

## A ironia e o absurdo na ficção de Woody Allen

Doutorando Felipe MANSUR (UERJ)

### Resumo:

*O trabalho do cineasta Woody Allen como contista revela um interessante traço do estilo ficcional do autor americano dentro da temática contemporânea da intertextualidade. Allen sempre apontou para os principais autores de literatura de sua formação artística, como Dostoiévsky, Flaubert, Kierkegaard e, até mesmo, o brasileiro Machado de Assis. Nos contos, “A dieta” e “O condenado”, Allen retoma o mote e o estilo de dois grandes autores do século XX, Franz Kafka e Albert Camus. O humor presente nestes contos só é atingido através da prévia leitura destes autores já clássicos, fazendo com que o jogo da ironia de Allen transforme-se num esgarçamento das já irônicas narrativas destes autores, que não chega ao rompimento das tensões, mas na construção de um estágio de absurdo. Ironia sobre ironia, a intertextualidade presente no texto de Woody Allen faz emergir as vozes e os traços de Kafka e Camus, sob a inconfundível verve do narrador cômico do autor americano.*

**Palavras chave:** Allen, Kafka, Camus, absurdo, ironia.

### Introdução

Conversando com o jornalista Ken Kelley, numa entrevista concedida à revista *Rolling Stone* há mais de trinta anos, o então jovem cineasta Woody Allen, falava de sua inacabada formação escolar e do quanto se interessava, intuitivamente, por ler e escrever por conta própria em detrimento aos estudos acadêmicos. Perguntado então o que ele lia, o cineasta americano não titubeou: “Kafka. Gosto de muita coisa dele. E Camus, Sartre, Kierkegaard. Qualquer um que tenha basicamente uma escrita pesada. (KAPSIS E COBLENTZ, 2006, p. 24)

Para qualquer um, hoje, que conheça a obra de Woody Allen, esta afirmação não representa nenhuma surpresa. Porém, ela foi dita em 1976, quando os principais filmes do cineasta que dialogam mais diretamente com o estilo e as características destes escritores ainda não haviam sido feitos, como *Crimes e Pecados*, *A outra*, *Interiores*, *Setembro* e *Desconstruindo Harry*, por exemplo. Pois naquele momento Allen só havia trazido ao público poucas obras e todas elas essencialmente de comédia, *What's up Tiger Lily* (1966), *Take the money and run* (1969), *Bananas* (1971), *Everething that you allways want to know about sex (but were afraid to ask)* (1972), *Sleeper* (1973) e *Love and death* (1975). Neste último trabalho citado, traduzido no Brasil como *A última noite de Boris Gruskenko*, Allen começa a tratar dos assuntos que mais lhe inquietam, que fazem parte disso que ele chama de *hard line*, ou escrita pesada, como a ausência de Deus, a angústia frente a iminência da morte e o absurdo da vida. Mas, que fique claro, tudo isso trazido através da comédia, e não por uma “escrita pesada”.

Entretanto, na mesma época, um ano antes da entrevista, Allen publicava *Side effects* (1975), conjunto de contos publicados na revista *New Yorker*, onde o autor colabora até hoje, que contém dois contos específicos, “The diet” e “The convict”. Traduzidos para o Brasil por Ruy Castro, respectivamente, “A dieta”, é um curto texto cômico que faz completa e total referência a obra de Franz Kafka, já “O condenado”, é um conto, também de humor, que se relaciona com Camus e as idéias do existencialismo francês, mas principalmente com o clássico *O estrangeiro*, do autor argelino.

Sendo assim, foi através do humor que o então comediante Woody Allen procurou recriar e homenagear os textos destes dois importantes escritores para a sua formação. Em nosso trabalho, procuraremos demonstrar a relação existente nestes contos, pouco trabalhados pela crítica americana, com os aspectos principais da escrita de Kafka e Camus, através de uma intertextualidade que retoma a ironia fundamental dos textos originais e a esgarça, confundindo o que seria paródia e o que seria homenagem em uma primeira leitura. Entretanto, veremos que a paródia de Woody Allen não visa apenas o riso, mas sim revela a relevância destes escritores e o

quanto um humor nada inocente pode revelar o caráter de escárnio que envolve as situações angustiantes do homem moderno kafkiano e camusiano.

## 1 O cineasta que virou inseto

Começando pelo conto “A dieta”, vemos que a narrativa, curta, é declaradamente toda ela baseada na obra kafkiana. O conto começa assim: “Certo dia, sem razão aparente, F. quebrou sua dieta.” (ALLEN, 1997, p. 105). Qualquer semelhança com *A metamorfose* definitivamente não é mera coincidência. E não somente com esta novela de Kafka, mas também com *O processo*, pela insistência em dar início a suas tramas pela manhã, pois quando Joseph K. acorda, sem explicação alguma, já está intimado pela justiça. Ora, despertar com oficiais de justiça em seu quarto lhe trazendo uma acusação, e, principalmente, acordar na forma de um inseto, são casos de espanto e de surpresa, naquilo que Camus define como absurdez kafkiana, que nunca é explicada. Porém, quebrar uma dieta não é algo tão fenomenal assim, muito pelo contrário, sendo algo bastante ordinário. Pois então, qual é a graça?

É evidente, para qualquer leitor menos inocente, que essa sentença é alusória a Franz Kafka, especialmente ao substituir o K. enigmático dos personagens kafkianos, pelo F. de seu primeiro nome, que por ser mais evidente, possui clara significância com este recurso simbólico do autor tcheco. Dessa primeira frase vem o primeiro sorriso deste leitor, e daí pra frente, qualquer possibilidade de uma leitura inocente deste conto se dissipa, pois é preciso a cada momento da leitura da narrativa de Allen visitar Kafka.

No conto *A dieta*, a trama é simples e absurda, como as de Kafka. F. é empregado de uma firma não se sabe de quê. É oprimido no trabalho pelos colegas e pelo chefe e em casa pelo pai. Um dia decide fazer um regime, uma dieta, e ao perceber os resultados efetivos da nova alimentação vê que outros aspectos de sua vida começam a melhorar também, sendo marcada até a reunião bendita com o ministro, na qual F. pretende pedir uma cadeira a seu posto de trabalho, visto que trabalha em pé, pois como ele mesmo reclama:

“Só quero uma cadeira”, disse a seu pai. “Não me incomoda tanto trabalhar de pé, mas é que, quando relaxo e coloco os dois pés sobre a escrivaninha, caio para trás.”

“Babaca”, exclamou seu pai. “Se gostassem mais de você, já lhe teriam dado a cadeira.”

“Você não entendeu, berrou F. “Tentei ver o ministro, mas ele está sempre ocupado. No entanto, quando espio pelo buraco da fechadura, vejo que ele está ensaiando charleston.”

“O ministro nunca o receberá”, disse friamente seu pai, tomando um xerez. “Ele não tem tempo para fracassados. E o pior não é isso: ouvi dizer que Richter tem duas cadeiras. Uma para se sentar e trabalhar e outra para rodopiar. [...] Grande cabeça, esse Richter”, disse o pai de F. “É por isso que ele subirá sempre na empresa, enquanto você continuará rastejando no esgoto como um verme nojento, até o dia em que será esmagado.”

F. cumprimentou seu pai por essa visão otimista de seu futuro, mas, naquela mesma noite, sentiu-se terrivelmente deprimido. (ALLEN, p. 107, 108).

Neste pequeno trecho há evidentes elementos de comichão: o pai exclamando “babaca”, termo muito informal para os textos de Kafka; a idéia do ministro estar dançando charleston; o rival, Richter, possuir uma cadeira para trabalhar e outra para rodopiar; e a irônica reação de F. frente a cruel e exagerada observação sádica de seu pai sobre ele. Pois bem, daí o humor que, muito provavelmente, até mesmo os que nunca leram Kafka achariam alguma graça. Porém, há também os elementos kafkianos: a porta fechada da justiça de *O processo*, aqui representada pela fechadura pela qual F. observa o ministro; e a dupla condenação profética do pai, de que ele nunca será promovido no trabalho, e que será esmagado. Sabendo disso, o conto aumenta a sua graça.

Toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler. Seus desenlaces, ou suas faltas de desenlace, sugerem explicações, mas que não são reveladas com clareza e exigem, para nos parecerem fundadas, que a história seja relida sob um novo ângulo. [...] não estaríamos certos se quiséssemos, em Kafka, interpretar tudo minuciosamente. Um símbolo está sempre expresso no sentido geral e, por mais precisa que seja a tradução, um artista só pode recuperar, através dela, o movimento: não há literalidade. Além disso, nada é mais difícil de entender que uma obra simbólica. Um símbolo ultrapassa sempre quem faz uso dele e o leva a dizer mais, na realidade, do que tem intenção de dizer. (CAMUS, 1989, p. 149).

Ora, pois esta falta de desenlace e de explicação, é também artifício cômico, e não somente dramático. A piada, a anedota, carrega esta estrutura tanto quanto o texto sombrio de Kafka. Assim, na reescritura do paradoxo kafkiano que o texto de Allen faz, esta lacuna reverbera em riso sem, no entanto, eliminar a situação angustiante do personagem. A relação dos indivíduos Kafkianos com o Pai é sintomática na obra do escritor tcheco e já foi amplamente discutida pela crítica. No texto *O veredito* (1912), o personagem Georg Bendemann é condenado pelo próprio Pai sem razão aparente e sucumbe tragicamente às palavras do veredito paterno. Ao ler o texto, entendemos claramente o significado da citação de Camus, e compreendemos que o não fechamento do símbolo é essencial para se ler Kafka. Entretanto, a idéia de que essa estrutura narrativa possa se transformar em humor nos parece incoerente inicialmente, mas pelo texto de Allen, percebemos que através da ironia *sobre* o já irônico símbolo kafkiano, o riso toma a sua forma.

Contudo, a ironia maior do texto de Allen talvez esteja na conclusão da trama. A subversão que o autor americano faz ao texto original encontra-se na forma e em alguns elementos temáticos da narrativa, mas não no propósito e na conclusão a que sua ficção chega, pois tais são as mesmas das do conto de Kafka. Sendo assim, há muito mais do que uma paródia kafkiana no texto de Allen, há uma reescritura cômica de um problema trágico e universal: a falta de lugar do sujeito moderno. Georg Bendemann, deslocado entre o amor por uma mulher, a amizade por um exilado, e a doentia relação com seu pai, sucumbe à força e à condenação que este Pai lhe impõe. F., apesar de estar envolvido em uma trama absurdamente cômica, cujo desenlace trágico se dá pela quebra de sua dieta e a vergonha que isso lhe traz, sucumbe da mesma forma às palavras derradeiras do pai, porém, atirando, em forma de agonia, um último bumerangue irônico:

F. levantou-se da mesa e saiu correndo pelas ruas, em direção à sua casa. Jogou-se aos pés do pai e chorou: “Pai, quebrei a dieta! Num momento de fraqueza pedi uma sobremesa! Por favor, me perdoe! Eu lhe imploro!”.

Seu pai ouviu calmamente e disse: “Eu o condeno à morte”.

“Eu sabia que o senhor entenderia”, suspirou F. (ALLEN, p. 112)

## **2 A intertextualidade pela ironia**

Em “O condenado”, a alusão ao existencialismo já se mostra presente no próprio título, referindo-se a famosa frase de Sartre de que o homem está condenado a ser livre. No texto de Allen o que se passa é a história de Cloquet, que tal qual Mersault de *O estrangeiro* (1942), se vê envolvido numa escolha, num crime e em um julgamento. O fato de Camus ter sido um ávido leitor de Kafka, e de que Allen é um leitor de ambos, nos mostra a tríade que une estes autores nos contos do norte-americano: absurdo – condenação – ironia.

Se o texto de Kafka obriga a releitura, o de Camus é mais direto e explicativo, sem que, com isso, se perca a noção de absurdidade em que se encontram seus personagens centrais. Pois da escolha e da angústia frente aquilo que é moralmente aceito, Cloquet se vê, no início do conto, em dúvidas se mata ou não Brisseau, seu companheiro de partido, a quem deve executar por traição. Em dúvidas se pode ou não matar outro homem, ele começa a divagar, e num trecho essencialmente cômico, Allen retoma as idéias existencialistas

Agora, Cloquet estava pertinho de Brisseau, com a arma em punho. Uma sensação de náusea invadiu-o por dentro, à medida que pensava nas implicações de seu ato.

Era uma náusea existencial, causada por uma aguda consciência do significado da vida, e que não poderia ser aliviada por um simples Alka-Seltzer. O que ele precisava era de um Alka-Seltzer existencial – um produto vendido em várias farmácias da Rive Gauche. Um enorme comprimido, do tamanho de uma calota de automóvel, e que, dissolvido em água, acabava com aquela espécie de azia provocada por excesso de *mauvaise conscience*. Cloquet tomava-o também depois de ver certos filmes de Fernandel. (ALLEN, 2005, p. 41)

As referências são óbvias e desnecessárias seriam maiores explicações. Mais adiante, ainda, o texto diz: “Cloquet tinha lido Sartre e achava que havia uma grande diferença entre o simples Estar e o Estar-no-mundo, mas sabia que, não importava a que facção pertencesse, a outra estava se divertindo muito mais.” (ALLEN, 2005, p. 44). Ora, se Woody Allen nos diz que são esses os autores que tanto o fascina, por que o deboche com os estatutos da filosofia existencialista? Entretanto, nos parece que essa visão, de o que o americano faz meramente um deboche, está equivocada. Pois o humor deste conto não deve ser direcionado à filosofia em si de Camus e Sartre, mas sim à euforia auto-confiante que o pensamento existencialista se viu envolvido nos anos 60 e 70. A paródia de Allen protege o símbolo, tal qual Kafka.

Essa idéia nos parece pertinente, principalmente, ao perceber que o próprio Camus teve essa preocupação e também escreveu um texto que parodiava o existencialismo e seus seguidores. Através de uma peça jamais encenada, ele ria da contradição em que os existencialistas se enfiavam ao transformar um campo filosófico, que deve levar ao pensamento (auto)crítico e aberto, em bandeira a ser bradada e defendida pelos meios intelectuais.

O pensamento de Camus perde seu propósito justamente no momento em que se pretende domá-lo e dominá-lo. A respeito disso, o próprio escritor nos presenteia na seguinte passagem de *O mito de Sísifo*

De igual modo o estranho que em determinados momentos vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que reencontramos em nossas próprias fotografias, é ainda o absurdo. [...] De quem e de que, de fato, posso dizer “conheço isso?” Este coração, em mim, posso expérimtá-lo e julgo que ele existe. Esse mundo, posso tocá-lo e julgo ainda que ele existe. Pára aí toda a minha ciência, o resto é construção. Porque, se tento agarrar este eu de que me apodero, se tento definí-lo e sintetizá-lo, ele não é mais do que uma água que corre entre os meus dedos. Posso desenhar um por um todos os rostos que ele sabe usar, todos aqueles também que lhe foram dados, essa educação, essa origem, esse ardor ou esses silêncios, essa grandeza ou essa mesquinhez. Mas não se adicionam rostos. Até este coração que é o meu continuará sendo sempre, para mim, indefinível. Entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa segurança, o nosso fosso jamais será preenchido. Serei para sempre um estranho diante de mim mesmo. (CAMUS, p. 34, 38)

Ora, um pensamento que defende a impossibilidade do conhecimento pleno é um pensamento que protege o símbolo, a dúvida e, claro, a ironia. O texto de Allen, ao fazer rir das estruturas criativas de Kafka e do existencialismo, não os está negando, muito pelo contrário, mas rindo da absurda situação vivida pelo homem contemporâneo, tão bem retratada por estes autores. O texto de Allen é engraçado porque é vivo, que segundo Bergson, é como todo a comicidade deve ser.

Esperando pela execução em sua cela, Cloquet divaga sobre a vida, numa das mais divertidas passagens do conto:

Era inútil, refletiu Cloquet. Terei de enfrentar meu destino sozinho. Deus não existe. A vida não tem sentido. Nada dura para sempre. Mesmo as peças de Skeakespeare desaparecerão quando o universo chegar ao fim! - tudo bem se se tratar de uma droga como *Titus Andronicus*, mas, e as outras??? Não admira que algumas pessoas cometam suicídio! Por que não acabar logo com esse absurdo? Por que insistir nessa charada oca chamada vida? Realmente, por que? - exceto que, em algum lugar dentro de nós, uma voz

insiste em dizer: “Viva”. De alguma região em nosso interior, podemos ouvir a ordem: “Você *tem* que viver!”. Cloquet reconheceu imediatamente a voz: era o seu agente de seguros. Claro – ele pensou – Fishbein não quer pagar a porra da apólice! (ALLEN, 2005, p. 46)

### **3 Conclusão**

Ao caçoar de um texto que lhe é fundamental, Allen nos mostra a importância da ironia em proteger o pensamento, em tentar aliviá-lo de qualquer solidez por demais sizuda que o torne incapaz de diálogo e de auto-crítica. Esse tipo de ironia, então, ultrapassa o âmbito da linguagem e da escrita e incorpora-se a um procedimento, uma arma para aqueles que não desejam cantarolar o próximo hino de euforia vigente. O irônico mostra ao indivíduo a contradição de sua crença, sem, no entanto, trazer a si a verdade da discussão, justamente porque essa arma da ironia não é de fogo, não é um projétil de percurso retilíneo, mas é o bumerangue que retorna com mais violência ao ponto de partida, posto que a ironia de fato deve atingir até aquele que a enuncia. Assim, o leitor de Kafka e Camus ri de si mesmo.

Em *História do riso e do escárnio* (2003), George Minois afirma que:

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido. [...] a ironia está além do pessimismo e do otimismo, é um riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado”. Ela zomba do detalhe em nome do conjunto, dando a cada episódio a importância que lhe compete: derrisão, num conjunto que não passa de uma “comédia diabólica”. “A ironia desmascara o falso sublime, os exageros ridículos e o pesadelo das vãs mitologias.” É também “um pudor que se serve, para preservar o segredo, da cortina da brincadeira”. A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura. (MINOIS, 2003, p. 570)

### **Referências Bibliográficas**

- [1] ALLEN, Woody. *Desconstruindo Harry*. Los Angeles : Paramount Pictures, 1998.
- [2] \_\_\_\_\_. *Que loucura!*. Tradução: Ruy Castro. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- [3] BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- [4] BRUCE, Iris. “Mysterious illnesses of human commodities in Woody Allen and Franz Kafka: Zelig” In: SILET, Charles L. P. (org). *The films of woody Allen: critical essays*. Lanham: Scarecrow, 2006.
- [5] CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*. Tradução e apresentação: Mario Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- [6] ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- [7] KAFKA, Franz. *O veredicto* In: *A metamorfose*. Tradução, organização, prefácio e notas: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- [8] KELLEY, Ken. “A conversation with the real Woody Allen” In: KAPSIS, Robert E. e COBLENTZ, Kathie (org). *Woody Allen: interviews*. Mississipi: Mississipi, 2006.
- [9] LAX, Eric. *Woody Allen: a biography*. New York: Knopf, 1991.
- [10] LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- [11] MINNOIS, Georg. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.