

A ESTRUTURAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM PEPI, LUCI, BOM E OUTRAS GAROTAS DE MONTÃO

Daniel Gomes Martins¹

Resumo: *Baseando-se, sobretudo, nos estudos de Michel Pêcheux, este artigo analisa o longa-metragem de ficção Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão (1980), do diretor espanhol Pedro Almodóvar, a partir de sua estrutura semântica, relacionando o filme ao conceito de identificação e verificando como é possível estabelecer uma reflexão sobre uma violência que coloca em evidência o jogo paradoxal entre repressão e transgressão. Por fim, será investigado como o sujeito percebe o sentido como constitutivo de si mesmo, justamente por causa de sua relação com a identificação, demonstrando, assim, a força do funcionamento da ideologia.*

Palavras-chave: *discurso, identificação, repressão, transgressão, sujeito.*

Abstract: *Based mainly on the studies of Michel Pêcheux, this article analyzes the fiction feature Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom (1980), by the Spanish director Pedro Almodóvar, based on its semantic structure, relating the film to the concept of identification and verifying how it is possible to establish a reflection on a violence that highlights the paradoxical game between repression and transgression. Finally, it will be investigated how the subject perceives sense as constitutive of himself, precisely because of its relation to identification, thus demonstrating the force of the functioning of ideology.*

Key-words: *discourse, identification, repression, transgression, subject.*

¹ Formado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto – MG, e com uma Especialização em Roteiro pela *Escuela Internacional de Cine y TV* (EICTV). Sua área de atuação se concentra sobretudo na produção textual no universo multimídia (cinema, publicidade e marketing) e também na tradução de produções audiovisuais. Seus estudos em literatura e cinema são influenciados pela desconstrução, psicanálise, teoria *Queer* e, mais recentemente, análise do discurso.

Introdução

Toda técnica que faz parte de uma prática repressiva é suscetível de ser cortada e enxertada de um outro conjunto de práticas, reapropriada por diferentes corpos e invertida em diferentes usos, dando lugar a outros prazeres e a outras posições de identidade. (PRECIADO, 2014, p.108)

Em 20 de novembro de 1975, na cidade de Madrid, morre o ditador espanhol Francisco Franco, conhecido por suas investidas conservadoras, católicas e anticomunistas. Durante seu governo, era notória a repressão cultural e linguística sofrida em todo o país. As prescrições de direitos humanos eram violadas constantemente. Quem se opunha ao regime era perseguido, torturado e morto.

O período após a sua morte se consolida historicamente como um momento de mudança. O aparato ditatorial se desfaz. Assim, dá-se início a um novo processo político na Espanha, em que o país é reestruturado segundo os moldes da liberdade e da modernidade. Paralelo a todos esses acontecimentos, assumindo-se como metáfora da mudança então vigente, surge o movimento da *Movida Madrileña*.

Tal manifestação abrangia diversas áreas da arte. Suas produções culturais foram marcadas pelo “discurso da celebração e do excesso (hedonismo, prazer) ocultando o que estes relatos têm de sintomático, de violência e de perspectiva diante de uma sociedade que vive a incerteza como um dos efeitos mais intensos no presente” (MENOR, 2010, p. 121)². Tratava-se de um discurso marcado pela desordem semântica, de uma performatividade supostamente frívola, pouco motivada em se posicionar politicamente (pelo menos, aparentemente) e muito menos interessada em relacionar-se com aquilo que acontecera no passado, buscando mais bem esquecer-lo, para assim dar vazão a uma criação artística centrada no sujeito em oposição ao coletivo. Foram anos de festas, drogas, sexo e *rock n’ roll*.

O primeiro longa-metragem do diretor e roteirista Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Boom e Outras Garotas de Montão*, configura-se em caso exemplar do discurso e da estética que se associa com o *Movida*. Lançado em 1980, o filme conta a história de Pepi, uma jovem que planta maconha em seu apartamento em Madrid e é descoberta por um policial. Em troca de seu silêncio, Pepi lhe propõe que façam sexo (ela levanta a sua saia mostrando o seu “coelhinho”), desde que ele a penetre somente no ânus. Em função dessa proposta, o policial sorri e a chama de “pervertida”, dando a impressão de que aceitou a ideia. De pernas abertas, ela permanece deitada no sofá e ele aproxima seu corpo sobre o dela, impositivamente. Quando ele está sobre ela, de maneira agressiva, o policial anuncia que prefere fazer as coisas “cara a cara”, violando a garota ao penetrar-lhe a vagina sem o seu consentimento. Pepi grita de dor.

Essa cena que abre a narrativa do longa-metragem não oculta a construção paradoxal do discurso acerca da violência ao longo do filme; muito pelo contrário, torna evidente que faz parte de sua estrutura semântica uma reflexão sobre a violência que coloca em jogo o par repressão/transgressão. É levando isso em conta que a análise construída neste artigo discutirá os elementos significantes dessa produção de Almodóvar. Partindo de sua estruturação, tentar-se-á localizar como esses dois conceitos dialogam entre si no filme em questão.

Para tanto, o conceito de “semântica” utilizado tem como base a ideia de estrutura discursiva, teorizada por Eni Orlandi (2008, p. 20), que define “a semântica discursiva como a análise dos processos característicos de uma formação discursiva que deve dar conta da articulação entre o processo de produção de um discurso e as condições em que ele é produzido”. Diante disso,

2 Tradução livre: “El discurso de la celebración y el exceso (hedonismo, placer) oculta lo que estos relatos tienen de síntoma, de violencia y de mirada a una sociedad que vive la incertidumbre como una de los afectos más intensos del presente” (MENOR, 2010, p. 121).

entende-se como desordem semântica o desinteresse que a obra cinematográfica estudada tem em representar a violência a partir do contexto histórico em que estavam situadas. Almodóvar encapsula, pois, as identidades – no sentido pêcheuxteano do termo (Pêcheux, 1975) – femininas construídas sem uma preocupação com a abordagem dialética.

Repressão e Transgressão

Em “Metáfora e Interdiscurso”, Michel Pêcheux (2011) transcorre a produção discursiva do sentido em um enunciado, confrontando, para isso, a teoria da sintaxe e a da comunicação, para então articular que o discurso “é uma materialidade histórica já dada, na qual os sujeitos são interpelados e produzidos como ‘produtores livres’ de seus discursos cotidianos, literários, ideológicos, políticos, científicos etc...” (PÊCHEUX, 2011, p. 156).

Ao formular o discurso segundo esses parâmetros, Pêcheux retoma Michel Foucault, ao colocar em destaque a noção foucaultiana de “episteme”, demonstrando sua relação com os conceitos de “concepção de mundo”, “espírito do tempo”, “ideologia dominante” e “bloco histórico ideológico”, todos significando consideravelmente na relação com os materiais aqui tomados em análise. É assim que Pêcheux encontra os efeitos do interdiscurso, dizendo que esses não se constituem enquanto pontos de integração, mas sim que se “desenvolvem em contradições”:

Nessa perspectiva, o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (meta-forizados) de uma sequência pertencente a uma outra formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente (PÊCHEUX, 2011, p. 158).

Em momento anterior, em seu livro *Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*, mais precisamente no capítulo “A forma-sujeito do discurso”, Pêcheux já havia elaborado, de maneira similar, um pensamento sobre o “caráter material do sentido”. Para isso, ele se vale da concepção althusseriana de que a ideologia exprime as relações entre real e imaginário, dado que está é profundamente inconsciente. São como estruturas que as imagens e os conceitos se impõem ao sujeito, que, por sua vez, não tem consciência de que isso ocorre. Aí estaria a questão do sujeito interpelado que propaga uma “norma identificadora”. Diante disso, seria a ideologia que determina quem esse sujeito “deve ser”, fazendo-o, algumas vezes, por meio de “desvios” percebidos linguisticamente pelo jogo entre a constatação e a norma:

(...) o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe ‘em si mesmo’ (...) mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico (...) as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (...) nas quais essas posições se inscrevem. Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (...) (PÊCHEUX, 1975, p. 160).

Assim, sabemos que uma palavra só adquire um sentido a partir do momento que ela se relaciona com outras da mesma formação discursiva. Se no filme de Almodóvar a violência se

configura em um jogo entre transgressão/repressão, é importante aqui levantar quais são as formações discursivas, verbais e visuais, que permitem essa constatação.

Buscando vingar-se do policial que a violou, Pepi se aproxima de Luci, a esposa desse mesmo policial, e percebe que ela se interessa por práticas sexuais mais extremas. Tais interesses, no entanto, não são atendidos por seu marido, que é incapaz de prestar atenção aos desejos de Luci. Aproveitando-se dessa situação, Pepi lhe apresenta sua amiga Bom, cantora *punk* e sádica. A partir daí, Luci e Bom dão início a um relacionamento extraconjugal repleto de violência, urina e insultos.

Figura 1 – Pepi, Luci e Bom.



Fonte: *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980).

Analisemos os seguintes excertos do filme:

“Amo você porque você é | suja, | vagabunda, | puta | e dada” (ALMODÓVAR, 1980, 45’22’’).

“Só penso em você, murciana, porque você é | uma vadia” (ALMODÓVAR, 1980, 45’56’’).

“Sou muito mais | cachorra | do que você imagina”³ (ALMODÓVAR, 1980, 72’57’’).

Podemos pensar que os exemplos listados pertencem à ordem da transgressão, dado que protagonizados por mulheres que buscam romper com a ordem paternalista ao experimentarem um sexo transgressor, lesbo-sadomasoquista. De maneira que essa representação transgride a identidade feminina considerada padrão dentro da sociedade patriarcal em que se insere. Porém, não se trata de um fenômeno próprio, visto que não diz respeito à essência de suas personagens. De maneira análoga ao movimento estudantil francês de 1968, essas mulheres dependem de um elemento que lhes é exterior (PÊCHEUX, 1975); no caso, a luta antagônica que mulheres e homens travam na formação social espanhola pós-franco.

A formulação na qual se inserem as falas e os gestos performáticos dessas mulheres não são os mesmos daqueles proferidos pelo homem opressor, o policial. São outros os discursos pelos

3 Tradução livre: “Te quiero porque eres sucia, guarra, puta y lisonjera” / “Solo pienso en ti, murciana porque eres una marrana” / “Yo soy mucho más perra de lo que te imaginas”.

quais cada um deles se manifesta. No entanto, apesar de distintos, as enunciações de Luci e Bom poderiam ser analisadas a partir de uma mesma estrutura, também utilizada pelo policial.

Figura 2 – Pepi sendo estuprada pelo policial.



Fonte: *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980)

É por conta disso que podemos destacar os seguintes excertos do filme:

“Você é uma | pervertida.” (ALMODÓVAR, 1980, 04’01’’).

“Estou cansado de lidar com | vadias.”⁴ (ALMODÓVAR, 1980, 72’28’’).

Em particular, as duas imagens aqui apresentadas demonstram aspectos semelhantes. A composição fotográfica está centrada na mulher, jogando-lhe mais luz sobre o rosto. Aquele que imprime a ação sobre a mulher está oculto, entre sombras. Em ambas as composições, há um ato sexual ocorrendo entre as personagens, um corpo que se impõe sobre o outro e uma mulher que se apresenta com a boca aberta. Porém, o que significam as expressões faciais com a boca aberta? Esses elementos representam o mesmo sentido em ambas as cenas? As duas personagens femininas expressam as mesmas emoções?

Para responder tais perguntas precisamos analisar os elementos discursivos que estruturam as cenas selecionadas – posição da câmera, a proximidade/distância entre os personagens, o movimento corporal de cada um deles e a estrutura semântica dos enunciados verbais aqui transcritos. Todos esses elementos, as imagens, as palavras, as expressões e as proposições constroem sentidos diferentes nos exemplos apresentados.

Se, em um primeiro momento, as amantes Luci e Bom se valem de um discurso erótico, fazendo-o por puro dispêndio, o policial, por sua vez, não se insere no campo da transgressão ao violar o corpo de Pepi. O mesmo acontece quando ele usa as palavras “pervertida” – referindo-se somente a Pepi – e “vadias” – referindo-se a Pepi e Bom –, ofendendo-as mesmo quando elas buscam resgatar Luci no hospital depois dela ter sido violentada pelo marido a ponto de quase morrer. O policial reprime aquelas mulheres que não seguem o padrão identitário feminino em voga – a dona de casa, bem comportada, que não sai do lar e que é útil ao marido. Por isso, para ele, elas são passíveis de insultos.

De uma maneira muito próxima, é possível encontrar no filme em questão outras manifestações discursivas que, inicialmente, estariam em posição opostas aos insultos até agora mencionados. Estamos falando da manifestação dos elogios.

“Charito, | meu céu, | querida, | eu gosto muito de você, sabia?” (ALMODÓVAR, 1980, 41’52’’).

4 Tradução livre: “Eres una pervertida” / “Estoy arto de tratar con zorras”.

“Nem sonhe com isso, | pequena.” (ALMODÓVAR, 1980, 72’14’’).
“Você já ouviu, | pequena. | Você não pode fazer mais nada.”⁵ (ALMODÓVAR, 1980, 73’28’’).

Nesses casos, poder-se-ia dizer que a estrutura se constitui de modo distinto dos excertos analisados anteriormente. Mas até que ponto? Na narrativa fílmica, essas sentenças estão situadas nos seguintes contextos: a primeira, quando o policial estupra sua vizinha, Charito; as duas últimas quando ele discute com Bom no hospital sobre o estado de saúde de Luci. Entretanto, o contexto isoladamente não elucida os sentidos discursivos das cenas. Para podermos identificar as diferenças semânticas – manifestações de elogio e manifestações de insulto – das estruturas destacadas, é necessário investigar qual poderia ser o sentido de “meu céu”, “querida” e “pequena”.

Antes, vale a pena lembrar que Pêcheux não admite apenas que as palavras mudam de sentido dependendo da formação discursiva a que pertencem. Para ele, elementos tidos como diferentes também podem demonstrar um mesmo sentido:

De modo correlato, se se admite que as mesmas palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra, é necessário também admitir que palavras, expressões e proposições *literalmente diferentes* podem, no interior de uma formação discursiva dada, ‘ter o mesmo sentido’, o que – se estamos sendo bem compreendidos – representa, na verdade, a condição para que cada elemento (palavra, expressão ou proposição) seja dotado de sentido (PÊCHEUX, 1975, p. 161).

A fim de analisar como essa condição funciona em uma construção discursiva, uma estratégia válida consiste em deslocar as expressões e verificar como quais sentidos elas passam a engajar dentro de seus enunciados.

Charito, | minha putinha, | vadia, | eu gosto muito de você, sabia?

Nem sonhe com isso, | vagabunda. |

Você já ouviu, | vagabunda. | Você não pode fazer mais nada.

Ou ainda:

Amo você porque você é | meu céu, | querida. |

Só penso em você, murciana, porque você é | meu céu. |

Sou muito mais | querida | do que você imagina. |

Você é uma | querida.

Algumas substituições funcionam mais do que outros. A palavra “pequena”, por exemplo, pode ser trocada por “vagabunda”; porém, dificilmente o contrário faria muito sentido. Ainda é questionável se esses elementos podem, de fato, “ter o mesmo sentido”. Não é à toa que o autor apresenta essa argumentação entre aspas. Mesmo assim, parece razoável admitir que a frase em sua estrutura discursiva original, “Nem sonhe com isso, pequena”, o conteúdo dessa oração evidencia o cinismo daquele que a profere, pois não estaria elogiando a sua interlocutora. Enquanto isso, na frase “Nem sonhe com isso, vagabunda”, aquilo que é implícito na primeira torna-se explícito. Portanto, os “sentidos” aqui estão muito próximos, ainda que proferidos de maneira diferentes (com conotação irônica / literal).

⁵ Tradução livre: “Charito, cielito, cariño, tú me gustas mucho, sabes?” / “Ni lo sueñes, pequeña” / “Ya lo has oído, pequeña. No tienes nada que hacer”.

A partir dessas conclusões, podemos nos perguntar: quais são os limites entre transgressão e repressão? Até que ponto uma é diferente da outra? Qual é a relação que se estabelece entre ambos?

Essas perguntas podem ser respondidas apenas em parte. Há que se levar em conta a “tomada de posição” do sujeito-falante de cada um dos enunciados, sabendo que ele não é consciente daquilo que enuncia. O que ele diz não tem origem nele mesmo, mas sim no efeito de exterioridade do real “ideológico-discursivo” construído no interior do próprio sujeito. As orações “Você é uma pervertida” e “Estou cansado de lidar com vadias” estão carregadas de evidências pré-construídas. A mulher, assim, deve ser de um jeito e não de outro. Se ela agir, ainda que discursivamente, fora do padrão da normalidade, ela será posta a julgamento e, por isso mesmo, insultada. O sujeito nem sequer se questiona a respeito das representações de mulher embutidas em seu discurso. Afinal, o que constitui o sujeito é essa relação de *identificação* e de reconhecimento possível diante do sentido. É aí que está a força do funcionamento da ideologia, fazendo o sujeito perceber o sentido como seu constitutivo:

o sujeito coincide com o Sujeito, o indivíduo interpelado em sujeito se assujeita livremente ao Sujeito e ‘caminha sozinho’, conforme a expressão de Althusser, reconhecendo o estado de coisas existente (das Bestechende), com a convicção de que ‘é bem verdade que ele é assim e não de outro jeito’ (PÊCHEUX, 1978, p. 8).

Como o próprio Pêcheux pontua, a identificação se rompe no momento em que os “maus sujeitos” deixam vir à tona suas “rejeições, inversões e revoltas”. Tal acontecimento se manifesta no grupo de orações ao qual pertence “Amo você porque você é suja, vagabunda, puta e dada”. Não é à toa que sofrem uma intervenção de um “Aparelho Repressivo do Estado” representado pelos discursos do policial. Mas isso apenas reforça a interdependência de uma estrutura discursiva à outra, dado que a singularidade da transgressão, em algum momento, deixa transparecer sua subordinação à ideologia dominante. O enunciado dos insultos vai e volta, deslocando-se discursivamente e acentuando a interdependência entre a ordem machista repressora e a ordem transgressora lesbo-sadomasoquista.

Bibliografia

- ALMODÓVAR, Pedro. *Pepi, Luci, Bom y Otras Garotas de Montão*, Madrid, 1980.
- MENOR, Cristina Moreiras. (2010) “La realidad in-visible y la espectacularización ‘(inter)nacionalista’ de la Movida Madrileña: el caso de la fotografía. In: IC - Revista Científica de Información y Comunicación. 2010, 7, p. 119-148. Disponível em: <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/viewFile/220/217>. Acesso em 20/02/2019.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*, ed. 8, São Paulo: Cortez, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. (1984) “Metáfora e interdiscurso”. In: *Análise de discurso: Michel Pêcheux (textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi)*. Campinas: Pontes, 2011.
- _____. (1978) “Ousar pensar, ousar se revoltar: ideologia, marxismo, luta de classes”. Tradução de Guilherme Adorno e Gracinda Ferreira. In: *Décalages: Vol. 1: Iss. 4*. Publicado por OxyScholar, 2014. p. 1-23. Disponível em <http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=decalages> . Acesso em 20/02/2019.

_____. (1975) Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

Artigo recebido em: 15/05/2019

Aprovação final: 15/09/2019

10.35501/dissol.vi13.587.g478