os) nós. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 145-150.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Situação crítica. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a. p. 84-90.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PESSOA, Fernando. **A procura da verdade oculta – Textos filosóficos e esotéricos**. 2.ed. Mem Martins: Europa-América, 1986a. [org., pref. e notas de António Quadros]

PESSOA, Fernando. **Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Mem Martins: Europa-América, 1986b. [intr., org. e notas de António Quadros]

PESSOA, Fernando. **A hora do diabo**. Lisboa: Assírio & Alvim ed., 1997.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. [org., intr. e notas de Richard Zenith]

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. [9.reimpr. da 1.ed.]

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999b. [17.reimpr. da 3.ed.]

PESSOA, Fernando. **Textos de intervenção social e cultural; A ficção dos heterônimos**. Mem Martins: Europa-América, 1986c. [intr., org. e notas de António Quadros]

PODEROSA AFRODITE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Miramax, 1996, DVD, 95 min. Título original: *Mighty Aphrodite*.

POGEL, Nancy. **Woody Allen**. Boston: Twayne, 1987.

REIS, Carlos. Crise e relativismo dos gêneros literários. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA, 31. jul, 1-3. ago. 1994, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC. p. 171-177.

REIS, Carlos. O conhecimento da literatura. Coimbra: Almedina, 2001.

RIVERA, Juan Antonio. **O que Sócrates diria a Woody Allen**. Cinema e Filosofia. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Planeta, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 125-148.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Alessandra Maria Dutra dos. “Setembro”: possibilidade woodyalleana de se ver “Tio Vânia”, de Tchekhov. **Aletria**, Belo Horizonte, n.8, dez, 2001. p. 150-158.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17.ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SECCHES, Fabiane. **Melinda e Melinda de Woody Allen**. Disponível on-line em <<http://www.zetafilmes.com.br/criticas/melinda.asp?pag=melinda>>. Acesso em 12.mai.2005.

SETEMBRO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1987, sistema NTSC/VHS, 82 min. Título original: *September*. Legendas em português.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. A paisagem do desejo e a poética do outro. **Organon**, Porto Alegre, n.24, v.10, 1996. p. 87-99.

SIMPLESMENTE ALICE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1990, sistema NTSC/VHS, 102 min. Título original: *Alice*. Legendas em português.

SINYARD, Neil. **The Films of Woody Allen**. New York: Exeter Books, 1987.

SONHOS DE UM SEDUTOR. Herbert Ross (dir.). EUA, Paramount Pictures, 1972, sistema NTSC/VHS, 95 min. Título original: *Play It Again, Sam*. Legendas em português.

SOUTO, Andrea do Roccio. “A rosa púrpura do Cairo”: um tributo real de Woody Allen ao mundo fictício do cinema. **Transit Circle**, Porto Alegre, n.2, v.2, dez, 1999. p. 9-19.

SOUTO, Andrea do Roccio. Bernardo Soares e Woody Allen, em calidoscópios de palavra/imagem: por uma Poética do Fragmentário. In: ORMEZZANO, Graciela (Org). **Questões de Artes Visuais**. Passo Fundo: Editora da UPF, 2004. p. 37-56.

SOUTO, Andrea do Roccio. Da Poética do Fragmentário: a analogia da construção calidoscópica no horizonte esfacelado de fazeres poéticos. In: I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA – TRANSVERSÕES COMPARATISTAS/ENCONTRO DO GT DE LITERATURA COMPARADA DA ANPOLL, Sessão de Comunicação, out. 2001. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS. p. 233-240.

SOUTO, Andrea do Roccio. “**Édipo rei**”, **do palco à tela: reescrituras**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS, 2000. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira]

SOUZA, Eneida Maria de. **A teoria em crise**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* – ABRALIC, s.l., n.4, 1998. p. 19-29.

TABUCCHI, Antonio. **Um baúl lleno de gente**. Trad. Pedro Luís Ladrón de Guevara Mellado. Buenos Aires: Huerga & Fierro editores, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. v.1.

TODOS DIZEM EU TE AMO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1996, sistema NTSC/VHS, 90 min. Título original: *Everyone Says I Love You*. Legendas em português.

TRAMELL, Tony. “**Melinda e Melinda**” - **Desconstruindo o cinema**. Disponível on-line em <http://www.bitsmag.com.br/conteudo/imagem/lanc_tramell43.htm>. Acesso em 02 ago 2005.

TRAPACEIROS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Swettland, 2000, DVD, 90 min. Título original: *Small Time Crooks*.

UM MISTERIOSO ASSASSINATO EM MANHATTAN. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1993, sistema NTSC/VHS, 100 min. Título original: *Manhattan Murder Mystery*. Legendas em português.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VILA MAIOR, Dionísio. **Fernando Pessoa**: heteronímia e dialogismo – o contributo de Mikhail Bakhtine. Coimbra: Almedina, 1994.

WERNBLAD, Annette. **Brooklyn Is Not Expanding**: Woody Allen's Comic Universe. London: Associated University Presses, 1992.

YACOWAR, Maurice. **Loser Take All**: The Comic Art of Woody Allen. New York: Continuum, 1991.

ZELIG. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1983, DVD, 90 min. Título original: *Zelig*.