

O olhar do personagem como instância narradora e a linguagem musical na estrutura narrativa de *Hable con Ella*, de Pedro Almodóvar

Maria Argentina Húmia Dórrio¹

Resumo:

Este trabalho analisa em *Hable con Ella* (2002), de Pedro Almodóvar, o modo de organização e enquadramento da cena, por meio do olhar do personagem, verificando seu funcionamento como o que Arlindo Machado chamou de “instância narradora”. Tal instância não se confunde com um olhar específico, mas com uma função narrativa. Analisaremos, ainda, a linguagem musical deste filme construído em *vaivém*, por meio de avanços e recuos no tempo e no espaço, criando um ritmo narrativo. Nossa abordagem será ancorada, sobretudo, em Arlindo Machado, Christian Metz e Ismail Xavier.

Palavras-chave: Olhar. Enquadramento. Instância Narradora. Linguagem. Ritmo.

1 Mestre em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná), Especialista em Literatura (UTP), Graduada em Letras (Língua Portuguesa e Língua Inglesa – UTP) e em Engenharia Civil (PUC-PR). Atua nas áreas de Psicanálise e Tradução. Este artigo foi baseado em minha dissertação de mestrado. Email: margenth@hotmail.com

La Mirada del Personaje como Instancia Narradora y el Lenguaje Musical en la Estructura Narrativa de Hable con Ella, de Pedro Almodóvar

Resumen:

En este trabajo se analiza en *Hable con Ella* (2002), de Pedro Almodóvar, el modo de organización y el encuadre de la escena a través de los ojos del personaje, comprobando su funcionamiento como lo que Arlindo Machado llama "instancia narradora." Tal instancia no se confunde con una mirada específica, pero con una función narrativa. También analiza el lenguaje musical de esta película construida a través de movimientos hacia adelante y hacia atrás en el tiempo y en el espacio, creando un ritmo narrativo. Nuestro enfoque está anclado principalmente en Arlindo Machado, Christian Metz y Ismail Xavier.

Palabras clave: Mirada. Encuadramiento. Instancia Narradora. Lenguaje. Ritmo

The Look of the Character as Narrator Instance and the Musical Language in the Narrative Structure of Pedro Almodóvar's Hable con Ella

Abstract:

This paper analyzes in, Pedro Almodóvar's movies *Hable con Ella* (2002), the mode of organization and framing of the scene through the eyes of the character, checking its operation as what Arlindo Machado calls "narrator instance." Such an instance is not confused with a specific look, but with a narrative function. Also analyze the musical language of this film built shuttle through forward and backward in time and space, creating a narrative rhythm. Our approach is anchored mainly on Arlindo Machado, Christian Metz and Ismail Xavier.

Keywords: Look. Framework. Narrator instance. Language. Rhythm

A Estrutura Narrativa e a Instância Narradora

O filme *Hable con Ella* (2002 – 1h: 52min) está construído por meio de um movimento de *vaivém* no tempo e no espaço diegético. O filme nos conduz, constantemente, a espaços diversos e nos leva a “viajar” ao passado e ao futuro, retornando sempre ao presente. A estória nos é narrada por meio de uma constante alternância de movimentos e temporais, de modo não linear e, assim, criando um ritmo.

Em referência a seu próprio modo de construção, inicia mostrando-nos um espetáculo de balé. Uma cortina com rosas cor de salmão e grandes franjas douradas abre-se sobre um espetáculo de Pina Bausch: *Café Muller*. Na plateia estão dois homens sentados, um ao lado do outro. Nunca se viram antes. Trata-se de Benigno, jovem enfermeiro, e Marco, jornalista e escritor de 40 anos. Sobre o palco repleto de cadeiras e mesas de madeira, duas mulheres caminham de olhos fechados e braços estendidos. Numa expressão de dor, mostram-se perdidas, desnorteadas e sem preocupação aparente com sua própria segurança. Temos, aqui, uma situação que se repetirá ao longo da estória: assistimos a um espetáculo (o filme) e dois de seus personagens assistem a um terceiro: neste caso, um espetáculo de balé (teatral).

Benigno é enfermeiro da jovem Alicia, ex-bailarina, que se encontra em estado de coma devido a um atropelamento sofrido num dia chuvoso. Logo após o espetáculo de balé, podemos vê-lo cuidando de Alicia na clínica. Trata-a com o desvelo com que se trataria a um bebê. Faz suas unhas, hidrata sua pele, faz-lhe massagens, corta-lhe os cabelos, faz sua higiene íntima e, ainda, *fala com ela*. Em seguida, seu corpo nu é coberto por um alvo lençol. É por baixo deste lençol, que Benigno a veste com uma camisola de linho branco, protegendo seu corpo completamente nu do olhar do espectador. Só depois de vestida com uma camisola, o lençol que protege seu corpo é retirado. Aqui o filme evidencia um *narrador* que reprime o olhar bisbilhoteiro do espectador. Para Arlindo Machado,

O que ocorre [...] de distinto em relação ao antigo filme voyerista é a cisão brutal e irreconciliável entre o olhar “interno” do personagem (que o espectador assumia tal e qual no primeiro cinema, até com as mesmas motivações psicológicas) e um olhar externo e interpretante, que rege a narra-

tiva, que domina o destino dos personagens e dirige os afetos que atingem o espectador, ou seja, o olhar da instância narradora do filme. (MACHADO, 2007, p. 137)

Esta observação quanto a um olhar externo e interpretante será de fundamental importância ao analisarmos o que Arlindo Machado chamou de “instância narradora do filme”. Segundo Arlindo Machado (2007), esta instância narradora corresponde não a uma pessoa, mas a uma função simbólica. Trata-se, não do narrador, enquanto pessoa, mas enquanto função. Função mediadora entre o espectador e os acontecimentos narrados. Este espaço mediador corresponde a uma lacuna na tela, a um espaço vazio por onde “entra” o espectador, interagindo com o espetáculo. Ou seja, a presença do sujeito vidente na tela visível: “Triunfo, sobre o olho, do olhar.” (Lacan, 2008, p. 104).

Logo em seguida, vemos a imagem de Marco fazendo exercícios físicos em sua esteira automática. Ao mesmo tempo, assiste à televisão. A primeira imagem que temos deste personagem parece indicar uma função assumida durante todo o filme. Marco, como em língua espanhola seu nome indica, marca, emoldura, enquadra com o olhar grande parte das cenas mais significativas deste filme. Segundo Sandra Fischer,

A moldura tem um caráter indicial que pode ser orientado, retoricamente, em diferentes sentidos, na medida em que chama a atenção para um determinado espaço, criando uma distinção entre interior e exterior. Retoricamente, as molduras podem representar janelas por onde se pode enveredar, com alguma segurança, rumo a viagens insondáveis. (FISCHER, 2000, p. 208).

O olhar de Marco é atraído, particularmente, por uma entrevista televisiva dada por uma mulher que deverá tourear, numa só tarde, seis touros. Trata-se de Lydia Gonzáles. Nosso olhar, assim como o de Marco, envereda por esta janela (a televisão) por onde se nos dá a ver uma entrevista dada por Lydia. Marco se impressiona com essa mulher que se propõe a matar seis touros numa só tarde e vai assistir à corrida. Seu nome é significativo. “Marco”, em espanhol, quer dizer moldura, enquadramento. Seu olhar, muitas vezes, antecede e dirige, como dissemos, o enquadramento das cenas. De acordo com Arlindo Machado,

Estruturalmente, o que garante essa reversibilidade no cinema é a obliquidade do olhar em relação ao eixo da câmera. [...] De acordo com as regras de continuidade, a montagem de um dispositivo especular coerente pede um posicionamento oblíquo das personagens que se defrontam na cena, pois só assim, jogando com o direcionamento à direita e à esquerda do quadro, pode-se indicar campos contrapostos. (MACHADO, 2007a, p. 77).

Arlindo Machado nos fala da obliquidade do olhar, que é característica do modo de enquadramento feito por Marco. Este personagem nos dá a ver determinadas cenas por meio de um olhar oblíquo que não coincide com o olho da câmera. Assim, Marco é visto (campo) e, com isso, dá a ver (contracampo). Ele tem a intenção de entrevistar Lydia para uma matéria no jornal *El País*. A seguir, passamos, talvez, a uma das cenas mais esteticamente elaboradas da carreira de Almodóvar, em que a tauromaquia se faz representar sob o olhar fascinado de Marco e, provavelmente, do espectador identificado com esse olhar: A princípio vê-se a imagem de um toureiro na arena. Sua figura é alta e esguia, seu *traje de luces*² vermelho e suntuosamente bordado em dourado, a gravata simples, estreita e negra. Seu corpo longilíneo, sua longa espada estreita e pontiaguda em consonância com a gravata negra, os chifres pontiagudos e afiados do touro, tudo remete à simbologia fálica. Talvez seja surpreendente, para o espectador, verificar que se trata de uma mulher: Lydia Gonzáles. A construção desta personagem, para esta cena, elabora-se com todo o cuidado diante de nossos olhos.

Vê-se, em câmera lenta e ao som de *Por Toda a Minha Vida*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, uma coreografia representando os passes de um toureiro na arena. Passes entre uma mulher e um magnífico animal. Sua pelagem negra, manchada de sangue vermelho vivo, reflete-se no traje de Lydia. O vermelho e o amarelo de que o dourado deriva, dominam a cena. A música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes é interpretada por Elis Regina. Seu estilo, ao

2 Vestimenta completa de uma pessoa para atos solenes.

mesmo tempo apaixonado e vibrante, entra em consonância com a imagem que nos é exibida. A música evoca o tema do amor, a imagem parece metaforizar este tema: “O que se revelou particularmente agradável foi o relacionamento de um movimento interior de energia com uma melodia.” (Stanislavski, 2008, p. 108).

Se esta imagem presta homenagem a um dos elementos mais importantes da cultura espanhola, o som que a acompanha é uma homenagem à música brasileira, também um importante elemento constituinte de nossa cultura e reconhecido mundialmente. Nas palavras de Ismail Xavier,

Estas observações sobre a eficiência da trilha sonora no interior de um estilo particular estariam escondendo algo fundamental se eu não insistisse no fato de que o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo nível, e não, como muitos preferem, imagem acrescida de um acessório. A passagem mudo-sonoro representa um momento de extrema importância na construção da decupagem clássica. (XAVIER, 1977, p. 27).

Assim é que, neste momento, o cineasta, por meio da música, parece fazer uma junção entre duas culturas, aparentemente, muito distintas. O filme parece apontar-nos, especialmente nesta cena e nas cenas dos balés que abrem e encerram o filme, o papel do som no cinema, ao mesmo tempo em que presta homenagem aos recursos do cinema mudo. O próprio título do filme remete à importância do ato de *falar*.

Sobre o tema evocado nesta imagem, por meio dos movimentos alternados do espetáculo tauromáquico, vejamos o que afirma Michel Leiris:

Não é preciso exigir demais dos fatos nem os fundir no cadinho de uma interpretação simbólica para constatar que a *corrida* inteira banha-se em uma atmosfera erótica. Mesmo seus detalhes mais exteriores são dotados daquela atração poderosa e indistinta, característica de tudo o que diz respeito ao amor e comumente designada, quando seu suporte é uma criatura humana, pelo nome de *sex-appel*. Prestígio particular do *matador* [...]; seus trajes brilhantes; caráter coreográfico de boa parte de seu trabalho (no qual a graça, o modo como se move, estira ou encurva seu

corpo é um elemento de primeiro plano). Figura essencialmente fálica do touro. Proximidade do homem e do animal – unidos numa espécie de dança ardente – durante a série de passes; ritmo de *vaivém* (sequência de aproximações e distanciamentos alternados, como os movimentos do coito). Conclusão de toda essa parada amorosa com uma espécie de penetração, a estocada final (na qual é desejável que, segundo a expressão consagrada, a espada seja enterrada na ferida “até que se molhem os dedos”). (LEIRIS, 2001, p. 43).

Esta “dança” é acompanhada pelo olhar fascinado de Marco. Olhar que, num momento de suspensão dos movimentos, enquadra-a em posição do maior enfrentamento com o touro. Ambos parados, frente a frente, num instante de imobilidade decisiva. Este enquadramento evoca uma pintura, um quadro em toda força de sua simbologia. O tema da canção é o amor, a imagem evoca vida e morte em conjunção à sensualidade dos movimentos. Sensualidade permeada pela ameaça de uma violência eminente. Nesta cena, o que o filme nos mostra não é a morte, nem do touro, nem da toureira. O que se vê é o perigoso jogo de sedução a que mulher e animal se expõem. Trata-se de uma exposição já que, o que se vê, é um espetáculo destinado a fascinar a plateia. Segundo Michel Leiris (2001), plateia esta, tão essencial quanto os atores, envolvida com eles no mesmo jogo, no mesmo perigo, na beleza do extremo risco que este jogo implica: risco de se pagar com a vida. Este envolvimento da plateia com o espetáculo tauromáquico, remete à própria participação do espectador diante da tela do cinema. Segundo Arlindo Machado,

Num certo sentido, não há passado no cinema: quando as luzes se apagam e o filme começa a ser projetado, a história começa, de fato, a suceder diante de nossos olhos, nós entramos dentro dela e nela nos empenhamos num processo de participação onírica. [...] Por essa razão, é somente num sentido figurado que podemos falar, no âmbito do cinema, numa “instância narradora” (e por extensão, em “narração”, “narrativa”), assim como, no âmbito da literatura, é somente num sentido figurado que podemos falar em “ponto de vista”, “focalização”. Se por comodidade, ainda for necessário continuar a usar a expressão “narrador” a propósito do sujeito cinematográfico, é preciso ter em mente que se trata de uma metáfora e, sobretudo, uma metáfora de fundo antropomórfico

[...] em vez de uma atividade ou de uma função simbólica. Pois, se alguém serve de mediador entre nós e os acontecimentos da história, seguramente não é um “contador de histórias” [...], mas um “alguém” que só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna, para que o espectador ocupe seu lugar. Assim, qualquer que seja a instituição do sujeito que se põe em circulação no cinema, ele deve colocar o espectador no centro de seu processo de significação. (MACHADO, 2007a, p. 19-20).

Machado parece, aqui, destituir o que nos habituamos a chamar de *narrador* no cinema, aceitando-o, no entanto, como metáfora. Mas metáfora de quê? Metáfora não de *alguém*, mas de uma função simbólica. Vimos que quando Marco enquadra uma cena com seu olhar oblíquo, esse olhar não é o do *narrador*, nem apenas do personagem. É necessário que o espectador, ao identificar-se com esse olhar, entre na cena, participe dela. Sua entrada se dá, justamente, por essa lacuna deixada não por *alguém*, mas por uma função mediadora “entre nós e os acontecimentos da história”. É esse lugar vazio, essa lacuna, que é preenchida pelo espectador, colocando-o na tela. “O espectador e o texto não podem ser considerados separadamente um do outro, cada um recebendo sentidos pré-construídos pelo outro; o processo de construção de sentido envolve uma interação dos dois.” (Kuhn, citado por Machado, 2007a, p. 20).

Este filme homenageia, ainda, o cinema mudo de várias maneiras. Uma delas é ir marcando o começo do relacionamento entre dois personagens com um breve anúncio escrito de seus nomes. Estes anúncios escritos na tela também situam, cronologicamente, o espectador, ao longo de todo o filme. Funcionam para anunciar o relacionamento entre dois personagens, ou para marcar um avanço ou uma regressão no tempo. Este recurso de ir e vir, de avançar e recuar, remete aos movimentos de um balé, assim como, aos movimentos de um toureiro na arena. O espetáculo tauromáquico, assim como o balé, se faz representar na própria estrutura narrativa deste filme. O primeiro desses anúncios é “Lydia e Marco”. Para Metz esta narratividade denuncia e homenageia a montagem:

O que dizer [...] do *grande renascimento da montagem* que, após uma fase de dominação do plano-sequência, aparece hoje como uma das características mais marcantes do novo cinema? [...] E a importância das fotografias fixas – paradas da imagem, confissão de montagem [...]. E os letrados

escritos – rupturas deliberadas no fluxo narrativo, outra confissão de montagem [...]. E as colagens em toda parte? (METZ, 2007, p. 192).

Veremos o quanto, neste filme, Almodóvar faz uso dos letreiros escritos e do recorte, numa clara alusão à montagem. O diretor vai nos contando sua estória por meio de um segundo anúncio escrito (referência ao cinema mudo) em que se lê: “Vários Meses Depois”, o que nos faz avançar, repentinamente, no tempo. Mais tarde, sobre a imagem de uma densa plantação de oliveiras, faz-se outra alusão ao cinema mudo, por meio de um terceiro anúncio escrito: “Três semanas Depois”. É por meio deste recurso que a ação situa-se cronologicamente aos olhos do espectador. Novamente, Metz refere-se a esta forma de narrar no cinema:

As narrações tradicionais e “quadradas” são sequências fechadas de acontecimentos fechados; as narrações com final “trucado”, tão ao gosto da modernidade cultural, são sequências fechadas de acontecimentos não fechados. O fechamento do narrado é uma variável, o fechamento da narração é uma constante, de modo que a relação de co-ocorrência sintagmática destes dois traços nos diversos *corpus* narrativos é uma *determinação* no sentido hjelmsleviano: quando há sequência de acontecimentos fechados, há sempre sequência fechada; mas, quando há sequência fechada, nem sempre há sequência de acontecimentos fechados. (METZ, 2007, p. 38).

Este comentário de Metz ilustra a narratividade deste filme: um *vaivém* rítmico que deixa várias possíveis estórias em aberto e que, gradualmente, vão se aproximando até se encontrarem num fechamento ao final de uma única estória.

Na clínica, enquanto Benigno cuida de Alicia, Marco permanece junto a Lydia. A partir deste momento, a vida dos quatro personagens parte em todos os sentidos: passado, presente e futuro. É por meio de lembranças do passado de Marco, evocadas por seu olhar fixo e pensativo, e, também, por meio de anúncios escritos, que tais cenas são enquadradas pela câmera. Ao “despertar” de suas lembranças, voltamos ao presente. Sobre este recurso narrativo, diz Arlindo Machado,

As ações paralelas não estão, na verdade, evoluindo de forma contínua no tempo. Há repetição, distensão ou eclipse durante o tempo em que uma cena é omitida para dar lugar a outra. Mas a interrupção faz com que o espectador perca os pontos de referência sobre o estágio das ações e tenha uma impressão geral de continuidade, mesmo quando a trajetória dos personagens é descontínua. (MACHADO, 2008, p. 142).

Ao passar pelo quarto de Alicia, que Marco é convidado por Benigno a entrar. Segundo Strauss (2008, p. 310), “é o início de uma grande amizade, tão linear quanto as montanhas-russas”. A falta de linearidade que caracteriza a amizade dos dois personagens metaforiza a própria construção do filme. Trata-se de uma construção em *vaivém*, em que a estória avança e recua no tempo em consonância com o balé e com os movimentos alternados que caracterizam o espetáculo tauromáquico. Para Arlindo Machado,

A interrupção das ações permite introduzir no cinema a técnica do *suspense* emotivo, já conhecida em outras artes narrativas, mas que terá um desenvolvimento superlativo no cinema. Ademais, o corte exigido pela montagem paralela permite superar o antigo cânone segundo o qual uma cena não podia ser cortada enquanto toda ação nela representada não fosse concluída, ou enquanto todos os protagonistas não saíssem do campo. [...] Enfim, as ações paralelas ainda vão permitir ao cinema descobrir o papel fundante da montagem como articuladora de sentidos. (MACHADO, 2008, p. 142).

O “suspense emotivo” de que nos fala Arlindo Machado, parece apontar para uma espécie de narratividade rítmica do filme. Este ritmo narrativo remete não apenas aos balés que abrem e encerram a estória, mas a uma musicalidade que parece permear todo o filme. As ações paralelas parecem impor um ritmo ao filme e apontar, portanto, para o “papel fundante da montagem como articuladora de sentidos”. (Machado, 2008, p. 142).

É, novamente, através do olhar observador de Marco que a próxima cena se emoldura num novo quadro que des-

perta, particularmente, sua atenção. Vê, desde sua varanda e, com isto, nos mostra o que se passa na varanda vizinha: Benigno e Catalina (ex-professora de balé de Alicia) conversam animadamente com a moça em coma. Ao notar que não é apenas Benigno a falar com ela, observa toda a cena. De acordo com Arlindo Machado,

Quando os dois espaços paralelos se encontram na estrutura do campo/contracampo, pode-se dizer que o cinema finalmente logra sucesso definitivo na tentativa de linearizar o significante icônico: a contraposição de dois planos contíguos (representando o sujeito que mira e a coisa visada por seu olhar) marca enfim a conquista daquela continuidade espaço-temporal que estava no horizonte da geração cujo empenho maior era elevar o cinema ao nível das belas-artes. O campo/contracampo é a transformação da ação paralela naquela sucessibilidade espaço-temporal tão desejada e tão difícil de ser obtida no primeiro cinema. (MACHADO, 2008, p. 144).

Este comentário nos esclarece quanto à evolução da narratividade cinematográfica. Se antes falávamos em montagem paralela, agora temos o olhar do personagem que mira o objeto visado, enquadrando-o na estrutura do campo/contracampo. Assim funciona o olhar de Marco ao longo de todo o filme.

Da tela, recebemos um quarto anúncio escrito: “Alicia e Benigno”. O relacionamento anunciado por escrito dura poucos segundos. Significativamente, são interrompidos pela entrada de Marco, a quem Benigno explica quem é a mulher que acaba de sair. A brusca e inesperada interrupção de Marco é produtora de sentido, indica-nos a súbita ruptura de uma possibilidade de aproximação entre Benigno e Alicia.

O olhar que Benigno fixa em Alicia, enquadra sua imagem em close, levando-nos de volta ao passado, através de um quinto anúncio escrito: “Quatro anos Antes”. A imagem nos mostra o interior de uma academia de balé vista, desde sua janela, por Benigno, que observa e os exercícios de dança de Alicia. É interrompido pela voz de sua mãe que o chama e, ao sair da janela para atendê-la a imagem se funde num breve quadro negro para, em seguida, voltar e mostrar-nos, novamente, a imagem de Benigno à janela. A imagem da tela negra, que divide as duas aparições de Benigno à janela, é a indicação da morte de sua mãe e funciona como uma elipse narrativa. Segundo Arlindo Machado,

Quando as ações simultâneas pressupõem algum tipo de intervenção diferencial dos protagonistas, entretanto, percebe-se que a trama evolui por elipses bastante visíveis, ou então a ação que se interrompe é, na verdade, paralisada no ponto em que foi interrompida e é retomada novamente daquele ponto, depois da intercalação do outro espaço. (MACHADO, 2008, p. 141).

É exatamente o que acontece por meio de uma elipse narrativa. Ao voltar à janela, depois que a ação se interrompe, não somente o “espaço”, mas o tempo já é outro: sua mãe já está morta e, portanto, seu olhar através da janela já não é o mesmo.

Quando passa a cuidar de Alicia na clínica, o discurso de Benigno é dirigido aos ouvidos de uma estranha. Ele mal chegou a conhecê-la. Observa-se a aparente contradição entre o cinema mudo e a voz de quem o narra. O apelo de Benigno não se dirige ao olhar de Alicia, mas a seus ouvidos. Este filme é permeado pela música que é, ainda, evidenciada pela exibição dos balés de Pina Bausch e pela imagem rítmica de uma exibição de Lydia na arena ao som da voz de Elis Regina. Sobre o papel do som no cinema, ou ainda, da música e da palavra, destacamos o ponto de vista de Arlindo Machado,

Mas esse ponto de vista que coloca a imagem numa posição privilegiada na definição da natureza do cinema [...] tem alguma sustentação teórica? [...] O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser *fotografado* e lido por meio de *projeção*. [...] Como ocorre em qualquer outro meio, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão estendendo essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados. (MACHADO, 2008, p. 151).

É interessante observar que um filme que homenageia o cinema mudo, leve em seu título o verbo *falar*. O filme parece, assim, dar grande relevância à palavra falada por meio de Benigno, o personagem que *fala com ela*. Sobre a função da palavra no próprio ato de representar, vejamos o que diz Constantin Stanislavski,

Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das ideias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público. [...] falar é agir. Esta ação nos determina um objetivo: instilar em outros o que vemos dentro de nós. Não é tão importante que a outra pessoa venha ou não a ver o que temos em mente. A natureza e o subconsciente podem cuidar disso. Nossa tarefa é querer induzir nossas visões interiores em outras pessoas e esse desejo origina a ação. Uma coisa é aparecer diante de um bom público, despejar alguns trá-tá-tás e dar o fora. Outra coisa, muito diferente, é subir ao palco e representar! (STANISLAVSKI, 2008, p. 165-175).

Este comentário de Stanislavski aponta para o próprio modo de Benigno dirigir-se a Alicia quando *fala com ela*. Evidentemente, ao falar com ela, também fala ao espectador que o escuta. A palavra deste personagem parece ilustrar o que Stanislavski ensina.

Mais adiante e sobre um fundo repleto de oliveiras, somos informados, através de um sexto anúncio escrito, do momento em que estamos no filme: “Um Mês Depois”. Na varanda, Marco e Benigno acompanham Alicia e Lydia, em suas respectivas cadeiras de rodas. Estes dois nomes têm ressonância. Trata-se de um anagrama quase perfeito. *Lidiar* significa lutar, enfrentar, enquanto que *aliciar* ou *aliciente* significa seduzir, atrair. Toureira e bailarina lutam e seduzem através de seus movimentos em cena. Ambas aparecem agora juntas e completamente imobilizadas. É por meio do olhar de Marco que, ao rememorar, enquadra-se a próxima cena em que voltamos ao passado, mais precisamente, ao dia em que o touro atingiu a toureira. Sobre o enquadramento que este personagem faz, constantemente, com o olhar, vejamos o que comenta Arlindo Machado,

É o olhar do personagem que “amarra” os planos; o corte tem agora uma motivação interna. [...] Mesmo quando a câmera assume de fato a *posição* do observador, ainda assim é difícil para um espectador de nosso tempo entender tais imagens como representativas do ponto de vista de um

personagem, porque hoje as noções de campo e contracampo derivam das posições relativas do observador e do observado em relação a uma câmera *externa*. De fato, o que garante hoje a inteligibilidade do par vidente/visível é a obliquidade do olhar em relação ao eixo da câmera. De acordo com as regras de continuidade, a apresentação coerente do olhar no cinema pede um posicionamento oblíquo dos personagens e dos objetos mirados, pois só assim, jogando com o direcionamento à direita e à esquerda do quadro, pode-se indicar campos contrapostos. (MACHADO, 2008, p.131-132).

O olhar de Marco, portanto, nos leva ao passado: Lydia e Marco assistem juntos ao casamento da ex-namorada de Marco, pela qual tanto sofreu. Sobre este olhar que busca lembranças no passado, consideramos pertinente salientar a opinião de Ismail Xavier,

A título de esclarecimento, lembro que é preciso não confundir o procedimento da câmera subjetiva com a representação direta (visualização) de processos psicológicos de alguma personagem (lembrança, sonho, imaginação), caso em que se trata de projetar na tela um equivalente visual, apto a denotar o processo psicológico em questão (não temos aqui uma questão estrita de uso de ponto de vista). (XAVIER, 1977, p. 26).

Xavier nos observa que “não temos aqui uma questão estrita do uso do ponto de vista”. Entendemos que se a questão não é estrita ao uso de um ponto de vista, resulta, no entanto, em imagens que, por resultarem de uma lembrança do personagem, não deixam de apontar-nos, necessariamente, o seu “ponto de vista” sobre imagens passadas. Lembrando que “[...] a narrativa cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um *presente virtual*. [...] Presente virtual [...] o filme só pode ser “contado” depois da exibição [...] os eventos [...] começam a ocorrer diante de nós e “nós” não somos aí outra coisa que vidência pura”. (Machado, 2007, p. 20).

Em seguida, da imagem de Benigno, acusado à mesa de uma reunião, passamos à imagem de uma praia cercada de rochas. Somos informados através de um sétimo anúncio escrito, do local e da época onde se passa a cena:

“Jordânia, Oito Meses Depois”. Esta constante alusão ao cinema mudo que se manifesta na própria estrutura de *Hable con Ella* é comentada por Arlindo Machado,

O cinema moderno não dispensou o jogo alternado do campo/contracampo, talvez a invenção mais eloquente do cinema “clássico”, mas colocou-o para funcionar em detrimento desse “centro fixo” que ordena os olhares. Dizemos cinema moderno por uma questão de localização diacrônica, mas na verdade trata-se de um retorno à mesma liberdade de tratamento dos planos e dos olhares que se tinha no cinema dito “mudo”, antes que o modelo “clássico” resultasse hegemônico. (MACHADO, 2007a, p. 65).

Hable con Ella parece abordar a ideia que Arlindo Machado comenta aqui: Há uma relação entre o cinema dito clássico e o cinema “mudo”. Se o cinema mudo tinha grande liberdade quanto ao tratamento dos planos, o cinema dito moderno atua, por meio do jogo alternado do campo/contracampo com essa mesma liberdade. Almodóvar parece aludir a essa liberdade na própria estrutura deste filme.

Ao entrar no apartamento de Benigno depois de sua morte, Marco se depara com um ambiente onde imperam os tons de vermelho e amarelo. Na parede, o olhar perplexo de Marco enfoca um grande retrato de Alicia em coma, deitada em seu leito de hospital. Ao abrir a grande janela emoldurada em vermelho, o olhar de Marco nos dá a ver a mesma imagem que já conhecemos através do olhar de Benigno: o interior da academia de balé onde Alicia costumava dançar, sob as orientações de Catalina. Seu olhar passeia pelo interior da academia, mostrando-nos várias bailarinas e, repentinamente, foca um olhar de grande espanto num ponto fixo: vemos a imagem, em primeiro plano, de Alicia sentada num banco, observando a aula. Marco, apavorado, fecha bruscamente a janela e, dando-lhe as costas, seu olhar, agora, depara-se com o retrato de Alicia em coma, enfocado em primeiríssimo plano. Para Ismail Xavier,

[...] a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas. Passamos de um plano de conjunto a um primeiro plano de um rosto porque, da própria natureza

da ação representada, surge uma solicitação que é atendida justamente por essa mudança de plano. Contendo nova informação necessária ao andamento da história, precisando a reação de uma personagem particular diante dos fatos, denunciando alguma ação marginal imperceptível para o espectador nos planos anteriores, o novo plano é sempre bem vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura. (XAVIER, 1977, p. 25).

Portanto, a passagem do plano da academia à imagem, em primeiríssimo plano, do retrato de Alicia em coma, precisa a reação de Marco diante do fato de que Alicia “despertou” e, com isso, precisando a reação do espectador. O forte contraste entre estas duas imagens de Alicia, em sequência, enfatiza a perplexidade de Marco e a nova posição da bailarina, dando continuidade à estória. Novamente, é o olhar oblíquo de Marco que “amarra” os planos. Segundo Arlindo Machado,

[...] o enquadramento frontal não indica ponto de vista algum, a não ser o do espectador. As alternâncias entre campo e contracampo, ou entre vidente e visível, exigem uma certa obliquidade do olhar, exigem enquadramentos que formem ângulos com o plano da câmera e possam ser “lidos” pelo espectador como campos ou pontos de vista contrapostos. Deve haver, portanto, uma divergência entre a posição da câmera e a do personagem vidente que aquela “indica”: a câmera deve situar-se a seu lado, mas não no seu lugar. (MACHADO, 2008, p. 133).

O que Arlindo Machado nos observa aqui é uma constante em *Hable con Ella*: o olhar de Marco que enquadra, emoldura a cena, questionando o que costumamos chamar de “câmera subjetiva”. Um olhar que não se coloca no lugar do personagem, mas que precisa formar ângulos com a câmera, funcionando como um instrumento que aponta a real posição da câmera. Daí sua obliquidade que, do contrário, não mostrariam ao espectador pontos de vista contrapostos.

Como indica seu título, *Hable con Ella* é um filme que, ao homenagear o cinema mudo, homenageia a palavra. Evidentemente, só nos apercebemos da existência do silêncio, se cortado pela palavra, ou ainda, só nos aperce-

bemos da ausência da palavra quando o silêncio se impõe. Um elemento, portanto, não existe sem o outro. Benigno parece metaforizar, em sua atitude de *falar com ela*, que uma palavra só tem força na medida em que se acredita nela. Nós, enquanto espectadores deste filme, “acreditamos” na história que se narra apesar de nada ter de verossímil. O filme parece nos apontar a importância do som e, por consequência, da palavra no próprio cinema, considerando-a como um elemento fundamental. Para Arlindo Machado,

Mas esse ponto de vista que coloca a imagem numa posição privilegiada na definição da natureza do cinema [...] tem alguma sustentação teórica? O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser *fotografado* e lido por meio de *projeção*. Como ocorre em qualquer outro meio, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão estendendo essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados (MACHADO, 2008, p. 151).

Arlindo Machado, portanto, dá à palavra um estatuto de grande relevância. *Hable con Ella* parece falar-nos da palavra em seu poder de palavra e seu poder de silêncio. E, ainda, ao reverenciar o cinema mudo e o balé, faz uma inevitável referência à música. A música que, como a palavra, é ritmo alternado por silêncio e som. Ambas consideradas em seu poder de comunicação e sua limitação em comunicar.

Da imagem da lápide de granito com o nome de Benigno, encimada por um buquê de flores vermelhas, passamos, por intermédio de um corte, à imagem de Alicia em primeiro plano, sentada numa cadeira de teatro e assistindo, comovida, a um espetáculo de balé. O corte faz a passagem da imagem da morte de Benigno para a imagem da vida de Alicia “ressuscitada”. Seu olhar nos aponta o palco do teatro, no qual vemos a imagem do corpo de uma mulher desfalecida e carregada por vários braços que vão levando-a até os braços de um homem que a coloca em pé. Cercada por um bailarino de cada lado, a moça é levantada no ar e parece voar, tamanha a leveza de sua postura. A imagem é a metáfora da história que envolve Benigno, Alicia e Marco: um corpo que renasce e volta a dançar. Segundo Fischer,

As experimentações libertárias que se verificam no mundo ficcional almodovariano tendem a impregnar seus filmes com os ares de uma atmosfera na qual tudo é sempre um pouco vertiginoso, delirante, quase alucinógeno. Mas o que se nos afigura particularmente interessante e germinal é aquilo que de revolucionário se engendra também em suas representações do corpo, no filme, na medida em que seu universo fílmico nos oferece a oportunidade - algo inusitada - de encontrar e de celebrar o corpo em sua vasta multiplicidade de desdobramentos poéticos, a oportunidade de reconhecer o corpo efetivamente interativo, percebendo, aceitando e recebendo outros corpos, familiares ou estranhos: o corpo lúdico, o corpo para a vida. Gerado e regenerado. O corpo livrando-se da doença, libertando-se do coma, o corpo - enfim - descrucificado. [...] Em *Hable con Ella* (2002), o corpo fala por si, sem necessidade de palavras: é do corpo e para o corpo que se fala, na narrativa, o tempo todo. (FISCHER, 2005, p. 141).

Fischer nos aponta, aqui, para o próprio balé que se nos apresenta. Espetáculo complexo, como nos observará Catalina, em ressonância com o corpo do filme e os corpos que “dançam” na arena. Espetáculos fluidos, corpos e imagens em movimentos alternados: *corpo de baile*.

Tudo indica que Alicia não tem conhecimento do que lhe ocorreu quando estava em coma. Nada sabe sobre Benigno. Catalina, perplexa com as informações que recebe sobre a morte de Benigno, diz a Marco: “*algún día, usted y yo deberíamos hablar*”. Marco responde-lhe que sim, dizendo-lhe que será mais simples do que ela imagina. São de Catalina as últimas palavras que encerram o filme, ao som do início de *Masurca Fogo* de Pina Bausch: “*Nada es sencillo. Soy maestra de balé, y nada es sencillo*”.

Considerações Finais

“O filme me parecia ter um ritmo e uma linguagem musical, não sei explicar por que”. (Almodóvar, citado por STRAUSS)

A imagem que vemos do palco, mostra-nos a lenta entrada em cena de vários casais dançando. Ao fundo, a imagem de uma floresta cheia de vida. Marco, sentado à plateia, desta vez não chora, mas esboça um sorriso acompanhado de um olhar oblíquo que, ao volta-se para trás, encontra o olhar de Alicia. No momento deste “encontro” surge, em letras vermelhas, o último anúncio escrito do filme: “Alicia e Marco”. O encontro dos olhares, em ressonância ao espetáculo que, por meio do olhar de Marco, nos é dado ver, é a metáfora do encontro harmonioso entre os pares que se projetam no palco ao som de *Masurca Fogo*. Em plano geral observamos a plateia lotada. Somente uma cadeira está vazia. Esta cadeira vazia, esta única lacuna, localiza-se entre Alicia e Marco. Segundo Arlindo Machado,

A presença do sujeito está marcada na cena sob a forma de uma ausência: é a presença de algo vazio, de uma lacuna, que será preenchida por aquele que vai se colocar diante do quadro para olhá-lo: o espectador. [...] De qualquer forma, não se pode entender a imagem figurativa como um discurso se não entendermos, ao mesmo tempo, a posição que o destinatário ocupa na estrutura. (MACHADO, 2007a, p. 73).

Neste momento, o filme parece explicitar esta ausência de que nos fala Arlindo Machado. O lugar vazio deste mediador, esse “alguém” que opera não como uma pessoa, mas como uma função: a instância narradora que, deixando-nos essa lacuna, permite-nos “entrar na história” como um sujeito espectador que, ao interagir com ela, ocupa o lugar do *sujeito na tela*. Este espaço vazio evoca, ainda, a ausência de Benigno. Este personagem, ao que parece, está identificado, agora, com essa instância mediadora entre o espectador e os acontecimentos da estória, já que funciona como um mediador entre o encontro que se dá entre Marco e Alicia. Sob o olhar vigilante de Catalina, ambos dirigem, novamente, o olhar para o palco, de onde observamos, agora e com eles, a imagem de apenas um casal. O bailarino, movimentando com os pés um chapéu que está no chão, afasta e atrai, lentamente, a bailarina vacilante, em movimentos alternados: metáfora da estrutura rítmica e em *vaivém* deste filme.

Hable com Ella começa e termina com um espetáculo de balé e, ainda, apresenta-nos uma das mais belas cenas representativas do espetáculo tauromáquico: o momento em que passamos a assistir em câmera lenta e ao som de

Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a cena, talvez, mais bem elaborada esteticamente na carreira do diretor. Segundo Jacques Aumont,

[...] câmeras lentas servem para ver (nos pontos em que nossa visão é por demais imprecisa e lenta) e para ritmar; construção de imagens-metáforas destinadas a explicitar, revelando o conteúdo de verdade de cada episódio. [...] a câmera lenta não é apenas um problema de velocidade ou de musicalidade, é também uma espécie de prótese do ver. Passar à câmera lenta é ver os momentos decisivos, é principalmente ver melhor o conjunto do processo (e não apenas os momentos em que ocorre a câmera lenta); é, portanto intervir no acontecimento mostrado para transmitir seu sentido. A diferença em relação ao que produzia anteriormente é que o sentido não é calculado nem imposto pelo cineasta em razão de um discurso verbal, mas *ditado pelo próprio acontecimento*. (AUMONT, 2008, p. 56).

O uso da câmera lenta, nesta cena, nos parece essencial. Não apenas pela cena em si mesma, mas por interferir, como salienta Aumont, em todo o processo do filme. A própria cena parece exigir o uso da câmera lenta para construir uma metáfora que nos mostra um momento decisivo: é esta a cena que explicita a relação do espetáculo tauromáquico com o balé, fazendo-nos ver com precisão seus movimentos fluidos e alternados. Nesta cena Lydia não mata o touro. Poderíamos dizer que ela “tira-o para dançar” sob o olhar desesperado do homem a quem ama e sob o olhar fascinado de Marco. Parece, com seus gestos na arena, metaforizar os movimentos alternados de uma dança em que *toro y torero* integram-se perfeitamente, metaforizando a sedução bem sucedida. Seus movimentos em câmera lenta são elaboradamente alternados. Suas “idas e vindas” pela arena resultam numa coreografia, o que remete à ideia de uma Lydia bailarina. Nas palavras de Ortega y Gasset,

O estrangeiro que assiste a uma tourada não pode notar que os movimentos do toureiro, além de estarem regidos pela necessidade de defender-se e obter o que se propõe da rês, se ajustam a certas normas rigorosas da coreografia. (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 140).

Lembremos que Lydia é um anagrama quase perfeito de Alicia, que é uma bailarina, e que seus destinos, durante algum tempo, coincidem. Se Lydia é a “bailarina” que encontra a morte, Alicia é a bailarina que ressurge da morte. *Hable con Ella*, como vimos, está construído em *vaivém*, avançando e recuando no tempo e no espaço. “Proximidade do homem e do animal – unidos numa espécie de dança ardente – durante a série de passes; *ritmo de vaivém*”. [grifo nosso] (Leiris, 2001, p. 43). Esta alternância de movimentos que perpassa todo o filme é, nos parece, a mais enfática representação tanto do balé, quanto do espetáculo tauromáquico em sua linguagem musical que, neste filme, revela-se em sua estrutura mesma.

Referências

AUMONT, Jacques. As Teorias dos Cineastas. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

FISCHER, Sandra. As Molduras de Belle de Jour. Significação, São Paulo, n.14, p.199, nov. 2000.

_____. Notas Sobre o Corpo no Cinema; Cría Cuervos e Todo Sobre mi Madre. Revista Comunicação Midiática: UNESP, Bauru, SP, n.4, p. 127, 2005.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEIRIS, Michel.

Espelho da Tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. 5.ed.Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. O Sujeito na Tela. São Paulo: Paulus Editora, 2007a.

METZ, Cristian. A Significação no Cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. Sobre a Caça e os Touros. 3. ed. Lisboa: Edições Cotovia, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

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

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

Recebido em 22.02.2014. Aceito em 15.07.2014.