

# **Agrupamento, singularidade e cultura: uma análise do filme *Ya no estoy aquí***

**Aline Montanheiro**

**Resumo.** Neste artigo, apresentamos uma análise do filme *Ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Frías de la Parra, a partir de alguns referenciais psicanalíticos. Desenvolvemos a ideia de que a tábua de sexuação lacaniana traz uma lógica que fundamenta a formação de agrupamentos, correspondente ao lado esquerdo do esquema, e outra que remete à singularidade, correspondente ao lado direito; ambos bem representados no longa-metragem tanto pela narrativa em si, como pelo seu formato de edição não-linear. Sabendo que o filme retrata a história da imigração de Ulisses, um jovem mexicano da periferia de Monterrey, para Nova Iorque, bem como sua forte relação com a *Kolombia*, movimento contracultural de valorização da cumbia, problematizamos a lógica de agrupamentos e exclusão presente na atualidade.

**Palavras chave:** cultura, psicanálise, política.

## **Agrupamiento, singularidad y cultura: un análisis de la película *Ya no estoy aquí***

**Resumen.** En este artículo presentamos un análisis de la película *Ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Frías de la Parra, a partir de algunos referentes psicoanalíticos. Desarrollamos la idea de que la tabla de sexuación lacaniana trae una lógica que subyace a la formación de agrupamientos, correspondiente al lado izquierdo del esquema, y otra que se refiere a la singularidad, correspondiente al lado derecho; ambos están bien representados en el largometraje tanto por la propia narrativa como por su formato de montaje no lineal. Sabiendo que la película retrata la historia de la inmigración de Ulisses, un joven mexicano de las afueras de Monterrey, a Nueva York, así como su fuerte relación con *Kolombia*, movimiento contracultural que valora la cumbia, problematizamos la lógica de las agrupaciones y la exclusión presentes hoy.

**Palabras clave:** cultura, psicoanálisis, política.

## **Grouping, singularity and culture: an analysis of the film *Ya no estoy aquí***

**Abstract.** In this article, we present an analysis of the film *Ya no estoy aquí* (2019), by Fernando Frías de la Parra, based on some psychoanalytic references. We developed the idea that the lacanian table of sexuation brings a logic that underlies the formation of groupings, corresponding to the left side of the scheme, and another that refers to singularity, corresponding to the right side; both well represented in the feature film, by the narrative itself and by its non-linear editing format. Knowing that the film portrays the story of the immigration of Ulisses, a young Mexican from the outskirts of Monterrey, to New York, as well as his strong relationship with *Kolombia*,

a countercultural movement that values cumbia, we problematize the logic of groupings and exclusion present today.

**Keywords:** culture, psychoanalysis, policy.

### **Regroupement, singularité et culture: une analyse du film *Ya no estoy aquí***

**Résumé.** Dans cet article, nous présentons une analyse du film *Ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Frías de la Parra, à partir de quelques références psychanalytiques. Nous avons développé l'idée que la table lacanienne de la sexuation amène une logique qui fonde la formation de groupements qui correspond au côté gauche du schéma, et une autre qui fait référence à la singularité, correspondant au côté droit ; tous les deux sont bien représentés dans le long métrage aussi par le récit lui-même que par son format de montage non-linéaire. Sachant que le film présente l'histoire de l'immigration d'Ulisses, un jeune mexicain de la banlieue de Monterrey, vers New York et, au même temps, sa forte relation avec *Kolombia*, un mouvement contre-culturel de valorisation de la cumbia, nous problématisons, de telle manière, la logique des regroupements et l'exclusion présentes dans nos jours.

**Mots-clés:** regroupement; singularité; culture; psychanalyse; politique.

A imigração se impõe como realidade contemporânea e acende questões estruturais das quais a psicanálise não se furta a escutar. Questões essas relativas àquilo que faz fronteira, borda, limite ou modos de desfazê-los e reconfigurá-los. “As fronteiras estão em todas as partes” como iniciam Fellner e Burgos (2021, p. 15) na introdução à publicação anual do Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas da Universidad San Francisco de Quito, no Equador. Edição dedicada justamente a pensar formas de “transbordar”, ou seja, sair das bordas:

[...] os papéis complexos das fronteiras e os limites estão mais relevantes do que nunca, o que requer reconceitualizar os limites, que os tratem criticamente como processos, discursos, práticas, incluindo símbolos, através dos quais funciona o poder. As fronteiras, está claro, nunca são linhas estáticas, senão produtos complexos de multinível, que resultam de difíceis processos de negociação (Fellner e Burgos, 2021, p. 15, tradução nossa).

Atravessados pela psicanálise freud-lacanianiana, encontramos em *Ya no estoy aquí* (2019), filme dirigido por Fernando Frías de la Parra, a expressão do funcionamento de dois modos de divisão lógica do coletivo, os quais tentaremos desenvolver no presente artigo. Um desses modos engendraria agrupamentos, em geral em torno de uma identidade; outro estaria mais ligado à singularidade, tal como veremos adiante.

Ficam claras, nessa obra, as diversas fronteiras presentes, entre as quais podemos citar: as duas cidades onde a trama transcorre de maneira não linear, entrecortando cenas passadas em Monterrey, no México, e em Nova Iorque, nos Estados Unidos e os agrupamentos de jovens formados em torno do amor pela *Kolombia*, movimento contracultural mexicano do início do século XX. Ao mesmo tempo, tais fronteiras são reconfiguradas à medida que a trama segue: a passagem do personagem principal para uma vida solitária e ainda mais difícil devido à imigração forçada, os encontros e conflitos com outros personagens, muitos deles também imigrantes em Nova Iorque. Ao longo do filme, no entanto, há algo que persiste e resiste às fronteiras estabelecidas: a cultura, representada pela música, pela dança e pelo estilo singulares da *Kolombia*, valorizados por Parra. Nesse sentido, é importante

valorizar a enigmática superfície da cultura (Geertz, 1973) através da qual se constroem nossas redes de significação e adquirimos conhecimento sobre o mundo. E, como tal, o que acontece com a sobreposição, o entrecruzamento, a fusão, a sobreposição e o choque entre as bordas dessas superfícies? Para isso, vale a pena pensar nessas redes como um encontro multinível de superfícies (Fellner e Burgos, 2021, p. 19, tradução nossa).

Identificamos, no filme, um bom exemplo desse encontro de superfícies que (re)configura a cultura, apresentada pela *Kolombia*, com seu estilo de música híbrido, em que as raízes latino-americanas se fazem presentes, junto de elementos atuais, contendo remasterizações e amplificadores no momento de tocá-las. Além disso, a presença dos jovens de Monterrey, com seu estilo de roupa e dança bem definidos, marcam a apropriação das vestimentas disponíveis de maneira própria e singular.

Sobre a ligação entre a psicanálise, a política e a cultura, lembramos que “[...] desde Freud, a psicanálise dedica-se a empreender análises da função da cultura e da sociedade na constituição da subjetividade” (Dias, 2020), portanto interessou-nos trazer esse filme na medida em que ele coloca em seu bojo a música e a dança praticamente como um personagem em si, narrando a história de um movimento a partir do personagem Ulisses.

Ao longo de todo o filme, percebemos a manutenção da *Cumbia Kolombia* como aquilo que resiste às violências e opressões e insurge em seu viés criador, condensando tradição e futuro. Como afirma Gondar (2004, p. 125), “o desejo é político e toda revolta é desejante”, o que nos leva à relação intrínseca entre desejo e política, tão bem representada no filme pela manutenção desse movimento contracultural no protagonista, um jovem de Monterrey. Além disso, se desejo é política, podemos atribuir essa ligação pelos próprios efeitos que o longa causou na

crítica, rendendo diversos prêmios e a indicação ao Oscar de melhor filme internacional em 2021.

Encontramos na leitura da tábua de sexuação lacaniana realizada por autores como Lebrun (2009) e Moreira (2019 e 2022), uma chave de interpretação para a estrutura de fronteira e de *front*, sendo a primeira uma modalidade que gira em torno de fronteiras estabelecidas por identidades e outra que se vê impelida pela contingência, pelo inesperado, pela experiência que remete ao singular e que se dá na trama da vida - o *front*. Dividida em lado esquerdo e direito, sendo o esquerdo o da composição do que chamaremos de agrupamentos (fronteira), e o direito de singularidade (*front*) intencionamos trabalhar com leituras políticas bastante atuais da lógica de sexuação, das quais o filme se torna expressão interessante pela sua multiplicidade de simbologias e interpretações. Além disso, ele traz a história de um jovem imigrante que pode se apresentar enquanto caso, no sentido de condensar aspectos que podem dizer, de alguma maneira, o que tem ocorrido nas últimas décadas em relação à imigração, tema que tem gerado muitas análises e discussões atualmente.

Se as fronteiras estão por toda parte, a cultura enquanto superfície de expressão continua emergindo. É preciso saber identificá-la e enfatizá-la, como o fez o diretor do filme, ao iluminar esse movimento de grande valor.

### **Já não estou aqui**

O filme apresenta a trajetória de Ulisses Sampiero, um jovem mexicano de 17 anos que mora na periferia de Monterrey, capital de Nuevo León, estado localizado na região nordeste do México e que faz fronteira com o Texas, Estados Unidos. A obra traz à tona o período em que Monterrey era palco de um movimento de contracultura baseado na valorização da *Kolombia*, gênero musical derivado da *cumbia*, presente em diversas regiões da América Latina.

Música, dança, roupas, cortes de cabelo marcam um estilo híbrido, singular e, ao mesmo tempo, tradicional, resistente à cultura dominante globalizada. A proximidade geográfica de Monterrey com os Estados Unidos, bem como as características imperialistas deste último país, dão a tônica da resistência que a *Kolombia* impulsiona.

O início do filme, após uma breve explicação desse movimento, traz a seguinte definição: “Terko (adj.): obstinado, irredutível, resistente às mudanças de atitude” (Ya no estoy aquí, 2019, 1 min.). Este era o nome dado ao grupo liderado pelo protagonista e composto por alguns

jovens da periferia de Monterrey. Tanto a *Kolombia*, como os Terkos são expressões da irredutibilidade, ou seja, daquilo que não cessa de se inscrever como metáfora ou, podemos dizer, do inconsciente, essa palavra usada pela psicanálise que diz, também, de um real que pulsiona marcas simbólicas insistentes. A *Kolombia* e os Terkos não saem de Ulisses, pelo contrário, o singularizam e sustentam.

Dar o nome de Ulisses ao personagem principal convoca a referência ao personagem clássico da Odisseia de Homero e do romance de James Joyce. Em síntese, podemos dizer que os Ulisses saem de onde moram devido a questões contingenciais, empreendem uma difícil viagem para, depois, retornarem a seus locais de origem transformados de alguma maneira. Além disso, “é porque resiste às forças do esquecimento que Ulisses consegue compor a sua Odisseia” (Davino, 2016, sem página). De fato, o personagem do filme resiste ao esquecimento da *cumbia kolombia* enquanto forma de expressão, mantendo-a viva em seu próprio corpo, por meio da dança que não deixa de realizar.

No início do filme, quando o garoto está em Monterrey, a região sofre com conflitos entre grupos armados e policiais por causa do tráfico de drogas: controle de território e disputa de poder entremeiam a consolidação de grupos de crianças e adolescentes que se unem para escutar e dançar a *cumbia kolombia*. Esses agrupamentos de jovens entre 10 e 17 anos ocorrem por meio de laços de amizade. Estão presentes meninos e meninas e, em geral, a diferença entre gêneros é bastante marcada pelas roupas: meninas mostram mais o corpo, meninos usam calças e blusas largas, com um corte de cabelo original. Uma infância precária, cujos adultos raramente aparecem a não ser para dar mostras do medo e da necessidade de trabalhar para sobreviver. O grupo de amigos principal chama-se Terkos e, além deste, há os Guachalokos, Babylokos, Duendes, Perro Guachos. Da união dessas gangues formam-se os Vergas.

Os Vergas são representados pelo símbolo de uma estrela. Para demonstrar pertencimento a eles, os jovens fazem um símbolo com as mãos, dado pela sobreposição destas com os dedos abertos. O símbolo da estrela guarda uma relação com o próprio território de Monterrey, composto por 5 pontos, como afirma Ulisses no filme. Esse gesto com as mãos é frequentemente realizado durante as danças ou em momentos para reafirmar a identidade Vergas. A expressão desses pequenos agrupamentos de amigos dentro do conjunto maior é visualizada, por exemplo, numa festa popular onde cada grupo está presente com faixas escritas com seus nomes, outra expressão da identidade. Em determinado momento do longa metragem, um garoto pequeno demonstra interesse em pertencer aos Terkos. Ele pede para “andar com eles” e passa por uma espécie de rito de passagem. Para que possa integrar o grupo, fala com Ulisses, o qual, junto dos demais integrantes dos Terkos, empresta roupas para o menino, corta

seu cabelo da maneira característica e pede que ele se auto afirme como um deles. Nessa cena de integração do novo garoto, meninos e meninas estão separados e os meninos vestem o novo integrante de maneira característica, conversando, rindo, pedindo que ele responda cada vez mais alto, como um autêntico "Terko". Como afirma Wax-Edwards (2022, p. 183, tradução livre) "Ulisses e seu grupo de amigos conhecido como Terkos tenta afirmar a validade de suas vidas por meio de sua aparência única e aderência à subcultura *Kolombia*". Ou seja, podemos dizer que a amizade entre as crianças e adolescentes funcionam como uma espécie de sustentação e sentido para suas vidas em meio à violência e à precariedade.

Com o assassinato da facção que comandava a comunidade, cuja proximidade em relação à Ulisses é percebida em algumas cenas – seu irmão mais velho teria fundado, junto a outro líder, a facção dominante – o protagonista se vê impelido a sair de Monterrey para não ser morto e, assim, também proteger sua família. Desse modo, ele vai para Nova Iorque num esquema de imigração clandestina e passa pelas dificuldades e contradições de um país que recebe muitos imigrantes de maneira ilegal. O garoto se vê, então, sem respaldo ou condições materiais para se sustentar, além de distante de seus amigos e sem *lugar*. Um lugar físico e simbólico que nutria em Monterrey, tanto por ser seu território de origem, como por ser respeitado e reconhecido pelas pessoas da comunidade. Observamos, portanto, a pobreza e a precariedade perpassando todo o filme, seja no México, seja nos Estados Unidos. Ulisses é excluído de suas raízes, mas veremos que elas continuarão incidindo em seu corpo e relações. Elas não passam, ainda que ele não esteja mais lá, em Monterrey.

A riqueza de simbologia que expressa uma lógica de fronteiras, identidade e formação de grupos marca a vida de Ulisses em Monterrey: a nomeação de cada grupo de amigos, o sinal com as mãos representando a estrela, as roupas, os penteados, a dança, a divisão estabelecida entre quem faz parte de cada grupo e quem não faz. Além disso, a música e a dança como elementos, ao mesmo tempo, de resistência e criação, nos dão pistas sobre a importância de uma sustentação conferida pela cultura, representada pela *Kolombia*.

Deteremos-nos agora, mais especialmente, nesse movimento de contracultura que confere, justamente, esse enraizamento do protagonista e seu caráter de resistência.

Estilo musical latinoamericano, a *cumbia* é muito presente na Colômbia. Sua versão mexicana foi chamada de *cumbia kolombia*, ou *cumbia rebaixada*, a qual apresenta um ritmo mais lento em relação à *Cumbia* mais antiga. Em "Cumbia. cantos de resistência / cantos migrantes", Francisco Arrieta apresenta essa característica em sua poesia, expressa pela própria forma com que coloca as letras das palavras, mais separadas do que as escritas convencionais:

el cuerpo del mexicano baila la cumbia rebajada,  
en el norte, baile pausado, ritmo lento... la  
resistencia en el cuerpo.

Figura. 1. Francisco Arrieta. Cumbia: Cantos de resistencia/Cantos migrantes. In: post(s), volume 7, praxis, dezembro de 2021, p. 313.



Figura. 2. Francisco Arrieta. Cumbia: Cantos de resistencia/Cantos migrantes. In: post(s), volume 7, praxis, dezembro de 2021, p. 313.

Essa lentidão expressa no movimento contracultural *Kolombia* aparece nos primeiros versos. Já no poema em formato circular, vemos a lógica do agrupamento, da comunidade, representada. As palavras dançam, assim como a *cumbia* sugere uma dança em roda, dando voltas em torno de si e dos outros. Tal circunferência, importa dizer, encontra-se aberta, com um vão entre o início e o final da frase, dando espaço para a incompletude.

Podemos dizer que a associação entre a raiz colombiana presente no tipo de música com a qual Ulisses se envolve, desde pequeno, em sua cidade natal, fundamenta a relação do garoto com Gladys, uma prostituta mais velha vinda da Colômbia, nos primeiros dias em que ele chega aos Estados Unidos, como imigrante ilegal. Não à toa tais personagens se ligam, isto é, se reconhecem: para além de se identificarem como imigrantes, nutrem uma raiz com a Colômbia em termos culturais. Enquanto Gladys nasceu lá, Ulisses é uma espécie de porta-voz da cumbia kolombia.

São duas as únicas personagens que acolhem o protagonista no país estrangeiro: Gladys e Lin, uma jovem oriental de 16 anos, com quem ele estabelece diversos encontros de maior

proximidade. Podemos dizer que ambos se identificam por serem jovens e também imigrantes. Mas ambas se conectam com o garoto por aquilo que ele apresenta, nos EUA, de singular: seja um estilo único e autêntico, seja sua própria vulnerabilidade, visto que as duas ajudam-no em determinados momentos da história. As misturas e nuances de culturas estão presentes na empreitada que Ulisses trava num país diferente do seu, assim como os conflitos decorrentes: como se comunicar? Como sobreviver sozinho? Como lidar com o luto de sua vida anterior que, justamente, fez dele quem ele é?

A dialética entre as marcas da vida de Ulisses em Monterrey e sua nova trajetória em Nova Iorque, quando da ida para o país norte-americano, pode ser lida no próprio formato do longa em sua edição não linear, onde passado e presente se encontram e, ao mesmo tempo, transcorrem de maneira alternada.

O título *Já não estou aqui* (traduzido para o português) também remete a esse escape constante entre duas posições: estar e não estar em lugares diferentes. Podemos partir de “estou aqui”, para “não estou aqui” e, em seguida, para “já não estou aqui”: é um título que trata, sinteticamente, de constantes transformações, às quais também aludem à edição não-linear usada pelo diretor para contar a narrativa. Ulisses saiu de Monterrey, mas sua vida anterior continua, de fato, ressoando em sua história enquanto ele está em Nova Iorque.

Ao final, quando ele retorna ao seu bairro no México, nenhum dos dois, garoto e lugar, são os mesmos. A troca de liderança de sua ex-gangue dissipou os agrupamentos que antes haviam, culminando, inclusive, na morte de um dos garotos dos Terkos. O movimento *Kolombia* havia arrefecido e Ulisses já não trazia em si todas as marcas de antes (há, por exemplo, mudança de seu corte de cabelo), consequência do tempo em que ficou afastado.

Com a referência ao sujeito psicanalítico que é evanescente, ou seja, “não está aqui” onde se pretende, circunscrito a um lugar específico, a oração “já não estou aqui” assume um sentido interessante com a inclusão do adjunto adverbial “já” em seu início, trazendo consigo o empuxo à uma constante mudança de lugar, da qual o sujeito (sempre do desejo inconsciente, como diz a psicanálise), é testemunha. Há ainda, no caso de Ulisses, sofrimento, vazio e melancolia da realidade imposta a ele e seus pares quando da ida aos Estados Unidos. Wax-Edwards (2022, p. 176) afirma haver tristeza e tédio na vida do protagonista, o que acentua sua vulnerabilidade. Sem dúvida, as condições de vida reproduzidas são o retrato de uma política de exclusão que merece ser analisada.

## **A lógica lacaniana**



Lacan, no *Seminário 20: Mais, ainda*, escreve a chamada fórmula de sexuação no capítulo intitulado *Letra de uma carta de amor* (1985). Por meio desse esquema lacaniano, tentaremos mostrar que as duas posições ali descritas são emblemáticas para uma leitura do que se passa com Ulisses, figura que representa um jovem imigrante na contemporaneidade.

Ao formular a tábua de sexuação, dividindo-a em dois lados, Lacan nos faz pensar em dois tipos de posições lógicas que produzem laço social: uma delas que tem como efeito a produção de agrupamentos, em geral em torno de uma identidade (sempre fictícia), e outra cuja estrutura fundante é a contagem do “um a um”, singular, ou seja, em que todos se diferenciam entre si de modo a não produzir um conjunto fechado.

Mas, antes, cabe fundamentarmos a possibilidade de trazer essa teorização lacaniana para uma leitura do social. Para isso, utilizaremos a obra de Lebrun (2009) *Clínica da instituição: o que a psicanálise contribui para a vida coletiva*, em que ele estabelece relações lógicas entre a postulação da tábua de sexuação lacaniana e tipos de laços sociais; e Moreira (2019 e 2022) que a relaciona a dois modos de fazer política, a “política do todo e a “política do não-todo”.

Iniciemos por Lebrun (2009), que coloca a fórmula de sexuação lacaniana como um indicativo de duas possibilidades de fazer laço social. Tais autores nos ajudam a fundamentar a possibilidade de referência das fórmulas em relação às dinâmicas sociais, visto que se tratam de estruturas lógicas que os sujeitos, ao mesmo tempo, produzem e estão inscritos. Lebrun (2009) afirma essa aproximação entre a estrutura das fórmulas e o coletivo da seguinte maneira:

Desse imperativo da estrutura, podemos tirar conclusões sobre a instituição? Parece que a organização institucional não escapa dessa organização; muito mais, ela poderia ser uma das aplicações mais lógicas disso, não no sentido de que haveria equivalência entre uma instituição e um sujeito - não há sujeito coletivo -, mas no sentido de que diferentes sujeitos que aí trabalham participam - cada um em seu lugar - de um certo gozo, de um certo tipo de gozo supostamente compartilhado. (Lebrun, 2009, p. 76).

Mais a frente, o autor retoma essa associação entre a fórmula de sexuação e o social.

de fato, esse esquema mostra as duas possibilidades que existem de fazer laço social, seja fazendo-o à maneira dos homens entre si, constituindo o universal, que não pode paradoxalmente existir sem que ao menos um elemento lhe escape, o que se encontra quando se trata de um conjunto com chefe: a parte esquerda opõe o ao-menos-um, logo o lugar daquele que faz exceção e prevalência, e o todos. Seja fazendo um conjunto sem chefe, à maneira das mulheres entre si; a parte direita supõe a ausência de exceção e o não todo que se segue. Notemos em seguida, contudo, que, pelo fato de que não há exceção no funcionamento do lado direito, também não há conjunto fechado; não há, pois, classe das mulheres, apenas mulheres uma por uma, um conjunto aberto. (Lebrun, 2009, p. 151).

Do lado esquerdo da fórmula, nomeado Homem, estabelece-se o “um” que escapou à castração, ou seja, uma exceção. Esta corresponde àquele que está de fora, não submetido à lógica fálica. Como exemplo deste “um” mitológico, podemos citar o pai da horda primitiva, Deus, rei, o “todo-poderoso”... Já que há o “um” que se localiza como exceção, funda-se universal: todos os demais estão referenciados à função fálica, submetidos à castração e à lei. Há, assim, um coletivo, um agrupamento, como escreve Moreira:

Disso decorre que o lado masculino é aquele que faz valer o mito do pai totêmico, que pela função de exceção funda um conjunto no qual a castração é válida para todos. É o lado que unifica - via o falo e sob a égide do Um -, que traz coesão ao laço social e que faz de cada homem um exemplo particular de um grupo “um homem se faz O homem por se situar a partir do Um-entre-outros, por entrar entre seus semelhantes (Lacan, 1974/2003, p. 558)” (Moreira, 2019, p. 123).

O lado masculino da tábua de sexuação opera numa lógica fálica: há um que supostamente detém o falo, de modo que sobre todos os demais incide a castração. O gozo desse lado da tábua de sexuação é o gozo fálico, aquele que busca objetos predicáveis, determinados, passíveis de reprodução: é o gozo no simbólico, que opera no “ser ou não ser”, “ter ou não ter”.

Do outro lado da fórmula de sexuação, o lado não-todo nomeado Mulher, não há um mito de “ao menos uma” que teria escapado à castração. Estão não-todas submetidas à função fálica, isto é, à castração. No lado feminino não há exceção, sendo, portanto, impossível de se constituir um conjunto “de mulheres”. O gozo neste caso é um gozo aberto, não-fálico. O lado feminino é o que nega a universal, é o não-todo.

Importante dizer que não há um sujeito todo inscrito do lado masculino ou todo inscrito do lado feminino, tal como afirma Lebrun (2009). Para ele, é impossível existir um ‘todo Um’, tampouco ‘todo Outro’, ou seja, é impossível alguém todo inscrito em um dos lados, seja no masculino, seja no feminino: há uma alternância.

Além disso, os dois lados da tábua não se complementam, mas se suplementam, fazendo retornar outro aforisma laciano de que “a relação sexual não existe”, ou seja, de que não há complementaridade entre masculino e feminino, pois as fórmulas não “se fecham”, não formam Um, não recaem no todo.

Lacan (...) pensa o feminino e o masculino como modalidades lógicas de gozo, de modo que um sujeito, independente de seus predicados e atributos, pode se situar de um lado ou de outro, podendo ainda experimentar uma posição ou outra: ato que independe de como este se identifica e tampouco é voluntarioso. (Moreira, 2022, p. 134).

Permitimo-nos, então, demonstrar que as fórmulas de sexuação lacanianas motivam uma interpretação profícua para pensarmos a lógica de duas políticas: uma que gira em torno da constante formação de agrupamentos, a partir do ao-menos-um, e outra que diz respeito a uma multidão de singularidades.

A partir daí, ambos os autores que têm nos ajudado a realizar uma leitura política da tábua de sexuação laciana, seguirão caminhos diferentes em suas análises. Vejamos.

Lebrun dá sequência ao seu raciocínio fazendo uma analogia entre o lado masculino e a forma de organização política mais recorrente na história, à exemplo de monarquias, ditaduras ou governos. Diz ele que a divisão estava inscrita, historicamente, do lado masculino da tábua, estabelecida entre o governante e o conjunto dos dirigidos, mas que hoje haveria uma interpelação cada vez maior do lado feminino no modo de fazer política. Se, antes, a lógica do lado esquerdo da tábua, o masculino, estava acentuada, enquanto o feminino se encontrava de modo implícito, hoje o acento estaria no esquema do lado direito, feminino, em que não há mais um que excede à lei (e, portanto, formaria conjuntos fechados), mas sim todos seriam singulares, culminando numa maior horizontalidade. O que aconteceria nos dias atuais seria, então, uma propagação da lógica do lado feminino (não-todo, aberto, sem predicados) para o lado masculino (todo, fechado em grupos a partir do ao-menos-um, com predicados). No entanto, ele defende que uma passagem *completa* do lado esquerdo para o direito não seria desejável e aposta numa existência simultânea entre ambos os lados. Nas palavras do autor: “hoje podemos identificar que a divisão social, que já não está mais inscrita do lado esquerdo somente, está, antes, entre os dois lados e, como tal, irreduzível. Ou, melhor ainda, dos dois lados, mas de maneira diferente” (Lebrun, 2009, p. 153). E sintetiza que uma unidade não mais se estabelecerá sem conter a alteridade. Para ele, uma política que funcionasse apenas na lógica do feminino, sem conter a possibilidade do ao-menos-um, corresponderia a um totalitarismo do Outro ou, para usar um termo a que ele recorre, *entodamento*.

Diferentemente, para Moreira (2022), a política do feminino (não-todo), tal como a autora conceitua em *Fins do sexo: como fazer política sem identidade* desarticulária a política do masculino (todo) e seria desejável, pois trata-se de uma “política de fato subversiva e transformadora que faz frente às exigências universalizantes e homogeneizantes da *Política do masculino*.” (Moreira, 2022, p. 151). Para ela, a Política do feminino poderia ser desdobrada em duas: uma que faz uso da lógica masculina em termos de estabelecer agrupamentos ou identidades provisórias, para fins de reconhecimento e reivindicação, ou seja, que não nega o lado esquerdo da fórmula (o que ela chama de não-todo como suplemento) e outra que nega

totalmente o lado masculino, suas normatizações e universalizações (o que ela denomina de não-todo como negação).

Quando assistimos *Ya no estoy aquí*, vemos a dinâmica da lógica masculina, de formação de grupos, operar em muitas camadas. Em Monterrey, Ulisses e seus amigos se unem em torno do grupo Los Terkos, assim como outros jovens amantes da *cumbia kolombia*, de modo que cada um possui, inclusive, seu próprio nome. Lembrando que o protagonista é uma espécie de líder dos Terkos, podendo apontá-lo como o “ao-menos-um” do grupo, justificando a composição estrutural do agrupamento. O grupo que domina a comunidade onde eles moram, também é constituído por compadrio e há uma disputa com outro cartel para ocupar esse lugar de comando da região, culminando, inclusive, na morte dos primeiros que estavam no poder. O lugar do cartel dominante, em relação aos agrupamentos menores, também pode ser considerado como o ao-menos-um lógico, visto terem “privilégios” ou concessões que os demais não possuem (posse e controle de armas, por exemplo).

Por sua vez, quando o protagonista imigra para Nova Iorque, ele passa a ser um na multidão, perdendo seu lugar e reconhecimento que tinha até então, perante seus amigos em Monterrey. Nos EUA é que seu estilo se torna único, diferenciado, já que no México era compartilhado com os demais membros dos Vergas (e amantes da *Kolombia*). Após a imigração, vemos Ulisses compondo a diversidade de imigrantes presentes no novo país, a exemplo, também, de Lin e Gladys. Eles não formam um grupo definido, fechado, mas é possível perceber que são consideradas pessoas racializadas vindas de outros países, uma multidão de “uns”.

Apontamos a criação da Kolombia, sua sonoridade, dança, roupa, isto é, a cultura produzida pelos jovens em Monterrey da primeira década do século XXI, como referente ao gozo não-todo, expressão de uma experiência, portanto inscrita no lado direito da fórmula de sexualização. Estabelecemos essa analogia, pois se trata de uma manifestação criativa, singular, em que se experimenta o sensível. Podemos notar, assim, que a dança de Ulisses é reconhecida tanto diante de seus companheiros em Monterrey, como em diversas situações em Nova Iorque: quando dança no primeiro apartamento onde estava hospedado, com colegas mexicanos (um deles o admira assim que o vê dançar, outro fica com inveja e para a música), quando tenta fazer dela uma forma de ganhar dinheiro em espaços públicos como o metrô ou a rua e, de fato, pessoas se aproximam e se detêm para apreciá-lo.

A marca da cultura que, na sobreposição da história (*cumbia kolombia*, uma espécie de derivação da cumbia) e no hibridismo (roupas modernas, mas reconfiguradas, compondo um visual característico) não cessa de se inscrever. No México, como afirma Arrieta (2022, p. 314), “[...] existe un acento, una variante, una adaptación, una transformación: varias historias hay

alrededor de esta variante. Cumbia sonidera. Cumbia rebajada. Satanás.”. “Satanás” como uma espécie de *peste*, aquilo que se transmite sem controle, que resiste ao apagamento e se reconfigura, toma outras formas. Parece-nos pertinente atribuir à *Kolombia* um status de possibilidade da experiência de um gozo Outro, de insistência e resistência típica daquilo que faz laço entre o sujeito e a cultura. Ulisses e a *Kolombia*, na verdade, são os mesmos, pois um não existe sem o outro, ou seja, a *kolombia* sobrevive no corpo e expressões e Ulisses e Ulisses sobrevive graças à sua história com a *kolombia*, que faz dele quem ele é.

## Problematizações

Para compor essa análise, faz-se necessário abordar o tema, ao mesmo tempo, central e transversal do filme: a condição de exclusão para usufruir de direitos básicos e a proximidade com a morte, as quais Ulisses, real e simbolicamente, é submetido.

Moreira (2022) define a política do masculino como baseada no mito do patriarcado e articula, a partir dela, consequências lógicas:

[...] é por haver um que excede à lei na figura do pai que é possível a formação de um conjunto/unidade em que todos são iguais (juridicamente e forçosamente) a partir da identidade pai/homem, o que permite a construção de um universal fechado que, por haver uma exceção, sustenta a exclusão violenta de elementos que não se submetem ou não alcançam à homogeneização imposta. (Moreira, 2022, p. 148)

Nesse sentido, é como se o que a estudiosa chama de política do masculino engendrasse uma desigualdade de partida, em que, à medida que se distanciam do ideal “ao-menos-um” estabelecido miticamente, grupos estivessem cada vez mais submetidos a vulnerabilidades e violências. Parece-nos que o filme retrata bem a reprodução dessa lógica de organização por meio de cartéis e agrupamentos subsequentes, cada qual comandado por líderes, na região que Ulisses habitava, sendo ele, inclusive, a autoridade do seu próprio grupo, *Los Terkos*.

Pensamos que, a partir de Lacan, por se tratarem de posições lógicas, não necessariamente o lugar de exceção engendraria uma hierarquia, tanto em relação ao ao-menos-um, como de um grupo em relação a outro. A exceção, por exemplo, poderia marcar apenas uma diferença e não se configurar, necessariamente, como um ideal a ser atingido. Do que pudemos apreender da autora, no entanto, não seria assim que acontece, pois a política do todo estaria fundamentada num suposto ideal/universal (mito do patriarcado) e se desdobraria, imaginariamente, em modos de exclusão daqueles que a ela não se submetem ou não a atingem.

Ora, a própria psicanálise já nos dá o tom da questão: acreditar situar-se apenas numa lógica masculina, fálica, do todo, trata-se de uma ilusão, pois ambos os lados, masculino e feminino se suplementam, não complementam. Respondendo à pergunta feita anteriormente, é *impossível* situar-se somente do lado direito da tábua de sexuação, o “todo”, a completude, a consistência sempre guardam uma quota de incompletude, inconsistência, “não-todo”. É na dialética do não-todo (até por que o “não-todo” já tem o “todo” em sua formulação) que a vida acontece.

Em contato com a leitura do artigo de Wax-Edwards (2022), em que ela realiza uma interessante análise comparativa de *Ya no estoy aquí* (2019) e de *Heli* (2013), ambas produções cinematográficas mexicanas com narrativas semelhantes, a autora usa uma noção que consideramos de grande valia para o que estamos tentando abordar e que já aparece no título de seu trabalho, a de “efeito colateral”. A guerra, a violência, a exclusão do outro seria, ao nosso ver, um efeito colateral da política do todo. Os protagonistas, por essa dinâmica “[...] são torturados ou aterrorizados, e suas famílias ou pessoas a eles ligados são assassinados como um símbolo, uma ameaça, e uma forma de comunicação que articula a dominação da necropolítica sobre suas vidas e de seus arredores” (Wax-Edwards, 2022, p. 174).

A exclusão de fato, que corresponde à morte, é um efeito possível para uma lógica baseada na exclusão do outro para a formação da unidade, seja este outro composto por um agrupamento diferente da sua identidade, seja ele um símbolo da diferença.

A imigração de Ulisses ocorre devido, justamente, ao que a autora nos explica na citação acima: ele precisa sair de Monterrey para não morrer, pois ele *de antemão* corresponderia ao grupo rival daqueles que querem tomar o poder: trata-se de um jogo de cartas marcadas em que cada grupo se identifica consigo próprio. A morte ou expulsão de Ulisses traz o significado de que a existência do Outro é insuportável, estaríamos numa lógica, imaginariamente “toda”, sendo que isso é da ordem do impossível: o Outro existe.

No artigo *Psicanálise, precariedade e identidade na atualidade* de Pombo e Birman (2022), os autores afirmam que “[...] não se trata, é claro, de simplesmente se desfazer de uma identidade, até porque isso não seria possível, mas de usar a sujeição às normas a favor da subversão, ou seja, incluir a possibilidade de novos movimentos, experiências e identificações do sujeito” (Pombo e Birman, 2022, p. 13). O personagem de Ulisses, nesse sentido, manteve-se apegado a sua identidade *terko* (cujo sentido, lembramos aqui, é justamente obstinado, resistente à mudanças) como modo de resistência e sobrevivência do que nele havia de singular, ainda que tanto Monterrey, como Nova Iorque, quisessem expulsá-lo (e, de fato, o fizeram).

A *Kolombia* e seu caráter musical híbrido, em que um estilo tradicional foi ressignificado pelos mais jovens, num movimento de reapropriação cultural, traz essa espécie de filiação a uma cultura que serve de parâmetro e, ao mesmo tempo, mudança, abertura, transformação. Como afirmam Pombo e Birman (2022, p. 13), “[...] a transformação de certas normas e a produção de novas é justamente agir de dentro, se apropriando do que já existe e parodiando, ressignificando”, algo realizado pelo personagem ao longo do longa metragem.

### **Considerações finais**

O filme *Ya no estoy aquí*, de Fernando Frías de la Parra, traz camadas interessantes para observarmos e analisarmos a lógica de agrupamentos representada não somente no interior do movimento de contracultura mexicano *Kolombia*, mas também enquanto política que funciona a partir da exclusão e/ou diferenciação simbólica de um elemento. À exemplo dos *Terkos*, grupo de amigos liderado por Ulisses, vimos que os jovens se reuniam em torno da música, dança e estilo próprios servindo-se de marcas já presentes, como a *cumbia* (tradicional gênero musical latinoamericano) e elementos modernos. Podemos dizer que essa reformulação apresentou-se como singular, num movimento que causou identificação para aqueles que dele participavam. No entanto, seja a *Cumbia Kolombia*, seja Ulisses (personagem que pôde representá-la durante o longa-metragem) precisaram ser coibidos devido à lógica de exclusão que se apresenta quando estamos restringidos a uma política neoliberal, fechada em agrupamentos rígidos e fixos, típica de uma estrutura “toda”, representada pelo lado esquerdo da tábua lacaniana.

A lógica do “não-todo”, lado direito da tábua, se desdobraria num outro tipo de laço social, aquele de uma multidão de singularidades, a qual, todavia, não pode se estabelecer, para a psicanálise, sem nenhuma referência ao “todo”, ou seja, sem lastro na história e tradição. Isso acontece com a *Cumbia Kolombia* que é retomada pelos jovens de Monterrey e rerepresentada de maneira peculiar. Com seu caráter evanescente, mas que faz lastro, ela é a superfície por onde o sujeito, ainda que não esteja mais lá, continua dando mostras de sua presença.

### **Referências**

Arrieta, Francisco. *Cumbia: Cantos de resistencia/Cantos migrantes*. In: *post(s)*, volume 7, praxis, dezembro de 2021. P. 286-325. Disponível em:

<https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/2494/2756> . Último acesso em: jul/2022. DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i7.2494](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i7.2494)

Davino, Leonardo. Caetano Veloso, Força estranha. *In*: Revista Caju. Agosto de 2016. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2016/08/04/narrar-forca-estranha/> . Último acesso em: jan/2023.

Dias, Weidila Nink. Escuta psicanalítica de imigrantes: uma proposta clínica. *In*: Ide, vol.42 no.69 São Paulo jan./jun. 2020. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062020000100015](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062020000100015) . Último acesso em: jul/2022.

Burgos, Hugo; Fellner, Astrid M. Desbordes/Undoing Borders: hacia nuevas epistemologías fronterizas. *post(s)*, v. 7, n. 7, p. 12 - 24, 13 dic. 2021. DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i7.2530](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i7.2530)

Gondar, Jô. A clínica como prática política. *In*: Lugar Comum (UFRJ), 19(1), 2004. P. 125-134.

Lacan, Jacques. O Seminário: livro 20 - Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Lebrun, Jean-Pierre. Clínica da instituição: o que a psicanálise contribui para a vida coletiva. Porto Alegre: CMC Editora, 2009.

Moreira, Maíra Marcondes. Fins do sexo: como fazer política sem identidade. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.

\_\_\_\_\_. O feminismo é feminino? A inexistência da Mulher e a subversão da identidade. São Paulo: Annablume, 2019.

Pombo, Mariana; Birman, Joel. Psicanálise, precariedade e identidade na atualidade. *In*: Psicologia em estudo, v. 27, e49067, 2022. P. 1-15. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/PsicolEstud/article/view/49067> . Último acesso em: jul/2022. DOI: <https://doi.org/10.4025/psicolestud.v27i0.49067> .

Ya no estoy aquí. Direção: Fernando Frías de la Parra. Produção: Panorama. México: Netflix, 2019. 112 min.

Wax-Edwards, Jessica. Collateral Damage: Necropolitical Lives in the Mexican Drug War. *In*: Frank Jacob (Ed.). War in film: Semiotics and Conflict Related Sign Constructions on the Screen. Marburg/Alemanha: Büchner-Verlag eG, 2022. P. 168-195. Disponível em: [https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/53676/9783963178528\\_oa.pdf?sequence=1#page=168](https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/53676/9783963178528_oa.pdf?sequence=1#page=168) . Último acesso em: jul/2022. DOI 10.14631/978-3-96317-852-8



