

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 33, jul-dez/2023

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Notes for a Machinic Reading of Desire
in Almodovar's The Law of Desire**

Andre Luis La Salvia

Joice A. Santos Faria

Universidade Federal do ABC (UFABC)
Santo Andre, Brazil

RESUMO

Apontamentos para uma leitura maquínica do desejo no filme A Lei do Desejo de Pedro Almodóvar

O artigo pretende analisar a concepção de desejo inerente a obra A Lei do Desejo de Pedro Almodóvar. Para tanto, faremos uma breve apresentação de um percurso na história da filosofia sobre o conceito de desejo, primeiro concebido como falta e depois como produção. Posteriormente, estabelecendo uma aliança com a concepção de que os desejos são produções maquínicas, para Gilles Deleuze e Felix Guattari, abordaremos os personagens do filme e seu complexo rede de desejos.

Palavras-chave

desejo; Almodovar; Deleuze; Guattari

ABSTRACT

Notes for a Machinic Reading of Desire in Almodovar's The Law of Desire

The article intends to analyze the conception of desire inherent in the work The Law of Desire by Pedro Almodóvar. To do so, we will make a brief presentation of a path in the history of philosophy on the concept of desire, first conceived as lack and then as production. Subsequently, establishing an alliance with the conception that desires are machinic productions, for Gilles Deleuze and Felix Guattari, we will approach the characters of the film and their complex network of desires.

Keywords

desire; Almodovar; Deleuze; Guattari

LA SALVIA, Andre Luis; SANTOS FARIA, Joice A. "Apontamentos para uma leitura maquina do desejo no filme A Lei do Desejo de Pedro Almodóvar". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 17, n° 33 (jul-dec/2023), p. 37-64.

DOI: [10.22409/1981-4062/v33i/503](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v33i/503)

Aprovado: 21.05.2023. Publicado: 30.12.2023.

© 2023 Andre Luis La Salvia; Joice A. Santos Faria. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 21.05.2023. Published: 30.12.2023.

© 2023 Andre Luis La Salvia; Joice A. Santos Faria. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Introdução

Não são poucas as interpretações, críticas e articulações da obra de Pedro Almodovár com as ciências humanas. Não pretendemos esgotar o rol de comentadores e críticos, pelo contrário, traçamos aqui mais um convite para olhar e pensar tão importante obra e a centralidade que o desejo nela desempenha. No nosso caso, propomos a articulação das máquinas desejantes e agenciamentos maquínicos para pensar a multiplicidade de desejos e os desdobramentos dos seus agenciamentos na obra *A lei do desejo*.

Fizeram-nos acreditar que quando se deseja algo é porque desse algo sentimos falta. Tornou-se parte do senso comum associar automaticamente desejo com falta. Mas, por que algo e por que algo que falta? Por que não “produzir desejos”?

Os filósofos Felix Guattari e Gilles Deleuze nos sugerem outra leitura do desejo. Com o conceito de máquinas desejantes, eles propõem que não se deseja somente um objeto, ou pessoa, mas um conjunto de elementos agenciados. Deleuze, em uma entrevista, exemplifica: não desejamos somente uma mulher, mas seu perfume, com um certo vestido, em um determinado lugar em que sua presença se faz notar... E também não seria o caso de que todas essas coisas estão faltando, mas sim que nós as produzimos, as produzimos para funcionarem juntas, é uma máquina, formando um agenciamento maquínico. A máquina não é uma metáfora, é tomada em seu sentido literal, um punhado de elementos que funcionam juntos.

A tarefa que nos colocamos aqui foi apresentar essa problemática do desejo em um recorte da história da filosofia, levando a questão até uma produção cinematográfica, no caso o filme *A lei do desejo* (1987), de Pedro Almodóvar, devido à centralidade que o desejo possui na produção desse cineasta e desse filme em particular.

Pretendemos fazer uma análise do filme partir da discussão filosófica sobre o desejo e, para tanto, faremos um breve levantamento da concepção atrelada à falta e, posteriormente,

apresentaremos a concepção de Deleuze e Guattari de produção maquínica – para assim experimentar se a concepção maquínica funciona na abordagem do filme de Almodóvar.

Algumas concepções de desejo na filosofia

Há na história da filosofia uma definição do desejo que persiste e é fortalecida pelos usos que o senso comum faz dela. O senso comum opera quando uma ideia é lançada em algum texto e contexto filosófico e, depois de algum tempo, passa a ser comum repeti-la como um sentido consolidado. Talvez com a noção de desejo isso possa ter acontecido. Desse modo, queremos aqui apontar uma possível gênese da noção de desejo como atrelada à vontade, ou ao apetite, por aquilo que não se tem e, portanto, em relação a uma falta.

Alguns estudiosos remetem essa definição ao texto grego antigo, do filósofo Platão, intitulado *O banquete*. Nesse diálogo, alguns personagens são convidados a falar sobre o amor e, no decorrer da conversa, é apresentado o mito de nascimento de Eros.

Fica a cargo de Aristófanes relatar o mito de que originalmente existiam três tipos de humanos, os machos, as fêmeas e os machos-fêmeas, ou andróginos. Os andróginos conspiraram contra Zeus, pois acreditavam-se mais perfeitos. Zeus puniu-os, separando cada metade e costurando-as de um modo que elas não podiam mais se reunir e assim cada metade lamentava a perda daquilo que as completava e as tornava una.

Zeferino Rocha, no artigo sobre “O desejo na Grécia Antiga”, aponta sobre esse mito que

Da separação do objeto primordial resultava uma incessante busca, sempre renovada porque sempre fracassada, através de uma série infinda de objetos substitutivos. Nenhum deles, contudo, preenchia plenamente a falta.¹

O mito narra a perspectiva do desejo pela pessoa amada como atrelado a uma falta, porém Sócrates toma a palavra e busca

colocar uma definição universal de desejo, ao afirmar que “observa bem. Em lugar de conjecturar, não será absolutamente necessário que assim seja: quem deseja, deseja o que lhe falta, mas se nada lhe falta, não deseja nada”.² Sócrates assim universalizou a definição de desejo como falta.

Com tal definição, acreditamos que nasce o conceito tradicional de desejo como atrelado a uma falta. Tal conceito sofre pequenas alterações ao longo da história da filosofia, sendo poucos os filósofos que propõem alternativas. Com a ajuda do *Dicionário de filosofia*, de Ferrater Mora, podemos elencar alguns momentos dessa história, por exemplo:

Santo Tomás nega que a concupiscência, ou desejo, seja encontrada apenas no apetite sensível. Isso não significa, entretanto, que se estenda sem limites a todas as formas de apetite. Certamente, o desejo pode ser sensível ou racional e aspira a um bem que não se possui.³

São Tomás (1225–1274) repercute uma distinção de Aristóteles (384–322 a.c.) que acreditava que havia desejos racionais, ou deliberados, quando se escolhe o que se quer, e os irracionais, que são instintivos e impulsivos, mas em ambos os casos “ele aspira a um bem que não possui”, perpetuando, portanto, a relação com a falta.

Ferrater Mora ainda destaca outros dois momentos da história da filosofia:

É o caso de Descartes, escrevendo que “a paixão do desejo é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a desejar para o futuro as coisas que lhe são apresentadas como convenientes” (*Les passions de l’âme*, art. 86). Também em Locke: “a ansiedade que um homem encontra em si mesmo por causa da ausência de algo cujo gozo presente carrega consigo a ideia de deleite, é o que chamamos de desejo, que é maior ou menor dependendo se essa ansiedade é maior ou menos veemente” (*Ensaio*, II, xx, 6).⁴

O pressuposto de fundo parece continuar o mesmo: as coisas que se quer para o futuro por serem convenientes, na definição de René Descartes (1596–1650), também parecem se referir a coisas ausentes, mas às quais se aspira e, nesse caso, vistas como uma paixão da alma. Já em John Locke (1632–1704) é explícita a afirmação de que é a ausência de algo que se aproveitaria no presente a definição do desejo. Nos casos apontados, de modo mais explícito em uns do que em outros, há uma certa perpetuação da noção de desejo com relação a algo que falta.

Retomada da noção na psicanálise

Se essa imagem do desejo atrelada a uma falta pouco mudou na história da filosofia, ela acaba por se renovar com a psicanálise, já no século XX. Sendo que, na interpretação de alguns estudiosos, a psicanálise acrescenta a impossibilidade de encontrar esse objeto do desejo. Por exemplo, Geisa Costa afirma que

articulando filosofia e Psicanálise, percebe-se que o desejo e o amor não se tratam de um percurso rumo à completude ou a um projeto por meio do qual levaria à felicidade, mas fundamentalmente de um encontro irremediável com a falta que nos é estrutural, da qual o único alvo é o próprio desejo, visto que não existe um objeto capaz de preencher a lacuna, pelo contrário, eles apenas a reassignalam.⁵

A psicanálise repõe a afirmação do desejo como atrelado a uma falta e ainda acrescenta que a estrutura que gera essa falta em nosso aparelho psíquico faz com que ela seja impossível de ser suprida. Mas como isso é definido por Sigmund Freud (1856–1939)?

Freud propõe um conceito de desejo como ligado a uma vontade de satisfação que determinado ato, ou objeto, traria. Essa satisfação é construída em nosso aparelho psíquico a partir de uma primeira satisfação realizada e que deixa um traço na memória. Em *Projeto para uma psicologia científica*, Freud dá

como exemplo o caso do bebê que chora e é acomodado no seio materno. Sendo assim, a fome é saciada e cria um mecanismo cerebral, um traço mnêmico de satisfação que é acionado a todo momento que se tem fome. O desejo por alimento se dá pela ausência, pela falta, e o que se quer não é realizado mais como na primeira vez, mas sim por um substituto. Podemos destacar uma longa citação onde essa construção se apresenta:

Suposições que não de fundamentar-se num outro momento nos dizem que o aparato psíquico obedeceu primeiramente ao afã de manter-se o mais possível isento de estímulos Porém, a estimulação da vida externa perturba esta simples função; a ela deve o aparato também o empurrão para sua constituição ulterior. A estimulação da vida o assedia primeiro na forma das grandes necessidades corporais. A excitação imposta pela necessidade interior buscará uma drenagem na motilidade que pode designar-se “alteração interna” ou “expressão emocional”. ... [Tal situação] só pode modificar-se quando por algum caminho (no caso da criança, pelo cuidado alheio), se dá a experiência da *vivência de satisfação* que cancela o estímulo interno. Um componente essencial desta vivência é a aparição de certa percepção (a nutrição, no caso de nosso exemplo) cuja imagem mnêmica permanece, daí em diante, associada ao traço que deixou na memória a excitação produzida pela necessidade. na próxima vez que esta última sobrevinha, devido ao enlace assim estabelecido, suscitará uma moção psíquica que quererá investir novamente a imagem mnêmica daquela percepção e produzir outra vez a percepção mesma, vale dizer, na verdade, restabelecer a situação da satisfação primeira. Uma moção dessa índole é o que chamamos desejo, a reaparição da percepção é o cumprimento do desejo, e o caminho mais curto para este é o que leva desde a excitação produzida pela necessidade até o investimento pleno na percepção (p. 557-558).⁶

Freud vai dizer que o desejo é o que coloca o aparelho psíquico em movimento exatamente por ser esse retorno a traços mnêmicos de satisfação. As primeiras experiências de

satisfação da necessidade deixam marcas na memória. Por esse motivo, Pedro Sanches afirma que

a grande força motriz da ação de um sujeito, em Freud, é a busca de retorno a esse momento de satisfação plena, que nunca mais será revivido integralmente, como também é essa busca do substrato para toda a construção do aparelho psíquico, além da fonte de sua energia, à medida que “somente um desejo pode impulsionar a trabalhar nosso aparato anímico” (p. 559).⁷

O movimento de satisfação surge através de uma falta, estimulada pelo traço na memória que guardou uma relação entre a falta original e um objeto de satisfação.

Outro autor que nos ajuda a entender a definição de desejo de Freud é Mezan (1990), que destaca este desejo de trazer à tona um traço da memória deixado pela percepção que acompanhou a satisfação de uma necessidade anterior, ou seja, é guardada na memória uma associação entre a percepção e a satisfação e, a partir do traço interno guardado, o desejo é a procura por tê-lo novamente. Assim,

O desejo depende, portanto, de uma associação que precede e condiciona sua existência, que lhe mostra um caminho, e que é uma associação entre traços e imagens, entre representações psíquicas. Ele visa por isso reproduzir um estado de satisfação que é sempre anterior, e aquilo que surge na cena da realidade só cumpre essa condição (de objeto do desejo) se corresponder de algum modo à imagem mnêmica cuja reprodução é procurada.⁸

Essa satisfação substitutiva parece reforçar ainda mais a relação do desejo com uma falta, por colocar a satisfação original geradora da imagem mnêmica como irrealizável, tornando a falta em uma espécie de falta original constitutiva do sujeito. A descoberta interessante que Freud propõe é o papel que o inconsciente desempenha nesse mecanismo, como encontramos no *Dicionário da Psicanálise*

Em Sigmund Freud, essa ideia é empregada no contexto de uma teoria do inconsciente para designar, ao mesmo tempo, a propensão e a realização da propensão. Nesse sentido, o desejo é a realização de um anseio ou voto (Wunsch) inconsciente. Segundo essa formulação freudiana clássica, empregam-se como sinônimas de desejo as palavras alemãs Wunscherfüllung e Wunschbefriedigung e a expressão inglesa wish fulfillment (desejo no sentido da realização ou satisfação de um anseio inconsciente).⁹

Será contra a falta como causa do desejo que Deleuze e Guattari irão construir outra definição. Pois para os autores franceses, na sua obra *O AntiÉdipo*, o inconsciente autoproduz desejo, afirmando assim que nada falta ao desejo. Eles acusam Freud de ter descoberto o inconsciente, mas de tê-lo prendido em um drama familiar, o drama de Édipo, exatamente por privilegiar o desejo como falta e o prazer como realização desse desejo no seio materno e, mais ainda, pelo traço da memória que arquiva essa primeira satisfação e a torna irrealizável em sua integralidade, passando a ser representada por novos desejos.

O desejo como produção para Deleuze e Guattari

Um jovem, cabelos pretos, camiseta branca e calça jeans, chega no quarto. Uma voz inicia seus comandos: “tire a roupa e sente, não tire a cueca ainda”. A cueca é branca; apenas de cueca branca, novos comandos acontecem: “levante e vá ao espelho, beije seus lábios, imagine que está me beijando e gostando, esfregue-se no espelho”. O jovem segue os comandos da voz, para deitar-se na cama e começar a se acariciar sexualmente. Somos então apresentados ao que parecem ser um diretor e um auxiliar que fazem os comandos para o jovem. Os três alcançam o êxtase. Após isso, o jovem é pago, recebendo notas na cabeceira da cama. Esta cena é o início do filme de Pedro Almodóvar. De partida, já temos uma cena de uma construção. Comandos de voz de um diretor, todo um cenário da apreciação de um jovem que se masturba, conduz-nos a ideia de que o diretor tem domínio sobre o que apresenta ao público, sendo uma alusão a um dos personagens do filme, um diretor de teatro,

desdobrando-se, em metalinguagem, no próprio Almodóvar, diretor do filme.

Se o desejo não é mais uma falta e não é a representação de uma falta, ele seria o quê? Deleuze em uma entrevista responde de forma didática

Queríamos dizer uma coisa bem simples. [...] Achávamos que as pessoas antes de nós não tinham entendido bem o que era o desejo, ou seja, fazíamos nossa tarefa de filósofo, pretendíamos propor um novo conceito de desejo. [...] Queríamos dizer a coisa mais simples do mundo: que até agora vocês falaram abstratamente do desejo, pois extraem um objeto que é, supostamente, objeto de seu desejo. Então podem dizer: desejo uma mulher, desejo partir, viajar, desejo isso e aquilo. E nós dizíamos algo realmente simples: vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto. Não é complicado. Nossa questão era: qual é a natureza das relações entre elementos para que haja desejo, para que eles se tornem desejáveis? Quero dizer, não desejo uma mulher, tenho vergonha de dizer uma coisa dessas. Proust disse, e é bonito em Proust: não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito. Aqui considero um conjunto com dois termos, mulher, paisagem, mas é algo bem diferente. Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal chemisier, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. Podemos voltar, são fatos, ao que dizíamos há pouco sobre o álcool, beber. Beber nunca quis dizer: desejo beber e pronto. Quer dizer: ou desejo beber sozinho, trabalhando, ou beber sozinho, repousando, ou ir encontrar os amigos para beber, ir a um certo bar. Não há

desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol...¹⁰

O algo simples a que Deleuze se refere é que o desejo produz a realidade, ele não representa uma falta original guardada na memória. E mais, um desejo nunca é de apenas uma coisa, ele é em um conjunto de coisas, em um contexto. “O desejo é sempre agenciado, maquinado, sobre um plano de imanência ou de composição, que ele próprio deve ser construído ao mesmo tempo que o desejo agencia e maquina”.¹¹ Nunca desejamos uma coisa só, mas um punhado de coisas que se relacionam de alguma maneira em nossa criação, por isso a expressão utilizada é de agenciamento. Agenciamos, ou reunimos, um punhado de elementos diferentes que criam um contexto, uma situação, um plano. No exemplo citado por Deleuze, podemos ver o agenciamento dos elementos com essa máquina desejante: mulher, perfume, vestido, raio de sol...

Deleuze e Guattari propõem a noção de que somos máquinas desejantes e, como gostam de afirmar, não se trata de uma metáfora. Somos máquinas e formamos máquinas com as coisas ao nosso redor. As máquinas são sistemas de cortes e acoplamentos de elementos diferentes. As máquinas desejantes são distintas das máquinas técnicas mecânicas pois, apesar de funcionarem em conjunto, elas estão em desarranjo. Nas máquinas mecânicas as partes operam em regime de confluência funcional, formam um todo coeso. Então as máquinas desejantes poderiam ser pensadas como “qualquer sistema de corte de fluxo que supera simultaneamente o mecanismo da técnica e a organização do organismo, seja na natureza, na sociedade ou no homem”.¹²

Uma das consequências da concepção de desejo como produção é que, para Deleuze e Guattari, o desejo não pode ser entendido apenas como um drama familiar, mas sim um investimento no social e político: “O desejo é da ordem da produção, toda a produção é ao mesmo tempo desejante e

social”.¹³ Sendo assim, o desejo não está limitado apenas à subjetividade humana e ao drama familiar, mas ele se relaciona com os fluxos sociais, políticos, étnicos, culturais, econômicos, pedagógicos.

A lei do desejo

É a partir dessa discussão sobre o conceito de desejo que escolhemos o filme *A lei do desejo* para nos ajudar a pensar a questão da sua definição filosófica. Se o filme pretendia apresentar a lei que opera no desejar, então na obra poderíamos observar se se trata da visão hegemônica do desejo como falta, ou se podemos pensar em agenciamentos maquínicos, ou se seria ainda o caso de um outro caminho.

Vale notar aqui que, além do filme em questão, *El Deseo* [O desejo] é o nome da produtora de filmes fundada por Pedro Almodóvar e seu irmão, Agustín, reforçando a ideia de que o desejo é tema central perseguido pelo autor¹⁴ possibilitando uma interface com o tema que buscamos aqui problematizar.

A lei do desejo [*La ley del deseo*] é um filme dirigido e roteirizado em 1987 na cidade de Madrid. O longa metragem narra a história de Pablo Quitero (Eusebio Poncela), um diretor de teatro, iniciando na direção de cinema, que aborda temas relacionados à homossexualidade. Durante o longa, poderemos notar que Pablo ficcionaliza sua vida e, ao mesmo tempo, partes dela são tematizadas em suas obras.

Pablo possui um relacionamento de idas e vindas com Juan Bermúdez (Miguel Molina), até que este decide se mudar para uma cidade costeira, o que muda o rumo do relacionamento dos dois. Juntamente com o enredo de Pablo e Juan, surge a figura de Tina Quitero (Carmen Maura), irmã de Pablo e uma atriz que busca por mais visibilidade no meio teatral, até que consegue um papel de destaque por meio de uma peça escrita por Pablo para ela ser a protagonista. A trama se desenrola até o ponto em que Pablo conhece em um bar o jovem Antonio Benitez (Antonio

Banderas), um rapaz de classe média alta, de família conservadora e que é obcecado por Pablo.

Nessa obra, Almodóvar consegue conciliar temas então polêmicos na Espanha, como a homossexualidade dos personagens principais, a transexualidade e incesto de Tina, dado o fato de ela ter se tornado uma mulher para poder se relacionar com o próprio pai.

É recorrente entre os críticos do filme a interpretação de que a presença desses personagens, bem como o universo *underground*, fazem parte de uma reação ao fim da ditadura franquista, regime político autoritário que governou a Espanha, desde a guerra civil (1936–1939) até 1975 com a morte de Franco. Desse modo, os filmes iniciais de Almodóvar enfrentam uma Espanha em recente transição política, contando com um público ainda bastante reacionário, talvez pouco propenso a receber bem tramas com homossexuais.

Ou seja, o fato de o tema central ser relacionamentos homoafetivos, incluindo outros personagens do universo LGBTQIA+, fez com que o longa em questão se tornasse uma espécie de tabu. Afinal, ao considerarmos o contexto, no qual a Espanha passava por mudanças nas instituições políticas e sociais após anos de conservadorismo do Regime Franquista, infere-se que um filme com essa temática não seria bem aceito, logo à primeira vista, pelo público.

Por esse motivo, é necessário situar o filme e a produção artística de Almodóvar no movimento cultural chamado de *Movida Madrileña*, que surge como forma de libertação do Franquismo da época, conforme explicado por Portela:

A *Movida Madrileña* foi um movimento *underground* e contracultural, herdeiro da Pop Arte americana ocorrido no final dos anos 70 e começo dos 80 em várias cidades da Espanha. No entanto, o movimento incidiu principalmente em Madri, talvez porque existisse ali a maior concentração dos representantes desse segmento, seja na moda, na pintura, na música, nos quadrinhos, nas artes plásticas e no cinema. Talvez

também porque em Madri na época da ditadura franquista, a maior concentração de poder do general Franco.¹⁵

A *Movida Madrileña* trouxe à tona novas formas de fazer arte, seja ela arte performática, literária ou visual, tornando possível a construção de uma nova forma de viver, explorando os desejos e a liberdade. E é esse o contexto que inspira Almodóvar a explorar novas temáticas em seus filmes, enfatizando principalmente a questão do desejo. E que tem também uma influência muito forte na fotografia, cores e cenários dos filmes.

A *Movida* teve como principais representantes o fotógrafo García Alix, a jornalista Paloma Chamorro, a banda Kaka de Luxe, o cantor e artista plástico Fabio McNamara, a fotógrafa Ouka Leele e o próprio Almodóvar. De acordo com Portela:

Esses protagonistas se vestiam, se maquiavam e se penteavam de uma maneira extravagante para a época e chocavam propositalmente toda uma sociedade que de certa maneira ainda se escandalizava com a nova estética. [...] Um segmento da sociedade vivia esses intensos tempos, enquanto alguns mais conservadores, mas não menos curiosos, podiam constatar a explosão de liberdade através das telas e, principalmente, através dos filmes de Almodóvar.¹⁶

Assim, a *Movida* tornou-se um propulsor para mudanças culturais e, especialmente, sociais. O movimento escancarou o que as minorias já faziam às escondidas durante a ditadura de Franco, assim como possibilitou a expansão do contato entre pessoas de diferentes grupos sociais, unindo-as por meio de seus interesses culturais. Com isso, a *Movida* abriu as portas para uma Madri libertária, com um estilo de vida agitado, marcado por uma vida noturna repleta de música, bares e espaços culturais, com acesso facilitado a sexo e drogas. Luiz Carlos Lacerda interpreta, psicanaliticamente, esse movimento como uma resposta à repressão autoritária típica de governos ditatoriais.¹⁷

A cidade mudou sua atmosfera, passando a transmitir ares de liberdade e cores mais vivas, deixando tempos mórbidos para

trás. Tal aspecto de cores, inclusive, pode ser notado na paleta de cores escolhida por Almodóvar em *A lei do desejo*, por exemplo, como a presença constante de cores fortes e vibrantes, como o vermelho e laranja, de maneira a representar esse novo vigor e paixão pela vida.

Acreditamos que muito mais que apenas uma resposta à repressão, trata-se de uma construção de um novo universo referencial. E tomamos o altar da casa de Tina como um exemplo, afinal nele convivem várias referenciais culturais, indo de santos católicos a divas do cinema. Isso mostra uma efervescência da mistura, agregando elementos tradicionais com os da cultura pop, apontando muito mais para uma multiplicidade de linhas de expressão criativa.





Figuras 1, 2 e 3: Cenas do filme *A lei do desejo*. A primeira é o suicídio de Antonio diante do altar de Tina, do qual selecionamos um fragmento de seus multifacetos ícones expostos. A terceira cena é uma filmagem na qual a atriz Tina representa o papel de uma mulher abandonada. A mulher em desespero destrói seu quarto e pertences, enquanto a jovem Ada desliza cantando *Ne me quitte pas*, de Edith Piaf. Em ambos, o estilo kitsch e *trash* podem ser notados no exagero das cores e composições.

Além da estética da composição dos cenários, da fotografia e das cores, é possível perceber como Almodóvar insere em suas obras seu olhar acerca de determinado contexto social. Nesse caso, em *A lei do desejo*, ele apresenta justamente uma Espanha já sob a influência da *Movida Madrileña*, badalada e moderna, mas com resquícios de sua era sombria. Novamente, apostamos aqui que se trata de uma multiplicidade, ou seja, variadas linhas de expressão e não apenas uma reação à repressão acumulada por anos ditatoriais.

Para fins deste artigo, a saber, localizar a concepção de desejo presente nas ações dos personagens, podemos nos ater como o desejo se expressa diferentemente em cada um dos personagens principais, tomando-os aqui como sendo Pablo, Juan, Antonio e Tina.

A primeira cena do filme é uma metalinguagem com o próprio cinema, pois apresenta um jovem encenando cenas sensuais sob os comandos de um diretor de cinema em um set de gravação. A cena em questão serve como uma espécie de preâmbulo para o que teremos no filme, já que apresenta um diretor que guia seus personagens como se estivesse

satisfazendo seus desejos pessoais, que pode considerar como uma representação para a tendência de Pablo a seguir seus próprios prazeres e desejos ao misturar a realidade e a ficção. Na trama, Pablo parece ser um homem maduro que leva para a ficção as experiências que vive na realidade ao mesmo tempo em que ficcionaliza a própria vida. A invenção da personagem Laura P., que seria uma espécie de representação das aventuras da irmã, já seria um primeiro nível de interferência da realidade na ficção, mas que depois acaba se tornando um codinome para a própria relação de Pablo com Antonio, já que este quer esconder a homossexualidade.

Já Pablo apresenta um perfil mais frio e distante da realidade. Um personagem maduro que, como apontamos acima, deseja viver experiências como alguém que se vê em terceira pessoa, como um personagem de suas peças e filmes. Com exceção de Juan e Tina, não consegue se conectar facilmente com outra pessoa, parece querer manter-se livre para novas experiências. Tanto é que faz uso de sua personagem Laura P. para poder se relacionar com Antonio, por mais que seja de forma superficial. Ou seja, Pablo mistura sua própria criação com a realidade, e a usa para viver algumas de suas experiências. Além disso, é possível analisar como Almodóvar construiu Pablo de modo que este simboliza a transição espanhola entre o franquismo e a *Movida Madrileña*. Isto é, apesar de ser homossexual e ter uma postura mais livre quanto ao seu estilo de vida, ele ainda apresenta algumas amarras sociais, tal como o fato de ter receio de se assumir como companheiro de Juan para o delegado de polícia, quando presta o depoimento após a morte do jovem.

É Tina que constantemente busca pela inserção na sociedade, a partir do ponto de vista de uma mulher trans. Como atriz, Tina busca constantemente por mais espaço no teatro e no cinema, desejando ter mais papéis importantes no ramo, por isso a empolgação ao descobrir que seria a protagonista no novo trabalho de Pablo. No âmbito familiar, Tina quebra as regras ao ser mãe adotiva e solteira de Ada, cuja mãe a deixou para seguir uma carreira de modelo profissional. Tina está sempre transgredindo as regras estabelecidas: amar o pai, amar o padre,

mudar de gênero, ser mãe adotiva e solteira. Seu impulso é pela transgressão; como o desejo de se molhar com a água que um trabalhador de limpeza urbana usa nas ruas, ela procura refrescar uma sociedade conservadora.

A personagem de Carmen Maura quebra os padrões de família tradicional não somente com Ada, mas também ao assumir já ter tido um relacionamento com seu pai. Em conversa com Pablo, quando este está internado no hospital, Tina diz ser a culpada do término do casamento de seus pais, pois tinha um caso com seu pai e esse foi o motivo central que a fez fazer sua transição. O relacionamento incestuoso causou marcas não somente físicas, mas também emocionais na personagem que, apesar de ser vista como um objeto de desejo (vide o momento em que o detetive e policial a paqueram), tem dificuldade em se relacionar com outras pessoas. Com isso, Tina constrói uma concepção própria de desejo, atrelada aos anseios sociais e à busca pela liberdade de ser quem é, seja como profissional, mãe ou mulher.

Em contrapartida, Juan é um personagem romântico, jovem e liberto, que vive apoiado em sua vontade de viver plenamente a vida. Juan poderia ser a nova Espanha; é aquela que busca por novas experiências e por aprender coisas novas (ênfase nas cenas em que ele e Pablo trocam cartões postais, nos quais um escreve para o outro o que gostaria de ler, as notícias que quer receber), porém, sempre priorizando sua liberdade.

A trama nos apresenta Antonio, um jovem oriundo da classe média conservadora que ainda dá os primeiros passos na descoberta do amor, porém o faz de modo controlador, obsessivo, possessivo e ciumento.

Ao contrário de Juan, Antonio leva seus desejos e, conseqüentemente, suas atitudes ao extremo. é imediatista e obsessivo, dada sua criação em uma família rica e patriarcal que o prende em costumes conservadores. Como fuga para sua condição, encontra em seu desejo por Pablo a chance de ser outro alguém, transformando-o em objeto fixo, desejado. Todavia, é esse desejo que o leva a tomar atitudes extremas, o

assassinato e o suicídio. Esse personagem é o responsável por trazer à tona o período de repressão causado pelo franquismo: desde o modo como ele age, soturno e controlador, até o modo como se veste, com cores mais sóbrias (com exceção de quando usa uma camisa azul vibrante, de maneira a se conectar com tudo aquilo que Pablo representa).

Em tal obra, Almodóvar mostra Antonio como um rapaz de família rica e conservadora, influente na política, com uma visão preconceituosa e retraída, ao mesmo tempo em que mostra Juan, um jovem ingênuo, porém, livre. Talvez aqui tivéssemos duas vertentes da Espanha pós-franquismo: por um lado, uma juventude que queria nascer livre e, por outro, uma juventude que carregava o peso dos costumes e tradições. E a Espanha retrógrada e presa às tradições acaba por matar o frescor da juventude.

Confronto entre as análises do desejo no filme *A lei do desejo*

O pesquisador João Vitor Santana Pereira cria uma relação direta entre a concepção de desejo da psicanálise e a concepção de desejo no cinema de Almodóvar. Afirma por exemplo que

Neste aspecto, podemos aproximar o cinema de Almodóvar dos movimentos do desejo que, de palavra em palavra, de detalhe em detalhe, gira ao redor de uma falta elementar, conforme descrito por Freud, ao postular a gênese do desejo em linguagem mítica na experiência de satisfação. Portanto, é também em torno dessa falta que o desejo circula na cadeia significante, bem como é a partir de algum orifício corporal que a pulsão contorna o objeto e retorna ao ponto de origem, como meio de se satisfazer.¹⁸

Utilizando este pensamento, analisando por exemplo a obra *A lei do desejo*, Pereira afirma que

Em entrevista em decorrência do lançamento deste filme, *A lei do desejo*, Almodóvar declara:

Há leis que se podem burlar, há outras que não. Por exemplo, qualquer um pode se atirar pela janela com o lícito desejo de voar. Aí, intervém

a lei da gravidade e por mais que se tente ignorá-la, numa questão de segundos o voador acabará chocando-se contra o solo. A lei do desejo é como a gravidade. Ainda que alguém a recuse, tem de lhe render tributo. E um tributo muito alto (ALMODÓVAR apud SILVA, 1996, p. 51).

Quais as consequências podemos extrair desta afirmação? A experiência ou vivência de satisfação postulada por Freud nos mostrou que o objeto original de satisfação foi perdido, e que seu semblante vai guiar as experiências posteriores da vida do sujeito. O resultado desta perda é a inauguração do desejo, que vai, como nos mostra Lacan, se articular ao redor da falta. Há, então, uma perda fundamental inscrita como falta que vai deixar o sujeito a desejar, numa busca incessante por objetos 'capazes' de tamponá-la. A este objeto, inexistente, Lacan chamou objeto a, o objeto pra sempre perdido, causa-do-desejo e mais de gozar.¹⁹

Se nos atentarmos ao simples exemplo de voar, a qual satisfação original perdida ele se refere? O que defendemos aqui é que o desejo pode até estar ligado a uma falta, pode ainda estar ligado a um drama familiar, mas esta não é a única maneira de construí-lo. Universalizar seria perder as singularidades de cada máquina desejante. E o filme *A lei do desejo* é prodigioso em mostrar como cada personagem constrói seus desejos à sua maneira, conectados a tantas outras questões sociais, políticas, econômicas e sexuais que vão além do círculo estrito familiar.

Mais à frente em seu texto, Pereira ainda aponta que

Almodóvar, em entrevista a Frederic Strauss (2008), afirma que sua intenção ao filmar *A lei do desejo* é sinalizar "a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, nessa roda do desejo, ser muito raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que é uma das grandes tragédias do ser humano". Ou seja, aqui ele atesta o que Freud e Lacan nos dizem: a pulsão não tem objeto específico. Por isso, a forma como desejamos é construída singularmente, e, em decorrência, o 'encontro' entre duas pessoas resultará sempre em um impasse.²⁰

Em nossa proposta de leitura do desejo em Almodóvar, o desencontro dos desejos se dá muito mais em função das múltiplas possibilidades que cada um tem de construir os seus desejos e assim a possibilidade de que eles não se encontrem.

O que defendemos aqui é que, no filme, há uma quebra de expectativa do espectador para com a obra, pois, ao enfatizar “desejo” no título e já ter como cena inicial um ato sexual, ao longo do filme é mostrado como o conceito de desejo pode estar atrelado a outros motes, em outras perspectivas. Isto é, Almodóvar não se preocupa em mostrar o desejo definido apenas como a busca por algo que falta, mas, sim, em mostrar como tal conceito está intrinsecamente ligado a diversas facetas da vida humana, em relacionamentos familiares, relacionamentos amorosos, e como este guia as ações do homem de diferentes maneiras. Ou seja, não apenas a obsessão de Antonio por Pablo, mas as experiências de vida de Pablo, o aprendizado de Juan, as orações de Ada, as transgressões de Tina.

Henrique Codato também aposta que a definição de desejo presente na obra é a da falta, ao afirmar que

Tanto um como o outro se deixam seduzir espontaneamente por seus amantes no intuito de recuperar algo que lhes é ausente no tempo presente, inaugurando um processo de substituição e de transferência, no qual a busca pela realização do desejo não tem limites e passa a ser a única forma possível de sobrevivência.²¹

Assim como Gomes e Lamoso, Codato pensa que, em Almodóvar, “a noção de desejo aponta necessariamente para uma ausência, uma falta que se deseja suprir por meio de uma determinada presença”.²²

Com uma singular leitura sobre o perverso no cinema de Almodóvar, Renata Farias de Felipe apresenta uma leitura de que o desejo como falta precisa passar por uma variação que o leva em direção à ideia de um vazio, ao afirmar que

Entendemos o desejo como um vazio, como uma potência que jamais será plenamente satisfeita, o que implica o seu infundável retorno. Este “eterno retorno”, porém, se faz na diferença. Na leitura que L.A. Garcia-Roza faz dos preceitos freudianos, o teórico define o desejo humano como uma instância absoluta, já que o desejo deseja permanecer desejante, então, nada lhe falta (GARCIA-ROZA,1999, p. 200).²³

Já a pesquisadora Julia Páscoa propõe o conceito de desejo trágico, ao também fazer uma genealogia do conceito de desejo em certos momentos da história da filosofia e trazê-la para a filmografia de Almodóvar. No caso em questão, utilizando uma mescla de uma noção deleuze-guattariana de desejo com a noção nietzschiana de trágico, a autora analisa a obra *A lei do desejo* e afirma:

O desejo trágico surge, entre a relação das personagens, ainda marcado, de certa forma, por uma idealização de que há um encontro. Os desejos se correspondem, e enquanto desejo trágico, por suas diferenças, então, também seus desencontros.²⁴

No caso, utilizando as noções de apolíneo e dionisíaco, a autora contrapõe polos que se fundem, assim Ada e Pablo seriam o polo apolíneo, contrabalanceado por Tina e Antonio como dionisíacos. O desejo trágico surge, portanto, do encontro dos polos arquetípicos e de suas concepções diferentes de desejo. A autora conclui que:

O conceito de desejo, bem como o de trágico, no filme *La ley del deseo*, à maneira como sugerimos aqui – do desejo como essência e produção efetivas na imanência e do trágico como afirmação, alegria e silêncio – nos trazem a noção, de que, possivelmente, o artista espanhol não crie suas personagens abertas ao acaso e ao devir. Ainda assim, acreditamos que Pedro Almodóvar crê no desejo como *potência* para realizar seus escritos e películas.²⁵

Páscoa procura nos convencer de que sua noção de desejo trágico não é baseada na concepção de desejo como falta,

apesar de variar a noção de falta para vazio. A autora também afirma que acredita que Almodóvar pensa o desejo como potência. Para nós, no escopo do recorte que estamos propondo, as escolhas de Páscoa por trabalhar com arquétipos que se encontram, em um movimento de síntese dialética, não possui ressonâncias conceituais com noções como de multiplicidade ou máquina, oriundas das concepções de Deleuze e Guattari.

Por outro lado, na tese *A película do desejo*, de Margarete Nepomuceno, podemos extrair uma leitura da concepção do desejo em Almodóvar próxima da que fazemos aqui, pois é marcada pela potência e pela criação. Segundo a autora:

A transgressão pelo desejo não é negativa, fundada na lei e na ordem, já que a lei a qual rege os seus desejos é o da concepção da transgressão como potencialidade criadora, positiva, baseada na afirmação da diferença. Para tal, me aproprio do conceito de desejo do filósofo francês Felix Guattari para costurar o desejo como almodovariano: “eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”.²⁶

Nepomuceno destaca a ruptura que essa concepção de desejo possui com a tradição da história da filosofia de associar o desejo como falta ou escassez.

O presente artigo procurou aliar-se a pensadores contemporâneos que trouxeram uma renovada rede conceitual para definir o desejo não apenas como falta, concepção esta que possui um longo lastro na tradição filosófica e psicanalítica. Ao aproximar essa concepção renovada da obra cinematográfica *A lei do desejo*, foi possível perceber que o filme de Pedro Almodóvar apresenta variados modos de desejar, fazendo com que o desejo como falta e ligado ao drama familiar possa ser uma das formas de construí-lo, porém não a única, havendo muitas outras maneiras de construir singulares agenciamentos

maquímicos de desejo, sem a necessidade de universalizar um deles.

Referências bibliográficas

CARRILHO, Manuel. (org.) *Capitalismo e esquizofrenia. Dossier Anti-Édipo*. Lisboa: Assirio Alvim, 1976.

CODATO, Henrique. “O desejo como lei: uma análise do cinema de Pedro Almodóvar”. *Eco-Pós*, v. 10, n. 2 (jul-dez/2007), p. 212-232.

COSTA, Geisa. “Platão e Lacan: O amor entre a completude e a falta”. *PsicoFAE: Pluralidades em Saúde Mental*, v. 5, n. 1 (2016), p. 79-88.

COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira (org.). *El deseo: O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário*. Documentário televisivo francês produzido por Pierre-André Boutang entre 1988 e 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O AntiÉdipo*. Tradução de Georges Lamaziere. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FELIPPE, Renata de Farias. *As (arque)genealogias do perverso no cinema de Pedro Almodóvar*. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FERRATER MORA, Jose. *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

GOMES, Ana ângela Farias; Lamoso, Anike Mateus. “O discurso do desejo no cinema de Almodóvar”. *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, v. 19, n. 2 (jul./dez. 2013), p. 129–144.

LACERDA, Luiz Carlos. "O cinema do desejo". In: COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira (orgs.). *El deseo: O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NEPOMUCENO, Margarete A. *A película do desejo: a subversão das identidades queers no cinema de Pedro Almodóvar*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

PÁSCOA, Julia P. D. *O desejo trágico em Almodóvar*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PEREIRA, João Vitor Santana. *Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del Rei, 2015.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Donaldo Shuller. Porto Alegre: LP&M, 2009.

PORTELA, Rosana Silva. *A micropolítica do desejo no cinema de Pedro Almodóvar*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROCHA, Zeferino. "O desejo na Grécia Clássica". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 3, n. 1 (2000), p. 84-116.

ROUDINESCO, Elisabeth; RIBEIRO, Vera. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANCHES, Pedro Rodrigo Peñuela. "A alteridade na conceituação freudiana de desejo e pulsão". *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 44, n. 4 (2010), p. 97-108.

Andre Luis La Salvia é professor do Departamento de Filosofia da UFABC. Joice Aparecida Santos Faria é graduanda em Ciências e Humanidades pela UFABC.

¹ ROCHA, 2000, p. 94-95.

² PLATÃO, 2009, p. 85 (200a-b).

³ Tomás niega que la concupiscentia, o deseo, se halle únicamente en el apetito sensitivo. Ello no quiere decir, sin embargo, que se extienda sin límites por todas las formas del apetito. Ciertamente, el deseo puede ser sensible o racional, y aspira a un bien que no se posee (FERRATER MORA, 1965, p. 428).

⁴ Así ocurre con Descartes, al escribir que "la pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el porvenir cosas que se representa como convenientes para ella" (*Les passions de l'âme*, art. 86). También en Locke: "la ansiedad que un hombre halla en sí a causa de la ausencia de algo cuyo presente goce lleva consigo la idea de deleite, es lo que llamamos deseo, el cual es mayor o menor según aquella ansiedad sea más o menos vehemente" (*Essay*, II xx 6) (FERRATER MORA, 1965, p. 428).

⁵ COSTA, 2016, p. 81.

⁶ SANCHES, 2010, p. 97-98.

⁷ SANCHES, 2010, p. 98.

⁸ MEZAN, 1990, p. 357.

⁹ ROUDINESCO; RIBEIRO, 1998, p. 160.

¹⁰ DELEUZE, 1988. "Letra D".

¹¹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 121.

¹² CARRILHO, 1976, p. 61-62.

¹³ DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 375.

¹⁴ Cf. <<https://www.eldeseo.es/>>. Acesso em 03/02/2022. Sobre o tema, o próprio Almodóvar afirma: "O desejo é o nome da nossa produtora, é a palavra-chave do título de um dos meus filmes e está também presente em todos os outros" (COUTINHO; LIRA GOMES, 2011, p. 4).

¹⁵ PORTELA, 2011, p. 53.

¹⁶ PORTELA, 2011, p. 56.

¹⁷ LACERDA, 2011, p. 46.

¹⁸ PEREIRA, 2015, p. 59.

¹⁹ PEREIRA, 2015, p. 51.

²⁰ PEREIRA, 2015, p. 60-61.

²¹ CODATO, 2007, p. 221.

²² GOMES; LAMOSO, 2013, p.136.

²³ FELIPPE, 2009, p. 18.

²⁴ PÁSCOA, 2019, p. 54.

²⁵ PÁSCOA, 2019, p. 76.

²⁶ NEPOMUCENO, 2010, p. 107.