



"Hable con ella"

Pedro Almodóvar

João Peneda

"Figura de mulher, no seu sono encerrada,
dir-se-ia que ela degusta algum ruído,

a nenhum outro semelhante que a preenche toda.

Do seu corpo sonoro que dorme ela tira o gozo de ser ainda um murmúrio sob o olhar do silêncio."^[1]

Introdução:

Ainda é cedo para falar do nosso tempo, mas é inegável que o **século XX** foi, nas artes, sobretudo o século do cinema. Sem dúvida que não deixou de ser também o século da fotografia, do vídeo, da performance. Temos contudo que reconhecer que num certo sentido a pintura, a escultura e a música conheceram melhores tempos. O termo **Belas-Artes** está manifestamente desactualizado, é uma expressão do século XVIII e XIX. Na primeira metade deste século, Hegel^[1], nas suas lições de estética, já falava da arte (justamente da bela-arte <die schöne Kunst>) como sendo algo passado, findo, transacto <ein Vergangenes>.

Se insistirmos na expressão, o **cinema** é certamente uma das belas-artes, uma grande arte, diríamos hoje, que move massas (nos vários sentidos da palavra). Na nossa cultura, o cinema para além do enorme florescimento que conhece é também o que faz falar, o que faz sintoma na cultura. Em geral, o que motiva a interrogação geral na cultura é o último filme de A ou de B.^[2] Sobre o último quadro, escultura, objecto de design, não temos a mesma atitude, com a excepção porventura de meios muito especializados.

É incontornável, o **cinema** é há algum tempo a grande arte de massas, uma indústria global.^[3] Bergman estava convencido e cito que "nenhuma outra forma de expressão artística é capaz de, como o cinema, vir ao encontro dos nossos sentimentos, penetrar nos recantos mais obscuros da nossa alma."^[4] É um realizador a falar. Estou certo que muitos músicos, escritores, artistas plásticos não estariam de acordo, puxariam naturalmente a brasa à sua sardinha.

É importante lembrar que o **cinema** tem ainda a particularidade de reunir em si muitas artes: em especial, o teatro (representação), a fotografia e a música. O cinema é obviamente mais e diferente disso, não corresponde à soma discreta das suas partes. O cinema realiza a noção de a obra de arte total <Gesamkunswerk>. No final do século XIX, este termo nasceu para dar conta das potencialidades da ópera, o exemplo máximo é a obra de Wagner.

O filme "Hable con ella" de **Almodóvar** é recente (2002), pertence já ao século XXI.^[5] Não me vou debruçar, como seria mais condizente com a figura tradicional do professor de estética, sobre os aspectos plásticos do filme. Sobre isso direi muito pouco (fotografia, imagem cinematográfica, grafismo, cor, música, etc.). Um comentário dessa natureza acaba por ser redundante e demasiado técnico. Tudo isso está num certo sentido à vista e aos ouvidos, está lá para vermos e ouvirmos. No final da curiosa auto-entrevista de Almodóvar, e em resposta à derradeira pergunta, inevitável, isto é, sobre a **mensagem do filme** "Hable con ella", o realizador limita-se a dizer "como el de cualquier película, el mensaje es «ve a verla» [la película]."^[6]

Claro que acredito que o filme encerra em si um conteúdo que não é imediatamente visível, uma mensagem proventura estranha ao próprio Almodóvar (criador), mas não completamente avessa à obra.

[7] Resumidamente, a minha concepção da estética é outra e espero mostrar com o meu comentário o que torna uma obra interessante, para além das suas virtudes plásticas, formais e técnicas. O que me interessa destacar na obra de arte, para o dizer resumidamente, tem haver com a natureza humana (completamente desnatura diga-se), com as vicissitudes das relações entre homens e mulheres, com os novos sintomas e as condições de existência do nosso tempo. A **arte** em geral tem a faculdade de captar "o novo" (Adorno), muitas vezes com anos de antecipação, tem até mesmo capacidade de precipitar a novidade, a mudança.

Com a falência dos ideais (religiosos, políticos, filosóficos), das figuras tutelares, estamos um pouco reduzidos a nós próprios, o sujeito actual está um pouco reduzido ao seu sintoma e ao seu "parceiro-sintoma" [8]. Para isso, há muito que as categorias, os conceitos e a teoria psicanalítica me têm sido muito úteis para dar conta daquelas obras mais enigmáticas, mas fascinantes. Não entendo a **leitura psicanalítica** no sentido tradicional, isto é, investigar a psicobiografia do autor para compreender a obra (alguns até julgam que a explicam), também não a entendo como uma eventual psicanálise aplicada à obra. De um modo ainda mais grosseiro, há quem confunda uma leitura psicanalítica com a mera detecção de indícios do sexual no autor e na obra. Tudo isso se resume à actividade algo estéril de encontrar no filme o que já sabemos previamente da teoria e prática psicanalíticas. Daí apenas se pode extrair o prazer das correspondências e dos paralelismos. O que importa é aprender algo de novo com a obra ("con ella"), o ideal seria até reinventar a teoria psicanalítica, a própria psicanálise a partir da obra de arte. Porém, isso não está de facto ao alcance de todos, mas apenas de um Freud ou de um Lacan.

A obra de Almodóvar

A obra de Almodóvar está marcada por um fascínio constante pelas figuras femininas. O seu objecto por excelência é a alma ("almo" [9]) feminina, as mulheres, desesperadas, "mulheres à beira <mulheres al borde> de um ataque de nervos". O que não deixa de ser um eufemismo para uma certa loucura que o atrai no Outro sexo. Não são naturalmente apenas os homens que se sentem atraídos pelas mulheres, melhor, pelo Outro sexo. Uma das ideias que gostaria de sublinhar, a partir da psicanálise, é justamente a tese de que para cada um (homem ou mulher) o Outro sexo (o feminino) representa e encerra algo de estranho, inumano. [10] O filme de Almodóvar que precede "Hable con ella" tinha como ambição, diria, desmedida, dizer "tudo sobre a sua mãe". [11] Reconhece o realizador espanhol que "El título "**Todo sobre mi madre**" viene de "Todo sobre Eva" [12] ("All about Eve", de J. L. Mankiewicz)". É Eva, a primeira mulher, o Outro sexo, que nos tenta a todos.

Se fizermos um flash back ao **Génisis**, verificamos que ao sétimo dia estava tudo pronto, o universo e os seres vivos, incluindo o homem, mas que faltava uma companheira para este ser feito à imagem de Deus, coisa que não se encontrou. O episódio bíblico [13] já aponta para a formação da mulher a partir de uma parte que é retirada do homem, a costela de Adão. Há contudo um resto dessa operação de extracção, a outra parte que faz da mulher um ser diferente de Adão, que a faz porventura "não-toda" (Lacan). Tudo começou verdadeiramente com Eva, com ela ("con ella"). Com o fruto proibido da árvore do conhecimento.

Com ela ("con ella"), com Eva veio a tentação, o abrir dos olhos, o conhecimento do bem e do mal, "ser como Deus", mas também a morte, a vergonha, a dor de parto, o desejo da mulher pelo homem e o domínio deste sobre aquela, veio o trabalho árduo e as vestes para esconder a nudez. Algumas destas maldições divinas estão em vias de resolução pela ciência, constituem para o homem um desafio constante.

Por fim, fomos corridos do jardim do Éden (lá para os lados de Bagdad, entre o rio Tigre e Eufrates) [14], sem podermos aceder à árvore da vida que nos daria a vida eterna. Diz o texto bíblico que "conheceu Adão a Eva, sua mulher; ela concebeu e, tendo dado à luz a Caim, disse: Alcancei do Senhor [não de Adão, portanto de Deus pai] um varão." [15]

Toda a obra de Almodóvar faz jus à ideia de que para saber o que é o humano, o homem em geral, é preciso investigar primeiro as mulheres. [16] Ponho no plural, porque "A Mulher" é porventura justamente o que não existe (Lacan). Pope lembrava que para estudar a humanidade era preciso estudar primeiro o homem. Ele parece contudo esquecer algo de fundamental, que interessa a Almodóvar, as mulheres, o feminino, o Outro sexo. Porém, dizer tudo sobre a mulher, o feminino talvez não seja possível, caso contrário, o famoso "eterno feminino" de Goethe seria um mal-entendido, um equívoco.

É sabido que a Almodóvar lhe morreu a mãe, um acontecimento marcante. O filho dedica-lhe o filme de 1999 ("A mi madre" [17]). Mas o realizador espanhol tem sobretudo a escola da vida, aprendeu à sua custa e esse é o ensinamento (en-saignement [18]) genuíno. Ele é oriundo de La Mancha, para os lados de Toledo [19], emigrou depois para a Estremadura e por fim rumou a Madrid, cidade que foi a sua verdadeira mãe (Madrid/madre), para o melhor e para o pior. Sobre o filme "**Todo sobre mi madre**", Almodóvar diz que Madrid é o território do filho e que Barcelona é o território do pai (padre).

A **dedicatória** começa por ser dirigida às actrizes que fazem de actrizes [20], mulheres que representam [21] (obra dentro da obra, teatro dentro do filme). De facto, ser mulher implica representar um papel que é tantas vezes penoso, dramático, como acontece neste filme. Por isso, nesta obra, começa-se por fazer um elogio do silêncio, da cumplicidade, do fingimento feminino, da maternidade, das mulheres. Um poder subtil, dramático, dissimulado, mas igualmente vital, extremamente útil à civilização. [22] Escreve Almodóvar: "Filme número 13 que aborda a capacidade da mulher para fingir". O mote é "a bondade é das

desconhecidas.^[23] Não se trata de solidariedade feminina – o tema também não é pacífico –, mas da cumplicidade que faz laço entre as mulheres e, por sua vez, na civilização. Desde muito novo, Almodóvar foi sensível, diria, ao *la manchismo* (ele é originário de La Mancha).^[24] "El primer espectáculo que vi fue el de varias mujeres hablando, en los patios."

Quanto ao enredo, "**Todo sobre mi madre**" é um filme onde morre um filho atropelado (Esteban) e uma mãe (Manuela) que chora tudo até à última lágrima.^[25] Encontrou depois um bloco de notas do filho onde aparecem fotografias a que faltavam a outra metade. Aqui houve um absoluto silêncio, um calar, invasivas por parte desta mulher/mãe (Manuela) a respeito do pai do seu filho. Mas é este pai incógnito que Esteban-filho sempre desejou conhecer.^[26] Para ele pouco importa quem seja, como seja e como se comportou com sua mãe. O que faz espécie neste "Tudo sobre a minha mãe" é que se ande curiosamente à procura do pai.

Culpabilizada, a mãe procura realizar o desejo do filho, por amor ao filho morto, parte em busca do pai em falta e que ela própria sempre lhe ocultou. Mas o que ela encontra de facto é um estranho pai, não um homem, mas uma mulher, ele transformou-se entretanto em Lola. Eis um pai (biológico) convertido numa mulher.

Este é um filme onde não há homens ao contrário do "Hable con ella", ou melhor, os homens convertem-se em mulheres (transexuais), passam-se para o outro lado da barricada, desertam ou então têm um papel muito apagado. Esteban (pai) transforma-se em Lola, Amparo, ex-camionista, torna-se no *amparo* sexual de todos os homens.^[27]

Vivemos num tempo em que o sexo físico é objecto de escolha e não um determinismo natural. Está mesmo em vias de ser acrescentado aos famosos "direitos do homem". Podemos mesmo falar aqui de um direito do homem e da mulher a alterar a sua anatomia, a sua condição sexual à nascença. Irónico que os "**direitos do homem**" que se baseavam na suposta condição *natural* do homem venham a consagrar a livre alteração dessa condição natural (sexual) à nascença. Certo é que os papéis tradicionais já não se encontram tão bem diferenciados, estamos obrigados a reinventar a noção de família, de pai, de mãe, de filiação, de amor, etc. Almodóvar eleva essa questão à dignidade da obra, por isso faz sintoma na cultura.

"Hable con ella" (2002):

Neste filme, como o título sugere, importa falar (hablar). Isso já aconteceu no final de "Tudo sobre a minha mãe". Manuela inverte a atitude de silêncio com o terceiro Esteban^[28], decide contar-lhe tudo, dizer tudo, ao contrário do que aconteceu com o primeiro Esteban, o seu filho único que morreu tragicamente. Mas este novo "falar com ela (hablar con ella)", não é com a mãe (ou da mãe)^[29], mas, em geral, com as mulheres, com aquelas que, para alguns, podem substituir, ocupar lugar da mãe.

Dado que este filme se seguiu à morte da mãe de Almodóvar, isso pode ser igualmente interpretado como uma derradeira tentativa de *hablar con ella* ou *de ella*. Pelo menos, é certamente mais uma homenagem a ela. Sobretudo, Almodóvar, neste filme, apercebe-se finalmente que existe uma parte insondável no Outro feminino, da qual não se pode falar, daí, paradoxalmente, o convite: "hable con ella"!

O título é de facto um convite a falar (hable): Fale! O *hable* é o convite analítico por excelência. É o **princípio fundamental da psicanálise**, a chamada associação livre verbal. A invenção de Freud é justamente uma aposta na palavra, na fala, livre de qualquer constrangimento. Baseia-se no princípio que a palavra sob transferência produz efeitos terapêuticos. Mas o que se visa é outra coisa, não é simplesmente a cura, até porque o ser vivo falante é num certo sentido incurável. Podemos dizer que **a psicanálise** é uma invenção das mulheres, deixe-me falar (cale-se, escute!). Foi essa lição que Freud aprendeu com as suas pacientes, a histeria do final do século XIX. Os médicos falavam demais, tinham teorias muito rebuscadas, não davam espaço à fala do sintoma, por isso elas somatizavam, cegavam, paralisavam, faziam todos aqueles exercícios de *ginástica* nos seus ataques.

No filme, o psiquiatra, Dr. Roncero, faz perguntas, vai directo ao assunto, à coisa sexual, não deixa falar o paciente (Benigno). Sabe umas coisas de psicanálise – todos sabemos –, mas entra a matar (matador), ataca logo o triângulo edipiano, interroga Benigno sobre o pai, a mãe e a sexualidade. Conclui que ele teve uma adolescência "especial" que seria necessário "analisar mais profundamente". É marcada uma segunda sessão que nunca se realizará, porque Benigno passou ao acto (perversão).

Mas conversar, falar assim, já fazemos com os amigos e amigas (familiares). Diz-se até que as mulheres gostam muito de falar, Benigno adianta que elas "falamos de nós", "sem pudor", "contam tudo".^[30] Essa é porventura a forma mais difundida de gozo, os espanhóis são exímios na matéria, no falar, no blá-blá-blá. Mas **nesta obra o convite é outro** que se fale com elas, melhor, com ela em particular, uma por uma.

O *ella* em espanhol é equívoco: el-la (él+ella, élla), é quase hermafrodita, reúne os dois sexos. Muitas das personagens de Almodóvar tem essa natureza, isto para não falar do realizador e de cada um de nós. Isto significa que os homens não estão impedidos de ocupar esse lugar, não apenas como travestis, transexuais, mas como S. João da Cruz, através da mística.

Mais, a tal figura bizarra do **psicanalista** situa-se também aí. **Lacan** disse uma vez que "do analista que não é suficiente que ele suporte a função de Tirésias [foi transformado em mulher]. É preciso ainda, como diz Apollinaire, que ele tenha mamas". Não as de silicone (de Amparo), mas num sentido figurado, algo onde o

analisando se possa agarrar, e não para fazer maternagem (dar de mamar) como alguns propõem. Efectivamente, o **psicanalista** (homem ou mulher) está no lugar feminino, só que, ao contrário de muitas mulheres, ele resiste até ao fim como objecto de amor e de desejo, até que esse objecto (o tal objecto a) se torne objecto e caia por si, deixando à mostra a irrealidade do amor, o seu irreal <das Unreales>.[31] Neste caso, o psicanalista, homem ou mulher, seria a "verdadeira mulher"!

Este é o **14º filme de Pedro Almodóvar**. Desta vez, muito menos exuberante, espalhafatoso, mas ao mesmo tempo bastante mais profundo e intenso.[32] Com este filme Almodóvar corta com o estilo que caracterizou até aqui os seus filmes.[33] É um realizador maduro, autónomo, sem compromissos com o mercado, "independente", atingindo aqui um momento de viragem. Neste filme, Almodóvar reconhece que se decidiu por "um filme que continha muitos riscos".[34] A fasquia é portanto colocada muito alto. O filme incluiu um conjunto de momentos artísticos de excepção, particularmente tocantes para o realizador, como a dança de Pina Bausch e a música de Caetano Veloso.[35]

O **início do filme** coincide com a imagem da cortina de palco e o som característico que precede um espectáculo. A obra coloca-se no lugar que nós próprios ocupamos face a ela. Temos a obra dentro da obra. A cortina está lá para assinalar o limite entre a realidade e a representação. Depois marcado esse limite, o que aparece é um bailado de Pina Bausch ("Café Müller"). Duas mulheres movimentam-se de um modo imprevisível[36] num espaço repleto de obstáculos (mesas e cadeiras de café); esbarram contra a parede, caem, retomam os seus gestos e passos. Isto aos olhos de um homem intrigado que procura afastar os obstáculos que se interpõem no caminho incerto dessas mulheres. A música barroca que acompanha a dança é de Henry Purcell (1659-1695).[37] Como cada um de nós, Benigno e Marco assistem lado a lado na plateia à peça. Marco comove-se, chora. A peça que escutamos intitula-se: "O let me weep, for ever weep" (deixa-me chorar, prantejar para sempre). O chorar assim como o riso são afectos exclusivos do ser vivo falante.

Este é também um filme repleto de indícios, sinais prenúncios, maus augúrios, presságios (chuva = choro). A chuva aparece como bom e mau presságio. No final, quando arranca a ficha técnica, na parede de plantas, corre também o resultado da água da chuva. Mas depois do arrebatamento que a obra da Pina Bausch proporciona, somos então confrontados com o corpo inerte, em coma, de Alicia. Benigno trata dela, fala com ela como se estivesse desperta. Trouxe um autógrafa de Pina Bausch com o voto que ela venha a superar os seus obstáculos. Paire uma perturbadora normalidade no tratamento que o enfermeiro dá a este corpo feminino inerte que está entre a vida e a morte, um corpo vivo mas que reage como um cadáver.

Qual é a **novidade de que este filme é portador**? Assinala na mulher uma parte Outra que escapa, que é "um mistério para a ciência".[38] Algo que está num certo sentido em permanente estado de coma. A viragem de Almodóvar, com esta obra, consiste em filmar não tanto em nome das mulheres ou da "mulher que não existe" (Lacan), a mãe, mas em nome do Outro sexo, do feminino enquanto este comporta uma parte radicalmente Outra. O paradoxo é que dessa outra parte, desse suplemento de gozo (Lacan) nada pode ser dito. Aí, persiste um impossível de dizer, um *non poder hablar de ella*: S(A). Por isso é altamente recomendável que se "fale com ela", o que parece paradoxal.

Nas obras anteriores, o realizador utilizou diversos expedientes para se passar para o Outro lado, para as bandas do Outro feminino. Para vir a obter algo do Outro sexo, do gozo do Outro, Almodóvar recorreu com frequência às figuras do homossexual, do travesti e do transsexual. É o caso como vimos de "Todo sobre mi madre". Neste último filme, libertou-se do folclore perverso masculino[39] para se refinar a um nível quase simbólico e colocar o feminino como um Outro radical.[40] O feminino aparece assim como "um mistério": outro corpo, outro gozo (Alicia, Lydia).

Mas atenção, um Outro lugar[41] (coma) com que a própria mulher não deixa de estar confrontada[42] e que o homem também estranha. Esse é o lugar que Benigno procura de alguma maneira abordar e que acaba na violação. Não há aqui simetria entre os sexos. De resto, "**Hable con ella**" é mais um melodrama[43], uma história de amor.

As personagens:

As personagens deste filme adquirem a sua heroicidade enquanto vítimas das vicissitudes do real, mas também fruto da sua inusitada "condição de amor". Cada um está preso a uma certa condição de gozo, quase sempre incompatível com a do parceiro. São também personagens marcadas por uma irremediável solidão.[44] Estão todas sós. Marco está separado, Benigno fala da sua solidão[45] ao psiquiatra[46], Lydia começa separada e depois apaixona-se por Marco[47] e por fim, como Alicia, permanece desligada do mundo até finalmente sucumbir. Por outro lado, Marco, apesar de estar sempre enamorado e de ter mudado várias vezes de companheira, também acaba por confessar que está só. De facto, como lembra o realizador, neste filme não há uma personagem que não esteja confrontada com a sua solidão. Até o touro, depois de colher Lydia, aparece numa imagem completamente isolado.[48] Temos aí um **sintoma contemporâneo** crescente. O Um que, no isolamento do seu gozo, se mostra incapaz de se relacionar com o Outro.[49] O que faz problema não é tanto a relação filial, "o mito individual do neurótico", o "papá, mamã", mas o parceiro convertido em sintoma, o "parceiro-sintoma". A certa altura, o psiquiatra Roncero pergunta a Benigno: "Tens um parceiro <tienes pareja?>", como se este fosse um critério importante para atestar da saúde mental dos seus pacientes.[50]

Marco Zuloaga

Não há dúvida que **Marco** é neste filme a personagem que melhor representa a posição de Almodóvar[51], ainda que, em geral, um realizador se desmultiplique nas suas diversas personagens.[52] Tal como Almodóvar, Marco comove-se com a representação do Café Müller de Pina Bausch.[53] Se esta personagem é de facto um *marco* neste filme, é também a personagem mais improvável, a menos real, por isso estrangeiro (argentino). Marco está no lugar do homem ideal, caso para dizer que esse é o lugar do ideal da mulher, das mulheres.

No fundo, condensa todos aqueles predicados que um homem normalmente não reúne: sensível, sentimental, fiel, atencioso, dedicado. Assume ainda com facilidade a culpa, chora.[54] enamora-se perdidamente, acredita sem reservas no amor[55] ("amor louco"). É também a custo que se vê obrigado a separa-se do seu objecto de amor, levou "uma década" para esquecer Angela[56] e depois, para cúmulo, ainda assiste ao casamento dela com outro homem. Marco estabelece igualmente uma relação de ternura com outro homem (Benigno). Enfim, alguém que não tem segundos pensamentos. É um pouco o representante do homem que não existe (ideal), por quem todas as mulheres se apaixonariam. Ele é um pouco a encarnação de Eros, um anjo na terra. Um homem que qualquer mulher não recusaria, por isso, ele é demasiado perfeito para ser credível.[57]

Marco é um jornalista que escreve guias de viagem dos inúmeros locais do mundo que percorreu. No amor parece imitar a deriva da sua profissão. A certa altura, sente-se atraído por Lydia, uma mulher desesperada[58] e que o utiliza para ferir aquele que ela verdadeiramente ama, o Niño de Valencia. Impressionado com a entrevista desta mulher e, em particular, com a sua actuação na arena, acaba por a procurar e num café diz-lhe: "poderia falar (hablar) um minuto consigo". O motivo da abordagem é um suposto artigo para o "El País".[59] Contudo, de touros ele não percebe nada, isto para grande desapontamento de Lydia. No final, parece ficar com Alicia; enfim, um Don Juan que, como Lacan lembrou, é um mito feminino.[60]

Benigno Martín:

Benigno é um nome muito significativo para alguém cujo comportamento apresenta traços perversos.[61] e cuja orientação sexual não está bem definida (bissexualidade). Apesar de ter cometido um acto de "violação", a intenção de Almodóvar parece ser a de o desculpar.[62] Para este "enfermeiro ideal"[63], o centro da sua vida é uma cama onde se estende uma mulher enferma que precisa de todos os seus cuidados. A sua mãe foi o primeiro objecto de todas as suas atenções. Desde criança passou "a tomar conta dela". Há quinze anos que só se ocupava dela, "não saiu do lado dela." Do pai pouco sabe, ou melhor, nada quer saber, não há contacto, "não há relação". Da parte do pai o desinteresse é o mesmo, não quer saber de Benigno, "formou outra família quando se separou da sua mãe". O enfermeiro supõe ("supongo") que vive na Suécia.

Para cuidar da doença da mãe e lhe preservar a beleza, Benigno estudou enfermagem e tirou cursos de esteticista. Foi isso que o fez sair de casa. Nunca experimentou a relação sexual, pois a viveu sempre com a miragem do objecto incestuoso, a mãe. Só a morte desta, há dois meses, o libertou para outra mulher. Da "janela indiscreta" da sua casa, Benigno (voyeur) começa por observar os movimentos de uma bailarina ao ritmo de uma música que ele não pode escutar.

Com a morte da mãe, Benigno procura aproximar-se do novo objecto da sua atenção. Quando enfrentou pela primeira vez esta mulher de nome Alicia, Benigno sentiu-se levado a segui-la até casa, até à sua intimidade. Acabou por ficar obcecado por esta mulher. Marcou uma consulta fantasma com o pai de Alicia, psiquiatra, para assim se aproximar da filha. Uma vez chegado ao quarto de Alicia, rouba um objecto (fetiche) particular, um grampo (pinça) para o cabelo. Mas esta mulher tornou-se para ele particularmente *aliciante* depois de ter sofrido um acidente quase fatal que a deixou em estado de coma profundo. Eis alguém dominado por um estranho condicionamento amoroso.

Quis o destino que Benigno viesse a ser o enfermeiro de Alicia.[64] Nesta condição, Benigno demonstra uma destreza e um desembaraço absolutos em tratar de Alicia reduzida à condição de inerte, completamente à sua mercê.[65] Mas é só assim que ele sabe e pode lidar com a mulher. Ele rejubila com a possibilidade de prestar todos os tratamentos a uma mulher em coma, moribunda. Tratar de Alicia foram os quatro anos mais felizes da sua vida. As folgas são para ele secundárias, uma vez que cuidar de Alicia é, mais que um trabalho, a realização de um sonho, a realização de uma fantasia, um novo amor.[66]

Benigno é um homem muito intuitivo, tem um sexto sentido (diz-se das mulheres). No final, é provável que a através da chuva ("para ele um bom presságio"), como também através da face de Marco, se tenha apercebido que Alicia despertou, ganhou vida. Ele sempre teve uma confiança inabalável que ela o escutava, que acabaria por despertar. Até preparou o seu apartamento para um dia viver juntamente com ela.

Contudo, uma Alicia viva significa que ela está novamente fora do seu alcance, que está para Benigno perdida. Isto para além de Benigno estar preso e de não se livrar tão cedo da pena a que foi condenado. Invocando a chuva, prenúncio de uma Alicia acidentada que lhe foi parar às mãos, o enfermeiro está decidido a pôr termo à sua vida. Como confessa a Marco na sua carta de despedida, já só deseja entrar em estado de

coma.[67] Benigno não consegue "viver num mundo, onde não exista Alicia, onde nem um travessa de cabelo dela possa ter. Decidiu estão "escapular-se".

A solução que forjou para escapar à distância que o separa da sua amada (ou a uma Alicia ressuscitada) foi pela identificação à condição de Alicia enquanto corpo inerte, em coma. É por identificação ao corpo de mulher mortificado[68] que Benigno escora o seu ser de gozo. O seu suicídio, transgressão trágica, é ainda parte dessa miragem de gozo, é a sua etapa derradeira, a sua concretização.

Alicia Roncero:

Era bailarina, gostava muito de viajar e de cinema. Estava a descobrir o cinema mudo, o seu "preferido", há aí algo que a fascina. Ela encarna o contraste entre o movimento (dança), sinal de vida e o estado inerte (coma). Apesar de inerte há quatro anos, em coma, **o corpo de Alicia** é cativante.[69] Um corpo que não deixa de continuar a chamar a atenção do olho masculino. Para Benigno que trata dela todos os dias, mas também para Marco que não esconde[70] a atracção pela beleza do corpo desnudo da bailarina.

Algumas imagens do seu corpo são posturas presentes na pintura clássica. Ingres, também uma cena que nos faz lembrar a pintura, o quadro de Courbet, "A origem do mundo". No fundo, como sublinha Almodóvar, Alicia é uma versão da "Bela Adormecida", neste caso, despertada não por um beijo, mas por um acto de violação. O que baralha um pouco as nossas coordenadas éticas. Este corpo encarna assim a causa do desejo masculino. Mas a bailarina é também aliciante para a sua professora de dança, que tem por ela um carinho especial [71] e que se empenha em recuperar a sua antiga aluna. Alicia está de facto no lugar do Outro para todas as personagens do filme.

Lydia González

Por sua vez, Lydia é uma mulher num mundo de homens. A figura, a face, mas em particular a profissão[72] fazem dela verdadeiramente um homem. A sua arte é tradicionalmente masculina, matadora de touros.[73] Também por isso, sobre a sua carreira recaem algumas suspeitas (entrevista na televisão). Muitos toureiros se recusam a ombrear com ela (machismo), a excepção foi um colega de profissão que se aproveitou dela para se promover e depois a deixou, o "Niño de Valencia". Este episódio deixa-a muito agasta.

A entrevistadora dá o mote: "mas mulher falar é bom (hablar es bueno)! E falar dos problemas é um primeiro passo para os resolver." A entrevista acaba mal, a mulher insiste em desmascarar Lydia. Ela é acusada em directo de ter sido "chulada", profissional e sexualmente pelo tal "Niño de Valencia". Sobre Lydia recai a ideia que ela está calar algo importante, algo que a desconcerta. A caminho da sua última lide, Lydia, de mãos dadas a Marco, diz-lhe: "depois da corrida temos de conversar." Este responde: "Se há uma hora que falamos...". "Falas tu! Eu não." Responde ela.

Apesar das advertências lá de casa ("la niña no"), acabou por seguir a profissão de risco do pai. Estava-lhe no sangue, também no nome que o pai lhe pôs[74], fazer da sua vida uma lide de touros.[75] Na penúltima corrida, após o triunfo, o que vemos é a fotografia do pai colhido e engessado, numa cama de hospital. Também quando Marco abandona a sua casa, vemos de relance a fotografia do pai, dela, muito jovem e, ao lado, o perfil negro do touro que amiúde se impõe na paisagem espanhola.

Provando que no melhor pano cai a nódoa, ela, que não teme os touros ("seis touros e uma mulher"), tem um inusitado pavor fóbico de cobras[76], um animal bem mais inofensivo.[77] Eis a velha maldição de Deus sobre a mulher (Eva) e a serpente do Éden que a seduziu. Este é um segredo que ela guarda. Mas se não receia os touros (até com mais de 500 Kilos), já com os homens não mostra a mesma destreza. Apesar de morto, existe um homem com o qual ela não aprendeu nunca se veio a desligar. Para todos os efeitos, Lydia, na "corrida de touros", identifica-se à figura paterna[78] e bata mesmo o pai[79] que "sempre quis ser toureiro, mas não passou de bandarilheiro." Ela assim tornou-se uma matadora de touros.

O homem que ela ama, toureiro "Niño de Valencia", e a quem lhe dedica as lides, acha que "esta mulher está louca". Na arena ela é capaz de tudo para impressionar o olhar desse substituto paterno. Comenta-se que "é bem capaz de se fazer rasgar toda" desde que o seu homem a veja.[80] A relação com este homem está à beira da ruptura.

Ela, resignada, confessa que "tem que aprender a estar sozinha." É nesse espaço vazio que entra Marco na sua vida.[81] De qualquer modo, Marco será posto fora de jogo (terceiro excluído), quando este substituto paterno lhe conta que ela sempre se lhe manteve fiel.[82] Marco entra no quarto de Alicia e conta-lhe que voltou a ficar só.

É também a procura da figura paterna que pode justificar o acontecimento trágico da última corrida desta mulher matadora. Lydia parece disposta a pagar de bom grado o preço pela ousadia de ter usurpado o lugar paterno. Tudo parece indicar que ela se deixou colher, apanhar pelo animal (suicídio). O touro entrou na arena e Lydia ficou imóvel, rendeu-se ao destino trágico. Desta vez, foi o animal, a besta que triunfou sobre o homem. Na família, comenta-se que o touro "a rachou ao meio" e que "o pai já deve estar contente [tranquilo]." O problema, ao que dizem é que "ela saiu igualzinha a ele."

Lydia terá pago o preço máximo, com a vida, para assim saldar a dívida da sua transgressão, da sua identificação ao pai.[\[83\]](#) O gozo exige por vezes em troca um custo muito elevado. O diagnóstico médico não dá qualquer esperança, ela está em "estado vegetativo persistente" (EVP), "teoricamente, inconsciente para o resto da vida". Só um milagre, para além da ciência, a pode despertar. Há uma região do cérebro (córtex) que "foi totalmente danificado." É um corpo vivo sem alma.

Outras personagens:

O **Dr. Roncero** é psiquiatra, o pai de Alicia. Não é um zero em psicanálise, sabe umas coisas, o problema é que tem muita pressa. Em vez de deixar falar o paciente, é ele quem fala, faz perguntas muito directas, vai logo ao ponto, à coisa sexual. Marca o tema das sessões seguintes (tem programa[\[84\]](#)), aceita em "análise" alguém que confessa que não sabe porque o procurou, porque está ali. Não é assim que se conduz um tratamento psicanalítico, nem psicoterapêutico, nem mesmo psiquiátrico.

Chega a ter uma primeira sessão com Benigno, mas o que este procura é outra coisa, a sua filha. Esta entrevista serviu-lhe apenas de pretexto para penetrar na casa de Alicia, na sua intimidade. Deu muito bem a volta ao psiquiatra (pai). Mais tarde, quando o Dr. Roncero visita a sua filha no hospital, recordou a Benigno o tema da sua segunda visita que nunca se veio a concretizar: a sua "orientação sexual", a sua "sexualidade". Mentindo, para sossegar o pai de Alicia, confessa que se "inclina mais pelos homens (*hombres*)". O médico pergunta-lhe se tem então alguém, um parceiro. Este diz-lhe que deixou "de estar só, já não tenho esse problema", tem a filha dele nas suas mãos.

A **professora de Ballet** (Geraldine Chaplin), Katerina, tem um carinho especial por Alicia, mais do que isso. Parece mais inclinada para as mulheres do que para os homens. Ela é uma "maestra". Quando visita Alicia na clínica "El bosque", inspirada, refere que "do masculino emerge o feminino". Assim, no Ballet do soldado morto, emerge a sua alma, um fantasma[\[85\]](#), uma bailarina. Mais tarde, quando Alicia recupera milagrosamente, e no intervalo do espectáculo a que assiste com a sua ex-bailarina, comenta entusiasmada encenação: "masculino em baixo, feminino em cima". Depois, para sua tristeza, percebe que o olhar de Alicia se dirige para Marco. "Tremendo", pressente que está a perder para esse homem Alicia.

Este filme é muito bom em todos os capítulos, nos pormenores. Até nos chamados papéis secundários, as **personagens** que têm menos protagonismo, que não chegam a ter um papel relevante no enredo, mas que são grandes interpretações: as enfermeiras e enfermeiros, os médicos do hospital, os familiares de Lydia, a secretária do Dr. Roncero, da porteira de Benigno (tem uma excelente interpretação), e todos os outros, na prisão, etc. A excepção é "**Niño de Valência**" companheiro[\[86\]](#) de Lydia que não chega a ganhar forma como personagem relevante, não tem espessura, é porventura a menos conseguida. Ela acaba também por "ter sido colhido", confessa a Lydia acamada que "gostou", pois assim pode ficar com ela (dois meses) até que desperte.[\[87\]](#)

A recomendação "hable con ella"

Perante o desespero e a descrença de Marco face a condição moribunda de Lydia, Benigno recomenda-lhe vivamente: *hable con ella* (fala-lhe a ela). Que lhe conte coisas. O jornalista confiando na ciência, diz que "o cérebro dela está morto", não ouve, não escuta. Eis a **grande lição do filme de Almodóvar**, pela boca do enfermeiro, adverte que o feminino escapa ao discurso da ciência: "o cérebro da mulher é um mistério <el cerebro de la mujer es un misterio>, ainda mais neste estado. É preciso prestar atenção às mulheres, falar com elas, ter uma atenção de vez em quando, acariciá-las, lembrar-lhes que existem, que estão vivas e que têm importância para nós. Essa é a única terapia; falo por experiência."

O momento torna-se caricato, porque Marco se interroga, algo indignado: "que experiência tens tu com mulheres?" Viveu vinte e um anos com a mãe e quatro com Alicia e é virgem. Mas Benigno, sem nunca ter tido relação sexual com uma mulher, sabe bem o que se deve fazer "con ella". Trata-se de uma recomendação para lidar com as mulheres em estado de coma: "hable con ella".[\[88\]](#) A componente fundamental do seu tratamento com as pacientes, passa pela fala, consiste em nunca deixar de lhes dirigir a palavra.[\[89\]](#) Algo diz a Benigno que o falar com ela, com a mulher, a pode libertar, resgatar do estado vegetativo, do mutismo onde está encerrada.

Uma leitura possível do filme é pensar este estado vegetativo, este coma, este limbo, como metáfora de uma parte Outra da mulher, marcada por um certo indizível.[\[90\]](#) Almodóvar fala dos "olhos fechados" das personagens femininas jacentes como "portas de um mundo interior recôndito, remoto, obscuro que está dentro delas. Que os olhos estão orientados a um mundo que não reconhecemos, mas que não basta fechá-los."[\[91\]](#)

Marco di-lo também a propósito das suas parceiras: "chorava sempre que me emocionava, por não poder partilhá-lo com ela <con ella>." Existe algo que não é partilhável, que faz do feminino um ser radicalmente outro. Não é por acaso que no filme aparecem duas mulheres nesse estado e não homens. Neste sentido, e através da fala, Benigno procura trazer esse Outro feminino de um estado vegetativo, misterioso, de volta para a realidade.[\[92\]](#) É no fundo a fala, a palavra, que as pode manter ainda em contacto com o mundo.[\[93\]](#)

Esta é uma resposta possível à famosa interrogação de Freud, **o que quer a mulher** <was will das Weib>? É verdade que a interrogação de Freud é um sintoma de um certo fracasso do inventor da psicanálise perante o enigma do feminino.^[94] Neste filme, à pergunta o que quer a mulher? Benigno responde: "hable con ella". No fundo, ela quer que lhe falem, que lhe dirijam a palavra, que um homem lhe fale. É isso que Benigno recomenda vivamente a Marco para assim manter Lydia ligada à vida e para preparar o seu despertar. O seu regresso desse mundo sem palavra.

Tudo parece indicar que ela acabou por perecer, porque Marco permaneceu silencioso, mudo^[95], tal como o seu antigo companheiro (Niño de Valencia). Lydia já tinha avisado o jornalista quando foi ter com ele para assistir ao casamento de Angela. Nessa ocasião justificou a sua presença com a frase: "Vim por não querer que passe mais um dia sem que falemos." Lydia estava claramente mais necessitada que alguém a escutasse do que falassem com ela. Aliás, o psicanalista está lá sobretudo para escutar. Foi essa a lição que Freud aprendeu com as suas primeiras pacientes histéricas.

Lydia reclama com Marco por não ter podido falar (ele não soube escutá-la) durante a viagem para a sua última lide. A cena é repetida no filme, aparece tal e qual duas vezes (em flash-back).^[96] Mais do que necessidade que lhe falem, ela tem algo a dizer, mas que nunca chegará a fazê-lo. As consequências do que nunca veio à fala, à palavra, foram trágicas. Por isso a receita "hable con ella!", para além da tonalidade paternalista, pode encerrar um não a deixar falar. O que podia ter salvo Lydia, mais do que propriamente falar com ela – coisa que Marco vez, até demais –, teria sido escutá-la (escucha a ella), deixá-la falar. Esta seria outra resposta para o enigma freudiano. A mulher quer e gosta que a deixem falar.

De qualquer modo, o que é emblemático na recomendação de Benigno, e também no filme de Almodóvar, é a necessidade de um suplemento de palavra. Lembra o imperativo presente no título de outro filme de Almodóvar: "Ata-me"^[97]. Aqui o atar está no registo simbólico, na fala, na palavra. Há de facto algo no feminino que é preciso atar com palavras de amor. Almodóvar percebe bem que o ex-sistir (gozo) da mulher depende muito do falar-lhe (hablar con ella), da palavra que lhe é dirigida.^[98]

O *hable* é assim um convite a que se lhes fale, que a fala do parceiro contribua para instalar na falta do significante da feminilidade um sujeito. Existe aqui uma aposta no poder e nos efeitos da fala, isto num mundo onde a palavra tem cada vez menos peso, onde as imagens pululam por todo o lado. Só as palavras podem quebrar o silêncio, a solidão e remediar a loucura e, num certo sentido, até a morte.^[99] A mensagem é que a fala pode salvar, resgatar, manter até viva a memória de alguém que morreu (discurso de Marco sobre a campa de Benigno). O amor é palavra.

A palavra, a fala com o outro aparece aqui como resgate, salvação, capaz de operar um "milagre", para além daquilo que a ciência consegue explicar. A clínica psicanalítica comprova esses milagres, verdadeiras transmutações do ser do sujeito, acompanhadas de efeitos terapêuticos notáveis. Mas este "hable con ella" não é apenas um conversar, um dizer coisas. O que em muitos casos pode ser decisivo são sobretudo palavras de amor, de um homem.

Existe um livro clássico de **Marie-Christine Hamon** com o título: "Porque é que as mulheres amam os homens em vez das suas mães?" A resposta a essa interrogação passa em muito pela fala, pelas palavras de amor de um homem. É conhecido o famoso episódio de **Cyrano de Bergerac**, onde o amor apenas ganha consistência através da verbalização poética. Na sua peça, Edmond rostand formula bem essa exigência de palavras de amor:

"(Roxane) Asseyons-nos. Parlez. J'écoute.

(Christian) Je vous aime.

(Roxane) Oui, parlez-moi d'amour.

(Christian) Je vous aime.

(Roxane) C'est le thème. Brodez^[100], brodez."^[101]

Christian foi rejeitado, porque não era dotado para a palavra poética, para a poesia.^[102] Na ausência de relação sexual é o amor que pode ocupar esse lugar vago, as palavras de amor são uma suplência para não proporção entre os sexos (Lacan, Seminário XX).

O **amor**, pela via da palavra, tem a virtude de estabelecer uma relação entre dois sujeitos, de algum modo, entre inconscientes. Existe aí, do lado Outro feminino, um território^[103] que beneficia em muito da palavra que lhe é dirigida. Isto sob pena de se perder num irremediável mutismo, permanecer desconectada do mundo, numa região insondável, sucumbir como acabou por acontecer a Lydia.^[104] Podemos ainda generalizar, dizendo que sem linguagem não há sujeito. A fala é o que humaniza, ainda que a linguagem, na sua estrutura, comporte algo de inumano.

O filme mudo

Almodóvar abriu dentro desta obra um lugar para um excerto de um filme mudo^[105], algo surrealista^[106], com o título: "Amante minguante"^[107]. Não é uma citação de uma obra existente, mas "uma curta-metragem dentro do filme"^[108] que procura reconstruir o cinema mudo dos anos 20. Mas este pequeno extracto é

porventura uma das cenas na última obra de Almodóvar que mais dá que falar (hablar).[\[109\]](#) O realizador na sua *auto-entrevista*[\[110\]](#) revela-nos que o filme mudo serviu de "**tapadera**"[\[111\]](#), tampa (ecrã) para o real da "violação" de Alicia por Benigno. O facto é que este filme dentro do filme não deixa de igualmente destapar, pôr a nu, e mostrar de outro modo o acto de violação sob a forma de uma fantasia infantil uterina, de uma regressão ao ventre materno.

No **cartaz do filme** mudo, está representado um homem em tamanho muito reduzido (minguado), nas mãos de uma mulher (Amparo). Eis um argumento que pode agradar muito a certas mulheres e que não deixa fazer a delicias a Benigno e a Almodóvar. É de facto o sonho de muitas mulheres (históricas): ter o seu homem na mão, nas palmas das suas mãos tal como é ilustrado pelo cartaz que anuncia o filme. Aliás, a fórmula química (cura de emagrecimento, "dieta experimental") que a cientista (Amparo) tanto procura é uma das fórmulas chave do gozo histórico: diminuir o homem (amante minguado) ao ponto de este se transformar num brinquedo, um boneco animado que obedeça aos seus caprichos. Amparo, quando descobre a fórmula, exclama radiante: "Ya lo tengo!" Mais do que a descoberta científica, esta mulher já tem o seu homem sob controlo, está prestes a realizar a sua fantasia.

Mais uma vez, o homem (regressamos ao Éden), Alfredo, não resiste à tentação e bebe a poção de Amparo (como Adão não resistiu à maçã, ao fruto proibido). Depois de alguns estremecimentos, começaram a aprezer resultados positivos para Amparo, Alfredo beija a sua companheira apaixonadamente. Esta exclama: "Fez maravilhas em ti <que bien te ha sentado>!" Infelizmente, esta descoberta teve um efeito secundário: o minguar de Alfredo, este foi perdendo progressivamente tamanho. O problema é depois encontrar o "antídoto" para essa poção (fantasia). Esse é o risco de um parceiro "minguado" é que ele pode perder o interesse.

Alfredo diminuído e humilhado. Regressa (regride) à casa materna (esta é uma fantasia masculina, obsessiva). Mas Amparo consegue resgatá-lo da mãe e levá-lo na bolsa. Entretanto ela adormece num quarto de hotel e começa a sonhar. Aqui os sonhos da mulher e do homem misturam-se. No caso da mulher, é a fantasia de sedução, de violação (fantasma histórico). O olhar de gozo de Amparo não engana quando ao carácter satisfatório da cena onírica. Mas esse extracto de filme não deixa de conter igualmente um sonho imemorial do homem, uma fantasia infantil, regressiva.

Alfredo, aproveitando o sono da sua amada, parte à descoberta do corpo feminino, desnuda-o, investiga o seu relevo[\[112\]](#), caminha sobre o corpo do Outro. Depois de abraçar os seios como se montanhas se tratassem, eis que Alfredo acaba por se confrontar com algo de absolutamente surpreendente.

No filme, o olhar medusado, horrorizado, da personagem masculina (Alfredo[\[113\]](#)) denuncia a descoberta de algo terrível: a castração do outro feminino, a falta do falo no Outro materno. Uma ausência difícil de representar.

Claro que para a criança do sexo masculino a leitura perante a suposta falta do falo na menina (ainda que no real nada falte) é a de que lhe possa acontecer a mesma coisa, que o seu apêndice possa ser objecto de corte (castração).[\[114\]](#) Desta vez, e de um modo mais evidente, o filme dá-nos a sua versão de "A origem do mundo" de Courbet e do "Étant donnés" de Duchamp.

A cena final do filme mudo lembra-nos o homem primitivo no limiar da caverna, da gruta. Basicamente, uma fenda, onde **Alfredo** começa por colocar a mão, se bem que com receio que esta lhe seja tragada. Mais uma fantasia (masculina), desta vez a de um sexo feminino ameaçador, devorador, um orifício sem fundo[\[115\]](#). A figura de uma vagina dentada, uma boca que pode morder, dar dentadas, ser cortante. Algo que é simbolizado pelo objecto fetiche de Benigno, o grampo, a pinça para o cabelo que ele roubou do quarto de Alicia.[\[116\]](#) Por fim, Alfredo, mais confiante, acaba mesmo por se introduzir todo nu lá para dentro. Mergulha de cabeça nas profundezas do sexo feminino. Um verdadeiro retorno às origens, ao ventre materno, "para ficar dentro dela para sempre" (outra miragem de gozo).[\[117\]](#)

O enfermeiro descreve de viva voz a Alicia[\[118\]](#) a cena do filme mudo que o deixou algo transtornado. Entretanto, Benigno passou (passou-se) dos cuidados, da fala, das palavras de amor para o gozo do corpo do outro, para a "violação", perdeu as estribelhas (a virgindade). Este acto perverso (próximo da necrofilia, sexo com um cadáver, um corpo moribundo) é um acto secreto (mudo), daí que o filme "Amante Menguante" tenha servido de ecrã, a preto e branco, para o real da "violação". O **filme mudo** (onde não se fala) como véu é uma ideia excelente, porque o acto perverso masculino (violação) é também silencioso, de poucas palavras. O livro que estava em casa de Alicia e que aparece depois na cabeceira da cama do hospital intitula-se alusivamente: "La noche del cazador". Depois temos aquela imagem muito bela da troca de fluidos, num fundo amarelo. O encontro de duas manchas de um vermelho vivo (sangue). Imagem captada desse foguetão (objecto fálico), um adorno que estava no quarto de Alicia e que a acompanha no hospital.

Para Benigno, terá sido um acto desesperado para se ligar visceralmente a essa mulher, para sempre. A **questão** é que o acto transgressivo aparece paradoxalmente como redentor[\[119\]](#). Foi esse acto que resgatou para a vida o corpo moribundo de Alicia.[\[120\]](#) Ficamos a saber depois que Alicia engravidou, não apareceram as "reglas" e que o feto nasceu morto.[\[121\]](#)

A singular "condição de amor" das personagens:

Pedro Almodóvar acentua a **presença da loucura** neste filme, uma loucura que se confunde com a normalidade, conferindo mesmo, paradoxalmente, mais encanto a esses seres. Existe um esbatimento e uma

imbricação entre o patológico (Benigno: perverso, violador, "psicopata") e a chamada normalidade que se traduz na sensibilidade e na dedicação do enfermeiro. Uma loucura que convive paredes-meias e está mesmo na origem dos sentimentos mais autênticos.

Por outro lado, os encontros e desencontros entre as personagens estão marcados pela contingência, pela "casualidade". [122] O filme ilustra bem a chamada "não relação sexual" (Lacan), [123] pois resume-se a um conjunto de ligações que se atam e se desatam por incompatibilidade entre as condições de amor de cada um. É talvez a professora de Ballet que no final melhor enuncia a complexidade que enreda as relações humanas. Dirigindo-se a Marco, disse que um dia terão também eles que falar, ele responde que "será mais fácil do pensa", mas ela, apelando à sua experiência com a dança ("maestra de ballet"), avisa: "nada es sencillo" (nada é simples).

Esta advertência sublinha que cada ser e a sua relação com o parceiro é governado por condicionamentos muito complexos, por nós difíceis de desnudar. "**Hable con ella**" é uma sucessão de pares, de parcerias em crise, falhadas. Trata-se por isso de um filme sobre "a condição de amor" (Freud) enquanto ponte e ao mesmo obstáculo à relação com o outro.

A **condição de amor de Marco** passa por "mulheres desesperadas" [124], fóbicas [125]. Viveu com Angela, uma toxicod dependente, e depois interessou-se por Lydia, ambas com pavor de cobras (maldição bíblica). O filme começa com a sua lágrima (comoção) perante o desespero das duas mulheres na peça "Café Müller". Este é o traço (Zug), o tipo de mulheres que cativam de sobremaneira este Adão. Talvez a excepção seja o par final formado com Alicia, isto se não quisermos ver aí mais uma mulher desesperada, no sentido em que está perdida para sempre para aquilo que mais ama, a dança.

Por sua vez, **Benigno** é atraído por réplicas do objecto materno, uma mulher bonita, mas enferma, aos seus cuidados, nas suas mãos. O outro feminino é, para o enfermeiro, um outro mortificado, inerte, e é só nessa condição que se torna para ele desejável. O outro tem que estar completamente debaixo do seu controlo, à sua mercê, nas suas mãos (cartaz "Amante Menguante"). Ele lida com um corpo inerte (em coma) como se estivesse verdadeiramente vivo, desperto, é uma estranha parceria, próxima na necrofilia.

A sua convicção é de tal ordem que chega mesmo, para espanto de Marco, a estar seriamente disposto a casar-se com Alicia, um corpo moribundo, incapaz sequer de dar o seu assentimento, dizer "sim". [126] Na derradeira carta, de despedida, menciona igualmente a identificação que sentiu com a mulher cubana descrita no roteiro de Marco. Uma mulher "apoiada numa varanda junto à marginal, esperando em vão, vendo passar o tempo sem que se passe nada... Revi-me nessa mulher." Diz ele. Aliás, Benigno será enterrado com os objectos representantes da sua condição de amor: o retrato da mãe, de Alicia e ainda o objecto fetiche, a pinça para o cabelo. [127]

A enfermeira **Rosa** tem um carinho especial por Benigno, está contudo enganada, pois é "uma história de amor não correspondida." "Está apaixonada pela pessoa errada. A relação com o Javier [Benigno] também é um engano, porque o que ela quer, o Javier nunca lho vai dar." [128] A sua condição de amor passa manifestamente por homens impossíveis, casos perdidos.

De resto, **as mulheres** [129] mais importantes neste filme [130] são atraídas por homens sensíveis. É o caso das enfermeiras por Benigno e Marco, e de Lydia e depois Alicia por Marco. [131] Este é quase um objecto metonímico do desejo de todos (o representante de Almodóvar, *almo-do-ver*). **Marco** é quem está na posição de amante, e quem é igualmente amável, em particular para as mulheres. Mas com a excepção, a reserva de Alicia, com ele, a "metáfora do amor" acaba por falhar. Por outras palavras, a amada não se torna em amante, ele acaba por a perder (Angela, Lydia, Benigno, talvez também Alicia). Ele é um homem fadado para casos difíceis, para mulheres desesperadas, mulheres impossíveis. Por aqui passa também, a meu ver, o **desejo de Almodóvar neste filme**, acabar mais uma vez no lugar do homem que respeita as mulheres e que as procura perceber, sendo por isso o seu tutor. Ele e a sua obra estão ao serviço das mulheres.

Em resumo, o filme mostra que estas condições de amor são singulares, contingentes, não permitem ao par em causa uma relação estável. Existe uma não complementaridade ao nível do que condiciona o amor de cada parceiro. Mas o verdadeiro desencontro passa pelo facto do sujeito masculino procurar entrar, violar (Benigno), em desespero de causa, essa parte suplementar e ao mesmo tempo não localizável do feminino (em coma). Aqui **Benigno** esqueceu-se da sua recomendação "hable con ella" e passou (passou-se) ao acto. [132]

Em contrapartida, o sujeito feminino evita esse lugar inabitável, onde falta a palavra. Nem sempre convive bem com esse lugar inóspito ("el bosque"), às vezes sente-se perdida. Muitas vezes, a presença de um homem (amado), da mãe (amor/ódio) pode gerar na mulher a devastação ("ravage"). O motivo é dessa parceria roçar a loucura deve-se ao facto de a obrigar a confrontar-se com o seu ser feminino, com o ser Outro. Ora, a verdadeira posição feminina está justamente em ser Outro para o homem. [133]

Também para as personagens masculinas (homens), esse ser outro da mulher é motivo de perplexidade (homem de "Café Müller", Niño de Valencia, Marco, Alfredo). Muitas vezes a solidão (soledad), como sucede com Lydia, é a escolha forçada para assim evitar esse lugar obscuro, inumano. Areceita do filme de Almodóvar para esse desencontro é: "hable con ella". Em contrapartida, a receita da psicanálise é mais simples: hable! Claro que depois se fala dela (se habla de ella).

Contudo, existe no filme um certo fatalismo no condicionamento amoroso. Ninguém quebra o espartilho que determina a eleição do seu objecto de amor impossível. O último par (pareja) é disso exemplo. Marco

reencontrou mais uma mulher para ele recuperar, como havia feito com Angela e tentado fazer com Lydia. É ainda o mesmo traço (Zug) que sobredetermina mais uma vez a sua escolha amorosa.^[134] A ideia que fica é que o amor não pode ser objecto de uma escolha livre, de uma decisão. Aqui Almodóvar tem ainda algo a trabalhar, veremos se os seus próximos filmes abordam esse impasse. O realizador espanhol parece dar razão a Freud quando este enunciou, a partir da clínica psicanalítica, que o amor é fundamentalmente narcísico e infantil.

Mas qual é aqui a **importância do condicionamento amoroso**? Lembrar que, do ponto de vista psicanalítico, o nosso condicionamento estético é subsidiário do condicionamento singular de cada um e da estrutura em que se insere. Numa narrativa produzem-se inúmeros efeitos de gozo (estético) que passam por fenómenos de identificação, idealização, projecção, realização de desejos, fantasias, etc. Os espectadores revêem-se nas personagens porque estas os representam e os arrebatam para algo de Outro. Estes efeitos são patentes não só ao nível da fruição da obra, do fascínio que ela sobre nós exerce, mas também ao nível da criação da mesma. Isto para além do próprio conteúdo da obra, o seu valor, ser igualmente depositário do chamado condicionamento psíquico humano. Almodóvar, como Bergman, não têm problemas em admitir que se desdobram nas suas personagens, nas suas criações. Tantas vezes, uma obra é tanto mais interessante quanto é capaz, ela própria, de reflectir, de enunciar, de recriar o universo do criador. Isto comporta todo um programa novo, uma estética, uma teoria da arte de inspiração psicanalítica.

A arte e a diferença sexual:

Curioso que mais uma vez o objecto da abordagem artística se centre no feminino, no corpo da mulher. Começa justamente com "Café Müller", onde um homem não sabe bem o que fazer com aquelas mulheres de trajectória incerta e errante (como "sonâmbulas", de "olhos fechados", diz Benigno). O homem limita-se a estar atento e a remover-lhe os obstáculos da frente.

Sobre o impasse derradeiro da análise, Freud falava da famosa "rocha da castração" (mito de Sísifo), uma etapa inultrapassável, incontornável. No **caso da arte**, de uma certa maneira, podemos falar da "rocha do feminino", diria mais, a partir do filme mudo, tem sentido enunciar uma certa brecha, fenda, abertura <béance>, gruta do feminino (caverna). Há um impasse a esse respeito. Goethe chamou-lhe "eterno feminino".

O feminino dá sempre que falar, é num certo sentido inesgotável, não se deixa apanhar: "la donna è mobile" (instável e fugidia). Para um homem, isto pode ser muito desconcertante, inquietante, mas a mulher também não escapa a esta chamada a ser Outro. No que respeita a cada mulher, Almodóvar recomenda-nos que se continue a "falar com ela". É curioso que sejam eles, os homens que mais falem delas, das mais diversas maneiras (eu aqui não me excluo da série).

Olhem para a **história da arte**, para as artes plásticas, aí está o corpo feminino no centro, desde as primeiras Vénus da fertilidade até às performances da mais recente body-art. Algumas vistas do corpo inerte de Alicia são réplicas de posturas do corpo feminino na pintura e na escultura (Manet, Ingres, entre outros). O corpo feminino é assim o grande fetiche da história de arte. Na **religião**, temos as pitonisas, sibilas, o mistério da imaculada concepção, a mãe de Deus, a mística.

Por outro lado, e em conexão directa com o tema do feminino, temos mais uma vez **o amor** como "motor imóvel" de tudo isto. Esta história, como todas as outras, resume-se a males de amor. "Hable con ella" são encontros e desencontros amorosos. Está visto que o amor e o Outro sexo interessam a todos, homens e mulheres. Freud lembra que é preciso ser completamente insensato para não perceber que o amor é o que há de mais importante na vida das pessoas. Em análise, as pessoas não falam de outra coisa, é disso que se queixam, dizem que são mal amadas. Só os ser vivos falantes é que o fazem, obviamente os outros nem sequer se podem queixar, porque não falam (com a óbvia excepção do animais *homésticos*, como dizia Lacan).

Tudo isto nos leva a suspeitar que os problemas do amor e do Outro sexo tenham justamente a haver com o falar ("hablar"), com a palavra. O **tema do amor e do Outro sexo** é o mais escorregadio, os filósofos, salvo raras excepções, fogem dele como os gatos da água fria! A fala parece ser assim o mal e ao mesmo tempo a cura para o amor, a causa e simultaneamente o remédio. Sobre esta última vertente, e no que respeita ao feminino, à importância de lhe dirigir palavras de amor, o filme do Almodóvar dá-nos uma excelente lição.

De qualquer modo, não parece haver maneira de esgotar este assunto, não se consegue chegar à última palavra. **Toda a questão** está porventura em não haver uma última palavra sobre o feminino, sobre o Outro: S(A). O Outro é incompleto, é "não-todo", existe um furo no Outro. Essa é paradoxalmente a última palavra de Lacan sobre a velha questão do feminino. Há uma disjunção radical entre o gozo fálico^[135] e o Outro, há uma disjunção entre homem e mulher, "incomunicação".

Porque "não há proporção sexual", o que há é gozo, gozo do Um, gozo sem Outro, um Um só (soledad) separado, disjunto do Outro. Para pôr as coisas de um modo mais acessível, mais simples (sencillo), cada um goza apenas no seu corpo próprio, não apenas no sentido do "gozo do idiota" (solitário, masturbatório), mas igualmente quando o partilha ou se serve do outro ou dos outros (de acordo com as fantasias de cada um). Contrariamente ao gozo masculino, onde a relação com o Outro está reduzido ao objecto causa do desejo (objecto *a*), a sexualidade feminina permite um relacionamento diferente com o Outro.^[136] O **gozo feminino** é uma excepção ao gozo autista (gozo do Um), permite uma certa invasão (a mística dá disso

testemunho), ainda que esse prazer seja ainda corporal, carnal (Santa Teresa D'Ávila afirma-o categoricamente).[\[137\]](#)

Mas atenção! Uma coisa é dizê-lo, proclamá-lo como Lacan o fez que "A Mulher não existe", que "não há relação sexual", outra coisa é conviver de bem com isso. É que o inconsciente segue os seus próprios princípios, é muito persistente, insiste pelos seus meios – que nos escapam –, a dar vida a todas essas miragem de gozo. No inconsciente não há lugar, fórmula, a não ser a fantasmática para dar conta da diferença sexual. Com a agravante de que o custo para alimentar essas ilusões possa ser para nós muito elevado. Pagamos com a alma, com o corpo e até com a vida (Lydia).

Quanto ao **amor** podemos dizer que ele é incurável, para ele não há antídoto. Transforma-se é com frequência em ódio, luto e melancolia, até em depressão, para falar na doença do século (segundo a OMS). A solução só pode ser reencaminhá-lo, reinventá-lo. A **psicanálise**, num certo sentido, resume-se também a uma nova forma de amor (perversão?) no Ocidente, o chamado "amor de transferência". O que a invenção de Freud oferece, a análise, é a irrealização <das Unreales> do amor infantil e narcísico e a sua transformação – mais que mera sublimação –, em "transferência de trabalho", criação, invenção de uma saber inédito. Esse é também o **programa da arte**. O problema é quando as inibições, os sintomas dos que criam lhes entram, lhes bloqueiam o caminho, deitando tudo a perder.

Por último, proponho **algo a acrescentar ao meu primeiro comentário ao filme**. Julgo que este filme para além de "hablar de ella", também "**habla de él**" (fala dele). É algo que se vai destilando a pouco e pouco na obra de Almodóvar e que atinge nesta obra um momento culminante. Nos filmes anteriores, fala-se muito das mulheres, dos transexuais, das mães, do feminino, o que nos esquecemos é que neste existe uma recriação do homem, do masculino.

Almodóvar vinha oscilando entre homens "tipicamente" machos ("Carne viva) e homens que se passavam literalmente para o outro lado, por exemplo Lola (ex-Esteban) em "Tudo sobre a minha mãe" (1999). Aqui existe **algo de novo a que devemos prestar atenção (novo sintoma)**: a criação de outro homem, entenda-se, do sexo masculino a partir do Outro sexo, do feminino. Para aludir ao filme mudo que aparece em "Hable con ella", essa é a poção que Almodóvar descobre e que parece ter sido sempre a sua busca.

O **homem** – para voltar ao Velho Testamento – foi criado à imagem de Deus, *imago Dei*, ora Almodóvar procura recriar o homem à imagem da mulher, à imagem do feminino. Almodóvar reescreve e recria o homem através de um **segundo Adão** retirado, desta vez, da costela da mulher (Eva). A coreografia ("Trincheiras") com a qual sonha a professora de Ballet aparece ainda a ideia de que "da morte emerge a vida, do masculino emerge o feminino".[\[138\]](#) Do que se trata é de reverter e recriar a lógica do Génesis. Fazer emergir o masculino do feminino. É muito evidente que, ao contrário dos outros filmes, neste, são os homens que saltam para o primeiro plano, que se ocupam das mulheres, que tratam delas.[\[139\]](#) Essa **inversão** é justamente, do meu ponto de vista, uma das ideias-chaves deste filme, recriar o masculino a partir do feminino.

Na verdade, assim como a função paterna, os velhos semblantes do masculino (machismo) estão em crise: virilidade, autoridade, domínio. São mesmo objecto de uma censura generalizada por parte do discurso social. É bom não esquecer que para o homem a mulher é sempre o seu sintoma.[\[140\]](#) Numa palavra, o grande representante e ao mesmo o resultado dessa reinvenção do masculino neste filme é sem dúvida a personagem de **Marco**. O problema é que esta personagem, como já referi, é de todas a mais improvável, é algo virtual aos nossos olhos, é perfeita demais (para muitas mulheres). Esse é o resultado provisório do trabalho, da travessia de Pedro Almodóvar, cada um terá que fazer a sua...

Tal como as mulheres, os homens não nascem assim, fazem-se à sua própria conta e risco. A **figura do psicanalista**, como já referi, é um dos resultados da reinvenção do homem (num sentido geral). Neste caso uma invenção de Freud. O psicanalista na análise não está como homem ou mulher, ainda que possa servir para tudo isso e muito mais. Fundamentalmente, ele não está lá como sujeito, mas como objecto, mais, ele está no lugar do objecto causa do desejo (objecto a).

Outra vertente desta obra é ainda o tema do acto de violação, um acto infame que repõe a velha problemática da **arte como transgressão e ao mesmo tempo redenção**. A imemorial ausência de pudor na arte e no artista dá disso um testemunho cabal. Para além dessa imagem superficial, o que subjaz é o carácter necessariamente transgressivo do acto de criação, muitas vezes brutal, perverso, no limite do suportável[\[141\]](#), do admissível (como a violação de Benigno).[\[142\]](#)

É nesse limite da vida (coma, morte), limite trágico, insuperável, que se consegue melhor retratar a vida, falar dela. É por isso que a **arte** tem ver com a natureza. Nós não nascemos humanos, esta é já uma "segunda natureza". O Outro da Civilização, da linguagem também já lá estava a presidir ao nosso nascimento, sobrepondo-se à "primeira natureza".

Adorno, na sua Teoria Estética, afirma que "a arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles."[\[143\]](#) Esta ideia levar-nos-ia muito longe, afinal o que nos torna humanos passa por uma parte inumana. O indivíduo falante é não-todo humano, há um resto inumano em nós que nos faz paradoxalmente humanos.[\[144\]](#) Por isso, a arte, como assinala Adorno, é compelida por vocação a frequentar essa região da inumanidade para assim preservar, retratar o que em nós há de humano.

No filme, o enfermeiro Benigno é a metáfora desta faceta do criador (Almodóvar), alguém que admira e cuida das mulheres (mãe) de um modo ímpar, que tem até um carinho especial pelos homens (Marco), mas que

acaba por ir mais além, comete um acto ignóbil por amor à arte, ao objecto da sua adoração (Alicia). Essa é uma transgressão inevitável, uma violência desculpável na medida em que se mantém no registo da representação (tragédia/comédia), não fazendo estragos no real.

A arte humaniza-nos porque nos ensina a conviver, a lidar com o inumano que nos habita. Por isso, toda a representação, toda a arte é num certo sentido excessiva, inumana. Ela é um monumento erguido sob os auspícios do "para além do princípio de prazer". É assim que eu interpreto o que o próprio Almodóvar sublinhou como a presença da "loucura" neste filme. Diria uma loucura necessária, inerente ao acto de criar.

Por último, podemos ainda **associar a criação de uma obra à maternidade**, mas também à consequente **mortalidade**. A mulher que dá a vida, não deixa de trazer para o mundo a morte, um ser vivo mortal. [145] Num texto que intitulou "El final de la aventura", o realizador espanhol descreve como ninguém, na primeira pessoa, o processo de dar à luz uma nova obra. Este texto publicado no *El País* a 10 de Fevereiro de 2002, logo depois de terminar a sua obra, tem a função de dissipar as dores de parto do filme que acabou de parir, mas também a de se preparar para a separação do seu "Hable con ella". Só assim o realizador se pode abrir para novas etapas, novos actos criativos.

Mais que uma espécie de certidão de nascimento da nova obra, é uma certidão de óbito, introduz uma fase de luto, desinvestimento do objecto amado (para utilizar uma expressão de Freud). Novamente, temos um Almodóvar que, como criador, se identifica à mulher (mãe, maternidade). Por isso, a beleza de que este filme é portador, e que o próprio Almodóvar admira particularmente, é uma "beleza dolorosa" (Cocteau). [146]

Uma vez falámos aqui (num Seminário das Belas-Artes) da noção de inveja do parto no caso dos homens, em particular no caso dos criadores, isto na sequência de uma discussão sobre a infeliz ideia freudiana de "inveja do pénis <Penisneid>" no que respeita às mulheres. De qualquer maneira, essa **identificação materna** é muito clara em alguns casos de Freud, para além do caso do pequeno Hans que veio a ser um encenador, maestro famoso, existe também o comentário que fez do caso Leonardo da Vinci. Uma das virtudes desta leitura é mostrar, assinalar, a perversidade que habita o criador, o modo como sintoma (patologia) e sublimação (criação) está imbricadas.

Não esquecer contudo que a criação artística deve ser ainda pensada sob o **eixo paterno**. Criar não é apenas dar à luz, dores de parto, institui-se também um nome, é porventura em alguns casos um acto parricida, matar o pai, os nossos mestres, tomar o lugar do outro, tornar-se numa referência incontornável (caso a todos os títulos evidente do pintor Richard Dadd). Harold Bloom já falou desse tema em literatúra no conhecido ensaio "A angústia da influência". Só nessas condições é que se impõe um estilo inédito, um nome na arte, a juntar aos muitos que, com o seu estilete, deixaram um traço, um sulco, uma marca na cultura, na história da arte.

Final do filme:

O **filme de Almodóvar termina** como tinha começado, com o teatro, com a representação em palco. Espectáculo dentro do filme. Começa com duas mulheres desesperadas e um homem intrigado com os seus movimentos imprevisíveis [147] ("Café Müller") e finaliza com "Masurca Fogo". Desfilam casais (pares) no palco ao som da música (a escolha da música não podia ser melhor), Marco olha para trás na direcção de Alicia e surge o anúncio de um novo par: MARCO Y ALICIA.

A professora de Ballet, visivelmente preocupada, repreende a sua discípula. A cena é fabulosa, porque é a sala de cinema (espectáculos) dentro do cinema. É um convite que o filme nos deixa no final: um olhar para trás, um refazer, uma abertura para uma parceria renovada [148]: MARCO Y ALICIA = A e B (Y e X) Ficam em palco de todos os pares apenas um homem e uma mulher. A mulher para lá do palco, num outro lugar, com uma frondosa parede de plantas em fundo (natureza) [149], de onde vertem fios de água (resultado da chuva). O homem aborda-a do lado de cá. Ela permanece numa "outra cena", fora do seu alcance.

Bela imagem da radical disjunção entre homem e mulher. A sugestão que fica é que através da arte de amar (dançar), ainda que o condicionamento infantil o sobredetermine, o relacionamento dos sexos seja possível (pas de deux), seja reinventado. Mas, atenção, como refere a "maestra de Ballet", isso não é nada fácil ("nada es sencillo"), tal como sucede com a dança, com o doloroso adestramento do corpo. O **final do filme** deixa-nos pelo menos a mensagem de que podemos recriar, encenar, levar ao palco a (não) relação entre os sexos. [150] Se "hable con ella" é uma história de amor, é porque é igualmente uma reinvenção do amor. [151] Eleva a não relação, as vicissitudes do amor à dignidade da obra (sublimação).

A par do amor, a criação artística seria assim uma das melhores saídas para fazer face à ausência do significativo no Outro, S(A), à "não proporção sexual" (Lacan), à diferença sexual. Efectivamente, "ello no habla de ella", [152] isto é, o inconsciente [153] não fala do feminino, daí a nossa apetência especial por essa Outra coisa, pelo Outro sexo (por "ella"). Ora, é a partir desse lugar vazio que pode advir um significativo novo, uma obra, um filme que "hable" ("hable de ella"), que nós diga algo. A recente obra de Pedro Almodóvar dá a esse respeito mais um contributo marcante. [154]

Por fim, sobre o poema de Rilke em epítáfio podemos dizer que evoca um lugar vazio onde o feminino confina com uma falta de sentido, com o não-senso. [155] O equívoco, o malentendido significativo está na origem do voto de outra coisa, na crença no Outro sexo. O que importa é aprender e vir a saber lidar "con ella", com algo de Outro (ser Outro), tanto para o homem, como para a mulher.

[1] Aesthetischen Lehren (1815-1829).

[2] Um dos filmes recentes que fez sintoma foi "**Dogville**" de Lars von Trier. Neste caso reparei que o filme até perturbava mais a elas do que a eles. Acabei por escrever alguns apontamentos sobre essa obra, sobre o que aí faz espécie. A propósito do título do filme "Hable con ella", é importante esta diferença sexual, eles e elas, ainda que essa diferença não seja na prática muito clara, ou tenda a esbater-se. Cf. "Notas sobre Dogville" in *Antena do Campo Freudiano* (digital).

[3] Cinema em alemão até se diz literalmente fábrica de sonhos <Traumfabrik>. Às vezes são pesadelos (vertente *traumática*).

[4] BERGMAN, Ingmar, *Lanterna mágica*, Lisboa, Caravela, 1988, p. 84.

[5] A companhia, cujo produtor é o irmão do realizador (Agustín Almodóvar), ostenta o nome emblemático: "El deseo".

[6] Site oficial de Almodóvar.

[7] Esse é o limite de qualquer interpretação de uma obra, que não a abandone em absoluto.

[8] Expressão de Jacques-Alain Miller.

[9] *Almo* (Almo-dóvar) é um adjectivo poético que significa: o que cria, alimenta e vivifica, algo que é excelente, *benigno*, santo e digno de veneração. Em resumo, almo-do-ver (*do*, advérbio poético que significa onde) condensa o que podemos chamar de posição fantasmática do realizador, ver-se onde é digno de veneração. Tornar-se amável aos olhos do Outro.

[10] Um dos filmes que melhor o expõe é *Persona* de Ingmar Bergman (1966).

[11] Site oficial de Almodóvar.

[12] "La película comienza como un presagio: el hallazgo de un donante por Manuela. La escena siguiente junta a Manuela y su hijo. Que pronto donará también su corazón, cenando y mirando la televisión, donde va a comenzar "Eva al desnudo". El hijo dice que ése no es el título original, que es "Todo sobre Eva", y la madre declara: "Es un título raro". Sin saber ella que será Eva y la madre y lo sabremos todo sobre ella." Guillermo Cabrera Infante "Todo Sobre Almodóvar" in *El País*, 16 de mayo de 1999.

[13] Génesis, Capítulos 2 a 3.

[14] No filme "Hable con ella", as mulheres regressam não ao jardim, mas ao "bosque".

[15] Gen. 4:1.

[16] Benigno passa-se, vai longe demais.

[17] A expressão é ambígua do ponto de vista do significante.

[18] Neologismo de Lacan.

[19] "Calle de Calatrava, provincia de Ciudad Real, Arzobispado de Toledo"

[20] O actor é o que se faz Outro.

[21] Representar um papel, de mulher, mãe, actriz.

[22] "De niño yo recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia." Site oficial de Almodóvar.

[23] Ou a sentença de Blanche Dubois: "Siempre he dependido de la amabilidad de los extraños".

[24] "García Lorca decía que España había sido siempre un país de buenas actrices." Site oficial de Almodóvar.

[25] "Para mí no hay mayor espectáculo que ver llorar a una mujer. A una actriz, quiero decir. Reconozco haber tenido la suerte de que me llorasen las Mejores: Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril, Chus Lampreave, Penélope Cruz, Kiti Manver, Verónica Forqué, Angela Molina, Julieta Serrano... Y cada una lo ha hecho de un modo distinto. No hay ruidos tan personales como los de la risa y el llanto." Site oficial de Almodóvar.

[26] Ao contrário do que alguns, algumas pensam, o filme mostra que a paternidade não se resume a um espermatozóide. Há um velho provérbio latino que diz que a mãe é certa (genuína), mas o pai é incerto.

[27] Em contrapartida, é verdade que há mulheres, aliás muitas, que fazem de mãe e de pai, entre outras coisas; outras são verdadeiros homens. Aliás a queixa, a dúvida que as mulheres (históricas) trazem à análise resume-se à questão "sou homem ou mulher?" Já os homens (obsessivos) estão mais preocupados com existência, a grande questão é mais da ordem do: "estou morto ou vivo?" Isto para sublinhar que a diferença sexual não se mede apenas por aquilo que a biologia nos legou.

[28] "Le explica también que antes de que él naciera, hubo otros dos estebanes. Uno fue su hijo, el segundo Esteban. Por un pudor absurdo, ella le ocultó tantas cosas... Pero eso no volverá a ocurrir. A él le contará todo. Según vaya creciendo en tamaño y curiosidad, ninguna pregunta de las que le haga quedará sin respuesta. Manuela le promete responderlas todas, y si no sabe la respuesta se la inventará. «Porque se me da muy bien improvisar»." Site oficial de Almodóvar.

[29] A única mãe no filme é a de Benigno, dela temos apenas a sua voz repreendedora.

[30] Benigno também fala muito. Mas sobre a sua verdadeira identidade sexual, se existe, pairam também algumas dúvidas (se prefere os *tíos* ou as *tías*).

[31] O filme *Persona* de Bergman mostra de um modo ímpar.

[32] Em entrevista, Javier Cámara (Benigno) confessou que quando leu o guião, disse: "Não parece um guião de Pedro Almodóvar."

[33] O actor Dário Grandinetti (Marco) reconhece que "a primeira coisa que me chamou a atenção foi que rompia [...] muito diferente dos filmes anteriores" de Almodóvar. Cf. Entrevista, Edição em DVD.

[34] Entrevistas, Edição em DVD.

[35] Também a participação de Malou Airaud.

[36] Benigno refere-se a duas mulheres que parecem "sonâmbulas".

[37] "O let me weep, for ever weep", "The Fairy Queen". Com Jennifer Vyvyan e a English Chamber Orchestra.

[38] Procura-se algo que escape ao discurso da ciência. A resposta de Almodóvar aos motivos de inspiração do seu recente filme passa em primeiro lugar pelo seguinte: "Una mujer americana despierta del coma después de dieciséis años. Según los médicos su estado era irreversible... [...] Su despertar contradice todo lo que la ciencia afirma al respecto." Auto-entrevista de Almodóvar no seu site oficial.

[39] O avesso da "mascarada" feminina. Mascarada é um termo introduzido por Joan Rivière para dar conta de um fazer-se artificioso de mulher recorrendo aos seus semblantes.

[40] Um Outro em estado de coma.

[41] Para este lugar de nada servem os roteiros de viagem de Marcos.

[42] No filme, o caso da professora de dança face a Alicia, mas também Lydia face ao casamento da companheira de Marco (Angela e Benjamin).

[43] Género que passa em grande medida pela banalização do trágico, tornando-o quase patético. Os acontecimentos mais improváveis tornam-se reais e recorrentes.

[44] Podemos falar aqui do "Um do gozo" (Lacan, Seminário XX). Almodóvar em Entrevistas afirma: "sós estão todas as personagens. Todas, as principais e as secundárias." Cf. Edição em DVD.

[45] Já em *Télévision*, ao abordar a atitude do celibatário, Lacan chamava a atenção para a tendência do sujeito masculino para a solidão.

[46] Quando, neste filme, o psiquiatra pergunta a Benigno a razão da sua presença no consultório, este responde: "La soledad, supongo". Almodóvar afirma que: "La soledad es algo en lo que coinciden todos los personajes de la película." Diz mesmo que "la soledad, supongo es uno de los títulos posibles de esta película." Auto-entrevista. Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[47] Sabemos entretanto que ela nunca abandonou o "Niño de Valencia", representante do seu primeiro amor, o pai.

[48] A excepção que confirma a regra é o casal (casamento da antiga companheira de Marco) que faz chorar Lydia e que tem no filme um papel completamente secundário.

[49] Eis um real da relação do sujeito actual com o Outro.

[50] Benigno dá uma resposta que não é nada convincente: "Mais ou menos... Deixei de estar só, já não tenho esse problema."

[51] Este em Entrevista, reconhece que "subjaz em mim algo que está nestas duas personagens [Marco e Benigno]". Edição em DVD.

[52] Bergman afirma-o nesses termos.

[53] Almodóvar afirma numa entrevista (31 de Maio de 2002 a um jornal português) que foi a prova que precisou para iniciar este seu último trabalho. Nesta peça que abre o filme, aparecem duas mulheres de idade[53] em deriva no espaço de um Café. O seu desespero tem como limite as quatro paredes do lugar. Os movimentos imprevisíveis dos dois corpos femininos são ainda acompanhados com preocupação por um homem que vai afastando os obstáculos físicos, as mesas e as cadeiras. Eis o homem assistindo atónito aos movimentos inesperados de duas mulheres.

[54] O avesso da máxima: "homem não chora". Almodóvar fala mesmo de "el «hombre que llora» como um belo título se não tivesse já sido utilizado por Sally Potter.

[55] Cita uma canção de Jobim que diz que "o amor é a coisa mais triste do mundo quando acaba".

[56] Uma jovem rapariga toxicodependente e fóbica que ele ajudou a recuperar, mas que entretanto o deixou a pedido da família: "conseguiram curá-la definitivamente da droga e de mim."

[57] Falo em geral, pois, como veremos, a partir do próprio filme, cada tem lá a sua condição particular de enamoramento, os seus condicionamentos amorosos. E estas só muito raramente são compatíveis. Suponho (supongo) que esse homem só não agrada porventura plenamente o outro sexo, porque é perfeito demais, não tem defeitos, e isso pode ser irritante... Não há nada como um bom defeito para tornar muitas vezes alguém amável, estimulante.

[58] "Não percebo nada de touros mas de mulheres desesperadas, muito."

[59] No filme acaba de lhe dar os pêsames pela morte do *pai* de Lydia há um ano.

[60] É evidente que este filme de Almodóvar não deixa de ser uma bonita história de amor, mas esta obra também é mais do que isso, senão não estaríamos aqui a falar dela (hablar della).

[61] Benigno apresenta traços perversos: fetichismo escopofilia, perseguição, um gosto especial pelo outro inerte que raia a necrofilia. Apesar disso todos parecem confiar nele na plenitude. Quando é acusado de violação, o médico responsável pede-lhe uma explicação porque está convencido que ele é "incapaz de fazer algum mal a Alicia." Benigno confirma: "pode ter a certeza."

[62] Benigno afirma também no filme que é "inofensivo", isto para além de se julgar inocente.

[63] É o actor que, em entrevista, nos conta o objectivo do realizador.

[64] No lugar da mãe, surge agora Alicia.

[65] Alicia fica literalmente nas suas mãos como no cartaz do filme mudo, neste caso, uma "amante minguada".

[66] Em resposta às perguntas do pai de Alicia, responde: "Agora sinto-me óptimo."

[67] A Marco deixa as suas derradeiras palavras: "Escrevo-te minutos antes da minha fuga. Espero que tudo o que tomei chegue para me pôr em coma e me levar para junto dela."

[68] Caso da mãe, de Alicia, da enfermeira, e mesmo da cubana dos roteiros de Marco que já nada espera, que está também numa espécie de coma de expectativas em relação à vida.

[69] Alicia é o que *alicia*, a mulher mais aliciante, mesmo na condição de acamada e em estado de coma.

[70] Perante Benigno, reconhece que é difícil não reparar nesse corpo. Mais tarde, Marco, irritado com vontade de Benigno de casar com Alicia, diz: "Por muito que gostemos dela..." Interrompe o enfermeiro: "Tu também gostas?". "Claro, como não gostaria?" remata o jornalista.

[71] Benigno diz que "Katerina gosta dela como de uma filha."

[72] Na arena, com o traje tauromáquico não se distingue dos outros homens.

[73] A imemorial luta do homem com a besta (monstro).

[74] Pergunta-lhe Marco: "Quem lhe pôs o nome Lydia?" "Mi padre" responde-lhe ela. Ela diz-lhe: "foi quase predestiná-la..."

[75] Lydia é uma mulher identificada de tal maneira à figura paterna que, vestida de toureiro, em nada se distingue de um homem. Para isso contribui o fâcies masculino da actriz.

[76] O pavor é tal que depois de ter encontrado uma cobra na cozinha da casa, não quer para lá voltar mais. Esta fobia é segredo que ela guarda e que só a sua família sabe.

[77] A cobra para além de ser um animal fálico é ainda um ser que se esgueira, que não se deixa agarrar, invocando desse modo algo que escapa à lógica fálica. Daí a associação da serpente com a mulher, com o feminino.

[78] O pai, diz ela, foi "quem mais a apoiou neste mundo". As recomendações de Almodóvar à actriz são claras: "Dedica-lo ao teu pai. [...] Com emoção, a outra. Da saudade do teu pai (padre)." Extras, Edição em DVD.

[79] Num certo sentido, é o touro que ela sempre acaba por matar em todas as suas "corridas".

[80] O outro homem que o acompanha deixa um mau augúrio: "Não devíamos ter vindo, principalmente tu."

[81] Diz Almodóvar: "ela está enfraquecida por uma ausência tão grande como a do pai. Provavelmente é esse pai que encontra em Darío [Marco]." Entrevistas, Edição em DVD.

[82] "Ligou-me do restaurante a dizer que tinha chorado ao pensar em mim."

[83] A fotografia do pai está presente no sacrário da família (pai do céu), acompanhado dos santos, santas e de Cristo e de uma vedeta da tauromaquia espanhola. Depois da hospitalização de Lydia ao pé da cama onde ela jaz.

[84] Ora, como dizia um ilustre psicanalista da nossa praça, "na psicanálise como na cama não há programa".

[85] É desse acontecimento que deriva o termo grego *psique* que está na origem da nossa noção de alma.

[86] Adolfo Hernández.

[87] Diz-lhe mesmo, para desalento de Marco que escuta a conversa, que "ninguém me separará de ti." Marco acaba de perder Lydia para o "Niño de Valencia". Dirige-se para o quarto de Alicia e diz: "Olá, Alicia. Voltei a ficar só."

[88] Este é imperativo que dá o título ao filme de Almodóvar.

[89] Mais tarde, o enfermeiro Benigno, ao encontrar Marco com Lydia no quanto do hospital, reconhece logo que "esta mulher não está bem", pergunta a Marco se tem falado com ela.

[90] A professora de Ballet utiliza os termos: "o etéreo, o impalpável, o fantasma" como metáfora do feminino.

[91] Entrevistas, Edição em DVD.

[92] Comentando a actuação da personagem Alicia, Almodóvar diz o seguinte: "el cuerpo de Leonor Watling aguanta la presencia de dos soberbios actores (Cámara y Grandinetti) sin que el espectador la pierda a ella de vista. Comparte el plano con ambos y en ocasiones se lo roba y lo transporta a un lugar misterioso, que ni yo mismo conozco. Watling es Alicia habitando la parte más oscura del otro lado del espejo." Site oficial. Alicia pode ser vista como uma versão de Alice para lá do espelho.

[93] Benigno comenta também que se deve falar com as plantas.

[94] O avesso do que o seu nome como significante anuncia: *Sieg-Mund*.

[95] Isto para além de cortar relações com ela e se dirigir para Alicia.

[96] O efeito é interessante, porque assinala que houve uma oportunidade falhada, que algo não veio à fala nessa longa viagem, e dá ao mesmo tempo a ilusão que se podia reescrever a história, mas o que acontece é exactamente o mesmo. Marco falou de si e Lydia nada disse.

[97] "Átame" (1989).

[98] Lacan adverte-nos desse facto em *Les Non-dupes errent*.

[99] Caso da *oração* fúnebre de Marco perante a campa de Benigno.

[100] Le Petit Robert diz o seguinte: "*Broder une histoire*, l'enrichir de détails imaginaires. Enjoliver. Mod., absolt Raconter qqch. en ajoutant des détails inventés. *Il brodait sur cette aventure*. — Par ext. *Broder sur un sujet*, en parler abondamment sans avoir beaucoup à dire. *Il ne peut raconter une histoire sans broder*."

[101] ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 173-4.

[102] É certo que hoje existem outros argumentos, outros predicados que estão mais em voga, contudo a palavra ainda é algo incontornável. Uma palavra a mais ou menos, uma pequena escorregadela linguística pode deitar tudo a perder.

[103] O nome da clínica é significativo: "El Bosque".

[104] Diz Almodóvar: "Yo las quería hundidas en el fondo de sí mismas, un fondo insondable, para lo cual tenían que estar muy relajadas." Site oficial. Por isso, o filme de Almodóvar não deixa de ser mais uma tentativa para responder à interrogação freudiana: o quer a mulher? Pela boca de Benigno, Almodóvar aconselha a que se fale com ela, que se lhe dirija a palavra. O feminino, ou parte dele, está assim no filme de Almodóvar associado ao mutismo, a uma distância insondável, ao mistério, numa palavra, ao radicalmente Outro.

[105] Alicia tinha um fascínio especial pelo cinema mudo. O próprio Benigno, por identificação, segue-lhe as pisadas, procura aquilo que satisfazia a sua parceira em coma. Viu todo o cinema mudo que pôde para depois lhe contar.

[106] Lembra a obra cinematográfica de Buñuel. Almodóvar chama-lhe "expressionista", Cf. Edição em DVD.

[107] "Cuando en su momento vi "Muñecos diabólicos" o "El hombre menguante" siempre soñé hacer una película con un ser diminuto donde las patas de los muebles y la orografía del suelo adquirieran el rango de decorado principal." Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[108] É o actor (Fele Martínez) que faz de Alfredo que o diz em entrevista. Cf. Edição em DVD.

[109] "P: Esos siete minutos están dando mucho que hablar... R: A pesar de ser mudos... En mitad de la película, el enfermero Benigno (Javier Cámara) aprovechando una de las escasas noches que tiene libre, va a la filmoteca a ver una película muda española: "Amante Menguante". Muestro unos siete minutos de ésa película..." Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[110] Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[111] "La historia del enfermero no se detiene durante esos minutos sino que se solapa y se funde con la del "Amante menguante". De todos modos, la razón original "cuando estaba gestando el guión" era que la película muda me sirviera de tapadera." Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[112] "Hacia muchos años que soñaba con la imagen del amante paseando por el cuerpo de su amada, como si fuera un paisaje." Almodóvar no site oficial. Caso para dizer que obra de Almodóvar tem sido uma longa investigação do feminino.

[113] *Fredo*, significa frio, gelado (em italiano).

[114] Alguém menos avisado sobre as subtilezas da língua castelhana contou-me que, ao chegar a Madrid, se deparou com o seguinte cartaz: "La Comunidad de Madrid recicla sus pilas". Para os que não sabem, podem descansar, porque o que eles reciclam, em português, são as pilhas.

[115] É o horror perante esta ausência de limite que assinala o famoso sonho de Freud da *Injecção a Irma*, assim como a noção freudiana de *umbigo do sonho*.

[116] O fetichismo é masculino, na mulher está praticamente ausente. A excepção é porventura o bebé, o "menino de sua mãe" (Pessoa), ou ainda o assumir do seu corpo próprio como objecto fetiche (ser o fetiche, o falo). Diz Lacan, em "Subversão do sujeito", "tal é a mulher por detrás do seu véu: é a ausência de pénis o que faz dela falo, objecto do desejo." Mais um paradoxo.

[117] O comentário que escrevi sobre o filme "O quarto do filho" de Nanni Moretti, em particular da morte de Andrea (filho de um psicanalista), vai nesse sentido.

[118] Aqui a identificação do realizador é com Benigno: "De pequeño recuerdo que le contaba las películas a mis hermanas, películas que habíamos visto juntos. Yo me excitaba con el recuerdo y mientras se las narraba me las reinventaba, realmente estaba haciendo mi propia adaptación, y a mis hermanas les gustaban más mis versiones infieles y delirantes que la película original. [...] Ellas me pedían: Pedro, cuéntanos la película que vimos ayer..." Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[119] Fala-se de um estranho acontecimento, freiras violadas pelos missionários em África: "pelos próprios padres. É horrível, se já nem em missionários nos podemos fiar, que será de nós?" Diz a irmã de Lydia. Um familiar homem responde que "nem todos são violadores", outro acrescenta que "também há os pedófilos".

[120] Ver mais à frente a discussão da arte como violação e redenção.

[121] Almodóvar refere duas notícias que o inspiraram particularmente: "En la antigua Yugoslavia, el joven guardián nocturno de una morgue se siente atraído por una joven fiambre. La soledad de la muerte sumada a la soledad de la noche resultaba "demasiada soledad", el joven guardián se deja llevar por sus deseos y posee a la bella difunta. Lo que ocurre después es uno de esos milagros de la naturaleza humana que no creo que le hagan ninguna gracia al Papa... Como reacción al acoso amoroso, la muerta despierta a la vida... La joven padecía una enfermedad tipo catalepsia y su muerte era sólo aparente. (No fui el único que tomó nota del acontecimiento, en Francia se hizo hace dos años una película inspirada en esto). A pesar de que la familia de la resucitada estaba muy agradecida al violador, no pudieron evitar que lo metieran en la cárcel. Le llevaban paquetes con comida y le buscaron un abogado. Curioso dilema, para la justicia el chico era un simple violador, pero para la familia que vivía la realidad según sus sentimientos, el chico le había devuelto la vida a su hija. En Nueva York, una chica que lleva nueve años en coma queda embarazada. A los pocos días se descubre que el culpable era un enfermero. Esto me impresionó mucho, cómo un cuerpo clínicamente muerto (la muerte la determina el cerebro) puede engendrar la vida?" Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[122] Termo de Almodóvar. Cf. Entrevista, Edição em DVD.

[123] Na sua auto-entrevista, Almodóvar confessa o seguinte: "El recuerdo de un amor, roto cuando aún estaba vivo, me inspiraron el guión de la «Hable con ella»."

[124] Mais um traço do realizador de "Mulheres à beira de um ataque de nervos".

[125] Em resposta ao pedido de Lydia para não contar a ninguém a sua fobia, Marco diz-lhe: "Não tenha medo, se há coisa que respeito são as fobias dos outros."

[126] Benigno diz que ele e Alicia se dão "melhor do que a maioria dos casais." Apesar de Marco lhe lembrar que "Alicia está praticamente morta! Não sente nada por ninguém".

[127] Como vimos, este objecto fetiche de bolso tem a particularidade de fazer lembrar uma espécie de esqueleto de vagina dentada (filme mudo).

[128] Entrevistas, Edição em DVD.

[129] Aqui também podíamos colocar Benigno na série.

[130] No caso do filme mudo, a condição de amor de Amparo é justamente um amante minguado, diminuído, este é condição amorosa de muitas mulheres (histérica).

[131] Benigno, intuitivo como é, já havia descoberto que "ela de ti também gosta." Isto na conversa que ambos têm no carro antes da reunião da equipe médica sobre a suspeita de violação.

[132] "Hay dos accesos al Otro: uno por el goce que confluye sobre el objeto a, sobre el goce del cuerpo propio; y el segundo acceso al Otro es por el amor, pero que cortocircuita al cuerpo y se refiere a la palabra. [...] Es así que Lacan puede decir que el primer acceso por el goce – los dos accesos son válidos para los dos sexos – es sobretudo masculino, el acceso macho al Otro; mientras que el acceso al Otro del lado femenino se hace más fácilmente por el amor y encuentra allí las indicaciones de Freud sobre la pérdida del amor como equivalente de la castración en la mujer". MILLER, Jacques-Alain, Seminário: Parceiro-sintoma (inédito).

[133] Como dizia Lacan, o homem serve "para que a mulher se converta nesse Outro para si mesma como o é para ele". Cf. *Écrits*, p. 732.

[134] A escolha amorosa é sinónimo de escolha forçada, de fatalidade.

[135] Diz Lacan (Seminário XX) que "o gozo, enquanto sexual, é fálico, isto é, não se relaciona com o Outro enquanto tal."

[136] Uma relação diferente com o Outro sob os auspícios do significante: S(A)

[137] O Seminário XX de Lacan mostra-nos como apesar de não haver identidade feminina, existe uma alteridade feminina ao nível do gozo.

[138] Em "Masurca Fogo", "masculino em baixo, feminino em cima".

[139] Tanto Marco como Benigno, assim como o Niño de Valencia têm um amor incondicional por uma mulher moribunda, quase morta.

[140] Podemos ir mais longe e pensar a partir daqui uma reinvenção do sexo em geral, com isso repomos um tema antigo e ao mesmo tempo moderno, a figura do anjo.

[141] O filme de Bergman, *Persona*, é disso um exemplo. O realizador sueco é dos que vão mais longe nessa investigação (violação) da alma feminina, para além mesmo das entranhas, até ao seu objecto inumano, o "nada <ingenting>".

[142] Violação do Outro sexo bem entendido. Em geral, são as mulheres que são violadas, outras fazem da violação o seu fantasma. Falar de um homem violado por uma mulher parece caricato.

[143] Cf. LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988. (*O Inumano*, Lisboa, Estampa, 1989, p. 10).

[144] Nós estamos habituados a remeter para um Outro exterior, o inumano que nos habita (forças demoníacas, Diabo, anjo exterminador, ou até de um modo mais terreno: os Bárbaros, Infiéis, o Senhor feudal, Capitalista, Comunista, Nazi, Judeu, os Americanos, Terroristas...) O fantasma fundamental do sujeito dá disso testemunho, o gozo próprio que o sujeito não admite remete para um Outro que o atormenta.

[145] É o caso do início do enredo de "Tudo sobre a minha mãe". Manuela sofre o choque inconsolável de lhe morrer o seu filho único.

[146] "Creo que fue Cocteau quien dijo que la "belleza" puede resultar dolorosa. Supongo que se refería a la belleza de las personas, yo creo que las situaciones que entrañan momentos de belleza inesperados y extraordinarios pueden hacerte saltar las lágrimas, lágrimas que se parecen más al dolor que al placer. Lágrimas que ocupan en nuestros ojos el lugar de los ausentes." Auto-entrevista. Cf. Site oficial de Pedro Almodóvar.

[147] Um pouco como Benigno quando observava Alicia da "janela indiscreta" da sua casa.

[148] Entre os dois existe estrategicamente uma cadeira vazia, uma "casa vazia".

[149] Aqui também uma imagem da maior proximidade da mulher com a natureza ("reglas", maternidade), e por isso também, o seu carácter inumano.

[150] "Pina Bausch había creado sin saberlo, las mejores puertas por las que entrar y salir en «Hable con ella»." Almodóvar no site oficial.

[151] A actriz Rosário Flores (Lydia) não tem dúvida: "acho que o Pedro neste filme conta um amor diferente do que estamos habituados."

[152] Adaptação do "isso fala", do "ça parle" de Lacan ("ello habla").

[153] A "outra cena <anderer Schauplatz>" (Freud).

[154] Um filme, uma "película", para que se "hable de ella" em todos os sentidos.

[155] Cf. ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?*, Paris, Navarin, 1986. (O que quer uma mulher?, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987, p. 289).