

Uma outra mulher [*Another Woman*] (1988) de Woody Allen (n. 1935)
Cine Clube, 21 de Outubro 2014
Biblioteca da FCT/UNL

“O significado de fragmento e totalidade n’*Uma outra mulher*: imagens de morte e transfiguração”

Christopher Damien Aurette

para a Eduarda

(«I closed the book and felt a strange mixture of wistfulness and hope, and I wondered if a memory is something you have or something you’ve lost, and for the first time in a long time I felt at peace».)

Woody Allen: “[T]he great idea for me was hearing conversations through the wall, which could be played for comedy, which I later did in the musical [*Everyone Says I Love You*, 1996] or for this. The metaphor for me at the time seemed that she was a cold woman who didn’t want to face up to anything bad in her life, or didn’t want to hear anything bad and avoided everything and finally she came to a point where she couldn’t avoid it anymore and she was starting to hear it coming through the wall. It was the kind of drama that interested me, that kind of odd, poetic, metaphoric drama. It was hard to handle. I did the best I could with it” (Eric Lax, *Conversations with Woody Allen, His Films, the Movies, and Moviemaking*, Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2009, p. 354).

Numa cena fulcral do filme *Another Woman* [*Uma outra mulher*] a personagem principal do filme folheia o exemplar de um volume de poesia do poeta alemão Rainer Maria Rilke (n. Praga, no então Império Austro-Húngaro, 1875 - m. Sanatório Valmont, Suíça. 1926) que pertencera à sua mãe falecida há muitos anos. Lê então, em monólogo interior, os últimos versos de “Archaic Torso of Apollo”:

Archaic Torso of Apollo

We cannot know his legendary head
with eyes like ripening fruit. And yet his torso
is still suffused with brilliance from inside,
like a lamp, in which his gaze, now turned to low,

gleams in all its power. Otherwise
the curved breast could not dazzle you so, nor could
a smile run through the placid hips and thighs
to that dark center where procreation flared.

Otherwise this stone would seem defaced
beneath the translucent cascade of the shoulders
and would not glisten like a wild beast’s fur:
would not, from all the borders of itself,

**burst like a star: for here there is no place
that does not see you. You must change your life.**

In: <http://www.poets.org/poetsorg/poem/archaic-torso-apollo>
“Archaic Torso of Apollo” de Rainer Maria Rilke
(trad. Stephen Mitchell) (sublinhado nosso)

Eis-nos perante o nó dramático do filme: por um lado, o torso arcaico de Apolo (o deus da luz, da verdade e das artes proféticas, da poesia e da música) e, por outro, Marion Post, professora de filosofia que, aos cinquenta anos, está a dar início a uma sabática durante a qual pensa escrever um volume sobre o filósofo Martin Heidegger (1889-1976), um volume que, pelo seu tema densamente conceptual e de elevada abstracção intelectual, se traduzirá numa exigente disciplina intelectual e uma solidão auto-imposta a que Marion está, afinal de contas, bem familiarizada, pois é como ela própria decidiu organizar a sua vida adulta, adoptando perante o mundo, os outros e si mesma o olhar distanciado do erudito, a atitude intelectual de quem se julga superior aos outros seres por estes se entregarem às imprevisibilidades do sentir. O nó dramático – vê-se bem neste filme de prodigiosa contenção e subtileza psicológica – reside no conflito que se desenvolverá gradualmente ao longo do filme no interior desta personagem, que o filme discretamente comunica em linguagem simbólica, i.e., articulada entre a luz e a destruição, entre uma vida truncada e uma vida permeável às fugazes mas reais dádivas da vida enquanto não se lhe impõe a lei da destruição absoluta, que é o tempo.

O *pathos* do filme, o seu centro de gravidade dramático, pode plausivelmente desdobrar-se a partir da leitura deste poema, portanto, e, em particular, a partir dos versos (aqui sublinhados) lidos pela protagonista d’*Uma outra mulher*. Nesses dois versos: “for here there is no place/that does not see you. You must change your life” apercebemo-nos do carácter emblemático da injunção rilkeana de mudarmos de vida. À luz da invocação por Rilke da beleza do torso de Apolo (que funciona como uma imagem da vida plena, mesmo na sua truncada manifestação de estátua acéfala), pressente-se o significado desta exigência de transformação pessoal. O torso de Apolo – i.e., o que resta da estátua há longa data fragmentada - - traduz ainda de modo subtil mas poderoso a presença fecunda e radiosa do deus antigo, uma presença, portanto, que transcende o seu actual estado de escultura mutilada... pelo tempo.

Eis, então, a questão: a estátua de Apolo referida no poema de Rilke, à semelhança da vida de Marion Post, são representações (uma poético-escultural, a outra fílmico-narrativa) de uma lei fundamental que condiciona a vida, quer a dos deuses, quer a dos seres humanos. A lei reza: defrontamo-nos, sempre e sem apelo, com uma encruzilhada e uma escolha: a de escolhermos a via de mais vida ou a de menos vida, a de transcendermos a destruição do ser sob a lei do tempo (corrosivo até em relação à imagem esculpida de um Apolo imortal) pela aceitação de uma vida humana finita que possa incluir, apesar desta mesma finitude, a acção consoladora da amizade, amor e comunhão passional e intelectual. O poema aponta para a totalidade existencial a que tem acesso o ser humano quando assume *o risco de estar realmente na vida*. Em contrapartida, a vida de Marion Post revela-se ter sido durante grande parte da sua vida (que descobrimos mediante *flashbacks* habilmente construídos de modo a aprofundar o drama em jogo) *uma vida*

fragmentada (compartimentalizada), passionavelmente árida e intelectualmente remota. O poema, sendo o predilecto da mãe de Marion, funciona, na economia visual e narrativa do filme, não só como um texto que invoca a origem transcendental do ser no Belo e no Eterno (que pertencem, afinal, ao tecido terrestre da vida) mas, também, como uma imagem do *agon* entre a vida e a morte que todo o ser humano trava no íntimo dos seus dias e nos interstícios da sua consciência.

Há, na verdade, vidas que preferem habitar nos arredores bem jardinados (mas sem oxigénio) da morte; seres que recusam o risco e a aventura da vida; homens e mulheres que escolhem a via da sua própria alienação e mutilação interior. São, por assim dizer, estátuas arruinadas pelo tempo também, ao modo do Apolo do poema. Contudo, a diferença entre tais seres e o deus Apolo reside no facto de que a escultura vê a sua frágil materialidade transfigurada pelo olhar do poeta. À escultura de Apolo é restituída a dimensão divina que o deus antigo simboliza. Por via da visão amorosamente extática do poeta vislumbra-se novamente o significado da escultura como manifestação daquela totalidade vital que subjaz à vida e que, em última instância, os poetas têm por missão resgatar do nada. Trata-se de uma apreensão da totalidade vital que a protagonista do filme de Allen deve redescobrir para lá das suas *ilusões* (de um casamento sólido e estável, da viabilidade a longo termo de uma vida rigidamente compartimentalizada), *ilusões* provenientes da sua vida intelectual a predominar tiranicamente sobre a sua vida emocional e do seu subsequente distanciamento emocional perante a urgência com que a vida chega a todos, i.e., à queima-roupa.

O filme – *a nível dos espaços domésticos* (por exemplo, o corredor no interior da casa de Marion e seu marido, o apartamento alugado por Marion a fim de escrever o volume, situado ao lado do consultório de um psicoterapeuta cujas conversas ela consegue ouvir, o espaço da sala onde, à medida que ouve as palavras desesperadas da personagem Hope do outro lado da parede, anda de um lado para outro da sala qual animal enjaulado – como se a Marion fosse um ser a aperceber-se nesse mesmo instante de que está enterrada em vida pelas *ilusões* que já não a podem sustentar), *a nível pictórico* (o quadro do pintor de origem austríaca, Gustav Klimt (1862-1918), intitulado “Esperança”) e *a nível dramático* (o encontro entre a Marion e a Hope – sendo esta, na verdade, a personificação de uma *outra mulher* –, especificamente, uma jovem grávida em plena crise psicológica) – assinala a encruzilhada entre a via de mais vida e a de menos vida. As imagens e os diálogos do filme orbitam precisamente em torno desta encruzilhada e desta escolha.

Ora, na verdade, o filme narra um caso de infidelidade marital por parte de Ken, o marido de Marion; há, sim, outras figuras femininas que, de um modo ou de outro, encarnam *outras mulheres* que se relacionam amorosamente com os personagens do filme. Contudo, a *outra mulher* de que se trata essencialmente aqui é essa *outra mulher* que é a própria Marion: uma *outra mulher* cuja plena expressão existencial ela própria suprimiu, ou abandonou, ou esqueceu, ou perdeu de vista. Eis-nos, com a Marion, defronte de uma encruzilhada: mais vida ou menos vida, i.e., uma vida mais plenamente integrada ou – o costume – uma vida emocional e intelectualmente remota? Incumbe a Marion entender estas outras mulheres como – para além da sua respectiva especificidade dramática na economia do filme – retratos de emotividade e conflito, de desejo e paixão que ela própria deverá, por sua vez, assumir no contexto da sua vida a fim de atingir, se não a totalidade

vislumbrada pelo olhar poético de Rilke perante a estátua de um Apolo restituído à sua arcaica realidade transcendente, então, num plano estritamente terreno, uma vida mais psiquicamente integrada, de relacionamento emocionalmente mais honesto, de um encontro renovador com as pessoas da sua vida.

Só assim as estátuas voltam a andar radiosamente à face da Terra.

Portais em torno do realizador:	Portais em torno do filme:
<ul style="list-style-type: none"> • http://www.woodyallenpages.com/~ • http://worldcat.org/identities/lccn-n79-90269 • http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/allen/ • http://www.woodyallen.com/projects.html • http://en.wikipedia.org/wiki/Woody_Allen • http://en.wikipedia.org/wiki/Woody_Allen_filmography 	<ul style="list-style-type: none"> • http://www.imdb.com/title/tt0094663/ • http://www.everywoodyallenmovie.com/post/another-woman/ • http://en.wikipedia.org/wiki/Another_Woman • http://www.siu.edu/~ejoy/SIUEColloquiumEssay08.htm • http://www.woodyallenpages.com/2012/12/very-little-to-love-another-woman-the-woody-allen-pages-review/

Alguma Bibliografia

Harry M. Abrams, *Woody Allen at Work: the Photographs of Brian Hamill*. Inc., Publishers, New York, 1995.

Woody Allen, *The Complete Prose of Woody Allen*, Picador 1992.

Robert Benayoun, *The Films of Woody Allen*, Harmony Books, New York, 1985.

Stig Björkman, *Woody Allen on Woody Allen*, Faber and Faber, 1994.

Douglas Brode, *Woody Allen: His Films and Career*, Citadel Press, New Jersey, 1985.

Tim Carroll, *Woody and his Women*, Little, Brown and Company, 1993.

Sam B. Girgus, *The Films of Woody Allen*, Cambridge University Press, 1993.

Eric Lax, *Woody Allen: A Biography*, Vintage Books, 1992.

Sander H Lee, *Woody Allen's Angst – Philosophical Commentaries on His Serious Films*, McFarland & Co., North Carolina, 1997.

Marion Meade, *The Unruly Life of Woody Allen – A Biography*, Cooper Square Press, 2000.

Miles Palmer, *Woody Allen: An Illustrated Biography*, Proteus, 1980.

Stephen J. Spignesi, *The Woody Allen Companion*, Universal Press Syndicate Company, 1992.

Maurice Yacowar, *Loser Take All: the Comic Art of Woody Allen*, Roundhouse Publishing, new expanded edition, 1991.