

Sobre Fale com ela: um filme de Almodóvar

*Lidia Levy**

Convidada a refletir sobre o Filme *Fale com ela*, dirigido por Almodóvar, destaco a solidão e o desencontro como o tema central, se não do filme, pelo menos dos meus comentários.

Considerando que no trabalho de Almodóvar é recorrente a primeira cena ressaltar um tema, geralmente de conteúdo traumático, a ser desenvolvido no decorrer do filme, chamo a atenção para a cena inicial de *Fale com ela*, na qual dois personagens masculinos, Marco e Benigno, que não se conhecem, assistem a um espetáculo de dança. Duas bailarinas solitárias dançam de olhos fechados cercadas por cadeiras e um homem tenta afastar os obstáculos do caminho de uma delas, enquanto a outra se choca contra a parede. Na plateia, Marco se emociona com o que vê, despertando a curiosidade de Benigno até então atento e concentrado pois, como veremos mais tarde, ele se disponibiliza a ser os olhos de uma das personagens femininas, Alícia, e a falar por ela.

São quatro personagens em cena, são diferentes manifestações da solidão. As duas mulheres, Alícia e Lydia, estão em coma, portanto, foram silenciadas por Almodóvar. De certa forma, há uma ruptura com alguns clichês do estilo do diretor de "*Mulheres à beira de um ataque de nervos*". Emudecê-las, entretanto, não significou que o desespero e sofrimento das figuras femininas não estivessem presentes. Segundo Felipe (2004), talvez Almodóvar tenha precisado calá-las para que os homens pudessem expressar o que sentiam por elas. O que expressam, porém, aponta para uma profunda alienação. Esta pode ser percebida nos encontros/desencontros entre os personagens.

* Membro psicanalista e Coordenadora do Núcleo de Casal e Família da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Coordenadora do Curso de Especialização em Psicologia Jurídica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (CCE PUC-Rio).

Lydia e Marco

Lydia é uma toureira, escolha profissional com escassa presença feminina. Dominar o touro e penetrá-lo repetidas vezes com a espada são atos que remetem à virilidade. Entretanto, vale ressaltar que também em outro filme de Almodóvar, tal atividade é associada à feminilidade, pois a capacidade de seduzir e atrair o animal são atos que evocam estratégias ditas femininas de sedução e conquista. Em *Matador*, um toureiro ensina a arte de render e matar um touro; simultaneamente temos imagens de uma mulher, atraindo um homem, como um toureiro com sua capa vermelha, e levando-o para casa, tal qual o toureiro leva o touro para o centro da arena. As cenas do embate se acoplam às cenas da relação sexual até a morte do homem transpassado com um alfinete na nuca e o gozo da mulher. Um jogo de sedução, portanto, se impõe nas imagens de uma tourada.

Lydia é uma figura passional e contraditória. Enfrenta e vence o touro diante do ex-amante, também toureiro, como se estivesse se vingando do abandono que havia sofrido. A trilha sonora que acompanha o confronto, porém, é uma música cantada por Elis Regina, que expressa a devoção pelo amado que a abandonou. Ao sair da cena vitoriosa, ela desafia o mundo masculino. Isto fica nítido quando em entrevista após a luta, uma jornalista lhe pergunta por que o desafio de enfrentar os touros, comentando que muitos toureiros se recusavam a tourear com ela. Curiosamente, o ataque, em tom machista, vem de uma mulher. Esta, provocativamente, ao mesmo tempo em que afirma haver muito machismo, insinua que o ex-amante, Niño de Valencia, a havia usado para se promover. Lydia se recusa a comentar o assunto, mas, de forma agressiva a jornalista lhe diz: “você devia reconhecer que foi usada, dividiu com você não só a arena, mas a cama e largou você quando foi conveniente para ele”.

Esta entrevista chama a atenção de Marco, um jornalista, que irá abordá-la ao sair da praça de touros. As aparentes contradições de Lydia se expressam também na cena de seu encontro com Marco; a triunfante toureira foge apavorada de casa ao se defrontar com uma cobra. Aqui, o homem se coloca no lugar de protetor e, curiosamente, lhe diz: “não entendo nada de touros, mas de mulheres desesperadas”. Já no quarto do hotel para onde a leva, ela comenta que precisa aprender a ficar sozinha, enquanto ele afirma já estar acostumado a dormir no sofá. Ambos falam de sofrimento por amor, dando início a um relacionamento.

Voltando a refletir sobre o jogo de sedução implícito em uma tourada, lembramos da observação lacaniana sobre a função da “mascarada”, estraté-

gia feminina de provocar a pressuposição de algo onde justamente não há. A mulher faria semblante, exatamente por não ter o falo. Diante da inexistência de um significante que represente a mulher, a questão feminina se desenrola num enigma que a impele a uma tentativa contínua de promoção de identificação. Diante deste enigma, geralmente é atribuída ao amor uma resposta. Pela via do amor busca-se um suporte identificatório. Seguindo este raciocínio, é através do amor que uma mulher pleiteia reparar sua falta e o objeto amado é suporte do narcisismo e de seu desejo. Busca-se no outro o reconhecimento, a confirmação de seu ser e, por vezes, não se encontram limites às concessões feitas.

Segundo Freud (1914/1996), estar apaixonado implica um fluir da libido do eu em direção ao objeto, que se torna idealizado. A paixão implica um movimento regressivo na medida em que há uma busca de completude narcísica, que pode ser articulada ao ego ideal, anulando a experiência de alteridade. Quando o sujeito ama, expropria-se de parte de sua própria libido e espera-se que esta seja “reposta” através do investimento do amor de outro. Nesse caso, um movimento progressivo de busca de satisfação exige que o ideal seja colocado fora do sujeito.

Para Aulagnier (1990, p. 94), falamos de paixão quando um objeto determinado se torna para um outro uma exigência vital, aquilo que não pode faltar “sem fazer do outro o carente por excelência, indo até esse absoluto da falta de ser que se atinge pela morte”. Nesse sentido, não difere da relação do toxicômano a seu tóxico, podendo levar ao risco de morte e destruição. Segundo a autora, a mulher alimenta o sonho de se tornar para o amado objeto de sua paixão, a única a poder ser desejada.

Esse outro, ao mesmo tempo que é objeto de necessidade, também é objeto de sofrimento. Portanto, é capaz de induzir o sujeito a preferir a morte ao sofrimento que lhe seria provocado pela sua ausência ou rejeição. A intensidade do sofrimento e do prazer são equivalentes, apesar de o tempo do sofrimento ser sempre maior. Assim, o objeto da paixão é híbrido, capaz de satisfazer ao mesmo tempo Eros e Thanatos. Nesses amores mortíferos, a supremacia do sofrimento mostra que a escolha de objeto é mais de Thanatos do que de Eros.

Importante ressaltar que, para Aulagnier (1990), o sofrimento nesses casos se diferencia do que ocorre na relação sadomasoquista. O elemento masoquista está presente na paixão, mas não se trata necessariamente de uma relação sadomasoquista. O masoquista procura um parceiro para quem o sofrimento seja fonte de prazer e detém o poder de privá-lo desta possibilidade.

Já no registro da paixão, o sujeito é confrontado à suposta impossibilidade de fazer o outro sofrer; este outro que parece não ter qualquer necessidade de seu investimento. A paixão pode ser vivida com alguém que é completamente indiferente ao sujeito, diferentemente da expectativa do masoquista. Ela, portanto, pode ser vivida com alguém em coma, situação mais bem ilustrada pelo personagem de Benigno, como veremos adiante.

No caso de Lydia, o narcisismo imbricado na paixão e o sacrifício se destacam. Ela entra em coma após se deixar atacar pelo touro. É possível pensar que ela já desafiava a morte? Chama a atenção que se deixe vencer pelo touro exatamente quando havia reatado com o toureiro, objeto de sua paixão. Este voltara de uma temporada de três meses nos Estados Unidos, quando Lydia decide terminar com Marco e reconciliar-se com o ex-amante.

Loeb (2004), comentando o filme de Almodóvar, se pergunta o quanto a personagem se entrega à morte por saber que sua relação estaria fadada ao fracasso. Sacrifica-se, morrendo em nome de uma causa? Um ato de sacrifício ao amor? Longe de se colocar na posição de vítima, opta por um final trágico. Para a autora, Lydia expressa com seu ato, “que amor algum vivido poderia corresponder ao profundo anseio de amor que sentia, realidade alguma poderia jamais corresponder à fantasia de gozo absoluto. Ela sabia que seu imenso e trágico amor estava fadado ao insucesso”.

Marco, por sua vez, também é um personagem ambíguo que se sensibiliza ao ouvir uma canção, mas não tem escuta para comunicar-se com o outro. Ao comover-se com a apresentação de dança no início do filme, ao chorar quando mata a cobra e ao ouvir Caetano Veloso, parece demonstrar sensibilidade aguçada. A música cantada por Caetano – *Cucurucucu Paloma* – aborda a tristeza de um homem abandonado. Marco se sente frágil e sozinho como o homem de quem fala a música e revela ter vivido um episódio semelhante com Angela, a mulher que amara e não conseguia esquecer.

Marco está fechado em seus próprios sentimentos. Não consegue falar com Lydia enquanto ela está em coma, sendo Benigno quem o aconselha a “falar com ela”. Da mesma forma, quando Lydia o procura para contar-lhe sobre sua decisão de terminar a relação antes da tourada que lhe seria fatal, é apenas Marco quem fala sobre o fim de sua relação com Angela. Mais uma vez nesta cena, uma música revela o sofrimento dos personagens. Ao afirmar não haver nada pior do que se separar gostando da pessoa, Marco lembra um trecho de uma música de Vinícius: o amor é a história mais triste do mundo quando acaba.

Benigno e Alícia

Benigno é enfermeiro e havia se dedicado aos cuidados primeiramente de sua mãe e depois de Alícia, a quem viu pela primeira vez da janela, quando esta fazia aula de dança na escola de balé em frente à sua casa. Ele se apaixona sem nunca ter falado com ela. Aproveita uma oportunidade para segui-la até sua casa, onde também funcionava o consultório do pai, um psiquiatra. Marca uma consulta, alegando solidão; comenta ter saído de casa apenas para fazer um curso de enfermagem, enquanto o de estética e cabelereiro fez por correspondência. Uma semana após esta consulta, Alícia sofre acidente de carro e entra em coma. O pai não queria que ficasse sozinha e ele é contratado. Cuidou dela com zelo maternal por quatro anos, até o momento em que se encontra com Marco no Teatro.

Benigno também revela uma duplicidade; o lado cuidador, que se confunde com aspectos ligados ao materno, mistura-se com a paixão, dirigida ao objeto de seu investimento. Ele vive para Alícia. Quando soube que ela gostava de cinemateca e filmes mudos, ele passa a frequentá-las e vê o filme que lhe abre a porta do desejo: *Amante minguante*. Seu desejo é despertado diante da cena do filme, na qual o personagem ao ser reduzido penetra no objeto amado e fica dentro dele para sempre, engolido pela mulher, como expresso em fantasias sexuais infantis. Do desejo passa ao ato e a engravida.

Loeb (2004) comenta que, antes da violação, nem mesmo a sexualidade de Benigno era definida. Essa autora entende que Almodóvar, através do personagem, responde à questão freudiana: O que quer uma mulher? A fala de Benigno – “A mulher precisa ser tocada, mimada, acariciada, você precisa falar com ela, ouvir seus segredos... fale com ela...” – revelaria um dos sonhos mais secretos da mulher: ter um homem que se dedique inteiramente a ela. Por outro lado, em coma, Alícia realizaria um dos sonhos mais secretos do homem: ter uma mulher absolutamente à sua mercê.

Também para Carneiro (2006), não eram apenas as figuras femininas que dormiam, Benigno, em seu caráter cândido igualmente “dormia para a vida”. Sua realidade, que antes girava em torno da figura materna, concentrou-se em torno de Alícia, posta em adoração. Ao ter sua sexualidade despertada, provoca o que será o despertar de Alícia. Mas a violação o condena e ele também se mata em nome de uma causa; se sacrifica em honra da mulher objeto de sua paixão.

Por um lado, o amor é responsável pela ilusão de encontrar, na realidade, o objeto do desejo supostamente capaz de reeditar o encontro mítico com o

objeto primordial. Por outro lado, o impossível do gozo absoluto pode conduzir a uma espécie de satisfação mortífera. É quando a dimensão destrutiva presente no narcisismo e sua relação com a pulsão de morte se tornam autodestruição.

Aulagnier (1990) enfatiza que a alienação é uma variante da relação passional. Faz-se necessário silenciar a própria atividade de pensar. A imagem alienada e solitária dos personagens já está representada na primeira cena do filme, descrita no início deste capítulo.

Maio de 2023

Lidia Levy

llevy@puc-rio.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- AULAGNIER, P. Observações sobre a feminilidade e suas transformações. In: CLAVREUIL, J. (Org.). *O desejo e a perversão*. São Paulo: Papirus, 1990. p. 67-111.
- CARNEIRO, M. C. da S. R. *Corpos discursivos: gênero na literatura e na mídia*. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. 2006.
- FELIPPE, R. Silêncio e (meta)linguagem em “Fale com ela”. *Cadernos Pagu*, (23), p. 399-411, 2004.
- FREUD, S. (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- LOEB, S. O impossível entre homens e mulheres. *Jornal Gradiva*. (Sociedade Psicanalítica Gradiva), 2004. Disponível em: <<http://www.gradiva.com.br/impossivel.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2023.