

PODEROSA AFRODITE: UMA TRAGÉDIA CÔMICA

ARAÚJO, L. A. (2011). "Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica". *Archai* n. 7, jul-dez 2011, pp. 102-108.

RESUMO: Muitas adaptações modernas de tragédias antigas nem sempre são bem recebidas pelo público, seja porque se distanciam do original, seja porque a fidelidade ao original parece impossível. Nesse artigo, intentamos mostrar em *Poderosa Afrodite*, de Woody Allen, a manipulação que o diretor faz de temas e de elementos formais, como o Coro, do drama antigo, a fim de obter uma boa recepção pelo público contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Édipo Rei, Woody Allen, Poderosa Afrodite, Tragédia Grega

MIGHTY APHRODITE: A COMIC TRAGEDY

ABSTRACT: Many modern adaptations of ancient tragedies are not always well received by the public, either because the distance from the original, either because their fidelity to the original it seems impossible. In this paper we intend to show in *Mighty Aphrodite* by Woody Allen, the director makes the handling of themes and formal elements, like the Chorus, the ancient drama, in order to get a good reception by contemporary audiences.

KEYWORDS: *Oedipus King*, Woody Allen, *Mighty Aphrodite*, Greek Tragedy

* Professor Adjunto II da
Universidade Federal do
Ceará. E-Mail:
araujo_orlando@hotmail.com

Orlando Luiz de Araújo*

Ouçá, menina, uma velha que viu três gerações e aprendeu muito sobre os homens e sobre as mulheres. Casamento e amor nada têm a ver com o outro. Casa-se para fundar uma família e forma-se uma família para constituir a sociedade. A sociedade não pode dispensar o casamento. Se a sociedade é uma cadeia, cada família é um anel dessa cadeia.

Para soldar os anéis procuram-se sempre metais parecidos [...]. Só nos casamos uma vez, menina, porque o mundo exige, mas podemos amar vinte vezes na vida, porque a natureza nos fez assim.

(Guy de Maupassant, *Jadís*, *Pléiade*, trad. de Rejane Janowitz)

Ao tratar de temas clássicos, muitos diretores de teatro e de cinema têm buscado inspiração, especialmente, nos poemas épicos, *Ilíada* e *Odisseia*, e nas tragédias, *Édipo Rei*, *As Troianas*, *Electra*, *Medeia*, *Antígona*, que parecem ser as mais inspiradoras. Os esforços desses dramaturgos e cineastas para trazer o passado para o presente são enormes, e nem sempre exitosos do ponto de vista da recepção das obras. A transposição de qualquer obra literária para o palco ou para a tela é algo bem complexo; tal

complexidade se intensifica quando a obra a ser transposta está distante de nós há pelo menos dois mil anos, como é o caso das obras literárias da antiguidade clássica; acrescenta-se a essa complexidade a expectativa que os críticos, leitores e espectadores têm de ver representados, na nova produção, os valores sociais e culturais da obra de partida.

No caso das adaptações e releituras das tragédias gregas para o cenário contemporâneo, a representação das condições cênicas do próprio espetáculo, como o uso da máscara, a interdição da exibição das cenas violentas diante do público e a participação do coro são questões que diretores e encenadores devem estar atentos para enfrentá-las. Dois outros elementos que eles não podem negligenciar são o espaço e o tempo. No caso da tragédia grega, o espaço da *pólis* ateniense e a frequente discussão dos problemas humanos é algo que não pode ser descurado. É óbvio que não se trata de, simplesmente, transpor a realidade grega para a da contemporaneidade, trata-se, pois, de estabelecer o diálogo entre as culturas, principalmente, acerca do que é fundamental a ambas.

Destarte, eleger um tema, mais do que transladar a obra tal qual foi produzida na sua época, torna-se mais eficiente e se conforma melhor às condições de recepção do público moderno. Deve-se ressaltar que a representação primitiva do drama contava com regras fixas e bem definidas, como a apresentação, pelo menos em todas as tragédias gregas supérstites, dos elementos lírico, cênico e recitativo, em oposição a uma representação mais flexível e insubordinada do teatro na contemporaneidade.

A combinação dos três elementos supracitados permitia ao espectador antigo a explosão da emoção ou purificação dos sentimentos, emoções que foram subtraídas do teatro atual. O espectador, no teatro antigo, ocupava um lugar de destaque que não mais se encontra hoje, exceção feita, talvez, às encenações da diretora de teatro e de cinema Ariane Mnouchkine (1939), frente ao *Théâtre du Soleil*, com sua representação memorável de *Les*

Atrides (1990). Consoante Roselli (2011: p. 63), no espaço social do teatro ateniense – e aqui entendemos por espaço social o *théatron*, o lugar onde se sentava o público –, o modo pelo qual as pessoas interagiam constituía uma forma de ação política. É, pois, o elemento político, mais do que os elementos formais da tragédia, que deve ser eleito como pano de fundo para transpor uma obra antiga para a contemporaneidade, podendo considerar, obviamente, elementos da tragédia que poderão auxiliar na nova produção.

Na tragédia grega, o elemento lírico já citado acima está confinado ao coro e se apresenta por meio de versos variados e não menos complexos, como, por exemplo, podemos divisar no terceiro estásimo de *Édipo Rei* (1086-1109), de Sófocles, que apresenta uma dança frenética e veloz, de teor mais festivo, contrastando com os acontecimentos anteriores, que apresentam tons mais sombrios. A música instrumental, performatizada pelo coro, os diálogos entre personagens e a declamação, que aparece em pontos de alta tensão dramática, são elementos que estruturam a tragédia ao mesmo tempo em que aguçam a expectativa do público.

A organização desses elementos em uma produção moderna é, indubitavelmente, possível. *As Bacantes* (1996), de José Celso Martinez Corrêa (1937), é um exemplo; essa organicidade confere à representação o estatuto formal – aproximando-se da tragédia clássica –, entretanto pode não causar o resultado que se deseja, pelo fato da adaptação sugerir questões distintas da do passado. As encenações no teatro de Dioniso, em Atenas, não descuidavam dos seus contextos de performances e, frequentemente, faziam com que suas personagens, - e a comédia é pródiga em exemplos dessa espécie -, se dirigissem diretamente ao auditório utilizando categorias social e política.

Na adaptação, devemos considerar o contexto da representação e o que esperamos atingir com tal produção. Nesse sentido, o espetáculo *Fragmentos Troianos* (1999), de Antunes Filho (1929), é bastante eloquente. Logo, parecemos que a adaptação ou a releitura das obras

clássicas parece ser mais eficaz quando traduz as questões essenciais do passado para a língua do presente, sem que, necessariamente, a forma seja preservada, todavia sem prejuízo do que David Willes (2000: p. 179) denomina de elemento de *authenticity*. Para Willes, muitos diretores que se envolvem com o drama grego acreditam ter encontrado algo de autêntico no passado que merece ser trazido ao presente, assim como acreditam ter encontrado algo no presente que é digno de ser levado para o texto antigo. Nessa relação dialógica, pensamos que o passado pode ser reinventado, ao invés de ser transplantado para o presente.

Dessa forma, *Poderosa Afrodite, Mighty Aphrodite* (1995), roteiro de filme escrito e dirigido por Woody Allen (1935), traz algo de autêntico ao buscar reler os pontos fundamentais que tragédias como *Édipo Rei* ou *Medeia* podem suscitar ao discutir assuntos de valor para o homem contemporâneo; assuntos que eram, também, necessários ser discutidos na época de Sófocles. Como sabemos, as representações se realizavam no Teatro de Dioniso, em Atenas, por ocasião do festival dedicado ao deus e nos três dias do festival, temas como o da relação problemática entre filhos e pai, o do adultério e o da culpa faziam parte do programa das apresentações dramáticas.

Sem dúvida, tais temas continuam em pauta na agenda do homem contemporâneo. Assim, mais importante do que transpor uma obra, privilegiando seus aspectos formais, buscando produzi-la tal qual produziu seu autor na época em que foi feita, é discutir sua atualidade temática. Dessa forma, ao eleger a culpa e o adultério como objetos de discussão em sua produção, Woody Allen se aproxima das narrativas míticas e dos dramaturgos gregos sem, no entanto, subvertê-los ou apagá-los totalmente, visto que não intenta representar uma tragédia antiga, mas, a partir dela, discutir as questões que constituem, ainda, matéria de debate.

A despeito do interesse de Allen por argumentos sérios, ele não constrói um drama trágico no sentido estrito do termo; porém,

vinculando o cômico ao trágico, consegue unir os dois elementos, possibilitando-lhe filmar uma narrativa ao mesmo tempo séria e divertida, duas facetas presentes nos gêneros dramático e humano, se considerarmos a lição de Dejanira, em *As Traquínias*, de Sófocles, que nos ensina acerca da inevitabilidade da alegria seguir seu curso, todavia, “os que examinam bem podem temer que o vencedor um dia caia” (vv. 296-97). Como os enredos trágicos, o filme de Woody Allen narra uma história de contornos bem simples: um casal, Lenny Weinrib (Woody Allen) e Armanda Sloan (Helena Bonham Carter), adota uma criança. Os dois desconhecem a identidade da mãe do bebê, até o dia em que Lenny resolve investigar e descobre tratar-se da prostituta, que aspira a ser atriz de filmes pornográficos, Judy Cum (Mira Sorvino), mais conhecida como Linda Ash, que também será a “Afrodite” da história de Allen.

Allen apresenta na narrativa o lugar da alternância das coisas como ponto principal. Ao fazer isso, ele atrai a atenção do espectador para o fato de que toda história tem, no mínimo, duas versões. Na sequência inicial do filme, o público é transportado para o passado, para um anfiteatro antigo no qual um coro de atores mascarados encena uma tragédia grega; trata-se da adaptação da história de Édipo. Allen parece, a exemplo dos prólogos das tragédias gregas, prenunciar o que está por vir ao fundir a história de Édipo na de Lenny Weinrib.

A sequência seguinte se dá em um restaurante onde dois casais, um dos quais é Lenny e Amanda, conversam animadamente acerca de filhos, adoções, pais e parricídio. Ao fazer isso, o diretor traz o espectador para o presente da narrativa. Por meio desse artifício, lança o espectador em dois espaços diferentes e em dois tempos distintos, situando-o diante de dois cenários totalmente singulares: as ruínas de um anfiteatro, de um lado; e o espaço organizado do restaurante no qual se encontram os casais, de outro. No centro das duas narrativas, está a história de Lenny Weinrib, “tão grega e eterna quanto o próprio destino”, diz o coro. Lenny não deseja ter filhos naturais, tampouco adotá-los,

temendo o sangue ruim do filho que poderá virar-se contra ele, tornando-se um parricida.

Ao ritmo e ao tom sério e sombrio do coro, na primeira cena, se opõe a conversa dos casais que se encontram no restaurante. Se na cena do anfiteatro, o espaço do *théatron* está vazio, de modo que somente os atores atuem sem que sejam vistos pelos espectadores, pois não há nenhum espectador; no restaurante, os casais podem ver e serem vistos por outras pessoas presentes à cena como prováveis espectadores. Igualmente, merecem destaques o uso de máscaras pelo coro e a ausência delas na cena do restaurante.

Allen suspende o tom austero, mais adequado à tragédia, para incluir o tom jocoso, próprio de seus filmes, e mais próximo da comédia. Por consequência, o tempo e o espaço, a tragédia e a comédia, o sério e o risível constituem a narrativa fílmica de *Poderosa Afrodite*. As ruínas do anfiteatro opostas à cuidadosa arrumação do restaurante no qual os casais, civilizadamente, comem e bebem, são índices que levam o espectador a pensar na desestruturação pela qual as personagens passarão.

No prólogo do *Édipo Rei*, a visão dos suplicantes espalhados pelos degraus do palácio se opõe à notável e bem segura figura de Édipo, que acaba de sair ao vestíbulo. No caso da tragédia sofocliana, Édipo troca de papel com os suplicantes no final da peça, ao passar de rei a súplice cego nos bosques de Colono. Édipo, ao dirigir-se aos cidadãos que governa, o faz como o rei que se preocupa com o bem-estar dos seus governados, sentindo piedade por seus sofrimentos, e disposto a protegê-los. A ironia da cena sofocliana joga com o desconhecimento de Édipo em relação à própria vida e ao que lhe acontecerá depois.

Em *Poderosa Afrodite*, Allen substitui a presença real de Édipo, como símbolo de poder, pela do fogo, que simboliza ao mesmo tempo o poder encantatório e a destruição. O uso da imagem do fogo, então, sugere que a narrativa representará certo poder devastador. Poder que

se localiza no desejo proibido o qual leva homens à ruína como, por exemplo, Aquiles e Édipo, no passado, e Lenny Weinrib, no presente. Mas, contraditoriamente, desejo que torna possível o homem sonhar e contemplar mudanças de vida, como a de Linda Ash. O coro alude à morte de Aquiles, aos infortúnios de Édipo e à má sorte de Medeia, que teve de gerar os filhos para depois matá-los, como todos eles sendo vítimas do “desejo proibido” que pode desgraçar todo indivíduo que busca “entender os caminhos do coração”.

Ao combinar os elementos cômicos e trágicos na narrativa, Allen se afasta do grupo de diretores que buscam encenar a tragédia como se encenava no século V; contudo ganha ao construir uma tragicomédia que joga, bem humoradamente, com o que há de bom e de terrível no homem, apresentando o conflito humano junto à dificuldade de lidar com seu desejo e de tratar os sintomas decorrentes dele.

Metaforicamente, o fogo poderoso é substituído pelo poder de Afrodite, deusa grega do amor. No *Banquete* (180d-e), Pausânias, um dos simposiastas que elogia o deus do amor, refere-se à dupla natureza da deusa: Afrodite urânia, filha de Urano sem a participação feminina, e Afrodite pandêmia, filha de Zeus e de Dione. A primeira, por nascer apenas do pai, é celestial, inatingível e extraordinária, ao passo que a segunda, por ser produto do masculino e do feminino, é acessível a todos e ordinária na forma de oferecer amor.

Por meio das personagens Laio, que na encenação já está morto, mas narra o que aconteceu, e Jocasta, que conhece seu terrível destino, Allen aborda o problema das relações amorosas que envolvem parricídio e incesto. Nessa cena, o diretor reúne o tom patético da tragédia, quando o próprio Laio revela que foi morto pelo filho, e Jocasta menciona o incesto com Édipo, com o tom ridículo da comédia dado pela visão que temos de Édipo, cego e desengonçado, correndo como se fosse uma criança. Seguem-se a isso uma suspensão da narrativa acerca dos infortúnios da casa de Laio, a introdução das

conjecturas a respeito dos filhos que abandonam os pais e do vazio que é o casamento de Lenny Weinrib.

Ao apresentar a história de Lenny, Allen organiza em um só eixo duas histórias, a de Édipo e a do próprio Lenny. Daí por diante, a noção de tempo, - presente e passado -, se desconstrói, bem como a concepção de espaço. A desconstrução de tempo e de espaço – borrando as fronteiras do clássico e do contemporâneo -, também acontece na última produção de Allen: *Meia Noite em Paris* (2011). Por meio da técnica de superposição de narrativas, o diretor consegue um resultado interessante do ponto de vista da fluência do relato sem que nenhum dos níveis, o temporal e o espacial, seja comprometido.

Em *Poderosa Afrodite*, Allen nos parece mais radical que em *Meia Noite em Paris*, ao imbricar o passado no presente. Com isso, ele obtém um resultado primoroso e, esteticamente, conserva o que é importante no drama antigo, sem que seja necessário reproduzi-lo. Dessa forma, Allen subverte os aspectos formais da obra de referência, para atingir seu objetivo: discutir as relações contemporâneas, a partir de uma alusão à antiguidade. Em vez de Tebas e de Corinto, cidades gregas onde se passa a história de Édipo, suas referências são cidades como Cincinnati, Boise e Idaho. Nomes que soam para Lenny, alter-ego do diretor Allen, como ridículas e estranhas. Allen não opta por tratar de grandes temas – o que parece esconder-se por trás das tragédias gregas -, mas opta por histórias simples do cotidiano.

As angústias de Allen, que desempenha o papel do pai que sai em busca da mãe do seu filho adotivo, equiparam-se às de Édipo, que tem de encontrar o assassino de Laio. O coro, espécie de narrador onisciente que segue os passos do protagonista, como se fosse sua consciência, participa durante toda a narrativa das ações de Lenny. Allen abre mão do elemento lírico coral e o adorna de tiradas humorísticas bem interessantes. Entre uma tirada e outra, o coro anuncia verdades que causam perplexidade a Lenny.

No filme, ainda, o coro pode se apresentar disfarçado, vestindo as indumentárias de homem moderno, como os jogadores, os amigos etc. Quando Lenny conversa com seu amigo confidente, Bud, a respeito do casamento e do filho Max, Bud lança em Lenny a dúvida, ao profetizar que todo casamento passa por altos e baixos. E, ao mencionar a presumível morte do verdadeiro pai de Max, e a possível existência da mãe, uma epifania cai sob Lenny. Escutamos, nesse instante, um barulho semelhante ao do trovão. Em seguida, a narrativa volta ao anfiteatro onde se encontra o coro, que adverte Lenny – que se encontra no espaço e no tempo da ação passada -, a não prosseguir a investigação.

Lenny, à maneira da tèmpera heroica dos heróis sofoclianos que não se desviam do caminho escolhido, mostra-se obcecado pela ideia fixa de encontrar, a todo custo, a mãe do seu filho. Para o coro, a decisão de Lenny é fruto do destino: “Ó, maldito destino. Certas ideias, é melhor não tê-las”. “Deixa as coisas como estão”, alerta-o mais uma vez o coro. E, por fim, arremata: “Por favor, Lenny, não seja idiota”.

As admoestações e alertas do coro não são suficientes para dissuadir Lenny do intuito de encontrar a mãe do seu filho. Para tanto, viola as regras, quando ouve da responsável pela documentação das crianças, que vão para adoção, que não é possível informar aos pais adotivos o paradeiro dos pais biológicos.

Apesar de ser capaz de transgredir as leis, não o faz sem culpa. No escritório que Lenny invade, a fim de encontrar documentos que deem pistas de quem é a mãe de Max, Allen põe Lenny diante do seu sentimento de culpa pelo ato cometido. “É contra a lei”, diz-lhe o coro. A quem Lenny retruca: “Há leis maiores”. Nessa passagem, lembramo-nos de Antígona e do desafio que ela faz às leis escritas de Creonte que a proíbem de enterrar o irmão.

Em diálogo rápido e divertido entre Lenny e o coro, Allen aporta questões meta-dramáticas úteis. O tema da conversação diz respeito tanto ao contexto cênico em que a narrativa do presente se dá, quanto às questões atinentes ao drama

antigo. Se na tragédia, o papel do coro é rígido e bem delimitado, no filme de Allen, ele é mais descontraído, distanciando-se de sua função na tragédia. Assim como na tragédia grega, ele permanece todo o tempo em cena, intervindo e comentando, muitas vezes, as ações das personagens, em *Poderosa Afrodite*, ele também toma parte na ação “heroica” da personagem, mas a ele cabe, somente, o papel de comentar a ação, como diz Lenny, bem humorado, referindo-se à condição de comentarista do coro como função principal no contexto da narrativa.

Outra referência meta-dramática que merece destaque é a cena em que Lenny não dá importância à profecia de Cassandra, chegando até mesmo a desconhecê-la como profetisa. Ao ser instado por Cassandra a que pare com a investigação e a que não permita a Amanda convencê-lo a comprar a casa vizinha, Lenny contraria as advertências de Cassandra. Assim como no mito grego, na narrativa de Allen, Cassandra se apresenta como a profetisa de previsões inúteis, visto que suas palavras não causam efeito em quem as escuta. .

A profecia de Cassandra traz um subtexto para a narrativa: o adultério de Amanda. Ao introduzir o tema do adultério, Allen mais uma vez dialoga com o passado clássico, mormente, o mito grego. Sem fazer menção direta ao *Agamêmnon*, de Ésquilo, em cuja tragédia o adultério é apresentado, o espectador sabe da alusão que se estabelece entre Clitemnestra e Amanda. Allen, contudo, não está interessado em transformar Amanda em Clitemnestra. Logo, não constrói uma personagem vingativa e

assassina, pois Allen tem interesse em examinar a traição, não o crime.

A partir disso, podemos afirmar que a recriação do trágico de Woody Allen foi bem sucedida, uma vez que ele constrói um elemento de *authenticity* que permite comunicar aos pósteros verdades que ultrapassam o tempo e o espaço. Assim, em um jogo dialético e dialógico, fusionando linguagens e costumes diversos, sem temer a subversão, nem a experimentação, Allen consegue harmonizar o clássico e o contemporâneo, diminuindo a distância entre ambos.

Recebido em junho de 2011,
aprovado em junho de 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E CINEMATOGRAFICAS

Referências primárias

ALLEN, W. (1995) *Poderosa Afrodite (Mighty Aphrodite)*. New York.

SÓFOCLES (1986) *Édipo Rei*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: INIC.

_____. (2009) *As Traquínias*. Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp.

Referências secundárias

COOK, A. (1982) *Oedipus Rex: mirror for greek drama*. Illinois: Wavelam Press, Inc.

ROSELLI, D.K. (2011) *The theater of the people: spectators and society in ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.

WILLES, D. (2000) *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge: University Press.