

Introdução

Habitualmente, um livro de conversas consiste numa recolha de entrevistas realizadas ao longo de semanas ou meses e, por isso, independentemente do período de tempo abrangido, o resultado final é sempre uma fotografia instantânea que reflecte as atitudes e sentimentos do entrevistado num dado momento da sua vida. Este livro, pelo contrário, é um álbum elaborado ao longo de grande parte da vida de Woody Allen desde 1971. Tal como um conjunto de fotografias tiradas ao longo do tempo, ele proporciona-nos uma ideia clara do percurso que este realizou desde o início da sua carreira até à sua transformação num dos cineastas mais aclamados do mundo e, também, do que aprendeu pelo caminho.

Durante trinta e seis anos tive o prazer de assistir de perto à evolução de um artista, mas, na verdade, depois do nosso primeiro encontro, nunca imaginei que isso pudesse vir a acontecer. Na Primavera de 1971, um editor da *New York Times Magazine* incumbiu-me de investigar três ideias para uma possível história. Uma delas era um perfil de Woody Allen, um comediante de trinta e cinco anos que tinha escrito duas peças da Broadway (*Don't Drink the Water* e *Play It Again, Sam*), cujos textos apareciam regularmente na *The New Yorker* e que tinha começado há pouco a realizar os seus próprios argumentos, nos quais também entrava como actor: *Inimigo Público* (*Take the Money and Run*, 1969), o pseudo-documentário sobre um pequeno criminoso tão extraordinariamente inepto que nem sequer consegue redigir de forma legível «Isto é um assalto. Dêem-me o dinheiro!» e o então recém-estreado *Bananas* (*Bananas*, 1971), uma abordagem humorística das revoluções da América Latina e da política externa dos Estados Unidos. As imagens, ligadas por um enredo mínimo, são encadeadas como se se tratasse de um monólogo de um comediante num bar, sem grande atenção ao desenvolvimento das personagens ou ao estilo cinematográfico. Estruturados, em grande parte, como uma sucessão de piadas surreais, os filmes são hilariantes.

Estas longas-metragens anunciaram o aparecimento de um talento original e idiossincrático sobre o qual os editores da *Times* queriam saber mais coisas, e eu também. Já o tinha colocado ao nível dos meus ídolos da comédia — S. J. Perelman, Bob Hope e os Irmãos Marx — mas via nele ainda mais versatilidade na capacidade de provocar o riso. Telefonei, então, aos seus agentes, Jack Rollins e Charles Joffe, a pedir uma entrevista e eles marcaram-me uma reunião. Cheguei ao seu escritório, um duplex na West Fifty-seventh Street em Manhattan, com uma meia dúzia de páginas de perguntas e um gravador novinho em folha e os agentes acompanharam-me até ao segundo andar, onde Woody Allen estava à minha espera numa sala pequena, mobilada com uma mesa, um candeeiro e duas cadeiras com uns bonitos estofos. Parecia tímido e pouco à-vontade; eu era novo nestas andanças do jornalismo e estava nervoso com a ideia de conhecer alguém cujo trabalho admirava. Apertámos as mãos, cumprimentámo-nos, sentámo-nos nas cadeiras e eu li-lhe as minhas perguntas como se fossem a lista do supermercado. As suas respostas foram sucintas. A mais curta foi «no», o que não teria sido assim tão mau se a mais longa tivesse sido mais expressiva do que um mero «yes».

Assim, escrevi uma peça sobre uma das outras duas ideias que tinha investigado e convenci-me de que a minha história com Woody Allen tinha terminado.

Seis meses depois, ao passear de bicicleta em Sausalito, na Califórnia, quase fui atropelado por uma carrinha Ford com um cartão na janela da frente que dizia «Rollins and Joffe Productions». No *San Francisco Chronicle* desse dia tinha visto um pequeno artigo dizendo que Woody Allen estava na cidade a filmar *O Grande Conquistador* (*Play It Again, Sam*, 1972) e eu, jovem e solipsista como era, julguei que não se podia tratar de mera coincidência, mas de um sinal de que o realizador estaria pronto para falar comigo mais abertamente. Telefonei a Charles Joffe para saber se havia a possibilidade de mais uma entrevista e ele disse-me para ir ter com o Woody a um barco-casa, no porto de Sausalito, que ele estava a pensar usar numa cena do filme. Falámos sobre a fase final do campeonato de basebol e, depois, ele retirou-se para tratar de qualquer coisa com o produtor de exteriores. Minutos depois, Charlie veio ter comigo e perguntou-me: «Porque é que não vem ter ao local de rodagem e passa algum tempo conosco? Mas cuidado para não incomodar, ou terá de se ir embora.»

Cumpri devidamente o que me foi pedido e, alguns dias depois, Woody veio ter comigo num intervalo entre cenas e falámos uns minutos. Voltou mais tarde e falámos mais algum tempo. Depressa começámos entrevistas mais formais. A *Times* encomendou-me um perfil e eu acabei

por assistir à maior parte das filmagens. Como Woody não era o realizador de *O Grande Conquistador*, mas sim Herbert Ross, o meu editor sugeriu que também o entrevistasse enquanto realizava e desempenhava um papel em *O ABC do Amor* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex*, 1972) que ia ser rodado logo a seguir. Fui até aos antigos estúdios da Goldwyn em Los Angeles, conversei com ele por muitas horas mais, tanto dentro como fora do local de rodagem até que, muitos meses depois do prazo original, entreguei a minha peça no dia em que, desgraçadamente, a *Time* fazia capa com uma história sobre ele.

No jornalismo, tal como na comédia, o *timing* é essencial. Depois de a *Times* ter cancelado a minha história, pensei que Woody deveria, pelo menos, ver o resultado de todas as semanas que tinha passado comigo, por isso enviei-lhe a peça juntamente com um cartão de agradecimento pelo tempo que me dispensara. Não estava à espera de receber resposta, mas uns dias mais tarde ele ligou-me para dizer que lamentava o facto de a história não ter sido publicada.

«Citou-me tal e qual, no contexto certo, e fez jus às minhas piadas», escreveu, querendo com isso dizer que eu não tinha citado nenhuma sem incluir, tanto a piada, como a tirada final. «Esteja à vontade para passar na minha sala de montagem quando quiser.»

E passei, várias vezes, até que um dia nos encontrámos enquanto caminhávamos em direcções opostas na Fifth Avenue. Disse-me que estava prestes a ir para Las Vegas actuar no Caesars Palace e convidou-me a passar por lá, caso estivesse por aqueles lados, embora nada me parecesse mais improvável. No entanto, uns dias depois, Richard Kluger, o anterior editor-chefe da *Atheneum*, que tinha acabado de abrir a sua própria editora, sugeriu-me que pegasse na peça da *Times* e, perdido por cem, perdido por mil, escrevesse um livro sobre comédia centrado em Woody Allen. Acabei por ir a Las Vegas e, durante uma conversa de 10 minutos no café do Caesars, Woody aceitou colaborar no projecto. Fiquei com ele até concluir os seus espectáculos, depois acompanhei-o naquela que seria a sua última *tournee* enquanto comediante de *stand-up* para começar o meu livro que viria a ser editado em 1975 com o título *On Being Funny*. Como parte da minha investigação, passei ainda várias semanas nos locais de rodagem de *O Herói do Ano 2000* (*Sleeper*, 1973) e *Nem Guerra Nem Paz* (*Love and Death*, 1975). Ficou claro desde as nossas primeiras conversas sobre esses projectos que, embora fossem filmes muito cómicos, a sua ambição e interesse pendiam para algo mais sério. Se tivermos em consideração que duas das suas principais influências são Bob Hope e Ingmar Bergman, isso deixa de ser uma surpresa. Mas é uma dificuldade. Woody

Allen é uma das pessoas mais divertidas do mundo. Por isso, grande parte do público que assistiu a *Intimidade* (*Interiors*, 1978) e, depois, a *Recordações* (*Stardust Memories*, 1980), perguntou-se por que razão ele não se contentava em continuar a fazer filmes engraçados. Pode dizer-se, de forma sucinta, que, sendo um escritor jovem, Woody via na comédia um ponto de partida para o drama e estava disposto a persistir na sua ambição de escrever filmes comoventes sobre questões sérias. Os críticos têm censurado o facto de alguém tão engraçado menosprezar a comédia e querer representar o papel de Hamlet, mas não percebem as suas intenções. Woody não menospreza a comédia, que tem sido o pilar do seu sucesso duradouro. Simplesmente prefere o drama e, completamente consciente da quantidade de papéis em que consegue ser credível, não manifesta qualquer desejo de *representar* Hamlet. Ele quer é *escrever* Hamlet.

Allan Stewart Konigsberg nasceu a 1 de Dezembro de 1935 e cresceu no bairro nova-iorquino de Brooklyn, adoptando o nome de Woody Allen na Primavera de 1952 quando os colunistas sociais de vários jornais de Nova Iorque começaram a usar as piadas e pequenas frases humorísticas que lhes enviava. O tímido adolescente de dezasseis anos não queria que os seus colegas de turma abrissem os jornais e vissem o seu nome — as colunas de mexericos eram o prato do dia para milhões de leitores de todas as idades — e, além disso, ele sabia que toda a gente no mundo do espectáculo mudava de nome. Woody queria um que não fosse pesado e se adequasse a alguém divertido. Depressa passou a ser citado com tanta frequência que foi contratado por um agente de relações públicas para escrever uns ditos espirituosos que pudessem ser atribuídos aos seus clientes. Todos os dias, depois das aulas, Allan andava 40 minutos de metro para chegar ao escritório do agente de relações públicas, no centro de Manhattan, e desbobinar quantas piadas conseguisse durante três horas. Sentia-se «no centro do mundo do espectáculo». Entregava diariamente três ou quatro páginas dactilografadas (cerca de cinquenta piadas; ele próprio calcula que terá escrito vinte mil nos dois anos e tal que ali passou) e recebia em troca 20 e, posteriormente, 40 dólares por semana, o que já era bom dinheiro para a altura.

Cada um dos passos que se seguiram foi um sucesso. Aos 19 anos foi contratado pela NBC para integrar o seu programa de formação de novos escritores e enviado para Hollywood para trabalhar na *Colgate Comedy Hour*; aos 22 já escrevia para Sid Caesar; em 1960, aos 24 anos, já recebia oito vezes o seu primeiro ordenado. Até que, um dia, viu Mort Sahl aparecer em palco, de roupa informal e jornal debaixo do braço, a falar sobre política e o estilo de vida americano. Percebeu, então, que a comédia *stand-up*

era algo que poderia fazer, e fê-lo. Graças às suas actuações foi contratado para participar como actor e argumentista no filme *O Que se Passa, Tigresa?* (*What's New Pussycat?*, 1965), que se viria a tornar na comédia mais rentável da sua época. No entanto, o produto final já poucas semelhanças tinha com o argumento original e, mais tarde, Woody Allen afirmou que, caso se tivessem mantido fiéis ao que ele tinha escrito, «o filme teria tido o dobro da piada e metade do sucesso». Esta experiência ensinou-o que, se queria escrever filmes, precisava de ter total controlo sobre o seu material.

Na verdade, tem-no tido em todos os filmes que escreveu e realizou até hoje, nunca desistindo do sonho de escrever um filme totalmente dramático que satisfaça as suas intenções e o interesse do público. Conseguiu alcançar esse objectivo com *Match Point — Crime Sem Castigo* (*Match Point*, 2005) e espera consegui-lo de novo. Outros filmes, tal como *Zelig* (*Zelig*, 1983), entraram no nosso vocabulário cultural. Também há comédias românticas, reflexões sobre um universo desprovido de Deus, pseudo-documentários, um musical, filmes sobre a fidelidade, a escolha entre viver uma vida de fantasia ou assente na realidade, sobre relações que se deterioram e sobre a imprevisibilidade do amor. Há histórias sobre famílias, sobre a memória, a fantasia e o que é ser-se um artista. Há comédia ligeira, comédia física e de fantasmas; e há magia. O pano de fundo para a maioria destas narrativas é Nova Iorque, em particular Manhattan, que o realizador nos apresenta como um lugar cintilante e que, segundo o próprio, se baseia não tanto na realidade como na Manhattan de apartamentos duplex, clubes nocturnos e pessoas sofisticadas que ele conhecia dos inúmeros filmes que viu enquanto crescia em Brooklyn, um mundo completamente diferente, apesar de os dois bairros apenas se encontrarem geograficamente separados pelo East River.

Conversámos, a maior parte das vezes por acaso, sobre muitos dos seus filmes enquanto estavam a ser rodados e várias vezes sobre todos eles. Depois de trinta e seis anos, a nossa entrevista deve ser a mais longa, flutuante e contínua entrevista em Nova Iorque. Conversámos em locais de rodagem, nas suas salas de projecção e montagem, em camarins e carros, no jardim de Madison Square e pelos passeios de Manhattan, em Paris, em Nova Orleães, em Londres, e nas suas sucessivas casas. As respostas às minhas perguntas foram apresentadas sob a forma de parágrafos bem ordenados — ponderados, francos, autodepreciativos, muitas vezes espirituosos e por vezes hilariantes, embora nunca o tenha visto tentar ser engraçado.

Woody Allen é a antítese da sua personagem no ecrã, habitualmente frenética e em crise. Na vida real, controla o seu trabalho e o seu tempo.