

Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas¹

por Alessandra Brandão y Ramayana Lira*

Resumo: A heterogeneidade da América Latina abarca interseções de fluxos transfronteiriços, transculturais e translocais, possibilitando a transformação de subjetividades e pontos de vista. Esta proposta procura aproximar três obras latino-americanas através dos espaços não-heteronormativos que as personagens principais constroem em seus movimentos. As trajetórias das protagonistas de *O Céu de Suely* (Brasil), *El Niño Pez* (Argentina) e *La Teta Asustada* (Peru) figuram laços afetivos que desenham “mapas de possíveis”, borrando as fronteiras entre diferença e identidade, inclusão e exclusão, problematizando a relação entre pertencimento e desenraizamento - binarismo que caracteriza o cinema clássico e que inscreve um lugar “próprio” para o gênero - trazendo à tona os movimentos de des/re/territorialização do desejo e dos afetos. Busca-se acompanhar as cartografias desejantes dessas personagens que permitem que espectadore/as atravessem suas próprias especificidades culturais através da narrativa e oferecem um espaço de imaginação de formas potenciais de vida, ensaiando o novo.

Palavras-chave: Queer, gênero, afeto, cinema latinoamericano contemporâneo.

Abstract: Latin American heterogeneity encompasses the cross over of transborder, transcultural, and translocal fluxes, thus enabling the transformation of subjectivities and points of view. This article compares the non-heteronormative spaces constructed by the lead characters of three Latin American films. The protagonists' trajectories in *O Céu de Suely* (Brasil), *El Niño Pez* (Argentina) and *La Teta Asustada* (Peru) depict affective bonds that draw “maps of possibles”, blurring the border between difference and identity, inclusion and exclusion, thus problematizing the relationship between belonging and uprootedness - a binary structure that characterises classical cinema and inscribes a “proper” place for genders - and bringing to the fore movements of de/re/territorialization of desire and affect. This article follows the characters' desiring cartographies which allow spectators to cross over their own cultural specificities and open up a space for imag(in)ing potencial and new ways of life.

Keywords: Queer, gender, affect, Contemporary Latin American Cinema.

¹ Este artigo condensa análises que são exploradas mais verticalmente em outras oportunidades (ver Brandão, 2008 e 2010 e Lira, 2010).



Um continente sem pernas, mas que caminha², a América Latina. Uma pulsão para o movimento que aparece de forma tão conspícua em sua cinematografia contemporânea que não podemos deixar de tentar compreendê-la. Sem pernas, mas caminhando, imagem paradoxal que abriga a vertigem da (i)mobilidade: aquilo e aqueles que transitam por desejo ou necessidade e também os que não se movem, voluntária ou compulsoriamente. E o que queremos, aqui, é acompanhar esse movimento em filmes de três países em que o trânsito das personagens nos leva a interrogar territórios - geográficos, políticos, subjetivos. Mas antes mesmo de explorarmos a matéria fílmica, gostaríamos de discutir os termos abrigados no título desse artigo.

Em primeiro lugar, cartografias. Nos interessam os mapas. Um mapa, em especial, que traçamos buscando conexões possíveis entre cinemas latino americanos. Como propõe Suely Rolnik, “A cartografia, nesse caso,

² Aqui fazemos menção à canção “Latino-américa”, da banda portorriquenha Calle 13, que diz: “Soy América Latina, / Un pueblo sin piernas, pero que camina”.

acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, s/d). E procuramos, também, mapas desenhados pelos filmes, pelas personagens errantes que se/nos co-movem.

Ao pensarmos em termos continentais, estamos considerando os cinemas latino-americanos, assim pluralizados, a partir do que Raúl Antelo caracteriza como a “irreduzível heterogeneidade” (Antelo, 2008: 22) que marca a cena contemporânea na América Latina. Isso implica reconhecer os antagonismos, as fissuras, os deslizamentos que impedem que assumamos uma subjetividade latino-americana totalizante e apaziguadora. Ao lidarmos com três filmes de diferentes países da América do Sul (Brasil, Argentina e Peru), procuraremos dar à nossa leitura um caráter de proliferação de contaminações, admitindo que tais contaminações não preexistem ao nosso momento crítico, evitando, assim, postular certezas que encerrem os significados em estruturas sólidas como uma suposta “identidade latino-americana”. Esses são os nossos “mapas” dos cinemas latino-americanos: provisórios, instáveis, vacilantes, conflitivos. Os filmes não são tomados no seu caráter exemplar, como se cada obra pudesse exercer a força metonímica da sua cultura específica, em contraste com um semelhante ao qual é imputada uma desigualdade que não se pode superar. O que propomos é bem próximo de um experimento químico, onde tentamos aproximar matérias diversas na esperança de que dessa aproximação algo de novo aflore.

Por co-moção entendemos a força afetiva na obra de arte que mobiliza a espectadora “com” o filme, ao lado do filme, uma implicação que põe em cheque as posições de sujeito e objeto. Procuramos entender o filme não apenas como efeito de discurso, envolto nas ideologias dominantes, instrumento (ou vítima) do poder (entendido como opressão). Antes, buscamos as instâncias produtivas que surgem quando não mais pensamos em termos de uma representação marcada pela negatividade e pela falta introduzida por um “além” transcendental. Co-moventes, os filmes com que

lidamos solicitam a mobilização do olhar e dos afetos e uma atitude não-normativa, ou seja, uma perspectiva que não se restrinja às “exigências inegociáveis da maioria dos leitores, espectadores ou ouvintes de identificar e se identificar com³” (De Lauretis, 2011: 244) a obra, como se o ego encontrasse, na certeza do reconhecimento, o seu poder sobre o objeto.

Quando o filme nos co-move, então, há algo mais em jogo do que o simples reconhecimento de significados. As expectativas normativas de legibilidade a que o filme deve responder não elidem a possibilidade do encontro contingente com a obra de arte. E no caso dos três filmes a que nos propomos a analisar, essa co-moção não apenas nos tira de um centro fixo de produção de significado, ela também desestabiliza (em maior ou menor grau) noções de sexualidade e gênero. Esses filmes nos co-movem, pois, em um fluxo de posições cambiantes que, ao recusar uma teleologia, nos deixa ainda espaço para vislumbrar reconfigurações, nos permite entrever o novo.

Todo o investimento em uma mobilidade que permite redesenhar o possível acaba por borrar também as fronteiras entre público e privado. Os três filmes (e por contiguidade o próprio cinema) tornam-se políticos não mais apenas por apontar as transformações do espaço público, mas como observação das formas de dominação de uma maneira mais ampla. Como lembra Gonzalo Aguilar a respeito do cinema argentino contemporâneo, há uma exigência de reformulação da própria categoria do “político”, uma vez que o julgamento dos filmes como “pré-políticos” ou “despolitizados” não faz jus às potências e qualidades do meio. Aguilar pergunta: “no vale la pena preguntarse si la política en el cine no exige una redefinición de nuestros presupuestos?” E continua: “Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no qué hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino cómo ésta se nos entrega en la forma de estas películas”⁴ (Aguilar, 2006: 136). Aguilar

³ No original: “The unnegotiable demands of most readers, viewers, or listeners to identify and to identify with” (tradução nossa)

⁴ Não vale a pena perguntar-se se a política no cinema não exige uma redefinição de nossos pressupostos? Trata-se, em definitivo, de uma discussão de estética: não o que faz o cinema

argumenta que a redefinição do político deve levar em consideração o quanto que os filmes recusam entregar valores que precisam ser defendidos (isso é o já dado, o clichê), reforçando a má-consciência; o importante para esse cinema recente é mostrar o como o cinema de conscientização para a ação política é substituído por um cinema de mostraçãõ dos funcionamentos do mundo (Aguilar, 2006: 142).

E não poderia ser diferente ao tratarmos de uma abordagem queer. Nesse sentido também buscaremos evitar, na esteira de Beatriz Preciado, uma noção enrijecida de identidade e diferença sexual, tanto como fato biológico incontornável quanto como construção histórica ou linguística. Nossa cartografia não se pretende “una taxonomía de identidades sexuales y de género (masculinas o femeninas, heterosexuales u homosexuales) que se presentan como legibles en la medida en la que son mutuamente excluyentes” (Preciado, 2008: n.p). Ao produzir suas personagens co-moventes queer, *El niño pez*, *La teta asustada* e *O céu de Suely* vão traçando seus mapas onde se configuram novos sujeitos e mundos “menores” que colocam em crise o mundo da normatividade.

Não é apenas coincidência, então, que as protagonistas do filme argentino *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) sejam “menores” de idade. As jovens, aqui, ensaiam a construção de uma pequena utopia que não implica um sujeito coletivo, mas uma subjetividade que, na sua singularidade, oferece uma visão de mundo que pode alcançar outras tantas singularidades. A narrativa do filme de Puenzo mostra Lala, jovem burguesa argentina que mora em uma das áreas nobres de Buenos Aires, e Ailín, a Guayi, paraguaia empregada da casa de Lala, na tentativa de economizar dinheiro para financiar a viagem ao Lago Ypoá, no Paraguai, onde sonham morar juntas. Para financiar a viagem recorrem a pequenos roubos, guardando as economias em uma caixa, que, tal como a caixa de Pandora, ao abrir-se provoca uma série de desastres. A Guayi é acusada de matar o pai de Lala. Esta parte para o

com a política que aguarda em sua exterioridade, mas como esta nos é entregue na forma desses filmes.

Paraguai, à espera de sua namorada, que a esta altura já foi presa pelo crime que não cometeu. É no Paraguai que Lala reconstrói o passado de Guayi, sua gravidez e a lenda do menino peixe que guia os afogados ao fundo do lago Ypoá. Lala volta à Argentina, após saber que Guayi está presa, mas logo em seguida descobre que esta foi ilegalmente enviada para uma casa de prostituição. Com a ajuda de um amigo consegue salvar Guayi e ao fim do filme as duas partem de ônibus para o lago.



É também para financiar uma viagem que Fausta, personagem de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) vai trabalhar na casa de Aída. Estranha, estrangeira em Lima, tendo migrado do interior, à sombra da mãe, para morar na casa do tio, Fausta precisa sair deste refúgio/clausura para trabalhar como empregada doméstica no centro da cidade, modo de pagar a viagem para enterrar a mãe na vila de origem, como que a garantir o fechamento de um ciclo, seu retorno à terra onde a morte já se antecipara na viuvez e no estupro da mãe, quando justamente grávida de Fausta. O tio não dispõe de dinheiro para ajudar na missão, já que financia, a duras penas, a festa de casamento

da filha. É preciso, pois, enfrentar o estranho, transpor a fronteira, limite da janela que a convida ao mundo de fora já no início do filme.

Do mesmo modo, é a necessidade de financiar uma viagem que motiva a jovem Hermila, protagonista de *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006). Tendo vivido em São Paulo por alguns poucos anos, Hermila retorna a Iguatu, no interior do Ceará, de onde partira às escondidas com o namorado. O retorno de Hermila, no entanto, é permeado de desencontros e desencantos. O namorado não cumpre a promessa de vida juntos em Iguatu e permanece em São Paulo, a relação com avó se complica, a maternidade precoce colide com sua juventude pulsante, a sobrevivência a obrigado ao sub-emprego. A alternativa de Hermila é rifar seu próprio corpo como forma de viabilizar a viagem para longe de Iguatu, onde sua vida é asfixiada e inerte. Reinventando-se como Suely, corpo-mercadoria autoconsciente, Hermila busca novas trajetórias.



Uma imagem constante no filme de Aïnouz é a da perambulação da personagem-título pelas ruas de Iguatu. Por um lado, o regresso marca um reverso, uma outra face da tentativa nos grandes centros urbanos do eixo Rio

de Janeiro-São Paulo e o vínculo que se tenta inutilmente retomar com a origem, como um ciclo que se pudesse fechar. No caso de Hermila/Suely, a trajetória é espiral, pois a volta a impulsiona para além do seu destino primeiro: ao mesmo tempo em que promove um reencontro, guarda o conflito da inadequação, expondo suas transformações na experiência de 'outro' e sua inconformidade diante do entorno, que já não reconhece como seu. É preciso tornar a partir, continuar o fluxo como forma de se revalorizar e se reconfigurar, buscar um sentido na perspectiva de sujeito contemporâneo, esquivo e esquivo na experiência nômade, esparramada na movência que resiste à sobrevida.

A narrativa de *El niño pez* também é fundamentada nessa vontade de partir, na fuga, na viagem. O objetivo das duas personagens principais de ir ao lago desdobra-se em vários outros deslocamentos: Lala vai ao Paraguai sozinha, a Gauyi é levada à cadeia e depois ao prostíbulo, elas fogem ao final. Mas não são só as protagonistas que demonstram esse impulso: a mãe de Lala é apresentada no filme durante uma festa que comemora sua volta da maratona de Paris; o irmão de Lala quer voltar para uma clínica de reabilitação no interior da Argentina. Há um forte sentido de mobilidade como busca, pois o mundo do filme se fundamenta em uma falta. Essa falta, tentaremos argumentar adiante, vem da ruína da figura do pai, pois é preciso neutralizar sua ordem para que novos laços de afeto possam ser estabelecidos.

É essa falta que norteia o itinerário queer de Fausta, que perde a mãe, com quem parecia ter uma relação de co-dependência, logo no início do filme. O pai, nem chegara a conhecer. Carrega no ventre uma batata - estratégia contra possíveis estupros - que vai germinando dentro dela, matando-a aos poucos, pois sofre do mal da teta assustada, lenda que prega a transferência do medo pelo leito materno. Assim, Fausta já cresce como a batata, escondida na terra úmida, à sombra da memória terrível da mãe que passa a ser sua própria memória.

É, pois, a procura pela mobilidade, a vontade de partir, que torna possível configurar outros mundos. Do mesmo modo, a grande aposta política de *El*

niño pez está na figura do trânsito, das passagens que põem em crise a noção do “próprio”, do “apropriado”, “puro”. O trânsito, aqui, se torna a utopia mesma, a pequena utopia, pois é o movimento que se busca; o objetivo final, poderíamos dizer, é poder partir, inserir-se no movimento. Logo, esse objetivo está prenhe de paradoxos: é uma finalidade que se recusa como tal, já que sugere uma espécie de eterno retorno, uma vez que cair no movimento implica na passagem constante, sem pontos de parada. Há vários pontos de entrada nesse trânsito, mas nenhuma parada.

É nesse movimento constante, sem parada, que se insere Hermila/Suely. O filme de Aïnouz é todo ele preenchido pelo impulso de partir da personagem. Na obstinação de Hermila/Suely, ‘abre-se mão’ de um novo relacionamento amoroso, renuncia-se à maternidade e capitaliza-se o próprio corpo pelo desejo insistente de partir do lugar nenhum, deixar para trás a aridez da vida em Iguatu. Já não se trata de partir do sertão, como instância simbólica, mas recusar a imobilidade infértil que destoa da modernidade líquida, dinâmica e fluida da viagem.

Temos, então, três configurações de (i)mobilidade. É preciso por-se em movimento, deslizar, ainda que estruturas rígidas apareçam como empecilhos ao trânsito. Em *El niño pez*, por exemplo, temos a sequência em que Lala chega em casa e flagra o que parecia ser um encontro íntimo entre seu pai e Ailín. Lala pergunta a Ailín se é por isso que ela não quer ir, por causa do pai. É o pai que parece impedir o movimento, a construção da vida em comum. Esse pai apresenta-se como o grande orquestrador da ordem (e da mise-en-scène): ele convoca Ailín para sentar-se à mesa durante o jantar de despedida de Nacho, o filho. O pai diz, “agora sim, estamos todos”, incluindo a Gauyi na sua ordem familiar. É para evitar esse arranjo de lugares pré-estabelecidos pela força patriarcal que Lala e Ailín planejam ir morar no Lago Ypoá.



As fronteiras a serem cruzadas são, assim, não apenas as geográficas que separam Argentina e Paraguai. As demarcações institucionalizadas envolvendo família, classe e gênero também se apresentam como importantes elementos narrativos. O que o filme mostra é como, no trânsito, na mobilidade das personagens, essas de-marcações se dissolvem. A personagem Ailín materializa muitos desses borramentos. Ela é para Lala não apenas a amante/namorada/companheira, mas age preenchendo espaços comumente designados para a figura materna, trocando a roupa de Lala, acordando-a pela manhã, ensinando-lhe guarany (e com isso tirando Lala de uma in-fância), cantando canções de ninar à mesa. Ailín, assim, demanda que repensemos as configurações tradicionais da unidade familiar.

Além disso, ela mesma acaba se revelando uma figura materna deslocada pois deixa-se entender, no filme, que matou seu próprio filho quando ainda morava no Paraguai. Ela é, também, a Guayi, a migrante que ocupa o lugar do trabalho manual e desqualificado e que não hesita em recorrer a pequenos delitos para conseguir o dinheiro que falta para financiar

sua viagem. Ailín tem o corpo mais obviamente desejado pelos homens, cedendo a esse desejo, aparentemente sem prazer, como é mostrado nas primeiras cenas do filme, em uma situação sexual onde não expressa nenhum sinal de gozo. Socialmente marginalizada, a condição de Ailín remete a de Serafin, o cão que encontra em um saco de lixo à margem da estrada e com o qual presenteia Lala. E assim como adota Serafin independentemente de reconhecer sua origem, Lala se entrega a Ailín sem ver no problema da “origem” uma razão para deixar de abraçar sua pequena utopia de partilhar a vida com a Guayi.

De certa maneira, é que o temos em *O céu de Suely*, onde Iguatu, a cidade do interior, não oferece nenhuma outra experiência e essa clausura nauseante parece muito distante da promessa cambiante do fluxo, de partir, ser, sabe-se lá o quê. Perdida nos desvios da pequena cidade, parece, numa visão apocalíptica em que a vida é reduzida à força do capital, “desplugada do novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões, a movência, a fluidez [mas também produz a] “angústia do desligamento” (Pelbart, 2008), reduzindo a vida ‘periférica’ a uma mera sobrevida anódina, boiando sem órbita na esfera do capital midiático, espaço, nessa perspectiva reducionista, modulador de ‘existência’ para o sujeito contemporâneo.

Nessa angústia projetada em seu contínuo movimento, no nomadismo mesmo, é que se constrói a subjetividade desterritorializada de Hermila, como o esquizo de que falam Deleuze e Guattari. Na analogia que estabelecem, “o nômade, como o esquizo, é o desterritorializado por excelência, aquele que foge e faz tudo fugir. E que faz da própria desterritorialização um território subjetivo” (Pelbart, 2008). Sempre no limite da estrada, em constante trânsito por Iguatu, no limiar do asfalto que parece querer lançá-la sempre além da fronteira do local, a luta que Hermila trava é com o espaço, com seu aspecto periférico, inerte. Partir torna-se sua pequena revolução, contestação da vida infértil em Iguatu, mas há uma negociação, uma estratégia que precisa ser ativada por Hermila. Sua “valorização e autovalorização”, para usar as expressões de Pelbart, são reinventadas na própria corporeidade. Para tecer

sua trajetória existencial, nômade, como um esquizo no império atual, reinventa-se, ao rifar o corpo como dispositivo que mescla as esferas subjetiva e mercantil, por meio do capital, sem submeter-se a condição de refém de sua máquina voraz.



Temos, pois, personagens que mesmo estando às margens, nas franjas do capitalismo, produzem trajetórias que as emancipam de discursos vitimizantes e de má-consciência. Tomemos o exemplo de *La teta asustada* onde Fausta transita pela cidade sempre rente aos muros, sem dar as costas aos homens que cruzam o caminho e sem jamais andar desacompanhada. Na vila, diziam que era preciso andar rente ao muro para não ser pego por almas perdidas e morrer. Assim perdera seu irmão, acredita. E segue margeando as ruas com(o) os muros. Como nos lembra Gloria Anzaldúa, “cada incremento de consciência, cada novo passo é uma travessia” (2007: 70). O muro é uma fronteira, um limiar entre a vida e a morte, um campo de força que protege e imuniza contra um outro, carregando em si a ambivalência do seguro e do inseguro, do dentro e do fora, do estranho e do familiar, da passagem e do obstáculo.

Assim, Fausta habita uma zona fronteiriça, onde a estrangeiridade/exterioridade se anuncia nos dois horizontes que se encontram na paisagem. As fronteiras são zonas de instabilidade e incertezas, espaços de indefinição que guardam o seguro e o inseguro, e trazem, como o deus Jano, duas faces que se voltam ao mesmo tempo para dentro e para fora. Do mesmo modo, como lugar de passagem e simultaneidades, a fronteira também produz um “constante estado de transição” (Anzaldúa, 2007: 25).



Em *El niño pez*, as fronteiras da própria matéria fílmica se abrem para passagens transnacionais. A relação som-imagem, por exemplo, sugere uma dessas passagens. Na sequência da festa da mãe de Lala ao retornar da Europa temos uma melodia que é tocada em um arranjo eletrônico, quase um Europop dançante. Essa melodia, antes diegética, vaza para a sequência seguinte, a chegada de Lola ao Paraguai, agora de forma extradiegética. Aqui a melodia é apresentada em um arranjo mais tradicional, remetendo à música popular paraguaia. Em um plano seguinte torna-se diegética novamente quando é ouvida em um rádio na feira por onde circula a garota argentina.

A fronteira geográfica é também problematizada pela edição do filme, que justapõe imagens de Lala atravessando a demarcação territorial com uma entrevista de Ailín à televisão onde diz não saber do paradeiro da garota argentina. A fronteira é mostrada como um entre-lugar, um espaço indefinido que não constitui uma coordenada legível. Mas é provável que a principal fronteira a ser superada é a que determina posições em uma estrutura familiar. Ailín e Lala precisam desintegrar a ordem paterna para entrarem em trânsito.

Judith Butler relê o drama de Antígona escrito por Sófocles como paradigma de certo impulso feminista anti-estatal e anti-autoritário. Butler analisa as possibilidades políticas que emergem quando os limites entre representação e representabilidade são expostos, uma vez que a obra de Sófocles problematiza a relação entre parentesco e estado. Diante da impossibilidade de existir família sem o apoio e mediação do estado ou o estado sem o apoio e mediação da família, a autora indaga se esses termos ainda sustentam alguma independência quando a família ameaça o estado ou quando o estado ameaça a família. Antígona, Butler argumenta, emerge da criminalidade para defender-se usando os termos da política e da lei, ela absorve a linguagem do estado contra o qual se rebela, a sua defesa é, ao mesmo tempo, sua e do estado, um estado impuro, no qual para asseverar a sua autonomia ela precisa incorporar as normas do poder ao qual se opõe (Butler, 2000: 5).

Essa é, de certa maneira, a situação de Lala ao empunhar a arma contra os homens que guardam a casa de prostituição: ao mesmo tempo imita e recusa o poder que quer transgredir. Essa violência mimética é o que torna visível o limite mesmo desse poder, que se vê ameaçado na desestabilização de suas demarcações.

Lala sorrateiramente mata o próprio pai. Sorrateiramente pois o filme prefere, na sua organização temporal descontínua, obscurecer o crime. Qual o efeito, então, dessa forma oblíqua de apresentar o patricídio? Em primeiro lugar, vale lembrar que o assassinato se dá de forma sutil, por envenenamento. Não se trata, aqui, de emular a violência, mas de um artifício

que poderíamos associar às artes do “fraco”. De qualquer maneira, no filme, a morte do pai se mostra como trauma, a imagem limite, aquilo que escapa à nossa capacidade de “imaginar”. O ato, o trauma, que desafia a ordem. Aqui o filme sugere um ponto cego, uma impossibilidade da imagem. É necessário pular de uma imagem a outra, um salto da ameaça do ato para a sua consequência, sem mostrar o ato-limite. Talvez para que, nesse vazio da imagem, nós espectadoras possamos preencher com nossas próprias imagens a derrocada da lei que impede o trânsito.



A estratégia mimética também está presente, em certo sentido, em *O céu de Suely*. Cabe ressaltar que a estratégia mercadológica empreendida por Hermila se dá pela compreensão de que a lógica do capital gera a movência, possibilita a partida de Iguatu, mas não necessariamente a reduz a mera mercadoria do sistema conexcionista. É esse o ponto vital que a coloca como sujeito autônomo, “na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual” (Pelbart,

2008). Assim, a negociação do corpo com o intuito de financiar a viagem desestabiliza essa noção aprisionadora do capitalismo, oferecendo a possibilidade da via dupla, em que Hermila surge como devoradora dessa lógica ao utilizá-la como instrumento de seu desejo de partir. Em uma ótica jiu-jitsu, apontada como estratégia de resistência em que se aplica a força do oponente contra a dominação, ou seja, apreende-se e captura-se a tática do dominante para reutilizá-la em benefício próprio (Shohat e Stam, 1994: 328), Hermila não sujeita o seu corpo ao domínio do capital, preferindo reinventá-lo como estratégia diante do império. Desse modo, potencializa-se no fluxo assim mesmo desplugada, desconectada e errante, no desenho de uma “subjetividade antropofágica [...] que desmistifica todo e qualquer valor a priori, que descentraliza e torna tudo igualmente bastardo [...] e define-se por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência” (Rolnik, 2005: 98-99)

Aqui, nos desvencilhamos do determinismo que coloca o corpo nordestino, trapo ou mulambo da deformação social, como ‘resistente’ na ordem da sobrevivência naturalista. O corpo de Suely resiste, sim, na esfera do capital, mas (re)politizado na auto-valorização, em um “mapa de possíveis [em que] os possíveis agora reiventam e se redistribuem o tempo todo ao sabor de ondas de fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano” (Rolnik, 2005: 89). Na trajetória individual de Hermila, não há espaço para a conformidade do corpo feminino à antiga rede do mercado de prazeres, prenhe de vitimização e justificativas redentoras, como na Cabíria de Fellini. Consciente do valor capital de seu corpo em época tão afeita a um biopoder que o molda ao gozo dominante, Hermila o constrói como potência geradora de possibilidades. Recusa-se a ser puta, a redimir mazelas sociais na entrega resignada do corpo feminino como modulador atávico da sobrevivência.

Quando Hermila/Suely chega a Iguatu trazendo a experiência da viagem para encontrar, violentamente, a inércia local, seu corpo em movimento choca-se com a estagnação da cidade. Como o cabelo bicolor, sua identidade se desdobra na transformação do próprio nome, tornando-se, temporária e

estrategicamente, um corpo-mercadoria a quem chama Suely, em oposição à sua subjetividade anterior, romântica, entregue. O interstício entre Hermila e Suely é movido pela força do capital. O que de fato quer Suely? Ao rifar-se “como uma noite no paraíso”, atenua a possibilidade de prostituição, um eufemismo que lhe confere um certo pudor, por isso a identidade dupla: Hermila é mãe, neta, sobrinha, o pólo das identidades sociais valoradas na escala da família; Suely é sua face reinventada no capitalismo da biopolítica. Diz que não é puta, “pois puta trepa com todo mundo e eu só vou trepar com um cara”. E emenda: “não quero ser puta. Não quero ser porra nenhuma”.

La teta asustada também se constrói como um jogo de forças que recusa a resposta vitimizadora ao estabelecer para Fausta um entre-lugar entre a morte e a vida, o dentro e o fora, o escuro e o claro, que metaforizam a sua trajetória entre um devir-batata, sua existência anulada na invisibilidade do tubérculo enterrado no ventre, e um devir-flor, desabrochar de sua subjetividade após a morte da mãe, libertação da memória ressentida que herdou para viver agora sua própria história. De origem indígena, Fausta é essa mulher: estranha/estrangeira na própria cultura, que a vê sem alma, contaminada desde menina pelo mal da teta assustada; vinda do interior, é estranha/estrangeira na cultura branca de Lima, marginalizada pelo discurso dominante que dá ao branco os privilégios da classe e do poder; e estranha/estrangeira em si mesma, dominada pelo medo, contaminada por uma memória que não é sua e, no entanto, é, como extensão da violenta experiência materna que fora dividida na cumplicidade da gestação. Como propõe Anzaldúa, “estrangeira em sua própria cultura e estrangeira na cultura dominante, a mulher de cor não se sente segura nem mesmo em seu próprio ser. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, no espaço entre os dois mundos que habita” (2007: 42). Os dois mundos que se bifurcam e se encontram não apenas no mundo externo do convívio de Fausta, mas em seu próprio corpo, como uma fronteira, onde os obstáculos e as passagens se entrelaçam e se rejeitam, assim como o passado e o presente na memória.

Temos, pois, três cartografias co-moventes propostas pelos filmes. Elas nos levam por fluxos e passagens, apontam deslizamentos e ambiguidades que sutilmente desestabilizam a ordem. As jovens lésbicas, a puta sem remorso, a mulher infértil - poderíamos assim catalogar os percursos subjetivos das personagens. Mas não queremos catálogos, queremos mapas. Então vemos a precariedade dessas posições estáticas. Os territórios percorridos explodem essa catalogação que normatiza oposições e sugerem outras formas de ver e viver.

Uma outra camada de significado pode ser acrescentada nessa discussão, já que a diretora de *El niño pez*, Lucía Puenzo, é filha de Luis Puenzo, diretor de *La Historia Oficial* (1985), marco do cinema argentino que tentava, em meados da década de 80, responder ao terrorismo estatal que havia marcado as duas décadas anteriores. A visita ao passado ditatorial da Argentina feita por Luis Puenzo investiu em um apelo realista melodramático, caracterizado por um esquematismo formal e temático. O cinema de Lucía Puenzo (e, crescente-se, de Karim Aïnouz e Claudia Llosa - sobrinha de Mario Vargas Llosa), ainda que carregue tintas melodramáticas, aposta em universos mais pessoais e menos esquemáticos. A grandiloquência da obra paterna cede lugar ao diálogo subjetivo. Se não chega a ser uma ruptura, é um desvio da ordem do pai.

Rotas “menores” traçadas nesses filmes: o lago, o céu e o mar. *El niño pez*, a lenda do lago Ypoá, é responsável por levar os afogados ao fundo do lago. O filme traz rápidos inserts com imagens dessa criança nadando em um lago escuro, do qual não se vê o fundo. Talvez aí, a grande metáfora dessa pequena utopia que nada além das fronteiras: ela nos carrega para um escuro em que tudo cabe. O lago não tem fundo. Só podemos continuar nadando. Na errância subjetiva de Hermila/Suely, o céu traduz uma utopia “menor”, pessoal e feminina; já não é mar que se busca como no Cinema Novo brasileiro (teleologia promovida por cineastas e críticos que viam no mar a expressão da revolução), é chão mesmo, é enfrentamento e a possibilidade de partir. Mas também o mar em *La teta asustada* que aparece na passagem de Fausta para

o vilarejo onde enterrará a mãe e a memória da dor - não mais um fim, mas uma promessa.

Bibliografia

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Antelo, Raúl (2008), "Lindes, limites, limiares". *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, Edição Especial v.1 (Lindes / Fronteiras), pp. 4-27.

Anzaldúa, Glória (2007), *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, São Francisco: Aunt Lute Books.

Brandão, Alessandra (2010), "A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo". *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 86-97.

_____ (2008), "O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabária do Sertão de Aïnouz)". In: Esther Hamburger, Tunico Amancio (editores). *Estudos de cinema SOCINE*, São Paulo: Annablume.

Butler, Judith (2000), *Antigone's claim: kinship between life and death*, Nova York: University of Columbia.

De Lauretis, Teresa (2011), "Queer texts, bad habits, and the issue of a future", *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, Durham: Duke University Press, p. 243-263.

Lira, Ramayana (2010), "Uma pequena utopia: *El niño pez* nada além das fronteiras", *Comunicação oral. Fazendo gênero 9*. Florianópolis.

Pelbart, Peter Pål, "Biopolítica e biopotência no coração do império", Disponível em http://squat.net/paradiso/article.php3?id_article=5. Acesso em 01 de março de 2008.

Preciado, Beatriz (2008), "El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle", em José Miguel Cortés (editor), *Cartografías disidentes*, Madrid: SEACEX. n.p.

Rolnik, Suely (1989), "CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil" (excertos), em Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo: Editora Estação Liberdade. Disponibilizado pela PUC - Núcleo de Estudos da Subjetividade. <http://pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>

Shohat, Ella; Stam, Robert (1994), *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*, Londres: Routledge.

* **Alessandra Soares Brandão** é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do curso de Cinema e Realização Audiovisual da UNISUL. Tem publicado artigos sobre cinema em livros e revistas da área. Co-organizou o livro *Políticas dos Cinemas Latinoamericanos Contemporâneos*. Atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de Leeds, Inglaterra. É Secretária da SOCINE. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

Ramayana Lira é pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL/Brasil. É editora da Revista Crítica Cultural e membro do Conselho deliberativo da SOCINE. Co-organizou o livro *Políticas dos Cinemas Latinoamericanos Contemporâneos*. Atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de Leeds, Inglaterra. E-mail: ramayana.lira@gmail.com