



“No me olvide”: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de *La teta asustada*

“Don’t forget me”: memory, gender and violence
in the film narrative of *The Milk of Sorrow*

Renata Santos Maia(*)

RESUMO

A proposta deste artigo é problematizar, a partir do filme *La teta asustada* (2009), questões pertinentes às relações de gênero e raça/etnia na construção social da memória; tem por finalidade, ainda, funcionar como ferramenta política de denúncia das diversas formas de violência a que os corpos femininos são submetidos e, ao mesmo tempo, servir para a divulgação da produção cinematográfica das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Raça/Etnia. Cinema Latino-Americano. Violência.

ABSTRACT

The proposal of this article is to problematize, using the film *The Milk of Sorrow* (2009), questions pertinent to the relations of gender and race / ethnicity in the social construction of memory; is also intended to serve as a political tool for denouncing the various forms of violence against which women's bodies are subjected and, at the same time, disseminate the women's cinematographic production.

KEYWORDS: Gender. Race/Ethnicity. Latin American Cinema. Violence.

Um canto triste, um lamento em forma de canção e a tela escura. Perpetua, de olhos cerrados, narra sua dor. Os vincos do seu rosto encontram eco no craquelado da cabeceira da cama. A atmosfera do quarto guarda o desamparo e a cumplicidade de duas mulheres, mãe e filha, marcadas pelo fenômeno da “teta assustada”.

(*) Doutoranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, onde desenvolve estudos sobre gênero, cinema, sexualidades e feminismos; é mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, com vinculação ao Grupo de Pesquisa Gênero e Violência da UNIMONTES e ao Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH – da UFSC. E-mail: renatasantosmaia@yahoo.com.br.

É assim que se inicia o filme de Claudia Llosa, cineasta cuja obra foi selecionada aqui para ser estudada. Ela nasceu em Lima, no Peru, no ano de 1976. Diretora, roteirista e produtora, iniciou sua carreira cinematográfica com o longa-metragem *Madeinusa* (2006); Seu segundo filme, *La teta asustada* (2009), que será discutido a seguir, conquistou o Urso de Ouro e o prêmio FIPRESCI (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica) no Festival de Berlim, em 2009. No ano seguinte, Llosa dirigiu *El niño pepita* (2010) e, em 2011, foi a vez do curta-metragem *Loxoro*, também premiado no Festival de Berlim (com o troféu *Teddy Bear*). Seu trabalho mais recente é o longa-metragem *No llores, vuella* (2014).

Na elaboração da maior parte dos seus filmes é perceptível a influência do neorealismo italiano com temas ligados ao cotidiano, a constante presença de atores não profissionais e a escolha de locações reais para a gravação das cenas; há também denúncias envolvendo a realidade social peruana com ênfase em questões como o abuso sexual, a opressão e a violência contra as mulheres e LGBT's. Esses elementos do neorealismo somam-se a aspectos do realismo fantástico¹ que aparecem em algumas cenas de *La teta asustada* e serão ressaltados em partes do texto.

O objetivo deste trabalho é, portanto, pensar as implicações das relações de gênero na construção social da memória sobre um momento dramático na vida da mãe de Fausta (personagem principal do filme *La teta asustada*), interpretada pela atriz Magaly Solier, e como a questão geracional atuou na transmissão e manutenção dessa memória.

Para além dessa questão norteadora, este artigo busca ainda problematizar a persistência da cultura do estupro nas práticas da sociedade latino-americana; pensar os feminismos e as resistências na América Latina a partir dos debates sobre pós-colonialidade e decolonialidade; entender de

¹ O realismo fantástico ou mágico é considerado uma corrente literária latino-americana nascida nos anos em que predominaram na parte sul do continente os governos ditatoriais. O conceito mistura as críticas sociais da escola realista a elementos fantásticos ou irrealis no cotidiano das personagens. Esse modelo narrativo funciona como instrumento de contestação diante de uma miríade de situações opressoras que sufocam e silenciam a população latina. Está presente em obras de escritores como o peruano Mario Vargas Llosa, o colombiano Gabriel Garcia Márquez, os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, o venezuelano Arturo Uslar Pietri, o brasileiro Murilo Rubião, entre outros.

que forma as emoções e os afetos são utilizados pelas figuras femininas do filme como ferramentas de resistência diante da opressão masculina e/ou para justificar suas escolhas e posturas assumidas; e, por fim, refletir sobre os desafios da produção cinematográfica latino-americana dirigida e protagonizada por mulheres e com temáticas relacionadas aos estudos de gênero.

A metodologia aplicada no desenvolvimento deste estudo é a revisão bibliográfica apoiada nas discussões teóricas sobre as categorias gênero e memória e os estudos feministas, principalmente na perspectiva de estudiosas latinas; análise e historicização da narrativa fílmica; análise do discurso a partir das falas das personagens do longa-metragem; e algumas ferramentas de abordagem da história oral para examinar entrevistas da cineasta Claudia Llosa e da atriz Magaly Solier.

O "leite do medo" e as memórias tóxicas

O filme *La teta asustada* originou-se do contato de Claudia Llosa com o trabalho da antropóloga norte-americana Kimberly Theidon, *Entre próximos*², um livro com diversos relatos de mulheres que sofreram violações na época do conflito no Peru, denominado de terrorismo, e que geraram filhas e filhos com um suposto mal ligado ao medo e à solidão.

A narrativa fílmica traz a história de Fausta e sua mãe, Perpetua, personagem inspirada nos depoimentos coletados por Theidon, que foi estuprada durante os conflitos protagonizados pelo governo peruano e o grupo de guerrilha Sendero Luminoso nos anos 1980, onde grande parte da população sofreu com os embates entre a resistência armada e as forças militares do Estado.

² O título do livro remete para o absurdo que foi o conflito interno no Peru, onde os assassinatos começaram a ocorrer “entre próximos”, entre vizinhos, entre amigos. A temática discutida nesse livro se desdobrou na pesquisa desenvolvida por Kimberly Theidon, pela Universidade de Harvard, intitulada *La teta asustada: una teoria sobre la violencia de la memoria*.

Apesar de ter conquistado grande apoio popular utilizando estratégias de integração ao universo camponês, os senderistas quiseram abolir de forma autoritária muitos dos costumes dos habitantes locais (como as feiras semanais), e isso foi recebido como uma afronta. Além do mais, os guerrilheiros criaram códigos de conduta próprios e passaram a perseguir qualquer pessoa que se opusesse aos seus comandos, resultando em massacres e na violência brutal que atingiu essa população.

A Comissão da Verdade e Reconciliação peruana constatou que o Sendero Luminoso foi responsável por 54% das vítimas fatais durante o período conflituoso (THEIDON, 2004). O grupo atuou no país até os anos 2000, quando foi definitivamente sufocado pelo governo; possuía orientação maoísta e defendia o uso da violência e a luta armada para se alcançar uma sociedade livre das mazelas provocadas pelo imperialismo e pelo capitalismo.

Nesse período, muitas mulheres sofreram abusos sexuais tanto por parte dos guerrilheiros quanto pelos soldados do exército, principalmente na zona rural. Essa situação fez surgir a crença indígena segundo a qual as crianças nascidas de mulheres vítimas de violência sexual adquiriam, através do leite materno, um mal a que chamavam de “*la teta asustada*”. Tal moléstia era caracterizada, de acordo com o mito indígena, pelo medo, pela reclusão e pela ausência da alma que, em função do trauma sofrido, teria se escondido sob a terra, assim o misticismo participa da emergência e manutenção no inconsciente coletivo desse fenômeno.

As “memórias tóxicas” e a incapacidade de alimentar a vida que geraram fez com que essas mulheres se constituíssem em uma corporificação histórica do sofrimento, como afirma Theidon:

Quando me lembro das muitas mulheres que temiam dar de mamar a seus bebês e lhes passar seu “leite de pena e preocupação” — me parece que nos oferecem um exemplo eloquente de como as memórias dolorosas se acumulam no corpo e como alguém pode literalmente sofrer os sintomas da história. Reitero que as memórias não apenas se sedimentam nos edifícios, na paisagem ou em outros símbolos desenhados para propiciar a recordação. As memórias também se sedimentam em nossos corpos, convertendo-os em processos e lugares históricos. (THEIDON, 2009, p. 05, *apud* SELEM).

Fausta, afetada indiretamente pela referida violência, percebe o mundo de forma hostil, especialmente a figura masculina em função do medo que lhe foi imputado pelas lembranças transmitidas pela mãe. E foi justamente por temer ser estuprada que a moça introduziu na vagina uma batata que, no decorrer do tempo, começa a germinar e lhe causar dores e inflamações no útero - fato que só é revelado à família quando ela é levada às pressas para o hospital depois de sofrer um desmaio e ter sangramentos no nariz.

A batata, destaque já no cartaz de divulgação do filme, possui nessa história múltiplos sentidos. Originária do Peru e símbolo de prosperidade, ela foi um dos principais alimentos das populações andinas desde a civilização Inca, tendo sido não só levada para a Europa e incorporada à sua dieta, mas também apropriada pela cultura colonizadora promovendo um apagamento da memória de sua origem, tanto que muitos a denominam de “batata inglesa”, em um paradoxo lamentável.

Para Fausta, o tubérculo representa proteção, como ela mesma expressa, diante da incompreensão familiar do seu gesto, na frase: “O tio não me entende, mamãe; eu levo isto como proteção. Eu vi tudo de seu ventre; o que lhe fizeram, senti sua aflição. Por isso levo isto, como um escudo de guerra, como um tampão. Porque só o asco detém os asquerosos”. Na imagem que ilustra o cartaz do longa-metragem, Fausta está imersa até os ombros entre as batatas que transmitem a sensação de defesa, mas também de sufocamento, como se fossem tragá-la para o seu interior. Esse vegetal assume, assim, na narrativa, a conotação de extraordinário, como se fosse ele próprio também uma personagem, embora seja, ao mesmo tempo, algo incorporado ao cotidiano de Fausta como parte de seus cuidados genitais, tanto que ela se põe a podar os brotos como uma tarefa rotineira.

Para Claudia Llosa, a batata

tem toda uma simbologia que a relaciona com as raízes, que luta por não perecer, por se manter viva, creio que a batata significa isso, porém ao mesmo tempo é um estorvo, esse passado que não passa, que não nos permite avançar, que não nos permite evoluir, e acredito que isso é a paródia da história, que somos o que somos porque temos a história em nossas entranhas, que a história e seus conflitos precisam renovar-se senão não nos deixam avançar livremente, não nos deixam revolucionar. (Visiones femeninas: Claudia Llosa y la

representación de la mujer en el cine”. Entrevista em CAMON, Caja Mediterráneo, *apud* Selem).

A diretora afirma, ainda, que ao inserir no roteiro o detalhe da batata, denominada coloquialmente no Peru de *papa*, atentou-se para o jogo de sentidos da palavra que, ao mesmo tempo em que refere-se a uma semente, é também uma gíria peruana para designar as partes íntimas de uma mulher (EL PAÍS, 2009).

Os diálogos entre Fausta e a mãe, que morre logo no início da trama, acontecem através de melodias inventadas pelas duas e cantadas na língua *quéchua*³, narrando partes da triste história da vida de ambas. Essa comunicação cantada foi provavelmente inspirada na informação que Theidon traz em seu livro sobre o *qarawi*, uma forma de expressão poética e musical muito utilizada pelas viúvas dos povos nativos para externar as intimidades da alma, as memórias passadas que não querem esquecer, o lamento pelos mortos e durante os ritos sagrados.

É por meio de uma canção, por exemplo, que tomamos conhecimento, na introspectiva cena inicial, de como se deu a violência sofrida por Perpetua que, além de estuprada, foi obrigada a tragar o pênis sujo de pólvora arrancado de seu marido Josefo. Sempre que narra a experiência passada, a matriarca reconstrói as imagens de sua dor, como ressalta a própria Fausta: “Cada vez que se lembra, quando chora, mãe, suja sua cama com lágrimas de pena e de suor”.

Nota-se, a partir dessa situação, que a dor dessas mulheres, mesmo sendo particular, se tornou um trauma instaurado na memória coletiva nacional, tanto que fez surgir uma explicação transcendental para um mal-estar generalizado que foi repassado de mães para filhas/os, reiterando o que Maurice Halbwachs (1990, p. 49) defende quando diz que “os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós”, por isso “cada memória

³ O *quéchua* é uma língua indígena oriunda do Império Inca e reconhecida oficialmente como idioma peruano. É falada também por grupos étnicos do Equador, Bolívia, Chile, Colômbia, e em menor escala também na Argentina.

individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (HALBWACHS, 1990, p. 51). O mesmo movimento dá-se com Fausta, que toma como sua uma memória que pertence à mãe quando afirma ter visto todo o suplício de Perpetua de dentro do ventre materno.

O relato da genitora serve não só como um alerta para a filha, para que o mesmo não lhe aconteça, como é também uma necessidade de que a experiência dolorosa por ela vivida não caia no esquecimento, já que permaneceu impune, como se percebe na fronha do travesseiro em que está apoiada. A imagem é emblemática tanto pelo apelo que traz no bordado: “no me olvide” (“não me esqueça”) quanto pelo fato de ser o local onde se repousa a cabeça e metaforicamente também as lembranças.

Essa luta contra o esquecimento, que Perpetua teme ocorrer com o fim iminente da sua vida, é reiterada em sua fala, quando Fausta tenta convencê-la a se alimentar: “Comerei se cantar para mim, e regar esta memória que se seca. Não vejo minhas lembranças, é como se já não vivesse”. Percebe-se aqui o que argumenta Michel Pollak (1989, p. 5) a respeito do processo de resistência operado pela memória de uma sociedade civil que, impotente diante do silêncio imposto a algum acontecimento traumático do passado, “transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas”.

Existe nessa transmissão de lembranças entre Perpetua e Fausta, além da marca do gênero - já que são duas mulheres atormentadas pelo medo de um crime que atinge sobretudo o feminino -, o peso da relação geracional, de mãe e filha. Essa situação vai ao encontro da assertiva de Alejandra Oberti ao lembrar que “los lazos que unen la sucesión de generaciones son el vehículo de transmisión de historias, tradiciones e creencias, así como también el lugar donde se producen identificaciones y se crean identidades.” (OBERTI, 2006, p. 73).

A forte ligação entre mãe e filha faz com que esta não rompa o elo nem após a morte da mãe. E a determinação de sepultá-la na terra natal leva ao

desenrolar da trama. Com o firme propósito de cumprir o que considera ser um último desejo de Perpetua, além de ser também um aspecto importante no rito fúnebre dessa cultura sepultar os mortos no local em que nasceram, Fausta, juntamente com outras mulheres da comunidade em que vive, embalsama o corpo da mãe e o guarda debaixo da própria cama, enquanto vai em busca de um emprego que lhe permita garantir o valor necessário para o enterro.

A respeito dessa cena, Maria Célia Orlato Selem (2013, p. 223) assinala que esse momento de sociabilidade “traz à tona o papel das mulheres da comunidade: o cuidado do corpo-memória”, já que no período dos conflitos armados, as pessoas assassinadas precisavam ter seus corpos conservados para servir como prova, diante das autoridades, das atrocidades cometidas pelos militares e pelos guerrilheiros. De forma análoga, “o corpo de Perpetua perdura na narrativa, portanto, como o signo da memória que é imobilizadora, mas que, pela força do acontecimento vivido, não pode ser apagada”.

A melancolia e o pavor que se abateram sobre uma geração de crianças, fruto do terror, não eram provavelmente transmitidos pelo leite (ou pelo menos não só por ele), e sim, pelas lembranças de suas mães que, com o recurso da emoção⁴, imprimiram na memória delas, ainda que de forma involuntária, essa dor desde a infância. Mesmo cogitando a possibilidade de que esse leite materno fizesse realmente mal aos bebês, já que os corpos produzem e excretam substâncias específicas quando estão submetidos a situações de estresse ou perigo, teriam sido de toda forma as emoções sentidas por essas mulheres as responsáveis por manifestar, através do referido líquido, os sentimentos de aflição, tristeza e desgosto percebidos nas suas crias.

Diante da impossibilidade de uma ação política efetiva, que levasse à punição dos agressores, restou a essas mulheres o uso de suas próprias emoções e lembranças como formas de resistência, culminando na criação

⁴ “Os estudos sobre emoções e afetos e sua influência na sociedade, na cultura e na política têm emergido recentemente como um novo campo, que para alguns constitui um giro afetivo ou giro emocional (...). Trata-se de focar o olhar nas emoções, afetos, sentimentos, como parte da experiência humana, de procurar uma compreensão do social que inclua essa dimensão nos estudos.” (WOLFF, 2015, p. 977).

desse mito que passou a ser um fenômeno estudado na antropologia, no cinema e também na historiografia. Ou seja, essas mulheres encontraram uma agência, uma maneira de subversão, para tornar público um incômodo que estava antes somente na esfera privada.

Outro aspecto determinante na narrativa de Perpetua é o fato de ser ela uma pessoa idosa, estágio da vida em que ser humano assume “uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade” (BOSI, 1994, p. 63). Por isso, “ao lembrar o passado ele/ [ela] não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele/ [ela] está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.” (Ibidem, p. 60).

Enquanto Perpetua insiste na manutenção da sua memória, várias mulheres entrevistadas por Theidon (2004) acreditavam não valer a pena remexer nos traumas do passado, temendo, ao recordar o que lhes aconteceu, martirizar novamente seu corpo. De acordo com a antropóloga, há nessas comunidades uma “divisão do trabalho emocional” a partir do gênero em que são as mulheres as responsáveis por incorporar a dor e o luto, especialmente em anos difíceis.

Por causa disso, criou-se no registro das histórias de guerra uma heiroicização masculina e uma vitimização feminina, apesar de elas terem participado das patrulhas camponesas e, ainda, atuado em posições de comando no combate à dominação senderista e também à violência militar. Nas próprias aldeias, há relatos de como as mulheres saíram em defesa das suas comunidades, suas famílias e de si mesmas. Outra forma de atuação feminina nesse período foi a submissão de seus corpos em troca da vida de entes queridos, pois, não raro, pessoas dos povoados eram acusadas de serem terroristas por membros do exército e, para serem liberadas, era exigido em troca o sexo forçado com suas filhas, esposas, irmãs ou mães. Mesmo assim, elas acabaram invisibilizadas no discurso oficial. Até na Comissão da Verdade e Reconciliação essa dicotomia se fez presente, tanto que nas audiências públicas nenhuma mulher testemunhou, e quando chegaram a estar

presentes, foram pejorativamente chamadas de “choronas” (THEIDON, 2004).

Sob as contas de um colar forjam-se subalternidades

O filme aborda várias críticas sociais, e a mais explícita delas é a exploração dos indígenas pelos descendentes europeus, mostrando como os resquícios da colonização espanhola ainda estão fortemente entranhados na sociedade peruana, como acontece ainda hoje também em outros países da América Latina.

Um dos momentos em que essa situação pode ser percebida se dá na relação estabelecida entre Fausta e sua patroa, Aída, uma mulher branca da elite que explora a mão de obra da doméstica pagando um valor irrisório pelo serviço prestado. Além disso, antes mesmo de ser contratada, Fausta é inspecionada da mesma forma que se fazia com os negros quando comercializados como escravos até o século XIX: tem seus dentes avaliados, e orelhas, mãos e pescoço também são examinados para averiguar sua limpeza. Depois de estabelecida a relação contratual, a patroa, que é pianista, se apropria das canções da doméstica em troca das contas de um colar de pérolas, que vão sendo dadas às prestações, conforme as melodias são ensinadas, em uma espécie de escambo contemporâneo.

Em outra cena, o piano aparece jogado no quintal depois de ter sido arremessado através da janela pela encolerizada Aída. Mesmo completamente despedaçado, o instrumento continua a emitir sons melódicos - mais um toque de realismo fantástico, produzindo a ideia de que também as opressões e subalternidades continuam a ecoar, desde o período da colonização até a contemporaneidade, na vida das populações latinas.

Essa relação de exploração remete ao que Aníbal Quijano chama de “colonialidade do poder”, em que mesmo com o fim do colonialismo permaneceram resquícios dessa dominação europeia na América Latina. Para ele, “a estrutura de poder foi e ainda segue estando organizada sobre e ao redor do eixo colonial”, sendo que essa estrutura continua exercendo seu

domínio contra a democracia, a cidadania e o Estado-nação moderno, atingindo de maneira cruel a população formada por índios, negros e mestiços. (QUIJANO, 2005, p. 136).

É nesse sentido que foi cunhado também o termo “decolonial”, historicizado por Luciana Ballestrin (2013) como um conceito que sintetiza a permanência da colonialidade em diferentes níveis da vida pessoal e coletiva e com dimensões imperialistas relacionadas ao ser, saber e poder, uma crítica a uma situação que não foi completamente superada e que continua a gerar formas de subordinação.

Por causa dessa permanência dominadora emanada desde a exploração colonial é que Anne McClintock problematiza os termos “pós” e a ideia de superação do colonialismo, sinalizando também para o neocolonialismo exercido pelos Estados Unidos, que tem assumido diversas facetas (militar, política, econômica e cultural). Para ela, o termo pós-colonial ajuda a perpetuar a oposição binária entre colonial/pós-colonial, e por isso, também, ela tece uma crítica à falta de multiplicidade no uso deste termo, pois cada país que já foi colônia experimentou essa condição de formas peculiares e diversas. E mais, “orientar a teoria em torno do eixo temporal colonial–pós-colonial torna mais fácil não ver e, portanto, não teorizar, as continuidades nos desequilíbrios internacionais em termos de poder imperial.” (MCCLINTOCK, 2010, p. 33).

Nesse ponto, McClintock insere uma questão de gênero, pois o termo se torna ainda mais instável em relação às mulheres, já que elas vivem uma desigualdade bem mais cruel, onde “a militarização global da masculinidade e a feminização da pobreza asseguraram que as mulheres e homens não vivam o pós-colonial da mesma maneira, nem partilhem a mesma condição pós-colonial singular.” (Ibidem, p. 34). No mesmo sentido, María Luisa Femenias (2007) sinaliza para a dupla inferiorização que sofrem as mulheres das etnias subjugadas na América Latina: ante a seus próprios companheiros étnicos, e em relação aos homens e mulheres brancos em geral.

Esse traço do gênero fica impresso com maior força ainda em períodos de conflito civil como o ocorrido no Peru, onde os corpos femininos são reificados e passam a ser símbolos de conquista e demarcação do poder

masculino dentro do território. É nesse contexto que proliferam os casos de estupro, já que “tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado. A sexualidade investida sobre o mesmo expressa o ato domesticador, apropriador, quando insemina o território-corpo da mulher.” (SEGATO, 2005, p. 278-9).

Rita Laura Segato assinala que o estupro, como ato de dominação física e moral do outro, tem como intenção aniquilar a vontade da vítima, sendo alimentado por uma necessidade dos agressores de reafirmarem a sua virilidade continuamente e assegurarem o controle desses corpos. Por isso, muitas vítimas de violações no caso do terrorismo no Peru, ao contrário de seus companheiros, permaneceram vivas como meio de reafirmar a marca do poder masculino. Ao mesmo tempo, como também ocorreu com Perpetua, aplica-se, além do abuso físico, também a tortura psicológica, pois “é por sua qualidade de violência expressiva mais que instrumental – violência cuja finalidade é a expressão do controle absoluto de uma vontade sobre a outra – que a agressão mais próxima do estupro é a tortura, física ou moral.” (Ibidem, p. 271).

Os casos de estupro coletivo passaram a ser sistemáticos durante esse período de guerra no Peru, criando uma espécie de fraternidade letal entre os soldados, principais perpetradores desse tipo de crime na época, que forjou laços de brutalidade e banalizou a violência. Havia ainda a necessidade de tornar mais explícitas as violações aplicadas por eles, por isso as mulheres vítimas tinham seus cabelos cortados para que não restasse, diante da comunidade, dúvida alguma do ato cometido. Para Theidon (2004, p. 122), “el acto de violación fue una manera de establecer jerarquías de poder entre los grupos armados y la población, y también dentro de las fuerzas armadas mismas. Fue común el forzar a los hombres de una comunidad a observar mientras los soldados violaban a sus esposas, hijas o hermanas.”.

As mulheres violadas durante o conflito interno peruano sofreram múltiplas formas de violência além da sexual, pois passaram a carregar o estigma da vergonha, sendo alvo de falatório dentro das suas comunidades;

várias foram abandonadas pelos companheiros e tiveram que criar sozinhas os filhos e filhas nascidos dessa violência.

Esses crimes, como explicitam o filme de Llosa e o trabalho antropológico de Theidon, atingem principalmente mulheres de etnias massacradas e de classes exploradas ao longo da história latino-americana, e são resultantes do cruel domínio dos valores patriarcais e da misoginia. No caso peruano, as maiores vítimas foram as indígenas residentes no perímetro rural e que ainda aguardam por justiça e por alguma reparação.

Esses casos de violência sexual, assim como em outros países latinos, principalmente nos períodos de ditadura, só vieram a público depois que as mulheres sobreviventes decidiram revelar os suplícios que sofreram, por isso é tão importante não deixar que essas histórias sejam silenciadas ou esquecidas, mesmo porque a cultura do estupro continua a ser um grave problema social e de gênero a ser enfrentado em todo o continente americano.

Claudia Llosa e Magaly Solier: os desafios de ser mulher e artista na América Latina

Com um cinema engajado, crítico e autoral, Claudia Llosa, em suas entrevistas, fala do compromisso, como cineasta, com a história do seu país, sua cultura e sociedade, principalmente ao tratar de um tema que possui tantas arestas e pontos de vista. Atenta para o potencial do cinema e sua magnitude para colocar em evidência o país, ela acredita que ainda é muito tímido o investimento do Estado nesse campo, que carece também de reconhecimento pela conquista de prêmios como o do *Festival de Berlim*.

Perguntada sobre o cerne desse seu filme, a diretora afirma que ele intenta falar sobre a complexidade do país, a coexistência e o distanciamento entre a capital, Lima, e o mundo andino e o quão difícil é a convivência entre esses universos distintos. Ao tocar nessa ferida aberta, Llosa aponta que as vítimas do terrorismo “não só não foram compensadas ou consoladas, mas, ao contrário, sofreram uma marginalização porque, para a sociedade, eram uma recordação da barbárie. Nesse sentido, *La teta asustada* também fala da

dificuldade de enterrar o passado” (MUJERES EN RED, 2009). Entretanto, antes de ser um filme de denúncia, Claudia Llosa o entende como uma tentativa de entendimento, reconciliação e perdão.

Mesmo sendo um drama, Llosa insere na obra pitadas de irreverência ao longo da história, como na cena em que Fausta é cortejada, durante o noivado de sua prima, por um dos convidados. O incauto rapaz, tentando demonstrar seu interesse, solta a seguinte cantada: “se vermelho for a cor da paixão, banha-me com a sua menstruação”, ao que Fausta afasta-se horrorizada com a insólita declaração.

Outro aspecto jocoso é o empreendimento comercial da família de Fausta: um *buffet* móvel contratado por noivos que não dispõem de muito dinheiro, e que por isso não dá direito aos convidados desfrutarem da comida - que na maioria das ocasiões é mesmo cenográfica, servindo apenas para aparecer nas fotos e sendo recolhida na sequência.

Apesar do sobrenome ilustre que a liga ao tio, o escritor Mario Vargas Llosa, e que poderia ser interpretado como um facilitador do seu trabalho no país, a cineasta possui uma difícil relação política em função das suas críticas. Para ela, o Peru rico se esconde hipocritamente sob os muros erigidos para separar os bairros das classes abastadas.

Claudia Llosa e Magaly Solier se conheceram enquanto a diretora procurava locações para rodar seu primeiro longa-metragem, *Madeinusa* (2006). Depois de trabalharem juntas, as duas tornaram-se amigas e Solier sublinha o decisivo incentivo que recebeu de Claudia para estudar música formalmente e gravar seu próprio disco. Vale ressaltar que Magaly não era atriz antes de enveredar pelos caminhos do cinema.

Além de protagonizar dois grandes sucessos fílmicos de Claudia Llosa, Magaly Solier é também cantora e ativista social, através de projetos pessoais envolvendo música, e como representante da Unesco em defesa da cultura e da paz e contra a violência que sofrem milhares de mulheres peruanas. De origem indígena e nascida em Ayacucho, região bastante atingida pelo terrorismo, ela viveu de perto o drama retratado no filme que protagonizou.

Em entrevista ao *El País*, Solier fala do cotidiano violento em que nasceu e cresceu e da falta de apoio do governo peruano ao cinema. Através

de seus relatos fica evidente que não é só a violência urbana que atravessa a vida dos peruanos, mas também a institucional. Magaly conta que aos quatorze anos de idade teve os ossos dos quadris quebrados como castigo por ter se atrasado para um desfile da escola em que estudava. Foi quando, impossibilitada de desempenhar as atividades antigas, por conta da recuperação, dedicou-se de forma mais intensa à música.

Outro ponto forte na entrevista é a referência ao momento em que discursou no idioma *quéchua* durante a premiação de *La teta asustada*, em Berlim. Com essa atitude, a atriz deixou explícito o compromisso da sua arte e a quais interlocutores/as era direcionada a sua fala. Para ela, essa atitude foi importante para estabelecer uma conexão com os antepassados a fim de manter viva a sua identidade cultural:

No Peru, é triste ver que crianças da atual geração já não falam *quéchua* por culpa do terrorismo, porque as pessoas que falavam a língua eram tachadas de terroristas ou simplesmente porque são discriminadas (...). Amo o *quéchua* e quando falei e cantei em Berlim era porque queria fazer esse prêmio chegar a todos os peruanos que falam o meu idioma. (EL PAÍS, 2016).

Ser mulher na América Latina e buscar através da arte e da cultura ter voz e se expressar não é tarefa fácil. Apesar disso, Claudia Llosa e Magaly Solier são exemplos do que é capaz a obstinação de duas mulheres que dedicam o seu trabalho ao resgate da história de seu país.

Considerações finais

Os estudos desenvolvidos sobre a América Latina, sejam eles cinematográficos, antropológicos ou historiográficos, apontam para a persistência das violências incididas, sobretudo, sobre os corpos femininos, e ao mesmo tempo, para um esquecimento das marcas que essas violências deixaram e a prevalência da impunidade.

A trajetória de Fausta, essa lúgubre figura que vive atormentada pelo espectro do estupro, representa o estigma que passou a perseguir as pessoas nascidas das violações sexuais, e evidencia o quanto esse crime é temido pelas

mulheres, especialmente na América Latina, mas que é, ao mesmo tempo, um problema social enfrentado em todo o mundo, conforme dados da ONU, que apontam que a cada dez mulheres, pelo menos uma já foi vítima de estupro até os vinte anos.

A atuação de um grupo que espalhou o terror e, junto com o próprio Estado, massacrrou e coagiu milhares de pessoas mostra o quão frágil é a democracia e a aplicabilidade da lei no país. Esse quadro é agravado pela impunidade, pelo preconceito e a vergonha que envolvem as vítimas dos crimes de violência sexual e seus descendentes.

As questões abordadas neste trabalho remetem a temas muito enraizados na sociedade e, por isso mesmo, fazem parte dos estratos mais profundos, altamente naturalizados, cuja ultrapassagem demanda tempo e esforço. Há ainda um longo caminho a percorrer em busca de uma sociedade menos desigual e com mais empatia, onde o medo e a dor não sejam sentimentos a martelar na memória das pessoas.

Por fim, a inserção do cinema nas pesquisas acadêmicas colabora para que essas histórias alcancem um público bem maior, sem contar que divulgar e enaltecer as cinematografias latino-americanas provoca um envolvimento afetivo que nos leva ao sentimento de pertença. É também um ato político, pois o cinema é um espaço privilegiado para a abordagem de temas relacionados às questões de gênero, raça/etnia e classe pertinentes às nossas realidades próximas, dimensões tão importantes e necessárias para pensarmos o nosso viver em sociedade.

Fonte:

La teta asustada, de Claudia Llosa (Peru/Espanha, 2009).

Entrevistas:

<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1718>
<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1718>

http://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/30/cultura/1475267165_971206.html

Referências:

BALLESTRIN, Luciana. “América latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*. n. 11, p. 89-117, maio/agosto. 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FEMENIAS, María Luisa. “Esbozo de un feminismo latino-americano”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 15, n.1, p. 11-25, janeiro-abril/2007.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Edunicamp, 2010.

OBERTI, Alejandra. “La memoria y sus sombras”. In: JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana. (comp.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2006. p. 73-110.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SEGATO, Rita Laura. “Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez”. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n.2, p. 265-285, maio/agosto. 2005.

SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2013. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

THEIDON, Kimberly. *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004.

WOLFF, Cristina Scheibe. “Pedaços de alma: emoções e gênero nos discursos da resistência”. *Revista de Estudos Feministas*, v. 23, n. 3, p. 975-989, setembro/dezembro. 2015.

Texto recebido em: 18/03/2018

Texto aprovado em: 20/06/2018