

“Para sobreviver nas *borderlands* deve-se viver sem fronteiras”: ficção contemporânea de autoria feminina na América Latina

74

Pâmela Juliana Nogarotto ¹

Um tempo obscuro, nas palavras de Giorgio Agamben — quem escreve neste tempo, portanto, “é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 62). Um território contestado, segundo Regina Dalcastagnè. É certo que a crítica literária vive um embaraço em relação ao tempo contemporâneo e à literatura contemporânea. Não raro desse desconcerto resulta um esquivo. No entanto, pretendo tratar neste trabalho sobre a produção artística contemporânea de autoria feminina na América Latina, não pautada na premissa megalomaniaca de inventar uma crítica contemporânea, mas antes de bordejar alguns aspectos do que se tem produzido no tempo, poder-se-ia dizer, contemporaneíssimo.

Dessa forma, este ensaio trata do longa-metragem da diretora e roteirista argentina Agustina San Martín, *Como matar a besta* (2021) e do livro da equatoriana Mónica Ojeda, *Mandíbula* (2018), lançado no Brasil

¹ Doutoranda e mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciada em Letras-Português pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

pelo selo Autêntica Contemporânea com tradução de Silvia Massimini Felix². Como se nota, são obras em linguagens diferentes, o cinema e a literatura, mas que podem ser aproximadas em suas particularidades a partir de uma leitura psicanalítica e da Crítica Literária Feminista. São delimitadas como objeto, acima de tudo, justamente por isso — por representarem, guardadas as devidas proporções, espaços artísticos distintos onde mulheres têm se inscrito.

A hipótese é a de que nas duas narrativas se verifica um panorama mais geral do tom atual, e arrisco assim propor três elementos que se verificam nessas obras: 1) o bestial feminino e o erótico, intrincados; 2) o político-particular; 3) o protagonismo feminino e suas relações entre si (mãe-filha, irmãs, amigas, tias) ou, ainda, o que poderíamos nomear como o familiar (que se dará com o “infamiliar”). Em todos esses aspectos, estaria a ânsia pelo cruzamento ou apagamento de fronteiras — seja textual e formal, seja no espaço e diálogo com a produção latina de modo geral, ou seja ainda no que diz respeito ao feminino.

75

Eu sou uma mulher da fronteira

A cidade

O longa-metragem da premiada diretora e roteirista Agustina San Martín conta a história de Emilia, de 17 anos, que, após a morte da mãe, viaja a uma cidade fronteira na divisa entre Argentina, Brasil e Chile em busca de seu irmão desaparecido, Matteo. No momento de sua chegada, a pequena comunidade religiosa está em busca de uma besta que apareceu há uma semana nas redondezas. Entretanto, da história pregressa dos personagens se sabe muito pouco e o filme transita nos implícitos e nas alegorias. Assim, articula-se uma obra escorregadia, fragmentária, misteriosa; de suspense e de horror, na qual se tenta responder quem é a besta e como matá-la.

Na cidade, a jovem se hospeda na pensão de sua tia Inés. O imóvel é antigo e escuro, cercado pela mata onde a besta teria aparecido dias antes. A dona do imóvel, fronteiro ao mistério da mata, não se engaja na busca dos

² No que diz respeito ao livro, o trabalho se restringirá à tradução e não ao texto original.

outros moradores e se opõe a qualquer um que ultrapasse as fronteiras de sua propriedade. É com sua espingarda que a mulher protege o patrimônio. É notável, além do protagonismo de Emilia, como as outras grandes personagens são majoritariamente mulheres. Da boca de Lautaro, o morador líder das buscas, toma-se conhecimento de que a besta atacou somente mulheres — e isso não parece uma coincidência. O feminino está em destaque. Prova disso é a ausência do irmão da protagonista, que assim permanece durante toda a narrativa. A própria tia, independente, sem marido, mostra-se como uma figura forte ao pegar em armas e lutar contra a comunidade (a independência feminina pode ser uma besta?). Quando a protagonista narra seus medos, em uma tomada com sua voz em *off*, diz ter tido sempre medo “dos outros, dos corpos, dos beijos”. Essa é a sua besta; se não a única, a principal: a própria sexualidade. É Julieth, uma hóspede da tia, quem a ajuda a atravessar. Interessa notar, na mesma medida, como a protagonista sai de uma grande cidade, Buenos Aires, e vai se encontrar em uma cidade menor, quando o caminho é geralmente o oposto.

76

Ao modo das pequenas cidades, o vilarejo se organiza em torno da igreja. Nas cenas do horizonte da cidade, é sempre o edifício que se destaca. Há sempre uma luz acesa, um protagonismo do templo religioso. Não à toa, o combate à besta também é em parte guiado pela igreja. A besta é, como explicam à Emilia, “o espírito de um homem mau”, capaz de se transformar em diferentes animais. Lautaro, em uma cena de mobilização coletiva em busca da besta, declara: “o poder é do povo”. Esquecida pelas autoridades, a tarefa de acabar com o mal que assola o lugar está nas mãos dos moradores, fazendo daquela caçada uma ação política. É possível, no entanto, que a besta da comunidade não seja a mesma besta enfrentada pela protagonista e, nesse sentido, o individual também é político. Se considerarmos o filme como alegoria, então é possível ver ali uma menção à ditadura argentina: o sumiço de Matteo e o silêncio sobre ele, a atmosfera misteriosa na relação entre os moradores como se sempre tivessem algo a esconder, a hostilidade e, claro, a besta.

Nesse sentido, dá-se o que nomeei como o político-particular que perpassa a produção artística foco dessa análise. São obras que não se esquivam da história de colonização da América Latina e não ignoram o

histórico ditatorial dos países latinos, e se preocupam com o lugar das mulheres na sociedade. No entanto, essa preocupação social se dá com suas nuances. Algumas vezes, está explícita, como no longa-metragem *Clara Sola* (2021), de Nathalie Álvarez Mesén. Ali, a protagonista está inserida em uma família de mulheres, mas o patriarcado marca presença considerável na valorização pela beleza e pela repressão pelo desejo feminino, com destaque para a masturbação.

Em outras obras, muitas vezes o político se desenvolve de maneira discreta, até mesmo alegórica, envolto por questões de ordem individuais, mas não individualistas. A pensar em *Os abismos* (2022) de Pilar Quintana, onde o foco é a história individual entre mãe e filha, mas se vê passagens sobre o comunismo, a respeito dos guerrilheiros que "quer[em] transformar o país em Cuba", além da relação de sua mãe com as empregadas, explicitando o jogo de poder das classes dominantes. Em *Noite em caracas* (2019), da venezuelana Karina Sainz Borgo, é verdade que as questões políticas estão mais explícitas em um país caótico, mas sem deixar de envolver a morte da mãe da narradora. Para lembrar um último nome, lembro de Mariana Enriquez, com sua escrita pautada pelo misticismo de mãos dadas às questões ditatoriais argentinas.

77

Em *Mandíbula*, essa questão se manifesta no forjamento da feminilidade. Primeiro, *High-School-for-Girls*, onde estudam as jovens, definia-se em seus folhetos como “um centro de vanguarda” cujo objetivo era “preparar mulheres capazes de responder às necessidades políticas, econômicas e sociais de sua sociedade” (OJEDA, 2022, p. 51) e aspirava a “educar mulheres competentes e com afetividade madura, cultivando os ensinamentos doutrinários da Igreja” (p. 117). Os homens, apagados da ficção, aparecem como perigo: “Já pensou nisso, Miss Clara? Você já pensou como é fácil para qualquer homem nos estuprar? É como se fôssemos feitas para isso, para sermos sujeitadas pela força, não apenas pelos homens, mas também pelas nossas mães” (p. 228).

Rita Felski pontua em *Literature after feminism* como, por muito tempo, a literatura e figura feminina nas narrativas foram constituídas a partir do olhar masculino. No Romantismo, por exemplo, as mulheres eram objeto da escrita, as “musas”, mas não raramente eram representadas de

maneira estereotipada e figuravam um papel trágico. Além disso, não tinham espaço para narrarem a si mesmas, isto é, tratava-se, sobretudo, de uma literatura de voz masculina. O domínio dos homens no campo das artes e a representação dos corpos femininos em situações de tragicidade revelavam as relações de poder e as opressões daquele momento. O surgimento da Crítica Literária Feminista na década de 70 propôs uma transformação desse corpo literário, a partir de um novo olhar para a construção das personagens femininas, assim como para a escrita de autoria feminina. Segundo Rita Felski:

Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais. As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (2003, p. 142)

78

E aí se amarram duas questões fundamentais nas ficções nas quais me debruço: primeiro, em *Mandíbula* a crueza do enredo não precisa passar pelo crivo moral porque não é aí que reside a fruição da experiência estética. Isso não significa dizer que as obras podem ser dissociadas do contexto em que são criadas. Não é exagero dizer que essas mulheres na arte hoje estão forjando uma literatura política-particular, aquilo que diz respeito à experiência individual das personagens não se dissociam do exterior, e que se inscrevem, *ex-crevem*.

O prédio

No polifônico romance de Mónica Ojeda, por sua vez, não é possível dizer ao certo o país em que a narrativa se desenvolve, mas se trata de algum lugar na América Latina andina. A história se desenrola a partir do sequestro da adolescente Fernanda por sua professora de literatura, Clara López Valverde (Miss Clara), cujo papel formal “en la novela es el de permitir la irrupción del horror verdadero, la desesperación física y el trastorno mental”, segundo Andrea Pezzè no artigo *El sistema literario de Mónica*

Ojeda (2020, p. 55). Os capítulos intercalados, não-lineares, são narrados ora por um narrador em terceira pessoa, ora por diferentes personagens; do mesmo modo, diferentes formas narrativas se apresentam em cada capítulo, dando forma à história pregressa das personagens que veio a culminar no sequestro apresentado no primeiro capítulo.

Amarrando esses pontos, grosso modo o que se apresenta é a história de seis amigas (Fernanda, Ximena, Fiorella, Natália, Analía e Annelise (esta última, melhor amiga de Fernanda). As adolescentes de quinze anos são alunas do Colégio Delta, *High-School-For-Girls*, uma conservadora escola da *Opus Dei* exclusiva para garotas. As jovens costumam se encontrar em um prédio abandonado, ao lado de um mangue, e nesse cenário macabro praticam desafios e jogos inspirados em *creepypasta*. A intensidade e visceralidade dessas brincadeiras — físicas e psicológicas — se adensam: com terror, com sangue, com erotismo, o que as meninas buscam é o limite. Lê-se no romance: “Não finjam que não gostam disso”, disse Annelise uma tarde em que Analía ficou muito assustada porque Fernanda desmaiou durante o jogo de estrangulamento. “Só faz sentido se for perigoso”, disseram. “Só é divertido se for perigoso” (OJEDA, 2022, p. 96).

79

Em *Borderlands/La frontera: The new mestiza* (1987), Glória Anzaldúa declara: “I am a border woman” ou, em tradução livre, “Eu sou uma mulher da fronteira”. Isso porque Glória Anzaldúa é filha de imigrantes mexicanos e viveu a infância no sul do Texas, perto da fronteira com o México. O livro citado, aliás, mescla inglês, espanhol e nahuatl (além das variedades dessas línguas). Tanto *Como matar a besta* como *Mandíbula* passam por essa intercambiação dos idiomas. Para além das fronteiras geográficas, a semi-biografia de Glória Anzaldúa se situa entre vários gêneros textuais e registros discursivos, empregando-os e subvertendo-os, assim como a obra de Mónica Ojeda. Em um dos poemas do livro, a chicana escreve (tradução livre): “Para sobreviver nas Borderlands/ deve-se viver sem fronteiras/ ser encruzilhada” (ANZALDÚA, 1987, p. 262).

O que as narrativas compartilham, à minha leitura, é justamente essa fronteira: no caso do longa, a mais óbvia está na cidade, localizada entre três países — é possível pensar a cidade como uma localização espacial que figura como personagem, tamanha sua importância. A pequena cidade, de

terra batida, onde não há sinal de celular, lugar em que os relógios, as bússolas e as luzes param de funcionar, estabelece uma atmosfera onírica, com sua neblina incessante. Se uma besta está à solta na mata da cidade, se na TV o canal que funciona é de uma emissora brasileira; se é entre o português e o espanhol que se comunicam os personagens, se é em outra lógica temporal e de comunicação que a história se desenrola é porque o não-lugar argentino-brasileiro é indissociável da história da protagonista. Emilia tem de atravessar as próprias fronteiras. Aliás, "as fronteiras aqui são só linhas no mapa" é a primeira coisa que a jovem escuta ao chegar na cidade. No longa, as palavras são poucas, a comunicação é sempre difícil, demorada, mas com alguns diálogos provocativos. É na ausência das palavras (mas na música, no barulho da mata e da noite), a dinâmica entre som e silêncio na qual transitamos na narrativa, habitando o lugar de forma desconfiada.

Fig. 1. Still de *Como matar a besta* (2021).

80



De maneira similar, em *Mandíbula* o prédio abandonado no qual o grupo passa a habitar se torna uma figura bastante relevante para o desenvolvimento da obra. Estar à beira é tanto uma questão do livro que acaba por assumir caráter literal ali: as primeiras a pular a cerca do terreno são Fernanda e Annelise, as personagens que vivem as experiências mais intensas na narrativa, *i.e.*, as meninas transpassam os limites para

experimentar a violência e o erotismo. Ademais, um dos exercícios de Annelise é andar na borda do terceiro andar do prédio, equilibrando-se precariamente.

O horror

Mónica Ojeda escreve nos agradecimentos ao fim do livro: “(...) o medo não é o quê, mas o como” (OJEDA, 2022, p. 302). Essa máxima pode ser encontrada no romance, na figura do Deus Branco, uma divindade criada pelas meninas, habitante da construção abandonada que passa a exercer grande poder sobre as adolescentes. Como descreve Annelise: “O Deus Branco é o que somos quando estamos aqui”, explicou Annelise ao grupo numa tarde em que ficaram olhando a margem” (p. 98).

A máxima pode, ainda, ser transposta para o longa-metragem: ali, não se sabe se a besta é o boi com correntes soltas entre os chifres, como quem acaba de escapar de alguma amarra, que se movimenta na mata perto da pensão e espreita a casa (ou a protagonista) — vale destacar a posição da câmera em um plano logo atrás de seus chifres, fazendo com que os olhos de quem assiste posicionem-se na mesma altura dos olhos do animal (pode o espectador ser a besta?), ou se a besta é Emilia — a protagonista que descobre a própria sexualidade?; se a besta é a sexualidade em si, ou a religião. No limite, esse não é o mais importante. O ponto é a bestialidade dentro de cada um, aqui pensada na figura feminina.

Do mesmo modo como há o literal desaparecimento da figura masculina em *Como matar a besta*, as personagens masculinas desaparecem no romance: para além do foco recair sobre as meninas e mulheres, o analista de Fernanda, a quem alguns capítulos são dedicados em forma de diálogo nas sessões, tem sua fala cortada.³ Daí pensar que uma das características das obras escritas hoje são, como o item citado no início do trabalho aponta, o protagonismo feminino e suas relações entre si (mãe-filha, irmãs, amigas, tias).

³ Esse apagamento ou enfraquecimento do masculino também pode ser visto no romance *Os abismos*, da escritora colombiana Pilar Quintana. Os homens da narrativa são, apesar do poder patriarcal, fracos e silenciosos (cf. a revista da edição especial do livro publicado pelo selo Clube Intrínsecos, 2022).

Dr. Aguilar:
 Fernanda: Pois as aparências enganam, doutor.
 Dr. Aguilar:
 [...]

 Dr. Aguilar:
 Fernanda: *Maybe*, mas uma vez a Anne me disse algo que eu acho que é verdade, e por isso me dá muito medo: que algum dia seremos como nossas mães. E eu não quero ser assim. Quero ser do jeito que eu sou agora pra sempre.
 Dr. Aguilar:
 Fernanda: Se eu fosse lésbica, o que você acha que ia acontecer? (OJEDA, 2022, p.93; 94)

82

Aliás, *Mandíbula* carrega duas epígrafes que merecem atenção: a máxima lacaniana retirada do *O Seminário 17: O avesso da psicanálise*, “Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão. A mãe é isso” (LACAN, 1992, p. 105 apud OJEDA, 2022, p. 11) e o trecho de um poema de Victoria Guerrero: “Tudo que escrevo se resume a duas ou três palavras. Mãe Filha Irmã. É uma trilogia não prevista pela Psicanálise” (GUERRERO, 2012, p. 12 apud OJEDA, 2022, p. 11). Essa questão se evidencia na relação de Miss Clara e sua mãe, a quem a personagem imita, usando suas roupas íntimas, numa relação violenta e incestuosa, e ao mesmo tempo amorosa, por exemplo. No filme, por sua vez, o clima onírico que se estabelece, seja sonho ou pesadelo, diz respeito ao inconsciente; a neblina, que constantemente se deita sobre a cidade, também insinua certo encobrimento, algo a ser revelado. Daí uma menção à iluminação do longa-metragem: as cenas escuras, a luz das lanternas da busca pela besta atravessando a neblina, os raios de sol transpassando por entre as árvores e entrando timidamente na floresta, como algo latente prestes a emergir.

No que tange às epígrafes, o romance de Mónica Ojeda possui dez passagens que dão abertura ao livro. Este número chama a atenção e dá-se como uma escolha estética de diálogo com outros textos — de escritores e escritoras como Leopoldo María Panero, Mary Shelley, Edgar Allan Poe — e psicanalistas. Essas epígrafes podem ser lidas como um resumo dos temas mais importantes do texto: a psicanálise, a relação mãe-filha; o medo e o horror; e o branco. Além disso, a literatura não só é o objeto de ensino de Miss Clara como é parte constituinte do livro e das estudantes, como o texto de Annelise à Miss Clara deixa ver:

É verdade que Fernanda e eu gostamos de filmes de terror. Realmente, foi isso que nos levou à literatura. Quando vimos *O Inquilino* de Polanski, começamos a ler o romance francês que o inspirou. Lemos tudo de Stephen King e também os filmes baseados nos seus livros. Talvez isso a decepcione, Miss Clara, mas tudo que eu desejo é ser honesta: procuramos a literatura porque queríamos ter medo realmente, não por amor à arte ou todas aquelas coisas que você nos diz nas aulas. E os livros (bem, alguns) dão muito medo. Acho que é porque nada do que se conta neles pode ser visto, e sim apenas imaginado. OJEDA, 2022, p. 211)

A mãe crocodilo

Uma vereda da escrita de mulheres latinas⁴ atualmente é a crueza da maternidade. A pensar em *Os abismos* (2022), da colombiana Pilar Quintana, em que a mãe da protagonista Claudia não tinha de fato o desejo de ser mãe, mas cede ao imperativo patriarcal, e vive a partir disso uma grande frustração e uma relação truncada com a filha. Ou recuperemos ainda a narrativa da argentina Ariana Harwicz, *A débil mental* (2014), em que está do mesmo modo uma relação conturbada entre mãe e filha, entremeada pelas pulsões escanteadas pela sociedade — a violência, o sexo. Na literatura brasileira, destaca-se nesse sentido o livro da jornalista e romancista Eliane Brum, *Uma duas* (2011).

83

A maternidade imposta não deixa de ser, guardadas as proporções, uma espécie de linha traçada no destino das mulheres. Não atender esse imperativo ou escolher matinar com criticidade é atravessar as fronteiras do silêncio. Com o avanço das pautas feministas — mais recentemente, a onda verde pautando a legalização do aborto na Colômbia e no Chile, por exemplo — é possível ver também uma reestruturação do tema na literatura, deixando de lado eufemismos e expondo sua visceralidade.

O filme sugere de maneira muito velada o suicídio da mãe de Emilia. É após a morte da mãe, diga-se de passagem, que a jovem faz o movimento de saída da ordem de até então. Na obra de Mónica Ojeda, por outro lado, a presença da maternidade é massiva. Aquelas que poderíamos chamar de protagonistas — Miss Clara, Fernanda e Annelise — têm, cada uma ao seu modo, relações conturbadas com sua mãe. A professora é acompanhada pela

⁴ Para ser justa, essa face da representação da maternidade pode ser notada também na literatura contemporânea europeia de Elena Ferrante e Annie Ernaux, para ficar com dois exemplos.

mãe morta de maneira perturbadora, como já dito antes. A mãe de Fernanda evita ficar sozinha com a filha tamanho seu medo da menina. No esquema oposto, é Annelise quem teme a mãe, de quem recebe apenas desprezo. De certa forma, a relação doentia estabelecida entre professora e alunas não deixa de ser uma reprodução da relação materna conturbada em que todas estão inseridas. O livro aponta para o Deus Branco, diga-se passagem, como uma mãe, “Deus Branco, Deus-mãe-de-útero-errante” (OJEDA, 2022, p. 158). Lê-se em *Mandíbula*:

O Deus Branco as fazia rir de suas mães: de seus seios caídos dentro de sutiãs Victoria’s Secret, de seus cremes antirrugos feitos para caras-de-uvas-passas e suas tinturas de cabelo fosforescentes porque a natureza das filhas, dizia o credo, era saltar na língua materna de mãos dadas com firmeza; sobreviver à mandíbula para se converter na mandíbula, tomar o lugar do monstro, isto é, da mãe-Deus que dava início ao mundo do desejo. (2022, p. 158)

84

Daí sublinhar o protagonismo da ficção atual. Aí também se vê o familiar: é dentro do núcleo familiar que há esse tensionamento das relações, a perturbação, o incômodo. Empresto aqui o *infamiliar* freudiano para pensar esse elemento de maneira mais ampla: se o familiar diz respeito à família, diz, em outro aspecto, sobre o conhecido, o íntimo. O conceito de infamiliar, *Das Unheimliche*, para Sigmund Freud fala daquilo que parecemos reconhecer, mas ao mesmo tempo é estranho, assustador. Na introdução da edição de *O infamiliar* publicado pela Editora Autêntica, os tradutores (Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares) relembram a ambiguidade do vocábulo “familiar”. Quando dizemos, por exemplo, “seu rosto me é familiar”, implica-se justamente seu oposto, isto é, está sendo dito “seu rosto me é familiar, mas não me lembro de onde”. Roland Barthes, em diálogo com a psicanálise, propõe ainda:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyne, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se Mesfigure a natureza. (BARTHES, 2013, p. 50)

Isso significa dizer que a língua materna em que se escreve é diretamente ligada à figura da mãe. Ao que parece, é aí que uma parte relevante da escrita contemporânea latino-americana se encontra: em uma relação com o objeto da língua materna, dançando sobre o corpo da mãe, desfigurando-o e desfigurando a língua.

Fernanda queria que as amigas se ouvissem pela primeira vez para saber se o que diziam era parecido com o que ela dizia a si mesma. Ela se perguntava se suas vozes ocultas seriam mais ou menos iguais às dela, aquela que pedia aos gritos coisas como bater na mãe, beijar o pai ou tocar na calcinha de Annelise e morder sua língua. O prédio lhes parecia o lugar ideal para fazer terapia em grupo.

O prédio lhes propunha a análise de uma revelação que pulsava dentro delas. “Aqui temos de ser outras pessoas, ou seja, quem realmente somos”, Annelise lhes explicou. (OJEDA, 2022, p. 28- 29)

Está em jogo aí a linguagem como modo de conhecer a si mesma, e essa linguagem é por vezes a linguagem capaz de organizar a transposição dos limites do que é moralmente aceito. Dizer a si mesma, às amigas e à professora o intolerável, o perverso, profanando a língua materna.

85

O erótico

Vale pensar em que medida um filme de terror e de mistério, fantasia, drama, com uma premissa mitológica, pode ser erótico. A diretora, em entrevista concedida em 2022, resumiu exatamente assim: trata-se de um filme sobre o medo e sobre sexualidade. As coisas caminham juntas.

Emilia experimenta ora medo, ora prazer. É possível sentir medo do desejo, há hesitação em desejar. Sua besta é o desejo ou o próprio ato de desejar. A personagem, como ser desejanter, deseja o desejo. A fronteira não está só no aspecto geográfico, mas também no tensionamento dos gêneros, dos sentimentos, da sexualidade. *Como matar a besta* é um filme de dissolução de fronteiras; ou, ainda, de caminhar em suas linhas, borrá-las; história sobre o medo causado pelas fronteiras estabelecidas pela sociedade e como elas podem ser atravessadas.

Barthes defende em *O prazer do texto* que o erótico reside na fenda. Para ele, o lugar mais erótico de um corpo não se trata de uma zona erógena

única e localizável; antes, é a cintilição, a encenação, o quase, o entre que é erótico. A pele entre duas peças, e aqui cito Barthes, *entre as duas bordas*, “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2013). Essa proposição abre espaço para pensarmos, no que diz respeito às duas obras analisadas, como habitar a fronteira entre medo e prazer é uma maneira de se aproximar do desejo, morar nele.

Do mesmo modo, as adolescentes de *Mandíbula* encontraram nessa experiência limítrofe uma maneira de realização dos desejos reprimidos. Ali, desejo, sexualidade, caminham próximo à violência, ao medo, constituem-se da mesma pulsão.

Considerações finais ou Deslimite

Por fim, as duas obras contemporâneas realizadas por mulheres parecem apontar para o mesmo lugar onde estão outras autoras atuais. São mulheres que se escrevem, como propõe Hélène Cixous em *O riso da medusa*. O que tentei demonstrar é como é possível verificar três tendências que ditam parte do tom da ficção latina atualmente: o bestial feminino e o erótico, intrincados; o político-particular; e o protagonismo feminino e suas relações (mãe-filha, irmãs, amigas, tias). Nessas características, destacam-se os limites — está posto na obra cinematográfica e no livro um rompimento de fronteiras. Ambas entrelaçam medo e desejo, o *infamiliar* freudiano.

É evidente que são proposições sobre ficções que ainda se escrevem, movediças, antiparadigmáticas, deslocadas. Periga cairmos no embuste dos estudos contemporâneos de, embaraçados, encerrarmos as análises em um clichê de que o que se cria hoje é fora da margem e que isso resolve tudo. Interessa mais pensar de que margem se trata e como a beira tem sido habitada, como se equilibram as artistas latino-americanas nesse muro. Mesmo com hesitação, algum passo há de ser dado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 1. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

COMO MATAR A BESTA. Direção de Agustina San Matín. Argentina, Brasil e Chile: Vitrine Filmes, 2021. 79 min., son., colorido.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

ENTREVISTA A AGUSTINA SAN MARTÍN – MATAR A LA BESTIA. Produção de Directores Argentinos Cinematográficos. Argentina: Directores Argentinos Cinematográficos, 2022. 5 min., son., colorido.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

87

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

OJEDA, Mónica. *Mandíbula*. Tradução de Silvia Massimini. Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.

PEZZÈ, Andrea. “El sistema literário de Mónica Ojeda”, *Orillas*, Pádua, n. 9, p. 45-63, 2020. Disponível em: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/48>. Acesso em: 11 jul. 2023.

RESUMO:

Este trabalho se debruça sobre a realização artística feita por mulheres latino-americanas na contemporaneidade. Mais especificamente, tratará do longa-metragem da diretora e roteirista argentina Agustina San Martín, *Como matar a besta* (2021) e do livro da equatoriana Mónica Ojeda, *Mandíbula* (2018). As duas obras entrelaçam o feminino e o bestial, transitam entre o perigo e o desejo; cada qual a seu modo, estabelecem-se também como obras de horror. No caso do filme, uma besta ronda a cidade fronteira na divisa entre Argentina e Brasil quando a protagonista, Emilia, chega até a comunidade religiosa após a morte de sua mãe na busca por seu irmão desaparecido. No polifônico romance, por sua vez, é a bestialidade feminina que está em jogo. Desenrolada a partir do sequestro da adolescente Fernanda por sua professora de Literatura, Miss Clara, a capacidade monstruosa feminina perpassa outras tantas relações no livro (entre mães e filhas, entre melhores amigas). Assim, este texto propõe que três elementos ditam parte da ficção latina atualmente, a saber, o entrelaçamento do bestial feminino e o erótico; o político-particular; o protagonismo feminino e as relações mãe-filha, sobrinhas, parceiras afetivo-sexuais. O caminho percorrido é o de uma aproximação das obras para pensar essas questões, com atenção especial para a ideia de limites — por entender que está posto na obra cinematográfica e no romance um rompimento de fronteiras. Para tanto, serão considerados os escritos da Crítica Literária Feminista e da psicanálise.

Palavras-chave: Ficção latino-americana; Crítica Literária Feminista; Literatura e cinema; Horror.

ABSTRACT:

This work focuses on the artistic achievements made by Latin American women in contemporary times. More specifically, it will deal with the feature film by Argentine director and screenwriter Agustina San Martín, *Como matar a besta* (2021) and the book by Ecuadorian Mónica Ojeda, *Mandíbula* (2018). The two works intertwine the feminine and the bestial, moving between danger and desire; each in its own way, also establish themselves as works of horror. In the case of the film, a better round in the border town between Argentina and Brazil when the protagonist, Emilia, arrives at the religious community after the death of her mother in search of her missing brother. No polyphonic romance, in turn, is a female bestiality that is at stake. Developed from the kidnapping of teenager Fernanda by her Literature teacher, Miss Clara, the monstrous feminine capacity permeates many other relationships in the book (between mothers and daughters, between best friends). Thus, this text proposes that three elements dictate part of Latin fiction today, namely, the intertwining of the feminine bestial and the erotic; the private politician; female protagonism and mother-daughter relationships, nieces-aunts, emotional-sexual partners. The path taken is to bring the works together to think about these issues, with special attention to the idea of limits — understanding that cinematographic works and novels involve breaking boundaries. To this end, the writings of Feminist Literary Criticism and psychoanalysis will be considered.

Key-words : Latin American fiction; Feminist Literary Criticism; Literature and cinema; Horror.

Recebido em: 04/04/2024

Aceito em: 15/06/2024