

IMAGENS SOBRE PARES AMOROSOS EM O *MONSTRO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA E EM *FALE COM ELA*, DE PEDRO ALMODÓVAR

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

RESUMO: Este artigo discute a *performance* do autor como um conceito relacionado à narrativa ficcional, de acordo com os princípios da Pragmática (AUSTIN, 1980) e das teorias de Wolfgang Iser desenvolvidas em *O ato da leitura* (1978) e em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996). Os principais aspectos da discussão são desenvolvidos a partir de uma interpretação do conto *O Monstro*, de Sérgio Sant'Anna (1994), no qual um narrador de primeira pessoa requer que o leitor nele acredite, à medida que usa a técnica de fazer da narrativa uma construção em que ele estivesse dizendo somente a verdade. Serão ainda abordados alguns aspectos da construção dramática do filme *Fale com ela* (2002), de Pedro Almodóvar, sob a ótica conceitual de Iser (1978) e Barthes (*O prazer do texto*, 2006), a fim de tratar da verdade e da ficção, na convocação que faz o texto de Sant'Anna.

Palavras-chave: Escritas de mulheres. Verdade. *Performance*. Ficção.

O modo como a tradição do pensamento filosófico do ocidente organizou a visão de sociedade fez com que oposições de base metafísica atravessassem séculos da história, desde a Grécia antiga até a modernidade europeia. No estabelecimento de concepções binárias de mundo, firmaram-se ideias de bem e mal, razão e emoção, fala e escrita, o que contribuiu significativamente para que se instaurasse uma espécie de louvável lacuna, como se todos pudéssemos prescindir de qualquer revisão, face à verdade que se supunha intrínseca à forma de compreensão dos primeiros filósofos. Na esteira dos grandes pensadores, o acento sobre a *diferença* (DERRIDA, 1971) do movimento da Desconstrução que abalou o edifício da metafísica – e aí se incluem representações sobre a mulher – remetia originariamente para um conceito que punha em xeque a distinção pautada nos alicerces das ideias de inteligível e sensível de Platão, tendo se tornado cúmplices as reflexões valorativas de cientificismos ao acentuarem a base opositiva do pensamento originário do nascimento da filosofia. Foram essas as ideias que nortearam o campo das ciências humanas e sociais, cujas disciplinas davam por assentadas as assertivas da tradição, fixando paradigmas distintos e correlatos do mundo da natureza e do mundo da cultura.

A reflexão promovida por Jacques Derrida (1971) sinalizou essa ferida na história do Ocidente: incumbiu-se de denunciar, conceitualmente, o descaso do pensamento filosófico pela *différence*¹, ao deixar de observar, em seus paradigmas excludentes, muito do que se podia pensar sobre simbologias anteriores à própria oposição. Sem que precisemos nos estender em posições por demais conhecidas, lembramos somente que essas ideias já nos fornecem um quadro significativo para reafirmar que a diferença de representações entre homens e mulheres só manteve essa forma asséptica de afirmação por oposição porque se submeteu, exclusivamente, a pressupostos relacionados a concepções falocêntricas. Não resta dúvida de que há muito já se impôs o reconhecimento de que a autoria feminina deve ser falada a partir de vivências que melhor configurem suas escolhas ou que tratem de temáticas passíveis de construir catálogos que lhe sejam familiares, independente, portanto, do acerto feito com afirmações ontológicas.

No entanto, é possível voltar a falar da diferença entre uma e outra representação quando a abordagem parte de fundamentos que regulam as ações dos sujeitos em seus contextos pragmáticos. Por esse prisma, seria a primazia dos referenciais reciprocamente aceitos por convenção que regularia não só as atuações dos agentes, como as representações que uns constroem sobre os outros. Por essa vertente, tanto as interações sujeitas à noção de *centro* quanto aquelas relativas à *margem* encontram-se sujeitas aos princípios reguladores de seus contextos, ainda que as ações dos sujeitos possam se tornar inoperantes, em função de discrepâncias entre suas respectivas convenções. Isso não significa que sejam negadas noções como locais da cultura, antonímias, características biológicas, especificidades étnicas etc. Diferentemente dos fundamentos ontológicos, a abordagem das representações prevê o existente múltiplo, sendo que é justamente a variedade do intercâmbio entre os sujeitos que vai alimentar o exame do proferimento, sempre em função do quadro formulado por pressupostos teóricos da linguagem.

Entendemos que, por princípios que tratam de relações pragmáticas entre sujeitos, mestres como Sérgio Sant'Anna e Pedro Almodóvar sejam capazes de tematizar poeticamente percepções da ordem do feminino, como ocorre no conto *O*

¹Para Derrida (1971), a *différence* é um conceito que condensa as variáveis não consideradas pelos paradigmas binários da metafísica. Refere-se ao pensamento das margens da filosofia. Para melhor compreensão, ver DERRIDA (1971).

monstro e no filme *Fale com ela*, em especial quando o narrador épico e a atuação de um personagem dramático constroem imagens de personagens mulheres.

Estamos obviamente nos referindo à Pragmática. Aqui, a investigação se volta para as condições de possibilidade que permitem que a *força* de um *ato de fala* encontre correspondência respectiva com o que foi intencionado (AUSTIN, 1980). Por tais pressupostos então as representações sobre a mulher produzidas por mulheres podem ser diferentes daquelas produzidas por homens e vice-versa; do mesmo modo que podem ser semelhantes. A oposição, a igualdade, ou ainda, o que for distinto na semelhança, tudo dependerá do grau que atingem as variantes reguladoras do ato comunicativo.

Não se trata de argumentar a favor da existência de uma forma substancialista de escrita em literatura que só a mulher dominaria ou que fosse imanente a seus textos. Embora estejamos admitindo a possibilidade de se distinguirem abordagens literárias de homens e de mulheres, isso não exclui a possibilidade de existirem produções cujas assinaturas sejam capazes de concretizar, no campo da arte, *performances* narrativas, em que o autor ou a autora compõe personagens masculinos e femininos, nos limites da visão que formula sobre o outro(a). Nesse caso, o(a) escritor(a), independente do registro oficial de sua identidade, estaria atuando numa prática movido(a) pelo fenômeno de “imaginar a imaginação” do outro(a). Referimo-nos agora àquilo que os teóricos da indagação psicanalítica da comunicação denominam *metaperspectivas*. As reflexões realizadas por A. R. Lee e R. D. Laing e H. Phillipson no livro *Percepção interpessoal* (1966) definem a complexidade de que se reveste a representação nos seguintes termos: meu campo de visão de experiência (...) não é preenchida apenas por minha visão direta de mim (ego) e pela do outro (*alter*), mas pelo que chamarei de *metaperspectiva*.

Dizem então os psicanalistas da comunicação que a visão que um interlocutor “x” tem de “y” é invisível a ele, “x”, e a visão que “y” tem de “x” é igualmente invisível a ele, “y”. Essa imprevisibilidade da experiência alheia é a coisa vazia, ou o *no-thing*. Por outro lado, a situação “face a face”, típica da ação pragmática, permite suprir, ainda que parcialmente, essa deficiência das relações interpessoais. A partir dos esforços de preenchimento desse “nada” entre interlocutores, uma aproximação das imagens formuladas pelo outro(a) torna-se possível, desde que se concretize o impulso provocado justamente pelo que não existe (ISER, 1971). Entre a apreensão mais próxima “da visão da... visão do outro” ou a deturpação completa do que ocorre nesse

trânsito, há significativas variações de escala. São elas as responsáveis pelas mutações entre sucesso e fracasso de apreensão, interferindo aí desde a capacidade interativa de melhor compreender a percepção alheia até a ausência de controle, expressa nas fantasias pulsionais projetadas.

No campo literário, diríamos então que a variedade das representações decorre da amplitude de possibilidades de percepções. Mas a comparação para aí. A *mimesis*, entendida como criação imagética, constitui o dado primeiro a desestabilizar qualquer tentativa de constituição de simetria entre uma coisa e outra, ou entre o proferimento pragmático e a produção literária. Uma das inúmeras decorrências do descompromisso do discurso literário com a estabilidade normativa das convenções pragmáticas pode chegar a inverter a avaliação acerca dos limites da imaginação. Em relação ao discurso ficcional da literatura, as *fantasias pulsionais* do artista que escreve podem revelar-se produtivas, inversamente, pois, ao que ocorre no campo pragmático, em que elas são tomadas como fator de fracasso interativo. Ainda nessa mesma linha, se articularmos a liberdade de expressão perceptiva da literatura como fenômeno resultante das *metaperspectivas* formuladas, e ainda, a noção de *performance* (ISER, 1996), as possibilidades representacionais ampliam-se consideravelmente.

Em *O Fictício e o imaginário*, Wolfgang Iser (1996) diz, de algum modo, que, embora a *mimesis* aristotélica já incluísse a noção de *performance*, esta se viu submetida àquela, em razão de um princípio fundamental: antes, a visão de homem se submetia a uma ordem cósmica. A perspectiva de uma *antropologia literária* pela qual Iser reflete sobre a relação entre *mimesis* e *performance* vem revelando a insuficiência de tal visão cósmica ordenada, o que termina por conceder lugar a um mundo provocador de interferências, em que a *performance* se faz valer como força. A premência de se explorar a variante de *performance* impôs-se à medida que a ideia de realidade deixou de ser compreendida como algo “dado” e que, por isso, necessitava ser “tratada como um processo contínuo de autorrealização” (ISER, 1996 p.344). Ao invés da ideia de *imitatio* da natureza, o que de mais importante existiu para ser posto em pauta foi aquilo que o artista guardava na lembrança (a” mente do artista”) sobre as formas da natureza. E isso passou a acarretar consequências significativas para os estudos sobre a percepção.

Parece que a *morphé* aristotélica migrou da natureza para a mente do artista, pois o que é imitado não é a natureza, mas as formas armazenadas na memória do pintor, fazendo com que a natureza seja,

por assim dizer, revelada. Tal processo representa uma modificação ampla nos fundamentos da *mimesis* e deriva de uma modificação no entendimento da natureza (...). A natureza precisa conformar-se a um repertório de formas comuns ao artista e ao observador da obra de arte. (ISER, 1996, p.345).

As discussões travadas até aqui sobre noções da filosofia da linguagem, da indagação psicanalítica da comunicação e de *performance* em perspectiva antropológica resultaram da demanda surgida na leitura de uma produção de Sérgio Sant'Anna (1994), particularmente pelo que ela nos apresenta de captação das representações de personagens femininas. Referimo-nos ao conto "O Monstro", cujo título nomeia o livro em que se contam as "três histórias de amor", nas quais se engendram ocorrências absolutamente inescrupulosas. No entanto, essa impressão primeira é logo abalada pela lisura do próprio relato de Antenor, o narrador. Nos momentos em que a polidez da linguagem do narrador interrompe a lembrança das ocorrências, entendemos que o texto toca tão de perto a boa índole, que nos solidarizamos com o personagem, a ponto de nos sentirmos complacentes com a crueldade dos atos por ele praticados. É ainda nesse estado de suspensão que nós, leitores, perguntamo-nos assim: O que faz com que uma pessoa tão digna para com o dever da confissão tenha chegado a cometer um crime? Até que ponto as fantasias eróticas são capazes de contrariar as normas mais lógicas que orientam as convenções de um homem em sociedade? O que existe nesse relato que permite que nos percebamos atravessados pela falta de moral, apesar de, longe do monstro, estarmos presos aos ditames da justa convivência, a solicitarem respostas sobre o que é certo e o que é errado? Estes são alguns dos transtornos a desafiar o bom senso, embates resultantes do *vazio* de uma literatura que não apresenta soluções para as perguntas que desperta. Enquanto essas inquietações insistem em nos acompanhar, uma das alternativas é voltar às páginas da ficção e tentar o explicar o processo que faz do *efeito* uma transmutação em resposta.

Nesse retorno, observamos algumas estratégias relevantes da bela arte de Sérgio Sant'Anna. Logo de início, se vê o quanto é nítida a impregnação, no ficcional, do estilo dos discursos ditos de realidade. Observamos ainda que convive com essa estranha simulação de universo referencial a *performance* de um narrador que se investe de poder, pelo domínio de um discurso. De fato, é o modo como Antenor faz uso de palavras e de uma sintaxe elaborada para argumentar que faz com que ele se revista de poder sobre os fatos. É através desses empreendimentos que se elabora a principalidade do palimpsesto literário: o assassinato de uma personagem se insere como simulacro de

uma experiência estética, através da encenação do prazer sexual que, no vazio da morte, poderia estar sendo vivido por Frederica, a personagem feminina, mesmo sabendo de sua cegueira ou a despeito de seu próprio corpo que já começa a esfriar.

Como ocorre nas histórias em geral, o momento da escrita de “O Monstro” apresenta-se temporalmente distante dos fatos. Essa lacuna natural de qualquer gênero poderia passar despercebida; no conto “O Monstro”, entretanto, provoca uma percepção diferenciada. É crucial a importância da relação entre o tempo em que se faz a retrospectiva para a polícia, e, simultaneamente para os leitores, por se encontrarem no início do conto, e aquele outro tempo das circunstâncias anteriores que o levaram ao relato. Trata-se de uma escrita que desnuda a possibilidade de reconstituição, contrariando seu próprio objetivo de resgatar a totalidade das lembranças. Somente o olhar interessado é capaz de denunciar a implicitude da cadeia sintagmática, quando percebemos que a narrativa constrói sua própria falência, por querer passar a ideia de que a memória não admite o esquecimento de nada do que se encontrava envolvido com o crime. O personagem-narrador não admite lapsos de nenhuma espécie: desde os hábitos de sua vida amorosa com Marieta, passando pela entrada de Frederica no jogo sexual dos dois, até o cometimento do assassinato da moça com a qual o casal se envolve. Tudo precisa ser dito como se a fantasia não fizesse parte de qualquer reprodução de ocorrências. A intenção de Antenor no sentido de dominar tanto o que se apresenta visivelmente à memória, quanto o que considera possíveis diagnósticos psicológicos das ações já permite evidenciar a tática por ele construída: ao fazer da escrita uma imitação dos discursos em sociedade, simula uma linguagem espelhada, como se também a *imitatio* não fosse capaz de apenas autorreferencializar a literatura. É, pois o próprio modo de composição da arte que resgata a narrativa do contexto “real” em que ela insiste pertencer.

Sob tal suspeita, é o próprio discurso de Antenor que acaba por delatar a *performance* de um narrador que diz só querer dizer a verdade, nada mais do que a verdade: sua história não passa de um jogo que atribui à ficção o estilo dos depoimentos feitos em sociedade. Por essa via, se entrecruzam os falares jurídico, jornalístico, policial. Já então precavidos, os leitores podem perceber outras variáveis de disfarce. Os episódios estão tão bem interligados, tão coerentes entre si, tão justificados, tão plenos de dignidade na tal verdade das respostas ao repórter de *Flagrante*, que a crueldade do fato propriamente dito passa a ser aceito nas explicações psicológicas do relato. A ficcionalidade fica estampada, a despeito da intenção do narrador fazer mero relato de

algo que teria ocorrido. Diante da obsessão da autodenúncia, o *leitor implícito* passa a possuir dados suficientes para desconfiar dessa confissão imperfeita sobre um crime que não deixou quaisquer vestígios.

Além da *performance* de construção colada a um estranho estilo ficcional, o conto de Sérgio Sant'Anna tematiza, de forma magnífica, uma experiência que se assemelha a um efeito estético. Todas as ocorrências nucleares, que participam da noção aristotélica de que a “tragédia” deve caminhar para seu desfecho, parecem querer se construir, de modo a alcançar a experiência inominada de Frederica, provocada pela tentativa de Marieta se desvencilhar da morte de sua própria sexualidade, diante da morte iminente da mulher com quem queria chegar ao orgasmo. O breve trecho que antecede o fim de Frederica elabora um estado pelo qual se expressam as representações femininas do desejo, vistas pelo olhar desejanste de Antenor. Nele, tudo o que se narra contribui para que o leitor, do lado de cá, queira também viver, tal como um ladrão *voyeur*, as experiências das três personagens. Marieta, ao mesmo tempo em que conduz, com determinação, o modo como o amante Antenor deve com ela agir para que ambos desfrutem da plenitude das relações sexuais, entra em desespero ao se deparar com a fragilidade de Frederica. Sua reação diante daquela mulher inerte pela bebida, movendo-se como pode em sua “séria deficiência visual”, ao invés de se revestir da natural objetividade de ação para que Frederica saia daquele estado ameaçador, configura-se pelo sentimento de angústia – angústia provocada pela perda do gozo com a mulher e pela possibilidade de perda também de seu erotismo, ao se defrontar, via Frederica, com sua própria morte. É como se esse contato com a morte vivido por Marieta através de uma parceira sexual precisasse ser interrompido para que se mudasse o rumo da consciência de seu fim – um momento em que, somente por ele, seu erotismo encontraria inexoravelmente ligado a uma espécie de aniquilamento de vida. Foi aí que, ao invés da frieza anterior com que Marieta armava situações para a realização do sexo com uma segunda mulher que satisfizessem suas fantasias e as de Armando, tenha se instaurado o peso de uma realidade inesperada. Diante de Frederica imóvel pela ingestão de bebida, Marieta precisou encontrar um substitutivo que lhe permitisse escapular do fatídico e, assim, resgatar a euforia. Subiu então até a parte de cima da casa para se esvaecer no excitante delírio proporcionado pela cocaína. A cena ganha relevância por contraste com a anterior. Enquanto o encontro de Marieta e Frederica era propiciado pelo banho da mulher com quem acabara de encontrar na Lagoa, o desfrute sexual vinha sendo compartilhado sem mais prestezas, inclusive com o olhar

compartilhado de Antenor. O desnudamento de Frederica num banho, num gesto só aparentemente desprovido de excitação, dava início ao ritual para que o ato se completasse em sua plenitude com o gozo dos três. Posteriormente, embriagada na cocaína pela angústia de ver Frederica paralisada pela mistura da bebida com o pó, Marieta recuperou a força de seu desejo, oferecendo Frederica para que com ela Antenor se satisfizesse. A crueldade da cena se constrói pela beleza. A beleza de quem não abre mão do prazer, mesmo diante da inevitável ameaça da morte. Ao invés de permitir que Frederica completasse, pela morte, o rito de religação do ser, dividido desde o nascimento, tenta ainda a realização de seu instinto sexual, na pouca possibilidade de extensão de vida que a excitação provocava. Se o enrijecimento de Antenor na vagina de Frederica proporcionou-lhe prazer, talvez o semblante prazeroso da personagem adormecida de “Amante Minguante” - pequeno filme dentro do filme de Almodóvar em “Fale com ela” - fosse capaz de nos apresentar a visualização desse instante. Frederica, em estado de prazer inominado, carecia de uma falta de semântica, mas o certo é que podia dispensá-la, conforme a perspectiva de um narrador, um narrador do sexo masculino. A descrição dessa cena nos passa a imagem perceptiva semelhante à da experiência estética pela qual suspendemos nossas capacidades cognitivas em contato com a bela arte: uma “suspensão provocada pela sintaxe” que impede, “por curto instante” a semântica, ou a “ausência de alguma ideia precisa, obediente aos limites fixados por esta ou aquela palavra”².

Essa mesma suspensão semântica em que o receptor da obra é lançado ocorre tanto nas relações entre as personagens da narrativa de Sant’Anna, quanto na dramaturgia de Almodóvar. Não é possível reduzir a significados simples e definitivos o alcance de cada gesto ou fala que estas ficções fornecem no desdobrar de seus enredos. Tampouco o torpor do leitor/espectador em sua indecidibilidade semântica se permite subjugar sob este ou aquele nome ou inclinar-se a critérios de verdade e falsidade. No engendramento da possibilidade do gozo de Frederica e Alicia reside o cerne do gozo daquele que experimenta estas obras, ao perder-se na ausência de sentido dos desejos e atitudes das personagens.

Pode-se dizer que Benigno, personagem central de *Fale com ela*, caminha na escuridão do desejo desde a observação *voyeurista* de Alicia dançando na academia em frente a sua casa até cair e consumir-se nas pílulas que ingere para suicidar-se. Para

²Para maior aprofundamento, ver Luiz Costa Lima (2002), “Poesia e experiência estética”, p. 49.

acompanhar a trajetória da personagem e interagir com a obra fílmica de Almodóvar, é imprescindível, todavia, que o leitor permita a colocação em segundo plano, pelo menos temporariamente, os valores que o guiam enquanto sujeito social e que considere os elementos que comporão a *performance* do narrador-diretor. Caso contrário, se o espectador se mantém sob uma perspectiva pragmática moralizante, corre o risco de que o sublime do gozo não se revele, e o efeito se confunda com simples aversão à inescrupulosidade do ato de Benigno em si: o de violar uma mulher em coma e engravidá-la.

Não se trata de julgar o crime do personagem e assim culpá-lo ou absolvê-lo, mas de considerá-lo, agora no plano ficcional, sob o ponto de vista em que as múltiplas perspectivas da própria narrativa situam o receptor. Sendo assim, a conduta insidiosa de Benigno, cujo próprio nome já poderia ser apontado como um contrassigno de seu delito maior, não se apresenta em total cruzeza e isolamento, mas faz parte de um discurso artístico em cujos ângulos se justapõem ainda zelo e abnegação. Se no aspecto lógico do comportamento social propriamente dito assume-se como verdade inquestionável o horror do gesto de Benigno, no discurso da ficção, o pulsar de seu desejo, bem como a possibilidade mesma de gozo da personagem em coma assumem outros valores que não coincidem com os da realidade propriamente dita.

Guardadas as peculiaridades, a mesma lisura que reveste o discurso de Antenor na (re)representação dos atos inescrupulosos em “O Monstro”, penetra o discurso-filme de Almodóvar. Se o *efeito estético*, como o entende Iser, coincide com o rearranjo de perspectivas ficcionais intervindo no pragmático, o desnorteamento do espectador de *Fale com ela* não surpreende, tendo em vista a justaposição, na obra, da repugnância do ato de Benigno ao violar Alicia “quase morta” à candura com a qual ele dedicava-se cabalmente a cuidar da jovem em coma. Assim como é possível questionar como alguém tão preocupado com a verdade e a confissão, feito Antenor, pôde cometer a vileza de um assassinato, pela película de Almodóvar, chega-se ao questionamento para sempre fendido: como alguém tão subserviente e leal pôde violar sexualmente alguém tão incapaz de se defender? Ao presenciar um ato indigno perpetrado, conforme nos faz crer a obra, exatamente pelo portador do mais tenro sentimento de cuidado pela vítima, o espectador é forçado a calar-se ante a inexplicabilidade do desejo e dos recônditos do comportamento sexual humano. Além disso, conforme já afirmamos, o desejo assume, em ambas as narrativas, um caráter de fatalidade e inevitabilidade, que não se pretende

deixar abarcar em explicações lógicas, tendo em vista que, embora tenha seus efeitos na mente, o gozo - o *pathos*, a paixão - é, antes de tudo, do corpo.

Já ao final da narrativa, pouco antes de suicidar-se, Benigno afirma ter sido chamado de psicopata pelo pai de Alicia, a personagem do psiquiatra. Se aceitamos o diagnóstico apresentado pelo ponto de vista do Doutor Roncero – já que sua profissão o autorizaria a fazê-lo – somos forçados ainda a encarar toda a poesia da película de Almodóvar sobre o plano perspectivístico da psicopatia. Isso afeta o efeito geral da obra drasticamente, na medida em que reforça a necessidade de o espectador admitir a existência de uma esfera de sentimentos (e possíveis atitudes) de caráter sexual-emocional impossíveis de serem explicados pela racionalidade pura. O gozo do corpo, nascido de seu desejo, escapa à palavra (é in-dizível) e também à *consciência*. O que, talvez assim constatado, já viabilize questionar, inclusive, a possibilidade de o gozo de Alicia não só existir, como ser permitido, já que há um corpo; ou ao menos: que sua *jouissance* se inscreva no plano do Intratável, tal qual o adjetivaria Barthes: “há deriva, toda vez que a linguagem social, o socioleto, me falta (como se diz: falta-me o ânimo). Daí por que um outro nome da deriva seria: o Intratável” (BARTHES, 2006).

O corpo, especificamente, o corpo da mulher, é um símbolo essencial em *Fale com ela*. Já na cena de abertura do filme, Benigno está assistindo a um espetáculo de dança em que duas mulheres, de olhos cerrados, correm por entre mesas e cadeiras dispostas aleatoriamente. Para que não tropecem, um homem - segundo Benigno “com a cara mais triste” que ele já vira - afasta os objetos abrindo-lhes caminho. A possibilidade de esse trecho se apresentar ao leitor, num segundo momento de aproximação com a obra, como metáfora da própria vida de Benigno é amplamente viável. Afinal, somos levados a saber, posteriormente, que Benigno cuidara também da mãe - cuja enfermidade não é designada - ao longo de vinte e um anos da sua vida. Ele diz somente que ela não era “nem louca”, “nem inválida”, apenas “um pouco preguiçosa” e que precisava dele inclusive para os cuidados mais básicos. Ele relata ainda, quando se encontra com o psiquiatra, pai de Alicia, que “a lavava pela frente e por trás” e passava-lhe cremes e pintava-lhe as unhas. Aparentemente, a situação em que ele se coloca quando passa a cuidar de Alicia, não é de todo estranha para ele, pois ele já cuidara anteriormente de uma mulher letárgica.

O próprio corpo inerte de Alicia vem representado na narrativa do filme com uma vitalidade que se contrapõe à letargia do coma. Na primeira cena em que aparece, pode-se dizer mesmo que há, na fotografia, uma predominância de sensualidade e não

de morbidez, conforme se poderia esperar mesmo da representação de um corpo inerte: seus fartos seios e quadris são lavados, os cabelos arrumados; antes do fim da sequência, um lençol é estendido sobre o corpo da jovem e delinea suas formas voluptuosamente. Durante a higienização da paciente, Benigno e outra enfermeira notam que ela menstruara. Constata-se, aqui, que a ausência de consciência não matou o corpo: ele ainda sangra.

Soma-se ainda o fato de que a invulgar relação de Benigno com o corpo da mãe ao longo de tantos anos inscreve a relação dele com o corpo de Alicia num outro campo semântico. Passamos a compreender então que – sendo Benigno um virgem – como ele relata ao pai de Alicia antes de conhecê-la – a única relação que ele tinha com o corpo de mulher era com o da própria mãe prostrada. Sabemos que nada no discurso ficcional que componha um feixe semântico deve ser desconsiderado por parecer aleatório. O repertório de uma obra ficcional se apresenta de tal forma disposto que configura um prisma pelo qual se supõe o receptor deva observá-la. A sobreposição das imagens de Benigno cuidando da mãe (apenas relatada) e cuidando de Alicia criam um efeito imagético que já inibe desde esse ponto um julgamento moral estanque que inviabilize o desfrutar da poesia da obra reduzindo-a a adjetivos fixos.

Se analisarmos a relação diádica comunicativa entre Alicia e Benigno sob a ótica da noção de *metaperspectiva*, o próprio título da obra passa a compor um elemento crucial na composição do seu efeito estético. Pois, se na regularidade das interações comunicativas da realidade, o que outro enxerga de mim e de meu discurso é invisível a mim, o que se processa na relação entre Benigno e Alicia é a hipérbole dessa invisibilidade. Há ainda a relativização, por parte dele, de que a comunicação com a mulher pauta-se por fantasias muito mais complexas, já que nunca se sabe o que elas podem estar sentindo ou pensando. Aparentemente, Benigno se satisfaz, por isso, na fantasia do que ele supõe que Alicia pensaria ou responderia em determinada situação comunicativa. Apóia-nos nessa leitura o fato de que, inclusive, quando ele apresenta Marco a ela, ele afirma que ela gostara dele. Como se pode ver, torna-se, para ele, dispensável que se confirme verbalmente o que ela compreende ou sente, já que ele mesmo preenche as lacunas deixadas pelo silêncio da personagem numa espécie de leitura do corpo feminino para além da palavra. Benigno ocupa, pois, simultaneamente, os dois espaços da interação comunicativa, e o silêncio dela já não é, para ele, sinônimo de mudez, mas encontra-se pejado de sentidos.

Enquanto para o espectador, portanto, o silêncio de Alicia é uma óbvia proibição de acesso ao seu corpo, pela perspectiva do personagem, ele significa algo que não podemos compreender se não nos pusermos em outro “lugar” que não aquele ocupado por nós rotineiramente. Pois se é fato em que situações pragmáticas o outro pode corrigir e modificar a imagem que fazemos dele e do seu discurso, no discurso ficcional da obra de Almodóvar, basta ao personagem falar com a mulher em coma, mesmo que não haja resposta de fato. Para ele, não é um absurdo ter relações sexuais com ela, pois a interação não é, a seu ver, unilateral. No emudecimento inevitável do coma, persiste, para Benigno, o sim fantasioso do corpo do outro a corroborar seu gozo.

Referências

ALMODÓVAR, Agustín; ALMODÓVAR, Pedro; RUBEN, Michel. *Fale com ela*. [filme-vídeo]. Produção de Agustín Almodóvar e Michel Ruben. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo Produtora, 2002.

BARTHES, Roland. O prazer do texto

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ISER, Wolfgang. *Fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Krestchmer. RJ: EDUERJ, 1996.

LAINING, R. D., PHILLIPSON, H., LEE, A. R. *Percepção interpessoal*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1966.

SANT’ANNA, Sérgio. *O Monstro*. Três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.