



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens

Júlia Pinheiro Damasceno Páscoa

DESEJO TRÁGICO EM ALMODÓVAR

Belo Horizonte (MG)

2019

Júlia Pinheiro Damasceno Páscoa

DESEJO TRÁGICO EM ALMODÓVAR

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

Belo Horizonte (MG)

2019

Páscoa, Júlia Pinheiro Damasceno.
P281d Desejo trágico em Almodóvar / Júlia Pinheiro Damasceno
Páscoa. - 2019.
82 f. : il.

Orientador: João Batista Santiago Sobrinho.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.

Bibliografia.

1. Almodóvar, Pedro, 1951-. 2. Desejo. 3. O trágico. 4. Cinema.
I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

CDD: 401.4

Júlia Pinheiro Damasceno Páscoa

DESEJO TRÁGICO EM ALMODÓVAR

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, em 20 de setembro de 2019, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho – CEFET/MG - Orientador

Prof^(a). Dr^(a). Celina Figueiredo Lage – UEMG

Prof^(a). Dr^(a). Mírian Sousa Alves – CEFET/MG

Prof. Dr. Wagner José Moreira – CEFET/MG

Belo Horizonte (MG)

2019

Para a nossa eterna Aninha (em memória).

AGRADECIMENTOS

Ao BRASIL, CEFET e CAPES, que possibilitaram a minha pesquisa.

Lana, Leivina, Lu, Fatinha: minhas mães, por todo amor, acolhimento e imensa compreensão.

Minha irmã, Eduarda, e meu irmão Arcade, pelos diálogos sempre sinceros.

Outros familiares importantes: Bruno, Maura e Jefferson pelo incentivo à carreira acadêmica.

David, Conrado, Pedro, Bernardo, Júlia's e William pela doravante e necessária partilha.

Otras personas del montón: Amanda, Cabide, Cris, Dri, Flora, Marina, Mauro, Lucas e Pedro.

Victória, Bena, Juliana, Clarice e Maria Letícia, por serem tão cúmplices dos meus desejos.

Armando e Thiago, amigos tão queridos quanto distantes, mas que se fizeram presentes.

Respeitosamente ao meu orientador João, por todo o aprendizado e auxílio.

*Mas hoje em dia, em lugar da alteridade entra em cena a **diferença**, que não provoca nenhuma reação imunológica.*
Byung-chul Han

RESUMO

O presente estudo propõe estabelecer um experimento, por intermédio de questões e problemas relativos ao desejo trágico, no filme de Pedro Almodóvar Caballero, *La ley del deseo* (Espanha, 1986). Para tanto utilizamos a filosofia, plano de imanência, e o cinema de Pedro Almodóvar, plano de composição. O que denominamos “desejo trágico” será explicado ao longo do texto, a partir dos conceitos de desejo e de trágico, mediados pelas perspectivas dos filósofos Baruch de Espinosa, Friedrich Nietzsche e Deleuze&Guattari, os quais notadamente, dialogam com as artes em seus textos. Nesse sentido, Almodóvar demonstra por meio de sua cinematografia conflitos que abrangem, por exemplo, o Estado e a Igreja, em suas repercussões mediante a diferença.

PALAVRAS-CHAVE: Almodóvar, Desejo, Trágico, Desejo trágico, Cinema.

RESUMEN

Este estudio propone hacer una experimentación, por el intermedio de problemas y preguntas relativos al deseo trágico, en la película *La ley del deseo* de Pedro Almodóvar Caballero (España, 1986). Para eso, utilizamos la filosofía, plano de inmanencia, y el cinema de Pedro Almodóvar, plano de composición. Pues, lo que llamamos “deseo trágico” será explicado en el desarrollo de la presente disertación de maestría, llevando en consideración las concepciones de deseo y de trágico de filósofos como Baruch de Espinosa, Friedrich Nietzsche y Deleuze&Guattari, sobre los temas. De esta manera, Almodóvar demuestra por el intermedio de su cinematografía conflictos relacionados con, por ejemplo, el Estado y la Iglesia, en sus repercusiones relativas a la diferencia.

PALABRAS-CLAVE: Almodóvar, Deseo, Trágico, Deseo trágico, Cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	- Pablo redige sua carta a Juan. Buscando uma perfectibilidade amorosa e narcísica, o cineasta não enxerga que no seu reflexo há outro homem, e não ele mesmo.	51
FIGURA 2	- Antonio observa Pablo, ao longo de uma entrevista para um programa de televisão. Pablo não imagina que será alvo do desejo embriagado do rapaz.	52
FIGURA 3	- Antonio tomado pela produção de seu desejo, enquanto Pablo reflete sob sua própria imagem.	54
FIGURA 4	- Ada junto à Tina, em um momento de devoção à Virgem.	59
FIGURA 5	- Tina se recusa a dialogar com Pablo, diante à criança, sobre suas possíveis relações afetivas.	66
FIGURA 6	- Na segunda imagem, Ada em um momento oportuno compara o seu corpo ao de Tina.	67
FIGURA 7	- Ada questiona Tina sobre a paixão de Pablo por Juan. A mulher rebate-a alegando que Pablo poderia ser o pai da garota, que logo, admira a Ideia.	69
FIGURA 8	- Ada e Tina na apresentação do monólogo <i>La voix humaine</i> .	70
FIGURA 9	- Após se auto-observar, o ator beija o espelho, induzido pela voz do diretor.	73
FIGURA 10	- Antonio mira a espingarda no reflexo de Pablo, Tina e Ada.	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1: Desejo	12
1.1 Origem do desejo como falta	12
1.2 Desejo como essência	16
1.3 O platonismo do desejo.....	20
1.4 Do desejo imanente.....	24
Capítulo 2: Trágico	28
2.1 Trágico em Nietzsche	28
2.2 Trágico em Nietzsche e Deleuze.....	32
2.3 Desejo trágico	36
2.4 <i>El deseo</i> em Almodóvar.....	40
Capítulo 3: Desejo trágico em Almodóvar	44
3.1 <i>La ley del deseo</i>	44
3.2 Pablo	48
3.3 Antonio	52
3.4 Tina e Ada.....	56
Capítulo 4: Desejo trágico em <i>La ley del deseo</i>	60
4.1 Arte e movimento desejantes	60
4.2 Corpos desejantes	64
4.3 O teatro e a tragédia	68
4.4 Silêncio trágico	72
Considerações finais	76
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

Essa dissertação, vinculada à linha de pesquisa Literatura, Cultura e Tecnologia, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG buscou, em um primeiro momento, investigar os conceitos de desejo e de trágico, de acordo com o sexto filme – e primeiro, da então produtora criada em 1986, *El Deseo S.A. – La ley del deseo*, do artista, diretor e roteirista espanhol Pedro Almodóvar Caballero. Para a execução do experimento aqui proposto, recorreremos aos filósofos considerados imanentes, ou seja, filósofos afirmativos e trágicos, tais como o holandês Baruch de Espinosa, o alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche e os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, juntos, Deleuze&Guattari. Ao utilizar autores relevantes, no que tange ao que denominamos de desejo trágico, optamos por estudar, inclusive, com aqueles que sempre filosofaram a favor da razão e da imagem do pensamento. Os metafísicos Platão e Sócrates – e demais membros do *Banquete*, junto aos psicanalistas George Wilhelm Hegel, Jacques Lacan e Sigmund Freud, e também o grande pessimista Arthur Schopenhauer, que surgem ao longo dos nossos primeiros capítulos.

No intuito de aprofundar a pesquisa e o entendimento dos conceitos aqui propostos, ensejamos no primeiro capítulo a origem do conceito de desejo como falta, direcionados, também, pela mitologia grega. Tratamos de *Eros*, divindade ligada ao amor, e logo, ao desejo, segundo o especialista em mitos, Pierre Grimal, até alcançarmos o pensamento espinosano, emergido tempos depois, do desejo como essência. Frisamos uma espécie de inversão da compreensão afirmativa do desejo, dissertando acerca da negativa influência dialética e psicanalítica na concepção do conceito. Retomamos os filósofos a favor da vida e da Terra, quando tratamos do desejo imanente, e a partir daí, entramos com o conceito de trágico. Abrimos o segundo capítulo tratando da tensão entre Apolo e Dioniso, que sugere o que denominamos de “alegria trágica”. Herdeiro de Espinosa e também de Nietzsche, Deleuze surge afirmando o que envolve a tragédia, ao passo que, nesse ponto, explicamos o desejo trágico. Por intermédio de filósofos imanentistas, entramos com a filmografia de Almodóvar.

Quando, enfim, chegamos n’*A lei do desejo*, já estamos no terceiro capítulo, situados conceitualmente, inclusive, no que se refere ao apolíneo e ao dionisíaco. As personagens centrais da narrativa – Pablo, Antonio, Tina e Ada – sob a nossa ótica, são singularidades, em um movimento de metamorfose inacabada. Nesse sentido, não nos fixamos a nenhuma

estrutura de análise fílmica, tampouco, às ideias que remetam identidade de gênero e de sexualidade, por exemplo, uma vez que grande parte dos trabalhos acadêmicos publicados sobre Almodóvar persistem em abordar tais ideais. Contrariamente, escapamos às noções de sujeito e de objeto, significante e significado, e lemos as personagens como multiplicidades. O devir e o acaso, por exemplo, são dois aspectos fundamentais para a nossa leitura do plano de composição almodovariano. Demos atenção às relações estabelecidas entre as personagens, guardadas às suas diferenças. Ao viés do amor e do ódio, da culpa e do pecado, atribuímos às condições sociais – e não históricas, nas quais estão inseridas.

Quando ao último capítulo, após tratarmos das personagens paradoxais Pablo e Tina Quintero, junto a Ada, tais como uma constelação familiar marcada pela diferença, notamos o ameaçador Antonio como a única personagem embriagada pelo seu desejo, ou seja, trata-se de uma personagem dionisíaca. Em seguida, mencionamos a relevante relação dos corpos desejantes no filme, para enfim falarmos sobre a relação do teatro com a tragédia. Oriundo da Grécia antiga, a arte cênica surge na película de Almodóvar por intermédio de *La voix humaine*, do francês Jean Cocteau. Ao final do último capítulo, destacamos o silêncio trágico, momento em que damos notícia ao longo do texto, de acordo com o decorrer da narrativa. Há, nessa passagem, uma importante referência à primeira cena do filme que, apesar de subjetiva, desencadeia, ao nosso olhar, o sentido do desejo trágico, principalmente, no que concerne à protagonista. As personagens do personagem conceitual, Pedro Almodóvar, nada mais são do que forças, potências e porque não, máquinas desejantes, ainda que atravessadas pelo trágico.

Capítulo 1: Desejo

1.1 Origem do desejo como falta

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo a minha humana ladradora.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada.
 Hilda Hilst, 1992, p.480

Ao pensarmos este capítulo, bem como o presente trabalho, faz-se necessário dizer que será um experimento crítico. Em um primeiro momento, para argumentarmos sobre o desejo trágico na filmografia de Pedro Almodóvar, achamos importante discorrer sobre as noções do desejo ao longo do tempo, que antes de Gilles Deleuze, se enquadrava, respectivamente, quase sempre, numa perspectiva platônica, dialética – com Hegel, e a psicanálise, por exemplo.

Ao longo da história, em muitos momentos o desejo se confunde com o amor. Em um dos diálogos de Platão, o *Banquete (1957)* texto um tanto direcionado para o que o filósofo deseja clarear e sempre sob as amarras da razão, examinaremos como se dá a presença de Eros. Destacaremos a ideia do desejo como falta na filosofia platônica, o qual influenciará inúmeros pensadores ao longo dos séculos que o precederam e, sobretudo, os psicanalistas Georg W. F. Hegel, Sigmund Freud e, de certa forma, Jacques Lacan.

Quanto ao amor, no diálogo em análise, ele é uma espécie de entidade encarnada pelo deus Eros. Segundo a definição do *Dicionário da mitologia grega e romana (1993)*, de Pierre Grimal,

Eros é o deus do amor. A sua personalidade instável evoluiu bastante desde a era arcaica até à época alexandrina e romana. Nas mais antigas teogonias, Eros é considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do Caos primitivo, e era, como tal, adorado em Téspias sob a forma de uma pedra bruta. Segundo outra versão, Eros nasceu do Ovo primordial gerado pela Noite, um ovo que se dividiu em duas partes, que deram origem ao Céu e à Terra. Eros permanecerá sempre, mesmo na época dos embelezamentos alexandrinos da sua lenda, uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo, tema sobre o qual se exerceu a especulação dos autores de cosmogonias, dos filósofos e dos

poetas. É contra a tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses que se insurge a doutrina apresentada por Platão no Banquete, sob a forma de um mito, que o filósofo coloca na boca de uma sacerdotisa de Mantineia, Diotima, que fora outrora, segundo ele, a iniciadora de Sócrates. Afirma ela que Eros é um génio intermediário entre os deuses e os homens. Nasceu da união de Poro (o Espediente) com Pénia (a Pobreza), no jardim dos deuses, após um grande festim, para o qual haviam sido convidadas todas as divindades. Aos seus progenitores deve as qualidades bem significativas e definidas que possui: sempre em busca do seu objecto, tal como a Pobreza, sabe sempre arranjar maneira de atingir seus fins (como o Recurso). Mas longe de ser um deus todo-poderoso, é uma força eternamente insatisfeita e inquieta. (GRIMAL, 1993, p.148)

Eros, deus do amor, segundo as definições de Grimal, na citação demonstrada anteriormente, se dá como “uma força fundamental ao mundo”. O dicionarista, ao mencionar que tal força é “insatisfeita e inquieta”, nos traz a noção de movimento. Sobre suas virtudes, essa força essencial em movimento está “sempre em busca do seu “objecto”. Daí relaciona-se à ideia do amor com o desejo, do sujeito em busca do objeto. Ao contrário do fundamento platônico, forte influenciador da psicanálise, para a filosofia de Deleuze e Félix Guattari, não há sujeito, tampouco objeto, senão como sinônimos de forças fixas e estruturantes, castradoras do desejo.

Segundo a introdução de Camille Dumoulié no livro *O desejo* (2005), “o *Banquete* paira sobre toda a história do pensamento do desejo” (p.10). E é pelo viés do amor que o diálogo de Platão inaugura a questão na filosofia. Daí a origem do termo “amor platônico”, um amor inalcançável. Ainda com relação ao *Banquete*, o personagem Erixímaco é surpreendido diante ao apelo feito por Fedro:

“Não é estranho, Erixímaco, que os poetas hajam composto hinos e peãs a alguns outros deuses, mas ao Amor, divindade tão poderosa e tão grande, jamais, de tão grande número de poetas, nenhum tenha composto um encômio? Outrossim, se queres considerar os sofistas de valor, a Hércules e outros é que escrevem louvores em prosa, como o excelente Pródico. Isso, afinal, é menos de admirar; eu já tive em mãos um livro dum cientista, onde se erguiam louvores extraordinários ao sal, mercê de sua utilidade. Muitas coisas que tais verás elogiadas. Tanta atenção dedicada a quejandos, quando ninguém se abalçou até hoje a cantar o Amor como merece! Tamanho descaso a um deus tão grande!”. (PLATÃO, 1957, p.45) (aspas do autor)

No trecho acima, Fedro exclama sobre a ausência entre os poetas e os artistas de um grande livro sobre o amor. Fedro então propõe um diálogo encomiástico relativo ao tema. O jovem fabulista e retórico tratou ao longo de sua vida, principalmente do amor e da alma, da retórica e da escrita. No *Banquete* é o primeiro filósofo a tratar de Eros, ou seja, do amor. Afirmou que Eros é a causa dos maiores bens e o mais antigo dos deuses, aquele que inspira os homens às boas ações e virtudes.

Pausânias, amante do anfitrião Agatão, defendia o amor entre os homens do sexo masculino. Dessa forma, Pausânias apontou a existência de dois tipos de Eros: o amor celeste, que conduz ao mundo das Ideias, e o amor carnal, segundo o diálogo em análise, regido pelo espaço dos adultérios e traições. Estão implícitas na Ideia e no carnal, os mundos Inteligível e Sensível de Platão. Erixímaco, médico, era a favor do amor saudável, equilibrado entre excessos e moderações. Aristófanes, o comediante, outro interlocutor nesse diálogo, contou um mito sobre o gênero humano. Em formato de esferas, as criaturas eram andróginas, dotadas do sexo feminino e masculino. Diante de uma síncope de revolta, Zeus decidiu partilas ao meio, para assim se tornarem mais numerosas e produtivas. Sem a outra metade, viviam perdidas até encontrarem a parte que lhes faltava. Concluiu que era impossível ser feliz sendo incompleto. O poeta trágico Agatão acreditava que Eros era o mais delicado e jovem dos deuses. Salientou as semelhanças: o amor é belo e atrai a beleza, assim por diante. Sócrates, ao tratar do amor, mencionou o desejo, situado entre as coisas boas e ruins.

O desejo seria a busca e a carência, portanto, a falta. Na filosofia platônica, o inteligível, mundo das Ideias, é o mundo ideal e verdadeiro. Assim também para Platão e Sócrates, em que a racionalidade é base da filosofia. Deus seria uma espécie de falo, menir, totem, causa inicial e de todas as coisas. Influenciado pela mitologia grega, Platão considerava o desejo e o amor “nostalgia de um Bem em si que tenha perdido definitivamente e do qual sempre irá sentir falta” (DUMOULIÉ, 2005, p.53). A Ideia de Deus constituindo um fora perfeito, essa Ideia¹, denomina-se de metafísica. E as noções metafísicas, ou seja, concepções de que o mundo possui uma causa inicial e um final são intrínsecas ao platonismo. A visão negativa do desejo, que se liga ao mundo sensível, produzirá um legado negativo ao longo das civilizações ocidentais. Essa verdade platônica terminou por predominar em nossa cultura, como o próprio processo civilizatório, calcado pela Bíblia, notadamente platônica e por toda a moral daí advinda. Pode-se interpretar, de certa forma, o desejo, segundo o mito de Adão e Eva, por exemplo, como o desejo proibido. Podemos afirmar que a doutrina cristã justifica as ações e criações da vida por intermédio de um Deus todo poderoso.

Nesse sentido, a humanidade deu-se sob a forma de criaturas errantes e pecaminosas ao chão, moralmente afastadas de Deus e dos céus. Distante e separado da “entidade superior” que o ama e o criou, o ser humano vive entre as lacunas do bem e do mal. Separar-se do

¹ Referimo-nos o termo “Ideia”, com inicial maiúscula, à ideia platônica.

onipotente proporciona ao homem a ilusão e a sensação de desamparo, inevitável a precisar de algo ou alguém que justifique a existência. Como vimos ao longo deste subcapítulo, doutrinas surgiram a partir da filosofia platônica. Nada obstante, em objeção à fonte de toda a história metafísica do desejo, emergiram filosofias capazes de elaborar

uma ética com base nas potências singulares da vida e do pensamento. Pensarão a natureza como multiplicidade de forças liberta das leis humanas e indiferente a elas, e o homem como uma natureza ligada à profundidade dos elementos, livre das ordens transcendentais e absolutas das alturas. (FUGANTI, 2008, pgs. 45 e 46)

O fragmento anterior exemplifica a filosofia de Baruch de Espinosa, filósofo revolucionário que trouxe à tona no século XVII, tempos depois do platonismo, questões sobre o desejo. Privilegiado por Deleuze, por exemplo, segundo François Dosse, a filosofia deleuziana fez do pensador holandês o grande vivente e influenciador de Friedrich Wilhelm Nietzsche (DOSSE, 2010). A partir disso, importa-nos reconhecer que o pensamento espinosano, completamente contestador dos autoritarismos, do cristianismo e do judaísmo elevou o desejo como potência essencial ao homem. Estigmatizado pela Igreja, justamente por refutar a religiosidade, Espinosa, por meio de seus escritos, como a *Ética*, defendeu que era preciso desconsiderar toda a Ideia capaz de negar o desejo e a vida. Toda a crença de juízos acerca do desejo como culpa e pecado foram desconstruídas por ele, como veremos a seguir.

1.2 Desejo como essência

Existe a noite, e existe o breu.
 Noite é o velado coração de Deus
 Esse que por pudor não mais procuro.
 Breu é quando tu te afastas ou dizes
 Que viajas, e um sol de gelo
 Petrifica-me a cara e desobriga-me
 De fidelidade e de conjura. O desejo,
 Este da carne, a mim não me faz medo.
 Assim como me veio, também não me avassala.
 Sabes por quê? Lutei com Aquele.
 E dele também não fui lacaia.
 Hilda Hilst, 1992, p.482

Dando sequência à abordagem do desejo, que devido ao mito da Androgenia, ao longo do tempo, manteve sua definição atrelada à falta, o ser andrógino foi partido ao meio, portanto, separado sem que as metades pudessem se encontrar, gerando então a Ideia de ausência. De acordo com Marilena Chauí, no livro *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa* (2011), a palavra desejo é oriunda do verbo latino *desidero*,

que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, *sidera* é empregada como palavra de louvor – o alto – e, na teologia astral ou astrologia, é usada para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado: atingido ou fulminado por um astro. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros) deixar de ver (os astros). Pertencente ao campo das significações da teologia astral ou astrologia, *desiderium* insere-se na trama dos intermediários entre Deus e o mundo dos entes materiais (os corpos e almas habitantes de corpos). Os intermediários siderais, eternos e etéreos, exalam diáfanos envoltórios com que protegem nossa alma, dando-lhe um corpo astral que a preserva da destruição quando penetra na brutalidade da matéria, no momento da geração e do nascimento. Pelo corpo astral, nosso destino está inscrito e escrito nas estrelas, e *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e o guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. Cessando de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos e, neste caso, o desejo chama-se vontade consciente, nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamavam *bóulesis*. No entanto, se o “cessar de ver” aparece como um ganho para aquele que toma a sua vida em suas próprias mãos, o “deixar de ver” é experimentado como perda e desamparo. Deixando de ver os astros, *desiderium* significa privação do saber sobre o destino, prisão na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aqui que os gregos chamam de *hormé*. (CHAUÍ, 2011, pgs. 15 e 16)

Acreditamos na relevância da citação acima, ao passo que Chauí descreve a origem da palavra desejo na linguagem, a qual incide tanto sobre a relação dos homens com os astros quanto com a teologia, âmbito do saber que tem uma relação de castração com o desejo.

Diante da oposição entre as noções de *considerare* e *desiderare*, ou seja, respectivamente aos que aceitam o destino que estaria ligado a uma decisão de dependência dos astros e que, portanto, recusam o devir, e aqueles que abandonaram a referência, o alto, as civilizações percorreram entre os parâmetros de aceitação e rejeição de ambas as noções antes tratadas.

Prosseguimos frisando o aspecto teológico, uma vez que grande parte dos povos sofre influências da Igreja e de correntes religiosas. A instituição dominadora e intolerante sempre esteve aliada aos dispositivos de poder, discursando arduamente a favor da crença de Deus que é colérico, como o Estado e o Capital, aos que não lhe obedecem. Já aos que lhe são fiéis, esses dispositivos são considerados eternamente milagrosos sobre os homens. Sendo assim, houve um entendimento metafísico e coercitivo do desejo por parte das civilizações. A partir das escrituras sagradas, a humanidade admitiu a noção *considerare*, cuja fora predominante em relação à noção *desiderare*. O “Jardim do Éden”, introduzido no Alcorão e na Bíblia, por exemplo, reduziu a potência da humanidade ao longo do tempo. Um homem e uma mulher, pode-se interpretar, deixados no paraíso, foram tomados pela vontade, ou seja, pelo desejo, intrínseco à condição humana. O desejo, servindo-se de alimento ao apetite dos corpos, efetuou-se de maneira nociva segundo a noção teológica. Homem e mulher perante o “erro” de desejar o fruto proibido foram castigados. Sendo assim, a partir da expulsão do paraíso, foram obrigados a trabalhar e viver de seu próprio suor.

Contra o poder religioso e superstições metafísicas evidenciados acima, Espinosa concedeu à humanidade compreensões revolucionárias de Deus e do desejo, como, Deus é a natureza e, de acordo com o estudioso, “o desejo é a essência do homem”:

Os que escreveram sobre os afetos e o modo de vidas dos homens parecem, em sua maioria, ter tratado não de coisas naturais, que seguem as leis comuns da natureza, mas de coisas que estão fora dela. Ou melhor, parecem conceber o homem na natureza como um império num império. Pois acreditam que, em vez de seguir a ordem da natureza, o homem a perturba, que ele tem uma potência absoluta sobre suas próprias ações, e que não é determinado por nada mais além de si próprio. Além disso, atribuem a causa da impotência e da inconstância não à potência comum da natureza, mas a não sei qual defeito da natureza humana, a qual, assim, deploram, ridicularizam, desprezam ou, mais frequentemente, abominam. E aquele que, mais eloquente ou argutamente, for capaz de recriminar a impotência da mente humana será tido por divino. [...] Mas eis aqui o meu raciocínio. Nada se produz na natureza que se possa atribuir a um defeito próprio dela, pois a natureza é sempre a mesma, e uma só e a mesma, em toda parte, sua virtude e potência de agir. (SPINOZA, 2010, p.161)

No recorte acima, Espinosa desconstrói as concepções metafísicas anteriores e realiza uma defesa da natureza e do homem. Racionalista, sem perder de vista o afeto, Espinosa demonstra

que Deus não é preexistente, e o concebe como natureza, mais especificamente como substância. Deus é a causa produtora de todas as coisas. Ao criá-las, as mantém segundo as leis da natureza humana. Segundo o filósofo holandês, Deus não possui nenhuma relação com a metafísica e com o mundo das Ideias de Platão. Espinosa combateu as superstições e as relatou na *Ética*, livro que nada tem a ver com a moralidade do judaísmo e do cristianismo. Dessa forma, conforme Chauí,

nos quatro livros seguintes da *Ética*, Espinosa examina a produção e produtividade da natureza humana não como se esta fosse uma substância criada pela substância divina, mas como um *modo* da substância única e infinita. O modo é a modificação da substância através de seus atributos. Assim, o corpo é um modo da extensão e a alma é um modo do pensamento. (CHAUÍ, 1983, p.16)

O fragmento citado demonstra que Espinosa relaciona toda a natureza e todas as relações vitais a uma só substância. Referimo-nos com o termo *modo* a qualquer e todas as manifestações da substância, ou seja, quando a natureza cria e se expressa. A natureza só pode se manifestar de duas formas conhecidas, definidas como atributos, que são a extensão e o pensamento. Deus, portanto, manifesta-se por extensões e pensamentos, e não é uma “divindade criadora”, como as religiões acreditam e o impõe.

Opondo-se às manifestações religiosas, Espinosa analisou-as como uma paixão negativa dominadora das massas. Contrário aos negativismos existentes, o desejo é uma potência ativa, força afirmativa da vida. Essa essência espinosana denomina-se *conatus*, espécie de ação para manter-se na existência, potência para expandir-se. De acordo com Chauí,

a ação é uma potência positiva, a paixão, um declínio da potência. O homem livre não é aquele que decide o que quer, como quer e onde quer. O homem livre é aquele que, conhecendo as leis da Natureza e as de seu corpo, não se deixa vencer pelo exterior, mas sabe dominá-lo. [...] O desejo é a tendência interna do *conatus* a fazer algo que conserve ou aumente sua força. O desejo do homem livre é o desejo no qual, entre o ato de desejar e o objeto desejado, deixa de haver distância para haver união. O desejo é a causalidade humana reproduzindo no plano dos modos a atividade divina como atividade imanente. (CHAUÍ, 1983, p.18)

O trecho acima explicita, por fim, as explicações da filosofia de Espinosa para o desejo, atrelado à positividade, e que nos parece uma questão sumamente importante, uma vez que Nietzsche e Deleuze&Guattari enaltecem as definições espinosanas, tratando o desejo como produção. O desejo como afirmação faz do homem um ser *desiderare*, ou seja, liberto e disposto a agir na imanência. As superstições ligadas aos regimes dogmáticos, por exemplo, são decorrentes das imaginações oprimidas, sinônimos da grande tendência metafísica

considerare, aquela incapaz de compreender os acontecimentos causados pela natureza, inclusive, pela natureza humana.

Neste subcapítulo, tratamos, pelo intermédio da filosofia e obra de Espinosa, um breve entendimento do desejo como essência afirmativa da humanidade. Contra as manifestações religiosas e as Ideias platônicas, ou seja, do desejo ligado à falta, Espinosa traz à filosofia o desejo como força criadora. A esta força, Deleuze confere-a com o nome de desejo, insistindo no fato de que o desejo é determinado por afeições (DOSSE, 2010). Em vez de uma via psicanalítica, Deleuze&Guattari propõe uma via filosófica, inspirado em Espinosa e também em Nietzsche, considerando a questão do desejo de maneira oposta ao freudismo e lacanismo, por exemplo. Trataremos de tais questões no subcapítulo seguinte, quando apresentamos a inversão espinosana, uma espécie de retomada do desejo como ausência e negatividade, proposta pela dialética de Hegel e pelos psicanalistas Freud e Lacan. Notamos que a travessia do desejo ao longo do tempo ocasionou debates, que se fazem aqui extremamente importantes, para assim adentrarmos na análise proposta.

1.3 O platonismo do desejo

Aquele Outro não via minha muita amplidão.
 Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
 E agora vã, te pareço soberba, magnífica
 E fodes como quem morre a última conquista
 E ardes como desejei arder de santidade.
 (E há luz na tua carne e tu palpitas.)

Ah, por que me vejo vasta e inflexível
 Desejando um desejo vizinhante
 De uma Fome irada e obsessiva?
 Hilda Hilst, 1992, p.482

Antagonista de Espinosa em muitos aspectos, o filósofo Hegel retomou as Ideias platônicas do desejo como falta. Ideia que em tempo, nesse texto, desconstruiremos por intermédio de Nietzsche e Deleuze&Guattari, filósofos influenciados pelo pensamento espinosano. Todavia, oposto à filosofia imanente e recorrendo precisamente à filosofia hegeliana, Lacan iniciou suas análises sobre o desejo. Dessa forma,

não é por acaso que Lacan dedicou a maior parte do Seminário intitulado, *A transferência*, ao *Banquete* de Platão, onde o que está em jogo, principalmente no discurso de Diotima, é uma ausência, uma falta radical ou, mais exatamente, aquilo que viria a completar o ser que, enquanto sujeito, só se poderia definir, paradoxalmente, na sua própria insaciabilidade. Mas já no interlúdio entre Sócrates e Agatão, existia a tentativa, por parte de Sócrates, de tornar claro que o desejo só existe lá onde há uma falta, uma lacuna, um vazio, pois é somente neste sentido que se poderia falar do amor. (BÚFALO, 2009, p.43)

O trecho acima demonstra que Lacan dedicou-se a uma análise sobre o livro *Banquete*. A psicanálise lacaniana detém o pressuposto do desejo baseado na relação entre dois seres, os quais são capazes de estabelecer “uma indigência, uma submissão física e sexual, uma situação e uma posição [...], tudo isto associado certamente a uma desvalorização da matéria” (DUMOULIÉ, 2005, p.65). Além de depreciar o corpo, axioma afirmado por Espinosa e retomado por Nietzsche séculos depois, Lacan define o desejo, neste caso, como falta. Tal definição também fora instaurada por Diotima e pelo filósofo Sócrates, séculos antes, pelo intermédio do diálogo *Banquete*, de Platão. Herdeiro do platonismo, Lacan explicita a questão da consciência² humana – a consciência como sujeito conhecedor de si e de tudo aquilo que o

² Quando a consciência revelar algo, tem que se levar em conta que é um dado do corpo. Nesse sentido, Nietzsche afirma que “a própria consciência não é outra coisa senão o código cifrado das mensagens transmitidas pelos impulsos.” (KLOSSOWSKI, 2000, p.46).

cerca – para assim chegar ao conceito de desejo. Por trás da consciência de si origina-se o reconhecimento da consciência do Outro e das coisas que o cercam. É a partir das relações estabelecidas com o Outro e o meio que o desejo se revela. Para o psicanalista, o desejo atua como uma espécie de demanda metafísica. No caso, o Outro do sujeito desejante pode ser representado, por exemplo, pelo objeto do pai ou da mãe.

Considerando a Ideia do desejo do homem sempre ligado ao desejo do Outro, Lacan defendeu um posicionamento negativo em relação ao desejo, elevando a questão como ausência, privação e necessidade. Tratando o Outro como alteridade, o sujeito, ao projetar-se em outro ser ou outro indivíduo, acaba por negar o seu próprio desejo. Sendo assim, não mergulha em si e não explora sua própria “essência” definitivamente marcada, dentro dos critérios que adotamos aqui, pela multiplicidade. Ainda sobre Lacan e o desejo, Dumoulié afirma que:

Na verdade, esta mesma história da filosofia prova que a questão do desejo foi a sua questão por excelência, e Lacan só o tomou como o conceito central da experiência psicanalítica deportando esta última para a interrogação filosófica e recorrendo à mediação de muitos filósofos, dentre os quais Hegel. Se a filosofia, retomando incansavelmente a questão, não fez do desejo um conceito único, uma verdade, eis aqui certamente sua chance e sua grandeza. Na medida em que – como diz Spinoza – “o desejo é a essência do homem”, nada seria mais fútil e perigoso que reduzi-lo a uma simples definição. Deste modo, a variação conceitual da história da filosofia, e em particular da filosofia grega, assegura a chance do pensamento e o respeito pela vida do desejo. (DUMOULIÉ, 2005, p.9)

A referência a Lacan, no recorte acima, sob a influência de Hegel, é importante ao nosso trabalho, na medida em que o sistema dialético hegeliano busca determinar o idealismo absoluto. Nietzsche e Deleuze&Guattari, se opõem, ao longo de seus textos, sistematicamente a Hegel, tendo em vista, por exemplo, seu modelo dialético. Para Nietzsche e para os filósofos franceses, fortemente influenciados pela filosofia de Espinosa, a dialética hegeliana não comporta as multiplicidades da vida.

Negando a potência do desejo, assim como Lacan, Freud também analisou a questão sob o viés da (in)consciência. O “pai da psicanálise”,

fez o possível para estudar o desejo com menos apriorismo finalista e com mente positivista. Mas ao procurar explicar o ponto mais original, aquele onde o desejo encontra a sua energia e o seu impulso, o mais próximo da Coisa em si, Freud se viu obrigado a elaborar uma teoria dos fins e construir um sistema que permitisse representar-se aquilo que escapa à observação direta. Essa ciência [...] do inconsciente, para não se tornar uma metafísica, é no entanto definida como metapsicologia. (DUMOULIÉ, 2005, p.112)

A citação anterior reforça o fato do psicanalista, ao longo de suas análises, ter apostado nas representações mnésicas ocorridas durante os sonhos. O neurologista afirmou que o desejo se efetua enquanto dormimos, ou seja, quando estamos incôscios. Desejar, para Freud, significa ansiar por aquilo que nos falta e que em alguma situação anterior tivemos o prazer de desfrutar. Sua metapsicologia atuou como uma doutrina platônica, pois, reduziu o desejo ao anseio da ausência.

Retomado pelas definições de Dumoulié (2005, p.118), o termo *desiderium* “em seu sentido primário de luto e pesar, resume exatamente a concepção freudiana do desejo: o desejo nasce da experiência de uma perda e consiste no esforço para reviver a satisfação um belo dia experimentada”. Nesse sentido, Freud inclinou-nos a crer que o ser *desiderare*, ou seja, o ser desejante e liberto projeta seus respectivos desejos em objetos, efetuando-os ao longo dos sonhos. Na verdade, o “sujeito do desejo” da psicanálise freudiana, atacada por Deleuze&Guattari, é sinônimo de um ser *considerare*, recalcado e submisso a uma estrutura repressora.

Freud também serviu de base para as teorias de Lacan, pois, direcionou seus estudos acerca do desejo, relacionando-os aos signos – presente nas alucinações – e a linguagem. Relevante tema da psicanálise e tratado por autores de visões compatíveis,

o desejo, propriamente falando, ao menos na experiência psicanalítica, não se acha verdadeiramente constituído. Nesse estágio, nós nos encontramos no nível da estruturação do aparelho psíquico e dos mecanismos do inconsciente. O desejo do sujeito se constitui como tal em virtude do complexo de Édipo. Este último também é recalcador, para não dizer o recalcado por excelência, mas ele põe em cena um elemento novo que é o interdito, o qual une o desejo à lei. Ele desencadeia o complexo de castração que leva a renunciar ao desejo pela mãe, a instância paterna como ideal e representante do superego, o falo como sinal do desejo. (DUMOULIÉ, 2005, p.122)

Nota-se, no recorte acima, que atuando como dispositivo de saber e poder, a psicanálise castrou o desejo. Por meio das teorias lacaniana e freudiana, limitou a questão ao campo das representações, associando o desejo à figura do Outro. Seja por meio das imagens materna ou paterna, ou até mesmo dos lapsos que ocorrem ao longo do sono, para a psicanálise, o desejo resulta-se de uma complexa e inatingível busca por reconhecimento. Induziram-nos a acreditar no desejo “edipianizado”, ligado ao cordão umbilical imposto pela estrutura familiar tradicional e moralista. Naturalmente, ainda há muito a se dizer sobre a influência das teorias e práticas psicanalíticas, e seus efeitos, ainda existentes na atualidade. Acreditamos que

apresentamos uma breve síntese com alguns pontos críticos mais relevantes, que interessam pontualmente ao nosso estudo.

O livro de Deleuze&Guattari, *O anti-édipo*, notadamente nada dialético, se dirige criticamente e especialmente ao pensamento de Lacan e Freud. Embora Deleuze aproveite alguns aspectos do lacanismo e freudismo, recusará, por exemplo, as noções de “dialética”, “eu” e “significante”, por comportar o enrijecimento do imaginário e, sobretudo, descartar a influência social na condição humana, quando se trata de investigar a singularidade, ou seja, o outro em sociedade. Deleuze comenta que junto a Guattari, atacaram

a própria psicanálise, em sua prática e sua teoria. A esse respeito não há contradição entre dizer que é algo formidável, e que já começa mal. A virada idealista está lá desde o princípio. [...] Chamamos idealismo da psicanálise todo um sistema de assentamentos, de reduções, na teoria e prática analíticas: redução da produção desejante a um sistema de representações ditas inconscientes, [...] redução das fábricas do inconsciente a uma cena de teatro, Édipo, Hamlet; [...] (DELEUZE, 2013, p.27)

Deleuze&Guattari, por sua vez, como vemos acima, desconstroem as diretrizes da psicanálise escrevendo *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*, justamente, para questionar o “edipianismo” que comandou o universo intelectual tiranicamente, por várias décadas. Os filósofos franceses, âncoras do presente trabalho, trazem à tona novas definições para o desejo. O inconsciente para eles é sinônimo de uma usina produtiva, uma grande fábrica desejante, e não uma espécie de teatro como deduzem os psicanalistas. Contrariando a psicanálise, “os autores se desvencilham do Édipo, conservam o desejo, modificando-o, abolindo a falta, a frustração, a castração, a lei, transformando-o em desejo puro” (DOSSE, 2010, p.179). Deleuze&Guattari (re)criam o conceito de desejo, cumprindo o preceito nietzschiano, de que pensar é criar. Em vista disso, se distanciam completamente das visões platônicas e de toda a crença metafísica. O que inclui de maneira mais evidente, como já vimos, os pensadores Hegel, Lacan, Freud e todo o estruturalismo.

1.4 Do desejo imanente

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
 E o que vem a ser isso? perguntas.
 Digo que assim há de começar o meu poema.
 Então te queixas que nunca estou contigo
 Que de improviso lanço versos ao ar
 Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
 Que apetecia a Talleyrand cuidar.
 Ou ainda quando grito ou desfaleço
 Adivinhas sorrisos, códigos, conluios
 Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.
 Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
 Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.
 Hilda Hilst, 1992, p.484

Para inicialmente pensarmos o desejo, procuraremos explicitar, a partir de Nietzsche e Deleuze&Guattari, o que vem a ser o desejo em suas perspectivas. É no entrecruzamento desses filósofos que perscrutaremos sobre o conceito de desejo, daí advindo, para em seguida, depois de pensarmos o trágico e em seguida o desejo trágico, darmos início as investigações e problemas existentes no filme *La ley del deseo* (Espanha, 1986), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero. Naturalmente em que pese as figuras de Deleuze&Guattari e Nietzsche, mais presentes neste trabalho, não nos furtaremos a buscar outras perspectivas sempre que isso se fizer necessário.

Avesso ao senso comum e ao bom senso, o conceito de desejo para Deleuze&Guattari é sinônimo de produção. Nesse sentido, conforme os filósofos dirão n' *O anti-édipo* (2011):

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os *objetos parciais*, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo. Só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. (DELEUZE&GUATTARI, 2011, p.43)

Nota-se no fragmento acima que Deleuze&Guattari atenderam a uma característica nietzscheana, da criação de novos conceitos mediante novos tempos. Os filósofos criaram o

conceito de desejo como potência afirmativa imanente. Sendo assim, definiram o desejo como fábrica e produção efetivas na existência. O que os autores denominam sínteses passivas são as peças do desejo, que movimentam o corpo e o inconsciente humanos. A produção desejante imanente é oriunda das relações entre máquinas, estas, constituídas por acoplamentos e fluxos de corte. Os últimos termos são definidos como objetos parciais, e não remetem apenas à integridade das máquinas.

Inspirado pelo cinema, poesia e romance, Deleuze, a partir de uma interpretação muito peculiar das teorias espinosanas e nietzscheanas, e logo, das artes, produz o que podemos chamar de universo imanente deleuziano. A imanência é um aspecto fundamental em nossa abordagem no filme de Pedro Almodóvar. Deleuze&Guattari salientam que,

o plano de imanência não é um conceito, nem o conceito de todos os conceitos. Se estes fossem confundíveis, nada impediria os conceitos de se unificarem, ou de tornarem-se universais e de perderem sua singularidade, mas também nada impediria o plano de perder sua abertura. A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano. (DELEUZE&GUATTARI, 2010, p.45)

O trecho acima demonstra que a filosofia se dispõe a elaborar conceitos aptos a ocorrer por intermédio de crivos na imanência. Não devemos confundir plano imanente com quaisquer outros conceitos advindos da filosofia, pois, um só acontece perante a existência do outro. Em suma, a imanência se opõe a transcendência. Crenças metafísicas como a crença de que há algo além do homem e da Terra, por exemplo, confrontam a conjuntura do território imanente, espaço no qual os conceitos filosóficos transitam. Avessos ao estruturalismo, é por meio da filosofia fundada sobre o plano de imanência que Deleuze&Guattari aprofundam que,

a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano. O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é a sua instauração. O plano não consiste evidentemente num programa, num projeto, num fim ou num meio; é um plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação sobre os quais ela cria seus conceitos. Ambos são necessários, criar os conceitos e instaurar o plano, como duas asas ou duas nadadeiras. (DELEUZE&GUATTARI, 2010, p.52)

Como vimos anteriormente, o objetivo da filosofia é enfrentar questões e resolver problemas. Os conceitos criados por ela se efetuaem no que os autores denominam plano – seja de imanência ou de composição. Sem hierarquia entre si, os planos são superfícies nas quais os conceitos se movimentam. Ambos são dimensões que nos orientam a pensar. E o pensamento, para Deleuze, trata-se de um pensamento sem imagem, livre de representações

metafísicas e racionais. Pensando, ou seja, filosofando e libertos de referências ortodoxas e morais, que Deleuze&Guattari combateram juntos a conjuntura de crenças e juízos acerca do desejo como falta. Aqui somos orientados a pensar no cinema de Pedro Almodóvar como plano de composição, incorporado por conceitos da filosofia imanente nietzscheana e deleuzo-guattariana. Logo, compreendemos o cinema de Almodóvar como pensamento sem imagem, um espaço autêntico marcado pela diferença.

Tratando-se do desejo imanente, segundo as definições de Deleuze&Guattari, “a própria obra de arte é uma máquina desejante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão” (2011, p.50). Para os autores, as máquinas desejantes vão além de um sistema de objetos parciais, pois, são abertas ao infinito. Os filósofos tomam como exemplo as manifestações artísticas, sendo a cinematografia de Pedro Almodóvar, considerada, pelo presente estudo, um exemplo de plano de composição. Almodóvar, da mesma forma que Deleuze&Guattari, combateu as forças das estruturas dominantes – estruturas equivalentes aos códigos, fundamentos e regras, que implicam na castração do desejo – ao longo de sua desejante trajetória artística e cinematográfica.

Sendo assim, o cinema de Almodóvar é produto do personagem conceitual Almodóvar, de um plano de composição e uma expressão da máquina desejante almodovariana. O diretor espanhol, por meio de *La ley del deseo*, incorpora o desejo à sua narrativa, fazendo-o condição relacional das personagens. O filme narra a complexa trajetória de Pablo Quintero, artista que vive amores em problemática incorrespondência. Antonio idealiza uma forma de amor-espelho em Pablo, que ao lado de sua irmã Tina, desenvolve um monólogo inspirado na obra do dramaturgo, ensaísta e romancista Jean Cocteau. Movido e sofrendo por paixões, Pablo encontra consolo em Antonio, rapaz com tendências homicidas, um completo desconhecido. Tudo isso leva as personagens a um círculo de romances distorcidos e violentos. Como já afirmamos, aqui tratamos o filme almodovariano como plano de composição e o desejo, deflagrador das relações das personagens, ora intimidado pela moral, ora periclitantemente dionisíaco e ainda contidamente apolíneo.

Antagônicos, assim como Pablo e Antonio, Apolo e Dioniso são as divindades gregas protagonistas da teoria trágica estabelecida por Nietzsche. Unidas, as potências estéticas apolínea e dionisíaca contribuem sumamente para a compreensão do desejo, bem como para o conceito de trágico. São as condições dadas por essas diferenças que constituem a trama de *La ley del deseo*. Relevantes ao nosso trabalho, relacionamos Apolo e Dioniso com as

protagonistas da narrativa. Pablo, artista que conserva as boas aparências, se vê apaixonado, porém, cego por seu individualismo. Apresenta, então, aspectos apolíneos quando se nega a valorizar Antonio, seu novo amante, que tudo faz para conquistá-lo. Embriagado, Antonio assassina Juan, o primeiro amante de Pablo, e a partir do excesso, ou seja, de aspectos dionisíacos, faz de tudo para se aproximar do amado.

Condizentes com as personagens almodovarianas, Pablo e Antonio, os dois deuses gregos mencionados anteriormente, são idênticas representações do desejo. Apolo é inteligente ao dominar os afetos, além de defender a prudência. Dioniso, ao contrário, é um impulsivo transgressor desejante, ligado ao exacerbado. Apolo e Dioniso são as expressões, segundo Nietzsche, da origem da tragédia. E é a partir das tensões apolíneas e dionisíacas – tensões que, para o filósofo alemão, constituem a vida – que o conceito de trágico nietzschiano é elaborado. Dessa forma, a ideia motriz de Nietzsche,

mostrou que o verdadeiro imoralismo, o mais generoso de todos e o mais libertador, consiste em tornar o homem digno da eternidade. Esta já era a lição de Spinoza. Ora, estes dois filósofos que dizem “sim” à vida e ao desejo constituem o coração sentimental e conceitual do pensamento de Gilles Deleuze. (DUMOULIÉ, 2005, p.167)

Como vimos anteriormente, o antimoralismo junto à vontade de potência do homem agir na imanência atua comumente entre as filosofias de Espinosa, Nietzsche e Deleuze. A batalha do último filósofo ao lado de Guattari fora, justamente, afirmar o desejo como multiplicidade. Deleuze&Guattari se uniram contra ao que já denominamos aqui de “platonismo do desejo”, do desejo atrelado à ausência e à carência. Por isso mesmo, mergulharam nas profundezas do desejo como excesso, atuando contra o capitalismo e a psicanálise. Refutando as teorias Hegelianas, freudianas e lacanianas sobre o desejo, que consideram a Ideia metafísica introduzida por Platão, é no sentido do construtivismo que Deleuze&Guattari (re)criam o conceito. Endossado pela falta psicanalítica ao longo dos tempos, o desejo agora é substituído pela produção. Para esses três filósofos imanentes, o desejo é produção. Seguiremos com a nossa proposta, agora, diante da contextualização do conceito de trágico.

Capítulo 2: Trágico

2.1 Trágico em Nietzsche

Ver-te. Tocar-te, Que fulgor de máscaras.
 Que desenhos e ríctus na tua cara
 Como os frisos veementes dos tapetes antigos.
 Que sombrio te tornas se repito
 O sinuoso caminho que persigo: um desejo
 Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.
 E que escura me faço se abocanhas de mim
 Palavras e resíduos. Me vêm fomes
 Agonias de grandes espessuras, embaçadas luas
 Facas, tempestade. Ver-te. Tocar-te.
 Cordura.
 Crueldade.
 Hilda Hilst, 1992, p.480

Filósofo contrário à moral cristã, Nietzsche fez d’*O Nascimento da Tragédia*, seu primeiro livro, o começo ao meio da produção do conceito de trágico. Por meio dos deuses gregos Apolo e Dioniso, mencionados no capítulo anterior, a filosofia nietzscheana produz uma perspectiva muito própria da tradição grega. Leremos a seguir o que diz Nietzsche sobre a potencialização da arte advinda dos deuses, que

[...] tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. [...] Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (NIETZSCHE, 2007, p.24)

O recorte acima trata dos impulsos artísticos, ou seja, das tensões apolíneas e dionisíacas, forças fundamentais à condição humana de persistir na imanência ou aquilo que Nietzsche denomina de “manifestações fisiológicas”, ou seja, terrenas. Apolo e Dioniso fazem jus à crença existente na Grécia antiga, a qual qualificava a arte como manifesto metafísico da vida (NIETZSCHE, 2007). Apesar de serem potências singulares em tensão, os princípios estéticos, segundo Nietzsche, são fundamentais ao equilíbrio da vida. O mundo do sonho remete o artista ao universo das aparências, das belas imagens e das figurações, traços

fundamentalmente apolíneos. Em contraponto, há o mundo da embriaguez, essencialmente dionisíaco, orgia que rompe com a fantasia do primeiro, proporcionando excessos ao artista. Nem tanto a Apolo nem tanto a Dioniso.

Se as duas forças, desejo e trágico, são marcadas pelo excesso, ambas, resguardando suas singularidades, representam aquilo a que estamos denominando de desejo trágico, cuja evidência não se traduz de maneira compacta, mas em vários momentos textuais dos filósofos aqui envolvidos. Momentos que temos dado notícia ao longo do texto. Sobre Apolo, Nietzsche caracteriza-o como um deus acobertado e protegido por uma espécie de véu, e recorre a ele para exemplificar o *principium individuationis*³. Nesse sentido, do princípio de individuação:

poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza. [...] à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, sermos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da embriaguez. (NIETZSCHE, 2007, p.27)

No fragmento anterior, notamos que Dioniso rompe com o princípio de individuação do homem, ou seja, tenciona-se mais veementemente com Apolo. Os deuses vivem entre lutas e reconciliações. O ser humano coberto pela aparência apolínea, quando se encontra com o en(canto) violento de Dioniso essencialmente dotado pela desordem, é literalmente descoberto. Entendemos que a essência dionisíaca, responde à própria condição de Dioniso como Deus em metamorfose contínua, o que o diferencia da essência clássica, fixa. Há aí a reconciliação do homem com a alegria e, logo, com a Terra e os elementos advindos da natureza.

Livre de qualquer princípio de hierarquia, a perspectiva nietzschiana com o decorrer do tempo sobrepõe Dioniso a Apolo. Ao tratarmos do exacerbo dionisíaco sobre a moderação apolínea, levamos em conta a alegria do primeiro perante a melancolia do segundo. Nessa lógica, o filósofo alemão encontrou na música – expressão e linguagem universais, não contida como um fenômeno, e sim como reflexo da vontade – a expressão da tragédia grega.

³ Nietzsche, a princípio, fora tomado pela filosofia pessimista de Arthur Schopenhauer, porém o confrontou, tempos depois, afirmando a vida pelo viés do desejo e do trágico. Segundo o tradutor de *O Nascimento da Tragédia*, Jacó Guinsburg, o termo de origem schopenhauriana, é “invocado em muitas passagens da argumentação nietzschiana neste texto e sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.” (2007, p.144).

É, pois, no sentido da vontade que associamos Dioniso ao coro trágico. A expressão musical sendo dionisíaca convida os homens ao encanto do canto e da dança, por exemplo, rompendo a racionalidade apolínea. Representado por meio da arte plástica e da poesia épica, a estética apolínea se difere da dionisíaca devido à música e à poesia lírica serem os símbolos de Dioniso (LIMA, 2006). Sendo no coro, que Nietzsche, de início, eleva *O Nascimento da tragédia* ao espírito da música. Reforçando a ideia, João Santiago (2011) afirma que

apesar da importância do apolíneo e do dionisíaco, a tragédia teria nascido, nos termos de Nietzsche, do espírito da música. O conceito nietzschiano de tragédia recebe influências tanto do filósofo Schopenhauer quanto do músico Wagner, que viam a música como expressão essencial do mundo. Nietzsche perceberá na música a presença do dionisíaco, advinda do coro trágico, como forma de se desfazer da individualidade. (SANTIAGO-SOBRINHO, 2011, p.34)

Como lemos na citação anterior, dentro do imenso embaraço da origem do trágico, Nietzsche propõe o aniquilamento do indivíduo, ou seja, o não dividido, pelo intermédio do coro musical. A música, traço artístico atado a Dioniso, torna-se fundamental por justamente ser capaz de tocar a delicada imagem de Apolo. Ainda segundo Nietzsche,

da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. [...] A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. “Nós acreditamos na vida eterna”, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a Ideia imediata dessa vida. (NIETZSCHE, 2007, p.99)

Vimos no fragmento anterior que segundo Nietzsche, é somente pela potência da melodia dionisíaca, também presente na perspectiva schopenhaueriana adotada a princípio pelo pensamento nietzschiano, que é possível encontrar contentamento na tragédia, por exemplo. Nietzsche, considerado o primeiro filósofo trágico, é o inventor dessa perspectiva filosófica, para além da tragédia e dos próprios gregos. Tendo em vista que as características dionisíacas comportam forças libertadoras inauditas, ao contrário das peculiaridades apolíneas, tradutoras de contenções estéticas ligadas à racionalidade, portanto, ao controle, Nietzsche ressalva que:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo

e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. (NIETZSCHE, 2007, p.100)

É inegável que as duas divindades artísticas atuam de maneira concomitante, perante o homem. No entanto, Nietzsche sugere a afirmação defendida aqui, da crença da vida por meio do êxtase dionisíaco e da afirmação do trágico por intermédio do consolo metafísico da arte. De acordo com o trecho acima, Apolo acoberta os acontecimentos do acaso, dentre eles, a dor e o horror, ambos inerentes à existência. Por trás das vestimentas que cobrem o desejo do indivíduo, por intermédio do olhar artístico, Dioniso é capaz de encontrar potência e atravessar o trágico, afirmando-o. Rechaçando o indivíduo, e vendo-nos como singularidades, somos capazes de aceitar e enxergar o trágico dessa forma, contrapondo as boas aparências, ou seja, indo contra as representações apolíneas. Nietzsche, por fim, nos traz a denominada concepção dionisíaca do mundo. Quando nos defrontamos com o trágico, devemos atravessá-lo sob a ótica múltipla da arte, o que traduzimos aqui por criar. Deleuze, por exemplo, filósofo propenso à criação e à arte, inicia seu livro sobre Nietzsche pelo trágico. Nessa perspectiva, prosseguimos comentando acerca do conceito de trágico, a partir de agora, também, sob o ponto de vista deleuziano.

2.2 Trágico em Nietzsche e Deleuze

Colada à tua boca a minha desordem.
 O meu vasto querer.
 O impossível se fazendo ordem.
 Colado à tua boca, mas descomedida
 Árdua
 Construtor de ilusões examino-te sôfrega
 Como se fosses morrer colado à minha boca.
 Como se fosse nascer
 E tu fosses o dia magnânimo
 Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.
 Hilda Hilst, 1992, p.481

Se Nietzsche é considerado o primeiro filósofo trágico, logo, sua filosofia é trágica. Aqui, levamos em conta, também, o papel de Deleuze&Guattari, filósofos trágicos que, de muitas maneiras, deram continuidade à maneira de Nietzsche e, portanto, criaram novos conceitos. Partindo, por exemplo, da arte, do corpo, da crítica e da refutação à dialética, da imanência e da inversão do platonismo, do eterno retorno – que Deleuze interpreta como eterno retorno da diferença – perspectivismo, pluralismo, morte de Deus, niilismo. Vejamos o que diz o filósofo francês à respeito da tragédia nietzscheana,

[...] a aliança admirável e precária dominada por Dioniso. Pois, na tragédia, Dioniso é o fundo do trágico. O único personagem trágico é Dioniso: “deus sofredor e glorificado”; o único tema trágico são os sofrimentos de Dioniso, sofrimentos da individuação, mas reabsorvidos no prazer do ser original; e o único espectador trágico é o coro, porque ele é dionisíaco, porque vê Dioniso como seu senhor e mestre. (DELEUZE, 2018, p.22)

De acordo com o fragmento acima, podemos afirmar com segurança, que Deleuze corrobora sob o ponto de vista de Nietzsche, a atribuição da tragédia a Dioniso. Lembramos aqui, que Apolo é o deus conservador da bela aparência em prol ao reino divino. Quando soa o coro dionisíaco, a imagem plástica apolínea é desfeita, a individuação é rompida. Eis que surge a experiência dionisíaca superabundante, divindade que dispõe da embriaguez a favor do desejo transbordante ao homem. Dioniso é responsável por sustentar a vida, que naturalmente, é trágica. Ainda segundo Deleuze,

Dioniso é apresentado com insistência como o deus *afirmativo* e *afirmador*. Ele não se contenta em “resolver” a dor num prazer superior e suprapessoal; ele afirma a dor e faz dela o prazer de alguém. Mais do que se resolver no ser original ou reabsorver o múltiplo num fundo primitivo, Dioniso *se metamorfoseia* em múltiplas afirmações. Mais do que reproduzir os sofrimentos *da individuação*, ele

afirma as dores *do crescimento*. É o deus que afirma a vida, para quem a vida tem que ser afirmada, *mas não* justificada, nem redimida. (DELEUZE, 2018, p.23)

As perspectivas nietzscheanas, segundo o trecho anterior escrito por Deleuze, frisam que Dioniso é o Deus que afirma e crê na vida. Sendo assim, Nietzsche toma Dioniso como o protagonista de sua filosofia. Já a multiplicidade, protagonismo da perspectiva filosófica deleuziana, atravessa Dioniso. Quando o último se fragmenta, por exemplo, torna-se um Deus de diversas máscaras. O corpo dionisíaco, metamorfoseado e embalado pela música, baila entre as experiências dolorosas, entonando-as como prazeres essenciais e vitais ao homem. Dioniso dispensa culpabilidades e justificações no que tange ao trágico, ao contrário, faz da tragédia, vitalidade. A divindade pulsante transforma o padecimento individual, permeado pelo sofrimento, estabelecendo a dor como engrandecimento da humanidade.

Tanto Nietzsche quanto Deleuze declararam ao longo de suas trajetórias filosóficas o enaltecimento do desejo e da vontade de potência. Respectivamente, as perspectivas de ambos repudiam crenças niilistas, na qual, tratam o trágico como injusto à vida, por exemplo. O niilismo⁴, termo que remete ao aniquilamento do homem, fora tratado por Nietzsche e Deleuze como o percurso que leva o indivíduo a negar a existência. Enfermos e fracos, os niilistas vivem de maneira impotente perante a dor. Estes não veem sentido na vida, fazendo dela, uma circunstância insuportável. Origina-se aí o que filósofo alemão denomina de má consciência, ou em termos propriamente ditos na *Genealogia da Moral*, “interiorização do homem” (NIETZSCHE, 2009), logo, interiorização da dor, aspecto comum ao cristianismo.

Submissas à metafísica, as civilizações acabaram buscando na religiosidade, ressoador da filosofia de Platão, uma espécie de “salvação eterna”. Nesse sentido, é preciso que um Deus exista, antes dos homens, para criá-los, julgá-los em vida e levá-los à eternidade. Todavia, para Nietzsche e Deleuze, Dioniso é o único “deus criador” existente, pois, afirma o desejo e o trágico, enfrentando a tragédia que recai sobre os homens. Esses filósofos, assim como suas filosofias afirmam, aceitam o devir, o desejo e o trágico como condições essencialmente humanas. Inclina o pensamento filosófico desejante na direção da vontade dionisíaca. Acerca d’*O nascimento da tragédia*, Deleuze salienta que a noção nietzschiana ainda

⁴ Deleuze em *Nietzsche e a filosofia* descreve “o niilismo propriamente cristão, ou seja, a maneira pela qual o cristianismo nega a vida: por um lado, a máquina de fabricar a culpa, a horrível equação dor-castigo; por outro, a máquina de multiplicar a dor, a justificação pela dor” (DELEUZE, 2018, p.26). Aprofundando-se no pensamento nietzschiano, Deleuze posteriormente recriando o conceito de niilismo, dispõe-lhe quatro formas, que são: niilismo negativo, niilismo reativo, niilismo passivo e niilismo ativo.

[...] não tinha *identificado* o cristianismo. E é o cristianismo que não é nem apolíneo nem dionisíaco: “Ele nega os valores estéticos, os únicos que O nascimento da tragédia reconhece; ele é niilista no sentido mais profundo, enquanto no símbolo dionisíaco o limite extremo da afirmação foi atingido”. (DELEUZE, 2018, p.25)

Notamos no recorte anterior que a filosofia de Nietzsche comentada por Deleuze, de fato, rejeita a negação da vida imposta pelo dogma cristão. Se em algum momento Dioniso e Cristo se assemelham, o único ponto em comum entre eles é a paixão (DELEUZE, 2018). Porém, o cristianismo não é artístico e desejanter. A imagem que temos da paixão de Cristo é vinculada ao castigo e à redenção, o que leva a humanidade ao niilismo do mesmo. Já a caricatura de Dioniso se dá pelo viés do desejo e do trágico. A arte dionisíaca, considerando a paixão de Dioniso pelos devires da vida, é, conseqüentemente, capaz de suportar o acaso e a dor. Daí torna-se fundamental nos desvincularmos das noções cristãs e dialéticas, assunto comentado aqui anteriormente, quando discorreremos a respeito das filosofias de Platão e Hegel.

A filosofia imanente ligada à arte e à criação, proposta por Nietzsche e Deleuze&Guattari, combate quaisquer crenças que impedem o desejo e uma visão trágica do mundo, ou crenças e “filosofias” que apontem as possíveis causas iniciais e finais da humanidade. Roberto Machado reitera, nesse sentido, que “a característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisíaco, transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível” (MACHADO, 2017, p.34). Para Dioniso, não há lugar para outra coisa na existência que não seja o desejo, que incorporado à vida, aproxima-se então do caos, da tragédia. Quando o canto e o festejo de Dioniso se instauram, é o momento no qual a arte deseja a vida, dispondo ao homem o entusiasmo.

Originado na Grécia arcaica, mesmo território que, para Nietzsche “significou o apogeu da civilização” (MACHADO, 2017, p.89), o problema da existência, preponderante ao campo da metafísica, estendeu-se ao longo dos tempos. A questão fora abarcada principalmente por crenças dogmáticas, nas quais, perante a tragédia das vicissitudes da vida, por exemplo, induziram a humanidade a martirizar-se e redimir-se. Dessa forma, segundo Deleuze, “o sofrimento foi utilizado como um meio para provar a injustiça da existência, mas ao mesmo tempo como um meio para encontrar-lhe uma justificação superior e divina” (DELEUZE, 2018, p.31).

Distante de quaisquer manifestações pessimistas, o perspectivismo nietzschiano assim como o deleuziano&guattariano, são perspectivas afirmativas e alegres. Deleuze ressalta que,

a alegre mensagem é o pensamento trágico, pois o trágico não está nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável. O trágico não está nem mesmo na luta contra o ressentimento, a má consciência ou niilismo. Nunca se compreendeu, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. Outra maneira de colocar a grande equação: querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágica é a afirmação, porque afirma o acaso e, do acaso, a necessidade; porque afirma o devir e, do devir, o ser; porque afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, *páthos* dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência. (DELEUZE, 2018, p.51)

No trecho anterior há a definição da concepção trágica, sob o olhar de Deleuze, que não difere de Nietzsche. Para os filósofos imanentes, o trágico é alegre; para Nietzsche, há de se afirmar a vida em todas as suas manifestações. O que nos leva a concepção deleuziana do eterno retorno da diferença. Livre do sentimento de *páthos*, ou seja, liberto do sofrimento, o homem é capaz de vivenciar o que chamamos aqui de desejo trágico, questão a ser tratada no próximo subcapítulo.

Reconhecer a existência por meio da tragédia é admitir o real. Realidade esta que atua como principal campo dos devires. O devir é definido, justamente, como ideia essencial do desejo, dos agenciamentos e das máquinas desejantes (ZOURABICHVILI, 2004). Ou seja, os devires resultam-se dos desejos de Dioniso, tencionado ante a medida apolínea. Quando lançamos os dados, lançamos mão da liberdade vital *desiderare*, como já dissertamos aqui a favor da filosofia de Espinosa, também influenciador de Nietzsche e Deleuze. Ao nos tornarmos libertos da visão do alto, ou seja, do universo Ideal platônico e das formas niilistas de vida na Terra, estamos dispostos a afirmar a nossa própria existência, repleta de devires e singularidades.

2.3 Desejo trágico

Se eu disser que vi um pássaro.
 Sobre o teu sexo, deverias crer?
 E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
 Se eu disser que o desejo é Eternidade
 Porque o instante arde interminável
 Deverias crer? E se não for verdade
 Tantos o disseram que talvez possa ser.
 No desejo nos vêm sofomanias, adornos
 Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
 Voando sobre o Tejo. Porque não posso
 Pontilhar de inocência e poesia
 Ossos, sangue, carne, o agora
 E tudo isso em nós que se fará disforme?
 Hilda Hilst, 1992, p.481

O desejo trágico ocorre entre o território e a Terra, esquiva-se de qualquer apropriação transcendente ortodoxa. Esquiva-se, portanto, da dialética, do platonismo e da metafísica. O desejo trágico é atravessado pelo apolíneo e o dionisíaco, conceitos advindos da filosofia nietzscheana. Muito embora Nietzsche e também Deleuze adotem muito mais Dioniso a Apolo. A tragicidade desse desejo evidencia-se, no acaso, no acontecimento, na afirmação da vida, no corpo sem órgãos, no devir, na diferença, no excesso, no fluxo dos corpos, na imanência, na música, no nomadismo, na superfície, no silêncio. O desejo trágico acaba por ser a finalidade da filosofia imanente, um construtivismo. As personagens podem ou não se dar conta do desejo trágico, nos moldes aqui expressos. Porém, isso não significa que estejam fora do que é a própria vida em movimento.

Nessa perspectiva, Clément Rosset trata da questão da possibilidade de uma filosofia trágica, primeiramente, assinalando a aniquilação do acaso por parte da filosofia ocidental. Reconhecer “o pior” para as civilizações póstumas ao platonismo e freudismo, por exemplo, tornou-se algo doloroso, pois, houve o desaparecimento “das noções de acaso, de desordem, de caos.” (ROSSET, 1989, p.13). A casualidade foi vestida pelo manto da correção e da ordem, daquilo que é julgado como justo ou injusto ao homem. Inegavelmente, recordamos de Apolo, cuja manifestação se dá pelo ordenamento. Diferentemente de Dioniso, expressão transbordante do desejo, condizente ao desejo trágico. Ainda segundo Rosset, o discurso

de importância a ter ressoado na consciência filosófica do homem ocidental foi então para dizer que o acaso *não era mais*: palavra inaugural, que evacua do campo filosófico a idéia de acaso original, constitutivo, gerador de existência. Sem dúvida o acaso devia, ao seio dessa filosofia que o tinha recusado, reencontrar um certo lugar:

mas não devia nunca, ou quase nunca, tratar-se senão de um segundo nível. (ROSSET, 1989, p.13)

A passagem acima evidencia que a problemática do acaso sofreu rejeições no decorrer das civilizações. Como bem sabemos, a perspectiva platônica aniquilou o desejo e o trágico, impondo o dogmatismo como uma forma de vida. Além disso, ocasionada pela negação proposta por pensadores não imanentes, como o intelectual estruturalista Freud, por exemplo, a tendência predominante entre os povos aceitou ser *considerare*, desviando-se da tragicidade do desejo. Assim, como afirma Deleuze, “para Platão, o devir é ele próprio um devir ilimitado, um devir louco, um devir híbrido e culpado que, para ser colocado em círculo, precisa sofrer a ação de um demiurgo que o envergue pela força, que lhe imponha o limite ou o modelo da ideia” (DELEUZE, 2018, p.42).

O trecho anterior demonstra que o devir é desprezado pelos moldes da premissa filosófica de Platão. O platonismo, por sua vez, desprezou o desejo, bem como a afirmação do acontecimento. O homem diante à recusa do acaso e comovido por inclinações metafísicas, por exemplo, buscou convalescer-se por intermédio do cristianismo. Todavia,

opostamente e à margem desta filosofia, houve, de quando em quando, pensadores que se determinaram uma tarefa exatamente inversa. Filósofos trágicos, cujo alvo era dissolver a ordem aparente para reencontrar o caos [...]. A filosofia torna-se assim um ato destruidor e catastrófico: o pensamento aqui em ação tem por propósito desfazer, destruir, dissolver – de maneira geral, privar o homem de tudo aquilo de que este se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio em caso de desgraça. (ROSSET, 1989, p.14)

Lemos anteriormente que Rosset, assim como Deleuze&Guattari, orientou-se pela lógica do trágico para admitir o desejo e a vida. Tais filósofos, contemporâneos, surgiram durante o século XX, dentro da caótica cultura ocidental. Da mesma forma que ao longo da história da filosofia, combatendo o negativismo proposto pelo platonismo, surgiram filósofos

[...] como os Sofistas [...], Nietzsche – e outros. Pensadores terroristas e lógicos do pior: sua preocupação comum e paradoxal é a de conseguir pensar e afirmar o pior. [...] Se há uma angústia no filósofo terrorista, é a de passar sob silêncio tal aspecto absurdo do sentido admitido ou tal aspecto derrisório do sério vigente, de esquecer uma circunstância agravante, enfim de apresentar do trágico um caráter incompleto e superficial. Assim considerado, o ato da filosofia é por natureza destruidor e desastroso. (ROSSET, 1989, p.15)

Instaurada por Nietzsche e Deleuze&Guattari, ou seja, pelos filósofos considerados aqui “terroristas e lógicos do pior”, a filosofia trágica objetiva dar consistência ao caráter desejanter e caótico da existência humana. Considerando o pensamento trágico como uma possibilidade

filosófica, Rosset comenta que, por trás deste e de toda a filosofia, “há um desejo – algo no filósofo “que quer” o trágico, como diria Nietzsche. O exame desta “vontade trágica” inerente à intenção terrorista precederá necessariamente à exposição da filosofia trágica propriamente dita.” (ROSSET, 1989, p.19). Em seus escritos, Nietzsche expôs, à sua maneira, bastante peculiar, o desejo pelo trágico. Zaratustra, por exemplo, desejante personagem de Nietzsche, cujo prólogo anuncia a morte de Deus, diz “eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós.” (NIETZSCHE, 2018, p.16). Nota-se que o perspectivismo nietzschiano, além de afirmar o trágico com alegria, persiste no desejo trágico, afirmando-o como condição do pensamento humano e filosófico. Ser capaz de desejar o trágico, nada mais é, do que ser alegre ante a tragédia. O desejo trágico é a alegria trágica.

Na expressão do desejo trágico aqui experimentado, temos o pluralismo nietzschiano e a multiplicidade deleuziana, sempre presentes. Nietzsche, como já dissemos, criou o trágico, atitude que nos parece ser a mesma de Deleuze quando diante da análise de algum filósofo ou artista. Da filosofia do último junto a Guattari, decorrente do signo de *maio de 1968*, ano efervescente de forte espírito revolucionário e criativo, já mencionamos a conceituação de desejo, segundo consta no livro *O anti-édipo*. Desejar para os filósofos franceses, como já afirmamos, é excesso, movimento, vontade de potência. Em vista disso, o desejo distancia-se completamente da visão metafísica, que teve início mais volumosamente com o filósofo grego Platão e toda a tradição decorrente do platonismo, incluindo de maneira mais evidente Hegel junto à psicanálise e o estruturalismo. Contudo, em Nietzsche não há um significado preciso para o conceito de desejo. Mas tanto em Deleuze&Guattari, quanto em Nietzsche, o desejo é uma força afirmativa. Leremos o que diz o vocabularista Christof Windgätter a respeito:

Não obstante, justamente, essa imprecisão apresenta um elemento positivo mediante o qual Nietzsche alcança não apenas uma “mobilização” do conceito, mas também encontra um modo de expor sua “filosofia do devir →DEVIR” (Jaspers): trata-se do desejo, isto é, do “ímpeto ao vir-a-ser, à volúpia do fazer vir-a-ser [...] Sentido e interpretado a partir de dentro, o vir-a-ser seria o contínuo criar de algo insatisfeito, opulento, infinitamente tenso e pressionado [...]” (NF 1885, 2 [110]). (NIEMEYER, 2014, p.146)

A partir da definição acima, reconhecemos que é notável lermos passagens do verbete relacionado a outros conceitos. Nossa interpretação é que o desejo, dentro da filosofia nietzschiana, encontra-se com o devir, é construído a partir do devir. Se construir a partir do devir, quer dizer, que o desejo é mutante. Desejar, para Nietzsche, é opor-se à interiorização

da dor, proposta pela má consciência niilista. É externar o que há de abundante e profundo no homem, para além das aparências e negativismos. O desejo em Nietzsche assume a postura do vir-a-ser, aprofunda-se nas virtudes humanas, antes imersas pela fraqueza. Não obstante, quando tratamos do trágico, não faltam ao ponto de vista nietzschiano definições para o conceito. O glossarista Georges Goedert, ao mencionar a tragédia em Nietzsche, salienta que,

seu tragicismo dionisíaco é de fato diametralmente oposto ao resignacionismo da negação da vontade schopenhauriana: “a ânsia pelo nada é a negação da sabedoria trágica, seu oposto!” (NF 1884, 25[95]). Nietzsche desenvolve uma compreensão fundamentalmente afirmativa do trágico. [...] Ele atribui à resignação até mesmo um caráter depressivo e acusa Schopenhauer de ter estabelecido a depressão como a condição trágica (NF 1888, 15[10]). Seu contato inicial com o trágico e com a afirmação e a justificação dionisíacas, ali contidas, do mundo e da vida com todos os seus processos, tanto a prosperidade quanto a transitoriedade, concedeu a todo o seu pensamento a orientação fundamental e reiteradamente decisiva. (NIEMEYER, 2014, p.544)

De acordo com o trecho acima, podemos afirmar com solidez que a filosofia nietzschiana, de fato, recriou o conceito de trágico. Apesar de Schopenhauer ser um de seus filósofos precursores, Nietzsche recusa as considerações do primeiro, como já acentuamos aqui, atuando contra o pessimismo schopenhaueriano. Para o filósofo alemão, a tragédia é positiva, o trágico para Nietzsche é e deve ser desejante. Em *Fragmentos póstumos*, por exemplo, Nietzsche contraria a postura niilista defendendo a ânsia pelo disforme, desatador da reputação apolínea, permeado pelo ser dionisíaco. Nietzsche incorporou Dioniso e anunciou a tragédia fazendo-a júbilo, dedicando-a às dolorosas pronúncias geradas pela resignação de Schopenhauer. Em *Crepúsculo dos ídolos* (2014, p.111) faz-se importante citar que o filósofo alemão afirmou ser o pioneiro a levar a sério o “maravilhoso fenômeno que carrega o nome de Dioniso”.

2.4 *El deseo em Almodóvar*

Se te pertenço, separo-me de mim.
 Perco meu passo nos caminhos de terra
 E de Dionísio sigo a carne, a ebriedade.
 Se te pertenço perco a luz e o nome
 E a nitidez do olhar de todos os começos:
 O que me parecia um desenho no eterno
 Se te pertenço é um acorde ilusório no silêncio.
 E por isso, por perder o mundo
 Separo-me de mim. Pelo Absurdo.
 Hilda Hilst, 1989, p.454

Acreditamos que Pedro Almodóvar atravessa por meio da arte, à sua maneira e estilo cinematográficos, um campo imanente que envolve a potência do desejo e também o trágico. Como já mencionamos, tomamos o diretor espanhol como personagem conceitual e abarcador da filosofia imanentista de Nietzsche e Deleuze&Guattari. Segundo Fernando Tôrres Pacheco, personagens conceituais são

os mestres de obra do construtivismo filosófico. São eles que habitarão o plano de imanência e que darão vozes aos conceitos criados pelo filósofo. O personagem conceitual recebe roupagens diversas, de acordo com o plano de imanência suposto, e cabe ao filósofo sublinhá-lo em tal ou qual pensamento. (PACHECO, 2013, p.15)

O trecho acima se aplica ao roteirista Pedro Almodóvar no lugar de filósofo, e ao plano de composição, o cinema, no lugar do plano de imanência. Artista visceral, Almodóvar realizou todos os seus filmes na Espanha. Dentro da língua espanhola, podemos afirmar que os filmes almodovarianos produzem outra linguagem, sobretudo, uma linguagem crítica ao universo despótico. Nas palavras de Almodóvar, em uma série de entrevistas ao crítico de cinema Frédéric Strauss, uma das características da cultura espanhola é “troçar das coisas que nos metem medo” (STRAUSS, 2008, p.204) e completa que “[...] na cultura espanhola há igualmente o sentimento trágico da vida, que impregna até o ar que se respira. Meus filmes correspondem sobretudo a esse sentimento.” (ibidem). Os conceitos de desejo, bem como o de trágico, quando encenados pelas personagens almodovarianas tipificam a relação entre essas e a minoria alijada, porém subversiva. Em *La ley del deseo*, por exemplo, há corpos ligados à arte, bem como ao idealismo. Aqui, queremos fazer ver o desejo trágico a partir de Nietzsche e Deleuze&Guattari. Nesse sentido, partindo da nossa proposta de experimentação, faremos uma exposição panorâmica de algumas potências desejantes desse autor-diretor.

O primeiro filme de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), apresenta o trio de amigas excêntricas Pepi, Luci e Bom, que juntas, repudiaram os abusos causados por um policial viril, cônjuge de Luci. Em *Laberinto de pasiones* (1982), Almodóvar entrelaçou uma série de personagens em uma narrativa eclética, um tanto quanto confusa. Mas, ainda assim, conseguiu demonstrar o desejo por meio de traços marcantes da Espanha na época, como o movimento da *movida*⁵, por exemplo, além de expor os argumentos de seus filmes posteriores.

Entre tinieblas (1983) e *¿Qué hecho yo para merecer esto?* (1984) demonstram uma espécie de desejo trágico marginal. A primeira, sendo Yolanda, uma cantora pop, que perde o parceiro e desamparada, busca refúgio no convento das “redentoras humilhadas”. Recebida pela madre superiora, a jovem junta-se ao convívio de quatro freiras viciadas em heroína, as irmãs Sórdida, Perdida, Rata de Esgoto e Víbora. Já a personagem Gloria, protagonista do segundo filme citado, passa por relações conflitantes com a família. Além de trabalhar arduamente para sustentar a casa, ela tem de lidar com as manias da sogra e com as inquietações dos filhos. Seu marido, um sujeito autoritário e que a destrata, vem a óbito em um acidente inusitado, causado por ela. Viúva, Gloria se encontra sozinha quando seus filhos fogem de sua casa e a sogra decide migrar para o interior. Quando está prestes a suicidar, ela avista um de seus filhos, retornando ao prédio no qual moram, no subúrbio, vislumbrando a partir dali expectativas de ter uma vida melhor.

O desejo e o trágico, aos poucos, foram amadurecendo junto à figura de Pedro Almodóvar. Em *Matador* (1985/1986), o casal de protagonistas Diego Montes e María Cadernal, vive uma perigosa relação amorosa. Ambos têm em comum o desejo trágico de matar. Ele, principalmente mulheres, ocultando cadáveres no jardim de sua casa. Ela, assassinando seus amantes durante orgasmos sexuais. Diego e María executam um ao outro, ao final da película. Já em *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), Almodóvar é consagrado pela crítica, tornando-se conhecido no mundo inteiro. A trágica comédia narra a história de Pepa, uma dubladora, que sofre com o rompimento de uma longa relação amorosa com seu colega de dublagens Ivan. Grávida dele, o único desejo de Pepa é conseguir dizer-lhe adeus, uma vez que Ivan está prestes a embarcar para longe de Madrid com sua atual amante.

⁵ Compreendemos a definição de *Movida Madrilena* ou apenas *Movida* “como o conjunto de fenômenos culturais, articulados pela música, o teatro e o cinema que ocorreu em Madrid entre os anos de 1978 e 1985, paralelamente às mudanças sociopolíticas que ocorreram na Espanha na mesma época.” (MORAIS, 2015, p.38)

¡Ata-me! (1989) é uma trama marcada pelo desejo de Ricki constituir uma família. Para isso, busca a mulher ideal, e acaba por escolher Marina, uma atriz de cinema. Após sair do hospital psiquiátrico onde se encontrava internado por anos, o jovem vai imediatamente ao estúdio no qual Marina grava seu próximo filme. Persegue-a e invade seu apartamento, amordaçando-a e atando-a em uma cama. Ele explica a ela suas intenções de casar-se e ter filhos, convencendo-a, dia após dia, que o seu amor é sincero e verdadeiro. Ao final, Marina concede e os dois fogem juntos em busca de uma vida feliz. Em *Tacones lejanos* (1991), Pedro Almodóvar mostra os conflitos entre Becky Del Páramo, famosa cantora dos anos de 1960, que abdica dos cuidados da filha Rebeca para dedicar-se à carreira musical. Depois de tempos ausente, ela retorna disposta a reconquistar o afeto de Rebeca, que se encontra envolvida no assassinato do próprio marido.

A história de *Kika* (1993) gira em torno de assassinatos cometidos pelo serial killer Nicholas, que se torna vizinho de Kika e do marido dela, Ramón. Kika é violentada pelo irmão de sua empregada, sendo flagrada pelas câmeras de Andrea Caracortada, apresentadora de um sensacionalista programa de TV, que na verdade vigiava o apartamento de Nicholas. Entre idas e vindas, Kika e Ramón terminam por acompanhar a grande perseguição de Andrea, obcecada por investigar a misteriosa vida de Nicholas. Quando consegue estar diante dele, Andrea é morta, mas antes consegue baleiar Nicholas, que também falece. Leo, de *La flor de mi secreto* (1995) é uma escritora de pseudônimo Amanda Gris. Padecida com o final do casamento com Paco, Leo entra em um longo colapso emocional. Com o passar do tempo e devido a novas oportunidades e relações, ela recupera a perspectiva de amar e viver.

Carne trémula (1997), inspirado no romance policial de Ruth Rendel, apresenta a história trágica de David. Baleado na tentativa de salvar Helena de um súbito ataque provocado por Victor, o policial torna-se paraplégico. Victor é preso e David se casa com Helena, porém, a última mesmo abarcando a culpabilidade pelo ocorrido, deseja Victor. Livre da detenção, anos depois, os dois se reencontram, reatam e assumem a paixão que sentem um pelo outro. *Todo sobre mi madre* (1999) relata a trajetória de Manuela, enfermeira que desalenta perante a morte do filho Esteban, parte em busca do maior desejo do unigênito: desvendar os detalhes da sua paternidade. O pai de Esteban, na verdade, é Lola, travesti que se prostitui em Barcelona. No percurso, Manuela atravessa caminhos inesperados, como o camarim de Blanche Dubois, atriz de teatro admirada por Esteban. Reencontra a amiga Agrado e ampara a freira Rosa, que se encontra grávida de Lola.

Hable con ella (2002) exhibe a situação de dois homens, Benigno e Marco, zelosos por duas mulheres hospitalizadas, Alicia e Lydia. Ambas estão em coma, não falam e nem sequer as escutam. Os homens, por sua vez, estabelecem diálogos com elas, na tentativa de demonstrarem afeto e cuidado. É um filme, como diz Frédéric Strauss (2008, p.310), que demonstra “como o silêncio pode exprimir a eloquência do corpo”. Já em *La mala educación* (2004), dois rapazes, Ignacio e Enrique descobrem o amor e o cinema em meio a uma escola religiosa, na década de 1960. Padre Manolo, professor de literatura da instituição, é testemunha da relação desejante dos garotos. As três personagens se reencontram, anos mais tarde, em um trágico episódio que marcará a vida e a morte de uma delas.

Em *Volver* (2006) a protagonista Raimunda vive com sua filha Paula e seu marido Paco, que ao tentar molestar Paula, é morto a facadas pela garota. Raimunda oculta o cadáver do ex-marido, às pressas, e busca, a partir do ocorrido, formas de lutar para sobreviver. *Los abrazos rotos* (2009) expõe a vida do cineasta Mateo Blanco, que após um trágico acidente de carro perde completamente a visão, e a sua amada Lena. A partir daí, Mateo se torna Harry Cane, roteirista que oscila entre o desejo de terminar o filme estrelado por Lena, mas que simultaneamente lhe remete a trágica morte da amada.

Filme de grande repercussão, *La piel que habito* (2011), apresenta a clausura de Vera, que na verdade é Vicente. Transformado, o rapaz fora sequestrado por Dr. Robert Ledgard para cumprir o desejo do iminente cirurgião, de criar uma pele humana resistente a toda e qualquer forma de agressão. *Los amantes pasajeros* (2013) é uma sátira prescritiva à crise econômica, política e social da Espanha, ocorrida no início da última década. Um avião decola de Madrid rumo a Cidade do México, mas, apresenta problemas para pousar. Enquanto a tripulação da classe econômica é dopada, os passageiros da classe executiva, cientes do sério risco de vida que correm ali, revelam seus segredos a bordo.

Julieta (2016) transita entre a vida de Julieta, mulher que mora em Madri ao lado de sua filha Antía. Ambas sofrem em silêncio pela morte de Xoan, marido de Julieta e pai de Antía. A dor da perda acaba por separá-las, quando Antía resolve abandonar Julieta aos dezoito anos, sem deixar vestígios. A mãe procura-a de todas as formas possíveis, mas apenas descobre o quão pouco conhecia sobre a filha. O último filme de Almodóvar, *Dolor y gloria* (2019), relata a vida conturbada e solitária do artista Salvador Mallo, por meio de suas lembranças. No capítulo a seguir iremos problematizar o filme *La ley del deseo*. A lei do desejo e das máquinas desejantes é trágica, pois, está para além do controle e se evidencia no devir.

Capítulo 3: Desejo trágico em Almodóvar

3.1 *La ley del deseo*

Lembra-te que há um querer doloroso
 E de fastio a que chamam de amor.
 E outro de tulipas e de espelhos
 Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
 Há no caminhar um descaminho, um arrastar-se
 Em direção aos ventos, aos açoites
 E um único e extraordinário turbilhão.
 Por que me queres sempre nos espelhos
 Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis
 Se só me quero viva nas tuas veias?
 Hilda Hilst, 1992, p.483

A cinematografia de Pedro Almodóvar, como explicitamos no capítulo anterior, por meio das sinopses e dos próprios títulos de seus filmes⁶, apresenta o desejo, no qual vemos um traço de tragicidade. Aspectos que envolvem “la vida y la muerte, el amor y el odio, el deseo y la decepción, la envidia y los celos, la culpa y la incomunicación” (POLIMENI, 2004, p.9). Em entrevista ao crítico Strauss, vejamos o que diz o diretor, leitor de si mesmo, portanto, personagem conceitual, sobre o filme *La ley del deseo* no contexto de sua produção:

Já não há censura oficial na Espanha, mas é evidente que há uma censura econômica e moral, e pude senti-la com *A lei do desejo*. Este é um filme chave na minha carreira. Recebi muitos prêmios na Espanha pelos meus filmes, mas, por este, nenhum. Não digo que se deve reconhecer o valor de um filme pelo número de prêmios que ele obteve, mas às vezes o silêncio é muito eloquente. O tema do filme causava mal-estar aos integrantes da comissão de apoio ao argumento. Naquela ocasião eu já era muito conhecido, não só na Espanha, mas também no estrangeiro, e confrontava o sistema com suas próprias contradições. (STRAUSS, 2008, p.87)

Como lemos anteriormente, pelas palavras de Almodóvar, *La ley del deseo* movimentou-se contra os preceitos morais da cultura espanhola. A temática almodovariana, além de apresentar personagens vulneráveis ao próprio desejo, expressou a tirania provocada por instituições aliadas ao sistema, como a Igreja e a Polícia.

⁶ Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão (1980), Labirinto de paixões (1982), Maus Hábitos (1983), Que fiz eu para merecer isto? (1984), Matador (1985), Ata-me! (1989), De salto alto (1991), Kika (1993), A flor do meu segredo (1995), Carne Trêmula (1997), Tudo sobre minha mãe (1999), Fale com ela (2002), Má educação (2004), Volver (2006), Abraços partidos (2009), A pele que habito (2011), Os amantes passageiros (2013), Julieta (2016) e Dor e glória (2019).

Em *La ley del deseo*, Almodóvar narra a história de Pablo Quintero, cineasta influente da década de 1980, que vive em Madrid. Sua irmã Tina, na verdade, é seu irmão, um homem que mudou de sexo para viver um grande amor com o pai de ambos. Abandonado, Tino, transformado em Tina, vive com Ada, uma criança de dez anos, filha de uma manequim com a qual relacionou-se afetivamente, mas que também a deixou. Ambas são extremamente religiosas, influenciadas pela prática do catolicismo. Pablo protege Tina e Ada, a primeira sendo extremamente zelosa no papel de mãe, e a última, completamente apaixonada por Pablo. Porém, Pablo está envolvido com Juan, um jovem que o estima, mas, que precisa regressar à sua cidade natal. Desolado com a partida de Juan, Pablo conhece Antonio, um rapaz de família burguesa, que em poucos instantes com ele, se torna seu amante ameaçador, demonstrando ciúmes e possessividade. Antonio, por exemplo, encontra uma carta de amor assinada por Juan, mas escrita por Pablo com o intuito de endereçá-la a si próprio, e entra em um terrível estado de cólera. Ao descobrir, Pablo esquiva-se de Antonio, mas promete lhe escrever uma carta assinada por Laura P. – nome da protagonista de seu próximo filme – para não levantar suspeitas na família de Antonio. Pablo, nos escritos, confessa a Antonio o seu amor e desejo por Juan. Antonio então decide ir até a aldeia onde Juan está, o aborda em um bar e mata-o de maneira cruel. No dia seguinte, quando chega à aldeia para visitar Juan, Pablo o vê morto e torna-se o principal suspeito do crime. Ao longo do trajeto de volta a Madrid, Pablo, completamente afetado pela dor, acidenta-se, batendo o carro em uma árvore. Com isso, perde completamente a memória. Nesse meio tempo, a mãe de Antonio mostra a carta enviada por Pablo à polícia, datilografada por sua máquina de escrever, porém, assinada por Laura P., sua personagem fictícia. A partir daí, Laura P. torna-se a responsável pelo assassinato de Juan. Antonio, disposto a se aproximar de Pablo, resolve regressar a Madrid, e se envolve com Tina, fazendo-a acreditar nas suas demonstrações de amor. Quando ela relata a Pablo, que ainda está hospitalizado, sobre seu relacionamento com Antonio, ele recupera a memória e a alerta sobre o perigo que estão correndo. Desesperado, Pablo parte do hospital, escoltado por policiais, rumo ao apartamento de Tina. Chegando lá, Antonio sequestra Tina e dispara contra todos, que estão apreensivos do lado de fora do prédio, e exige um instante a sós com Pablo. Caso contrário, ele efetuará um massacre. Pablo concede o desejo do amante, porém, após o ato sexual entre eles, Antonio comete suicídio.

Podemos afirmar, considerando a perspectiva que adotamos, que as personagens almodovarianas, nesse filme, de certa forma, estão a meio caminho da compreensão e ou

afirmação da vida, ou seja, do trágico. Nesse primeiro instante, a exploração do desejo trágico será um tanto genérica, mais adiante, em outros subcapítulos, seremos mais específicos, tratando individualmente – sem desconsiderar o corpo afetado pela sociedade – cada personagem, as multiplicidades e ou forças que envolvem seu périplo e que faz da personagem ser o que é. Ser o que é não quer dizer ter consciência de ser o que se é. De muitas formas, forças morais incidem sobre os corpos e os tornam dóceis e aptos ao trabalho ou aptos a serem ovelhas, por exemplo, para utilizarmos um termo nietzschiano.

Fazendo um apanhado geral do filme *La ley del deseo*, a diferença representa a dimensão mais relevante de nossa travessia textual na rede de eventos que compõem o desejo trágico em Almodóvar. Segundo os comentários de Regina Schöpke, a diferença

perde-se no infinito. “Torna-se grande ou pequena demais para ser pensada e mesmo para existir.” O que significa dizer que a diferença, na sua realidade mais profunda e desagregadora, é reduzida ao próprio *não-ser*, ao próprio caos – lugar onde todas as determinações se desvanecem. Segundo Deleuze, uma vez submetida às exigências da representação, a diferença torna-se prisioneira do reino da generalidade – que desconhece tudo aquilo que não participa das suas duas grandes ordens: a ordem da semelhança entre os sujeitos e a da equivalência entre os termos. (SCHÖPKE, 2004, p.23)

O texto anterior confere-nos que a diferença, em sua condição mais peculiar, é imensurável e naturalmente substancial à vida. Segundo o pensamento de Deleuze, filósofo comentado pela autora e âncora do nosso estudo, a diferença perde suas amarras, determinadas pela representação clássica. Revolta-se contra os ditames e regras instituídas por regimes de controle, consideradas forças destrutivas do desejo. Pedro Almodóvar, por exemplo, não mede esforços em busca de realizar um cinema da diferença, sendo, portanto, uma imprescindível temática almodovariana e parte necessária à empatia que seu filme provocou. Sobre *La ley del deseo*, Almodóvar salienta que,

O filme fala de algo muito duro, mas ao mesmo tempo muito humano, que é minha visão do desejo. Quero exprimir 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 gênero humano. (STRAUSS, 2008, p.91)

De acordo com a citação anterior, compreendemos que é necessário encontrar, nos fios apolíneos, que tecem a trama fílmica almodovariana, a consistência da alegria trágica, a afirmação de que há um desejo trágico em Almodóvar. No círculo em que estão situadas as personagens Pablo e Antonio, por exemplo, não há o reconhecimento de Pablo pelo desejo do

amante. Situação a ser explicada mais adiante, quando dissertaremos sobre as personagens. Vejamos agora o que afirma Pedro Almodóvar, a respeito da cena de abertura de *La ley del deseo*, extremamente importante para entendermos o desenrolar da narrativa:

O papel do diretor se aproxima efetivamente do papel de Deus, porque o poder de representar seus próprios sonhos é fabuloso. O diretor é um deus porque é um criador, pouco importando que sua criação se manifeste num universo paralelo à realidade. [...] Nas primeiras cenas de *A lei do desejo*, o diretor é uma pessoa oral, que ordena e comanda o que deve ser feito. [...] Desde o início, estabeleço e defino o terreno em que vou atuar, o do desejo: um prostituto, uma espécie de gigolô, masturba-se; mas o importante é que sobretudo, existe alguém que paga, que contrata outro para fazer amor. Os serviços que ele solicita não se resumem ao ato sexual, aliás, é quase o contrário: o que o homem pede é que o rapaz lhe diga que o deseja. Assim, estabelece-se, desde logo, que a personagem principal do filme é um cineasta cujo grande problema é se sentir desejado. [...] Nessa cena, o diretor já dirige a sua própria vida, o que talvez signifique também que transforma suas próprias frustrações em algo de diferente. (STRAUSS, 2008, pgs. 96 e 97)

No fragmento acima, temos, sob a ótica de Pedro Almodóvar, breves noções de seu perspectivismo criativo. Na entrevista cedida a Strauss, por exemplo, Almodóvar assimila sua protagonista Pablo a uma espécie de “Deus”, no entanto, um “Deus frustrado”. Todavia, para a perspectiva aqui adotada, a história do filme gira em torno das ações e fabulações de Pablo. Como artista, assim como o personagem conceitual Almodóvar, Pablo cria a partir de suas sensações. Nesse sentido, o cinema torna-se um espaço autêntico de realidades possíveis. Na medida em que Almodóvar elabora seu filme, enviesado pela metalinguagem, também realiza uma escolha política atravessada pelo desejo. O filme de Almodóvar encadeará um ciclo repleto de personagens singulares, situadas entre arranjos repressores, emparelhamentos que impedem seus respectivos desejos de ocorrerem como produção. Recorrendo a um termo de Deleuze, o que chamamos de singularidade é aquilo que não pertence à ordem da identidade das personagens, estas que ainda não sabem, são marcadas por multiplicidades.

3.2 Pablo⁷

O que me vem, devo dizer-te DESEJADO,
 Sem recuo, pejo ou timidez. Porque é mais certo mostrar
 Insolência no verso do que mentir decerto. Então direi
 O que se coleia a mim, na intimidade, e atravessa os vaus
 Da fantasia. Deito-me pensada de bromélias vivas
 E me recrio corpórea e incandescente.
 Tu sabes como nasceu a ideia das pontiagudas catedrais?
 De um louco incendiando um pinheiro de espinhos.
 Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas
 E te adentras em carne e moradia. Queixumosa vou indo
 E queixoso te mostras, depois de te fartares
 Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas
 Numa simulação de dor. Paraíso do gozo.
 Hilda Hilst, 1986, p.429 e 430

Protagonista da história de Pedro Almodóvar, o cineasta e escritor Pablo Quintero, homem de conduta egocêntrica, vive às sombras de seu individualismo. Solitário, o artista, apesar de alcançar êxito com criações artísticas, respectivamente lançando mão de filmes e peças teatrais, padece pelo amor não correspondido de Juan, seu primeiro amante. Observemos ainda o que diz Almodóvar a respeito da personagem interpretada por Eusebio Poncela:

A personagem de Eusebio tem uma necessidade muito grande de se sentir desejada, mas, como diz a Antonio, não por qualquer pessoa. Há também algo de muito patético nessa personagem do artista ou do intelectual que se reflete sobre sua própria condição e identidade. Para Antonio, o desejo é algo de imediato que se transforma em energia motora, enquanto Eusebio mediatiza esse desejo por meio da reflexão, o que explica que, até o fim, ele não veja que o objeto de seu desejo está ali ao seu lado. Essa é a sua tragédia pessoal. (STRAUSS, 2008, pgs. 91 e 92)

É importante ressaltar que as premissas de Almodóvar ditas a Strauss, contidas no trecho anterior, não coincidem com os autores e conceitos que estamos adotando. Os filósofos Espinosa, Nietzsche e Deleuze&Guattari, bem como a perspectiva crítica aqui adotada, se aliam ao desejo como produção e potência transbordante. Sob a nossa análise, desconsideramos as relações entre desejo e objeto, por tal concepção pertencer à noção

⁷ Apesar de titularmos os subcapítulos com nomes, nós entendemos as personagens como singularidades, em que pese tais se entenderem como indivíduos.

psicanalítica. Mencionado por Almodóvar, por exemplo, Antonio constrói o desejo em sua relação com Pablo, mas não sabe quantificar a potência de sua vontade. Antonio é, por demais, dionisíaco e sucumbe as forças agenciadas que compõem a paisagem de Pablo. Já Pablo, por sua vez, movido pela cegueira e individuação, não consegue enxergar Antonio, que tenta ser a cópia daquilo que Pablo deseja.

Nessa lógica, Pablo deseja somente aquilo que está condicionado ao reflexo dele próprio. cremos que, ao levar a protagonista de seu filme a um comportamento narcisista, por exemplo, ele assume sua postura perfeccionista, traços notadamente apolíneos. Indivíduo aprisionado ao “platonismo” de seu desejo, Pablo estabelece para si uma condição narcísica, em busca de um amor verdadeiro e Ideal. Byung-chul Han determina que o sujeito narcísico,

não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. O mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo. (HAN, 2017, p.10)

Como a descrição acima estabelece, a condição do sujeito narcísico é projetar-se em si próprio, permanecendo preso a uma autoadmiração que o leva a não enxergar o outro. Pablo sobrepõe a si mesmo sobre Antonio, uma vez que a imagem criada por Pablo jamais será uma imagem perfeita. Sendo assim, impedido de reconhecer a imagem que procura de si próprio no amante, Antonio também não consegue entregar a Pablo a imagem criada e desejada por ele. Afetado pela cegueira, Pablo só encontrará significado naquilo que remete ao seu universo Ideal. E o Ideal é apenas uma máscara que se sustenta pela linguagem, que trai continuamente a si. Quando questionado, em uma entrevista de TV, sobre o que gostaria de ter da pessoa que o amasse, por exemplo, Pablo exclama convicto:

- Que não me acompanhasse a festas e só ficasse em casa me contando fofocas. Não me interrompesse quando escrevo, lesse os mesmos livros que eu. Que entendesse de medicina, leis, encanamento, eletricidade. Resumindo, que me adorasse, não me chateasse e aceitasse que sou inútil. (*La ley del deseo*)

Lemos, acima, de acordo com o relato de Pablo a uma entrevista televisiva, que ele deseja ser “adorado” por alguém que atenda às suas idealizações. Pablo impõe uma espécie de modelo adequado para si, uma pessoa que complete as suas carências, em termos mais comuns, uma “cara metade”. Pablo se comporta como sujeito, indivíduo, e é nesse sentido que a proposta almodovariana, nesse filme, ainda se prende a uma estrutura platônica e freudiana.

Lembramos que o que nos interessa, no presente estudo, escapa a essa estruturação do desejo como ausência e falta.

Diferentemente da idealização na qual se vive, Pablo, antes de conhecer Antonio, viveu um romance com Juan, que, de certa forma, apegou-se a Pablo. No entanto, Juan precisou mudar para o sul da Espanha, decidindo deixar Madrid. Anteriormente à partida do amado, surge na caixa de correspondências de Pablo um cartão postal escrito por Juan. Pablo o lê, porém, mostra-se incontente com os escritos, que lhe dizem:

- Querido Pablo... Este é o farol de que lhe falei. Adoraria filmar aqui. Adoro vê-lo ao amanhecer. Como você está? Escreva para mim. Um beijo, Juan. (*La ley del deseo*)

Diante do relato, insatisfeito, Pablo então resolve escrever para Juan, dizendo que ele mesmo irá datilografar as cartas que gostaria de receber do amado. Assim, propõe o envio das correspondências a Juan, que, recebendo as cartas, apenas teria o trabalho de assiná-las e enviá-las novamente para Pablo. Nesse sentido, Pedro Almodóvar afirma, que,

nesse momento o diretor vive sua vida como cineasta – não como indivíduo –, e como diretor não admite que as coisas sejam como são. Ele as dirige, cria e impõe-lhes a forma e a qualidade que deseja. Torna-se praticamente o criador de sua própria vida. (STRAUSS, 2008, pgs. 92 e 93)

A afirmação de Almodóvar, no fragmento acima, a respeito do inconformismo de Pablo perante a conduta de Juan, nos inclina a crer, evidentemente, que a personagem recai na idealidade do amor criado por ele. Nesse contexto, Pablo ao escrever a carta que gostaria de receber do amante, segundo Pedro Almodóvar, “faz com que o rapaz repita as palavras que quer ouvir, com o mesmo tom com que deseja que sejam ditas.” (STRAUSS, 2008, p.97). O universo criado por Pablo se aproxima do mundo Ideal de Platão quanto ao modo como ele problematiza o amor e seu amante. De acordo com Fuganti (2008, p.23), Pablo “quer definir a essência do amor e, servindo-se dela, identificar e autenticar aquele que está possuído por este amor verdadeiro, elegendo-o como verdadeiro amante.”. Controlador, Pablo ressentido pela não correspondência de Juan, por exemplo, age como uma espécie de “Deus”, regente de um mundo propriamente verdadeiro. Disposto a criar uma situação na qual ele se sentisse desejado, “o cineasta quer tornar a realidade perfeita, e é também o diretor de sua própria vida” (STRAUSS, 2008, p.239).

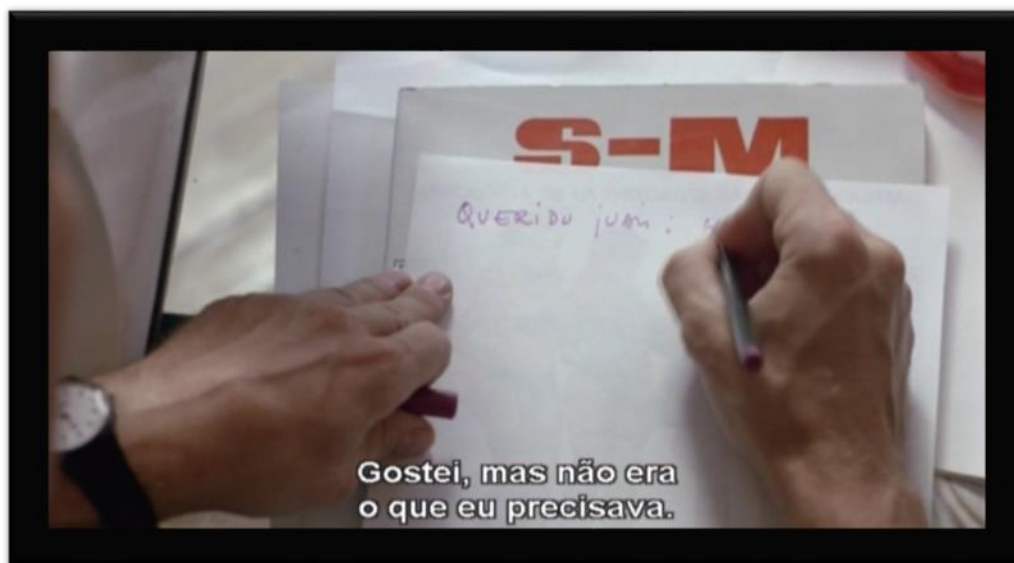


FIGURA 1: Pablo redige sua carta a Juan. Buscando uma perfectibilidade amorosa e narcísica, o cineasta não enxerga que no seu reflexo há outro homem, e não ele mesmo.

Paradoxalmente ao princípio de individuação, imbricado ao que podemos inferir como “platonismo” do desejo de Pablo, o escritor inevitavelmente recorre à criação. Mediado pela arte, Pablo assume o seu desejo no âmbito social, mesmo ainda preso ao dispositivo metafísico de sua intimidade. Ou seja, ao criar, Pablo mesmo decadente e melancólico pela falta de Juan, alia-se ao desejo dionisíaco, em decorrência ao seu ofício de artista. Inspirando-se na obra *La voix humaine* do dramaturgo, poeta e pintor francês Jean Cocteau, por exemplo, Pablo escreve um monólogo teatral, destinando-o à sua irmã, Tina Quintero. Na peça, Pablo traça o enredo de uma mulher perante o abandono do amante, que por meio de um terrível telefonema, rompe friamente a relação afetiva na qual eles se encontravam.

A ficção pensada e criada por ele, neste caso, é notavelmente dionisíaca, opondo-se à sua individuação apolínea. Pablo é um artista que deseja, na medida em que é uma singularidade que produz. Paralelamente ao sucesso da peça, Pablo, ainda tomado pelo anseio de criar, inicia a elaboração de uma nova história, desta vez, um roteiro fílmico, cujo nome da intérprete principal é Laura P. Acreditamos que aí há algo que o próprio Pablo não consiga ver, ou seja, a sua condição singular, de artista e de criador. O que faz dele um não dividido, embora ele se veja como um indivíduo, tendo em vista os valores aos quais está apegado.

3.3 Antonio

Amor chagado, de púrpura, de desejo
 Pontilhado. Volto à seiva de cordas
 Da guitarra, e recheio de sons o teu jazigo.
 Volto empoeirada de vestígios, arvoredos de ouro
 Do que fomos, gotas de sal na planície do olvido
 Para reacender a tua fome.
 Amor de sombras de ocasos e de ovelhas.
 Volto como quem soma a vida inteira
 A todos os outonos. Volto novíssima, incoerente
 Cónita
 Como quem vê e escuta o cerne da semente
 E da altura de dentro já lhe sabe o nome.
 Hilda Hilst, 1989, p.445

Marcado pelo excesso, Antonio nos parece ser o mais dionisíaco personagem de *La ley del deseo*. Interpretado por Antonio Banderas, Antonio Benitez faz de tudo para se aproximar de Pablo Quintero. Meticuloso, Antonio não renuncia ao seu desejo, notadamente marcado pela embriaguez. A personagem demonstra sua obsessão na medida em que assiste à entrevista de Pablo, extremamente atento aos dizeres do diretor de cinema. A partir daí, Antonio busca maneiras de encontrar a máscara ideal, que atenda aos requisitos idealizados por Pablo. Tudo o que pertence a Pablo, interessa a Antonio.

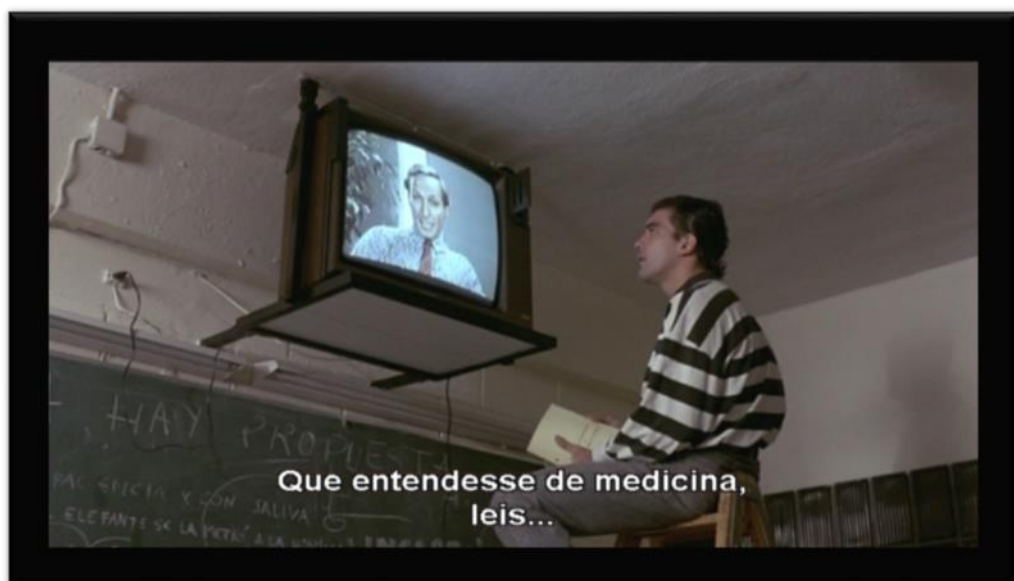


FIGURA 2: Antonio observa Pablo, ao longo de uma entrevista para um programa de televisão. Pablo não imagina que será alvo do desejo embriagado do rapaz.

Filho de uma família burguesa, Antonio vive em Jerez, cidade no interior da Espanha. Seu pai é um parlamentar ligado ao governo, e sua mãe, uma mulher alemã que acompanha todos os passos do filho. Mesmo ligado a um arranjo familiar conservador, Antonio arrisca-se ao viver um relacionamento afetivo com Pablo, em Madri. Por sua vez, Antonio torna-se extremamente obsessivo na construção de seu desejo, que aqui ensejamos como excesso e vontade de potência. Antonio acompanha todos os passos do diretor de cinema, disposto a ser o reflexo que Pablo deseja. Porém, completamente cego, Pablo se apresenta a Antonio como um homem “que conserva sua vida nos graus mais baixos de intensidade, atrelado a valores vis que impõe a si próprio, prisioneiro de um círculo vicioso gerado pelo movimento estéril de sua impotência.” (FUGANTI, 2008, p.50).

Nesse sentido, Pablo ao atuar como uma espécie de juiz de si mesmo, julgador e manipulador daquilo que pertence a sua rede de valores, acaba por não enxergar Antonio. Ainda assim, Antonio insiste em convencer Pablo de seu amor por ele, e também em demonstrar a necessidade que Pablo possui de ser amado. Na primeira noite em que passam juntos, por exemplo, Antonio vela o sono de Pablo, e em seguida, vasculha seus pertences. Antonio acaba encontrando a carta que o cineasta escreveu para si mesmo, no intuito de endereçá-la a Juan, para que o último assinasse e enviasse novamente ao diretor. Nos escritos, Pablo diz, em uma espécie de súplica ao amor de Juan:

- Querido Pablo... Não saí de Madrid para esquecê-lo, pois se o esquecesse como disse ficaria vazio. O que tem feito? O que tem lido? Que filmes tem assistido? Que discos comprou? Pegou alguma gripe ou parou de cheirar? Quero dividir tudo com você. Só não me conte se conheceu alguém de quem gostou. Não suportaria saber. Quero ver você. Você decide quando. Eu te adoro. Juan. (*La ley del deseo*)

Após ler a correspondência, sem saber que Pablo é o autor dos escritos e não Juan, Antonio cai em um terrível estado de ira, deixando o apartamento de Pablo, insultando-o por meio de um bilhete. No dia seguinte, sem hesitar, Antonio procura por Pablo, alegando a ânsia por vê-lo, pois, viajará dali a três dias. Pablo cede, e os dois dormem juntos novamente. Desta vez, Antonio demonstra disposição para lidar com as necessidades do amante, fazendo-se atento ao que Pablo deseja, cuidando daquilo que Pablo não é capaz de cuidar. Pablo percebe a iniciativa de Antonio, que de imediato lhe diz:

- Você é um desastre. Precisa de alguém para cuidar de você. (*La ley del deseo*)



FIGURA 3: Antonio tomado pela produção de seu desejo, enquanto Pablo reflete sob sua própria imagem.

Há, nesta passagem fílmica, sob o nosso ponto de vista, ante à postura de Pablo, semelhante à figura de Apolo, um transbordamento por parte do desejo de Antonio. Este, assim como Dioniso, coloca diversas máscaras para convencer Pablo sobre sua capacidade para amá-lo e servi-lo. 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. Em um diálogo travado com Pablo, por exemplo, Antonio diz:

- Não quero que fique com outro. E que também cheire cocaína. Quero que vá me visitar e passaremos duas semanas sozinhos. Precisa ter uma vida mais saudável.
- Não é meio reacionário?
- Sim, sou como se deve ser. Quem é o cara da carta? O tal Juan?
- Você leu? Quem lhe deu permissão?
- Não tenho como evitar querer saber tudo sobre você. (*La ley del deseo*)

Vemos, de acordo com a invasão de privacidade de Antonio, o desejo incorrer como um devir doentio, marcado pela vontade de Antonio romper com a individualidade de Pablo. Instantes antes de regressar à sua cidade, Antonio pede a Pablo para lhe escrever cartas, assim como o último fez para Juan. Contudo, essas cartas deveriam ser assinadas por Laura P., personagem fictícia do próximo filme do diretor. Assinando as correspondências com o nome de uma mulher, os pais de Antonio, naturalmente, não desconfiariam da relação afetiva existente entre eles. Pablo atende ao pedido, envia as cartas, assinadas por Laura P., que

acabam por desagradar às expectativas de Antonio. Nas entrelinhas, o cineasta nega seu amor por ele, e escreve, friamente:

- Antonio, eu não te amo... Ainda amo Juan. Não vou vê-lo, pois vou visitar Juan. Me esqueça. Não tente se enganar. Nunca te enganei. Laura P. (*La ley del deseo*)

A partir daí, Antonio decide ir até Trafalgar, à procura de Juan. Chegando lá, Antonio se passa por um amigo de Pablo. Vestido com uma camisa idêntica à que Pablo possui, Antonio pede a Juan uma garrafa de uísque, disposto a se embriagar. Em seguida, Antonio afirma a Juan que o cineasta não irá mais visitá-lo, ao contrário do que Pablo havia lhe dito, dias antes, por meio de um telefonema. Os dois se direcionam ao Farol, Antonio persuade Juan, até que, num instante oportuno, empurra-o do alto de um penhasco. Antonio mata-o e escapa, acreditando não ter deixado vestígios. De volta para a casa dos pais, o jovem é surpreendido pela mãe, que desconfia sobre a sua relação com Laura P. A mulher, que na verdade só existe sob um pseudônimo, torna-se a principal suspeita pelo assassinato de Juan. Quando a polícia averigua a origem das cartas, assinadas pela suposta mulher, percebe que elas foram datilografadas pela máquina de Pablo, direcionando a autoria do crime a ele.

Em contrapartida, quando descobre que Juan está morto, Pablo sai imediatamente em busca de Antonio. Sem escrúpulos, Antonio desvenda a Pablo detalhes do crime cometido por ele, defendendo a ideia do seu amor, doentio, por Pablo. Apavorado, o diretor acusa-lhe de assassino e o abandona, às pressas. Completamente descontrolado, Antonio se mostra capaz de tudo para obter o amor de Pablo e vai para Madrid. Disposto a se reaproximar do amado, Antonio relaciona-se com Tina, enganando-a. Quando é descoberto, Antonio persiste na alegria de seu desejo, como diz Almodóvar em entrevista a Strauss, sua personagem “transborda de alegria, e mesmo quando fala com o amante para lhe dizer que vai morrer, está cheio de alegria.” (STRAUSS, 2008, p.200). O trágico ocorre diante o suicídio de Antonio, que, encurralado pelos policiais, mesmo após eles terem permitindo-lhe um instante a sós com Pablo, pega uma arma e atira contra si. Nota-se que o desejo em Antonio é uma tentativa, para a nossa perspectiva, de Almodóvar ensinar por meio de sua personagem dionisíaca, nuances do que chamamos de desejo trágico.

3.4 Tina e Ada

Se te ausentas há paredes em mim.
 Friez de ruas duras
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.
 Então me amas? Te pões a perguntar.
 E eu repito que há paredes, friez
 Há molimentos, e nem por isso há chama.
 DESEJO é um Todo lustroso de carícias
 Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
 desejo é uma palavra com a vivez do sangue
 E outra com a ferocidade de Um só Amante.
 DESEJO é Outro. Voragem que me habita.
 Hilda Hilst, 1992, p.483

Tina e Ada vivem juntas, como mãe e filha, desde que a mãe de Ada e amante de Tina, as abandonou. A última, única irmã de Pablo, é uma mulher ressentida por esta e outras decepções amorosas ocorridas em sua vida. Em uma relação incestuosa, por exemplo, Tina fugiu com o pai para o Marrocos, decidindo-se ali efetuar sua mudança de sexo. Deixada diante à mudança dele para Nova York, ela regressou para a Espanha. Tina, que no passado foi Tino, ainda se relacionou com o padre responsável pela escola cristã a qual estudava, o Instituto Ramiro de Maeztu. Ao passar pelo local ao lado de Ada, Tina direciona-se à capela do colégio. Ali, ambas escutam a canção *Oh virgen más pura*, tocada pelo antigo diretor espiritual de Tina, quando ela ainda era uma criança. Tina aproxima-se dele, e lhe diz:

- Era solista do coral quando criança. É a única coisa que sinto saudades dessa época.
- Você me lembra um antigo aluno. Ele também cantava no coral.
- Padre Constantino, sou eu.
- Você? Não pode ser. Você mudou muito.
- Não acredite. Na essência continuo a mesma.
- E esta menina?
- Ela é minha filha.
- Você é casada?
- Não. Estou condenada à solidão. (*La ley del deseo*)

Arraigada à religiosidade, a grande tendência metafísica que damos notícia ao longo do texto, sob o perspectivismo da nossa análise, é tratar Tina como uma mulher *considerare*. Na medida em que a personagem incorpora, justamente, práticas cristãs e morais, ao longo de sua vida, ela se “auto condena” à “solidão”, como se estivesse sujeita a uma espécie de punição. Nessa lógica, Tina nega a imanência, logo, o plano dos acontecimentos, do desejo e das

multiplicidades. A essência mencionada pela personagem, presente no diálogo citado, não é a essência proposta por Espinosa, essência ligada ao *conatus* e ao desejo como expansão e força fundamental à existência da humanidade. Ao contrário, Tina denomina como “essência” a sua retidão, valor que a aprisiona, que a faz ser apolínea. Analisamos o ressentimento que a personagem demonstra, perante à sua confissão ao padre, por exemplo, como um fator impeditivo de seu desejo. Crente na beatitude dos céus, supostamente capaz de regê-la, e não nos devires que lhe cercam em sua vida na Terra, Tina controla seus desejos, e acredita, firmemente, na Ideia e na imagem de um Deus superior e divino, capaz de determinar o seu próprio destino.

Lembramos que, para Deleuze, o pensamento se dá sem a presença de imagens (re)cognitivas e é avesso ao platônico mundo das Ideias, ou seja, para o filósofo, não há cópias ou moldes pré-estabelecidos, opostamente às tradições judaico-cristãs, junto aos seus submissos rebanhos. Já Nietzsche, quando trata dos ideais ascéticos, por exemplo, contradiz todo o moralismo instituído por crenças dogmáticas. Ao passo que ancoramo-nos nas filosofias afirmativas destes autores, refutadores da culpa e do castigo, sentimentos que podemos apontar como estimulantes ao rancor de Tina, Nietzsche nos diz que “o que em geral se consegue com o castigo, em homens e animais, é o acréscimo do medo, a intensificação da prudência, o controle dos desejos: assim o castigo *doma* o homem, mas não o torna “melhor”.” (NIETZSCHE, 2009, p.66).

De acordo com a passagem acima, consideramos Tina apolínea na medida em que ela estabelece controle ao seu desejo. Atitude esta que nos apresenta um paradoxo, já que a personagem aceita atuar como atriz na peça de seu irmão Pablo, *La voix humaine*. Entusiasmada ao receber o papel, condição que lhe torna dionisíaca, Tina está, novamente, diante à trágica lembrança do abandono. O monólogo artístico apresenta uma personagem que sofre após ser deixada pelo homem que ama. Desamparada pelo pai, pelo Padre e pela mãe de Ada, Tina, apesar de incrustada à Ideia da falta, cria e representa, em sua função como artista. Quando Pablo declara à Tina o seu desejo de tê-la como intérprete, Ada exclama:

- Deu certo. Pedimos trabalho para a Virgem e ela nos arranjou! (*La ley del deseo*)

Como lemos na frase acima, dita por Ada, nota-se que a menina é engendrada pela religiosidade, aspecto que também a faz ser *considerare*. Abandonada pela mãe, e sob os cuidados e influências de Tina, Ada está prestes a cumprir sua primeira comunhão, prática

pertencente ao catolicismo. Com a permissão de comungar, ou seja, de receber o sacramento da Eucaristia em busca da purificação, Ada estará diante do tão almejado perdão de Deus. Quando descobre a vontade da garota, Pablo presenteia-a com um vestido similar à de uma santa, para a celebração religiosa e também para que Ada se caracterize para atuar, junto à Tina, em *La voix humaine*. Ao longo das apresentações, a mãe de Ada surge, repentinamente, em seu camarim, encontrando-a caracterizada para uma das cenas em que interpretará no palco. Ada acaba sendo surpreendida pela mãe, que alega ter direcionado a filha à prática do ateísmo. Ada a contrapõe, afirmando:

- Você pode ser ateia. Mas Tina e eu somos religiosas, e muito. Temos uma Cruz de Maio⁸ em casa. [...] Temos uma Virgem que faz milagres. (*La ley del deseo*)

Forte símbolo do cristianismo, a crucificação representa o ato do castigo, ou seja, o momento da paixão e morte de Cristo. Submissas à Ideia do sacrifício demonstrado pelo “homem crucificado”, Tina e Ada demonstram uma forte devoção e obediência a Deus. Sendo assim, elas estão a meio caminho da negação da vida, do desejo e também do trágico, ambas sendo incapazes de afirmar o acaso e o devir, por exemplo. A Virgem a quem Ada se refere é a mãe de Cristo, que de acordo com a crença cristã, é considerada uma Virgem em sinônimo a sua pureza. Além de conceber o filho de Deus, para os crentes, a santa também realiza milagres. Tanto a cruz quanto a santa, imagens a qual Ada menciona no diálogo com a mãe, respectivamente, estão situadas em um altar no apartamento de Tina, estrutura que remete às alturas, assim como o céu está sob a Terra e os homens.

Condicionadas à concepção metafísica, as personagens se apegam à imagem do pensamento dogmático. Tina alia-se ao niilismo, ou seja, o que Nietzsche, segundo Deleuze, denomina como o “empreendimento de negar a vida, de depreciar a existência.” (DELEUZE, 2018, p.49). Tina e Ada prevalecem presas ao dispositivo da Igreja, alimentando o ressentimento diante da rejeição. A primeira, rejeitada pela amante, e antes disso, por outros homens, também carrega a culpa de, no passado, ser a responsável pela separação de seus pais. A segunda fora deixada pela mãe, sendo amparada por Tina e Pablo. Em vez de

⁸ Segundo José Elenito Morais, a Cruz de Maio “é uma celebração festiva bastante popular no mundo cristão, manifestando-se de várias formas. É um ato público de devoção da cruz, podendo ocorrer em vários lugares com rituais religiosos como missas, terços e procissões ou simplesmente adorações da cruz ornamentada sem rituais religiosos.” (MORAIS, 2015, pgs. 83 e 84)

afirmarem o trágico, ou seja, a alegria trágica perante à condição de abandono, Tina e Ada sustentam a platônica Ideia do dogmatismo. Desejam quando praticam o exercício artístico, atuando como atrizes, mas acabam voltando-se para a individuação, quando atadas a Ideia da contrição e do pecado, por exemplo.



FIGURA 4: Ada junto à Tina, em um momento de devoção à Virgem.

A existência do platonismo é a Ideia do controle, uma espécie de contra movimento ao desejo. Ada, assim como Tina, busca consolo naquilo que ela acredita ser o caminho Ideal, capaz de levá-la à eternidade. Tendo em vista as relações que Ada estabelece com as forças às quais se agenciam em torno dela, forças repressoras do desejo, a menina assume uma conduta apolínea, impregnada por figurações de ordem moral, impostas pelo doutrinamento a qual ela recorre. Como tratamos aqui as personagens almodovarianas, como singularidades, às figuras e santidades às quais Ada e Tina se inspiram, em nada alteram suas vidas. Amarradas às superstições opressoras, elas negam a afirmação da vida, tornando-se reféns do que Nietzsche denomina de “má consciência”. Segundo o filósofo, “o castigo teria o valor de despertar no culpado o sentimento da culpa, nele se vê o verdadeiro *instrumentum* dessa reação psíquica chama “má consciência”, “remorso””. (2009, p.64). Tina e Ada na condição de máquinas desejanter, recusam o desejo trágico. Há nelas vontade de potência, mas, ambas também se submetem à vontade de poder, firmemente crentes na Ideia que são instrumentos de Deus.

Capítulo 4: Desejo trágico em *La ley del deseo*

4.1 Arte e movimento desejantes

De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão.
A mesma ilusão

Da água que sorve a água pensando sorver a lua.
De te pensar me deito nas aguadas
E acredito luzir e estar atada
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
De te sonhar, Sem Nome, tenho nada
Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
De te amar, possuída de ossos e de abismos
Acredito ter carne e vadiar
Ao redor dos teus cimos. De nunca te tocar
Tocando os outros
Acredito ter mãos, acredito ter boca
Quando só tenho patas e focinho.
Do muito desejar altura e eternidade

Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
Quando sou nada: água fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água.
Hilda Hilst, 1986, p.430

As perspectivas filosóficas incorporadas pelo presente trabalho dialogam diretamente com as artes. Mediante os filósofos Espinosa, Nietzsche e Deleuze&Guattari, experimentamos as variantes imanentes do desejo trágico em um filme fixado às noções de sujeito, objeto, falta, identidade e uma visão genérica do que seja o conceito de trágico. O que propomos aqui é expor esse universo de *La ley del deseo*, ainda marcado por uma visão metafísica e, de certa forma, freudiana. Mesmo as personagens que vivem sob o modelo da falta e do ressentimento, estão sob as contingências do devir que as atinge em que pese o Idealismo que as acomete. Situamos o desejo em uma realidade mutante, em constante movimento e que desmente o modelo racional “capaz” de controlar os “destinos” de Pablo, Antonio, Tina e Ada. O acaso, pode-se afirmar, é o devir, uma multiplicidade sempre em mutação.

Para pensar nas variantes imanentes, tais como o acaso e o devir, por exemplo, é preciso pensar a condição imanente do desejo trágico e no Idealismo das personagens por intermédio

do paradoxo. *A lei do desejo* é trágica, então, nela se constitui o desejo trágico. Sendo assim, há uma discrepância entre o desejo trágico exposto n'*A lei do desejo*, pensada à maneira dos filósofos imanentes, como citamos, e as personagens que não compreendem o desejo como trágico. Estas, todavia, se deparam a todo o momento com a radicalidade do desejo e do trágico, sem que consigam vê-lo nos eventos que ocorrem ao longo do filme. Antonio, embriagado, quer ser a imagem ideal para Pablo, porém, Pablo criou uma imagem ideal daquilo que deseja e, por isso mesmo, não consegue ver o real. Fixada à imagem Ideal, e logo, dominada pelos ideais ascéticos, Tina estabelece controle aos seus desejos, influenciando Ada que por ser ainda uma criança, não possui noção quanto aos agenciamentos à sua volta. Sobre as personagens criadas por Pedro Almodóvar, assim como a nossa civilização, todos nós, ocidentais, nascemos sob o signo judaico-cristão, mas não necessariamente mediante o acaso e o acontecimento, junto ao devir da diferença, nos enquadrados nesse universo. O próprio título do filme, *La ley del deseo*, traz aspectos do desejo trágico e de suas respectivas nuances. Aqui pensamos na condição imperativa do modelo da falta, molde no qual vivemos, e também nos agenciamentos e nas máquinas desejantes. Compreendemos o conceito de agenciamento, segundo François Zourabichvili (2004), como um acontecimento de múltiplas dimensões, linhas de forças advindas do devir, que atravessam as singularidades.

Utilizamos *La ley del deseo* como se fosse um conceito, sendo essa “lei” pertencente ao devir e ao excesso. Nesse sentido, há um excesso nas personagens almodovarianas, tanto na recusa do desejo quanto no Idealismo, ou seja, sob a nossa ótica, há um contra excesso, uma vontade de controle que não funciona em face à realidade d'*A lei do desejo*. Portanto, se a criação de Pedro Almodóvar é ainda estruturada em moldes fixos no que se refere ao desejo, os teóricos utilizados no presente trabalho, nos fazem enxergar outras potências, que não deixam de surgir ao longo do filme, como os acontecimentos, com forças infinitamente maiores a qualquer ideia que afeta as personagens. Mesmo que elas não percebam, em vista desse viés Ideal que se sobrepõe à sensação que lhes toca, isso é perceptível. Tal sensação vem multiplamente da vida e de nenhum outro lugar, mas que se pode afirmar, vem à tona, por intermédio do discurso platônico, como já salientamos, anteriormente. Contrário à imagem do mundo das Ideias de Platão, o presente capítulo não se trata de um modelo analítico. Tratamos de um encontro entre a arte e a filosofia imanente, e porque não, entre a arte e a vida. Realizamos um experimento, no qual observamos no objeto artístico

almodovariano *La ley del deseo* os efeitos, repletos de multiplicidades, produzidos pelo que chamamos de desejo trágico.

Na medida em que o nome da sua produtora é *El Deseo*, Pedro Almodóvar, ao longo de sua carreira, tratou por meio de seus filmes, como vemos em *La ley del deseo*, temas como o amor, o eros, o narcisismo e a inclusão do outro como ser desejante. Assim, Almodóvar cria

um cinema, enfim, que, reproduzindo os mecanismos do próprio desejo, aniquila com a possibilidade de fixação de padrões e de modelos; corrói a perspectiva de “ordem e controle” almejada pelos ideólogos de um mundo “monológico”. (SILVA, 1996, p.63)

Contestando modelos repressores contidos na Espanha, Estado de força hegemônica, o diretor espanhol atua como uma espécie de máquina de guerra contra a grande máquina despótica. A partir do comentário acima, afirmamos que, ao produzir filmes, Pedro Almodóvar perpetua na sociedade um universo subjetivo, cuja singularidade reside em um modo de intencionar bastante peculiar. Nesse sentido, arte e vida se misturam, diríamos, em um mesmo plano imanente. A partir daí, dessa dimensão entre arte e vida, compreendemos um traço que podemos identificar tanto no cineasta quanto no aparato teórico-filosófico que utilizamos, senão de todos, ao menos em grande parte. Vejamos, novamente, o que o ensaísta Wilson H. Silva diz a respeito do cinema almodovariano, a partir da sua leitura sobre o filme *La ley del deseo*:

É no limiar do Desejo que reside o cinema de Pedro Almodóvar. São suas linhas tortuosas que delineiam os contornos de seus personagens, enredos e filmes. É sobre o seu sedutor traçado que corre a narrativa do diretor. É de seu brilho cativante que brotam não só suas famosas “cores”, como também os reflexos de inauditas fantasias, anseios e sonhos que povoam as mentes de seus muitos espectadores. (SILVA, 1996, p.51)

De acordo com o trecho acima, e sustentados pela filosofia imanentista, erigimos que o traço de Almodóvar é o desejo trágico. Não obstante, respectivamente as “linhas tortuosas” almodovarianas, sob o nosso ponto de vista ancorado nos autores Deleuze&Guattari, são possíveis “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.” (1995, p.11). A nossa perspectiva enseja o desejo trágico em Pedro Almodóvar, relacionando-o com as linhas de fuga, considerando a relevância dos conceitos na orientação prática da filosofia espinosana, nietzscheana e deleuzo-guattariana. Recorrendo ao perspectivismo dos últimos filósofos, compreendemos o plano imanente almodovariano como uma composição de multiplicidades,

traçado pelo desejo trágico e composto por linhas de fuga. Tais linhas correspondem à *lei do desejo*, mas não às personagens ainda imersas na lei da imagem pensamento, por exemplo.

Dessa forma, o vocabularista Zourabichvili define, de acordo com a conceituação do próprio Deleuze, presente no livro *Diálogos*, que

a linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. (ZOURABICHVILI, 2004, p.29)

A partir da definição proposta acima, entendemos as linhas de fuga como transversais oriundas de um devir oscilante. Uma linha de fuga é a ação de movimentar-se entre territórios, ou seja, a possibilidade de mudar, de desterritorializar. Sem atribuições, por exemplo, Pedro Almodóvar produz o filme *La ley del deseo*, disposto a nos contar uma história, tecendo suas personagens fílmicas sob o traço do desejo trágico. O diretor não destinou a narrativa a nenhum sujeito ou objeto, tampouco determinou se o filme e suas respectivas personagens possuem um significante ou significado. Além disso, Almodóvar arrisca-se ao propor “ideias ousadas, obras de outros atores e diversas perspectivas que a arte e suas manifestações são capazes de proporcionar” (PÁSCOA, 2016, p.53). O diretor espanhol, por exemplo, passa por uma escolha de artistas como Jean Cocteau e Maysa Matarazzo, ou seja, singularidades que produzem uma visada trágica, para elaborar suas personagens e criar sua película.

Daí, podemos assimilar a ideia do desejo trágico à criação, proposta condizente à fusão do pensamento nietzschiano e deleuzo-guattariano. Segundo a ótica criativa dos filósofos trágicos Nietzsche e Deleuze&Guattari, o desejo é uma força mutável e também desterritorializante. Buscamos explorar o que há de inaudito na narrativa *La ley del deseo*, considerando a concepção idealista e racionalista do desejo nas personagens e a existência d'*A lei do desejo*, tomada como desejo trágico que, em certa medida, nos parece uma redundância, mas que, ao mesmo tempo, é mais uma experimentação teórica afirmativa da vida e menos um dado do conhecimento das personagens, ou seja, a de que o desejo tem sua própria lei.

4.2 Corpos desejantes

Desejei te mostrar minha forma humana
 Afastada de todo da velhice. Por isso
 É que te chamo a ti desde criança
 E adolescente e mulher, também contigo
 Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos
 E brisas crespas numa voz tão rara
 Que se tivesses vindo àquele tempo
 Me verias a mim num corrido de horas
 Um demoroso estar de muitos noivos.
 E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente
 Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
 Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
 Peço-te com o luzir dos ossos
 Com a fragilidade de uma espuma n'água
 Que me visites antes do adeus da minha palavra.
 Hilda Hilst, 1986, p.432 e 433

Reverso a lógica dominante e a frente a forças desejantes, o desejo bem como o trágico atravessam as personagens do filme estudado, por meio de ecoadores, como o acaso, o apolíneo e o dionisíaco, a alegria, a dor, a imanência, o silêncio. Todos, naturalmente, mantendo suas singularidades. Aqui nos importam as relações que são estabelecidas entre Pablo, Antonio, Tina e Ada, personagens centrais da narrativa, guardadas as suas diferenças, abordando o tema do desejo atravessado pela tragicidade. Visto que tratamos do desejo e do trágico em *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar, ancorados pelo perspectivismo dos filósofos da alegria trágica, é imprescindível dissertarmos aqui sobre o corpo, o “fio que conduz” a filosofia espinosana ao encontro do pensamento nietzschiano. Segundo Camille Dumoulié, Nietzsche ao seguir na “mesma linha de pensamento de Spinoza, de novo ele define a vida pela capacidade de afetar e ser afetado [...] (2005, p.156)”. Décadas depois de Espinosa revolucionar o pensamento ocidental com noções acerca dos afetos, dos corpos e do desejo, Nietzsche reafirma a filosofia espinosana pelo viés do corpo. Nessa acepção, no presente trabalho compreendemos o axioma em *La ley del deseo* pela ótica da filosofia imanente, ou seja, a favor da afirmação da vida e da existência de afetos e desejos entre os corpos. Prosseguindo com o nosso ponto de vista afirmativo a respeito do corpo, para tratá-lo no filme, recorreremos à filósofa Karen Joisten:

Pois o corpo seria, comparativamente, “o fenômeno mais rico, mais evidente e mais inteligível” ([NF 1886-87, 5[56]). O discurso *Dos des corpo* de Za I é de central significação para isso. [...] Na crítica à posição do assim denominado “desprezador do corpo”, que destaca a visão platônica ou cristã unitária da alma, do espírito ou da razão e nega o corpo, faz que Zaratustra não simplesmente empreenda uma inversão, mas também insere uma concepção global de corpo completamente nova: “Eu sou absolutamente corpo e nada além; e alma é apenas uma palavra para alguma coisa no corpo”. (NIEMEYER, 2014, p.114)

Pelas palavras de Joisten, segundo os *Fragments Póstumos* de Nietzsche, como lemos anteriormente, o corpo seria um acontecimento compreensível, na medida em que o inteligível nietzschiano não se refere ao “inteligível mundo das Ideias”, de Platão. Ao contrário, o pensamento nietzschiano esquiva-se do platonismo, criticando-o, inclusive, pelo dualismo entre mundos inteligível e sensível e pela Ideia dualista de alma e corpo. Ou seja, para Nietzsche, as tendências platônicas são concepções desprezadoras do corpo. Corroborando com a perspectiva do filósofo alemão contida na referência anterior, reafirmamos o corpo em *La ley del deseo* disforme ao Ideal platônico. Afirmamos também que, de acordo com a filosofia participante do desejo imanente, não há nenhum determinismo na relação afetiva existente entre Pablo e Antonio, por exemplo, em Tino transformar-se em Tina e o fato de Ada ser incestuosa. Dissertamos aqui sobre corpos desejantes, no sentido de tratarmos do corpo segundo o pensamento de Espinosa e Nietzsche, e por fim, seguindo a filosofia dos últimos, dos pensadores Deleuze&Guattari. Sendo assim, desconsideramos todas e quaisquer Ideia ou teoria a respeito de categorias de gênero e representatividade. Tais Ideais acabam por formar o que Guattari critica e nomeia de *grupelho*⁹. Conforme o nosso experimento filosófico no plano de composição almodovariano, assim como a autora do fragmento aqui citado, nós também exemplificamos o corpo por intermédio de Zaratustra. Vejamos a seguir o que diz a personagem, em um trecho da obra de Nietzsche, *Dos desprezadores do corpo*:

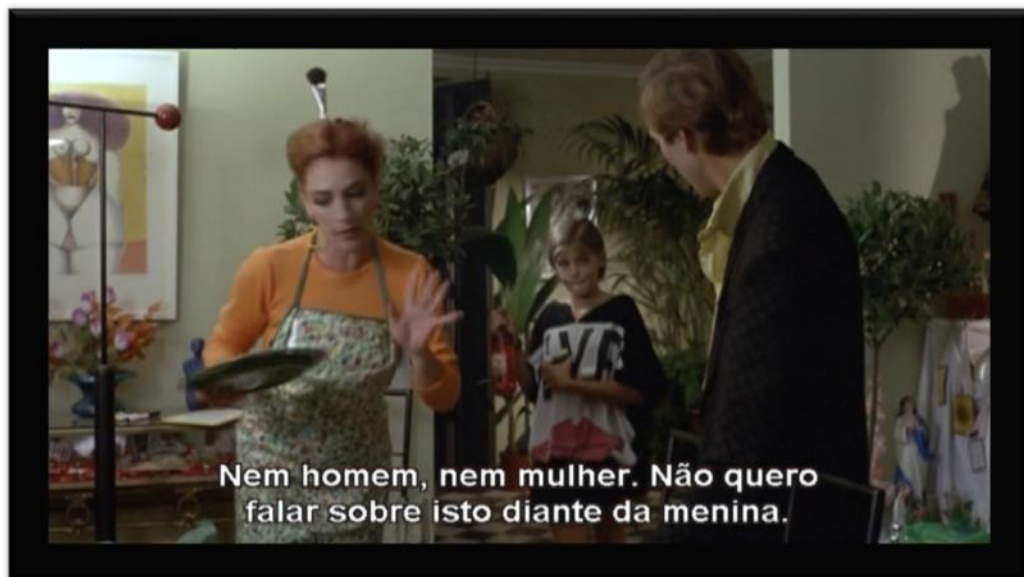
Corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma

⁹ Sobre as relações de desejo existentes nos *grupelhos*, vejamos o que diz o filósofo Félix Guattari: Parece-me importante explodir noções generalizantes e grosseiras como as de mulher, homossexual... As coisas nunca são tão simples assim. Quando as reduzimos a categorias branco/preto ou macho/fêmea, é porque estamos com uma ideia de antemão, é porque estamos realizando uma operação redutora-binarizante e para nos assegurarmos de um poder sobre elas. Não podemos qualificar um amor, por exemplo, de modo unívoco. O amor em Proust nunca é especificamente homossexual. Ele comporta sempre um componente esquizo, paranóico, um devir planta, um devir mulher, um devir música. (GUATTARI, 1981, p.36)

guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão. (NIETZSCHE, 2018, p.32)

Lemos, anteriormente, pelo viés do desejo trágico nietzschiano, que o corpo para Zaratustra é uma “grande razão” e é também sinônimo de multiplicidade. Para Nietzsche, de um lado a força afirmativa da vida é causada pela vontade de potência e produção do desejo, condição inerente aos corpos. Porém, por outro ângulo, “a enfermidade de uma humanidade por tantos séculos submetida aos “desprezadores do corpo”, cujo diagnóstico e cuja evolução ele estabelece em *A genealogia da moral*, é uma doença do desejo.” (DUMOULIÉ, p.160). Essa afirmação enseja que o desejo, quando produz forças desejanter, produz intensidades e potências, ao passo que também é capaz de produzir forças doentias e opressoras, sendo tais capazes de ocasionar enfermidades aos corpos.

Contrariando a metafísica, Nietzsche disserta em *A genealogia da moral* a respeito da *Culpa, má consciência e coisas afins*. Ao movimentar-se contra a moral presente nos signos judaico-cristão, o filósofo nos diz que “todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* – isto é o que chamo de *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que depois se denomina sua “alma”. (NIETZSCHE, 2009, p.67). Limitados por valores morais, os corpos sob influência do cristianismo e judaísmo, por exemplo, crêem na interiorização da dor, criando a Ideia de alma, e logo, a Ideia de “corpo e alma”.





FIGURAS 5 e 6: Tina se recusa a dialogar com Pablo, diante à criança, sobre suas possíveis relações afetivas. Na segunda imagem, Ada em um momento oportuno compara o seu corpo ao de Tina.

De acordo com a narrativa almodovariana, ao observarmos a personagem Tina e Ada, por exemplo, ao mesmo tempo em que se aliam ao niilismo, atrelando-se à santidade e ao pecado, é notável em seus respectivos corpos a presença do desejo sexual. Mesmo que ambas o abortem, em situações nas quais damos notícia, Tina se envolve com a mãe de Ada – uma modelo interpretada por Bibi Andersen, e até mesmo com Antonio, ao final do filme. Ada, além de espelhar-se em Tina, a mulher que a considera como filha, ao longo da película se assume apaixonada pelo tio, Pablo. Mediado por agenciamentos, linhas de fuga e logo, pela vontade de potência, o corpo pode tornar-se forte, desejante ou fraco, niilista. Podemos afirmar que Pablo, Tina e Ada no filme de Almodóvar ainda estão estruturados em moldes fixos no que se refere ao desejo, ou seja, estão presos ao platonismo e fixados a todo o discurso daí advindo. Todavia, *La ley del deseo*, que escapa aos personagens da trama, não. Tratamos aqui do desejo das personagens, dum'*A lei do desejo* que se esquia de qualquer noção freudiana e psicanalítica. De certa forma, pois paradoxalmente à lei do desejo que comporta o título do filme, não deixa de acenar para o desejo enquanto desorganização da lei, para além das personagens que a desconhecem, enquanto detidas na imagem do pensamento. No caso, Tina e Ada são personagens aliadas ao pensamento dogmático e Pablo é completamente cego pela auto-imagem do pensamento. Antonio, por sua vez, escapa das amarras dos pais e de sua aldeia, por exemplo, ancorando-se em seu desejo embriagado pelo diretor de cinema.

4.3 O teatro e a tragédia

E por que haverias de querer minha alma
 Na tua cama?
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.
 Mas não menti gozo prazer lascívia
 Nem omiti que a alma está além, buscando
 Aquele Outro. E te repito: por que haverias
 De querer minha alma na tua cama?
 Jubila-te da memória de coitos e de acertos.
 Ou tenta-me de novo. Obriga-me.
 Hilda Hilst, 1992, p.484

Do nosso ponto de vista imanente, de acordo com o filme *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar, faz-se importante frisar que a protagonista Pablo está sob o âmbito apolíneo-dionisíaco no que se refere ao desejo. Já Antonio faz o desejo transbordar, embriagado pelo excesso. Tina vive seu desejo dentro de relações transgressivas, entretanto também é marcada pelo paradoxo apolíneo-dionisíaco. No caso de Ada, sob o nosso olhar, há nela um grau de repetição de Pablo e Tina. Ambos são responsáveis pela menina, que ainda é uma criança, porém, que deseja atuar como atriz, junto à Tina, no monólogo teatral *La voix humaine* que Pablo elabora ao longo da película almodovariana. Compreendendo Ada como uma espécie de “povo por vir”, Luiz Antonio Fuganti nos concebe o entendimento que:

A criança é pura potência de afetar e ser afetada. Ela está aberta para as multiplicidades do mundo. Mas, em nossa sociedade, a criança está desde o nascimento, prisioneira do círculo papai-mamãe-Édipo da família nuclear burguesa. A primeira doença que se inocula na criança é Édipo. Seu pecado original? Sentimentos parricidas e incestuosos. (FUGANTI, 2008, p.66)

De acordo com o trecho anterior e diante a análise das personagens almodovarianas, consideramos que Ada, de fato, se abre às multiplicidades que a cercam, como a arte, por exemplo. Não obstante, ela ainda é incapaz de reconhecer o que realmente lhe convém. Sendo assim, Ada, marcada pela falta dos pais biológicos, enxerga nas imagens de Pablo e Tina referências de um pai e de uma mãe, aproximando o seu desejo, em um primeiro momento, ao edipianismo¹⁰ psicanalítico. Aspecto que, diante ao presente experimento, coincide com o

¹⁰ Explicitando o termo, que inclusive ilustra o conceito psicanalítico “complexo de Édipo” Pierre Grimal frisa que “Édipo é o herói de uma das mais célebres lendas da literatura grega, depois do clico troiano. Não possuímos os poemas épicos a que este tema deu origem, embora saibamos da sua existência.” (GRIMAL, 1993, p.127).

devir trágico. Fuganti também menciona a Ideia do pecado, aspecto que também envolve a menina, em vista à tendência metafísica que Tina a impõe. Pablo e Tina, por serem adultos, pertencem a uma geração distinta a de Ada. Por isso a presença do devir é necessária para dirimir a grande possibilidade de repetição na criança. Sob a nossa ótica, Pablo, Tina e Ada constituem em *La ley del deseo*, um núcleo familiar marcado pela diferença. Os irmãos Pablo e Tina, em suas condições singulares de homossexual e transexual, apresentam-se respectivamente, como figura paterna e materna de Ada. Em uma relação repleta de afeição e zelo pela criança, ambas personagens acabam por interferir diretamente na gênese da menina, que, por sua vez, obedece ao que lhe é condicionado. Diante disso, há uma grande possibilidade das trajetórias de Pablo e Tina se reproduzirem em Ada. A possibilidade da repetição na criança a qual nos referimos, é evidente quando, ao longo de sua infância, a garota demonstra o desejo de viver uma relação amorosa com Pablo, desejo esse que não se efetua, devido ao último relacionar-se com Juan e Antonio.



FIGURA 7: Ada questiona Tina sobre a paixão de Pablo por Juan. A mulher rebate-a alegando que Pablo poderia ser o pai da garota, que logo, admira a Ideia.

Todavia, Ada tende a ecoar o que Tina, uma vez, realizou no passado, quando esta assumiu o seu amor pelo pai, e com ele fugiu para mudar seu sexo. Mediante a questão do desejo em Ada, e ela ainda sendo uma criança, não possui a devida percepção das forças que a envolvem. A partir do momento na qual Ada solicita a Pablo uma atuação em sua peça, cuja composição é inspirada no dramático texto do artista francês Jean Cocteau, nota-se que a

personagem deseja, por meio da tragédia proposta pelo monólogo, assumir um papel, assim como Tina interpreta a protagonista abandonada pelo amante. Pablo concorda, e concede a ambas, dois papéis distintos em sua obra artística. Pedro Almodóvar exhibe-as em seu filme, *La ley del deseo*, por meio de um recorte do momento no qual a protagonista dialoga ao telefone, ansiosa e desesperada pelo fim da relação. Tina, após largar o telefone, desamparada, se atira em uma cadeira aos prantos e acende um cigarro, amargurada com o desfecho trágico sugerido por Almodóvar e Cocteau. Ada em seguida entra em cena, também chorando, sobre um suporte de travelling,¹¹ ao som do coro, também trágico, de *Ne me quite pas*¹², versão interpretada pela cantora brasileira Maysa Matarazzo. Vestida como uma santa, Ada está trajada com o vestido que Pablo lhe deu para o ritual de sua primeira comunhão.



FIGURA 8: Ada e Tina na apresentação do monólogo *La voix humaine*.

Pedro Almodóvar introduz em *La ley del deseo*, sob a voz da personagem Tina, uma brusca adaptação de *La voix humaine*. O seguinte trecho do texto de Cocteau, que pertence à protagonista abandonada, diz:

¹¹ O travelling, termo que na língua portuguesa significa “viajando”, segundo o pesquisador Yves Marcel – baseado na teoria do crítico Marcel Martin, contida no livro *A linguagem cinematográfica* – “consiste em um movimento em que a câmera deixa um ponto físico no cenário e passa a mover-se por ele sob a guia do diretor (MARTIN, 2011, p.47)” (PAULO, 2014, p.25).

¹² O título da música *Ne me quite pas* significa, na língua portuguesa, “não me deixe”. Além de entrar em cena na voz da personagem Ada, Pedro Almodóvar coloca-a em quadro quando Juan, disposto a se despedir de Pablo Quintero antes de sua viagem para Trafalgar, bate à porta da casa do amante. De origem francófona, a música composta em 1959 pelo cantor belga Jacques Brel, foi interpretada por diversos artistas e em vários idiomas.

Outrora, as pessoas nas nossas circunstâncias marcavam um encontro e podiam então perder a cabeça, esquecer as promessas, arriscar o impossível, convencer-se com um beijo ou um abraço. Um simples olhar bastava para mudar tudo. Mas entre nós, separados por este telefone, o que acabou, acabou. (COCTEAU, 1999, pgs. 42 e 43)

Lê-se, no trecho citado de Cocteau, que a protagonista padece pelo trágico episódio de abandono, causado por seu respectivo amante. Dando sequência ao nosso experimento, nota-se que a arte cênica, por exemplo, proposta por Almodóvar em *La ley del deseo*, revela a tragicidade que marca suas respectivas personagens. A começar por Ada, criança abandonada pela mãe, que surge na peça ao lado de Tina, a última também deixada pela ex-amante, mãe da menina. Pablo, o autor da peça inspirada na obra de Cocteau, também foi deixado por seu primeiro amante, Juan, ao início do filme. Segundo o diretor Pedro Almodóvar, em entrevista a Frédéric Strauss, a cena na qual capturamos sugere que *La voix humaine* trata de um “ser abandonado”. (STRAUSS, p.93, 2008). E à nossa leitura, as personagens Tina, Ada e Pablo são abandonadas, de certa forma, por seus amantes. Acerca do teatro, segundo o autor Décio de Almeida Prado (2000, p. 84, 85): “Aristóteles, em sua *Poética*, foi quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cortejar o poema épico (que sob este aspecto se assemelha ao romance) com a tragédia”. Entendemos que Aristóteles, ao mencionar sobre as tragédias em sua obra *Poética*, trouxe à tona noções sobre a ação no teatro, diferenciando-o da prosa, e por hora, ligando-o à narração. Ao relacionar a epopeia ao romance, segundo o texto de Prado, Aristóteles também a assimilou com a tragédia. O autor brasileiro, prosseguindo seu ensaio sobre a arte cênica, infere-nos que:

tanto o ditirambo quando o comos, pontos de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. [...] Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno [...] (PRADO, 2000, pgs. 86 e 87)

No fragmento acima, o autor explica-nos que o teatro se originou do coro dionisíaco, em concordância com o ato cômico. Portanto, entendemos que o trágico, tema que nos interessa, além de atuar como lirismo, também exerce a finalidade de narração. Tal constatação torna-se importante, ao passo que constatamos a atuação do desejo trágico em Almodóvar, cineasta pós-moderno. O autor e narrador de *La ley del deseo*, para a nossa perspectiva, ovaciona a tragédia, pois, por meio do teatro de *La voix humaine*, junto à canção de Brel, nos leva a um enredo trágico, protagonizado por Pablo, como leremos a seguir.

4.4 Silêncio trágico

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
Que incendeias o espaço e vens muleiro
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
Rebenque caricioso
Sobre a minha anca viva?
Ou há de ser a fome dos teus brilhos
Que torna vadeante o meu espírito
E me faz esquecer que sou apenas vício
Escureza de terra, latejante.

Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
Com a qual me disfarço. As facas
Com os fios sabendo a tangerina, facas
Que a cada dia preparo, no seduzir
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
Toda cintilância que jamais me busca.
Hilda Hilst, 1986, p.431

Entendemos que Pedro Almodóvar sugere, do começo ao meio de *La ley del deseo*, a rede de eventos por hora desejantes, e por hora trágicos, na qual estão inseridas suas personagens. Como já constatamos, as trajetórias de Pablo, Antonio, Tina e Ada são marcadas pelo desejo trágico. Nem tanto ao desejo, nem tanto ao trágico. Na primeira cena do filme, Almodóvar nos permite obter uma ampla noção de sua narrativa, já que se inicia dentro de um cenário fílmico. Um gigolô aparece sob a ordem de uma locução em *off*, emitida pela voz de um ator, também diretor da cena. A primeira exigência é que o rapaz se sente na cama para começar a se despir. Em seguida, o enunciador, por meio da locução, diz ao intérprete:

- Não há pressa. Assim... Não tire a cueca ainda. Não me olhe. Não me olhe. Lembre-se que está sozinho. Tem um espelho a sua esquerda. Está vendo? Levante-se e vá até ele. Olhe-se no espelho. Beije seus lábios. Vamos. Outra vez. Imagine que está me beijando, e que gosta. Esfregue o seu pênis no espelho. Mais. Você adora isto. Assim... Agora volte para a cama. Acaricie seu corpo com a ponta dos dedos. Onde preferir. Acaricie seu pênis em cima da cueca. De verdade! Tem que deixá-lo excitado. Tire a cueca. Tire. Vire-se. Apóie-se sobre os joelhos. Acaricie entre as pernas. Não as pernas! Entre a bunda. Assim! Está ficando com mais tesão. Agora me peça para eu te foder. Não olhe para mim. Eu não estou aqui.
(*La ley del deseo*)

As ordenações, citadas acima, das cenas iniciais de *La ley del deseo* – que na verdade são encenações da película *O paradigma do mexilhão*, ficção dirigida por Pablo Quintero, em uma espécie de metacinema proposto por Pedro Almodóvar – apresentam uma série de instâncias, emitidas pela voz do diretor da cena fílmica. Observamos o detalhe da cena, como o momento no qual o garoto é dirigido a se auto-observar, para em seguida beijar o próprio reflexo diante do espelho. Assim como Narciso – que não vê sua imagem ao fundo do poço – o ator enxerga uma imagem aberta, de outro, e não dele mesmo. A cena realça-nos a dimensão paradoxal apolínea-dionisíaca de Pablo.



FIGURA 9: Após se auto-observar, o ator beija o espelho, induzido pela voz do diretor.

Na última cena do filme de Pablo Quintero, película que abre o filme de Pedro Almodóvar, encontramos o desejo trágico de Pablo, o desejo de sentir-se desejado. A personagem, um cineasta notadamente narcísico, estabelece, por meio da arte, de seu próprio filme, uma imagem Ideal e semelhante daquilo que ele deseja. A imagem narcisista de Pablo é a imagem de outro, portanto, jamais será a sua imagem idêntica. Nesta cena, constatamos que o diretor de cinema possui uma condição que impossibilita o seu desejo de ocorrer no real, ou seja, como produção. Essa conduta se efetua simultaneamente ao movimento desejante e produtivo de Pablo como artista. Lembramos que, mesmo atuando em discordância, Apolo e Dioniso se efetua simultaneamente. Sob o nosso ponto de vista, na primeira cena de *La ley del deseo*, Almodóvar demonstra o trágico conflito de Pablo, que reduzido à imagem do pensamento, fundamentada a partir de suas próprias exigências afetivas, deseja enquanto

artista e criador. Reconhecemos o desejo como uma potência mutante, em constante movimento. Pablo, ao determinar e idealizar uma imagem para si, acaba por prender-se a forças inibidoras do desejo, comprometendo a sua vida e todos os acontecimentos que estão porvir. Na noite da estreia de Pablo no cinema, por exemplo, ao final da sessão, Tina direciona-se, imediatamente, para os braços do irmão, atribuindo-lhe elogios, demonstrando-lhe imenso carinho e reconhecimento. Os dois são observados por Antonio, que surge em cena, sem se fazer notar. A sequência fílmica prossegue em um toailete, no qual Antonio surge descendo as escadas. Logo em seguida, o plano fílmico se fecha para a boca de Antonio, que se masturba, repetindo os dizeres que o gigolô do filme de Pablo fora dirigido a dizer:

- Foda-me! Foda-me! (*La ley del deseo*)

Como lemos anteriormente, Antonio, ao redizer as palavras presentes no filme de Pablo, afirma o seu desejo sexual pelo diretor de cinema. Porém, mal sabe Antonio que Pablo está padecido pelo abandono de Juan, e este, conseqüentemente, não terá olhos para ninguém, além da figura idealizada por ele próprio. Sem saber da existência do primeiro amante de Pablo, Antonio se lança ao seu desejo, espreitando Pablo à distância naquela noite. No dia seguinte, Antonio dirige-se a uma boutique para adquirir uma blusa idêntica a que o cineasta vestia na noite anterior. A partir daí, Antonio quer se fazer notar para Pablo, quer que ele o deseje a qualquer custo, e logo, que o tenha como verdadeiro e único amante. Para tanto, Antonio se mascara de todas as formas possíveis para se aproximar de Pablo. Assim como Dioniso, divindade dotada de diversas formas e máscaras, Antonio cria uma relação desejanter junto ao corpo de Pablo, atravessada por dissimulações, exacerbo e violência. Nessa lógica, Antonio inicia a sua perseguição a Pablo, comparecendo na estreia de *La voix humaine*. Antonio deseja ver o diretor, e procura desesperadamente por uma entrada para o teatro. Por fim, Antonio não consegue assistir ao espetáculo naquela noite e dirige-se à danceteria que Pablo frequenta, para em uma situação oportuna, encontrá-lo. Após a apresentação teatral, Pablo junto à Tina e Ada surgem sob o olhar de Antonio. Os três ficam sob a mira de uma arma de brinquedo, com um falso gatilho, que está nas mãos do rapaz, embriagado pelo seu desejo por Pablo e, naturalmente, por tudo o que pertence ao diretor de cinema. Ao nosso olhar, a cena de Almodóvar faz notar o quão virulento é Antonio, aspecto que o aproxima, mais uma vez, dos traços dionisíacos. Pablo, após se despedir de Tina e Ada, nota a presença de Antonio.



FIGURA 10: Antonio mira a espingarda no reflexo de Pablo, Tina e Ada.

Nesse sentido, ambos se conhecem e iniciam ali um romance, repleto de controvérsias. Antonio vasculha toda a vida pessoal do diretor. Encontra as cartas que Pablo endereçou a Juan, e inclusive, a carta que o próprio Pablo redigiu, pedindo a Juan que lhe reenviasse. Decidido a voltar para Jerez, Antonio solicita a Pablo que o escreva por meio do pseudônimo Laura P. O diretor consente e envia-lhe as cartas. Porém, Pablo deseja rever Juan. Antonio descobre e, completamente tomado pelo excesso de seu desejo por Pablo, parte de Jerez até Trafalgar, disposto a assassinar Juan. Sem escrúpulo algum, ele atira o jovem de um penhasco. Ao se deparar com a situação da trágica morte de Juan, Pablo se silencia, e parte em busca de Antonio. Os dois discutem, Antonio assume o crime e diz que o fez por amor a Pablo. Completamente cego, tanto pela irremediável perda de Juan, e quanto à cegueira que não o permite enxergar o desejo de Antonio, Pablo acidenta-se e perde a memória. O tempo em que permanece hospitalizado é suficiente para que Antonio retorne a Madri, e rapidamente seduza Tina. Quando Pablo se recupera e descobre o plano de Antonio, Tina e Ada encontram-se reféns do rapaz. Os policiais, que antes acusavam Pablo pelo assassinato de Juan, o acompanham até o apartamento de Tina. A cena de desejo, por parte de Antonio, de se manter a sós com Pablo, ganha forma trágica. Pablo sobe até o apartamento de Tina e se depara com a Cruz de Maio repleta de velas, para rituais em prol à sua recuperação. Antonio liberta Tina e entoa cantos a Pablo, que permanece em silêncio, apavorado com o desejo trágico do amante. Os dois se amasiam, pela última vez, e em seguida, ouve-se um disparo.

Considerações finais

A alegria trágica é uma visão de mundo, mas antes de tudo, é a afirmação de tudo aquilo que ocorre na vida. O silêncio trágico instaurado na cena final de *La ley del deseo*, nada mais é do que a imagem aberta de Pablo Quintero, singularidade responsável pel’*A lei do desejo*, mais uma vez diante da morte de um amante, desta vez, Antonio Benitez, que dispara contra si em um ato de extrema violência. Sobre o tema, que ilustra o fim da película, Rosset salienta:

Aos próprios olhos daqueles que recusam os pensamentos de tipo trágico, o trágico começa (ou começaria) quando não há (ou quando não houvesse) mais nada a dizer nem a pensar. Nesse sentido, o trágico recobre bem adequadamente o conceito de pane: ele designa um discurso detido, um pensamento imobilizado. [...] É trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem racional das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio. (ROSSET, 1989, p.65)

Há exatamente trinta anos, Clément Rosset apostou na questão do silêncio perante algum episódio marcado pela tragédia, como lemos na citação anterior. Aqueles que negam o trágico – a bem recordamos de correntes como o dogmatismo e a psicanálise, ambas arraigadas às representações – não são capazes de buscar na razão ou na genealogia, justificativas para tais fins. O trágico é capaz de silenciar todo e quaisquer discurso ou reação, sejam tais emitidos por meio do discurso ou da teoria – religiosa e psicanalítica.

No presente trabalho, constatamos a presença do desejo trágico em um “filme chave” da carreira de Pedro Almodóvar. Sob o olhar da nossa hipótese de experimento, é nítido que há a presença do desejo trágico em Almodóvar. 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. À maneira que fizemos ver os conceitos já mencionados, sob o nosso olhar filosófico e poético, dissertado a partir de Baruch de Espinosa, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Hilda Hilst, há também a controvérsia de que Almodóvar não consiga enxergar o desejo trágico. Nesse sentido, ele estrutura suas personagens baseadas na culpa e na falta, estando o diretor ainda preso às tendências metafísicas e psicanalíticas.

Pablo é apolíneo, pois, se mantém fixo à imagem do pensamento, preso a uma figura perfeita e Idealizada por ele mesmo. O artista anseia viver um amor puro e platônico, sensação que não lhe permite ser atravessado por forças construtivas e desejanças. A personagem cria um Ideal semelhante aquilo que ele constrói e deseja uma representação que o aniquila, ao mesmo tempo em que cria personagens trágicas para seus enredos artísticos. Pablo é tocado pela vontade de potência, na medida que é um artista, por isso, dionisíaco, ainda que sofra por não ser um artista alegre, sendo marcado por eventos trágicos. Inversamente a Pablo, vemos em *La ley del deseo*, por intermédio de Antonio, que o transbordamento do desejo leva a personagem a um desfecho trágico. Embora para Nietzsche a vida seja marcada pela alegria trágica, mesmo que a alegria e o trágico sejam expressões e sensações distintas, devemos afirmá-las sem nenhuma distinção. E Antonio, ao enfrentar sua condição Ideal, de um filho controlado e edipianizado por pais extremistas, enfrenta-os e lança-se ao seu desejo por Pablo. Embriagado, por completo, se mascara de todas as maneiras para que Pablo o perceba, até conseguir assassinar Juan e seduzir Tina, para se aproximar do diretor de cinema. Tomado pelo excesso, quando não encontra saída para as arriscadas escolhas que fez, Antonio suicida.

O devir trágico surge, e assim, questionamos: haveria algo de afirmativo na morte de Antonio? Já em Tina/Tino Quintero há um desejo transgressivo, uma vez que ela se relaciona com a arte, e afetivamente, com homens e mulheres. Porém, Tina mantém-se fortemente ligada a valores dogmáticos, que impossibilitam o seu desejo de ocorrer como produção. Atada à Igreja, a personagem se acopla à culpa e ao pecado, por exemplo. Tais valores, de ordem moral, intensificam a sua prudência, levando Tina à tentativa de controlar os seus desejos. Ela, pelo fato de ainda ser uma criança, não possui clareza e nitidez quanto às forças que a agenciam. A menina não tem completa noção quando evoca práticas dogmáticas, agindo, assim, por empatia ao que de fato ela não conhece.

Ainda acerca de *La ley del deseo*, o pesquisador Wilson H. Silva, nos diz:

Essa “explosão” de desejo, obviamente, não foi suficientemente forte para detonar todas as bases de uma Espanha que, ainda durante a transição, era extremamente conservadora. Por isso, velhos e novos padrões morais, sexuais, comportamentais conviveram lado a lado, durante o decorrer de toda uma década. A filmografia de Almodóvar não só reflete isto, como também, ao colocar o desejo como elemento central (e até mesmo ordenador) de seu universo cinematográfico, nos permite uma leitura da sociedade a partir desse elemento geralmente menosprezado pelos estudos culturais. (SILVA, 1996, p.64)

No fragmento anterior, lemos que, mesmo diante o impacto – não somente provocado por *A lei do desejo*, como também pelos demais filmes criados por Pedro Almodóvar – ao longo das últimas décadas, é inevitável não assimilarmos o seu processo de artista, inserido na Espanha, território no qual Almodóvar reside e resiste. Atuando como uma máquina desejante em confronto com a grande máquina despótica, Almodóvar, ao passo que produz suas películas e livros, também produz seu próprio desejo, por meio de sua produtora, de curioso nome, fazendo com que *o desejo* se efetue na realidade, no real. Contrário ao Estado espanhol e a toda repressão daí advinda, a arte almodovariana, seja ela desejante e/ou trágica, não deixa de ser uma forte crítica, lembrada pela presente pesquisa, e ainda aberta aos estudos culturais, de linguagens, dentre outros e outras ciências capazes de captá-la, e logo, de compreendê-la.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. **Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão [Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón]**, Espanha: El deseo S. A., gênero comédia, 82 min., 1980.

ALMODÓVAR, Pedro. **Laberinto de pasiones [Labirinto de paixões]**, Espanha: El deseo S. A., gênero comédia, 100 min., 1982.

ALMODÓVAR, Pedro. **Entre tinieblas [Maus hábitos]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 115 min., 1983.

ALMODÓVAR, Pedro. **¿Qué hecho yo para mercer esto? [Que fiz eu para merecer isto?]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 101 min., 1984.

ALMODÓVAR, Pedro. **Matador [Matador]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 110 min., 1985/1986.

ALMODÓVAR, Pedro. **A lei do desejo [La ley del deseo]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 98 min., 1986.

ALMODÓVAR, Pedro. **Mujeres al borde de un ataque de nervios [Mulheres à beira de um ataque de nervos]**, Espanha: El deseo S. A., gênero comédia, 100 min., 1987.

ALMODÓVAR, Pedro. **¡Ata-me! [Ata-me!]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 111 min., 1989.

ALMODÓVAR, Pedro. **Tacones lejanos [De salto alto]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 113 min., 1991.

ALMODÓVAR, Pedro. **Kika [Kika]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 114 min., 1993.

ALMODÓVAR, Pedro. **La flor de mi secreto [A flor do meu segredo]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 103 min., 1995.

ALMODÓVAR, Pedro. **Carne trémula [Carne trémula]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 103 min., 1997.

ALMODÓVAR, Pedro. **Todo sobre mi madre [Tudo sobre minha mãe]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 105 min., 1999.

ALMODÓVAR, Pedro. **Hable con ella [Fale com ela]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 116 min., 2002.

ALMODÓVAR, Pedro. **La mala educación [Má educação]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 109 min., 2004.

ALMODÓVAR, Pedro. **Volver [Volver]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 121 min., 2006.

ALMODÓVAR, Pedro. **Los abrazos rotos [Abraços Partidos]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 130 min., 2009.

ALMODÓVAR, Pedro. **La piel que habito [A pele que habito]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 125 min., 2011.

ALMODÓVAR, Pedro. **Los amantes pasajeros [Os amantes passageiros]**, Espanha: El deseo S. A., gênero comédia, 90 min., 2013.

ALMODÓVAR, Pedro. **Julieta [Julieta]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 100 min., 2016.

ALMODÓVAR, Pedro. **Dolor y gloria [Dor e glória]**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 113 min., 2019.

ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BÚFALO, Flávio Robson. **A questão do desejo em Hegel e em Lacan**. Campinas: Reflexão, 2009. Disponível em <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3117>.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CANIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: ANNABLUME: ECA – USP, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

COCTEAU, Jean. **A voz humana**. [tradução: Carlos de Oliveira]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972 – 1990)**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. [tradução: Eloisa Araújo Ribeiro]. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol.1**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed.** São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada**. [tradução: Fatima Murad; revisão técnica: Maria Carolina dos Santos Rocha]. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

FUGANTI, Luiz Antonio. **Saúde, desejo e pensamento**. São Paulo: Hucitec, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. [tradução: Enio Paulo Giachini]. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. [tradução: Enio Paulo Giachini]. Petrópolis: Vozes, 2017.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KLOSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso: Filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. – 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

MORAIS, José Elenito Teixeira. **Desconstrução do sagrado nos filmes da Movida madrileña de Pedro Almodóvar: uma análise sociossemiótica**. 2015, fls.116. Dissertação de (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) UFSJ, São João Del Rey.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. [tradução: Paulo Neves]. 2 ed. – São Paulo: Brasiliense, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. [tradução: Paulo César de Souza]. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. [tradução: Jorge Luiz Viesenteiner]. – Petrópolis: Vozes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich W. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Estadual de Campinas. **Fragmentos Póstumos**. 2 ed. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral**. [tradução: Paulo César de Souza]. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo ou pessimismo**. [tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg]. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIEMEYER, Christian. **Léxico em Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

PACHECO, Fernando Tôrres. **Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze**. 1. ed. – Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PÁSCOA, Júlia Pinheiro Damasceno. **A narrativa de Pedro Almodóvar: Tudo sobre metalinguagem**. Saarbrücken: OmniScriptum, 2016.

PAULO, Yves Marcel de Oliveira São. **Travelling é uma questão moral: a filosofia do cinema**. *Filosofando: revista eletrônica de filosofia da UESB*, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/filosofando/article/viewArticle/4364>.

PLATÃO. **Banquete**. [introdução, seleção e tradução: Jaime Bruna]. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

POLIMENI, Carlos. **Pedro Almodóvar y el kitsch español**. Madrid: Campo de ideas SL, 2004.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. [tradução: Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes]. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética / Spinoza**. [tradução e notas: Tomaz Tadeu]. – 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche**. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. [tradução: Sandra Monteiro e João de Freire; tradução de “Na esteira do tempo” e filmografia de Volver André Telles]. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. [tradução: André Telles]. – Rio de Janeiro: IFCH-UNICAMP, 2004.