



DO EFEITO DE *UNHEIMLICH* À REMEMORAÇÃO: O PERCURSO NARRATIVO DA PERSONAGEM MARION POST NO FILME *A OUTRA* (1988), DE WOODY ALLEN

Mariana Alice de Souza Miranda – mmiranda.lettras@gmail.com
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0001-7460-6011>

RESUMO: Nossa análise demonstra como se desenvolve o percurso narrativo da personagem – dos efeitos de *unheimlich* sentidos pela protagonista Marion Post até à rememoração do seu passado –, cuja força a faz sair de seu enclausuramento narcísico no tempo presente e, assim, proporciona a ela novas possibilidades para o futuro. Nessa perspectiva, tomamos como ponto de ancoragem teórica a psicanálise, com Freud (2019), e o conceito de rememoração da filosofia da história de Walter Benjamin, tal como explica a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2014). Ao vincular os pensamentos de Benjamin e Freud, a autora enfatiza a relação da memória com as reflexões sobre a narração e sobre a “escrita da história”, seja ela uma história autobiográfica ou uma história coletiva. Através da narrativa fílmica, o diretor Woody Allen elabora novas formas de narrar os conflitos e os sofrimentos do sujeito moderno ao explorar os moldes clássicos do cinema hollywoodiano, como o melodrama, e de estratégias narrativas já bem aceitas pela cultura de massa, como o fantástico e a metaficção. Deste modo, o diretor atualiza esses recursos de forma crítica e criativa, transformando-os em produtos da cultura contemporânea com alta relevância estética, diferindo-os, assim, da maioria dos filmes comerciais da indústria hollywoodiana.

PALAVRAS-CHAVE: Narração; *unheimlich*; *A Outra*; Woody Allen.

1 INTRODUÇÃO

*Tem Frente e Fundos a Memória –
Como uma Casa tem –
Para o Desejo e para o Rato
Há um sótão também.*

*E ainda a Adega mais profunda
Que um Pedreiro já fez –
Ao descer lá toma Cuidado
Ou pegam-te de vez.
(DICKINSON, 2008, p. 117)*

A extensa carreira cinematográfica de Woody Allen pode nos conduzir a incontáveis tópicos de pesquisa, tanto na literatura quanto no cinema, visto que, além de cineasta, Allen é escritor desde sua juventude quando, aos 18 anos, inicia sua carreira escrevendo esquetes cômicos para comediantes e nos anos seguintes, final dos anos 1950 e toda a década de 1960, simultaneamente à sua profissão de comediante de *stand-up*, escreve roteiros para programas de comédia da televisão, peças de teatro, contos e roteiros de cinema.

Na filmografia de Woody Allen, portanto, há elementos narrativos que dialogam com a literatura e com o próprio cinema, por exemplo, a tragédia grega em *O sonho de Cassandra* (2007) e *Poderosa Afrodite* (1995), a comédia *versus* a tragédia em *Melinda e Melinda* (2004), o teatro em *Tiros na Broadway* (1994), a literatura russa em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), o musical em *Todos dizem eu te amo* (1996), o expressionismo alemão em *Neblina e Sombras* (1991), o *noir* em *O escorpião de Jade* (2001), alusões aos cineastas Ingmar Bergman, em *Interiores* (1978) e *A Outra* (1988), e Federico Fellini em *Memórias* (1980). Além disso, há outras inúmeras referências artísticas, filosóficas e psicanalíticas que atravessam suas obras, de modo que o espectador deve conhecê-las minimamente para obter uma melhor fruição artística.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o cinema de Woody Allen é reconhecido por aquilo que chamamos de “cinema de arte”, isto é, são filmes tipicamente de autores independentes, que desenvolvem temáticas e questões de cunho psicológico e filosófico. Assim, eles são direcionados para um nicho específico do mercado, não alcançando o grande público como os filmes *blockbusters* fazem. É um diretor que, desde a infância, esteve imerso no âmbito cinematográfico, tendo sido influenciado, principalmente, pelas vanguardas europeias.

Desde o final dos anos 1960, Allen dirige, em média, um filme a cada ano; já coleciona, então, mais de 50 filmes. Alguns deles, sobretudo as ditas comédias românticas como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), *Manhattan* (1979) e *Hannah e suas irmãs* (1986), impulsionaram sua carreira. Entretanto, ainda há vários deles que, embora tenham sido bem realizados, não tiveram uma grande bilheteria ou não foram reconhecidos pela crítica. É o caso de nosso objeto de análise posto em questão, a narrativa fílmica *A Outra* (1988), a qual foge das comédias típicas do diretor, pois contém forte carga dramática, uma vez que a câmera/narrador foca, especialmente, nas expressões da protagonista.

A personagem Marion Post (interpretada por Gena Rowlands), de 50 anos de idade, sem filhos e em seu segundo casamento, é uma professora de filosofia reconhecida profissionalmente, notadamente da classe burguesa e que teve uma educação elitista, digamos assim. Esta condição remete ao próprio sobrenome da protagonista, posto que Post é o sobrenome de uma famosa escritora e socialite nova-iorquina do início do século XX, Emily Post, cujo livro publicado é sobre regras de etiqueta e boas maneiras. Sobre esse pequeno detalhe do sobrenome, convém destacar que esse filme é composto por elementos que não devem ser desprezados em uma análise fílmica, como a aparição de quadros do pintor austríaco Gustav Klimt e de poemas do alemão Rainer Maria Rilke, os quais serão evocados mais adiante. A percepção desses componentes da obra possibilita que nossa análise tenha uma melhor consistência na assimilação de sentidos.

A narrativa fílmica tem em torno de 80 minutos e o seu desenrolar se dá por meio da narração em voz *off* da própria Marion, ou seja, tudo o que o espectador sabe é atravessado pela narração do passado da personagem cujo desenvolvimento não se dá de forma linear, mas cheio de analepses que

irrompem sobre a narração de Marion. Dessa forma, o filme nos é apresentado através de alternâncias entre momentos do presente, lembranças do passado e alguns sonhos de Marion.

O espectador sente até uma espécie de confusão durante a primeira metade do filme, pois nos é apresentado uma gama de personagens e de situações: Marion está casada com Ken, um médico renomado. Porém, sabemos que, quando ainda era noiva de Ken, Marion teve um caso com um amigo dele, Larry, um escritor que se apaixona por ela e insiste para que ela abandone Ken. Ela recusa tanto o pedido de Larry quanto o que sente por ele. Quando era jovem, Marion havia abandonado sua paixão por pintura para seguir o caminho direcionado pelo pai, o qual não possui uma boa relação com Paul, irmão de Marion, porque Paul nunca aceitava o que o pai lhe impunha. Na idade adulta, sabemos que Marion se afastou do irmão e de sua amiga da adolescência, Claire.

Toda essa apresentação deixa claro que Marion se abdica de seus autênticos sentimentos e emoções. Isso muda quando ela aluga um apartamento para ficar sozinha a fim de escrever seu novo livro. Neste ambiente ela escuta uma voz, vinda do apartamento vizinho, de uma paciente em análise (Hope, interpretada por Mía Farrow), que está grávida, e, através dessa escuta, Marion começa a traçar paralelos com a sua própria vida, o que desencadeia uma série de lembranças e sonhos que a fazem rememorar o passado. A personagem Hope, desse modo, aparece como o duplo de Marion.

Por esse ângulo, nossa análise pretende demonstrar como se dá esse percurso narrativo da personagem – dos efeitos de *unheimlich* sentidos por Marion até à rememoração do seu passado –, cuja força a faz sair de seu enclausuramento narcísico no tempo presente e que, assim, proporciona a ela novas possibilidades para o futuro.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Para nossa análise, tomamos como ponto de ancoragem teórica a psicanálise, com Freud, e o conceito de rememoração da filosofia da história de Walter Benjamin, tal como explica a filósofa Jeanne Marie Gagnebin no ensaio “O trabalho de rememoração de Penélope” inserido no livro *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin* (2014). Nesse texto, ao vincular os pensamentos de Benjamin e Freud, a autora enfatiza a relação da memória com as reflexões sobre a narração e sobre a “escrita da história”, seja ela uma história autobiográfica ou uma história coletiva.

Ao destacar a transformação do tempo na organização da sociedade capitalista e o declínio das formas tradicionais da narração e da transmissibilidade de uma memória coletiva comum, Gagnebin (2014, p. 222-223) insiste que Benjamin fala de uma dimensão pulsional da narração, “[...] cujas formas históricas são certamente mutáveis, mas que persiste mesmo quando sua fonte parece secar, como na contemporaneidade, tão pobre em verdadeiras histórias”. É através dessa memória narrativa que o

homem procura se reconciliar com a inevitável finitude corporal e criar novos sentidos mediante a narração, meio essencial para a constituição de uma identidade pessoal, coletiva ou ficcional.

Porém, tanto Benjamin quanto Freud perceberam que, na modernidade, essa narração torna-se problemática por conta dos traumas ocasionados pela Primeira Guerra Mundial (que posteriormente se intensificará com a Segunda Guerra). É nesse contexto que entra a importância dada aos chistes, aos atos falhos, aos sonhos, àquilo que era visto como insignificante nas narrações dos pacientes de Freud. Com o aparecimento da psicanálise, portanto, Freud formaliza o inconsciente. Conforme Gagnebin (2014, p. 227):

A prática psicanalítica poderia ser entendida como uma nova forma de narração, portanto, uma nova aproximação à dinâmica do lembrar e do esquecer, sem que nenhuma coerência, nenhum sentido ou fim *a priori* sejam pressupostos. A situação analítica é, aliás, uma nova situação em termos narrativos de fala e de escuta, pois consagra a irremediável solidão do indivíduo e, ao mesmo tempo, procura lhe possibilitar uma saída de seu enclausuramento.

É nessa solidão individual que Marion Post se encontra, ainda que esteja rodeada pelo marido, pela enteada, pelos amigos e pelos colegas de trabalho. Tanto no conteúdo quanto na forma fílmica aparece esse enclausuramento que, para a personagem, diz respeito ao seu estado psicológico e ao seu espaço: em casa, mesmo na companhia de Ken, e sozinha no seu apartamento que funciona como escritório:

Figura 1 – Cena de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 1h07min14s

É importante frisar que são as cores neutras que predominam durante todo o filme como o preto, o cinza e os tons de marrom. Além das cores, a música principal que compõe a trilha sonora é *Gymnopédie N° 1*, de Erik Satie, profundamente melancólica. É deste modo que o espectador capta a atmosfera da narrativa e o estado psicológico da personagem. Assim, a relação entre as cores e a trilha sonora,

juntamente com o cenário e os figurinos, passam ao espectador uma sensação de sobriedade e de austeridade, sugerem que Marion está em um estado solitário e melancólico, o qual perpassa toda a narrativa e que se acentua quando a câmera coloca em primeiro plano as expressões da personagem:

Figura 2 – Cena de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 35min16s

Figura 3 – Cena de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 38min39s

Isto posto, convém comentar uma cena que também diz respeito ao estado psicológico da personagem. Marion e Claire, atriz e amiga da adolescência, se reencontram em um bar, onde Claire sente ciúmes da conversa entre Jack, seu marido, e Marion. Com isso, Claire confronta Marion e a acusa de ter flertado com o seu namorado na época em que eram amigas e que, por esse motivo, se afastara de Marion. Marion nega as acusações de Claire e volta para casa. Para se acalmar, ela pega o livro de poemas de Rilke, que pertencia a sua mãe e relembra de que, quando era adolescente, havia escrito uma análise sobre o poema “A Pantera”. Esse poema sugere que há uma pantera que rodeia uma jaula e não vê nada além das grades. Porém, “só às vezes / quando a cortina das pupilas se levanta / silenciosamente” (RILKE, 1982, p. 75, tradução nossa), uma imagem surge inesperadamente, penetra nos músculos rígidos e tensos

da pantera, mergulha no coração e se vai. Para Marion, essa imagem é a morte. Nesse sentido, esse poema, de maneira alegórica, coloca em evidência a própria situação da personagem.

Além desta lembrança, Marion lê o poema “O torso arcaico de Apolo” e nota que havia caído uma lágrima de sua mãe nos últimos versos do poema: “pois aqui não existe lugar que não a vê / você deve mudar sua vida” (RILKE, 1982, p. 93, tradução nossa), o que a deixa extremamente abatida. Ambas as cenas descritas acima, a discussão entre Marion e Claire e a lembrança e leitura dos poemas, acontecem na metade do filme. É a partir dessas cenas que Marion começa a perceber a frieza de seu relacionamento com Ken e a ouvir atentamente a voz de Hope.

Em seguida, aparecem três importantes planos na narrativa: 1. uma pantera em uma jaula; 2. uma máscara de teatro; 3. detalhes do quadro *Hope 1*, de Gustav Klimt (uma mulher nua e grávida em primeiro plano e atrás dela há três figuras de morte). Assim, relacionando a pintura de Klimt com o poema de Rilke, a narrativa, de modo geral, trata-se da chegada de Marion ao início da velhice e, portanto, da proximidade da morte. Ela se vê em uma vida encurralada assim como a pantera na jaula. É a partir desse sentimento que ela começa a recordar o passado, mas não de modo a recalçá-lo como antes, mas para reconhecê-lo.

Assim sendo, há uma cena em que Marion caminha a esmo pela rua a fim de tentar se acalmar e organizar os pensamentos. Há um corte de cena nesse momento que leva o espectador a vê-la em um corredor e a entrar em uma sala. Marion senta ao lado de um homem que ainda não sabemos quem é. Ele pergunta o que ela faz ali, pois ela não costuma o procurar. No decorrer da conversa, entendemos que esse homem é Paul, irmão de Marion. Ela pede para que Paul seja sincero e diz que percebeu, naquele dia, quanto tempo eles não se viam. Paul admite que se afastou de Marion porque sentia que a vida que ele levava a deixava envergonhada, além de lembrar de quando ele havia escrito um poema e Marion falara que ele estava sendo exagerado, sentimental e melodramático demais. Essa indeterminação, na forma fílmica, do que é realidade, imaginação, lembrança ou sonho provoca um estranhamento no espectador, deixando a narrativa ambígua, pois nunca fica claro o que diz respeito à realidade de Marion ou não. Isso atravessa a narrativa do começo ao fim.

Em uma cena no início da narrativa em que Marion vai jantar na casa do pai em companhia de sua enteada de 16 anos, Laura. Lá, ela mostra algumas fotos antigas a Laura: da casa onde moravam, de Marion e Paul quando crianças, de Marion a pintar quadros, de Marion e Claire juntas, e da mãe de Marion que, nas palavras da filha, gostava de tudo que dizia respeito à natureza, música, poesia.

Essa cena se dá da seguinte maneira: primeiro vemos Marion e Laura sentadas em um sofá. Depois, há um corte de plano que mostra ao espectador as imagens das fotos. A câmera leva o espectador literalmente ao passado de Marion e o que ela conta sobre essas fotos tem um duplo direcionamento: para Laura e para o espectador. Assim, vemos uma antiga discussão entre Paul e o pai. Nessa discussão

o pai demonstra-se ser mais favorável a Marion do que ao Paul, uma vez que Paul não aceita o pedido do pai para que ele trabalhe na empresa do tio. Quando o pai sai de cena e Paul fica sozinho e desorientado, a câmera sutilmente passa por uma janela e vemos Marion do lado de fora. No entanto, é a Marion do presente da narrativa, a mulher de 50 anos. Com a câmera sempre focada em Marion, ela pergunta a Paul o que há de errado e o que ele realmente quer fazer. Aqui novamente há uma indeterminação do que é realidade ou imaginação de Marion, uma fusão entre o tempo passado e o tempo presente em uma mesma cena e que pode ser simbolicamente representada pela divisão da janela, deixando Paul de um lado e Marion do outro, passado de um lado, presente do outro.

Ainda sobre essas indeterminações pelas quais a forma fílmica é elaborada, cabe destacar uma cena que acontece logo nos primeiros 5 minutos do filme. Ao tentar escrever seu novo livro, sozinha no escritório, Marion escuta, pela primeira vez, a voz de um homem a confessar seus desejos homossexuais para o analista. Marion sem querer escutar, coloca duas almofadas na saída de ar que interliga os dois apartamentos a fim de “abafar” o som:

Figura 4 – Cena de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 04min17s

Em seguida, depois de muito trabalhar, Marion deita sobre sua mesa e cochila. Ela não sabe por quanto tempo dormiu e conta (voz em *off*) ao espectador que uma das almofadas deveria ter caído, pois ela começara a escutar novamente uma voz, mas dessa vez era a voz de uma mulher, Hope. Era uma voz angustiante e Marion fica totalmente comovida com a sua tristeza. Enquanto a câmera se detém em Marion deitada sobre a mesa, escutamos a voz de Hope a confessar que começou a ter sentimentos estranhos, a pensar sobre a própria vida, “como se algo não fosse real, cheio de mentiras, e essas mentiras eram tantas que agora elas faziam parte de mim e eu não sabia mais quem eu era, eu olhei para o meu marido e era como se ele fosse um estranho”. Nesse momento, há um corte de plano que mostra que uma das almofadas havia caído e suavemente a câmera volta ao rosto de Marion, que expressa certa incredulidade devido às identificações que ela estabelece entre a sua própria vida e o que escuta.

Dito isto, a tentativa de Marion em abafar a voz com as almofadas representa a maneira como ela levou a vida, sempre a recalcar os sentimentos, desde a sua renúncia à paixão pela pintura até a recusa de sua paixão por Larry. Ainda nessa cena, a voz angustiante de Hope, por fim, confessa: “por um momento foi como se uma cortina tivesse se aberto e eu podia me ver claramente, estava com medo do que vi e do que tinha a minha frente. E eu pensei...em acabar com tudo!”. Curiosa, ao ouvir a mulher saindo do consultório, Marion abre a porta e vê a quem pertencia aquela voz.

À vista disso, é de início que a narrativa coloca em cena essas indeterminações entre realidade, imaginação ou sonho. Não há corte de plano ou algum efeito que torne mais clara essa distinção como acontece nos filmes mais clássicos, o que deixa o espectador sem saber se Hope realmente existiu ou se ela foi uma imaginação de Marion. Nesse sentido, ao falarmos de recalçamento e de indeterminações entre realidade e ficção, entre estados de vigília e de sono, cabe lembrarmos rapidamente qual o significado de um conceito-chave para a psicanálise: *Das Unheimliche*.

No ensaio “O infamiliar” (2019), traduzido por Ernani Chaves e Pedro H. Tavares, Freud se debruça sobre os significados que essa palavra suscita, uma vez que seu significado parte da palavra *Heimlich*, que remete àquilo que nos é familiar, íntimo, secreto, longe da vista alheia, e que no decorrer do tempo seu significado desliza para *Unheimlich*. Dessa forma, o prefixo de negação *-Un* demonstra a marca daquilo que foi negado, recalçado, daquilo que era pra ter ficado encoberto, mas que, justamente por emergir involuntariamente, aparece como algo assombroso, estranho ou angustiante.

Assim, os efeitos de *unheimlich* não são sentidos apenas pela personagem, mas também pelo próprio espectador quando a narrativa o coloca diante das indeterminações entre realidade, imaginação e sonho ou entre passado e presente. As cenas em que Marion escuta Hope se repetem e, cada vez mais, a semelhança entre suas vidas é constatada por ela. De acordo com Pierre Kaufman (1996) sobre o verbe “estranheza” no *Dicionário enciclopédico da psicanálise*:

Freud atribui esse efeito de estranheza ao retorno do recalçado, bem como à reativação de crenças aparentemente superadas. Em outras palavras, os desejos afastados e os pensamentos renegados ou rejeitados são projetados sob forma de forças estranhas ao sujeito, ao mesmo tempo em que a persistência de certas crenças atesta a divisão, a clivagem do eu. Mas observa-se também que o fenômeno em questão ocorre quando a fronteira entre realidade e ficção está como que apagada. É o que se passa cada vez que um elemento considerado verdadeiro se revela imaginário, e sempre que um objeto de fantasia é encontrado no real, ainda que isso pareça inacreditável (KAUFMAN, 1996, p. 174)

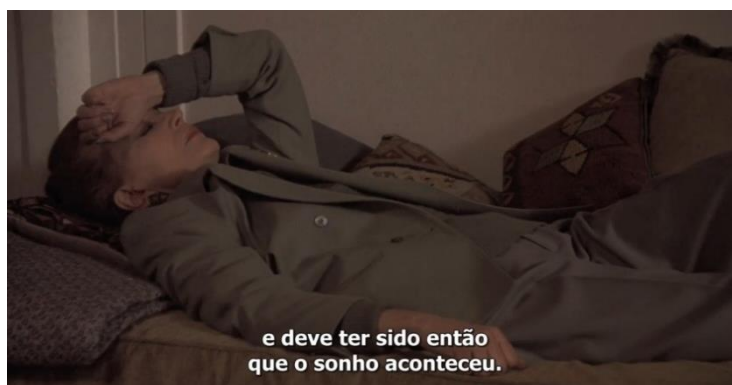
A partir das ideias de Otto Rank, Freud também comenta sobre algumas figuras que aparecem na literatura fantástica, como o duplo, os espelhos, as sombras e os bonecos autômatos que personificam, de modo geral, o mensageiro da morte. Portanto, a voz de Hope anuncia a imagem da morte, aquela que

surge inesperadamente diante da pantera e que, agora, penetra nos rígidos músculos de Marion. A voz de Hope (cujo nome é o mesmo da obra de Klimt e sua tradução para o português é “esperança”), o quadro de Klimt e os poemas de Rilke formam um conjunto de metáforas que pressionam Marion na medida em que aparecem na narrativa.

Diante disso, cabe comentar outra cena em que se evidencia o efeito de “infamiliaridade” tal como Freud o entende. A cena começa com Marion e Laura dentro do carro, estacionado em uma rua, após voltarem do jantar na casa do pai de Marion. Antes de se despedirem, Marion observa Hope passando pela calçada. Ela se despede apressadamente de Laura e persegue Hope. Nessa cena típica de perseguição, ouvimos apenas os passos das duas enquanto são intercalados planos que ora mostram Marion, ora mostram Hope. Há dois momentos interessantes: 1. quando a câmera se detém na sombra de Hope na parede; 2. quando a câmera mostra os passos de Marion que, suavemente, depois de um efeito de escurecimento, reaparecem como os passos de Hope. Novamente uma cena na qual a forma fílmica firma mais uma vez a noção de infamiliaridade. Forma e conteúdo, nesse sentido, estão sempre aglutinados.

A fim de nos encaminharmos para os momentos de desfecho da narrativa, há uma longa cena, que talvez seja a mais importante, de um sonho de Marion. Depois de ter saído para jantar com Ken e um casal de amigos, Mark e Lydia, e ido à ópera, onde claramente Marion estava impaciente ou incomodada por causa de sentimentos angustiantes, ela volta para casa e passa a noite em claro. No dia seguinte, ela não consegue trabalhar na escrita do livro devido ao cansaço e se deita para dormir. A câmera nos mostra Marion deitada de uma maneira na qual o sofá alude a um divã de análise:

Figura 5 – Cena de *A Outra* (1988)



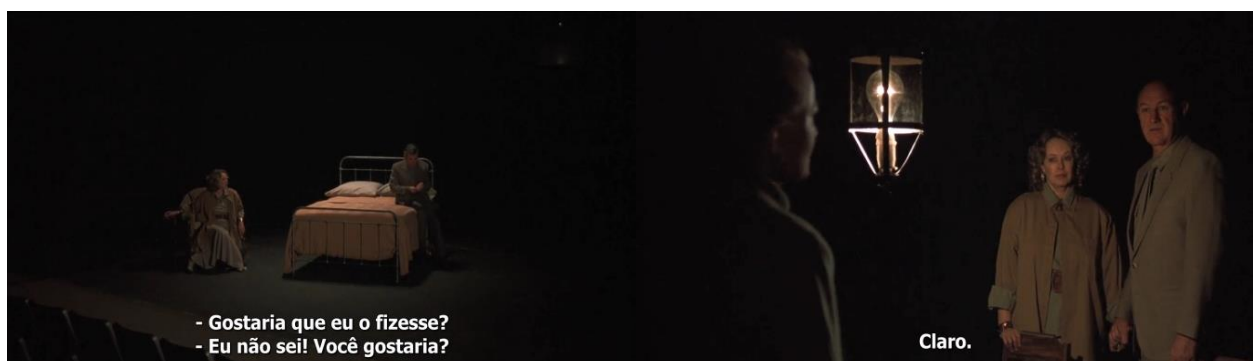
Fonte: *A Outra* (1988). 46min12s

O sonho de Marion acontece da seguinte forma: Marion escuta a voz do analista e de Hope. Ela se mostra curiosa, se levanta e caminha até o consultório. Abre a porta e vê o analista e Hope no momento da sessão de análise. Ao ser interpelada pelo analista sobre o que a enfurece, Hope responde: “a vida, o

universo, a crueldade, a injustiça, o sofrimento da humanidade, a doença, a velhice, a morte”. O analista termina a sessão dizendo a ela que organize a sua vida e que pare de se preocupar com a humanidade o tempo todo. Hope sai do consultório e o analista pergunta, então, a Marion do que ela acha que Hope sofre. Marion diz que Hope está se iludindo, que ela quer mas não consegue se separar das suas mentiras. O analista diz que “é precisamente porque ela não quer, quando ela quiser, ela o fará” e que tenta fazer com que ela não se mate. Marion não acredita que ela faria isso. No entanto, o analista responde: “ela já começou a fazer isso, não drasticamente, claro, porque não é do estilo dela. Ela o faz devagar e metodicamente e tem feito desde que era jovem”.

Em seguida, entra no consultório o pai de Marion. Ele se senta e começa a confessar seus remorsos e suas decepções. Ele se sente culpado agora que está idoso, pois percebeu que deixou seus sentimentos e emoções para trás. De repente o sonho muda. Marion se vê numa rua familiar(!). É a rua em que ela havia esbarrado com Claire e Jack quando eles saíam de um teatro. Ela entra neste teatro e vê Hope assistindo ao ensaio de uma peça, na qual o diretor é Jack. No palco, há somente uma cama e uma poltrona, onde Claire e Ken encenam uma conversa que já acontecera antes entre Marion e Ken. Todavia, com Claire fazendo o papel de Marion, a conversa é distorcida, pois Claire, ao contrário do que Marion (não) fez na realidade, confronta Ken sobre a relação monótona que possuem. É como se tudo o que Claire diz fosse o que Marion tem vontade de dizer a Ken. Quando Ken diz a Claire, de modo sarcástico, para ela não se mover e falar enquanto dorme, pois na noite anterior ela havia chamado pelo nome de Larry, a câmera sai do foco do ensaio da peça e acompanha o olhar de Marion. A câmera rodeia Marion e vemos, então, que ela olha para Claire e Larry:

Figura 6 – Cenas de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 50min08s; 51min37s

Nessa cena, Larry pergunta a Marion se ela lera o romance que ele havia escrito porque há uma personagem inspirada nela. Nesse romance ele descreve os poucos momentos em que esteve junto de Marion. Ele também fala que é casado, tem filhos e é feliz. Além disso, nesse momento há um corte de plano no qual vemos que, agora, é Hope quem observa a “encenação” entre Marion e Larry.

Depois que Larry sai de cena, Jack pede para que Marion fique e assista ao segundo ato: o suicídio do primeiro marido, Sam, que, até então, não havia aparecido e nem sido mencionado na narrativa. Sabemos, então, que Sam foi, antes de ser marido, professor de Marion e morreu ao misturar álcool com medicamentos, sozinho em um hotel, 15 anos depois do divórcio deles. Marion, no entanto, sempre nega que Sam tenha se suicidado.

Depois de todas essas recordações e sonhos, Marion, finalmente, questiona o marido sobre o casamento. Nesse ponto já sabemos que Ken é um tanto quanto cínico e que sempre se esquivava das discussões sentimentais e, assim, Marion percebe que Ken repete as mesmas desculpas que usava com a ex-esposa. Após a discussão, Marion entra em um estado melancólico e lembra de quando era jovem e estava com Sam. A cena que se abre nos mostra que Marion presenteia Sam com uma máscara típica do teatro de ópera, que fora usada em uma peça de “La Gioconda”. Em uma bela cena, Marion coloca a máscara e Sam a beija. Marion literalmente coloca um disfarce que diz respeito à própria maneira como ela se comportou durante a vida, sempre mascarando a verdadeira personalidade e fazendo da vida, um palco, ao colocar em primeiro plano apenas as aparências, assim como apontou Claire quando disse a Marion que era ela quem deveria ter sido atriz.

Nos últimos 20 minutos do filme, Marion, ao entrar despretensiosamente em um antiquário, encontra Hope em péssimo estado, chorando e observando uma reprodução do quadro *Hope 1*, de Klimt. Marion começa a conversar com ela sobre o quadro; a pintura é um interesse em comum entre as duas. Depois, para conhecê-la melhor, Marion a convida para irem a um museu (onde a câmera mostra mais um pintura de Klimt, *As três idades da mulher*) e depois almoçam juntas. Na cena do restaurante, mesmo querendo ouvir mais sobre Hope, Marion fala mais sobre si mesma. É aqui que ela conta algo que não havia dito antes, tanto para si mesma quanto para o espectador. Ela admite a Hope que se arrepende de não ter tido um filho. Nessa cena do restaurante, é interessante o enquadramento utilizado:

Figura 7 – Cenas de *A Outra* (1988)



Fonte: *A Outra* (1988). 1h04min25s

Durante a conversa, a câmera foca somente em Marion como se não fosse mais necessário mostrar o seu duplo, justamente no momento em que Marion assume e reconhece os erros que cometeu no passado. Como se uma outra parte dela estivesse fora e somente com esse reconhecimento fosse possível unificá-las. De repente a cena muda para uma discussão antiga entre Sam e Marion. Sam está furioso por Marion ter abortado o filho sem avisá-lo antes. Essa cena mostra a discussão entre Marion e Sam, no entanto ora nos mostra a jovem Marion, ora a Marion do tempo presente. Novamente uma fusão entre o passado e o presente.

Em seguida, vemos Marion voltar ao escritório demonstrando impaciência e desorientação. Ela caminha pensativa pelo apartamento enquanto escuta a voz de Hope contar ao analista que conheceu uma mulher que a deixou deprimida, pois ela pensou que essa mulher tinha tudo na vida, mas estava enganada. Hope confessa que conhecê-la fez perceber que, à medida que os anos passassem, ela poderia acabar como Marion. Hope, então, conta algo que aconteceu durante o almoço. Assim, há um corte que volta para a cena do restaurante. Nessa cena, Marion vê que sua amiga Lydia entra no restaurante. Ela se levanta para cumprimentá-la, mas testemunha que Lydia foi, na verdade, se encontrar com Ken.

Por fim, Marion volta para casa e, finalmente, pede o divórcio para Ken. Depois disso, ela se encontra com seu irmão e se reconcilia com ele, querendo começar tudo do zero. Com o humor alterado, mais feliz, Marion vai ao consultório do analista avisá-lo que ela consegue escutar os pacientes dele e pergunta como ela poderia encontrar Hope. Ele diz que ela terminou o tratamento e que não tem mais o contato dela. A última cena nos mostra Marion, enfim, conseguindo trabalhar em seu livro. Ela se lembra do romance de Larry e começa a ler as passagens inspiradas na relação deles. Enquanto ela lê, cenas dos dois são desencadeadas. Ao fechar o livro, ela diz: “Senti uma estranha sensação de satisfação e esperança, e questionava se a memória é algo que se tem ou algo que se perde. Pela primeira vez em muito tempo, me senti em paz” e a narrativa finaliza com um primeiro plano bem iluminado sobre a expressão de satisfação de Marion.

Partindo da questão levantada por Marion, nossa análise coloca em relação a memória e a narração. Voltando ao texto de Jeanne Marie Gagnebin, a filósofa comenta que os ensaios ditos autobiográficos de Benjamin não dizem respeito à formação de uma identidade, mas a um esvaziamento do “eu” no qual se efetua uma jornada em direção às profundezas da lembrança, assim como Proust na sua busca pelo tempo perdido. Há uma passagem em *Infância Berlinense*, o fragmento “A febre”, na qual Benjamin (2017) recorda de quando ficava doente e sua mãe lhe contava histórias que faziam a dor e a doença cederem:

Em compensação, ansiava por ouvir histórias. A forte torrente que as enchia atravessava o próprio corpo, arrastando consigo os sintomas da doença como despojo à deriva. A

dor era um dique que só a princípio resistia à narrativa; mais tarde, quando esta ficava mais forte, era engolida pelo abismo do esquecimento. As carícias preparavam o leito dessa torrente (BENJAMIN, 2017, p. 89).

Deste modo, Benjamin destaca a questão do lembrar e do esquecer. O ato de narrar não serve apenas para salvar e conservar o passado, mas também para salvá-lo de modo completo para que “se possa abrir mão, esquecer o passado de maneira feliz, porque aquilo que devia ser resguardado já foi posto a salvo, já foi redimido no sentido profundo da *Erlösung*: redenção e resolução/dissolução.” (GAGNEBIN, 2014, p. 231). Nesse sentido, esse esquecimento vai além de um sentimento de ressentimento. Ele parte de uma dura dedicação sobre as lembranças do passado cujo empreendimento é uma reconciliação com este e, bem como aponta Gagnebin, é aquilo que Freud chama de “perlaboração”, ou seja, um trabalho intenso do lembrar que possibilita a libertação do passado pelo sujeito. Nossa interpretação sobre a personagem Marion Post, portanto, tem respaldo neste conceito.

Assim sendo, podemos interpretar que Marion engenha um percurso narrativo que desemboca no êxito da sua perlaboração. O próprio espectador, nesse sentido, pode ser considerado o analista de Marion, aquele que se dispõe a escutá-la e, assim como em uma sessão de análise, a narração não acontece de forma linear. A narração na psicanálise objetiva-se em fazer com que o sujeito atravesse suas fantasias e descame suas identificações pretensamente imutáveis, que se liberte da armadilha do passado e crie novas possibilidades para um devir. Cabe destacar que, tanto Benjamin quanto Freud, não propõem uma garantia de cura, mas uma abertura da história coletiva ou individual.

Diante disso, para nossa análise o conceito de rememoração nesses dois autores é imprescindível. Esse conceito diz respeito ao imperativo vital para o povo judeu, *Zakhor*, mandamento bíblico que em português significa “lembrar”, no sentido de não esquecerem a escravidão que passaram no Egito e a sua libertação por Iaweh. Benjamin, portanto, como grande leitor de Proust, relaciona este conceito com o de memória involuntária. De acordo com Gagnebin (2014), Benjamin ressalta a importância do esquecimento “para as pequenas ‘ressurreições da memória’ (Proust) – da memória involuntária, portanto, isto é, aquela que lembra daquilo de que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha dominado, mas de que tinha, justamente, esquecido.” (GAGNEBIN, 2014, p. 233).

Esse conceito é comparável ao conceito de *unheimlich* de Freud. Trata-se de reter a lembrança que irrompe através da memória involuntária mesmo que ela nos cause estranheza ou angústia. Ou seja, o sujeito não deve ignorá-la, recalá-la, mas colocá-la em labor, pois como Benjamin aponta em um texto sobre Proust, citado pela filósofa, para aquele que lembra o importante não é o que viveu, mas como ele tece essa lembrança. Como o trabalho de tecitura de Penélope, “um entrecruzamento entre o lembrar (a trama) e o esquecer (a urdidura). O véu de Penélope é obra conjunta do tecer e do desmanchar, como o texto é a trama do lembrar e do esquecer.” (GAGNEBIN, 2014, p. 235).

Ainda de acordo com Gagnebin, Benjamin destaca a novidade das imagens que nossa memória involuntária suscita, na medida em que, graças à dinâmica do lembrar e do esquecer que renovam essas imagens reconhecidas como verdadeiras mesmo sem terem sido vistas antes, pois haviam passado despercebidas, elas possibilitam a transformação do nosso passado e também do presente. A autora faz uma analogia dessas imagens com as imagens oníricas:

[...] em particular nos sonhos nos quais nos vemos a nós mesmos como nunca podemos nos ver na realidade, realça não só o parentesco entre as imagens do inconsciente e as da memória involuntária, entre Freud e Proust, mas também o efeito de choque, de renovação da própria percepção de si mesmo do sujeito quando desiste da exclusividade da vontade consciente e consegue estar disponível às surpresas (fonte de alegrias para Proust; nem sempre agradáveis em Freud) dessa outra dimensão do passado rememorado (GAGNEBIN, 2014, p. 237-238).

Aqui, cabe relembrarmos de quando Marion tem aquele longo sonho no qual, primeiramente, Hope fala ao analista sobre o seu sofrimento ante as incongruências do mundo, em seguida o pai a confessar seus remorsos ao analista e, por último, de Claire a contracenar com Ken. Nessas três ocasiões, Hope, Claire e o pai assumem o papel de Marion. Os resquícios dos desejos, das preocupações e dos sentimentos de culpa recalcados por Marion vêm à tona neste sonho. De um lado, com Claire, a vontade de confrontar o marido e, por outro lado, com Hope e o pai, as preocupações e o sentimento de culpa diante da maneira como levou a vida. Nesse sonho, esses sentimentos inconscientes são deslocados para as figuras de Hope, de Claire e do pai. É a partir desse sonho e, portanto, do reconhecimento dessas novas imagens, agora preciosas, que fazem com que Marion não “abafe” mais a voz de Hope.

À vista disso, as proposições de Benjamin sobre uma “escrita da História a contrapelo”, análogas às noções psicanalíticas de Freud, prenunciam uma transformação das formas de narrar e uma nova relação com a memória, posto que a tradição, desde Platão a Hegel, reconhece a atividade do lembrar como dúbia. Ao darem importância para as imagens que o sujeito não escolhe e que podem até assustar, Freud e Proust deslocam o olhar da concepção tradicional sobre a memória. Nas palavras de Gagnebin (2014, p. 240):

Esse deslocamento traduz uma transformação da teoria da memória e, mais profundamente, uma transformação da própria concepção de sujeito. Esse não é mais definido antes de tudo por sua atividade consciente, voluntária, autônoma, mas também por um tipo de faculdade passiva, receptiva, de acolhimento, que a filosofia reservara antigamente à matéria – e às mulheres...! tal receptividade passa então a ser interpretada não em termos de inércia, mas em termos positivos de disponibilidade atenta.

A filosofia da história de Benjamin e a psicanálise de Freud recusam a visão tradicional de tempo cronológico e linear. Benjamin nas suas “Teses” retoma a antiga ideia do tempo *kairós*, que nas palavras

de Gagnebin (2013, p. 80) é o momento decisivo, “que para o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico”. Essa ideia se compara àquela do corte ou interrupção do analista. Conforme o paciente narra a sua história habitual, repetitiva, o analista faz uma intervenção em um momento oportuno para que o paciente não deixe passar despercebido aquilo que, de algum modo, parecia ser insignificante para a memória consciente e que, justamente por isso, deve ser destacado. Assim, a personagem Marion agarra com êxito esses momentos, os quais, na esteira de Gagnebin, proporcionam a ela articular o passado, a estabelecer um novo sentido para o seu presente, possibilitando uma transformação existencial, individual ou coletiva.

Diante disso, o que fez com que Marion narrasse sua história para o espectador? Como dito anteriormente, o duplo, os quadros de Klimt e os poemas de Rilke colocam em cena a imagem da morte. À vista disso, cabe lembrarmos da relação entre a narração e a morte no ensaio “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin. Para o filósofo, é a consciência da morte que dá autoridade ao sujeito para que narre a sua história. Marion, uma mulher burguesa e demasiadamente racionalista, livre da ideia de finitude corporal, acreditava que habitava um lugar seguro. Assim, a imagem da morte revelada pelo conjunto de alegorias presentes no filme coloca a personagem em um ponto-limite, no qual ela deve escavar o passado, mesmo que encontre apenas restos. Como bem lembra Gagnebin, essa ideia de “escavação” está presente tanto em Benjamin como em Freud, nos textos “Escavar e recordar” e “Construções em análise”, respectivamente. Assim como um arqueólogo, o historiador materialista e o analista procuram:

[...] vestígios do passado nas diversas camadas do presente, sem saber se encontrará somente alguns cacos, uma estátua quebrada, o torso de uma figura desaparecida. O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado (GAGNEBIN, 2014, p. 246-247).

Nesse trecho, Gagnebin remete ao fragmento de Benjamin “Torso” presente na obra *Rua de mão única: infância berlinense: 1900* (2017). Nesse fragmento, assim como no poema de Rilke e favorito da mãe de Marion, é evocada a preciosidade de uma estátua quebrada, a importância de se encontrar beleza nesses cacos “a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro” (BENJAMIN, 2017, 38). Além disso, Gagnebin, ao indicar a semelhança dos verbos cavar e escavar em alemão (*graben, ausgraben*) afirma que a ideia de escavação não remete apenas ao abismo da memória, mas também da lembrança e do pensamento como forma de sepultamento. Sendo assim, esse trabalho de rememoração e de narração sustentado pela consciência da morte é que viabilizará Marion a esculpir uma imagem do futuro.

O pintor austríaco Gustav Klimt, contemporâneo de Freud e líder do movimento denominado Secessão de Viena, foi uma figura controversa no cenário artístico de Viena, pois suas obras foram elaboradas em direção contrária às concepções tradicionais academicistas. As obras *Hope 1* e *As três idades da mulher* que aparecem no filme colocam em evidência o percurso natural do ser humano – o nascimento, a idade adulta, a velhice, a doença, a morte - cuja esperança pode, talvez, ser vista no nascimento de uma criança, ou seja, a princípio, na mulher. Ou, tendo em vista a narrativa fílmica, no próprio duplo de Marion, isto é, naquilo que pode aparecer como infamiliar.

É interessante notar que as obras de Klimt não possuem um traço que defina as formas que compõem a imagem pictórica. Elas são misturadas, indeterminadas (uma influência, talvez, da psicanálise), assim como se constitui a narrativa fílmica de Woody Allen. Além disso, essas formas, de algum modo, são aglutinadas, apertadas para que caibam no espaço da tela de pintura. Nessa perspectiva, podemos pensar que essa característica também está presente no filme, uma vez que a personagem Marion se sente sufocada cada vez mais. Esse sufocamento também pode ser sentido pelo espectador. Sufocado pelas inúmeras referências artísticas em uma curta duração do tempo, posto que a narrativa se desenvolve de forma extremamente rápida, deixando um sentimento de confusão, como foi dito anteriormente. São tantas informações que elas não conseguem ser captadas em uma única apreciação.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, ainda que os filmes de Woody Allen se insiram no que se chama de “cinema-arte”, o cineasta se vale dos moldes clássicos do cinema hollywoodiano, como o melodrama, e de estratégias narrativas já bem aceitas pela cultura de massa, como o fantástico e a metaficção. Deste modo, o diretor atualiza esses recursos de forma crítica e criativa, transformando-os em produtos da cultura contemporânea com alta relevância estética, diferindo-os, assim, da maioria dos filmes comerciais da indústria hollywoodiana. Através do cinema, Allen elabora novas formas de narrar os conflitos e os sofrimentos do sujeito moderno. E diante da feitura de tantas obras cinematográficas, cabe aos críticos escavarem sua filmografia e desenterrarem os filmes que outrora passaram despercebidos.

4 REFERÊNCIAS

A OUTRA. Direção: Woody Allen. *Produção*: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Manaus (AM): Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda., 2010. 1 DVD (81 min).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. Tradução: José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*: seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 217-248.

RILKE, Rainer Maria. *The selected poetry of Rainer Maria Rilke*. Tradução: Stephen Mitchell. New York: Random House, 1982. EDisponível em: <https://b-ok.lat/book/2327998/43fb59>. Acesso em: 06 dez. 2020.

Title

From the unheimlich's effect to remembrance: the narrative path of the character Marion Post in *Another Woman* (1988), by Woody Allen.

Abstract

Our analysis intends to demonstrate how the character's narrative path develops – from the unheimlich effects felt by the protagonist Marion Post to the remembrance of her past – whose strength makes her leave her narcissistic confinement in the present time and, thus, provides her new possibilities for the future. In this sense, we take psychoanalysis as theoretical anchorage, with Freud (2019), and the concept of remembrance in the philosophy of history of Walter Benjamin, as explained by the philosopher Jeanne Marie Gagnebin (2014). In this text, by linking the thoughts of Benjamin and Freud, the author emphasizes the relationship between memory, narration and the “writing of history”, whether it is an autobiographical history or a collective history. The filmmaker uses the classic molds of Hollywood cinema, such as melodrama, and narrative strategies already well accepted by the mass culture, such as the fantastic and the metafiction. In this way, the director updates these resources critically and creatively, transforming them into products of contemporary culture with high aesthetic relevance, thus differing them from most commercial films in the Hollywood industry. Through filmic narrative, Allen elaborates new ways of narrating the conflicts and sufferings of the modern man.

Keywords

Narration; *unheimlich*; *Another Woman*; Woody Allen.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 24/08/2021.