

A LITERATURA EM CENA: WOODY ALLEN LEITOR DE DOSTOIÉVSKI

Paulo Mendonça

Orientador: André Dias

Doutorando

RESUMO: O objetivo deste trabalho é investigar de que maneira Woody Allen (1935 –), em obras cinematográficas como *Crimes e pecados* (1989), *Match point* (2005) e *Homem irracional* (2015), dialoga abertamente com algumas das principais temáticas presentes nas narrativas de Fiódor Dostoiévski (1821 - 1881). Deste autor, analisaremos, sobretudo, os romances que fazem parte do período que o biógrafo Joseph Frank (1918 – 2013) chamou de fase madura, isto é, *Memórias do subsolo* (1864), *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868), *Os demônios* (1871) e *Os irmãos Karamázov* (1880). Assim como Dostoiévski pode ser considerado o romancista-filosófico por excelência (SCHANAIDERMAN, 2009), assim também Woody Allen é merecedor dessa alcunha. Não obstante em seus filmes o diretor norte-americano opte, quase sempre, pela veia cômica, podemos observar que isso não o impede de visitar - e revisitar sem o menor pudor - temas caros à filosofia que foram, alguns pioneiramente, discutidos por Dostoiévski no âmbito da ficção. Com especial atenção, vamos nos debruçar sobre o dilema moral do indivíduo em face da liberdade a que se vê condenado (o livre-arbítrio) e a recusa à harmonia universal em um mundo cuja presença de Deus é posta em xeque.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski, Woody Allen, Literatura, Cinema.

De certa forma, tudo vem da leitura de Dostoiévski, pelo modo de ele tratar os dilemas do real como se um crime estivesse sempre a acontecer nas decisões extremas do mundo. Se no cinema tenho em Bergman e Fellini meus faróis, os russos são minha bússola quando se pensa na palavra escrita (ALLEN, 2015).

Estabelecer um diálogo entre Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881) e Woody Allen (1935 –) é um desafio por diversas razões. Afinal, estamos lidando com figuras consagradas, o que nos imputa considerável responsabilidade. Além disso, há outras questões que, aparentemente, tornariam dificultoso um estudo comparado das obras do escritor russo e do diretor americano. Dostoiévski é um romancista do século XIX, ao passo que Woody Allen, não obstante tenha publicado alguns livros, conheceu fama, sobretudo, por conta de seus filmes; trata-se, pois, de um diretor de cinema, que produziu algumas de suas mais

importantes obras no século XX. Então, que semelhanças poderia haver entre sujeitos tão distantes temporal e geograficamente?

Acredito que as dificuldades são um ponto de partida fértil para esta pesquisa, uma vez que, pouco a pouco, poderemos desconstruí-las e, assim, demonstrar de que maneira algumas das principais discussões presentes nos romances de Dostoiévski são atualizadas no cinema de Woody Allen. Poderemos verificar que as diferentes linguagens artísticas, assim como o afastamento temporal e geográfico dos artistas em questão, não nos impedem de estabelecer um diálogo profícuo entre ambos. Para tanto, investigarei o mais conhecido romance do escritor russo, *Crime e castigo* (1866), relacionando-o, sobretudo, aos filmes *Crimes e pecados* (*Crimes and misdemeanors* – 1989), *Ponto final: Match point* (*Match point* – 2005)¹ e *Homem irracional* (*Irrational man* – 2015).

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a obra de Dostoiévski a ser estudada não é apenas seu livro mais conhecido, *Crime e castigo* figura nas principais listas de maiores romances já escritos até hoje. Portanto, trata-se de um clássico incontestável e, goste-se ou não dele, seria tarefa ingrata negar sua importância na formação e consolidação do gênero romanesco no “mundo ocidental”. Quanto às obras cinematográficas de Woody Allen, convém anotar que *Crimes e pecados*, *Match point* e *Homem irracional* não foram escolhidos unicamente por ensejarem o diálogo que se pretende aqui estabelecer, mas também devido à sua qualidade fílmica. Sem dúvida, outras obras do diretor americano poderiam servir como objeto principal deste estudo, mas, como é natural em toda pesquisa, há que se fazer um recorte analítico. Abarcar a grandiloquência de Woody Allen seria impossível, já que o cineasta possui, no momento em que escrevo meu texto, mais de 50 filmes em seu extenso currículo. De passagem, diga-se que o cineasta continua a produzir e não há indícios de que pense em aposentadoria. Antes de tratarmos das obras de modo mais específico, será interessante fazermos algumas considerações a respeito da íntima relação entre literatura e cinema.

É fundamental reconhecermos uma diferença marcante entre essas manifestações artísticas apontada pelo crítico André Bazin (1918 – 1958): “O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história” (BAZIN, 2018, p. 125). No que diz respeito à literatura, não é nenhuma novidade afirmar a impossibilidade de

¹ No Brasil, o termo *match point* é reconhecível e utilizado por falantes do português, motivo pelo qual o título original do filme de Woody Allen se popularizou mais que sua tradução. Doravante, pois, utilizarei apenas *Match point* para me referir à obra.

se estabelecer seu nascimento, ainda que se procure datar o surgimento de certos gêneros literários. O romance, por exemplo, teria se consolidado a partir do século XVIII, momento em que as revoluções industriais possibilitaram a ascensão da classe burguesa; ele seria, portanto, o gênero burguês por excelência. Todavia, essa é apenas uma leitura possível. Aliás, uma leitura eurocêntrica largamente difundida entre o público leitor do ocidente. Teóricos como Ian Watt (1917 – 1999), ao escreverem sobre o tema, privilegiaram em seus estudos o contexto no qual estavam inscritos. Assim, é interessante perceber como o autor de *A ascensão do romance* (1957) enxergará exatamente no século XVIII inglês o momento de afirmação e consolidação do gênero que investiga, ao passo que “fragmentos de papiro de romances sugeriram que a prática da leitura de romances era comum entre os egípcios no século dois d.C” (STAM, 2008, p. 27). É claro que em sua obra Watt trata de um tipo específico de narrativa, o romance burguês, mas isso não diminui o valor da observação feita por Robert Stam (1941 –). Devemos admitir, pois, que não sabemos muito bem quando e como surgiram os primeiros escritos que poderiam ser considerados embriões do que se conhece hoje como romance.

Em relação ao cinema, ocorre algo relativamente inverso. Afinal, podemos apontar de forma menos imprecisa quando e onde ele teria surgido. Ora, se a um escritor sempre bastou a pena e uma ideia, aos primeiros cineastas foi necessário considerável avanço tecnológico para que suas utopias pudessem migrar da imaginação à construção técnica de uma realidade que, assim como a literatura, também nos permite sonhar sem nos afastar do “mundo real”: “O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico...” (BAZIN, 2018, p. 36). O limiar do cinema situa-se nos anos finais do século XIX, mais precisamente em 1895. Contudo, também aqui é preciso certa cautela, pois

...as sombras chinesas e as lanternas mágicas prepararam, muito antes, o caminho para o cinema (...). A descoberta fundamental dos irmãos Lumière consiste no aperfeiçoamento do dispositivo de condução intermitente da película, que tornou possível o *cinematógrafo* a partir das invenções dos pioneiros, particularmente Étienne Jules Marey (*cronofotógrafo*, 1888) e Thomas Edilson (*cinetoscópio*, 1891). (MARTIN, 2013, p. 11 – grifos do autor)

Tendo em vista as observações de Marcel Martin (1926 – 2016), damo-nos conta de que tratar do nascimento do cinema de modo relativamente menos impreciso nem de longe

significa que dispomos de certezas categóricas. De toda forma, parece ser mais ou menos consensual o fato de que a apresentação dos irmãos Lumière no *Grand Café* em Paris, no ano de 1895, foi uma espécie de ponta pé inicial da sétima arte. Por isso, é inegável que, ao menos em relação à criação literária, o cinema é uma manifestação artística muito recente e, guardadas as devidas diferenças entre ambas, sua “bastardia” se manifesta em menor grau.

“Apenas” inventar o cinema, porém, não é o bastante: há que realizá-lo, torná-lo arte. Recordemos que ao romancista, além de boas ideias, basta o papel e caneta em mãos; por outro lado, o cineasta jamais conseguirá transformar boas ideias em realidade concreta se não tiver recursos que possibilitem tal empreendimento. Nesse sentido, não se pode perder de vista a relação estreita que o cinema sempre estabeleceu com a indústria do entretenimento. Embora não seja uma regra, é notável o quão dispendioso pode ser a realização de um filme, razão pela qual o artista não depende apenas de si para dar vida à sua obra. Com certa dose de humor, Anatol Rosefeld (1912 – 1973) lembra-nos que “...a Paramount não dirá a um diretor: ‘Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!’” (ROSENFELD, 2009, p.35). Naturalmente, não podemos ser ingênuos a ponto de imaginar que o mundo da literatura não se relaciona com o do capital de maneira intensa há mais de um século e meio pelo menos. No gênero romance, Balzac foi quem melhor problematizou essa temática, notadamente em *Ilusões perdidas* (1837). Entretanto, é fácil perceber que em se tratando de cinema essa relação é muito mais complexa. Se escrevo uma obra que julgo ser o melhor romance da última década, posso tentar vendê-lo a alguma editora que aposte na ideia, mas o mais importante é: a obra já está pronta, “basta” ser lida; por seu turno, o cineasta, via de regra, vende a ideia a uma produtora, mas ninguém dispõe da obra final antes de ser feito um considerável investimento financeiro para que ela se transforme em realidade.

Para além de questões pragmáticas, uma comparação entre obras de campos artísticos diversos exige, por óbvio, uma investigação capaz de adaptar-se às diversas nuances de significação engendradas por cada uma das linguagens. Se em um romance não se pode fugir do texto, em um filme é possível, e bastante comum inclusive, que muito seja dito sem que as personagens e/ou narrador pronunciem uma única palavra: “A imagem tem (...) seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Em *Match point*, algumas cenas marcantes não possuem texto verbal, mas são plenas de significações aos olhos de um espectador minimamente atento. O momento em que o assassino, Chris Wilton, se desfaz da

aliança da vizinha que matara é um bom exemplo. A joia bate na cerca de uma ponte e, qual uma bola de tênis, cai em desfavor do “jogador”. Talvez essa cena represente o prenúncio do trágico destino a que Chris estaria condenado, mas não há um narrador que possa validar ou refutar essa hipótese. Com efeito, a simbologia dessas “cenas mudas” é uma exclusividade do cinema, porquanto o romance não pode comunicar senão através do discurso verbal. Ao abordar a relação entre literatura e cinema em sua obra *Esculpir o tempo* (1986), o cineasta russo Andrei Tarkóvski (1932 – 1986) afirma que o que as une é

Acima de tudo, a liberdade única, de que desfrutam os artistas de ambos os campos, de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real, e de organizá-los em sequência. Esta definição pode parecer por demais ampla e genérica, mas ela me parece abranger tudo o que há de comum entre o cinema e a literatura. Para além dela, as diferenças são irreconciliáveis, e provêm da disparidade essencial entre o mundo e a imagem reproduzida na tela, pois a diferença básica é que a literatura recorre as palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós. (TARKOVSKI, 1998, p. 70)

As palavras do diretor de *Solaris* (1972) e *O espelho* (1975) não parecem muito indulgentes em relação à literatura. De certa maneira, Tarkóvski estabelece uma hierarquia, o que de modo algum pretendo aqui. Em todo caso, essa passagem também chama atenção para o fato de que o cinema pode prescindir da palavra para comunicar, como o faz amiúde ainda hoje, mesmo que estejamos há décadas distantes da época de ouro do cinema mudo. Em suma, à literatura restam “apenas” as palavras, o texto verbal; além desse, o cinema possui a imagem como uma aliada de peso no intento comunicacional entre artista e espectador, o que não significa dizer que um filme seja superior em relação ao literário. Comparações dessa natureza não são produtivas e desconsideram as particularidades intrínsecas às diferentes formas de linguagem.

Não há dúvida de que a imagem exerce cada vez mais um papel de destaque nas sociedades modernas ocidentais: “a cultura contemporânea é sobretudo visual” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). Malgrado as pirotécnicas hollywoodianas que cada vez mais escanteiam a inventividade artística em vista da necessidade de agradar um público pobre em experiências estéticas mais profundas, sempre haverá espaço para bons filmes. Como exemplo, podemos lembrar aqui do interessante *O artista* (2011), obra do francês Michel Hazanavicius. Em linhas gerais, o filme conta a história de um célebre ator do cinema mudo

que vê sua fama ruir com a chegada do cinema falado. Trata-se de um enredo simples, mas merece destaque o fato de que quase toda a narrativa é muda (há apenas uma fala do protagonista na cena final), prova de que boas histórias podem ser contadas sem recorrer-se ao uso das falas dos atores, mesmo que elas estejam presentes ao longo do filme em forma de textos que orientam o espectador. Além do exemplo contemporâneo, parece-me incontornável ao menos lembrar as primeiras obras de Charles Chaplin (1889 – 1977), para quem a “impossibilidade” da fala jamais se colocou como um limite à expressão do artista. Algumas de suas obras, como *Luzes da cidade* (1931) e *Tempos modernos* (1936), deverão estar presentes em quaisquer listas de melhores filmes de todos os tempos.

A proximidade entre o cinema e a literatura nos filmes de Woody Allen se evidencia através das inúmeras referências, explícitas ou não, a escritores consagrados: “...suas principais influências e as intertextualidades predominantes vêm da literatura. Kafka, Dostoiévski, Shakespeare, Sartre, Sófocles, enfim, os grandes escritores apresentam-se na linha de frente dos ídolos do diretor” (MANSUR, 2011, p. 16). Com efeito, o próprio Woody Allen admite, como vimos na epígrafe desta introdução, que toma a literatura russa como bússola quando se trata da escrita. Então, é natural que essa influência também seja percebida em sua filmografia. O roteiro de *Hannah e suas irmãs*, por exemplo, sofreu significativas mudanças após o diretor reler o romance *Anna Kariênina*: “...I reread ‘Anna Karenina’, and I thought, it’s interesting how this guy gets the various stories going, cutting from one story to another. I loved the idea of experimenting with that.”² (ALLEN *apud* JAMES, 1986). *Hannah e suas irmãs*, porém, não é uma estrita adaptação de *Anna Kariênina*, assim como *Crimes e pecados*, *Match point* e *Homem irracional* não o são de *Crime e castigo*. A leitura cinematográfica das obras literárias feita por Woody Allen em seus filmes é livre de amarras. Afinal, “...da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (STAM, 2008, p. 21). Por essa razão, devemos lembrar que os filmes de Woody Allen a serem estudados nesta pesquisa apresentam *uma* leitura do romance de Dostoiévski, mas não ambicionam ser uma adaptação literal da obra. O diretor americano é um adepto do “cinema impuro”, tal como o propõe André Bazin ao tratar das adaptações cinematográficas:

² “Eu reli ‘Anna Karenina’ e achei interessante como esse cara dá sequência às várias histórias, separando uma história da outra. Eu adorei a ideia de experimentar isso” (tradução minha)

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela (...). Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 2018, p. 135).

Não obstante Bazin trate das adaptações no trecho em destaque, suas palavras nos remetem às “leituras cinematográficas”. Com efeito, nenhum dos quase 50 filmes de Woody Allen ambiciona ser uma adaptação literal de alguma obra literária, mesmo que muitos façam referências explícitas e se abram à possibilidade de um diálogo mais estreito. Se estivéssemos em busca de uma pretensa fidelidade, poderíamos investigar o primoroso *Crime e castigo* (1970) do cineasta soviético Lev Kulidzhanov (1924 – 2002). O filme é, este sim, uma *tentativa* de levar ao cinema a mesma história escrita por Dostoiévski em sua obra. Contudo, é claro que isso não é possível, porque esse tipo de filme é igualmente mediado pela leitura daquele que se encarregou da adaptação. No filme de Kulidzhanov, por exemplo, a despeito de sua incontestável qualidade, é impossível não notar a ausência de um dos momentos mais marcantes no romance de Dostoiévski: a cena em que Sônia lê para Raskólnikov a passagem do evangelho que trata da ressurreição de Lázaro. Em todo caso, ainda que a passagem estivesse presente no filme de Kulidzhanov, nas telas eu não veria a *minha* Sônia, nem o *meu* Raskólnikov, mas sim as personagens tal como foram concebidas pelo cineasta: “tudo está pronto para ser visto, e não imaginado” (PELLEGRINI, 2003, p. 28). Em outras palavras, qualquer filme que se baseie, minimamente que seja, em uma obra literária não pode deixar de ser, em última instância, uma leitura *particular* desta por parte de seu criador.

Por mais que ambicione uma proximidade literal com o objeto que lhe serve de inspiração, o romance por exemplo, em um filme só é possível alcançar a similitude, a analogia ou semelhança; o contrário, parece-me, seria até indesejável, pois assistimos a um filme à procura de um novo olhar, um novo tratamento da história que conhecêramos nas páginas de um livro. É nesse sentido que o termo *leitura* se impõe em todas as circunstâncias possíveis, já que, como destaca Henri Mitterand (1928 -), “adaptação é uma palavra desgastada, tanto na escala das avaliações quanto na dos tipos” (MITTERAND, 2014, p. 15). Aqui, poderíamos utilizar o termo *leitura* para nos referirmos às obras que se valem positivamente de uma história já conhecida para criar uma nova (é o caso dos filmes de Woody Allen) ou para nomear o que conhecemos trivialmente como *adaptações* (é o caso do

Crime e castigo de Kulidzhanov). Porém, a fim de que se estabeleça uma distinção clara acerca do que estivermos a investigar, não abandonemos de vez o termo *adaptação*. Dele faremos uso sempre que tratarmos de obras que objetivem contar a história de um livro, enquanto *leitura* será utilizado sempre e quando se fizer menção a filmes que tomam “emprestado” a ideia de uma narrativa verbal, modificando-a significativamente.

Abundam títulos do tipo adaptação na história do cinema. Além do *Crime e castigo* citado, outras películas ficaram famosas devido à sua qualidade técnica em diversos aspectos: *Madame Bovary* (1991), de Claude Chabrol, *O vermelho e o negro* (1954), de Claude Autant-Lara, *1984* (1956), de Michael Anderson e *Os miseráveis* (1978), de Glenn Jordan, são apenas alguns exemplos de adaptações de clássicos da literatura francesa. Por sua vez, os filmes do tipo leitura não são menos numerosos. Ocorre que, diferentemente das adaptações que buscam a fidedignidade, eles não costumam ostentar o mesmo título da obra na qual se inspiraram, o que torna obrigatório assisti-los para que o espectador se dê conta de que ali há uma apropriação; isto é, caso se trate de alguém que tenha tido contado com a obra à qual se faz referência direta ou indiretamente. Para um sujeito que nunca leu *Crime e castigo* ou sequer sabe quem foi Dostoiévski, *Crimes e pecados*, *Match point* e *Homem irracional* podem parecer apenas boas histórias inventadas por Woody Allen: “...pode acontecer que o filme seja visto sem nenhuma aproximação perceptível com um texto adaptado, a não ser para raros espectadores” (MITTERAND, 2014, p. 15). No fim das contas, toda invenção é uma recriação, tributária de um passado que também se reportou a outro passado para existir: “...qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (STAM, 2003, p. 226). Se formos buscar a origem de cada discurso, chegaremos ao paraíso cristão e nos veremos diante de Adão e Eva. Esses são os únicos a quem se poderia atribuir alguma “originalidade discursiva”.

A retomada do *já-dito* nos direciona, forçosamente, ao pensamento de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) e a seu conceito de dialogismo, que será de suma importância para esta pesquisa. Segundo o teórico russo,

...a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e intensa (BAKHTIN, 2010, p. 88).

Para exemplificar o que nos explica Bakhtin, poderíamos pensar que, ao emitirmos uma opinião a respeito de um assunto qualquer, elaboramos uma sentença que é irreproduzível unicamente pelo fato de as condições históricas que a ensejaram também o serem. Entretanto, devemos ter em conta que nossa opinião é, na verdade, um mosaico de discursos aos quais tivemos acesso ao longo de nossas vidas; discursos de outrem que de alguma maneira são responsáveis por aquilo que somos, tenhamos ou não consciência disso. O grau de ineditismo de todo discurso, pois, deve ser medido pela régua da história, de modo a não perdermos de vista o passado de que somos afluentes e que nos constitui enquanto indivíduos sociais.

O romance de Dostoiévski, embora envolva algo de narrativa policial, não apresenta mistério algum quanto ao autor do assassinato anunciado, indiretamente, no título da obra. Desde o princípio, o leitor sabe que haverá um crime, e logo fica claro quem será o assassino: Raskólnikov, cujo nome aponta para um traço marcante de sua personalidade. No idioma russo, *raskól* (*раскол*) significa “cisão”; ou seja, a personagem seria um sujeito cindido, dividido entre o bem e o mal, representante, em última instância, dos sentimentos ambíguos que constituem o ser humano de todos os tempos. Na cena do crime, confirma-se a suspeita inicial do leitor. Narra-se sem qualquer cerimônia o assassinato da velha usurária, morta a golpes de machado por Raskólnikov: “Ele não podia perder nem mais um instante. Tirou o machado por inteiro, levantou-o com as duas mãos, mal se dando conta de si, e quase sem fazer força, quase maquinalmente, baixou-o nas costas da cabeça dela” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 91). Aqui, a morte é um acontecimento quase trivial. Ao avançar na leitura, o leitor perceberá que não é o crime ou seu autor que importam, mas antes a motivação e, por fim, o “castigo” que ele provocará na vida do jovem estudante de Direito.

Mas, afinal, o que levou Raskólnikov a matar? Essa parece ser a pergunta central que nos permitirá entrar na mente da personagem. Entretanto, é mais provável que Raskólnikov tenha se perguntado: “por que não matá-la?”. Ao fim e ao cabo, quem notaria a ausência daquela velha no mundo? O que ela representava senão o que há de mais abjeto na humanidade? Raskólnikov acredita que, ao assassinar sua senhoria, estaria fazendo um favor à sociedade, que a morte de alguém como ela, exploradora de pobres miseráveis que mal tinham o que comer, era algo perfeitamente justificável:

Cem, mil boas ações e iniciativas poderiam ser implementadas e reparadas com o dinheiro da velha, destinado a um mosteiro! Centenas, talvez milhares de existências encaminhadas; dezenas de famílias salvas da miséria, da desagregação, da morte, da depravação, das doenças venéreas – e tudo isso com o dinheiro dela. Mate-a e tome-lhe o dinheiro, para com sua ajuda dedicar-se depois a servir toda a humanidade e a uma causa comum: o que você acha, esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 80)

Em verdade, Raskólnikov sabe que não empreenderá as boas ações que apresenta como justificativa inicial para o cometimento do crime (na passagem acima, o assassinato ainda é uma hipótese). Contudo, valendo-se de seu poder de oratória e argumentação, o jovem elabora uma tese verossímil para convencer-se de que o crime não seria algo de todo negativo, tendo, inclusive, uma face bastante positiva se observado do ângulo adequado. Em um primeiro momento, sabemos que Raskólnikov mata para se apoderar dos pertences da velha, o que acaba não se concretizando, pois ele os esconde embaixo de uma pedra e jamais volta para buscá-los. Portanto, o assassinato teria sido motivado, de fato, pelas privações materiais do sujeito, não pela boa ação de sua parte para com a humanidade que, obviamente, não poderia ser salva com os poucos pertences e o pouco dinheiro de uma velha usurária.

Em um momento posterior da narrativa, prestes a se entregar às autoridades, ao confessar sua culpa à Sônia, Raskólnikov revela sua verdadeira motivação:

Vê só: eu queria tornar-me um Napoleão e por isso matei... (...) Não foi para ajudar minha mãe que eu matei – isso é um absurdo! Eu não matei para obter recursos e poder, para me tornar um benfeitor da humanidade. Absurdo! Eu simplesmente matei; matei para mim, só para mim (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 423-427).

É curioso notar que na teoria dos “homens extraordinários” elaborada por Raskólnikov se até uma figura contraditória como Napoleão Bonaparte fora alçada ao posto de herói, por que ele deveria ser condenado por uma ação que, sob certa perspectiva, poderia ser vista como louvável? A partir do momento em que comete o crime, Raskólnikov entra em um estado de tormento e quase loucura. A certeza inicial de que o assassinato poderia representar um bem à humanidade não se consolida. No início da segunda parte de *Crime e castigo*, a personagem parece mergulhada em seus devaneios: “No primeiro instante pensou que fosse enlouquecer (...) ‘O que é isso, será que já está começando, será que o suplício já está chegando?’ (...) ‘Ora, que coisa está acontecendo comigo!’” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 103-104). Nesses trechos, Raskólnikov começa a vivenciar seu castigo, que é a própria

consciência da “errância” do ato praticado. Posteriormente, convencido por Sônia, o jovem se entregará à polícia e, após julgamento, será condenado à prisão e trabalhos forçados na Sibéria, o que veremos não ser a sua verdadeira pena. De toda forma, convém destacar nesse breve resumo do enredo de *Crime e castigo* que Raskólnikov é tomado por um sentimento de arrependimento e culpa, como nos faz saber o narrador no epílogo do romance: “Mas aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história de seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade até então desconhecida...” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 561). Trata-se de uma espécie de redenção do sujeito, a qual não encontraremos nas obras de Woody Allen.

Em *Crimes e pecados* e *Match point*, os assassinatos têm uma motivação pragmática e ambos se assemelham: Judah Rosenthal (interpretado por Martin Landau) e Chris Wilton (interpretado por Jonathan Rhys Meyers) precisam livrar-se de amantes que ameaçam seus casamentos. No fundo, para esses indivíduos não é bem o casamento que importa, mas o status social que mantêm através dele e que seria prejudicado com a revelação dos casos extraconjugais. É importante lembrar que Judah e Chris, não obstante possuam motivações semelhantes para desejar a morte de suas amantes, se diferem no que diz respeito à origem e geração. Enquanto o primeiro nos é apresentado desde o início do filme como um médico bem-sucedido, casado há décadas e chefe de uma família aparentemente feliz, o segundo é um ex-jogador de tênis que não obteve sucesso na carreira profissional e começa a dar aulas para manter-se em Londres. Devido às próprias características da personagem (juventude, inteligência e origem humilde), é Chris quem mais se assemelha a Raskólnikov, personagem que é por ele conhecido. Woody Allen quis deixar isso bastante claro ao espectador. Em uma das cenas iniciais de *Match point*, Chris lê o romance *Crime e castigo* e um guia de leitura intitulado *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, o que explicita seu interesse pelo escritor russo. Em outro momento, faz-se nova referência ao autor de *Crime e castigo*, dessa vez através da voz daquele que se tornaria o sogro da personagem protagonista: “Tive uma conversa interessante com ele outro dia sobre Dostoiévski” (*Match...*, 2005, cap. 2). Portanto, *Match point* é uma leitura, aparentemente, mais declarada de *Crime e castigo* se a compararmos a *Crimes e pecados*.

Parece haver uma espécie de gradação nas leituras fílmicas que o diretor nova-iorquino realiza de *Crime e castigo*. Com o passar dos anos, as obras de Woody Allen tornaram-se mais explícitas em relação à fonte de que se nutrem. *Homem irracional* é prova

disso. Neste filme, o professor de filosofia Abel (Joaquim Phoenix) não vê sentido algum para sua vida, de modo que suicídio se torna uma ideia cada vez mais presente em seu cotidiano. Certo dia, porém, ocorre uma mudança repentina. Em um café, convidado por sua aluna Jill (Emma Stone) a escutar a conversa de uma desconhecida na mesa ao lado, Abel descobre que pode fazer algo em prol da humanidade: assassinar um juiz corrupto que retiraria o filho da guarda materna. A partir de então, a personagem encontra uma motivação para estar no mundo; finalmente sua vida parece ter sentido. Movido pelo desejo de assassinar o juiz corrupto, Abel, qual Raskólnikov, se convence de que estaria fazendo o bem. Além das diversas citações convenientemente oriundas de um personagem que é professor de filosofia, quando Jill invade a casa de Abel encontra um livro aberto: *Crime e castigo*. Nesse momento, a moça tem certeza de que o professor por quem se apaixonara fora responsável pelo assassinato misterioso daquele juiz. Ao confessar o crime, Abel vale-se dos mesmos argumentos de Raskólnikov, mas de maneira deliberadamente mais explícita:

- __ Este era o ato significativo que eu estava buscando.
- __ Você não pode decidir tirar a vida de alguém.
- __ Fazer isso me pareceu uma coisa sensata. Ela esperava que ele tivesse câncer, mas isso não resolve. É preciso agir.
- __ Não é possível você achar isso moral.
- __ Claro que eu acho. Sou um homem moral, que teve uma vida moral... que foi socorrer uma mulher que estava sofrendo uma grande injustiça. (...) O mundo é melhor sem esse juiz corrupto? (...) No momento em que decidi fazer isso, meu mundo mudou. Você testemunhou isso. De repente, encontrei uma razão para viver. (...) Fazer o bem a essa mulher deu sentido à minha vida. (*Homem...*, 2015, cap. 12)

O que parece unir as quatro protagonistas de que tratamos aqui, Raskólnikov, Judah, Chris e Abel, não é apenas o assassinato que cometeram (Judah é o único que o “encomenda” a um terceiro; seu irmão é quem se encarrega de contratar o executor), mas antes de tudo aquilo que os autoriza o cometimento do crime. Afinal, todas as personagens se enxergam, cada um à sua maneira, como seres “elevados”; em outras palavras: “homens extraordinários”. Assim como Raskólnikov, Judah, Chris e Abel se veem no direito de matar e, apesar de não o fazerem para provar uma teoria, tal qual a personagem de Dostoiévski, acreditam-se superiores, e o são se tomarmos a filosofia de Raskólnikov ao pé da letra. Explica-nos Porfiri Pietróvitch em *Crime e castigo*: “Os ordinários devem viver na obediência e não têm o direito de infringir a lei porque eles, vejam só, são ordinários. Já os

extraordinários têm o direito de cometer toda sorte de crimes e infringir a lei de todas as maneiras precisamente porque são extraordinários” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 268).

Em um interessante livro chamado *Como Woody Allen pode mudar sua vida*, no qual analisa brevemente alguns dos principais filmes do diretor, o psicólogo francês Éric Vartzbed nota que

Em *Crimes e pecados* e *Ponto final: Match Point*, os criminosos prosperam. Nenhuma justiça divina, social ou “psicológica” (neles, o remorso se dissipa bem depressa) os detém. Uma vez cometido o crime, diferentemente dos protagonistas de Dostoiévski, o céu não desaba sobre as suas cabeças, e eles não vão se entregar às autoridades a fim de tranquilizar a consciência (VARTZBED, 2012, p. 93).

As palavras de Vartzbed me interessam na medida em que tratam exatamente de duas obras com as quais trabalharei neste estudo. Entretanto, não é de toda verdade que “o remorso se dissipa bem depressa” nas personagens de Woody Allen, diferentemente do que ocorre com Raskólnikov, cujo castigo principal se manifesta no sentimento de culpa pelo assassinato da velha usurária. Com efeito, em *Crimes e pecados* percebe-se um frágil remorso por parte de Judah, que, nas cenas finais, ao apresentar a Cliff Stern (interpretado por Woody Allen) o “roteiro de um filme” que havia imaginado, na verdade confessa como se libertou da culpa pelo crime que encomendara:

E após cometer esse ato horrível ele começa a ser perseguido por uma culpa profunda. Ecos de sua educação religiosa, que ele sempre rejeitou, começam a surgir. Ele ouve a voz do pai. Imagina que Deus vigia todos os seus passos. De repente, o universo não é mais vazio, ele é justo e tem uma moral. E ele a violou. Agora, ele está apavorado. Está no limiar de um colapso nervoso, perto de confessar tudo para a polícia. Então, um dia, ele acorda, o sol está brilhando e sua família está a seu redor. Misteriosamente, a crise desapareceu. Ele leva a família para a Europa, e descobre, com o tempo, que não foi castigado. Ao contrário, prospera. O crime é atribuído a outro, um vagabundo que já matou outras pessoas. Um a mais não importa. Agora, ele está livre. Sua vida volta completamente ao normal, ao seu mundo de riquezas e privilégios (*Crimes...*, 1989, cap. 15).

A “confissão” de Judah é apenas, digamos, literária, fictícia. Nela, entrevemos que a moral cristã afeta a personagem somente nos momentos que sucedem o crime, mas o tempo e o acaso lhe mostram que, apesar de tudo, a vida segue seu rumo aparentemente normal. Por isso, não haveria razão para maiores preocupações e noites de insônia. Em relação a *Crimes e pecados*, pois, as palavras de Vartzbed me parecem justas e são asseveradas pelo próprio

Woody Allen: “Qualquer forma de perplexidade que ele tiver será afastada racionalmente, para que ele possa fazer o que deseja. Faz e consegue se safar” (ALLEN *apud* BJÖRKMAN, 1995, p. 223). Em *Homem irracional*, sequer parece haver remorso por parte de Abel em relação à morte do juiz corrupto. Como já observamos, Abel acredita, ao confessar a sua culpa, que seu ato é absolutamente justificável e moral. Todavia, *Match point* é um ponto fora da curva, uma vez que Chris é literalmente atormentado pelos fantasmas das mulheres que assassinou e, decorrido mais de um ano do crime, ainda recorda com enorme pesar o que fizera. A cena final do filme nos dá conta disso ao destacar em plano fechado a expressão da personagem, que nem de longe parece compartilhar da mesma felicidade de sua esposa pelo filho recém-nascido. Em linhas gerais: Chris não esquece seu ato e tudo indica que este o atormentará por um longo período. Diferentemente de *Crimes e pecados* e *Crime e castigo*, em *Match point* não há qualquer redenção ou apagamento. Nesse sentido, não seria despropositado afirmar que esse filme é a obra mais trágica entre as que estudaremos nesta pesquisa, porquanto a morte acidental de Abel ao fim de *Homem irracional* não é acontecimento que provoque pesar, pois se trata de um assassino em vias de cometer o segundo crime. Apenas o acaso o impede: Abel cai no vão do elevador que sabotara para assassinar Jill. Quanto a *Crimes e pecados*, é preciso destacar seu caráter híbrido (bem ao gosto de Woody Allen), no qual as cenas que remetem à desventura da vida se alternam com as que revelam seu lado cômico. Assim, parece que o cineasta quer nos mostrar que a existência é ambígua e confusa, que nela há espaço para melancolia, mas também para o riso burlesco: “Algumas [histórias] podem ser humorísticas, enquanto outras podem ser mais filosóficas. O segredo é manter todas as histórias com o mesmo grau de interesse...” (ALLEN *apud* BJÖRKMAN, 1995, p. 206).

Para melhor compreender os conflitos que observamos nas obras de Dostoiévski e Woody Allen, recorreremos nesta pesquisa, como suporte teórico e metodológico, à filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980). Segundo o filósofo francês, a liberdade do homem não é uma escolha, mas uma condenação, uma espécie de carma: “...l’homme est condamné à être libre”³ (SARTRE, 1996, p. 39). A famosa assertiva de Sartre sintetiza o entendimento da liberdade segundo o existencialismo ateu. Para Sartre, “...quand nous disons que l’homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l’homme est

³ “O homem está condenado a ser livre” (tradução minha).

responsable de sa stricte individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes"⁴ (SARTRE, 1996, p. 31). A contradição entre condenação e liberdade se explica, segundo o autor, porque o homem não cria a si mesmo, mas é responsável pelas escolhas que fará em sua vida. Além disso, essa responsabilidade não se restringe à individualidade do sujeito, porquanto nossas ações estão inscritas na História, e somos parte integrante de uma sociedade da qual não podemos prescindir a priori. Portanto, o autor de *Entre quatro paredes* compreende que a responsabilidade se vincula antes à coletividade que à individualidade. Se nada fiz para impedir a deflagração de uma guerra, também sou responsável por ela. A minha passividade é tão ativa quanto o movimento contrário daqueles que lutam pela paz: "Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisais pas, je choisais encore"⁵ (SARTRE, 1996, p. 63)

Está claro que o pensamento sartriano acerca da liberdade e responsabilidade, que se relacionam estreitamente, lança um enorme fardo sobre nossa consciência. A partir dessa constatação, que é de toda verdadeira, o existencialismo poderia ser acusado de secundarizar a inconsciência e a passionalidade do homem. Com efeito, é preciso aceitarmos tais acusações, pois "...l'homme est responsable de sa passion"⁶ (SARTRE, 1996, p. 40). Em outras palavras, os atos desmedidos não podem ser justificados como consequência de uma loucura momentânea do indivíduo. De toda maneira, essa linha argumentativa seria bastante frágil em se tratando das personagens de Dostoiévski e Woody Allen. Afinal, praticamente todos os crimes são premeditados, excetuando-se a irmã da velha usurária em *Crime e castigo*, Lisavieta, que é assassinada por estar na hora e local errados. Raskólnikov, Judah, Chris e Abel premeditaram seus crimes e, por isso, não agiram sob o impulso que nos move "inconscientemente" (a paixão). Aliás, sob a perspectiva existencialista, mesmo que o tivessem feito, isso em nada diminuiria sua culpa e responsabilidade.

Em suma, o objetivo deste trabalho é investigar de que maneira Woody Allen, em obras como *Crimes e pecados* (1989), *Match point* (2005), *Homem irracional* (2015) entre outros, dialoga abertamente com algumas das principais temáticas presentes nos grandes romances de Fiódor Dostoiévski, notadamente em *Crime e castigo*. Deixemos claro, porém, que não se pretende aqui esmiuçar as idiossincrasias que compõem a arte cinematográfica.

⁴ "Quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é responsável por sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens" (tradução minha)

⁵ "Eu posso sempre escolher, mas devo saber que se não escolho, eu escolho também" (tradução minha).

⁶ "O homem é responsável por sua paixão" (tradução minha).

Sem ignorar a importância de uma análise técnica das películas, é preciso ter em mente que este é um trabalho sobre narrativas. Em última instância, interessa-me investigar de que maneira Woody Allen se “apropria” de Dostoiévski em seus filmes.

No capítulo inicial, observaremos em *Crimes e pecados*, *Match point* e *Homem irracional* uma predileção por parte de Woody Allen em abordar temáticas que se relacionam intimamente com a obra romanesca de Dostoiévski: a busca pela liberdade e a conflituosa relação dos indivíduos com a fé são alguns exemplos; exploraremos a relação estreita entre cinema e literatura, tomando como ponto de partida o conceito de *cinema impuro* proposto por André Bazin e a concepção dialógica dos discursos segundo Mikhail Bakhtin.

No segundo capítulo, investigaremos de que modo a obra romanesca de Dostoiévski pode ser lida como gênese primordial para o desenvolvimento do pensamento existencialista. Aqui, além de *Crime e castigo*, discutiremos passagens importantes da novela *Memórias do subsolo* (1864) e do romance *Os irmãos Karamázov* (1880). Em seguida, a partir das postulações desenvolvidas, sobretudo, por Jean-Paul Sartre, confesso leitor do romancista russo, exploraremos as leituras que Woody Allen faz do existencialismo e o modo como ela se manifesta em seus filmes.

Finalmente, no terceiro capítulo, estudaremos a concepção de arte em Dostoiévski e Woody Allen e, assim, demonstraremos de que modo ambos se distanciam do realismo trivial ao criar/consolidar uma espécie de “realismo psicológico”, no qual o espaço das narrativas é, por vezes, secundarizado em prol da realidade profunda da psique humana; veremos de que maneira esses artistas, cada um a seu tempo e à sua maneira, podem ser considerados sujeitos artisticamente engajados, uma vez que participaram ativamente, no campo das artes, das sociedades em que viveram. Por conseguinte, a estreita relação entre autor e obra, as diferentes formas de engajamento, a literatura e o cinema como ferramentas para a compreensão crítica e transformação do mundo serão temas de nosso interesse.

Referências

ALLEN, Woody. “Woody Allen: ‘Faço filmes para distrair as pessoas dos horrores’”. *Época*. 2015. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/05/woody-allen-faco-filmes-para-distrair-pessoas-dos-horrores.html>. Consulta em 15/10/2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Bernardini, José Júnior, Augusto Góes, Helena Spryndis, Homero Freitas. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BIANCHI, Fátima. A concepção de arte em Dostoiévski. *Revista Cult*: São Paulo, 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-concepcao-de-arte-em-dostoevski/>. Acesso em 15/1/2018.

BJÖRKMAN, Stig. Tradução Eduardo Vivácqua. São Paulo: Nórdica, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CRIMES AND MISDEMEANORS. Direção: Woody Allen. EUA: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1989. 1 DVD (104 min.), son., col., legendado.

HANNAH AND HER SISTERS. Direção: Woody Allen. EUA: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1986. 1 DVD (107 min.), son., col., legendado.

JAMES, Caryn. “Auteur! Auteur!”. *The New York Times*: 1986. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1986/01/19/magazine/auteur-auteur.html?pagewanted=all>. Acesso em 14/10/2017.

LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MATCH POINT. Direção: Woody Allen. EUA: BBC Films, Thema Production, 2005. 1 DVD (124 min.), son., col., legendado.

MANSUR, Felipe. *O bruxo e o ilusionista: Machado de Assis e seu leitor Woody Allen*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 158f. 2011.

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

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “A personagem cinematográfica”. In: ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *L’existencialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996.



_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. *Que é a literatura?*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2017.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen pode mudar sua vida*. Tradução Bluma Waddington. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.