

## **DESCONSTRUINDO O RISO: INVERSÕES TEXTUAIS EM A *PODEROSA AFRODITE* DE WOODY ALLEN**

Profa. Dra. Gracia Regina Gonçalves  
Universidade Federal de Viçosa

A construção de imagens do feminino e do masculino é tema recorrente na obra de Woody Allen o qual, através da ironia e da paródia chama a atenção do leitor-espectador para a fragilidade desses conceitos. Em “A Poderosa Afrodite”, Allen constrói um texto auto-fágico no sentido de que explora uma contradição a qual se torna constitutiva da obra como um todo: a desconstrução do riso. Neste estudo, pretendo mostrar que Allen propõe, de forma espiralar, a reterritorialização constante do trágico, como uma nota dissonante nas entrelinhas da comicidade da trama. Ao enfatizar a representação em si, e o papel da linguagem na formação do indivíduo, ele mostra como o cinema pode ser veículo produtor-questionador de valores e de identidades. Acredito que na projeção desse processo de formação dessas mesmas identidades, resida o potencial dramático da película, o qual permanece velado pelo tratamento cômico de vários temas, em especial, o das diversas manifestações em torno do gênero, elemento primordial no processo identitário. Esse motivo pode ser apreciado no próprio título dado ao filme, “Mighty Aphrodite”, uma vez que o adjetivo “mighty” (= poderosa) originalmente só se aplicaria aos deuses masculinos do Olimpo, tendo conotações convencionalmente tidas como masculinas. O embate de poder entre ambos os sexos se desenvolverá ao longo de todo roteiro, fazendo do diálogo com base na caracterização, o instrumento-mor de comicidade da trama. Através da ironia dramática, ou seja, a do caso da personagem alheia ao juízo do interlocutor, ou da audiência, Allen cria as mais diversas situações que levam o espectador a questionar o “ser ou não ser” do indivíduo, ou sua fragilidade frente à construção do próprio eu, elementos básicos do cômico, e do trágico, no filme. Teóricos da desconstrução, fonte em que consistentemente se

nutre a arte de Allen, como Hillis Miller, e estudiosos da paródia como Bakhtin, e feministas como Elisabeth Badinter, além dos fundamentos básicos da tragédia, orientam esta pesquisa.

Quanto à tarefa de comentar a suspensão de identidades como efeito diluidor das barreiras do trágico e do cômico, quero iniciá-la à luz de um artigo, “Thomas Hardy, A Dislocation of Souls”, em Hillis Miller explora um poema de Thomas Hardy, “The Torn Letter”. Baseando-se em Derrida, Miller demonstra como o esvaziamento de identidades numa mensagem escrita cria perspectivas inusitadas no campo da recepção. No poema, uma voz se queixa com remorso de haver destruído uma carta de amor e, a despeito da tentativa de reavê-la, sofre a frustração de comprovar que o mais importante se fora no ato de destruí-la: o nome e endereço do remetente.

Eis o poema:

#### A Carta Rasgada

Rasguei sua carta em pedaços,  
    meras penas, fragmentos  
    que as aves soltam aos ventos  
cobrindo todos os espaços.

Na luz do quarto sombria  
    Tua visão descontínua  
    Ouço uma voz, quase a tua,  
Que, se mal vinha, se ia.

O afã da manhã se passara  
    Sem que me desse conta,  
    À noite me achou meio tonta  
Em vista do que fizera.

Pensei nos dias compridos,  
    Na linha tão bem cuidada  
    Não eram por mão de fada  
Aqueles versos tecidos?

Como quem procura pérolas  
    Recolho daqui e dali  
    Meia noite, ainda não vi  
Bem mais que tristes estrelas.

Castigo! Deixei destruir,  
    Prova de meu despreço,  
    Seu nome e seu endereço,  
Castelos que fiz ruir.

Bem sei, que por culpa minha,

Ao léu, sem rumo velejo,  
Na artimanha do desejo,  
Sem ti me vejo e sozinha.

Se sofro essa dor, porém,  
Se nunca a pude esquecer  
A mim me vale saber,  
Dela não sabes também.<sup>1</sup> (Minha Tradução)

Em breves linhas, Hardy cria um herói, trágico no sentido de que, por mera presunção, incorre numa *falta*; ao tornar-se consciente da mesma, arrepende-se e tenta reparar o dano que ele próprio causara. Porém, o destino, como ocorre sempre no trágico, impõe-lhe a sina de *purgar* e nunca lhe permitir uma volta ao seu estado primordial harmônico; seu único consolo, ou vingança, é saber que também permanece oculta sua própria identidade de amante. Através, portanto, da angústia advinda da anulação tanto do eu da pessoa amada, quanto o do poeta, estabelece-se à *catarse* do leitor/espectador da cena, sem que se vislumbre alívio possível para aquele sofrimento. Como pretendo demonstrar adiante, Lenny Weirib, o anti-herói de Allen, percorrerá uma trajetória em sentido inverso, ocultando fatos, burlando identidades e manipulando também o espectador de maneira intrigante.

Miller desenvolve em seu artigo o tema do “fantasma da escrita” de Kafka, isto é, como a última estaria sempre indo ao encontro de um outro fantasmagórico, criado no momento em que seu texto, seja este beijo, um abraço se revelaria enquanto representação para esta pessoa que o interceptasse. (MILLER, 1986: 135-6) Diz Miller:

---

<sup>1</sup> “(I) *I tore your letter into strips / No bigger than the airy feathers / That ducks preen out in changing weather / Upon the shifting ripple-tips.* (II) *In the darkness on my bed alone / I seemed to see you in a vision , / And hear you say: "Why this derision / Of one drawn to you, though unknown?"*(III) *Yes, eve's quick need had run its course, / The night had cooled my hasty madness; / I suffered a regretful sadness / Which deepened into a real remorse.*(IV) *I thought what a pensive patient days / A soul must know of grain so tender. / How much of good must grace the sender / Of such sweet words in such a bright phrase.*(V) *Uprising then, as things unpriced / I sought each fragment, patched and mended; / The midnight whitened ere I had ended / And gathered words I had sacrificed.* (VI) *But some, alas, of those I threw/ Were past my search, destroyed for ever:/ They were your name an place; and never / Did I regain those clues to you.*(VII) *I learnt I had missed, by rash unheed, / My track; that, so the Will decided / In life, death, we should be divided , /And at the sense I ached indeed.*(VII) *That ache for you, born long ago,/Throbs on: I never could outgrow it. / What a revenge /, did you but know it! / But that, thank God, you do not know.”* (Esta, bem como todas as demais traduções nesta pesquisa , são de minha exclusiva responsabilidade.)

*Nada mais fácil do que escrever – uma carta, por exemplo. Escrever um poema, uma estória, um romance, não é mais do que uma extensão do terrível poder de deslocamento envolto no simples gesto de escrever uma mensagem a um amigo. O deslocamento é precisamente um “deslocamento de almas”. Escrever é um deslocamento no sentido que move a própria alma do escritor, tanto quanto de quem recebe a escrita, além e fora de si mesmo, lá, nalgum outro lugar.*<sup>2</sup> (MILLER, 1986: 136)

Na listagem acima, poder-se-ia incluir o ato de filmar, objeto deste trabalho. O tema da escrita é também assunto de “Télépathie”, de Jacques Derrida, cujo sabor profético Miller explora em sua análise. Nesta obra, Miller demonstra como Derrida faz uma apologia do poder performativo da palavra, poder esse anteriormente já advogado por Austin. A definição estrita do performativo deste último reconhece o ato da fala segundo o interlocutor ao se dirigir ao outro simultaneamente o constitui, como no caso de *I declare*, isto é “eu declaro” (AUSTIN, 1967). Foge ao escopo deste trabalho um aprofundamento exaustivo do conceito de um ou outro autor. Cabe-nos apenas estabelecer uma correspondência entre a leitura que Miller faz da mensagem estética de Derrida sobre o caráter essencialmente performativo do texto e a anulação de identidades no poema de Hardy, com a formação e obliteração de identidades em *A Poderosa Afrodite* de Allen. Para tanto é mister reforçar esta posição de Derrida quando este se pergunta:

Por que, [...] teóricos da pragmática e do performativo se interessam tão pouco, pelos efeitos das coisas escritas, principalmente cartas? Do que têm medo? [...]

[...]

É isto então: você se identifica e engaja sua vida de acordo com o programa da carta, ou talvez melhor ainda do postal, da carta-aberta, ao mesmo tempo transparente e escondida. [...]. Por uma gentil ainda que terrível escolha você diz: “Era eu...” Outros então concluem: uma carta *acha* seu destinatário, ele ou ela.<sup>3</sup> (HARDY, 1986: 137)

Em *Acts of Literature*, Derrida reafirma seu desprezo pela divisão sumária entre o performativo e o constativo quando diz:

---

<sup>2</sup>Nothing is easier than writing – a letter, for example. The writing of a poem, a story, a novel, is no more than an extension of the terrible power of dislocation involved in the simplest “gesture” of writing a note to a friend . The dislocation is precisely a “dislocation of souls.” Writing is a dislocation in the sense that it moves the soul itself of the writer, as well as of the recipient, beyond or outside of itself, over there, somewhere else. (136)

<sup>3</sup> Why, [...]do the theoreticians of the performative or of the pragmatic interest themselves so little,[...] in the effect of written things, notably in letters? What do they fear...

*P A performatividade é necessária mas não suficiente[...]. A desconstrução que estou invocando só inventa ou afirma, deixa o outro na medida que, enquanto um performativo não o é somente mas continua a desfazer as condições do performativo e do que o distinga confortavelmente do constativo. Esta escritura atende ao outro, abre-se ao e pelo outro, ao trabalho de outro; é a escritura do não se deixar encerrar ou se dominar (DERRIDA: 1992: 342-3)<sup>4</sup>(Minha tradução).*

Miller, assim como Derrida, está consciente da tendência implícita de convocar o leitor de qualquer obra escrita a se fragmentar nos muitos eus que a mesma inelutavelmente cria através desse poder performativo que lhe é intrínseco; o leitor é seduzido pelo poder coercitivo da palavra, intencional ou não, e reage como servo interino dela, senhora daquele ser que o habita naquela circunstância. Hardy conclui que para ele, assim como para Derrida, ou Nietzsche, o eu é o *locus* de muitos eus coabitando desconfortavelmente o mesmo espaço. Miller demonstra que em “A carta rasgada”, um dos eus do poeta será aquele que responderia à mulher. Diz ele:

Esta incompletude dá ao poema seu poder de habitar o íntimo de leitor, como um fantasma ou como um eu não preenchido como um parasita no seu hospedeiro.[...] É uma trilha que o leitor não pode tomar ou atingir o fim, e por isso fica sempre fascinado com ela, uma parte do leitor se torna pela lei dos múltiplos eus simultâneos, permanentemente o eu que o poema performativamente cria.<sup>5</sup> (HARDY, 1986: 143)

Lendo estas conclusões não pude me furtar à relação do poema com a trama do filme: o fato de ver duas carteiras de identidade terem sua origem biológica conscientemente violada, não colocaria quem quer que intercepte a cena numa posição incômoda de querer preencher aquele vazio?

Em *A poderosa Afrodite*, a cena se abre com um coro grego, apresentando a personagem, Leonard Weinrib, jornalista esportivo, (vivido pelo próprio Allen), que se torna pai adotivo por insistência da própria esposa, já que a mesma, é muito “ocupada” para enfrentar uma gestação

---

<sup>4</sup> Performativity is necessary but not sufficient. [...] The deconstruction I am invoking only invents or affirms, lets the other come insofar as, while a performative, it is not only performative but also continues to unsettle the conditions of the performative and of whatever distinguishes it comfortably from the constative. This writing is liable to the other, opened to and by the other, to the work of the other; it is writing at not letting itself be enclosed or dominated.

<sup>5</sup> [...] This incompleteness gives the poems their power to dwell within the reader, like a ghost, or like an unrealized self, or like a parasite within its host. It is a track the reader cannot take or reach the end of, and so he remains fascinated by it. One part of the reader, too, becomes by the law of multiple simultaneous selves, permanently the self the poet performatively creates.

normal. O coro, em uma cuidadosa perfeita paródia do clássico de Sófocles, expõe o enredo, que ao mesmo tempo faz interpelações, advertências, tece comentários tanto para o espectador quanto para a própria personagem; este também, numa postura meta-teatral, entra no jogo e chega a replicar o chefe a respeito de suas interferências: “Eu ajo; enquanto você fica aí; por isso não passa de coro”. A irritação de Lenny vem a propósito da frustração do mesmo em descobrir a origem do garoto. Por se tornar maravilhado com o filho, Lenny passa a procurar, com a mesma tenacidade de Édipo, a mãe deste, até que descobre ser esta uma prostituta. Após a constatação da verdade, ele, agora como Pigmaleão, vai se empenhar, na reconstrução da imagem da moça, dentro das convenções mais sólidas do gênero, da moral, dos valores mais burgueses, remendando-lhe fissuras da linguagem, ou, em especial, fazendo-lhe cortes, substituindo seu código de vestimenta, bem como seus pressupostos ideológicos.

No laborioso processo de composição de sua identidade ele a faz aprender a se vestir, comportar, e, principalmente, calar. O diálogo entre ambos é rico em entre-cruzamento de vozes da cultura e do meio social de cada um. Numa das mais cenas mais interessantes, Judy, a mãe do garoto, explica com orgulho para Lenny, que tirou patente do seu apelido, “Judy-Cum”; “cum”, em inglês, significa o órgão sexual feminino. Judy é uma fusão de lugares-comuns em torno da reificação da mulher para o deleite do olhar masculino; contudo, essa auto-elaboração é fruto de uma personalidade forte: ela acredita ser a única pessoa “capaz”, com ambição, o que, aliás, parodia o ideal masculino, numa família de bêbados e derrotados.

Já Lenny escolheu para o menino um nome com outra carga ideológica: Max. Numa cena, Lenny devaneia como no sonho americano; ele se delicia dizendo para si mesmo, “Rabino, ou Senador Max Weirib!” Como comentarista esportivo, que tem orgulho machista, Lenny ensina o filho a jogar basquete, e a não vir a ser um “decorador de ambientes”. Interessante é que ele é franzino, ganha menos do que a mulher, que é quem sempre dita as normas, mas mesmo assim

procura para Judy um namorado dentro dos padrões clássicos. Apresenta-lhe um aspirante de jogador de boxe, bem ao gosto do senso comum conservador cujo caráter ecoa a seguinte reflexão de Elisabeth Badinter, sobre o processo de construção da identidade masculina: “Ser rude, barulhento, beligerante; maltratar e fetichizar as mulheres; procurar somente a amizade dos homens, mas detestar os homossexuais; falar grosseiramente; denegrir as ocupações das mulheres. *O primeiro dever de um homem é: não ser uma mulher*” (BADINTER, 1992: 49) (Ênfase do autor).

Vimos que, enfim, Lenny busca como ideal de homem o padrão americano, branco, másculo, bom filho e religioso, não-judeu, como ele. O choque é inevitável. Uma outra ironia ocorre quando, no primeiro encontro arranjado por Lenny, ambos se confessam ignorantes em cinema, pois nem sequer tinham visto “A Lista de Schindler”; contudo, o namorado não se furta à observação de que “aqueles caras”, isto é, os nazistas “eram durões”. No fim da farsa, Lenny descobre, então, estar duplamente sujeito a incorrer em falsos juízos de valor: o rapaz não passa de um machista, preconceituoso e violento que agride a moça, após descobrir toda a verdade; Lenny, por sua vez, ao consolá-la, cede à atração por ela, e acabam fazendo sexo. Após uma solução *deus-ex-machina* que poria todas as coisas nos seus lugares (depois de rejeitada, ela acidentalmente conhece um piloto de helicóptero, homem liberal que a aceita; casa-se com ele e muda de vida), Leonard Weinrib comete sua maior transgressão, que vai perturbar a mente do leitor do filme: por ocasião de um reencontro casual de ambos, ele omite, deliberadamente, a razão que o movera até ela, ou seja, o menino ao seu lado era o filho dela; todavia, por outro lado, no mais perfeito balanceamento da distribuição de poderes aos gêneros, ele não será o único a lesar a verdade; também será enganado pela poderosa Vênus, que, por sua vez, não lhe revela que a menina no carrinho de bebê que levava era ele.

Caberia aqui uma digressão: entre as cenas que merecem comentário, aparece uma, logo no começo, em que Lenny recusa obstinadamente acatar a decisão da esposa de adotar um filho, expressando-se da seguinte maneira: “Filhos é coisa séria!”. Mais adiante, no mesmo diálogo, o vínculo familiar é exposto como algo não essencial, mas social, ou até geográfico: “O filhos vão para qualquer lugar e a gente nem os vê mais...”.

Quando o drama é encerrado pelo chefe do coro, que coloca a vida como “triste e maravilhosa”, ao som alienante da canção “When you Smile”, clássico hollywoodiano, a rotina sorridente de cada um é projetada na tela: o ex-noivo de Judy é visto numa casa rústica no campo, com sua esposa grávida, uma cópia da mãe deste, sugerindo uma indesejável perpetuação de valores; os lares das duas crianças, inocentes do seu parentesco, são focalizados nas cenas mais prosaicas (e irônicas), de afeto e cuidado com as mesmas; o ex-gigolô de Judy se diverte com as entradas para o campeonato de basquete que Lenny lhe conseguira, em troca de Judy, e como preço por sua própria segurança; no pano de fundo, alguns elementos do coro se embalam numa orgia enquanto outros dançam livremente de forma carnavalesca.

Percebe-se então que vários elementos em *prolepse* vão apontando para um possível desvio, ou ‘dénouement’ indesejável, da trama da vida: a responsabilidade dos pais na constituição da família, o respeito às convenções, à noção de origem da qual a criança possa se orgulhar, a interferência do pai na definição da sexualidade do filho, nada é seguro. Tudo, desde paixões avassaladoras até o incesto, que fica sugerido subliminarmente, é possível. O pano de fundo caótico e a música apaziguadora têm a função de sugerir a relatividade dos valores face às limitações do indivíduo, mas também, ao contrário, desconstrói o próprio ato de sorrir; este pode estar carregado de culpa e de presságios. A vida não é só maravilhosa; é maravilhosa e triste, ou triste, por isso maravilhosa. A alusão ao incesto e à rendição servil à paixão vem de mãos dadas com o acaso.



“A Poderosa Afrodite”, embora não seja uma carta em aberto, é antes de mais nada, e isto faz o argumento de Miller tão relevante quanto o é para a carta sem destinatário de Hardy, um filme única e exclusivamente sobre a constituição e a des-posseção de identidades, dos constrangimentos que envolvem tal questão, quer de ordem da sexualidade, classe social, raça, religião, costumes, etc. A roda da Fortuna está presente, mas se há queda, esta não produz conseqüências no nível existencial. Os dois bebês são dois textos, dois poemas incompletos, no mundo superficial que vivemos, onde se projeta e se vive, não da imagem, mas da habilidade da construção da mesma. Nada é essencial. O que haveria em um nome? Determinação da posição social, do sexo, da classe, do próprio futuro. Lenny se esquece da dúvida que o movera até Judy, e esta do sentimento de perda em relação ao filho; ambos negam às crianças um passado, em troca do presente que construíram, alheios ao trágico que se perdera a mais de dois mil anos. Quando Lenny chama por Zeus, quem responde é a secretária eletrônica. E se Deus não tem identidade fixa, quem a terá? Resta a literatura registrar a dúvida e a efemeridade enquanto melhor expressão da alma humana. A respeito disso, Miller conclui que

Se cartas ou postais, ou filmes realizam este temerário deslocamento de almas da qual fala Kafka, pondo um homem ao lado de si mesmo, bebendo sua vida na criação de um eu fantasma e um fantasma correspondente ao eu, um fantasma que intercepta os mais apaixonados dos beijos escritos de tal forma que estes nunca chegam a seu destino, obras literárias projetam a mesma desposseção. Um poema, também, pode deslocar seu leitor. Pode mesmo fazer de uma pessoa outra, poder que, talvez, nem seja mais reversível.<sup>6</sup>(MILLER, 1986: 144)

Ao postular o papel questionador da literatura, ele abre caminho para o reconhecimento de um espaço que muito freqüentemente é cedido ao trágico em detrimento da comédia, o de despertar consciências, as quais, porém, depois de Woody Allen jamais se manterão as mesmas.

---

<sup>6</sup> *If letters or postcards perform that fearful dislocation of souls of which Kafka speaks, putting a man beside himself, as it were, drinking his life in the creation of a phantom self and a phantom correspondent for that self, a phantom who intercepts the most passionate of written kisses so that they never reach their destination, works of literature enact a similar dispossession. A poem, too, may dislocate its reader. It may make him someone else, perhaps without power ever to go back to himself.*

## Referências Bibliográficas

- ARISTOTLE. *The poetics of Aristotle*. Trans. Preston H. Epps. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1970.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1967.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems on Dostoievsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Alfred A. Knoff, 1968.
- DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.
- MILLER, J. Hillis, "Thomas Hardy, Jacques Derrida, and the 'Dislocation of Souls,'" *Theory into Practice*, ed. K. M. Newton. New York: St. Martin's. 1988.