

VIII Simpósio Nacional de História Cultural  
**MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA  
CULTURAL**

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Araguaína - TO

14 a 18 de Novembro de 2016

**A INTERTEXTUALIDADE NO FILME FALE COM ELA DE PEDRO  
ALMODÓVAR E AS MUSAS SILENCIOSAS**

Rosângela Donizete Canassa\*

O presente artigo trata do problema do reconhecimento de gênero no filme *Fale com Ela* (2001) de Pedro Almodóvar e das personagens que se movem pela lei do desejo como a sua força motora, segundo a qual reinam suas vontades e satisfações, sem se preocuparem com a moral e os costumes.

Outra característica do estilo de cinema chamado “almodrama” é o recurso da citação intertextual, segundo o qual se nota a existência de uma rede de simbolismos entre os elementos citados no filme. O intercâmbio, que se realiza com o cinema mudo (*O Amante Minguante*) e com a dança e a música, permite um efeito rico que provoca uma intertextualidade entre imagem e som, proporcionando um notável trabalho com os intertextos incorporados.

Pedro Almodóvar Caballero (1949), nascido em La Mancha/Espanha, vem de uma família humilde, com viúvas de luto fechado e forte influência religiosa, apesar dele ser agnóstico. Na sua adolescência, aos 17 anos, recém-chegado a Madrid, aproximou-se da elite *underground* da cidade e aproveitou o período de redemocratização da Espanha, criando a sua estética cinematográfica, no submundo do movimento da contracultura

---

\* Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie De São Paulo

*Movida Madrileña*, que protestava contra o conservadorismo e repressão vigentes. Neste período, ele se tornou conhecido junto com o avanço da *Movida*.

Na sua produção fílmica, as suas primeiras obras estavam circunscritas ao ideário da *Movida* e da *Pop Art* americana, combinando-as com certo tipo de público de Madri, o que lhe permitiu ingressar no universo do cinema. Na medida em que o cineasta retratava o “espírito do seu tempo” em suas películas – utilizando-se da transgressão, depois de um período de 40 anos de ditadura franquista – ele começava a rodar em Super-8 seus pequenos filmes libertários, que anteciparam seu futuro como cineasta consagrado.

A figura feminina é, sem dúvida, um dos temas mais explorados desde o primeiro longa-metragem *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980). As personagens são ambíguas, tanto no aspecto moral quanto no sexual.

A diferença entre *Fale com Ela* e outros filmes do diretor é o abandono da associação das imagens com a *Pop Art* e os recortes publicitários. (Sanchez, p. 468)

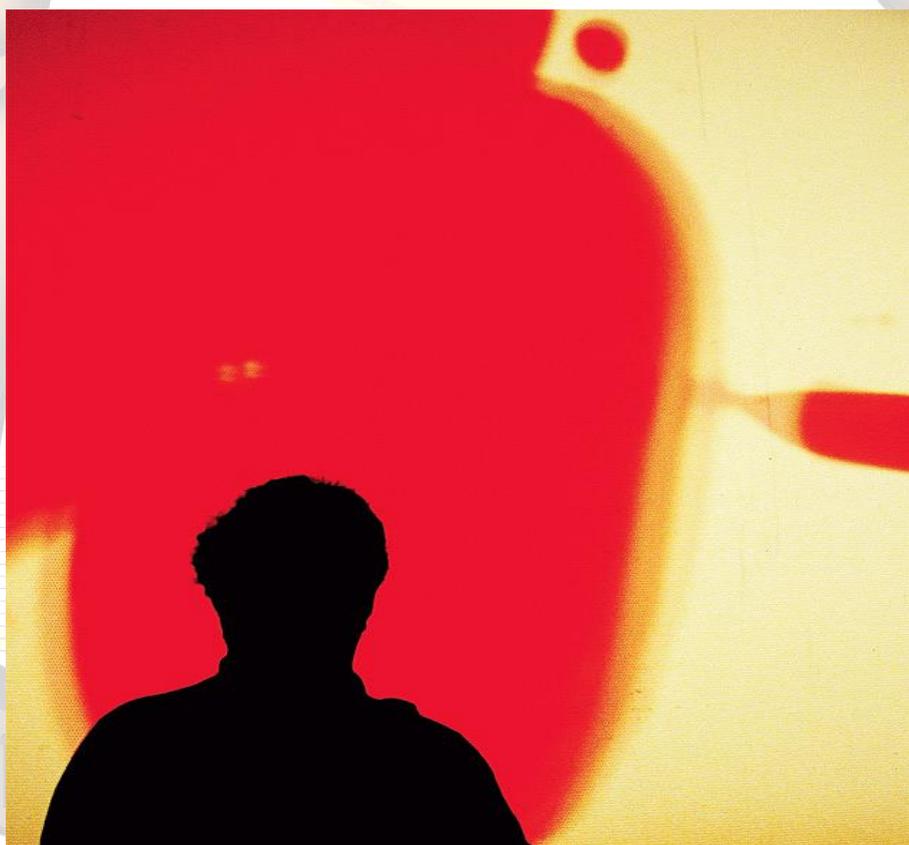


Imagem 1 – Retrato - Sem título – 2002 - Fotografia realizada durante as filmagens de *Fale com Ela* com Pedro Almodóvar – Pôster da 38ª. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo

No filme, o personagem Benigno (Javier Cámara), um enfermeiro da clínica *El Bosque* é preso após o estupro de sua paciente Alicia (Leonor Watling), que estava em coma há quatro anos, após um acidente. O Orfeu da Modernidade tenta resgatá-la do mundo dos mortos, ao falar com ela diariamente e acaba se apaixonando pela paciente.

Benigno possui um *pathos*, ou seja, o excesso de sua paixão, misturado com a imperfeição existente em sua personalidade faz com que estupe Alicia. Ele é um indivíduo solitário, obcecado pelo seu destino sexual confuso e ambíguo e servia-se desse seu modo de ser ao dar expressão a sua neurose com a violação ao corpo da bailarina, que evoca a pintura do artista simbolista Alfred Kubin (1877-1959).

Ernest Jünger descreve nos anos 20 a obra de Kubin como uma profecia de declínio: “A atmosfera que precede as maiores catástrofes é como uma doença latente nos membros, antes, até, de provocar sintomas visíveis e que, muitas vezes, se dá a conhecer por um aviso feito num sonho”. (Gibson, 2006, p. 138)

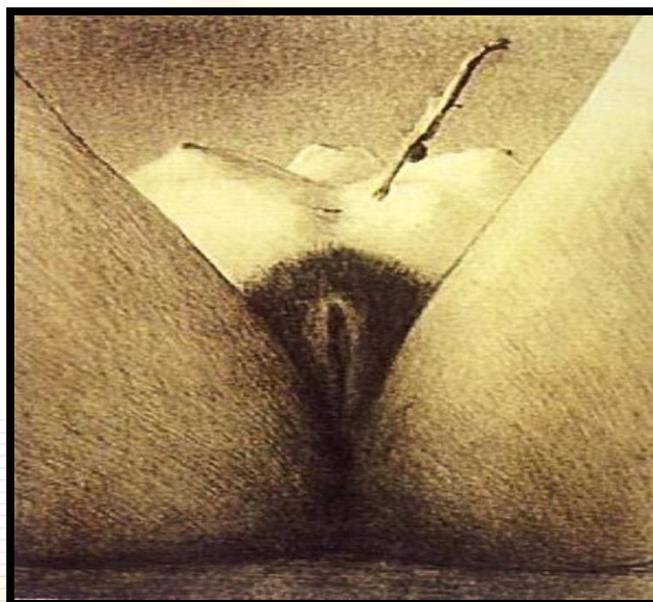


Imagem 2 – Figura - O salto mortal - Alfred Kubin – (1901-1902)  
Coleção particular – fonte: livro Simbolismo (2006)

A obra de Kubin *O salto mortal* é uma metáfora exata de Benigno e o desgoverno de sua paixão doentia como uma profecia do acontecimento catalítico do processo de violação de um corpo em coma. O seu “salto mortal” mergulha de cabeça na sua sexualidade perigosa.

Depois de uma adolescência marcada pelos cuidados com mãe, a ansiedade assombrava a sua vida, e ao mesmo tempo, ele ocupa-se do leito de Alicia, onde canaliza o seu desespero e ansiedade.

A personagem não se redime ou expia a sua culpa por meio de seus atos, apesar de se suicidar, quando estava na prisão, por não querer viver sem a amada. De acordo com Almodóvar, cada um é juiz de si mesmo, portanto, a conscientização de seus erros gera a obtenção da consciência moral de cada personagem. As confissões tanto privadas (entre as personagens) como as oficiais (diante da polícia) condenam as personagens.

Almodóvar não julga Benigno, não o vê do ponto de vista da normalidade ou da anormalidade, mas sim por meio de seu romantismo “quase furioso”, conforme as observações de Strauss (2008):

Seu sentido moral não é o mesmo que o nosso, é um inocente que não atingiu a idade adulta no seu mundo paralelo. Ele sempre se ocupou da mãe e quando ela morre ocupa-se de Alicia, que por assim dizer a substituiu. Mas ele se apaixona por ela e isso o muda literalmente como uma criança que não está preparada para viver o amor adulto. (Strauss, 2008, p. 255/262)

O enfermeiro era um homem solitário, que fez diversos cursos, por correspondência, sobre maquiagem, manicure, cabelereiro, para cuidar da mãe da melhor maneira possível. A figura da mãe não aparece na tela; ouve-se apenas a sua voz em *off*, chamando pelo filho.

Ainda no contexto familiar, o pai os deixou para construir outra família, indo morar em outro país. Com a perda do pai, a dor de Benigno foi muito grande. Entretanto, para suprir-lhe a ausência, dedicou-se à mãe como um filho perfeito, formando-se assim uma relação com contornos do Complexo de Édipo.

Nesse sentido, o crítico de cinema francês Jean-Marc Lalanne, na revista *Cachies du Cinema*, comenta: “O cinema de Almodóvar se caracteriza pelos relatos e bloqueios simbólicos do inconsciente”. (Varela, 2005, p. 96)

Desta forma, a culpa na ética almodovariana é vista como um empecilho para suas personagens viverem com alegria e com liberdade e o diretor insere o seu curta-metragem, *O Amante Minguante*, dentro da trama, como uma metáfora do desejo desnorteado de Benigno por Alicia e há no filme uma sucessão de imagens, que surgem

em preto e branco como se fosse num sonho, num notável trabalho intertextual com o cinema mudo.

A imagem da mulher nua e o amante ao redor de seu corpo é uma metáfora do desejo do homem querendo unir-se à mulher por meio do seu corpo, eternamente, como Benigno em seu delírio de casar-se com Alicia depois de acordá-la.

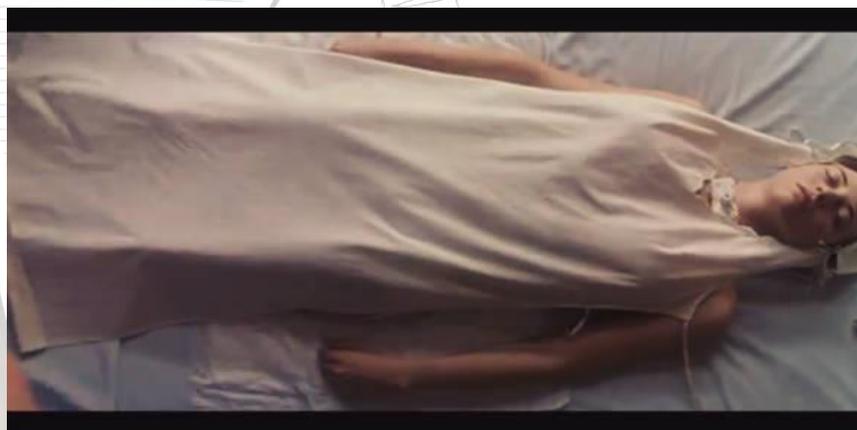


Imagem 3 – Personagem Alicia (Leonor Watling) em *Fale com Ela*, 2001  
Site: Eldeseo.com – acesso 08/11/2016

Segundo Sanchez (2011), Alicia se encontra nos cânones da feminilidade, como se pode perceber nos momentos em que ela é observada e atendida por Benigno, sendo que o seu corpo exige cuidados, pois é uma fonte de desejos proibidos:

(...) as construções almodovarianas evocam o corpo idealizado como a pele branca das esculturas de Antonio Canova, ao mesmo tempo, a brancura da carne massageada por Benigno, o enfermeiro encarregado de seus cuidados. (Sanchez, 2011, p. 140)

A violação ao corpo da bailarina se conjuga com a jornada da personagem na conquista de Alicia, que ocorre na esfera de seu inconsciente, levando-o ao aniquilamento. A sua paixão doentia coloca-o junto das personagens do elenco almodovariano, que convergem entre a emoção e os sentimentos perturbadores como já apresentado no filme *Ata-me* (1990), com Antonio Banderas, como Ricky.

Ambos os filmes tratam das obsessões por amor e as expressões do rosto são captadas em sua fugacidade, pela técnica cinematográfica dos *closes*. A expressividade acentuada esquematiza ao extremo a expressão dos sentimentos, bem como, aproxima os atores na tela, junto ao público.

A temática do amor e suas diversas manifestações são motores de uma grande história, segundo o diretor:

No fim, (...) o estilo da narração que pratico é um pouco como as *Mil e uma noites*, em que a ficção é interrompida por outra ficção, que por sua vez é interrompida para que se volte à precedente. (Strauss, 2008, p. 258)

O cineasta se espelha nas personagens evidenciando uma forma de se revelar, indiretamente, ao espectador; ademais, confessa que, neste filme, o ator Javier Cámara é um dos melhores ao dizer que o público conhece a sua obra por meio dele, comparando Benigno com aquele que o criou.

A outra personagem em foco é da toureira, considerando-se a hipótese de que no melodrama, o diretor provoca uma reconfiguração do gênero cinematográfico e após seus *insights*, molda-o de acordo com as suas necessidades, visando a adequar o papel feminino ao desloca-lo do seu lugar convencional, como representado no cinema americano.

Lydia (Rosário Flores) sofreu um acidente com um touro sendo internada numa clínica, a mesma que se encontrava Alicia, na *El Bosque*. Ela era muito comprometida com a sua carreira cuja profissão foi articulada em prol do desejo paterno. Ele queria ser toureiro, mas foi apenas um *banderillero*, ou seja, um auxiliar do toureiro. Aliás, seu sonho era ter um filho, mas como isto não aconteceu, ele impôs à filha a tal profissão.

A estratégia de preservação da Lei do Pai como aquele que encarna a ordem da civilização e da afirmação de gênero explora os mecanismos simbólicos patriarcais onde o feminino é relegado ao silêncio e sem voz como afirma Kaplan. (1995, p. 27)

Conforme a teoria da autora em relação ao patriarcado, a voz interna de Lydia foi confiscada pela Lei do Pai, que deixou marcas como o seu sacrifício de toureira ao sucumbir aos desejos paternos. O diretor transformou o seu destino, pois, por meio da coragem e da determinação para enfrentar os touros, ela deixa de ser o objeto do sacrifício imputado pelo pai, passando a ser uma figura corajosa.

O fato de Lydia ultrapassar as fronteiras que a circunscreviam no mundo masculino das touradas revela a troca de papéis na narrativa do cineasta, considerando também que, ser toureiro é uma mistura andrógina, na qual em algum momento sobrepõe a movimentação masculina e outros pelo componente feminino para dominar o touro.

Sempre haverá o modo varonil de guerrear com o animal adversário, de acordo com Guinsburg. (2008, p. 457)

A referida personagem também possui atributos masculinos, apesar de seu coração ser de uma mulher, que vai mediar as suas vozes passivas e ativas dentro da narrativa. Nota-se que a sua caracterização passiva em relação às ordens do pai não esgota a possibilidade de a personagem assumir uma postura ativa na sua vida, pois a sua força e coragem também podem pertencer como características do feminino.

Segundo Hannah Arendt, a conotação de coragem, que hoje reputamos como uma qualidade indispensável a um herói, já está de fato, presente na mera disposição de falar, de agir e de inserir-se no mundo e começa uma história própria. (2001, p. 310).

A indumentária de Lydia confeccionada com lantejoulas, ouro e prata transforma a personagem mediante a sua roupa e é um dos recursos cinematográficos, que revela uma mudança na personagem e impõe a imagem viril e sedutora do toureiro:

(...) um complexo conjunto de peças de seda enfeitadas com fios de ouro e prata, que lhe dão um especial toque luminoso formado por meias, calças, camisa, a *chaquetilla* e a gravata curta. O conjunto fica completo com a montera, o chapéu de duas pontas”. (Buades, 2008, p. 20)

Lydia emoldurada pelo traje icônico de toureiro, que é chamado de “*lucos*” (luz, em português), a sua arma será a sedução para dominar o touro com o movimento de sua capa vermelha, deixando-o confuso e vulnerável à penetração da espada e das lanças. A vestimenta da personagem na arena é o seu véu, que remete às estratégias femininas de sedução num contraste forte com a sua imagem frente ao potente animal.



Imagem 4 - Personagem Lydia (Rosário Flores)  
em *Fale com Ela*. 2001. Fonte: Eldeseo.com – acesso em 08/11/2016

A personagem vai encarnar tanto o feminino quanto o masculino desestabilizando os parâmetros que fundamentam a diferença sexual, cuja proposta do diretor a partir da construção da personagem, possibilita que a mesma se distancie dos padrões da mulher submissa e sem voz, como é a mulher que se deixa envolver pelos laços nocivos do patriarcado.

O seu desafio de lutar na arena, ao lançar o seu corpo junto ao do animal selvagem, rompe com o estereótipo do toureiro, que deve ser homem e corajoso. Lydia como sujeito feminino ultrapassa as fronteiras entre feminino e masculino, ao circunscrevem a personagem no mundo das touradas e a transferência do poder de “pai” baseada na obediência à figura paterna, que transformou numa renegação da presença da mulher, sem voz e sem desejo.

O corpo e suas funções são recorrentes nos filmes de Almodóvar, especialmente em *Fale com Ela*, onde o corpo da mulher é exibido como dormente. Alicia e Lydia se encontram prisioneiras de muros simbólicos e reais, sendo bem representadas nas coreografias de Pina Bauch como no prólogo e no final.

A coreografia da peça *Café Müller* (1978), consiste em duas mulheres em cena, de olhos bem fechados, movendo-se ao som de *The Fairy Queen*, do compositor inglês Henry Purcell, que compôs a ópera em 1692, baseada na peça *Sonho de uma Noite de Verão*, texto de Shakespeare. Referidas personagens, sonâmbulas em cena, estão vestidas

de camisola; um homem, vestido de preto, que vai tirando as mesas e as cadeiras do caminho, para que elas não se choquem.

Nota-se que as bailarinas de olhos fechados e de camisola evocam o mundo dos sonhos, que é articulado na diegese do filme como a história de amor proibido de Benigno, em sua fantasia de ser correspondido, refletida no curta-metragem *O Amante Minguante*.

O diretor comenta que:

(...) foi a melhor imagem que encontrei para representar duas mulheres no limbo e no qual os protagonistas da minha história viveram. As duas mulheres em coma que, apesar da sua passividade evidente, provocam o mesmo consolo, a mesma tensão, a paixão, o ciúme, o desejo e a desilusão... (Almodóvar, 2011, p. 275)

O desejo e a desilusão atravessam a vida das personagens e à luz do trauma buscam uma vitalidade da vida como na peça *Mazurca Fogo* (1998) apresentada no final do filme, onde os bailarinos dançam uma música num ritmo caribenho, que é uma metáfora da vitória de Eros sobre Tântatos.

Além disso, o cenário imita uma cachoeira, e a vegetação evoca um bosque, semelhante ao nome da clínica *El Bosque* e num clima de verão com as vestimentas floridas das mulheres em cena, *Mazurca Fogo* expressa a tentativa do cineasta em demonstrar ao espectador como os sentimentos podem transformar as pessoas diante de situações limite como a morte.

As coreografias de Pina Bauch, que são incorporadas ao filme, funcionam como um material intertextual, bem como, as colagens de citações da própria cultura do diretor como a tauromaquia.

Nesta mesma esteira, o título *Fale com Ela* é sugestivo, na medida em que sinaliza o “fale com ela” de Benigno, que encontrou na palavra o poder da cura, ou seja, o seu prazer de narrar e demonstrar como as palavras podem paralisar as vidas de quem as escuta ou funcionar como arma contra a solidão, a enfermidade ou a loucura.

*Fale com Ela* abrange a paixão e na forma de desejos inconscientes, sem cercas ou fronteiras. Além disso, frise-se que a reiteração deste tema se transforma na temática central do filme, como também resume todo o discurso cinematográfico do desejo, que é presente em todas as películas de Almodóvar, sendo, porém bem diferente do período da

*Movida*, que era envolvida num clima de euforia, não havendo, tampouco, associações com imagens publicitárias, característica presente na *Pop Art*.

Ademais, a voz passiva feminina se desconstrói e Almodóvar demonstra o seu inconformismo com a ordem patriarcal, portanto, ele encontrou esta estratégia cinematográfica de alterar o lugar da mulher no cinema. Alicia e Lydia ao dançarem a coreografia da vida e parafraseando Mallarmé: “a dança é *um texto móvel de um discurso silencioso, que fala pelo corpo.*”

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMODOVAR, Pedro. **The Pedro Almodóvar Archives**. Germany: Ed. Taschen, 2011.

ARENDR, Hannah. **Sobre a Violência**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

BUADES, Josep M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2008.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Alemanha: Taschen, 2006.

GUINSBURG, J. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SANCHEZ, Pedro Poyato. **Identidade visual e forma narrativa no drama cinematográfico de Almodóvar**. Madri/Espanha: Editorial Sintesis, 2011.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VARELA, Carmén Vásquez. **Almodóvar: el cine como pasión – atas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”**. Cuenca/Espanha: Ediciones de La Universidad de Castilla –La Mancha, 2005.

FALE COM ELA, Direção de Pedro Almodóvar. Espanhã: 2001. DVD.

### SÍTIO ELETRÔNICO:

<http://www.eldeseo.com> – acesso em 08/11/2016,

### Ficha técnica:

Título: Fale com Ela

Direção e roteiro: Pedro Almodóvar

Ano: 2001

País: Espanha

Elenco: Javier Cámara, Darío Grandinetti, Leonor Watling, Rosário Flores, Geraldine Chaplin, Caetano Veloso, Pina Bausch, Agustín Almodóvar

Música Original: Alberto Iglesias

### **DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS:**

Imagem 1 – Sem título – Fotografia realizada durante as filmagens de Fale com Ela com Pedro Almodóvar – Pôster. 38ª. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2002. 1 Retrato

Imagem 2 - KUBIN, Alfred. **O salto mortal**. Coleção Particular. 1901/1902. 1 retrato.

Imagem 3 - Personagem Alicia (Leonor Watling) em Fale com Ela. 2001. 1 retrato.

Imagem 4 - Personagem Lydia (Rosário Flores) em Fale com Ela. 2001. 1 retrato.