



## VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

### 40 anos de democracias: progressos, contradições e perspectivas

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

---

#### **WOODY ALLEN EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO: CINEMA, MEMÓRIA E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO NO FILME *DORMINHOCO***

---

BARREIRA JÚNIOR, Edilson Baltazar

Doutor em Sociologia

Faculdade Metropolitana da Grande Fortaleza (FAMETRO) e Escola Superior da Magistratura do Estado do Ceará (ESMEC)

[edilsonbarreira@yahoo.com.br](mailto:edilsonbarreira@yahoo.com.br)

---



#### Resumo

Woody Allen realizou, em 1973, o filme *Dorminhoco* (*Sleeper*), no qual satiriza uma sociedade futurista governada por um ditador, que cancela a memória dos humanos convertendo numa amnésia coletiva, seja pela inércia do hedonismo e pelo conforto tecnológico aos obedientes ou pela reprogramação (como robôs ou computadores) dos opositores. O humor de Allen revela a sua desconfiança nos regimes políticos, bem como satiriza os governos totalitários. O mal estar de Allen também se evidencia nos grandes avanços das tecnologias aplicadas à informação, pois põem em risco a memória, principalmente, no perigo de não possibilitar o esquecimento.

#### Abstract

Woody Allen made in 1973, the film *Sleeper*, which satirizes a futuristic society ruled by a dictator who cancels the memory of human converting a collective amnesia, is the inertia of hedonism and technological comfort to obey or by reprogramming (such as robots or computers) of opponents. Allen's humor reveals his distrust in political regimes, and satirizes the totalitarian governments. The malaise Allen also shown great advances in the technologies applied to information, for endangering the memory, especially in danger of not enabling oblivion.

Palavras-chave: Woody Allen; cinema americano; memória; humor; totalitarismo.

Keywords: Woody Allen; american film; memory; humor; totalitarian.

## 1. Introdução

Woody Allen, nas últimas cinco décadas, tem marcado sua participação no cinema mundial, figurando entre os grandes mestres. Sua vasta produção fílmica e independência decorrem, fundamentalmente, dos temas polêmicos abordados em seus filmes, como amor, sexo, arte, morte, religião e sentido da vida.

Woody Allen é polêmico tanto na vida pessoal como nas temáticas trazidas para as telas. Desta forma, isto leva o público manter uma relação paradoxal com o cineasta. Quando se refere à sua produção fílmica não existe meio termo. Há pessoas que exaltam os seus filmes, bem como aquelas que rejeitam com veemência sua forma de elaboração humorística<sup>i</sup>.

A evocação de uma memória social é uma temática presente em seus filmes, algumas vezes relacionadas com a religião. Ele é um judeu que se diz agnóstico, ou seja, aquele que não crê em nada, mas desde cedo, quando criança, teve que frequentar a escola rabínica, onde estudava os preceitos da religião judaica, por meio da Torah<sup>ii</sup>. Assim, as temáticas judaicas aparecem recorrentemente nos seus filmes. No entanto, as lentes da câmera de Allen e seus roteiros também revelam muitas outras abordagens.

Ao investigar a produção fílmica do cineasta Woody Allen, focalizando temáticas em torno das cibercultura e memória, objetivou-se elaborar um quadro teórico particular. Observa-se que a teoria fílmica produzida em torno de sua obra, via de regra, tem sido apresentada mais em estudos particulares de filmes, pouco destacando temáticas específicas, como a relação entre memória<sup>iii</sup>, regimes totalitários e cibercultura, por exemplo, que possam de algum modo recortar toda a sua produção. Assim, o limite para o empreendimento da pesquisa aqui apresentada se deu em torno do filme *Dorminhoco* (Sleeper), produzido em 1973, no qual Woody Allen elabora uma comédia bastante hilária, que enseja a discussão de questões futurísticas com a memória social. Portanto, procurou-se elaborar uma análise em torno de tais assuntos e a partir da seguinte pergunta: como o cineasta concebe e constrói, cinematograficamente, a relação entre uma cultura mediada por artefatos eletrônicos, entre os quais o computador, e a memória arraigada a uma coletividade, no filme *Dorminhoco*?

Apresentada esta problematização, tentou-se mostrar que a utilização de expressões e representações das práticas da cibercultura e das evocações da memória por parte de Woody Allen oscilam entre uma dimensão humorística e uma grandeza que procura conferir sentido para a vida. O humor de Allen tem base no humor tradicional judaico, cujo teor está na ênfase na condição de estar à margem dos judeus. Mas, Allen também apresenta uma tensão em seu trabalho, que parece revelar uma ansiedade em vista de algo que não possui, bem como por um mal-estar ante as aflições do mundo.

O tema da vida social mediada por máquinas tem sido recorrentemente abordado nas mais diversas formas de expressão artística e no cinema não é diferente. Muitas películas foram lançadas discutindo essa temática. A lista pode ser iniciada com o filme *Metrópolis* (1927), de Friz Lang. Acrescenta-se ainda *2001: uma odisseia no espaço* (2001: A space odyssey), filme dirigido por Stanley Kubrick, em 1968. Outras obras de destaque circunscritas nessa temática são *Blade Runner* e a série *Matrix*.

A escolha do filme *Dorminhoco* justifica-se pelo fato de ser representativo na temática elegida para análise, isto é, a relação entre tecnologias da informação e memória social, bem como, mostrar que mesmo um filme considerado “pequeno”<sup>iv</sup> na vasta filmografia do cineasta nova-iorquino pode nos inquietar com muitas questões. Ressalto ainda, que ao analisar um filme que discute tecnologia, arte, política e memória, de certa forma, evoca a própria gênese do cinema, como lembra Benjamin ao asseverar que “nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça” (Benjamim, 1994, p. 172).

Thompson (1995) nos auxilia na definição metodológica seguida neste trabalho, mais especificamente, aquilo que ele denominou de *hermenêutica de profundidade*. Consiste na análise simbólica relacionada aos contextos e processos históricos específicos e socialmente estruturados, em que as formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas ou, em outras palavras, é o estudo da construção significativa e da contextualização das formas simbólicas. Esta hermenêutica de profundidade inclui

uma *análise sócio-histórica* que, no caso do cinema, implica que os filmes são produzidos em um contexto sócio-histórico, não estando assim isolados dos setores da sociedade que os produziu.

## 2. A estrutura narrativa do filme

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

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

As cenas que revelam o retorno de Miles à vida são muito hilárias, pois envolvem pequenas ações do aprendizado infantil como comer, beber, andar etc. Após a fase inicial, Miles é acolhido pelo casal de cientistas, que o informa sobre o congelamento involuntário. Como tentativa de reencontro do protagonista com o passado, os cientistas mostram algumas fotografias, vídeos e objetos do contexto sócio-histórico da segunda metade do Século XX.

A casa dos pesquisadores é invadida pela força policial a procura de Miles, visto que sua presença é uma ameaça àquela sociedade. Na fuga, o forasteiro busca refúgio em um furgão, cuja carga transportada é de robôs para uso doméstico. Miles se disfarça de robô, sendo enviado para a casa de Luna (Diane Keaton).

Luna é uma poetisa sem qualquer inspiração. Recebe em sua residência amigos para um jantar ao estilo pequeno burguês, entre os quais há um, cuja roupa estampa a suástica. A casa é repleta de aparelhos eletrônicos, entre eles há um denominado *orgamstrom*, que é o mediador das “relações sexuais”, visto que as mulheres são frígidas e os homens, quase todos, impotentes. Durante a festa, cada visitante tem um momento de contato com uma esfera chamada de *orb*, que tem efeitos alucinógenos.

Miles retorna para a casa dos pesquisadores, onde ficou refugiado após o descongelamento. Não há ninguém, apenas um robô desprogramado. A mobília da residência está danificada, porém há uma parede “falsa”, por trás de alguns computadores, onde estão guardados os registros que possibilitam o retorno ao passado de Miles. São fotos, discos, livros, gramofone, um clarinete etc. Este também é um dos momentos românticos do filme, pois após todos os incidentes, Luna e Miles estão envolvidos afetivamente. Ela, bruscamente, propõe fazerem sexo com a mediação do *orgamstrom*. Miles rejeita argumentando ser uma prática mecânica, pois ele aprecia ser conquistado com flores.

A casa mais uma vez é invadida pelos policiais. Luna refugia-se no compartimento secreto e Miles no *orgamstrom*. Quando o aparelho conclui seu funcionamento, Miles é preso e tem sua memória reprogramada. Luna foge para a floresta, sendo capturada pelo grupo resistente liderado por Erno (John Beck). Enquanto isso, Miles está vivendo com sua nova “memória” e morando em uma casa ofertada pelo Grande Líder, que é “onipresente”<sup>vi</sup>, por meio de fotografias e pela televisão.

Luna vai até à casa de Miles, que não a reconhece. Ele é raptado pelo grupo resistente e levado à floresta. Lá há uma tentativa de retorno à memória anterior por meio de um antídoto. Os amigos também criam as condições, por meio de um psicodrama, encenando um jantar ocorrido na casa de seus pais em 1968. A ambientação é judaica, com candelabro, suco de uva, além da conversa girar em torno de uma das principais festividades judaica – a Páscoa.

Luna e Miles são infiltrados no quartel general do Projeto Aires. Vários cientistas são reunidos e notificados que o projeto secreto constitui-se na tentativa de clonagem do Grande Líder político, visto ter sofrido um atentado em um bombardeio, só lhe restando o nariz. Assim, Luna e Miles, disfarçados de médicos, são confundidos como os grandes especialistas que irão proceder à clonagem. O computador informa que o nariz está perdendo as funções vitais. Eles fogem com uma arma apontada para o nariz.

### 3. Cibercultura e memória: uma breve revisão teórica

Antes de discutir conceitos de cibercultura e memória no cinema de Allen, entendo, preliminarmente, ser oportuno ter a compreensão do conceito antropológico de cultura. Para tanto escolho Clifford Geertz, antropólogo americano, que concebe cultura como:

“Um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.” (Geertz, 1989, p. 103).

Este conceito de cultura apresentado por Geertz como uma concepção simbólica é retomado por Thompson (1995), como ponto de partida para a sua concepção estrutural de cultura. Thompson reconhece que o conceito de cultura de Geertz é a formulação mais importante oriunda da literatura antropológica, pois permitiu a reorientação da análise cultural para o estudo do significado e do simbolismo, além de ter dado destaque para a interpretação como aspecto metodológico mais significativo.



Luna (Diane Keaton), fotograma de David Walsh

Thompson (1995), mesmo simpático ao conceito de cultura de Geertz, indica três limitações de sua formulação conceitual. A primeira refere-se ao fato da tentativa frustrada de Geertz em apresentar com precisão uma concepção simbólica de cultura; o termo cultura é usado de várias maneiras e algumas inconsistentes. A segunda ressalva diz respeito à noção de texto. Segundo Geertz, a análise cultural está diretamente relacionada à produção etnográfica de textos, enquanto para Thompson a relação entre texto etnográfico e o tema que o etnógrafo está escrevendo é bem mais complexa. A terceira crítica está relacionada a pouca ênfase dada por Geertz aos problemas de conflito social e poder.

Em vista do exposto, ainda assim, o conceito de cultura de Geertz funciona para Thompson como um pano de fundo, à frente do qual ele constrói a sua concepção estrutural de cultura, cuja ênfase recai na constituição significativa e na contextualização social das formas simbólicas. Assim, as formulações conceituais de ambos apresentam-se como complementares, pois ressaltam o caráter simbólico da vida social. Em vista disto, e uma vez que um filme, via de regra, é uma elaboração simbólica, considero as concepções de Geertz e Thompson pertinentes para este trabalho.

Portanto, a partir da formulação de Geertz e das elaborações críticas de Thompson, apresentou-se um conceito de cultura, o qual vincula a vida social a um determinado tempo e espaço. Assim, tal concepção de cultura nos auxilia, como balizador, para discutir a cibercultura com foco no filme de Woody Allen.



Dr. Orva (Bartlett Robinson) e Miles (Woody Allen), Luna (Diane Keaton), fotograma de David Walsh

Pierre Lévy, um dos principais teóricos da temática, define cibercultura como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (Lévy, 1999, p.17).

Para a compreensão da definição proposta por Lévy, há necessidade de se entender outro conceito, ou seja, ciberespaço. Esta palavra surgiu, pela primeira vez, no romance de ficção científica de William Gibson intitulado *Neuromancer*. Desde então, o termo passou a ser amplamente utilizado. Lemos nos apresenta a seguinte explicação: “para Gibson, o ciberespaço é um espaço não-físico ou territorial composto por um conjunto de redes de computadores através das quais todas as informações (sob as suas mais diversas formas) circulam”. (Lévy, 2004, p.127).

Lévy (1999, p. 92), por sua vez, define ciberespaço “como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”.

Portanto, o que se percebe dos conceitos associados ao ciberespaço e cibercultura é o rompimento das barreiras geográficas e a quebra da cronologia linear, condições que tornam o homem mais dependente das tecnologias de comunicação e informação. Assim, enquanto pensar a cultura era situar o homem no tempo e no espaço, na cibercultura ou cultura do virtual ocorre uma desterritorialização, como assevera Lemos:

Toda cibercultura está imersa no processo de desterritorialização/virtualização, principalmente com a valorização da informação e do conhecimento. A informação e o conhecimento são desterritorializados. A informação é uma virtualização. Se um acontecimento é retratado pelos *media*, essa circulação corresponde a uma virtualização do acontecimento, sob a forma de informação. Nesse sentido, uma informação não é destituída pelo seu consumo justamente por ser sempre “virtualizante”. A utilização/recepção da informação é a sua atualização, já que somos nós que damos sentido a ela. Nós a atualizamos. (Lemos, 1997, p. 24).

Também observa Santaella (2003), que a cibercultura não originou da chamada cultura de massas, porém “foi sendo semeada por processos de produção, distribuição e consumo comunicacionais” (p. 24), o que a referida pesquisadora chamou de cultura das mídias. Portanto, essa convivência das mídias decorre de um longo processo de reconfigurações sociais em que “uma nova formação comunicativa e cultural vai se integrando na anterior, provocando nela reajustamentos e refuncionalizações” (Santaella, 2003, p. 25).

Assim, esses reajustamentos culturais mencionados por Santaella (2003), faz pensar naquilo que Canclini chamou de culturas híbridas, pois:

“A coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam. Uma dessas transformações de longa data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais.” (Canclini, 2003, p. 309).

Quando Lemos (1997) pontuou que a recepção de uma informação implica numa atualização ou como

entende Thompson (1995), uma reinterpretação, isto nos leva a pensar na memória social dos indivíduos como um mecanismo de defesa da desterritorialização. Para Canclini, tal conceito passa por dois processos: “a perda da relação natural da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo certas relocalizações territoriais relativas, parciais das velhas e novas produções simbólicas” (Canclini, 2003, p. 309).

Santaella (2003) ressalta o valor da memória advinda da cultura oral ou impressa para a construção da cultura virtual, quando pondera que:

“A memória dessas escritas trouxe grandes contribuições para a visualidade da arte moderna. Ela sobrevive na imaginação visual da profusão dos tipos gráficos hoje existentes. Sobrevive ainda nos processos diagramáticos do jornal, na visualidade da poesia, do design atual de páginas da Web. Enfim, de certa forma, ela continua viva porque ainda se preserva na memória da espécie.” (Santaella, 2003, p. 26).

A concepção explicada acima por Santaella (2003) enfatiza algumas manifestações de registro da memória, porém já apresenta sinais de uma memória desterritorializada. Levy, entretanto, exagera esta compreensão de memória quando em entrevista concedida a Lynnda Proulx e Maria Antonieta Pereira declara o seguinte:

“Talvez você fique um pouco desapontada, pois eu não tenho nada realmente novo a dizer. De todo modo, no tocante a essa questão... Bem, o ciberespaço é fundamentalmente uma tecnologia da memória, correto? Ou seja, as coisas são registradas digitalmente, em vez de serem impressas - digamos - ou gravadas em fitas magnéticas, e ficam acessíveis online. Desse modo, para mim, a grande novidade é que - concretamente, é o que está para acontecer - toda a memória da humanidade está em vias de ser digitalizada e disponibilizada online. E isso é completamente novo, porque em geral havia a memória de uma comunidade. Ou seja, havia memórias fragmentadas, umas ao lado das outras, elas não estavam reunidas em conjunto. Agora é como se nós tivéssemos uma única biblioteca reunindo todas as bibliotecas, todos os centros de documentação, todos os jornais etc. - tudo reunido exatamente no mesmo espaço e automaticamente manipulável por meio de programas. Essa é uma situação para a qual não temos referências no passado cultural: não há instituições ou mesmo conceitos que se refiram a isso. Do meu ponto de vista, vamos aprender a domesticar essa situação progressivamente, através de muitas gerações provavelmente. Quanto à importância da tradição e da memória na cibercultura, está claro, para mim, que a cibercultura é uma tecnologia da memória. Pode ser a memória de curta duração, como a que é acumulada por um grupo em interação. Mas pode ser também a memória de longa duração, como a memória das gerações passadas que nos foi legada. E essa pode ser uma ocasião extraordinária para nos reapropriarmos dessa memória. É isso. Como temos pouco tempo, não darei uma resposta mais longa. Mas digamos que, para mim, não há qualquer contradição entre a cibercultura e a memória: é exatamente o contrário.”

Le Goff se aproxima do pensamento de Lévy, quando ressalta que a partir da segunda metade do século XX ocorreu “uma verdadeira revolução da memória, e a memória eletrônica não é senão um elemento, sem dúvida o mais espetacular” (2003, p. 462). No entanto, o historiador francês freia a empolgação ao ponderar que:

“A memória eletrônica só age sob a ordem e segundo o programa do homem, que a memória humana conserva um grande setor não “informatizável” e que, como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano.” (Le Goff, 2003, p.463).

A posição de Gadamer é mais radical, pois entende que os grandes avanços das tecnologias aplicadas à informação e comunicação põem em risco a memória, principalmente, no perigo de não possibilitar o esquecimento:

“Quão completo nos resulta hoje o índice analítico que nos proporciona um computador! Quão rápido é o serviço de buscas eletrônicas de uma biblioteca através do computador! De imediato se obtém qualquer livro! No entanto, tudo isto, é na verdade um progresso? Sempre tenho dúvidas a este respeito. Em que pese todas as informações que necessito estejam acessíveis de imediato, porém, acaso não é melhor que tendo esquecido algo e devo buscá-lo novamente, talvez encontre algo distinto ao que buscava? De fato, isto é o



que propriamente significa buscar: elaborar perguntas que levam a outras perguntas que não se havia previsto (...) pensemos somente no saudável milagre do esquecimento de na esclarecedora força da lembrança. Colher informações de um banco de dados nunca nos dará semelhante felicidade. Aí temos a disposição uma nova presença em uma enorme amplitude de espaço, porém esta não fará que seja mais fácil olhar com visão nova o antigo e o transmitido, não facilitará a formulação de novas perguntas; e isto segue sendo, agora como antes, a autêntica vida do pensamento histórico.” (Gadamer *apud* Montesperelli, 2004, p. 140).

Essa posição de Gadamer parece ser aquela a qual comunga Woody Allen, por meio de o *Dorminhoco*, bem como nos seus filmes mais recentes. Assim, ao longo da análise do filme, estas e outras concepções sobre memória e a relação com as tecnologias da informação e comunicação serão trazidas para o debate.

#### 4. Análise fílmica

Allen pode ser considerado um cineasta da memória, pois, tal temática aparece recorrentemente em sua cinematografia. Um de seus muitos filmes, ele intitulou de *Memórias* (Stardust Memories, 1980).

Em *A era do rádio* (Radio days, 1987), Allen recupera suas lembranças da infância vivida no Brooklin, quando revela a centralidade do rádio na vida de um garoto e de sua família. A época evocada é a década de 1940, em Nova York, mais especificamente o período da Segunda Guerra Mundial.

Quando Allen rebusca suas lembranças, quase sempre, tem o contexto nova-iorquino como ambientação. Entretanto, seus últimos filmes deslocaram para a Europa. Em *Meia noite em Paris* (Midnigth in Paris, 2011), o cineasta busca um tempo perdido do qual ele gostaria ter vivido. Assim, por meio de Gil (Owen Wilson), o protagonista, Allen procede a um retorno nostálgico a Paris dos anos de 1920 para se encontrar com grandes artistas (dos quais ele é fã) como F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Plabo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel entre outros.

Nesses filmes a memória ganha um tom nostálgico. Em *Dorminhoco* não é diferente, mas há outros elementos, aos quais Allen se contrapõe como inibidores da memória – os artifícios tecnológicos e os regimes ditatoriais. Ele mesmo declara a sua inabilidade com os aparatos tecnológicos<sup>vii</sup>.

Mesmo que o dar-se conta da relação do protagonista do filme com as máquinas que não funcionam tenha sido após a elaboração do roteiro, porém, entendo que para “escavar” a memória de Miles, Allen foi consciente, pois dado o caráter autobiográfico de sua filmografia, ele evocou as suas próprias lembranças infanto-juvenis e do início da vida adulta, profundamente arraigadas a territorialidade nova-iorquina.

Na sociedade em que Miles é descongelado, como lembram Girlanda e Tella, “a memória coletiva é anulada” (1998, p. 44). Maurice Halbwachs em seu livro *A memória coletiva* dedica uma análise minuciosa sobre o assunto. Para o estudioso francês:

“Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.” (Halbwachs, 1990, p. 26).

Assim, para Halbwachs (1990) há uma impossibilidade de evocação das lembranças, se não tomarmos os quadros sociais como pontos de referência na tarefa da reconstrução da memória. No esteio dessa concepção, Bosi apresenta a seguinte definição de lembrança:

“É uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.” (BOSI, 1994, p. 55).

Portanto, buscando os vestígios da memória de Miles, *alter ego* de Allen, pontuo que o cineasta faz com que

o protagonista lembre por meio dos objetos do passado, que mesmo arquivados secretamente, foram disponibilizados para sua consulta; além da música que permeia toda a trilha sonora e pelo Judaísmo, seja em sua dimensão étnica ou religiosa. Assim, estes elementos servem na reconstrução do passado como “pontos de referência, de campos de significados, porque o fundamento da recordação é dado por um ‘sentimento de realidade’ que se origina em contingências existenciais, pois está subordinado ao tempo e ao espaço” (Maluf, 1995, p. 30).

#### 4.1 Objetos do passado

Na casa em que os médicos esconderam Miles há um compartimento secreto, contendo objetos de várias décadas do século XX. Este quarto é aberto durante o filme em dois curtos momentos. O primeiro se deu quando o médico retira alguns artefatos para a identificação de Miles e dura apenas nove segundos. A segunda vez ocorreu, quando Miles retorna acompanhado de Luna e a casa é cercada pelos policiais. O cubículo serve como refúgio para Luna e a cena dura vinte e um segundos.

O que há nesse espaço secreto? Passados duzentos anos, os objetos ali guardados podem ser classificados de achados “arqueológicos”. Embora as cenas sejam muito rápidas, mesmo assim é possível perceber que ali estão depositados os seguintes objetos: fotografias de personalidades; muitos livros, um é possível identificar como sendo sobre artes; um globo; um gramofone com disco e sua capa; um cabide; três pinturas etc. Há outros pequenos objetos, que não permitem a identificação.

O que faz destes artefatos do passado uma ameaça para a sociedade, em que Miles foi descongelado? Os objetos escondidos são “perigosos”, pois se reportam a outra memória e se constituem como vestígios ou fios que podem conectar a memória presente. Mas como se dará o encontro das memórias, quando aquela sociedade dominada por um tirano, não permite qualquer ligação com o passado. Sobre ação de regimes totalitários na memória, Montesperelli (2004) citando Todorov nos informa que:

“Os regimes totalitários do século XX têm revelado a existência de um perigo desconhecido antes de sua consolidação: o cancelamento da memória (...) havendo entendido que a conquista das nações e dos homens passava pelo controle da informação e da comunicação, as tiranias do século XX institucionalizaram seu domínio da memória e pretenderam controlá-la incluindo suas facetas mais recônditas.” (Todorov *apud* Montesperelli, 2004, p. 55).

Woody Allen realiza o filme satirizando uma sociedade futurista, mas discute as mesmas ações tirânicas descritas por Todorov. O Grande Líder, o ditador, cancela a memória dos humanos convertendo numa amnésia coletiva, seja pela inércia do hedonismo e pelo conforto tecnológico aos obedientes ou pela reprogramação (como os robôs ou computadores) dos opositores. Dr. Orva acentua ainda, que os “que resistem à reprogramação são exterminados para o bem do Estado”. A desconfiança de Allen nos regimes políticos também respinga nas tecnologias da informação e comunicação como possíveis repositórios da memória, conforme entende Pierre Lèvy, pois o elo com passado não está guardado nos computadores fixados na parede que dá acesso ao compartimento secreto, mas nos fragmentos ali depositados e nas lembranças do protagonista.



Fotograma de David Walsh

Portanto, observa-se que não há nenhuma ordenação nos objetos guardados. Assim esta aparente desordem se converte numa metáfora da própria memória, pois o indivíduo ao rebuscar o passado como uma reconstrução do fragmentário confere-lhe uma nova ordem, visto que “o ato de rememorar encerra um conjunto de intenções conscientes e inconscientes que selecionam e elegem – escolha que é derivada de incontáveis experiências objetivas e subjetivas do sujeito que lembra” (Maluf, 1995, p. 30).

#### 4.2 Judaísmo e a resistência da memória

O Judaísmo, seja em sua dimensão étnica ou religiosa, é uma das temáticas mais recorrentes nos filmes de Woody Allen, desde as suas primeiras comédias, como *Dorminhoco*, até os seus filmes mais densos da maturidade cinematográfica. Hirsch (1991) salienta ser Allen herdeiro de uma rica tradição literária e oral judaica, que inclui vários escritores como Bashevis Singer, Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, J.D. Salinger, Norman Mailer e Joseph Heller. O que Allen compartilha com os humoristas judeus é o senso irônico que faz do mundo e de si mesmo. (Hirsch, 1991, p. 132).

Os pais de Woody Allen eram judeus. Tanto os seus avós paternos como os maternos eram judeus praticantes da religião judaica. Sua mãe, Nettie, era mais dedicada à religião do que o pai Martin.

Hirsch (1991, p. 136) informa que Allen é apanhado em suas obras entre a tradição religiosa e a social, nas quais ele foi criado, tendo aderido ao moderno niilismo, bem como ao escapismo de *guetos*. Ele está à procura de um local para si, pois é um homem profundamente solitário. Tem apresentado suas memórias na estabilidade da estrutura social, que tem sido a base do judaísmo tradicional. Allen, mesmo tendo rejeitado a religião judaica, ele reconhece que:

“A memória é o princípio básico da sobrevivência dos judeus e do judaísmo. Ora, se os judeus, em sua maioria, não são capazes de perpetuar e transmitir os gestos da tradição, deve-se assegurar às gerações futuras a herança, ao menos, da memória de épocas em que essas tradições e gestos ainda eram vivos. A memória torna-se, assim, um fim em si mesma, um dever sagrado; ela permanece o último recurso de que dispõem, o último meio que lhes resta para escapar, enquanto judeus, desta segunda morte, mais irreversível ainda, que é o esquecimento.” (Azria, 2000, p. 213).

Portanto, entendo que o humor de Allen que permeia sua filmografia é um forte mecanismo na perpetuação da memória judaica. No filme, aparecem tanto as dimensões religiosas quanto étnicas do judaísmo.

Miles, como *alter ego* de Woody Allen, também é judeu. Quando ele é resgatado pelos revolucionários, Luna e Erno encenam um psicodrama, ambientado na casa dos pais de Miles/Allen, tendo a separação conjugal do protagonista e a proximidade da Páscoa (*Pesah*) como os assuntos abordados durante a refeição. Assim, para Allen, a religião judaica é um importante componente na recomposição da memória Miles.



Luna (Diane Keaton) e Erno (John Beck), fotograma de David Walsh

No judaísmo a memória tem uma posição destacada. Mesmo antes da chamada de Abraão<sup>viii</sup>, o pacto de Deus com Noé se renova através de uma lembrança, quando informa que “então me lembrarei da minha aliança, que está entre mim e vós e entre toda alma vivente de toda a carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio para destruir toda a carne”<sup>ix</sup>. Portanto, neste pacto, como nas demais alianças firmadas entre Deus e o

povo hebreu há a garantia de manutenção do homem. Assim, o Velho Testamento revela que “a memória reveste um papel especial como exortação à fidelidade do povo ao pacto originário com Deus” (Montesperelli, 2004, p. 40).

Desse modo, tanto o cristianismo como o judaísmo são religiões da memória. Cristo, ao partilhar com os discípulos a última ceia, pontuou que toda vez que o rito fosse repetido, a lembrança de sua morte seria evocada. Isto tem um grande valor sociológico, pois “a memória do pacto subscrita por todo o povo e a comum missão dos crentes tem se constituído num elemento básico de coesão social e de legitimação” (Montesperelli, 2004, p. 40).

No cristianismo a celebração da Eucaristia é um memorial da morte de Cristo. No judaísmo, a comemoração do passado ocorre pela celebração dos grandes feitos de Deus na vida dos antepassados, ao mesmo tempo em que os judeus afirmam a memória pela continuidade histórica, mediante a reatualização dos ritos, da leitura da *Torah* e festas religiosas. Portanto, para o judeu, também pode se aplicar a ponderação de Montesperelli quando destaca que “recordar significa reconhecer o pertencimento de todos os membros de uma sociedade a um universo simbólico 'que existia antes que eles nascessem e que continuará existindo depois que morram” (2004, p. 40).



Luna (Diane Keaton) e Erno (John Beck), fotograma de David Walsh

Nos processos de “reativação” da memória judaica, as festas têm um papel importante. Allen reconhece o valor das festividades judaicas, tanto que são recuperadas, com frequência, em sua filmografia. Como indicado acima, em *Dorminhoco*, a Páscoa é mencionada no psicodrama. Esta era uma das três<sup>s</sup> festas anuais, que exigia o comparecimento do judeu ao santuário. O significado do evento é marcante, pois se comemora a libertação do povo hebreu, sob a liderança de Moisés, da escravidão egípcia. A instituição da Páscoa vincula-se à décima praga, quando ocorreu a morte dos primogênitos do Egito. Naquele momento, cada família hebraica deveria sacrificar um cordeiro que seria assado e comido com ervas amargas e pães sem fermento. O caráter memorialístico dessa festa pode ser constatado nas próprias recomendações de Deus ao povo:

*E falou o Senhor a Moisés e a Arão na terra do Egito dizendo: (...) e este dia vos será por memória e celebrá-los-eis por festa ao Senhor; nas vossas gerações o celebrareis por estatuto perpétuo (...) guardai pois a festa dos pães ázimos, porque naquele mesmo dia tirei vossos exércitos da terra do Egito; pelo que guardareis a este dia nas vossas gerações por estatuto perpétuo (...) portanto guardai isto por estatuto para vós e para os vossos filhos para sempre (...) e acontecerá que quando os vossos filhos vos disserem: que culto é este? Então direis: este é o sacrifício da páscoa ao Senhor, que passou<sup>xi</sup> as casas dos filhos de Israel no Egito, quando feriu aos egípcios, e livrou as nossas casas. Então o povo inclinou-se, e adorou (...) esta noite se guardará ao Senhor, porque nela os tirou da terra do Egito; esta é a noite do Senhor, que devem guardar todos os filhos de Israel nas suas gerações<sup>xii</sup>. (Grifos meus).*

Eliade (1999, p. 84) explica eventos, como os que envolveram a instituição da Páscoa, com o conceito de mito, o qual “conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo”. Assim, para Eliade (1999), a memória religiosa sempre se vincula a um acontecimento primordial:

“A memória pessoal não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira história, a história da condição humana; é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda a conduta.” (Eliade, 1999, p. 90).

Portanto, consoante Eliade (1999), a memória religiosa não se refere a um passado absoluto, mas a um *ille tempore*, ou seja, é o tempo perdido no tempo que confere sentido ao grupo religioso. Assim, quando o judeu participa da Páscoa com a família, ele está evocando uma memória que é cerimonial e doutrinária. Danièle Hervieu-Léger (*apud* Camurça, 2003, p. 252) comunga com Eliade (1999) ao conferir à memória religiosa, um caráter normativo, que se expressa por uma memória “verdadeira”, isto é, autorizada, que é produzida por indivíduos qualificados, que dominam os códigos desta memória, erigindo em torno dela, o único caminho de acesso ao “mito de origem”. O caráter normativo ao qual alude Hervieu-Léger é identificado na instituição da Páscoa, quando reiteradas vezes Deus recomenda, que a festa deve ser guardada como estatuto perpétuo que se repassa às gerações futuras.



Fotografia de Stálin, fotograma de David Walsh

No filme, a dimensão étnica judaica aparece nos dois robôs alfaiates que são identificados com sobrenomes judeus: Coehen e Grinsberg. Porém, há outro aspecto fundamental que recorrentemente figura na cinematografia alleniana 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 sublinhando 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 pelo regime nazista, Adorno (1966) 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, mas as suas memórias não foram escritas com o sangue dos parentes e amigos mortos, como as de Georges Perec (1995), quando se referiu sobre os seus pais mortos nos campos de concentração:

“O escândalo do silêncio deles e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto dos seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim a sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.” (Perec, 1995, p. 54).

Desta forma, Auschwitz, tanto na obra de Allen como de Perec é a marca do trauma que “preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância” (Assmann, 2011, p. 350). Eles somam-se a Nietzsche, Warburg e Freud, para quem a “memória vincula de maneira duradoura vestígios de recordação a cenas antigas de violência” (Assmann, 2011, p. 358). É verdade que os afetos de Allen e de Perec, por exemplo, em relação ao mesmo lugar (os campos de concentração) apresentam complexidades diferentes pois:

“Para alguns prisioneiros daquela época, para os quais o local está saturado com a experiência do sofrimento vivido, ele é o sustentáculo de uma experiência concreta partilhada. Para os sobreviventes e seus filhos, que aqui pranteiam seus parentes mortos, ele é sobretudo um cemitério. Para os que não têm ligação pessoal com os milhões de vítimas, fica em primeiro plano o museu, que apresenta o local do crime, conservado, em exposições e visitas guiadas.” (Assmann, 2011, p. 351).

Como tenho mostrado, Allen, embora não tivesse ligação pessoal com os mortos nos campos de concentração, em sua obra, os locais da memória traumática ultrapassam a mera dimensão de museu para se converter num manifesto de vigilância e de desconfiança nos regimes políticos, pois todos, em algum momento, se transformarão em totalitários.



Suástica nazi, fotograma de David Walsh

Em o *Dorminhoco*, o Grande Líder, por ser inominado, funciona como a síntese de qualquer governo ditatorial, que tem entre os seus objetivos o cancelamento da memória coletiva. Allen, também, não deixa de registrar, por meio de símbolos<sup>xiii</sup>, os dois grandes regimes totalitários do Século XX, que buscaram apagar a memória – nazismo e stalinismo. Tal posição é a mesma de Hannah Arendt (1998, p. 347), que em seu livro *Origens do totalitarismo*, aponta semelhanças na essência totalitária de ambos os regimes<sup>xiv</sup>. Montesperelli assinala também:

“Stalinismo e nazismo empreenderam justamente o projeto de expropriar, de alienar a dimensão política da subjetividade, entendida como “capacidade autônoma de participar nas decisões sobre a finalidade do emprego dos produtos que o sujeito tem contribuindo na criação”. Assim, o totalitarismo tem enclausurado o livre acesso à pluralidade das memórias coletivas para procurar fundar uma única, completamente funcional ao poder dominante.” (Montesperelli, 2004, p. 40).

Allen expõe, no filme, que na sociedade dominada pelo Grande Líder não há possibilidade dessa pluralidade de memórias a que se refere Montesperelli (2004), pois as memórias individuais e coletivas são apagadas. Sobre a história totalitária no Século XX, Rossi tece comentários sublinhando que as memórias foram submetidas a “censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações, confissões e declarações de culpa e vergonha” (Rossi, 2010, p. 33).

## Considerações Finais

O estudo tentou construir um cotejo do pensamento de alguns estudiosos, entrecruzando tecnologias da informação (cibercultura) e memória com a obra de Woody Allen, notadamente, o filme *Dorminhoco* que foi objeto da análise. Assim, foi possível perceber que a mudança civilizatória trazida pela cultura mediada pelas novas tecnologias da informação e comunicação não foi tão ovacionada como muitos esperavam. Entre os que desconfiam dos avanços tecnológicos está Woody Allen, cuja obra cinematográfica é um testemunho disso.

Alguns pensadores desconfiam desta memória eletrônica desconectada do tempo e do lugar, que se propõe reter tudo desconsiderando o importante valor social do esquecimento na reconstrução da memória coletiva.

Portanto, não se pretendeu demonizar as novas tecnologias da informação e comunicação e as suas modificações sociais, mas sinalizar para os perigos de uma cultura mediada por tais tecnologias, nas quais a máquina pode assumir a primazia, além de poder contribuir na legitimação de regimes totalitários.

## Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W (1966). *A arte é alegre?* Disponível em: [www.bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/adorno-a-arte-e-alegre-1966-doc.pdf](http://www.bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/adorno-a-arte-e-alegre-1966-doc.pdf) . Acesso: 18 de julho de 2013.
- Almeida, Milton José de (1999). *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados.
- Arendt, Hannah (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assmann, Aleida (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Azria, Régine (2000). *O judaísmo*. Bauru: Edusc.
- Barbosa, Neusa (2002). *Woody Allen*. São Paulo: Editora Papagaio.
- Benjamin, Walter (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin*, Vol. I. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196.
- Bíblia. Edição Contemporânea (1993). Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida.
- Bosi, Ecléa (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Camurça, Marcelo Ayres (2003). A sociologia da religião de Danièle Hervieu-Léger: entre a memória e a emoção. In: Teixeira, Faustino (Org.). *Sociologia da religião: enfoques teóricos*. Petrópolis: Vozes.

- Canclini, Néstor Garcia (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Costa, Antonio (1989). *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo.
- Eliade, Mircea (1999). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fonte, Jorge (1998). *Woody Allen*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Geertz, Clifford (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livro Técnicos e Científicos.
- Girlanda, Elio; Tella, Annamaria (1998). *Woody Allen*. Editrice il Castoro.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Hertzberg, Arthur; Hirt-manheimer, Aron (1998). *Los judíos: de Abraham a Woody Allen*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hirsch, Foster (1991). *Love, Sex, Death & The Meaning of Life – The films of Woody Allen*. New York: Limelight Editions.
- Le Goff, Jacques (2003). *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.
- Lemos, André (1997). Arte eletrônica e cibercultura. In: *Revista Famecos*, nº 6, p. 21-31.
- Lévy, Pierre (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Lévy, Pierre (2008). *Memória e cibercultura*. Belo Horizonte: Leituras transdisciplinares de telas e textos. Entrevista concedida a Lynnnda Proulx, Maria Antonieta Pereira e Anderson abian Ferreira Higino.
- MALUF, Marina (1995). *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano.
- Montesperelli, Paolo (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perec, Georges (1995). *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pfeiffer, C.F. Páscoa (1990). In: *Enciclopédia Histórico-Teológica da Igreja Cristã*. São Paulo: Vida Nova.
- Rees, Laurence (2009). *Stálin, os Nazistas e o Ocidente: a Segunda Guerra Mundial entre quarto paredes*. São Paulo: Larousse do Brasil.
- Rossi, Paolo (2010). *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora Unesp.
- Santaella, Lúcia (2003). Da cultura das mídias a cibercultura: o advento do pós-humano. In: *Revista Famecos*, nº 22, p. 23-32.
- Thompson, John B (1995). *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.
- Vargas, Carla González (2003). *Woody Allen: su vida y sus películas*. Mexico, D. F: Diana.

---

<sup>i</sup>Fonte (1998, p. 86) assinala que o público de Allen é pequeno, mas fiel.

<sup>ii</sup>Refere-se ao Decálogo, os Dez Mandamentos dados por Deus a Moisés, porém mais amplamente é o conjunto de disposições religiosas, culturais, rituais, morais que fundam e regem as relações entre o povo de Israel e seu Deus, entre o povo de Israel e sua terra, entre o homem e seu próximo na vida do cotidiano, portanto, numa acepção mais ampla, trata-se do Antigo Testamento, mais especificamente o conjunto de cinco livros denominado Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Números, Levítico e Deuteronômio.

<sup>iii</sup> Para a relação entre cinema, memória e pintura sugiro a leitura do trabalho de Almeida (1999).

<sup>iv</sup>Quando comparado a outros filmes permeados de temáticas existenciais, como Noivo neurótico, noiva nervosa (*Annie Hall*, 1977), Interiores (*Interiors*, 1978), Manhattan (1979), Memórias (*Stardust memories*, 1980), A outra (*Another woman*, 1988), Crimes e pecados (*Crimes and misdemeanors*, 1989), Neblina e sombras (*Shadows and fog*, 1992) etc.

<sup>v</sup>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).

<sup>vi</sup> Autores como Vargas (2003) apontam que *Dorminhoco* é uma alusão literária de Woody Allen ao livro *1984*, de George Orwell, que a também apresenta uma sociedade dominada por um poderoso ditador “onipresente”.

<sup>vii</sup> Segundo Barbosa (2002, p. 50), muitos comentam que Allen, ainda hoje, escreve seus trabalhos ou a mão ou em uma velha máquina de escrever do final da década de 1940, quando ainda era adolescente.

<sup>viii</sup> Gênesis 12: 1-9.

<sup>ix</sup> Gênesis 9:15.

<sup>x</sup> As festas estão enumeradas em Êxodo 23: 14-19. Além da Páscoa, a *Souccot* (festa das vindimas) relembra o período em que os judeus viveram em tendas no deserto e a *Shavouot* (festa das primícias) relembra a doação da Torah no Monte Sinai. (Azria, 2000, p. 88).

<sup>xi</sup> O substantivo *pesah* vem do verbo *pasah*, que significa “passar por cima” no sentido de poupar, conforme Êxodo 12: 12-13. (Pfeiffer, 1990, p. 101).

<sup>xii</sup> Êxodo 12: 14, 17, 24, 26-27, 42.

<sup>xiii</sup> A fotografia de Stalin, a suástica e a força policial do Grande Líder, cujos uniformes são semelhantes aos militares da Gestapo.

<sup>xiv</sup> Rees (2009, p. 506) informa que um oficial britânico, em missão militar em Moscou, apaixonou-se por uma jovem russa, solicitou às autoridades soviéticas para casar-se com a jovem e nunca obteve resposta. Sobre o sistema político sob o domínio de Stálin, o militar britânico desabafou: “o regime soviético em si era, no mínimo, tão ruim quanto o nazismo (...) realmente passamos a achar que Stálin é pior do que Hitler, se é que isso é possível. Quero dizer, é como um demônio pudesse ser mais perverso do que outro”. (Rees, 2009, p. 507-508).