

**MONEY, MONEY, MONEY: A SÁTIRA DE WOODY ALLEN
AOS TELEVANGELISTAS NORTE-AMERICANOS**

**The Money, money, money:
Woody Allen's satire on American televangelists**

Edilson Baltazar Barreira Júnior*

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2668075757376212>

RESUMO: O artigo rebusca e analisa a obra cinematográfica de Woody Allen, a partir de fragmentos em alguns filmes, nos quais o cineasta satiriza os televangelistas norte-americanos. A crítica mordaz de Allen a esses pregadores se funda em razão do modo ostensivo como solicitam dinheiro dos telespectadores e o uso da televisão, que considera o medium mais desprezível, diferentemente do rádio e cinema. O trabalho fundamenta-se na sociologia do cinema e da religião e conclui que a crítica de Allen, mesmo agnóstico, contribui para explicitar que esses pregadores transformaram a intangibilidade da fé e sua expressão na vida comunitária em “mercadoria” que é “consumida” individualmente.

Palavras-chave: Woody Allen; Televangelistas; Cinema e Religião.

ABSTRACT: The article searches and analyzes Woody Allen's cinematographic work, based on fragments in some films, in which the filmmaker satirizes American televangelists. Allen's scathing criticism of these preachers is based on the ostensible way in which they solicit money from viewers and the use of television, which he considers the medium most despicable, unlike radio and cinema. The work is based on the sociology of cinema and religion and concludes that Allen's criticism, even agnostic, contributes to explain that these preachers transformed the intangibility of faith and its expression in community life into “merchandise” that is “consumed” individually.

Keywords: Woody Allen; Televangelists; Cinema and Religion.

* Bacharel e licenciado em Teologia pelo Seminário Batista do Cariri (SBC), bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre e doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), professor do Centro Universitário Fametro (UNIFAMETRO), membro da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). **Contato:** edilsonbarreira@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Woody Allen, mesmo em meio à fama decorrente de sua produção cinematográfica, sempre buscou uma vida reclusa, sem muita exibição midiática. No entanto, nas últimas décadas, seu nome tem sido exposto por acusações de moléstia sexual à filha adotiva Dylan Farrow com Mia Farrow, atriz e ex-companheira, de quem se separou em 1992. No curso do processo, as terapeutas chegaram à conclusão de que a menina não havia sido abusada sexualmente¹. O assunto voltou à mídia nos últimos anos, com Dylan já adulta, que reitera os abusos sexuais sofridos, quando criança.

Todas as acusações de Mia Farrow contra Allen vieram a público, quando em 1992, ao visitar o apartamento² dele, em Manhattan, Nova York, descobriu fotos nuas de Soon-Yi, sua filha adotiva com o pianista André Previn. Isto rendeu um processo judicial de separação e guarda dos filhos. Woody Allen desde aquela época assumiu o relacionamento conjugal com a enteada, que já era maior de idade, formalizando o casamento em 1997.

A despeito de suas neuroses e escândalos, o mundo reconhece o talento artístico de Woody Allen como cineasta, ator, roteirista e músico. A longa produção cinematográfica, que passa de 50 anos, tem uma característica bastante peculiar – a independência dos grandes estúdios de Hollywood e a regularidade média de um filme por ano, já totalizando 56 filmes, desde 1965 até 2019.

O público que aprecia seus filmes reconhece a importância das abordagens trazidas para a tela, como amor, sexo, arte, morte, religião e sentido da vida. Entretanto, há que se destacar, muitos não suportam seus filmes e seu modo de construção humorística.

A temática religiosa aparece recorrentemente nos filmes de Allen. Ele é judeu que se denomina agnóstico, mas que desde muito cedo fora obrigado pelos pais a frequentar a escola rabínica, na qual estudara os preceitos da religião judaica. Assim, as abordagens judaicas têm prevalência em seus filmes. No entanto, tanto os roteiros originais ou

¹ A avaliação é contestada por Mia Farrow (1997, p. 249) em seu livro *O que fica pelo caminho é para sempre* publicado pela Editora Objetiva.

² Mia Farrow e Woody Allen moravam em apartamentos distintos, mas bem próximos.

adaptados, como as elaborações imagéticas destacam percepções do catolicismo romano, do protestantismo e das religiões orientais.

O cenário preferido de Woody Allen é Nova York. O cineasta sempre viveu nessa cidade e a partir dela dirigiu filmes memoráveis como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (Annie Hall, 1977), *Manhattan* (Manhattan, 1979), *Memórias* (Stardust memories, 1980), *A rosa púrpura do Cairo* (The purple rose of Cairo, 1985), *Hannah e suas irmãs* (Hannah and her sisters, 1986), *A era do rádio* (Radios days, 1987), *Crimes e pecados* (Crimes and misdemeanors, 1989), *Desconstruindo Harry* (Deconstructing Harry, 1997) entre outros. Na última década, o cineasta deslocou sua produção e passou a dirigir filmes ambientados em cidades europeias, como *Vicky Cristina Barcelona* (Vicky Cristina Barcelona, 2008), *Meia noite em Paris* (Midnight in Paris, 2011), *Para Roma com amor* (To Rome with Love, 2012) e *Magia ao Luar* (Magic in the moonlight, 2014).

A obra cinematográfica de Woody Allen ainda é pouco debatida pela academia brasileira. A que se ressaltar o trabalho inaugural de Sérgio Alberto Rizzo Júnior, cuja dissertação de mestrado intitulada *O alusionismo e o desenvolvimento do clown no cinema de Woody Allen: uma análise de "Memórias"* foi defendida, em 1994, junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Após o trabalho de Rizzo Júnior (1994) mais de trinta dissertações ou teses³ foram apresentadas aos programas de pós-graduação de algumas universidades brasileiras tendo a obra do cineasta nova-iorquino como objeto de pesquisa. Registro também, o livro *Woody Allen* de Neusa Barbosa (2002) publicado pela Editora Papagaio. Desta forma, estes estudos e outros possibilitam o diálogo para a construção deste texto, ao mesmo tempo em que criam condições para novas pesquisas.

Quem assiste aos filmes de Allen, como já assinali, pode perceber que as temáticas religiosas são fundamentalmente judaicas, porém há certa recorrência a alguns elementos do catolicismo romano. Quanto ao protestantismo o cineasta é quase silente, entretanto, em alguns filmes há referências aos programas dos televangelistas, revelando uma das facetas de alcance midiático neopentecostal.

³ Conforme consulta da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD, em consulta realizada em 20.09.2020.

Assim, a partir do recorte das alusões de Allen aos televangelistas norte-americanos, indaga-se: como ele concebe, constrói ou desconstrói, cinematograficamente, o fenômeno religioso do televangelismo, nos filmes *Dorminhoco* (Sleeper, 1973), *Interiores* (Interiors, 1978) e *Hannah e suas irmãs* (Hannah and her sisters, 1986)?

A escolha dos referidos filmes justifica-se, pois objetivei eleger obras que circunscrevessem aquilo que identifiquei como problema central deste ensaio. Ao mesmo tempo, aceitei discutir a temática a partir do “convite” formulado por Hugo Assmann no livro *A igreja eletrônica e seu impacto na América Latina: convite a um estudo*. O autor, no prólogo do livro escrito em 1986, provoca que “e agora, o convite a vocês! Que melhorem e completem este esboço. Que o transformem em estudo. Se lhes parece que vale a pena assumi-lo, em função da sua práxis” (1986, p. 12).

Convite feito e abraçado por muitos, pois quando Assmann escreveu seu texto o cenário era de escassez. Ele relatava que “na América Latina, não existe praticamente nada publicado sobre este tema. O que circula, e ainda assim em círculos muito restritos, são textos muito breves e com uma informação bastante deficiente”. (ASSMANN, 1986, p. 13).

Passadas mais de três décadas, a deficiência apontada por Assmann (1986) se converteu em abundância, pois em uma rápida pesquisa na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil, iremos encontrar 51 trabalhos pós-graduados⁴ defendidos nas universidades brasileiras sobre o assunto, tendo como verbete de busca “igreja eletrônica”, sem contar os inúmeros artigos acadêmicos.

É bem verdade que o fenômeno religioso brasileiro também mudou nessas mais de três décadas, ensejando muitos estudos acadêmicos que tentam responder as questões advindas das reconfigurações do fenômeno religioso, incluindo sua midiatização, em especial, pela via televisiva e mais recentemente, pelas novas tecnologias de comunicação e informação.

Assim, nessa vasta produção acadêmica, o que este pequeno artigo pode contribuir com algo realmente significativo? A proposta é inovadora, pois procura valer-se da obra de um dos maiores diretores do cinema mundial, ao mesmo tempo, em que articula a relação com o fenômeno do televangelismo norte-americano. Portanto, é nesse vácuo que

⁴ A busca realizada em 20.09.2020, mas só indica trabalhos defendidos do ano 2000 para cá.

surge o desafio da investigação. Ressalto ainda, que a teoria fílmica elaborada em torno de sua obra, em geral, tem sido apresentada mais em análises particulares de filmes, não recortando temáticas específicas, como por exemplo, o fenômeno do televangelismo, que possam de algum modo lançar luz sobre toda a sua produção.

1. O FENÔMENO RELIGIOSO DO TELEVANGELISMO NORTE-AMERICANO

Após o trabalho inaugural de Assmann (1986), outros pesquisadores brasileiros dedicaram-se ao estudo do televangelismo norte-americano, entre os quais, destaco Bellotti (2008), Gomes (2004) e Campos (2004), com quem buscarei um diálogo mais frequente.

Nesta etapa do texto, pretendo apresentar brevemente, como as mídias foram utilizadas, em especial a televisão, por alguns pastores norte-americanos, visto que é a estes que Woody Allen satiriza por meio dos filmes indicados anteriormente.

Bellotti (2008, p. 56) esboça um histórico do uso das mídias pelos pastores norte-americanos no período de 1920 a 1970. A autora justifica o recorte asseverando que nele houve a “ascensão dos fundamentalistas na cultura de massa norte-americana”.

Segundo destaca Bellotti (2008), a primeira fase abarca as décadas de 1920 e 1930, cuja mídia utilizada pelos pregadores era o rádio. A figura de destaque nessa etapa era uma mulher. Refiro-me a Aimée Semple McPherson (1890-1944), fundadora da Igreja do Evangelho Quadrangular, que em 1924 iniciou a transmissão dos cultos realizados no *Angelus Temple* em Los Angeles. Portanto, a transmissão radiofônica, entre os fundamentalistas, “foi crucial para unir culturalmente uma congregação de fiéis dispersos no espaço geográfico, estabelecendo temas e agendas em comum” (BELLOTTI, 2008, p. 56). Há necessidade de destacar ainda, a desenvoltura performática de Aimée:

Os encontros de avivamentos de McPherson eram espetáculos de entretenimento, música e pregação emocionante. Com o acompanhamento de um enorme órgão, uma orquestra de catorze instrumentos, conjunto de metais, e um coro de cem vozes, ela fez a *performance* de “sermões ilustrados” todas as noites de domingo por vinte anos. Seus sermões ilustrados retiravam temas da cultura popular e eram executados com vestimentas elaboradas alugadas de estúdios de Hollywood e grandes cenários com efeitos especiais, graças à ajuda de seu diretor de palco com experiência em teatro de variedades (vaudeville), Thompson Eade. (HAGEN *apud* BELLOTTI, 2008, p. 59).

Outra figura de destaque, nesse período, foi Charles E. Fuller, que fundou o *Fuller Theological Seminary* com recursos arrecadados no âmbito de seu ministério, cujo destaque era um programa de rádio. Bellotti ressalta que Fuller buscou agrupar os protestantes conservadores, convocando-os que deixassem de lado as diferenças denominacionais e que elaborassem programas radiofônicos simples, os quais deveriam conter “músicas, hinos, sermões, leitura de cartas e uma mensagem direta, que pregava um Deus vivo e preocupado com as aflições cotidianas das pessoas”. (HAGEN *apud* BELLOTTI, 2008, p. 60).

No histórico urdido por Bellotti (2008), entre as décadas de 1940 a 1950 estruturou-se o segundo período que foi denominado de “a virada fundamentalista”. Esta designação justifica-se, pois nos anos anteriores os grupos liberais protestantes influenciavam profundamente a cultura norte-americana. Nessa segunda etapa, Billy Graham (1918-2018) foi o nome proeminente.

Billy Graham obteve sua formação teológica nas universidades fundamentalistas Bob Jones e Wheaton College. No início do ministério pastoral de Graham, Charles Fuller o apoiou e o incentivou, tendo participado, em 1949, da primeira cruzada evangelística ocorrida em Los Angeles.

Graham, em suas mensagens, convocava os indivíduos ao arrependimento pessoal, por meio do vigor de sua pregação. Bellotti (2008) pontua ainda, que a preparação das campanhas evangelísticas era estruturada com um grande aparato publicitário, treinamento de voluntários e momentos de oração.

Além das cruzadas evangelísticas, Graham também fez muito sucesso com seu programa de rádio *A hora da decisão*, que dirigia na Rede ABC, cujo início se deu no começo da década de 1950. Nesse programa radiofônico, Graham, ao final das pregações, fazia apelo aos ouvintes para o arrependimento dos pecados, bem como os convocava para que aceitassem a Jesus como salvador pessoal.

Outro pregador de relevância, nessa fase, foi Oral Roberts (1918-2009). Assmann (1986) o identifica como um dos pioneiros no uso da televisão, como meio de veicular a mensagem pentecostal. Roberts alcançou notoriedade nos Estados Unidos, ainda na década de 1950, quando ficou conhecido como o “curador”. Naqueles anos, ele viajou o país com uma tenda, na qual realizava atos mesclados de pregação e cura divina.

Oral Roberts, na década de 1960, abandonou a condição de pregador itinerante, quando percebeu que podia “curar” utilizando o rádio como *medium* para alcançar os

fiéis. Alguns anos depois utilizaria a televisão para veicular sua doutrina. Assim, a partir do alcance de sua pregação e a adesão à mensagem, Roberts construiu um “império”. O empreendimento inicial foi a Torre de Oração, cuja motivação se deu após uma “visão” do pregador na qual informa ter visto uma gigantesca imagem de Cristo. De fato, a *Tower of Prayer* foi erguida com um projeto arquitetônico repleto de construções futurísticas, que incluíam espaços para a produção e gravação de cultos para a televisão, além do Hospital Cidade da Fé e da Universidade Oral Roberts. Assmann (1986, p. 33) relembra que para Roberts “chegar a tudo isso foi necessário muito tino organizativo e notável gênio financeiro”.

Segundo o histórico de Bellotti (2008), as décadas de 1960 e 1970 delimitam a terceira fase. Consoante à autora, em 1960, o governo norte-americano extinguiu a gratuidade dos horários destinados aos programas religiosos. Isso trouxe um efeito duplo sobre a mídia evangélica norte-americana. Por um lado, os programas transmitidos pelas igrejas protestantes liberais “perderam espaço por não serem competitivos ou por não possuírem verba suficiente para sustentá-los” (MOORE *apud* BELLOTTI, 2008, p. 65). Por outro lado, para os fundamentalistas, aquela medida governamental transformou-se num impulso para a elaboração de seus programas, visto que eles “tinham desenvolvido formatos atrativos e afinados com as demandas do grande público, pois dependiam dele para financiar seu ministério”. (AMMERMAN *apud* BELLOTTI, 2008, p. 65).

Nesse último período definido por Bellotti (2008) poder-se-ia acrescentar a década de 1980, anos em que ocorreram a “queda” de dois expoentes do televangelismo americano, Jimmy Swaggart e Jim Bakker, acusados de desvios fiscais e envolvimento com prostitutas (CAMPOS, 2004). Entretanto, os estudiosos da temática destacam, além desses dois que caíram em desgraça moral, a atuação de importantes televangelistas como Jerry Falwell, Robert Schuller, Pat Robertson, Rex Humbart, Paul Crouch, Robert Tilton e Bill Bright. O conteúdo da pregação desses religiosos midiáticos pode ser resumido que “com algumas diferenças de abordagem teológicas, os televangelistas defendiam a família, a moral, a diversão sadia, atacando feministas, gays e intelectuais ‘secularistas’”. (BELLOTTI, 2008, p. 69).

2. OS APELOS FINANCEIROS DOS TELEVANGELISTAS

Assmann (1986, p. 63) elaborou um esboço com os principais métodos utilizados pelos televangelistas no levantamento de fundos entre os telespectadores:

1) a venda de espaço sagrado: os fiéis são conclamados a fazerem doações para as construções dos grandes conglomerados televisivos;

2) a venda de tempo de oração: os pregadores garantem aos telespectadores que dedicarão um tempo específico destinado à oração intercedendo por cada um, de modo individualizado;

3) o convite para entrar no “clube”: isto se dá com a associação de doadores regulares, como eram “a Família Chave de Oração, de Rex Humbard; os *Faith Partners*, de Oral Roberts; o Clube 700, de Pat Robertson; o Clube PTL, de Jim Bakker” (ASSMANN, 1986, p. 64) entre outros;

4) a venda de objetos religiosos⁵: configura-se como um mecanismo que lembra muito o comércio católico romano medieval da venda das relíquias e das bulas de indulgências. Vendiam-se todo tipo de amuleto ou souvenir como as medalhas com versículos bíblicos de Robert Schuler; os lenços com impressão das mãos curadoras de Oral Roberts; os adesivos e prendedores de Pat Robertson; agendas, prendedor dourado com a inscrição de “Jesus primeiro”, Bíblias com dedicatórias de Jerry Falwell; a chave de entrada ao “Banco de Deus” de Rex Humbard, além da reprodução de um “Jesus bebê” que era ofertada por Jim Bakker aos seus contribuintes;

5) os apelos pessoais que simulam intimidade: cria-se no espectador a ilusão de que ele tem contato pessoal com o televangelista, que se expressa por meio de correspondências do pregador com a utilização dos recursos computacionais de mala-direta, criando a sensação de singularidade do fiel;

6) ameaça de suspensão do programa: esta é uma estratégia antiga, também utilizada pelos televangelistas brasileiros, em que simulam uma crise financeira, a qual levará a retirada do programa do ar, caso os telespectadores não contribuam para a manutenção.

⁵ Prática utilizada pelos movimentos neopentecostais brasileiros, o que Mariano (1999, p. 133) chama de “objetos benzidos”.

Os apelos monetários dos pregadores aos telespectadores, com promessas de bens simbólicos (BOURDIEU, 1996), ecoam com o que ficou denominado de Teologia da Prosperidade⁶. Consoante Mariano (1999), essa doutrina surge na década de 1940, nos EUA, mas só ganha força como movimento nos anos de 1970, quando é recepcionada por denominações evangélicas carismáticas. O grande líder dessa doutrina foi o pregador Kenneth Hagin, evangelista batista que depois se tornou pentecostal. Hagin, no início da década de 1960 “fundou seu próprio ministério caracterizado por transe, visões, profecias, revelações e experiências sobrenaturais, dos quais fez derivar sua ‘autoridade espiritual’”. (MARIANO, 1999, p. 151).

A inspiração de Hagin veio do pregador sem vínculo denominacional Essek William Kenyon (1867-1948). Este, porém, nunca ensinou ou escreveu algo sobre prosperidade. No entanto, coube ao televangelista Oral Roberts, também herdeiro dos ensinamentos de Kenyon, a intensificar as pregações sobre a teologia da prosperidade, quando prometia aos seus contribuintes retorno sete vezes maior ao valor doado. Assim, os televangelistas norte-americanos tiveram grande contribuição na propagação da doutrina da prosperidade, pois:

Em função do aumento da competição entre os televangelistas, o tempo na TV tornou-se muito caro para eles. O custo dos programas subiu mais que a audiência. Pressionados pelas despesas crescentes de seus projetos, que foram tornando cada vez mais ambiciosos, os televangelistas refinaram as formas de levantar fundos, integrando os apelos financeiros à teologia, que, entre os anos 50 e 60, passou a absorver os ensinamentos de Hagin. Deste modo, as exigências econômicas do veículo de transmissão da mensagem religiosa acabaram por integrar e, em parte, moldar o seu conteúdo. (HADDEN; SHUPE *apud* MARIANO, 1999, p. 152).

Portanto, o texto citado está em profunda sintonia com as estratégias arrecadoras elencadas por Assmann (1986), nas quais os fiéis são convocados a contribuir com a promessa de que receberão benefícios imediatos como “saúde perfeita, prosperidade material, triunfo sobre o Diabo e vitória sobre todo e qualquer sofrimento”. (MARIANO, 1999, p. 152). Campos (1997, p. 366) também reforça que no mercado dos bens simbólicos, a prosperidade configura-se um produto altamente vendável.

⁶ Campos (1997, p. 364) constrói um minucioso gráfico, por meio do qual esboça a genealogia da Teologia da Prosperidade, evidenciando várias afinidades eletivas, inclusive com o espiritismo de Allan Kardec.

3. ANÁLISE FÍLMICA

Woody Allen, ao longo de sua obra cinematográfica, frequentemente busca homenagear o cinema e o rádio, porém não esconde o seu desprezo pela televisão. Em 1995, ele concedeu entrevista a Alan Dewison para a Revista *Man*, na qual acentua que “jamais me senti prostituído, exceção quando fui para a televisão. Porém sempre há um momento em tua vida que não podes escolher demais” (DEWISON *apud* FONTE, 1998, p. 140). Muitos são os filmes de Allen que mostram a televisão como esse *medium* abjeto.

No filme *Manhattan* (1979), a personagem Isaac (Woody Allen), um jovem escritor judeu, ao buscar possibilidades para descrever o protagonista de seu livro, ressalta que ele “adorava Nova York, embora fosse uma metáfora da decadência da cultura atual, pois era difícil viver numa cidade anulada pelas drogas, música alta, televisão, crime e lixo”. Isaac, ao deixar seu rentável trabalho na televisão para se dedicar a feitura do livro, discute com a equipe técnica de um programa de entrevista:

Tu te deixas influenciar pela reação do público? Vamos, este é um público formado pela televisão. Seu nível intelectual tem caído sistematicamente ao longo dos anos. Tu sabes, essa gente senta diante da TV e os raios gama devoram as células de seus cérebros. Eu desisto.

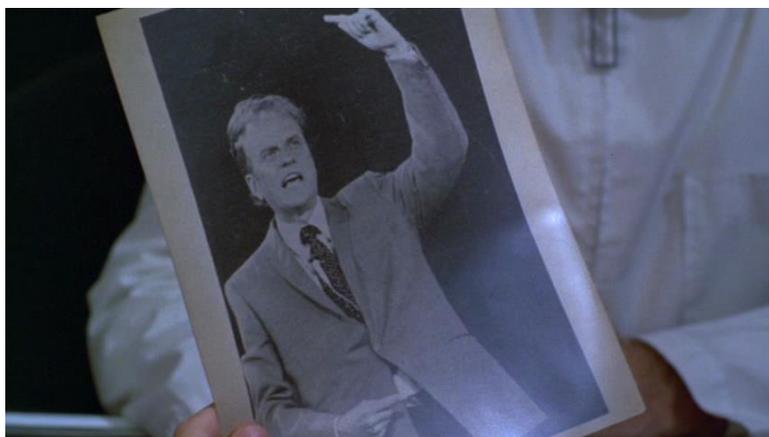
Assim, proponho neste trabalho, que os televangelistas figuram no cinema de Allen, embora de modo fragmentário, como uma das maneiras do cineasta expressar todo o desprezo pela televisão. Entretanto, muitas vezes declara amor pelo cinema, pois este é o *medium* que ele escolheu para veicular suas inquietações pessoais e sociais, porque uma das características mais relevantes da cinematografia alleniana “é sua particular forma de retratar a realidade. Ainda que se assemelhe, ainda que se fale de personagens reais, o cinema submerge a realidade em uma irrealidade fictícia que transcorre paralela à realidade verdadeira”. (FONTE, 1998, p.61).

3.1. *Dorminhoco* (*Sleeper*, 1973): Billy Graham, o religioso, e Richard Nixon, o político

*Dorminhoco*⁷ se insere na fase inicial da carreira de Allen, momento em que seus filmes se aproximavam daquilo que foi denominado comédia pastelão⁸. O filme é ambientado num contexto futurista, no qual a vida é mediada por máquinas, robôs, computadores etc.

Monroe Miles (Woody Allen) é apresentado como músico e proprietário do restaurante vegetariano Cenoura Feliz. Durante uma simples cirurgia para a retirada da vesícula, ele foi congelado em 1973. Passados duzentos anos, um grupo de cientistas, em um ato secreto, resolve descongelá-lo.

Após as etapas de reaprendizado, Miles é acolhido pelo casal de cientistas, que o informa sobre o congelamento involuntário. Como tentativa de reencontro do protagonista com sua memória social, os cientistas mostram algumas fotografias, vídeos e objetos do contexto sócio-histórico da segunda metade do Século XX. Estes artefatos estão mantidos por trás de uma parede falsa, cuja frente está repleta de computadores.



Billy Graham – fotograma de David M. Walsh

⁷ Autores como Vargas (2003), Lee (1997), Girlanda e Tella (1998) apontam que *Dorminhoco* é uma alusão literária de Woody Allen ao livro *1984*, de George Orwell, que também apresenta uma sociedade dominada por um poderoso ditador “onipresente”. Comungo com essa posição, vejo muitos elementos que guardam alguma semelhança.

⁸ Gênero de comédia cinematográfica tendo como grandes representantes os filmes de Charles Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, Harold Lloyd etc. A comédia pastelão ou *slapstick* “é o resultado de uma ampliação e de uma intensificação, possibilitadas pelo novo meio, de uma série de efeitos já codificados no teatro, nas variedades, no circo”. (COSTA, 1989, p. 68).

Entre os objetos guardados há uma fotografia de Billy Graham⁹ e um vídeo com um pequeno discurso do então Presidente americano Richard Nixon. O cientista pede a Miles que os identifique. Diante da foto do pregador, o protagonista informa que “este é o Billy Graham, importante no ramo da religião. Conhecia Deus pessoalmente. Fizeram seu guarda-roupa completo. Eles saíam juntos. Era muito importante. Tiveram uma ligação romântica”. Há também o diálogo de Miles com o Dr. Orva (Bartlett Robinson), enquanto assistem ao vídeo com o então presidente norte-americano Richard Nixon:

Dr. Orva: alguns acreditam que ele foi presidente dos Estados Unidos, mas que fez alguma coisa horrível, porque todos os registros, tudo sobre ele sumiu. Não há nada nos livros. Não há fotos nos selos ou nas cédulas.

Miles: sim, ele foi mesmo presidente dos EUA. Mas sempre que saía da Casa Branca, o Serviço Secreto contava a prataria.

O humor de Woody Allen em *Dorminhoco* e noutros filmes expõe suas restrições com os religiosos, políticos e cientistas. Conforme lembra Blake (1995), Miles recita um anticredo, no qual nega a ciência, a política e a religião. Entretanto, assume crer somente na morte e no sexo.

Na descrição de Miles sobre Billy Graham, Allen satiriza os discursos religiosos dos pregadores, nos quais asseveram que são íntimos de Deus. Allen, na mesma cena, estabelece uma conexão visual entre Graham e Nixon. Curioso é que o cineasta, ao desqualificar o então presidente Richard Nixon, o fez antes de estourar o escândalo Watergate¹⁰.

⁹ Após o insucesso no programa *Kraft TV Special*, Woody Allen iniciou pela CBS, a partir de setembro de 1969, um programa de entrevistas denominado de *The Woody Allen Special*. Billy Graham foi um dos convidados. O diálogo é bem engraçado, pois Allen indaga o pregador sobre vários assuntos, entre os quais, se ele era favorável ao sexo antes do casamento (BAXTER, 2000, p. 175). Woody Allen coloca todos os pregadores debaixo de um grande “guarda-chuva”, em especial, pelo uso da televisão, pois para ele não são importantes as posições teológicas. Obviamente, não incluímos Billy Graham como neopentecostal, pois era um pastor batista.

¹⁰ Watergate é uma referência ao edifício que sediava o Comitê Nacional do Partido Democrata, que foi invadido por apoiadores do Partido Republicano na madrugada de 17.06.1972. Após investigações, foram estabelecidas algumas ligações com Richard Nixon, então Presidente dos EUA. Após pressão popular e dos meios de comunicação, Nixon renunciou em 09.08.1974.



Richard Nixon – fotograma de David M. Walsh

A relação imagética criada por Allen entre o pregador e o ex-presidente norte-americano é confirmada por Assmann quando sublinha que:

A trajetória de Billy Graham se divide em duas grandes fases: antes e depois da renúncia de Nixon e o escândalo de Watergate, momento a partir do qual se desencanta da política, embora ainda tente estranhas explicações fundamentalistas (“não foi culpa do Nixon... deve ter havido a ação maléfica do demônio...”). (1986, p. 69).

Assmann (1986) informa ainda, que Billy Graham sempre foi cooptado pelos poderosos políticos e econômicos. No final da década de 1940, o jovem pregador conheceu W. R. Hearst, dono de um grande conglomerado de publicações, que o estimulou na pregação anticomunista. A mensagem reacionária, elitista, patronal e capitalista de Graham animava os empresários com frases do tipo: “o Paraíso é um lugar sem reclamações de sindicatos, sem líderes de trabalhadores, sem serpentes, sem fracassos”. Sobre ele, costumavam dizer que “Graham soube injetar uma sensação de bem-estar nos ricos e poderosos desta nação”. (ASSMANN, 1986, p.70).

No início da década de 1970, Graham, sob o pretexto de defesa dos valores norte-americanos, estimulava a participação política dos pregadores. Nessa época, “foi cooptado por Eisenhower, Johnson e, no auge, por Nixon, de quem foi uma espécie de profeta da corte e abençoador público”. (ASSMANN, 1986, p.70).

Após o Caso Watergate, Billy Graham teve a fama machucada, visto a aproximação ao presidente renunciante. O escândalo provocou o desencanto político do

pregador, que passou a escrever livros, alguns dos quais, grandemente vendidos, como *Anjos e Até o Armagedom*.

Na segunda metade da década de 1970, Billy Graham passou a viajar pelos países socialistas e do Terceiro Mundo. Esse contato com realidades sociais diversas produziu no pregador algumas mudanças. Em 1982, em uma palestra proferida na Universidade de Harvard, o velho pastor fez a seguinte confissão:

Muitas vezes falei sobre o bom samaritano (...). Mas nunca havia refletido sobre esta parábola em termos de responsabilidade social. Eu de fato não tinha uma ideia concreta de que milhões de pessoas, ao longo do mundo, vivem à beira da morte por fome e que o ensinamento da parábola do bom samaritano exige que eu sinta uma responsabilidade em relação a eles. Mais tarde, à medida que viajava e estudava a Bíblia com novos olhos, fui mudando. (GRAHAM *Apud* ASSMANN, 1986, p.71).

Essa relação entre religião e política revela uma das inquietações de Woody Allen como homem da modernidade. Blake (1995) apresenta Allen como um grande artista profano, que se revela fascinado pelo sagrado. Assim, o cineasta, homem fruto da modernidade, embora tenha dessacralizado o mundo e assumido uma existência “profana”, não consegue abolir completamente o comportamento religioso. Portanto, estabelece combinações da religião com a política, ciência e arte.

3.2. Interiores (*Interiors*, 1978): Jimmy Swaggart e a família WASP

Com *Interiores*, Woody Allen dá continuidade a fase “séria” de sua obra cinematográfica, a qual fora iniciada no ano anterior com o premiadíssimo *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall*). O filme é um tributo claro de Allen a Ingmar Bergman¹¹, conforme atestam Iacobacci (2004), Lax (2008), Bailey (2001), Baxter (2000), Björkman (1995), Vargas (2003), Westerbeck Jr. (1995), Yacowar (1991), Hirsch (1991), Fonte (1998), Agustí (1998), Nichols (1998), Blake (1995), Zappoli (1998), Girlanda e Tella (1998), Aixalá (2001), Schickel (2003), Brode (1991), Colombani (2010), Meade (2000), Rizzo Júnior (1994)¹² e Lee (1997).

¹¹ Em especial ao filme *Gritos e sussurros* (*Viskingar och rop*, 1972).

¹² Rizzo Júnior (1994, p. 81) ressalta que a homenagem configura-se como “um pastiche do cinema de Bergman”.

A estrutura narrativa é centralizada na figura de Eve (Geraldine Page). Ela, decoradora, foi fundamental no estabelecimento e sucesso do esposo Arthur (E.G. Marshall) como advogado respeitado na comunidade. Eles têm três filhas: Renata (Diane Keaton), Joey (Mary Beth Hurt) e Flyn (Kristin Griffith).

Renata é uma poetisa de sucesso, mas que há aproximadamente um ano, não tem escrito nada, pois a inspiração poética está bloqueada, quando pensa sobre a inevitabilidade da morte. Seu esposo, Frederick (Richard Jordan), é um escritor frustrado, pois não consegue publicar seu livro, tendo que se contentar como professor universitário e crítico literário. O sucesso da esposa também o incomoda, buscando refúgio constante no álcool. Joey mora com o namorado Michael (Sam Waerston). Ela deseja ser atriz, pois vive descontente como tradutora, também tenta deslanchar a carreira de fotógrafa, mas sem muita criatividade. Michael é um documentarista de inspiração marxista. Flyn, a terceira filha, trabalha como atriz em filmes para televisão. Ao visitar a mãe, pontua para Renata que nunca a oferecem bons projetos, pois ela tem que se contentar com “a estúpida indústria da televisão”. Allen também desfere sua crítica aos produtos da TV, por meio do personagem Frederik, ao assinalar que Flyn só atua em “porcarias para a TV”.

A “onipresença” de Eve é marcada por sugestões de decoração para a casa de Joey e interferências na vida das filhas. Entretanto, seu mundo desmorona quando Arthur comunica que deseja a separação. Para Eve, sua “criação” se rebela. A mãe solicita às filhas que peçam ao pai o retorno ao lar. Renata estimula, mas Joey é pessimista quanto à reconciliação. Diante do caos instaurado com a ruptura conjugal, Eve tenta o suicídio ao fechar todas as saídas de ar da casa e acionar o dispositivo que libera o gás de cozinha. Eve sobrevive.

No início do filme, Woody Allen elabora algumas tomadas fílmicas dos cômodos da casa, impecavelmente, decorados por Eve. Nesta casa, desenrolam conflitos entre mãe e filha, pai e filha, marido e mulher, irmã e irmã e cunhados. Aquela habitação à beira-mar também é o cenário do casamento civil de Arthur e Pearl (Maureen Stapleton), sob o protesto de Joey. Na madrugada, após a cerimônia de matrimônio, Eve aparece para se afogar no mar. Desta vez, frustra-se a tentativa de Joey em socorrê-la. Eve morre.

Após essa breve descrição da estrutura narrativa, poder-se-ia indagar: onde estão os televangelistas no filme? Eve, como personagem central, também nos possibilita encontrar os poucos fragmentos, que ensejam minha análise neste trabalho.



Eve (Geraldine Page) – fotograma de Gordon Willis

Eve ao retornar do hospital, após a primeira tentativa de suicídio, assiste a um pregador na TV. Há no rosto um ar de indulgência, que é completado com uma taça de vinho. Um televangelista dialoga com um judeu convertido ao cristianismo, cujo conteúdo da conversa é:

Jimmy está ficando entusiasmado. É exultante ser cristão, aqui tem um cavalheiro amigo meu, um amigo novo, mas nossa amizade data da época do calvário. Roy Schwartz, é um prazer tê-lo conosco. Agora, Roy, qual a sua nacionalidade?

Roy: sou hebreu.

Pregador: um hebreu. Quando eu falava sobre o povo escolhido de Deus – como deve saber, já que estudou história, você é parte disto – qual o papel do povo judeu e de Israel hoje, no cronômetro de Deus?

Neste diálogo, o pregador é identificado como Jimmy e o entrevistado como o judeu Roy Schawartz¹³. Ora, qual o televangelista de sucesso, nas décadas de 1970 e 1980, com o nome de Jimmy? Certamente, Jimmy Swaggart. Como justificativa, apresento duas razões.

Primeiramente, exceção feita a Billy Graham, que é referido em *Dorminhoco*, o único televangelista que Woody Allen nomina é Jimmy Swaggart, quando concedeu entrevista a Eric Lax e declarou o seguinte:

¹³ Segundo Yacowar (1991, p.191), Schawartz significa negro em Yiddish (ídiche). Esta língua remonta aos séculos X e XI, mas que floresce no final do século XIX, principalmente, entre os judeus que viviam na Europa. O ídiche é uma fusão de elementos hebraicos, românicos, germânicos e eslavos. O nazismo interrompeu a bela história dessa língua ao exterminar muitos falantes. (SNEH, 2006, p. 81).

Eu não sou bom para escrever resenhas de livro. Acho difícil fazer a resenha de um livro, porque é outro tipo de texto, e eu não conseguiria resenhar um livro e arrasar com ele. A menos que fosse por alguém que eu não suporte. Quer dizer, se um desses fundamentalistas, se o Jimmy Swaggart escrevesse um livro, então eu conseguiria me expressar comicamente. Mas com alguém como o Bergman, que eu acho tão grande, não passaria de uma enxurrada de elogios. Entende o que quero dizer? Eu não seria capaz de escrever nada engraçado sobre ele. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 129 – Grifos nossos).

Allen deixa claro que não nutre simpatia alguma pelos televangelistas e alude um específico – Jimmy Swaggart. Assim, entendo que o cineasta fez este pregador figurar em *Interiores*.

Uma segunda razão, a qual é corroborada por Bailey (2001, p.78), Blake (1995, p.71), Brode (1991, p.167) e Yacowar (1991, p.191), é que a família de Eve encarna aquilo que foi denominado na cultura americana de WASP¹⁴, sigla que significa *White Anglo-Saxon Protestant*¹⁵. Woody Allen, desde *Noivo neurótico, noiva nervosa (Annie Hall)*, inaugura esse ambiente familiar em seus filmes. Obviamente, as personagens interpretadas por ele não pertencem a esse contexto, pois todas são judias e objeto de preconceito¹⁶, como a avó de Annie (Diane Keaton) que vê seu namorado Alvy (Woody Allen) como um judeu ortodoxo.

Ora, mais uma vez, alguém poderia indagar: que relação tem tudo isso com Jimmy Swaggart? Assmann nos fornece a resposta quando sublinha que “Jimmy Swaggart é, mais ainda que a maioria dos outros televangelistas norte-americanos, um típico representante do que se costuma chamar de WASP”. (1986, p. 42).

¹⁴A sigla WASP foi criada por Andrew Hacker e mencionada pela primeira vez em 1957 no artigo intitulado *Liberal democracy and social control*. No entanto, a consolidação da sigla se deu a partir do estudo *The protestant establishment aristocracy & caste in America*, de Digby Baltzell.

¹⁵ Branco, anglo-saxão e protestante.

¹⁶ Sobre a discussão dos preconceitos nesse modo cultural, Mancelos (2004, p. 160) assinala que “o cânone norte-americano foi construído à imagem e semelhança do poder WASP-M (White Anglo-Saxon Protestant Male). Como tal, assimilou facilmente autores masculinos, heterossexuais, brancos, protestantes; menosprezou as mulheres, os homossexuais e as lésbicas; repudiou os membros de outras etnias; ignorou a contracultura; silenciou opções políticas que não a vigente”. Mancelos (2004) acrescenta à sigla de Andrew Hacker o elemento masculino heterossexual.



Fotograma de Gordon Willis

Família WASP em *Interiores* e *Hannah e suas irmãs*

Fotograma de Carlo DiPalma

Jimmy Swaggart construiu um grande império televisivo no final da década de 1970 e parte dos anos de 1980, cujo centro era o *World Ministry Center* da associação evangélica que levava o seu nome. Entre as ações lucrativas incluíam-se a venda milhões de discos. Ele sempre aparecia nos programas ao lado da esposa Frances, que juntos estampavam o ideal de família WASP americana. No final da década de 1980 tudo ruiu, pois Swaggart caiu em desgraça moral, quando foi descoberto o envolvimento com prostitutas e acusado de sonegação fiscal.

Para os limites deste trabalho estas discussões são suficientes, visto que não pretendo analisar a fala do pregador no filme, pois caberia um longo debate sobre o judaísmo na filmografia de Woody Allen.

O relevante a ser destacado é que a personagem Eve, perdida no desencanto advindo com separação do marido, pela distância emocional das filhas e pela tentativa de suicídio busca algum tipo de “refúgio” nas pregações televisivas. Entretanto, como ressalta Lee (1997, p. 82), esse momento não desempenha nenhuma função emocional em sua vida, pois é tão falso como tudo na televisão.

Para Allen, a pregação televisiva não traz alento algum, visto que o destino inexorável da protagonista é a morte, por meio do suicídio. Igualmente, o cineasta expressa todo o seu desprezo pela televisão, seja pelas pregações dos televangelistas ou pelas atuações de Flynn, que trabalha para a “estúpida indústria da TV”. Como ressalta Blake (1995, p. 74), Flynn é uma artista superficial, que tem forma (bonita), mas sem conteúdo, adequando-se ao que a televisão produz.

3.3 *Hannah e suas irmãs (Hannah and her sisters, 1986): os televangelistas e o dinheiro*

Em *Hannah e suas irmãs* Woody Allen recupera muitas temáticas dos filmes anteriores, em especial, *Interiores*, além de ser uma declaração de amor a Nova York. Na película, como o próprio título indica, há a personagem Hannah (Mia Farrow) e suas irmãs Holly (Dianne Wiest) e Lee (Barbara Hershey). Hannah é uma atriz bem sucedida, que deixou os palcos para engravidar, quando ainda era casada com Mickey (Woody Allen). Sua casa é centro do ajuntamento familiar, pois todas as celebrações festivas, como o Dia de Ações de Graça e Natal, ocorrem em seu apartamento.



Alvy Singer (Woody Allen) em *noivo neurótico, noiva nervosa (Annie Hall)* – fotografamas de Gordon Willis



Mickey (Woody Allen) – Fotograma de Carlo DiPalma
Personagens de Woody Allen, o judeu no ambiente WASP

Holly e Lee, diferentemente de Hannah, ainda não se encontraram na vida. Holly, após várias tentativas frustradas que vão de sócia de um *buffet* a cantora, finalmente consegue escrever um livro. Lee vive com Frederick (Max Von Sydow)¹⁷, artista plástico

¹⁷ Ator sueco que participou de vários filmes de Ingmar Bergman nas décadas de 1950 e 1960, sendo o protagonista do memorável filme *O sétimo selo (Det sjunde inseglet, 1956)*.

bem mais velho, cuja relação se dá como a de um professor formando sua aluna. Lee trai o companheiro com Elliot (Michael Caine), o esposo de Hannah.

Paralelamente, o judeu Mickey, produtor de televisão, após saber que não está com câncer no cérebro, abandona o emprego e passa a buscar sentido para a vida por meio da religião. Abandona o Judaísmo, aproxima-se do Catolicismo Romano e tem curiosidade sobre *Hare Krishna*. Entretanto, a religião não fornece as respostas para as suas inquietações existenciais, as quais serão encontradas, quando entra numa sala de exibição e assiste ao filme *Diabo a quatro* (*Duck soup, 1933*) dos Irmãos Marx e reencontra o amor casando-se com Holly.

A família de Hannah também encarna o modelo WASP. Mickey, como judeu, é o único que destoa, porém pouco está presente. Nesse ambiente de encontros e desencontros, suspeitas, traição e ciúme, o final é feliz para todos. Elliot afirma seu amor por Hannah, mesmo depois de tê-la traído com sua irmã. Lee é desposada por um professor universitário. Holly apaixona-se e casa-se com Mickey.

Nesse filme em que Allen explora temáticas católicas romanas e judaicas, ele formula, mediante a personagem Frederick, uma crítica mordaz aos pastores televisivos. Frederick relata para a jovem companheira Lee, que há muito tempo não sentava diante da TV. Porém, ao passar pelos canais, ele sublinha ironicamente, que se deparou com toda a “cultura”, formada por nazistas, vendedores de desodorantes, lutadores, concursos de beleza, programas de entrevistas e acentua que “os piores são os pastores, que são trapaceiros e mentem aos pobres dos telespectadores dizendo que falam com Jesus e pedem dinheiro! Se Jesus voltasse e visse o que fazem usando o nome dele não pararia de vomitar”.

Como venho acentuando neste trabalho, a fala de Frederick revela todo o sarcasmo de Allen para com a produção televisiva, que ironicamente, pontua ser a síntese da cultura norte-americana e ocidental. Sobre isto comenta Labayen:

Em última instância, a televisão erige-se assim como a mais poderosa metáfora da época contemporânea. Na sociedade de consumo ocidental do final do Século XX, a televisão figura nos filmes de Allen com esse componente fragmentário e manipulador, bruxaria mefistofélica que não faz senão confundir ainda mais ao já perdido indivíduo. Daí que a personagem de Mickey deva deixar para trás seus contatos com o meio catódico para buscar seu “eu”. Daí também, que se incluindo a sua busca metafísica da verdade acabe caindo abaixo dos influxos da publicidade com todo o seu poder (o crucifixo e o missal

abaixo do peso do pote de maionese e do pão é uma boa prova disto). (2005, p. 22 – tradução livre).

Assim, das palavras duras proferidas por Frederick, Allen também recupera a temática do nazismo, frequente em sua obra, bem como desfere sua crítica aos televangelistas, notadamente, ao apelo sistemático de dinheiro aos telespectadores.

Em *Desconstruindo Harry (Deconstructing Harry, 1997)*, o cineasta põe no Inferno os pregadores televisivos junto com os criminosos de guerra. Em vista do exposto, nos dois filmes, Allen estabelece uma relação entre os televangelistas e genocidas, como os do regime hitlerista.

O nazismo recorrentemente aparece nos filmes de Allen como uma memória do sofrimento – o genocídio cometido contra os judeus pelos nazifascistas. Hertzberg e Hirt-Manheimer (1999, p. 265) justificam essa temática na filmografia do cineasta destacando que “nós cremos que Woody Allen não deixa de tratar de obscuras temáticas judias porque está profundamente preocupado com o antissemitismo. Sabe que se tivesse vivido na Europa dos anos de 1940, não teria escapado dos nazistas”.

Sobre a matança de judeus pelos nazistas, Adorno (2009) fez a seguinte indagação: “como escrever poesia depois de Auschwitz?”. Certamente, esta pergunta ainda ressoa e continuará a ecoar por muito tempo. Essa é também uma questão inquietadora para Woody Allen, que mesmo impossibilitado de dar conta de toda barbárie cometida pelos nazistas, tem no cinema, um dos modos de:

Exumar uma memória ameaçada pelo esquecimento e indiferença e afirmam-se como práticas de sobrevivência e de substituição que tendem a preencher a ausência de práticas tradicionais, dando assim formas e conteúdos inéditos à identidade e à pertença judias (...) a memória do genocídio figura entre as práticas comemorativas. Ela tornou-se mesmo, ao longo dos anos, uma das referências identitárias incontornáveis do judaísmo do pós-guerra, um dos principais temas de mobilização dos judeus. O fato toma lugar, na consciência coletiva judia do pós-guerra, ao lado de acontecimentos graças aos quais a identidade judia formou-se e fixou-se definitivamente, isto é, acontecimentos míticos e/ou históricos fundadores do judaísmo por meio dos quais os judeus se reconhecem como judeus além do tempo e do espaço. Assim, o genocídio situa-se ao lado de acontecimentos relatados pela Bíblia, como Êxodo ou Revelação no Sinai, ou ainda acontecimentos históricos como a expulsão da Espanha ou, mais perto de nós a criação do Estado de Israel. (AZRIA, 2000, p. 210).

Portanto, a poesia cinematográfica de Allen é uma manifestação contínua de combate ao esquecimento dos horrores cometidos pelos nazistas contra os judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, mesmo que o caráter humorístico possa causar incômodos. Um exemplo está em *Desconstruindo Harry*, quando a personagem interpretada por Allen, um antissemita judeu, ao negar o Holocausto frisa que “não foram seis milhões de mortos, mas que os recordes são feitos para serem batidos”. Assim, mesmo que Allen renda, ao seu modo, homenagens aos judeus mortos, porém, suas memórias não foram escritas com o sangue dos parentes e amigos mortos.



Fotograma de Carlo DiPalma – *Neblina e sombras*

Quanto ao apelo dos televangelistas por dinheiro, Allen os associa aos criminosos de guerra, como os nazistas. Para ele, esta relação entre religião e dinheiro é completamente espúria. Em *Neblina e sombras* (*Shadows and fog*, 1992), Allen também nos apresenta um catolicismo no qual, quando há dinheiro envolvido, a Igreja pode consciente e hipocritamente fechar os olhos para o mal. Assim, o catolicismo é estampado por Allen como uma religião fria, autoritária e venal, onde os clérigos e policiais nazistas se reúnem para elaborar negócios e listas de pessoas que incomodam a Igreja. Allen, nesta cena, sugere os mesmos ataques feitos à Igreja Católica, de colaboração com os nazistas na Segunda Guerra Mundial. (BLAKE, 1995, p.205).

O cinema de Allen rejeita toda e qualquer forma institucionalizada de constelação religiosa. Contudo, o cineasta, mediante sua obra, revela inquietações e buscas que também tentam ser respondidas pelas religiões, conforme ele relata para Lax:

Atualmente, contudo, ele tem curiosidade por questões relativas ao sentido de vida e à existência de um Deus misericordioso; por questões de moralidade e

justiça, visto que Deus tanto pode se importar quanto estar ausente da vida terrena (...) apesar de todo o seu questionamento e sua angústia, Woody Allen é um agnóstico relutante (ele espera que exista um Deus), mas pessimista (ele duvida que haja), que desejava ter nascido com uma fé religiosa (não confundir com crença sectária). Woody acredita que mesmo que Deus esteja ausente, é importante levar uma vida honesta e responsável. Suas observações sobre Deus e religiões fazem dele um dos preferidos dos teólogos. (LAX, 1991, p. 40).

O que Allen expõe para Lax (1991) é que ele reconhece ou espera reconhecer algum sentido religioso sem mediações clericais, pois as diferentes religiões o irritam, ao mesmo tempo, que não nutre nenhuma simpatia por seus clérigos, sejam eles padres, pastores, rabinos, imames¹⁸, arquimandritas¹⁹ ou lamas. (VARTZBED, 2012, p. 59).

Entre as lideranças das religiões institucionalizadas, Allen escolheu, em alguns fragmentos como tenho noticiado, os televangelistas norte-americanos, devido a forma ostensiva como solicitam recursos financeiros dos telespectadores, que os levam da condição fiéis a de “consumidores” ou “clientes” de “bens de salvação”. Portanto, Allen indigna-se com a volúpia monetária desses pregadores que relacionam religião e dinheiro sem qualquer pudor. Não sabe o cineasta que a fundamentação teológica, ou seja, a Teologia da Prosperidade, assumida por esses pastores, “oferece uma justificação para a prática do individualismo, competição e busca dos bens materiais, escândalo para o ascetismo cristão tradicional, porém, uma eficiente forma de apaziguar consciências eventualmente enriquecidas à custa de meios, nem sempre lícitos e eticamente condenáveis pelo puritanismo do protestantismo e pentecostalismo tradicionais” (CAMPOS, 1997, p. 376), bem como, para o judaísmo, no qual Allen foi educado.



O inferno em *Desconstruindo Harry* – fotogramas de Carlo DiPalma

¹⁸ Líderes religiosos no Islamismo.

¹⁹ Sacerdotes nas igrejas ortodoxas ou católicas orientais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, Woody Allen, mesmo não sendo religioso, critica com veemência o comércio de bens simbólicos em nome de Jesus, postos no “mercado”, em especial, pelos televangelistas neopentecostais. Convém lembrar que Simmel adverte que “a posição central que o dinheiro obtém, graças ao enorme aumento do círculo de objetos por ele alcançáveis, repercute-se em muitos traços individuais do caráter da vida moderna”. (2009, p. 55). Portanto, na modernidade, especialmente no capitalismo, o dinheiro procede à mediação para a aquisição daquilo que é colocado no mercado. Assim, a partir da ressalva de Simmel, entendo que Allen critica os televangelistas também, porque transformaram a intangibilidade da fé²⁰ e sua expressão na vida comunitária em “mercadoria” que é “consumida” individualmente.

O sarcasmo de Allen é intenso, pois aos pregadores do Paraíso Celeste, ele os destina ao Inferno. Como pretensos intérpretes da verdade revelada, o cineasta os chama de mentirosos. Aos vendilhões, conforme acentua Frederick e registra o autor do Livro do Apocalipse, porque “são mornos, isto é, não são quentes e nem frios serão vomitados da boca do Senhor”²¹.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AGUSTÍ, P. **Woody Allen**. Madid: Edimat, 1998.

AIXALÀ, Pep. **Todo sobre Woody Allen**. Barcelona: Oceano, 2001.

ASSMANN, Hugo. **A igreja eletrônica e seu impacto na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1986.

AZRIA, Régine. **O Judaísmo**. Bauru: Edusc, 2000.

²⁰ Não se pode esquecer que Allen, mesmo identificando-se como agnóstico, foi criado no contexto da religião judaica. Como informa a Lax (1991, p. 40), ele “acredita que mesmo que Deus esteja ausente, é importante levar uma vida honesta e responsável”.

²¹ Apocalipse 3: 15-16.

BAILEY, Peter J. **The Reluctant Film Art of Woody Allen**. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

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

BAXTER, John. **Woody Allen: A Biography**. New York: Carrol & Graaf Publishers, 2000.

BELLOTTI, Karina Kosicki. A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970). **Revista Eletrônica Mandrágora**. São Bernardo do Campo, nº 14, 2008. <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/viewFile/696/69>. Acesso: 17 de julho de 2013.

BÍBLIA. Edição Contemporânea. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1993.

BJÖRKMAN, Stig. **Woody Allen por Woody Allen**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1995.

BLAKE, Richard. **Woody Allen: Profane and Sacred**. Lanham: Scarecrow Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BRODE, Douglas. **The Films of Woody Allen**. New York: Carol Publishing Group Edition, 1991.

CAMPOS, Leonildo Silveira. **Teatro, templo e Mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal**. Petrópolis/São Paulo: Vozes, Simpósio e UMESP, 1997.

_____. Evangélicos, pentecostais e carismáticos na mídia radiofônica e televisiva. **Revista USP**, São Paulo, nº 61, p. 146-163, março/maio, 2004.

COLOMBANI, Florence. Woody Allen. *Coleção “Masters of cinema”*. Paris: Cahiers du Cinema, 2010.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

FARROW, Mia. **O que fica pelo caminho é para sempre**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

FONTE, Jorge. **Woody Allen**. Madrid: Ediciones Catedra, 1998.

GIRLANDA, Elio; TELLA, Annamaria. **Woody Allen**. Editrice il Castoro, 1998.

GOMES, Pedro Gilberto *et al.* Processos midiáticos e construção de novas religiosidades. **Cadernos IHU**, São Leopoldo, v. 8, agosto, p. 1-26, 2004.

HIRSCH, Foster. **Love, Sex, Death & The Meaning of Life – The films of Woody Allen**. New York: Limelight Editions, 1991.

LABAYEN, Miguel Fernández. **Woody Allen y Hannah y sus hermanas**. Barcelona: Paidós, 2005.

LAX, Eric. **Woody Allen – Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

LEE, Sander H. **Woody Allen's Angst – Philosophical commentaries nos his Serious Films**. Jefferson: Mc Farland, 1997.

MANCELOS, João de. “Hey, hey, ho, ho, western culture’s GO to GO”: desafios ao cânone literário norte-americano. **Revista Eletrônica Máthesis**. Lisboa, v. 13, 2004. http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8998/1/mathesis13_159.pdf. Acesso: 17 de julho de 2013.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: Sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Loyola, 1999.

MEAD, Marion. **The Unruly Life of Woody Allen – A Biography**. New York: Scribner, 2000.

NICHOLS, Mary P. **Reconstructing Woody – Art, Love and Life in the films of Woody Allen**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

RIZZO JR, Sérgio Alberto. **O Alusionismo e o Desenvolvimento do Clown no Cinema de Woody Allen: Uma Análise de “Memórias”**, 1994, 156 p. (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo).

SCHICKEL, Richard. **Woody Allen por sí mismo**. Buenos Aires: Robinbook. 2005.

SIMMEL, Georg. **Psicologia do dinheiro e outros ensaios**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

SNEH, Perla. Um bilinguismo clandestino. A presença ídiche em tempos prodigiosos, de Ahoron Appeffeld. **Revista Eletrônica Remate de Males**. Campinas, v. 26, nº 1, 2006. www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/3286. Acesso: 15 de julho de 2013.

VARGAS, Carla González. **Woody Allen: su vida y sus películas**. Mexico, D. F: Diana, 2003.

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

YACOWAR, Maurice. **Loser Take All – The Comic Art of Woody Allen**. New York: Frederick Ungar Publishing, 1991.

ZAPPOLI, Giancarlo. **Invito al Cinema di Woody Allen**. Milano: Mursia, 1998.