em questão
E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013

O Discurso do desejo no cinema de Almodóvar

Ana Ângela Farias Gomes
Doutora; Universidade Federal de Sergipe;
anaangelaufs@gmail.com

Anike Mateus Lamoso
Bolsista de IC; Universidade Federal de Sergipe;
nikilamoso@gmail.com

Resumo: O artigo trata dos filmes relativos à primeira fase do cinema de Almodóvar, em específico a última obra dessa fase, *A Lei do desejo*. Os conceitos de polifonia e dialogismo de Bakhtin são trabalhados de modo a ajudar a refletir sobre a construção narrativa almodovariana e a relevância de seus personagens masculinos na composição do conjunto de sua obra. Em foco, o modo como o diretor dá vazão a um fenômeno subjetivo contemporâneo, que é a do sujeito desamparado.

Palavras-chave: Almodóvar. Polifonia. Dialogismo. Personagem. Discurso.

A lei do desejo é como a da gravidade. Ainda que alguém a recuse, tem de lhe render tributo. E um tributo muito alto.
Pedro Almodóvar[1]

1 Introdução

O filósofo russo Mikhail Bakhtin, através dos seus conceitos de dialogismo e polifonia, empreendeu importantes contribuições para o estudo do discurso e da narrativa. Sobre a narrativa, mostrou sua potencialidade em estabelecer diálogos profícuos com a história. Dentro disso, legou ao personagem um lugar de destaque na construção dessas narrativas, contribuindo diretamente em leituras e reflexões sobre o sujeito contemporâneo.

Já Pedro Almodóvar tem ofertado, através de seus filmes, ressignificações sobre este mesmo sujeito, quase sempre inter-relacionado à dimensão do desejo. Embora mais conhecido a partir de seu primeiro campeão de bilheterias, *Mulheres à*

beira de um ataque de nervos (1988), Almodóvar sempre operou um discurso muito singular acerca da subjetividade humana. Seus filmes anteriores – *Pepi, Luci, Bom e Outras garotas de montão* (1980), *Labirinto das paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *O que fiz eu para merecer isto*? (1984), *Matador* (1986) e *A Lei do desejo* (1987) – surgem como expressões discursivas a atualizar nossas referências sobre o melodrama, cultura latina e modos de exercício da subjetividade via cinema. A lei do desejo, em especial, surge como uma obra que anuncia uma estética e uma política sobre sexualidade e afeto que mais tarde Almodóvar vai aprofundar em Má educação (2004), um de seus trabalhos mais polêmicos.

Este artigo propõe analisar as produções do diretor compreendidas entre 1980 a 1987 como uma grande unidade discursiva e suas relações dialógicas, focando-se em uma apreciação específica sobre *A Lei do desejo*. Para tanto, trata antes dos conceitos de polifonia e dialogia a partir de Bakhtin, inter-relacionando-os às expressões cinematográficas contemporâneas.

Trabalha-se também com a relevância conferida por Bakhtin ao papel da personagem no interior da construção narrativa. Defende-se a premissa de que a personagem em Almodóvar, em especial a masculina, atua como um elemento fundamental na construção narrativa de seus filmes, constituindo-se a essência da obra deste que é um dos maiores cineastas contemporâneos. Tudo isso mostra o quanto a significação emprestada a essas personagens vai atuar em serviço de um debate sobre os modos contemporâneos de relacionamento amoroso.

Dentro disso, este artigo opera com a perspectiva que estes sujeitos atuam, se auto-representam e colaboram com a representação social do outro tendo por base a noção de discurso, onde "[...] o interlocutor só existe enquanto discurso." (FIORIN, 2008 p. 166). Observaremos, portanto, que o trabalho metodológico aqui desempenhado busca operacionalizar os conceitos bakhtinianos na investigação, descrição e análise das construções de sentido operadas pelo conjunto discursivo que é o filme *A Lei do desejo*.

2 Cinema como linguagem e Bakhtin

Compreender o cinema como linguagem é, antes de tudo, reconhecer seu potencial de significar, experimentar e dar a ver sobre a realidade. Esse rol de possibilidades deve-se, em grande parte, à existência de uma sintaxe cinematográfica própria. Contudo, é necessário compreender que isso se deu a partir de um processo, como explica Metz:

> O cinema não era de nascença uma "linguagem" específica. Antes de ser o meio de expressão que conhecemos, foi um simples processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis – os da vida, os do teatro, ou até mesmo pequenas encenações concebidas especialmente, mas que permaneciam no fundo puramente teatrais –, enfim, um "meio de reprodução". (METZ, 1972, p.114).

Essa trajetória percorrida pelo cinema fez com que, pouco a pouco, ele fosse buscando a apropriação de novas possibilidades e formas de atuação enquanto instrumento de reprodução de imagens. Essa busca o levou, através das condições de sua existência, à utilização de artifícios narrativos, como sugere Metz:

> O encontro do cinema com a narratividade é um grande fato que nada tinha de fatal, mas que tampouco é ocasional: é um fato histórico e social, é um fato de civilização, um fato que por sua vez condiciona a evolução posterior do filme enquanto realidade semiológica (METZ, 1972, p.113).

Nesse momento, o cinema se viu ganhando diferentes formas. Passando por mais um processo que necessitava da compreensão de seus novos usos, foi necessária a elaboração de processos específicos de seus significantes e das relações sintagmáticas existentes entre eles para a criação dos seus enunciados. Logo, compreendemos a linguagem cinematográfica como o conjunto de enunciados de um discurso, fruto de processos narrativos e de suas relações ideológicas.

É a partir de Bakhtin que surge o termo dialogismo, tão importante para a análise da formação dos discursos. Segundo ele, o dialogismo seria a estrutura de construção do diálogo, e essas relações não se limitam ao diálogo face a face, mas engloba todas as modalidades de enunciados no processo de comunicação. Nesse sentido, Bakhtin propõe que o dialogismo é o modo como os enunciados se entrecruzam e dialogam. Apesar de ter seus estudos focados principalmente a partir da literatura e em especial na estrutura romanesca, o conceito de dialogismo carrega

uma amplitude de análise aplicável em diversas áreas, inclusive no cinema, pois, "[...] numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria sígnica." (BAKHTIN, 2011, p.211).

No cinema, fenômeno discursivo e ideológico, o dialogismo se apresenta de formas variadas. Não obstante, esta análise delimita duas em específico: o dialogismo estabelecido entre os filmes do período enquanto material sígnico no contexto histórico e social da Espanha no período em que foi produzido, e o dialogismo diegético, ou seja, o modo como os discursos das personagens se entrecruzam dentro do texto fílmico de *A Lei do desejo*.

3 Bakhtin e a primeira fase de Almodóvar

Na história política espanhola, o discurso da autoridade, promovido pelo regime de Franco (1939-1976), se desmancha após sua morte. Em seu lugar, um conjunto plural e heterogêneo de vozes, ideais e símbolos discursivos começa a reverberar. Soltam-se as amarras, a Espanha ganha novas cores, a cultura e as artes ressurgem, quebra-se a antiga ordem onde apenas uma voz ecoava, voz que não permitia discordâncias. É nesse contexto de passagem brutal de um país governado por uma ideologia tradicional à modernidade, que surge o trabalho de Pedro Almodóvar, marcado pela liberdade e irreverência, como discurso indissociável de uma história coletiva, como manifesto artístico da história do seu país.

Assim, a partir dessa breve exposição da história recente da Espanha, é possível perceber o quanto o cinema de Almodóvar apresenta traços dialógicos no modo pelo qual se relaciona com o espaço-tempo em que está inserido. De acordo com Bakhtin,

> Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral. Cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. (BAKHTIN, 2010b, p.33).

Portanto, levando em conta as mudanças da sociedade espanhola durante o período de democratização, os filmes de Almodóvar da época se mostram, acima de tudo, como fragmento material e histórico, como a personificação dos discursos dessa mudança. Essa relação aparecerá no enredo dos filmes, nas locações, nos diálogos e, principalmente, na estruturação da consciência dos seus personagens.

Para Bakhtin, a consciência se constrói na sociedade através dos processos de comunicação, do conjunto de vozes, das interações sígnicas. Para o sujeito – neste caso, as personagens –, a assimilação do mundo é sempre situada através do contexto histórico e social, tendo em vista que ele está em permanente relação com outros sujeitos, com outras vozes e com a realidade em que vive. Sendo assim, este sujeito é, por excelência, dialógico e ideológico, portanto semiótico.

A partir desse processo de construção da consciência, é preciso considerar as formas diversas de assimilar as vozes de tais discursos. Fiorin demonstra que:

> Há vozes que são incorporadas como a voz da autoridade. É aquela que se adere de modo incondicional, que é assimilada como uma massa compacta e, por isso, é centrípeta, impermeável, resistente a impregnar-se de outras vozes, a relativizar-se. (FIORIN, 2008, p.56).

Esse tipo de voz apresenta um caráter monológico, ou seja, são vozes de autoridade que, opondo-se ao dialogismo, apresentam um discurso absoluto e a indiscutibilidade dos sentidos veiculados por esse tipo de discurso. Observando o contexto histórico pré-Almodóvar, durante o regime franquista, é possível caracterizá-lo a partir da manifestação do discurso monológico através das instituições burguesas Igreja e Estado. A censura de Franco não permitia a disseminação de vozes e discursos que não estivessem em consonância com os ideais do Estado.

Nesse contexto, o campo cinematográfico passou por mudanças profundas. Além da censura prévia, estavam proibidos filmes que fizessem alusão ao adultério, prostituição, às relações sexuais "ilícitas" e às "perversões sexuais" (homossexualidade). Havia um controle ferrenho desde o tema dos filmes espanhóis até a obrigatoriedade da dublagem de filmes estrangeiros, sendo talvez este o grande exemplo da tentativa de construção de um mundo monológico. Em 2 de novembro de 1938, ainda durante a Guerra Civil Espanhola, criou-se a "Comisión de Censura

Cinematográfica" e a "Junta Superior de Censura Cinematográfica". O decreto de 1938 declarava:

> Es innegable que el cinematógrafo ejerce una gran influencia en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas; es, pues, indispensable que el Estado lo vigile en todos sus dominios. (MINGUET BATLLORI, 2000)[2].

Torna-se claro o posicionamento de Franco frente ao cinema. Sendo um instrumento difusor de pensamento e, portanto, de modos diversos de sociabilidades, era necessário que o Estado o vigiasse para que houvesse a garantia do discurso monológico. Entretanto, desde a queda de Franco, e principalmente a partir do restabelecimento da liberdade de expressão, em 1977, a sociedade espanhola passou a caminhar rapidamente para a derrubada de todos os tabus impostos pelo franquismo e dar voz aos discursos por tanto tempo reprimidos. Como diz Fiorin, "outras vozes são assimiladas como posições de sentido internamente persuasivas. São vistas como uma entre outras. Por isso, são centrífugas, permeáveis à impregnação de outras vozes, à hibridização, e abrem-se incessantemente à mudança." (FIORIN, 2008 p. 56). Ou seja, com a libertação das amarras do franquismo, é instaurada a explosão de novos discursos, principalmente no campo das artes.

Nesse momento histórico, o cinema espanhol passa a instaurar o diálogo com temas antes proibidos. Em Almodóvar, a construção das personagens mais que incorporam essa nova onda de discursos, tornado-se elas mesmos elementos discursivos. A partir dessa perspectiva, é importante ressaltar outro conceito bakhtiniano surgido a partir dessa variedade de vozes: a polifonia. Dentro do processo de criação de personagens, "o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico." (BEZERRA, 2008, p. 194).

> A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (BEZERRA, 2008, p. 194-195).

Logo, a narrativa cinematográfica é essencialmente polifônica e dialógica, possuindo em si, como demonstra Gaudreault e Jost sobre a narrativa cinematográfica, "uma variedade de discursos, uma variedade de planos de enunciação e, finalmente, uma variedade de pontos de vista que podem, eventualmente, se entrechocar." (GAUDREAULT ; JOST, 2009, p.73).

Almodóvar soube muito bem se apropriar dessa variedade de vozes em seu cinema, como pontua Strauss: "a história paradoxal do cinema obsessivo de Almodóvar e, ao mesmo tempo, de suas personagens, consiste em encontrar imediatamente sua voz e não cessar de procurá-la." (STRAUSS, 2008 p. 11). Seu discurso nasce a partir do desejo e se consagra como forte instrumento de leitura da sociedade através desse elemento.

É necessário, portanto, analisar o cinema almodovariano, inclusive e principalmente, a partir da ótica dos seus discursos. O discurso do desejo, das cores berrantes e do amor reflete os anseios de uma sociedade que buscava, acima de tudo, a liberdade e todas as suas manifestações.

4 O Discurso do desejo

Compreendendo essa natureza da narrativa, Almodóvar arquiteta *A Lei do desejo* como um emaranhado discursivo, constituído dialogicamente através da multiplicidade de vozes e enunciados da sociedade espanhola da época. Nele, o desejo triunfa e fracassa ao mesmo tempo, e é imposto até como lei, como sugere o próprio título. Nesse sentido, Almodóvar expressa:

> O filme fala de algo muito duro e ao mesmo tempo muito humano que é a 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).

Figura 1 - Cartaz do filme A Lei do desejo.

Fonte: <http://cinema10.com.br/filme/a-lei-do-desejo>

A história gira em torno de Pablo (Eusebio Poncela), um cineasta (alter ego de Almodóvar) marcado pela contradição interna de desejar/amar Juan (Miguel Molina), mas não sentir-se seguro o suficiente de que é correspondido. A dúvida e a insegurança de Pablo são manifestações egóicas que se sobrepõem aos seus sentimentos, e ele coloca a relação com Juan à mercê de seu receio pelo desamparo. A possibilidade de ser abandonado faz com que o protagonista ora rejeite seu amante, ora exija que, para ser aceito, Juan deve conceder a Pablo o controle sobre o seu discurso.

A configuração desta relação amorosa revela-se uma reação dialógica que Almodóvar estabelece com o melodrama, sendo que em condição de atualização deste gênero. Nesse sentido, o apaixonado, que ao contrário do melodrama clássico, deseja uma pessoa do mesmo sexo, em vez de mergulhar cegamente nesse desejo, interpõe à sua condição de sujeito apaixonado o seu medo do abandono. Assistimos, portanto, à configuração de um discurso melodramático capaz de dialogar com formas contemporâneas de relacionamento amoroso mais marcadas pela noção de individualidade.

A noção de desejo aponta necessariamente para uma ausência, uma falta a que se deseja suprir por meio de uma determinada presença. Sendo assim, desejo e falta relacionam-se diretamente à instância da dor e do sofrimento. No filme, assim xxxxx contextualizado, o desejo torna-se uma espécie de tônica discursiva. *A Lei do*

desejo é a história de personagens que desejam e sofrem ao mesmo instante.

A estruturação e construção da personagem sempre foram temas de preocupação de Bakhtin. Para o filósofo russo, uma personagem dialógica é a que possui consciência autônoma, uma "autoconsciência" formada por um caráter axiológico da realidade e dos seus discursos e pelo ambiente em que está inserida. Ele vê a personagem "[...] como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante." (BAKHTIN, 2010a, p.52).

Nessa perspectiva, o protagonista e os dois coadjuvantes mais importantes do filme – Pablo, Tina e Antônio –, se apresentam como três elementos discursivos distintos, identificados por uma necessidade comum: sentirem-se desejados. Seus personagens movidos pelo desejo são uma resposta à repressão sexual que prevaleceu durante a ditadura de Franco, pois o personagem almodovariano converge com a definição de Bakhtin sobre a função do personagem em uma narrativa: "[...] não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre o seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo." (BAKHTIN, 2010a, p.87).

Pablo, diante do amor-desejo sobre o qual não tem segurança de reciprocidade, mostra uma permanente necessidade de ter as coisas sob o seu controle. E isso se mostra, muitas vezes, em usos do discurso enquanto dispositivo, como na primeira cena do filme, em que Pablo é apresentado apenas pela sua voz em off dando ordens para que um michê se toque, tire as roupas e peça pra fazer amor com ele. É o discurso de Pablo que comanda e dá sentido a toda a cena. Nesse momento, ele é exposto na função de diretor. Esse tipo uso discursivo aparece posteriormente, quando Pablo recebe uma carta de Juan que não gostou e escreve outra dizendo como seria o tipo de carta que ele gostaria de receber e pedindo-lhe que ele assine e o mande de volta,

> Neste 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, p. 92-93).

A imposição presente em Pablo, tanto nas duas cenas citadas como em outras situações dentro do filme, o caracterizam como detentor de um discurso com viés monológico, revelado pela vontade de controle sobre o desejo do outro. Assim, "o papel do diretor se aproxima efetivamente do papel de Deus, porque o poder de representar seus próprios sonhos é fabuloso." (STRAUSS, 2008, p. 96). É uma personagem obcecada em ficcionalizar a vida e essa característica é demonstrada até em um roteiro que está escrevendo baseado na vida de Tina, sua irmã transexual. Portanto, a voz de Pablo é a voz do poder, do poder pelo outro, pelo controle da situação.

Boa parte dos personagens de *A Lei do desejo* parece guiada por uma voz imponente que as levam para a busca incessante pelos objetos dos seus desejos, contudo, elas só encontram o abandono. Em Almodóvar, é grande o conjunto de vozes, textos e imagens, ecos e reflexos de outros enunciados, como no modo pelo qual o filme cita outros textos como *A Voz humana* de Jean Cocteau, e Ne me quitte pas de Jacques Brel. *A Voz humana* surge como uma peça teatral apresentada por Tina (Carmen Maura), assim como em um cartaz na parede durante uma das cenas e Ne me quitte pas entra em conjunto como trilha sonora da peça e em outros momentos como trilha do próprio filme. Assim como *A Lei do desejo*, esses dois enunciados falam também sobre a questão do abandono e sobre esta "roda de desejos" que muitas vezes se torna como lembra o próprio Almodóvar acima, "uma das grandes tragédias do gênero humano". Essas personagens então, diante da consciência dos seus desejos, estruturam seus discursos e suas ações em prol da necessidade de uma recíproca, nem que para isso elas sejam levadas ao extremo.

Antônio (Antonio Banderas) é um jovem confuso quanto à sua sexualidade. Embora nunca tenha tido relações com um homem, em sua primeira cena, masturba-se num banheiro sujo pensando ser possuído por um – tal qual a primeira cena do filme. Ao se envolver com Pablo, tem sua primeira relação homoafetiva, e mergulha numa paixão obsessiva e sem limites. Se para Pablo foi apenas uma noite de sexo, para Antonio foi a entrega, a paixão, o amor incondicional. Antônio passa a querer fazer parte da vida de Pablo, faz do amante a sua obsessão.

Possessivo, além de querer ser o objeto de desejo exclusivo de Pablo, ele

ainda busca o domínio absoluto sobre a sua vida. Ao saber da existência de Juan, Antônio começa a se mostrar um amante irracional, disposto a tirar do caminho tudo que impeça o relacionamento entre ele e o diretor. Ele decide ir ao encontro de Juan, quer saber tudo sobre os sentimentos de Pablo, inclusive como ele se sentia ao possuir seu verdadeiro amor. Antonio torna-se o próprio Pablo, vestindo inclusive uma camisa igual a do amado, ao conduzir Juan até uma armadilha, quando ameaça: "quero tudo que seja de Pablo".

Portanto, o discurso que demarca a presença de Antônio na narrativa é impulsivo, do desejo cru, das ações inconsequentes. Para ele "o desejo é algo de imediato que se transforma em energia motora." (STRAUSS, 2008, p. 91). Desse modo, no momento final do filme, ele confessa: "é um crime te amar tanto assim, mas eu estou disposto a pagar por ele", pois tudo o que fizera foi para ter aquele momento final de amor com Pablo. Não importava o mundo lá fora. Naquele momento, Antonio entregava-se ao seu verdadeiro universo. Infringira todas as leis, para viver apenas uma lei maior, a do desejo.

Tina é irmã de Pablo. Quando eles ainda eram jovens e Tina ainda era Tino, sua mãe o flagrou numa relação incestuosa com pai, eles fugiram para Marrocos, e ela decidiu mudar de sexo para satisfazê-lo. Pouco tempo após a mudança, seu pai a larga por outra mulher e, desde então, ela decide não se relacionar mais com homens. Além disso, quando ainda era menino e cantava no coral da igreja, o filme sugere que Tina teve um envolvimento frustrado com um dos padres, no entanto, ambos o abandonaram.

Desde então, Tina renega o seu passado, um passado marcado pelo abandono. O desejo de Tina é o de ser outro, não só pela negação ao passado, mas pelo próprio ato de mutilação do corpo na troca de sexo. Ela acha que sua vida foi um fracasso e admite: "estou condenada à solidão". Na cena em que interpreta o monólogo *A Voz humana*, ao som da música *Ne me quitte pas*, Tina acaba fazendo da peça a encenação da sua própria vida. Dessa forma, a voz de Tina se constrói através da tessitura com a qual rege cada uma das suas constantes mudanças de objetos de desejo.

5 O Desejo pelo controle do desejo

O protagonista Pablo é o retrato do sujeito contemporâneo que oscila entre o desejo de preservar a sua individualidade e um sentimento atávico de desamparo. Como apontam Garcia e Coutinho (2004)[3], "[...] desamparo como uma das possíveis respostas afetivas às condições de subjetivação presentes na sociedade individualista atual.". É este sentimento que vai fazê-lo, ao perceber-se apaixonado por Juan, buscar controlar sua paixão e seu desejo através do controle do discurso do outro. A cena em que escreve uma carta e envia para que Juan assine e a reenvie para ele é perfeita para mostrar o dilema existencial de Pablo que tem no discurso a sua efetivação. Ter controle sobre o outro vai significar, acima de tudo, ter controle sobre o discurso do outro.

Já Antonio, por sua vez, apaixona-se e "aprende" sobre Pablo tendo por base o discurso deste em uma entrevista que Pablo concede a um canal de TV espanhola. A partir de então, busca copiar Pablo em tudo, inclusive na roupa em que veste. Mais do que uma obra que reflete sobre o desejo contemporâneo, este filme de Almodóvar trata do **desejo de poder sobre o desejo do outro**. Só a garantia desse poder resolveria, mesmo que ilusoriamente, o medo de não ser desejado por quem se ama, isto é, ser abandonado, tal qual suplica a música que é pano de fundo de algumas cenas: *Ne me quitte pás*, "não me deixe".

O filme funciona a partir da tensão entre o controle e a perda do controle capitaneada pelo desejo e suas leis próprias. Almodóvar estabelece uma relação polifônica com o sujeito contemporâneo quando mostra, feito fratura exposta, sua natureza desamparada. Segundo Ehrenberg (1998, apud GARCIA ; COUTINHO, 2004), vive-se hoje uma sociedade que cultua a liberdade individual como valor absoluto e hegemônico, estimulando a busca de prazer constante, o que com frequência, e paradoxalmente, resulta em uma experiência de insuficiência e fracasso.

> Ao que tudo indica, o sujeito contemporâneo vê-se aprisionado na promessa enganosa de obtenção da liberdade e do prazer irrestritos, sem se dar conta de sua submissão às imposições sociais, que mais apontam para um controle disciplinar do que para a possibilidade do livre exercício de seu desejo. (GARCIA; COUTINHO, 2004)[4].

Na história, paradoxalmente à necessidade de domínio sobre o desejo do outro, há a vontade manifesta dos personagens de se verem distantes de um modelo mais tradicional de relação amorosa. Relações consideradas mais "estáveis" guardariam o risco do fim do desejo. E é da natureza do sujeito contemporâneo buscar, como diriam as autoras, "a possibilidade do livre exercício de seu desejo".

6 Observações finais

A força do filme está no retrato sobre o que significa amar, desejar e relacionar-se nos dias de hoje. As contradições que marcam essas três ações estão impressas muito mais no perfil discursivo de cada personagem do que propriamente na narrativa. Trata-se da força da personagem sobre a própria narrativa, contrariando a ideia aristotélica que fala de uma personagem à mercê da história contada. Vê-se um rico retrato da importância da personagem para Almodóvar, e em especial, da personagem masculina. Desde a primeira fase da obra deste diretor, na qual este filme se enquadra, ele vem mostrando o quanto a essência de seu trabalho tem na personagem masculina um vetor discursivo relevante.

Impulsionado pelas aspirações da sociedade espanhola e valendo-se da apropriação de discursos dialógicos e polifônicos, Almodóvar fortalece o seu enunciado em torno de uma ideologia permeada pela sua lei do desejo. Os filmes inseridos na primeira fase de sua produção se apresentam como a enunciação em si, não apenas como interlocutores de discursos, mas como um emaranhado discursivo. Nesse sentido, as personagens em A *Lei do desejo* atuam como agregadoras desses elementos. A voz de Almodóvar é materializada na construção das personagens que, mais do que dotadas de sonhos e aspirações pessoais, falam de um ideal comum, do desejo, uma lei da qual não se pode fugir.

As personagens se transfiguram em linguagem. Mais que um simples elemento narrativo, a personagem almodovariana é dotada de um discurso forte que não se limita à sua individualidade, mas a todo o universo extra-diegético da narrativa sobre o qual o filme constrói um discurso representativo. Mais que um simples componente de sua narrativa, a personagem se torna o significante da visão de mundo de Almodóvar.

Bakhtin (2010a), ao tratar daquelas obras que se tornaram paradigmáticas para sua teoria sobre narrativa e função da personagem, lembra que no romance de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante. A dialogia estabelecida entre as personagens permite a instauração de uma relação polifônica dinâmica e dialética. É possível observar que semelhante construção ocorre nas obras de Almodóvar.

Então, a despeito da pré-existência de um protagonista e suposto "herói", o dinamismo conferido às personagens faz dessa história um processo polifônico ativo, aonde identidades vão se constituindo dialogicamente no encontro e no embate com o outro. Desse modo, cada personagem atua com força extrema, num jogo de imposições discursivas em que dialogam referentes do amor, do sexo, do abandono, da solidão, da arte e da religião. Em todos, a marca do desejo.

Almodóvar vai constituindo assim um retrato complexo da contemporaneidade, em especial no que diz respeito às formas de relação amorosa, marcadas pela preservação da individualidade, a solidão inquietante, mais a dimensão da religião como uma espécie de sombra sobre as personagens. Sombra esta, que ora evoca culpa, ora evoca proteção, como é possível ver na cena final do suicídio de Antonio no altar de uma igreja, para onde vai como se fosse aquele o único território capaz de acolher a si e a sua própria morte.

Como sintoma de nossa contemporaneidade, o filme mostra sujeitos-personagens marcados pela noção de individualismo, preservação de espaços, negação do amor romântico e, contraditoriamente, muito marcados também por um sentimento de desamparo. Impregnados de uma capacidade de amar não o outro como de fato ele é, mas como quer que ele seja, de acordo com seu projeto pessoal de desejo, tal qual tão bem descreveu Antônio Vieira: "os homens amam muitas cousas que as não há no Mundo: amam as cousas como as imaginam; e as cousas como eles as imaginam havê-las-á na imaginação, mas no Mundo não as há." (VIEIRA, 2008, p.66).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GARCIA, Claudia Amorim; COUTINHO, Luciana Gageiro. Os Novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo. **Psychê (São Paulo)**, São Paulo, v. 8, n. 13, jun. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382004000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 fev 2013.

GAUDREAULT, Andre ; JOST, François. **A Narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

METZ, Christian. **A Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MINGUET BATLLORI, Joan M. **La Regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regeneracion-del-cine-como-hecho-cultural-durante-el-primer-franquismo-manuel-augusto-garcia-vinolas-y-la-etapa-inicial-de-primer-plano--0/html/ff8c69ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_>. Acesso em: 27 fev. 2013

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

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Portugal: Leya, 2008.

em questão
E-ISSN 1808-5245
Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013

The Discourse of desire in the cinema of Almodóvar

Abstract: This article deals with the first phase of Almodovar filmography, particularly the last film of this period, *Law of Desire*. Bakhtin's concepts of polyphony and dialogism are developed in order to help reflect on Almodovar's narrative construction and the relevance of his male characters in the composition of the body of his work. In focus, the way the director gives rise to a contemporary subjective phenomenon, which is the subject of the helpless.

Keywords: Almodovar. Polyphony. Dialogism. Character. Speech.

---

[1] CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Urdiduras de Sigilos: São Paulo, Annablume, 1996.
[2] Documento eletrônico.
[3] Documento eletrônico.
[4] Documento eletrônico.

Recebido: 01/04/2013
Publicado: 19/12/2013