



Corpo-arquivo e um ensaio cartográfico do trauma intergeracional em “La Teta Asustada”

• Fernanda Sabino

RESUMO

Trabalhamos neste dossiê com a premissa de que a noção de “arquivo” pode ser compreendida tanto como algo da esfera patrimonial e material como enquanto uma prática cotidiana de fazer e refazer imaginários, tradições e memórias, interconectando passado, presente e futuro: um arquivo em carne viva. A partir deste conceito-chave, vamos analisar aspectos do filme peruano “La teta asustada” (Claudia Llosa, 2009), que traz à tona o tema da violação sexual de mulheres *quéchua* durante o período de conflito civil armado no Peru, na década de 1980.

Palavras-chave

Corpo-arquivo; Mulheres; Violação sexual; América Latina.

BODY-ARCHIVE AND A CARTOGRAPHIC ESSAY ON INTERGENERATIONAL TRAUMA IN “LA TETA ASUSTADA”

ABSTRACT

We work on this dossier with the premise that the notion of “archive” can be understood both as something in the patrimonial and material sphere and as an everyday practice of making and remaking imaginaries, traditions and memories, interconnecting past, present and future: a “living flesh” archive. Based on this key concept, we will analyze aspects of the Peruvian film “La teta asustada” (Claudia Llosa, 2009), which brings to light the theme of sexual rape of *Quechua* women during a period of armed civil conflict in Peru, in the 1980s.

Keywords

Body-archive; Women; Sexual rape; Latin America.

Uma breve introdução

Há pelo menos 70 anos, o cinema produzido na América Latina tem sido um instrumento importante de produção sociocultural capaz de ampliar o volume de vozes, memórias, histórias e formas de compreender o mundo alternativas, dentro de um campo de disputas e tensões

narrativas, hegemônica e fundamentalmente oriundas de nichos de criação europeus e/ou estadunidenses. Especialmente a partir da década de 1950 (DE NORONHA e EZEQUIEL; 2002), produtores e diretores de cinema latino-americanos se empenharam em pautar criticamente em seus filmes as desigualdades sociais, as mazelas do colonialismo, os absurdos das ditaduras regionais, entre outras feridas abertas na carne do povo latino, e que ainda latejam. O longa metragem “La teta asustada” (2009), produzido e dirigido pela cineasta peruana Claudia Llosa, se insere nesse contexto. O filme foi uma das produções cinematográficas latino-americanas de maior reconhecimento no começo dos anos 2000. Na sua estreia, em 2009 no Festival Internacional de Cinema de Berlim, o longa ganhou o Urso de Ouro como melhor filme. No mesmo ano, também obteve o prêmio de melhor filme pela Associação de Críticos de Cinema de Quebec e no Festival Internacional de Cinema de Guadalajara. Em 2010, se tornou o primeiro longa metragem peruano a estar entre os finalistas para o prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar americano (HERMELIN, 2022).

Este texto tem o intuito de, a partir de uma breve imersão na trama do filme por meio de três de suas principais personagens, esboçar uma cartografia do trauma intergeracional abordado na obra de Llosa: a “teta assustada”, mal que acomete filhas de vítimas de violência sexual durante a guerra civil peruana, transmitido pelo leite materno. São “arquivos” em carne e osso, entrelaçados, e que ainda sangram pela força implacável da violência sobre os corpos dessas mulheres.

Parte 1 – Perpétua

Perpétua:

*“Talvez algum dia você saiba compreender como chorei,
Que implorei de joelhos àqueles desgraçados.*

[...]

Esta mulher que está cantando foi pega e violentada naquela noite.

[...]

*Aquela noite me pegaram,
me violaram com o pênis e a mão,
não tiveram pena que minha filha visse tudo lá de dentro”.*

[...]

Fausta:

*“Cada vez que se lembra,
quando chora, mãe,
suja sua cama com lágrimas, de pena e de suor”.*

Um canto miúdo em *quéchua* é entoado por Perpétua, que está de olhos fechados, enxergando à sua frente apenas as vertigens assombrosas de seu passado violado. Em seu leito de morte, amparada pela filha Fausta, ela rememora, em melodia, o medo e a dor da violência que sofrera.

Na trama, Perpétua foi estuprada grávida durante os conflitos protagonizados pelo exército do Peru e a guerrilha Sendero Luminoso, nos anos 1980. No período, muitas mulheres sofreram abusos sexuais tanto por guerrilheiros como por militares, principalmente nas zonas rurais e nas comunidades indígenas peruanas. *“E não contentes com isso, me fizeram tragar o pênis morto de meu marido Josefo. Seu pobre pênis morto cheio de pólvora. Com esta dor gritava: é melhor que me mate e me enterre com meu Josefo. Não conheço nada aqui”*, entoa Perpétua. O (re)conhecimento de si e do local em que habitava quando violada foi marcado por um abismo tão profundo, que Perpétua migrou com a filha Fausta para a periferia urbana de Lima, aonde moravam seu irmão e a numerosa família. Agora, seu corpo, matéria que carrega a dor e o eco da violência, está moribundo e a Perpétua só resta um último esforço para *perpetuar*, como enuncia seu nome, a memória de seu sofrimento narrando e transmitindo para Fausta, em canção, as marcas do seu trauma.

Figura 1: Fausta canta para sua mãe, Perpétua, em seu leito de morte.



Fonte: Cena de “La teta assustada” (Claudia Llosa, 2009)

O corpo de Perpétua porta uma chaga imaterial na qual convergem não apenas o trauma pessoal a que fora submetida, mas também as marcas históricas de um conflito social, político e cultural de sua comunidade. A história de Perpétua e a história do seu país se entrelaçam em seu corpo. Um corpo-arquivo. A antropóloga Vyjayanthi Rao (2008) propõe o entendimento do conceito de “arquivo” como um processo – ampliando e complexificando o sentido mais comumente utilizado como algo da esfera patrimonial, já acabado e estático. Essa definição de

“arquivo” utilizada por Rao possibilita que a investigação sobre as tramas que compõem as cidades e os espaços urbanos ganhe uma dimensão “para além dos mapas” e considere, também, suas forças econômicas, seu patrimônio material, suas características institucionais e, especialmente, os estratos de informações que as pessoas carregam consigo. Segundo ela, os arquivos se associam com a criação e a difusão de formas concretas como significantes de um passado ausente.

[...] podemos pensar en los archivos como lenguajes, cuyas características formales constituyen la memoria de diferentes maneras para diversos grupos de personas. Esta postura asume que el propio pasado, entendido como una ausencia, es inherentemente inestable y es reconstituido de manera constante como memoria a través de formas activas de recopilación [...] (RAO, 2008, p. 201).

É Fausta que herda os rastros memoriais de sua mãe. Ela torna-se a peça central desta “cartografia” do trauma intergeracional desenhada no filme, costurada sutilmente por aspectos históricos e políticos do Peru, e que se materializa nos corpos destas mulheres. “[...] su sufrimiento es también um dolor milenario, una memoria social resultado de la injusticia, la violencia y el racismo que han sido ejercidos de manera sistemática y con impunidad en contra de su comunidad indígena” (VARAS, 2012, p.33). O filme nos revela, no contexto da morte de Perpétua, que Fausta acredita ter um mal, irreversível, uma espécie de doença chamada “teta assustada”, que acomete mulheres que foram filhas de vítimas de violência sexual durante a guerra civil peruana e que seria transmitida de mãe para filha pelo leite materno. “Tal moléstia era caracterizada, de acordo com o mito indígena, pelo medo, pela reclusão e pela ausência de alma que, em função do trauma sofrido, teria se escondido sob a terra” (MAIA, 2018, p. 89).

Na tese desenvolvida pela pesquisadora Maria Célia Orlato Selem (2013), sobre políticas e poéticas feministas à luz de mulheres latino-americanas retratadas em produções audiovisuais, há trechos de entrevistas de um trabalho de campo americano sobre o evento traumático vivido no Peru durante a guerra civil. O material nos ajuda a desenvolver a ideia, neste texto, de um “corpo-arquivo”, atravessado por uma memória social, em carne viva, em constante processo de elaboração e atualização, e que compõe a trama das narrativas das cidades, dos lugares, das comunidades, juntamente com outros elementos, sejam eles concretos ou simbólicos. É o que Selem elabora, também, em sua tese quando menciona o filme “La teta asustada”:

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).

À Fausta parece restar a perpetuação da herança deixada pela mãe: o medo e a dor, embora os rumos da narrativa mostrarão, posteriormente, a possibilidade de construção de um futuro desassombrado.

Parte 2 – Fausta

Calada, amedrontada e profundamente desconfiada, Fausta anda nas ruas se encolhendo pelos cantos, nunca desacompanhada. Com o intuito de evitar que seja um alvo da violência sexual, tal como ocorrera com sua mãe, Fausta mantém, permanentemente, uma batata¹ introduzida na vagina para proteger-se. Um escudo de guerra. Do tubérculo, nutrido pelo medo que emana do ventre da jovem mulher, brotam pequenos ramos que precisam ser podados com certa frequência, o que ela faz sozinha, com uma tesoura, na solidão de seu quarto.

Após a morte da mãe Perpétua, Fausta decide enterrá-la nas proximidades da região onde viviam antes da migração para a periferia de Lima como forma de honrar a sua história, mas os preços dos caixões e do traslado são altíssimos e inviáveis para sua condição financeira. Enquanto busca uma solução, Fausta e outras mulheres da família fazem, juntas, a unção do corpo de Perpétua, de modo a preservá-lo até que possa ser enterrada, e guardam o defunto embalsamado sob a cama de Fausta. Simbolicamente, o ritual de conservação do corpo de Perpétua figura como um ato obstinado de resistência feminina frente ao esquecimento da violência. É persistência na conservação da memória diante de um presente interrompido, impossibilitado às gerações de mulheres do porvir. Selem (2013) destaca em sua pesquisa que o filme expõe o tema da violação sexual de mulheres na guerra civil peruana e, sobretudo, expõe o silenciamento historiográfico desse tipo de violação que foi recorrente nos períodos ditatoriais que vigoraram em quase toda a América Latina na segunda metade do século XX. Segundo ela, uma das questões centrais do filme de Cláudia Llosa é um “[...] tema caro ao estudo da história do tempo presente: os jogos entre a memória e o esquecimento e seus usos políticos pelo/a historiador/a” (SELEM, 2013, p. 2015).

A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo, no texto *A História contra o esquecimento* (2005), nos fornece uma reflexão potente sobre as tensões que atravessam a relação entre memória e esquecimento como um campo de forças que se perpetua após momentos históricos

¹ Importante ressaltar os significados agregados à alegoria da batata no filme. O tubérculo é originário do Peru e simboliza prosperidade. Desde a civilização Inca, foi a base da alimentação andina, tendo sido exportada e incorporada à dieta europeia. Foi apropriada pela cultura colonizadora e, por isso, é conhecida equivocadamente como “batata inglesa”, o que evidencia o apagamento da memória sobre sua origem (MAIA, 2018).

marcados pela violência e pela tentativa de exterminação material e simbólica de sujeitos. Ela desenvolve o texto a partir do filme *Shoah* (1985), dirigido por Claude Lanzmann, que traz relatos indigestos de sobreviventes e testemunhas do holocausto judeu durante o regime nazista, expondo de modo agonizante a realidade insustentável nos campos de concentração alemães. Segundo ela, no filme são “os restos” que falam. “Passou-se mais de meio século, e é preciso erguer de novo o movimento que lembre o horror, não para intensificar essa lembrança, mas para dificultar sua inevitável deterioração” (2005, p. 40). Neste sentido, explica Sarlo, *Shoah* é mais uma tentativa de evitar que as cores da violência desbotem e, neste caminho, o diretor Claude Lanzmann faz um trabalho de evidenciar que, ao fim das contas, tudo o que se sabe sobre os campos de extermínio ainda é pouco e carrega sempre a fragilidade de ser esquecido, desbotado, rejeitado pela memória.

Voltar à questão não é, portanto, mero exercício da memória factual, mas da *memória das razões da condenação*. Os detalhes lutam pela presentificação do passado para tornar presentes os valores que, nesse passado, foram atacados por uns e defendidos por outros. Nesse sentido, *Shoah* não empreende um momento apenas reconstrutivo, mas também *prospectivo*. Não afirma apenas “isto foi feito”, mas “isto pôde (e pode) ser feito” (SARLO, 2005, p. 42).

O filme *La teta asustada* faz um movimento similar, guardadas as devidas diferenças em relação ao tema elaborado e às estratégias narrativas utilizadas nas duas produções cinematográficas. Mas é fato que os tensionamentos que atravessam o jogo entre memória e esquecimento são também o cerne do longa-metragem de Llosa. A cena da unção do corpo de Perpétua se conecta bastante com o que foi explanado por Sarlo a respeito de *Shoah*. O objetivo da unção é manter vivo o corpo morto da mãe e tudo o que ele representa. É resistir à possibilidade de esquecimento da violência que o acometeu (“isto foi feito”) e, em última instância, se distanciar e se proteger da possibilidade de que ela se repita (“isto pôde e pode ser feito” novamente). Fausta carrega consigo a angústia de manter a memória da mãe em cores vivas. No entanto, a fragilidade da memória parece ser implacável a ponto de fazê-la, não desaparecer, mas desbotar. E o corpo-arquivo de Perpétua sucumbe: em um dos momentos de angústia em que recorre ao defunto ungido da genitora para se consolar, Fausta afaga os cabelos da mãe e eles começam a sair aos tufos em suas mãos. É um sinal de que é preciso reeditar os sentidos dessa violência, “reconstruir a besta a partir de um osso” nas palavras de Sarlo (2005, p. 37) ou mesmo dos fios mortos de um cabelo ancestral para que a memória tenha, pelo menos, a mesma força do esquecimento e, enfim, resista. Fausta vai buscar, então, os caminhos para dar à mãe o enterro que elas duas merecem.

Parte 3 – Aída

Com o objetivo de conseguir o dinheiro necessário para pagar o funeral da mãe, Fausta começa a trabalhar como empregada doméstica no casarão de Aída, uma pianista rica, branca, de cabelos claros, que está no auge de uma crise criativa, com dificuldades para compor uma nova peça musical a tempo de apresentar-se em um importante recital.

A casa de Aída é uma espécie de mausoléu: seu interior é sombrio, há enfeites de antiquário expostos em cristaleiras, a parede de seu quarto é toda ornamentada com fotos antigas, de familiares e antepassados, evidenciando o valor atribuído à tradição normativa, ao status transmitido por gerações de uma elite dominante. Ao mesmo tempo, a casa suntuosa está localizada em um bairro popular de Lima e destoa radicalmente da ambiência local. Nos arredores da mansão, há feiras populares, camelôs amontoados e um grande fluxo de transeuntes de camadas menos abastadas. Cercada por muros altos e trancada por um portão que só abre para pessoas previamente autorizadas, esta casa ancestral parece resistir à fusão com uma cartografia urbana aparentemente tão distinta social e culturalmente – embora, nas entranhas de sua arquitetura, a sustentação desse status parece ameaçada pela decadência, que se impõe inclusive na produção criativa de Aída.

Em uma das primeiras cenas em que as duas personagens interagem, Aída está de frente para a parede usando uma furadeira para pregar um quadro. Ela pede a ajuda de Fausta para segurar a ferramenta. A imagem de Fausta aparece, então, refletida em um dos quadros em que há uma fotografia, em preto e branco, de um militar fardado. A posição em que Fausta segura a furadeira faz parecer que ela está segurando uma arma de frente para a imagem do militar. Ao se dar conta da fantasmagoria imagética, Fausta imediatamente é tomada pelo terror, seu nariz começa a sangrar – sintoma que é recorrente na personagem, especialmente quando é inundada por algum tipo de angústia – e ela se retira do quarto às pressas para tentar se acalmar. A personagem de Aída carrega o assombro do passado que pesa sobre Fausta e ela fica frente a frente com a representação fotográfica das forças armadas responsáveis pela maioria dos crimes sexuais contra as mulheres indígenas, entre elas a sua mãe, nos conflitos da década de 1980.

Figura 2: Fausta se depara com fotografias de militares fardados na parede da casa de Aída.



Fonte: Cena de “La teta asustada” (Claudia Llosa, 2009)

Enquanto cumpre as funções domésticas na mansão de Aída, Fausta inventa canções para se acalmar. As criações, com forte aspecto popular e com elementos musicais da cultura indígena peruana, chamam a atenção da patroa que insiste para que Fausta as repita, oferecendo uma pérola para cada vez que a empregada as cantar. Mirando no dinheiro necessários para o enterro da mãe, Fausta se esforça para repetir as músicas que cria de improviso e, assim, ganhar as pérolas que lhe foram prometidas. Aída se mostra cada vez mais interessada pelas canções populares criadas espontaneamente por Fausta.

Uma reviravolta perturba, então, a relação entre essas duas mulheres. Aída leva Fausta ao tão esperado concerto de piano para que ela cuide dos preparativos de seu camarim. Durante a apresentação, enquanto a peça está sendo executada no palco, Fausta está na coxia ajeitando as flores que a pianista recebeu. De repente, a moça reconhece a melodia e imediatamente percebe que é uma das canções que inventara e repetira inúmeras vezes no casarão. A música fora deliberadamente apropriada por Aída que, ao final do concerto, foi ovacionada pelo público e levou, sozinha, todo o mérito pela criação artística.

Ao retornarem para casa, no carro, Fausta ingenuamente diz ter gostado muito da música. Aída tem, então, uma reação intempestiva e expulsa Fausta do carro, abandonando-a em uma avenida qualquer no meio da noite, para o terror da moça que jamais andava desacompanhada. Além disso, as pérolas prometidas não foram dadas a Fausta.

A trama que envolve Aída e Fausta expõe mais um aspecto da violência e do trauma revividos através de gerações no contexto peruano a que estamos nos referindo. Se anteriormente abordamos a inscrição do poder nos corpos femininos, agora vemos o seu

atravessamento na produção cultural de um povo, nas manifestações da tradição na cidade e em suas releituras. Se o estupro é parte da dinâmica do processo de dominação territorial no contexto da guerra civil peruana, a apropriação cultural deliberada, a usurpação de repertórios culturais e sua modificação à revelia dos povos originários em benefício das elites socioeconômicas também se mostram como um vestígio dos artifícios de dominação na modernidade latinoamericana. A personagem de Aída é uma alegoria do homem branco colonizador que abusa do seu poder para se beneficiar dos valores que não são os da cultura dominante, através da tentativa de seu silenciamento. “O extermínio de comunidades inteiras sob o intuito de derrotar a guerrilha é, antes de tudo, ancorado no racismo/etnicismo, uma vez que elas eram majoritariamente indígenas” (SELEM, 2013, p.221) e esse extermínio se deu, não apenas no assassinato e na violação dos corpos, como também na apropriação e na ressignificação de sua cultura, de sua produção simbólica, de seu imaginário.

Es preciso decir, en este punto, que las heridas del pasado reciente, propias de un conflicto armado con desplazamientos forzados de zonas rurales a la ciudad, en este caso de los Andes a Lima, llevan a adaptaciones y reconfiguraciones en el ámbito individual y colectivo, como se observa en el largometraje. [...] Algo que lleva a repensar los problemas en los que García-Canciani (1989) se detiene en relación con las llamadas “culturas híbridas” en América Latina: el asunto no es solo el de las estrategias para “entrar y salir de la modernidad”, de cómo entender los etnocentrismos y sus contrapesos; el asunto es cómo hacerlo en condiciones forzadas, con los traumas de la violencia reciente a cuestas (HERMELIN, 2018, p. 59).

Sob a chaga dos processos culturais marcados pelos traumas e pela violência se vislumbram, também, as hibridações e as formas de resistência e emancipação de maneira transversal em toda América Latina (HERMELIN, 2018).

Así como con el Holocausto en que se corre el riesgo de que no queden testigos, los sobrevivientes de las comunidades andinas imponen su memoria, sus rituales, su vitalidad y dejan que sus recuerdos y olvidos fluyan inventando y regenerando su cultura (VARAS, 2012, p. 40).

A relação ambivalente entre a Fausta e Aída construída na obra de Claudia Llosa, que coloca no mesmo bojo aspectos como subordinação, admiração, colaboração, exploração e decadência é emblemática para representar os jogos de apropriação e resistência cultural entre esferas sociais marcadas por assimetrias de poder, especialmente aquelas nascidas no âmbito das sociedades latinoamericanas forjadas por processos radicais de violência e dominação.

Na história traumática que começa em Perpétua e é transmitida para Fausta, observamos o processo de reinvenção, ressignificação e movimento do “corpo-arquivo”, do corpo como lugar histórico, que se reescreve, ao mesmo tempo em que se preserva e resiste. A redenção

chegará para Fausta. Embora por caminhos sinuosos, ela será capaz de ressignificar o trauma sofrido pela mãe e resistirá às tentativas de silenciamento sofridas por sua genitora e por toda uma comunidade andina.

Parte 4 – Morte e renascimento: o “corpo-arquivo” vivo

Depois do episódio conflituoso envolvendo Aída, Fausta decide retornar à mansão da patroa, escondida, para pegar as pérolas que lhe foram prometidas e que serão fundamentais para enterrar sua mãe. Subvertendo a proteção dos grandes muros que separam a casa da rua, Fausta invade o espaço silenciosamente para resgatar aquilo que era seu. Ao sair com as joias, a jovem passa mal e desmaia na calçada em frente ao casarão. Seu útero está gravemente infeccionado por causa da batata que cultivava em sua vagina. Fausta agora está diante de dois cenários que a espreitam: sucumbir à inflamação silenciosa que está deixando seu ventre podre, tolhendo a vida que está dentro de si e colocando-a em risco; ou fazer jus ao seu nome, que em espanhol significa “feliz”, “afortunada”, ressignificando radicalmente a memória traumática que absorveu de sua mãe.

A jovem, desacordada na porta do casarão, é encontrada pelo jardineiro Noé, um dos empregados de Aída e com quem Fausta sempre conversava em *quéchua*. Ao longo do filme, os dois desenvolvem, aos poucos, uma relação de cumplicidade e confiança, apesar das muitas ressalvas de Fausta. Ele era o único homem com quem a moça nutria amizade e proximidade. O fato de ambos terem uma origem popular, falarem o mesmo idioma e se identificarem social e culturalmente de forma mútua favoreceu a construção desse laço, com forte contorno paternal. Ao vê-la caída, Noé leva a jovem ao hospital que, finalmente, é operada e tem a batata extraída de seu ventre. Durante toda a cirurgia, Fausta ficou com os punhos cerrados, guardando como um tesouro único as pérolas que resgatou.

Depois de recuperada, Fausta consegue, enfim, enterrar Perpétua fechando um ciclo muito significativo para as duas: mãe e filha. No caminho até a aldeia onde pretendia fazer o sepultamento, Fausta avista o mar e pede para que o tio pare o carro. Sozinha, a jovem carrega o corpo da mãe nos ombros e decide enterrá-lo ali mesmo. A simbologia da água do mar aparece, então, como a possibilidade de movimento, de transição e de renovação. Fausta “[...] está aberta aos fluxos da memória, capaz agora de dialogar com ela, sem, entretanto, permanecer imobilizada pelo peso do passado” (SELEM, 2013, p.274).

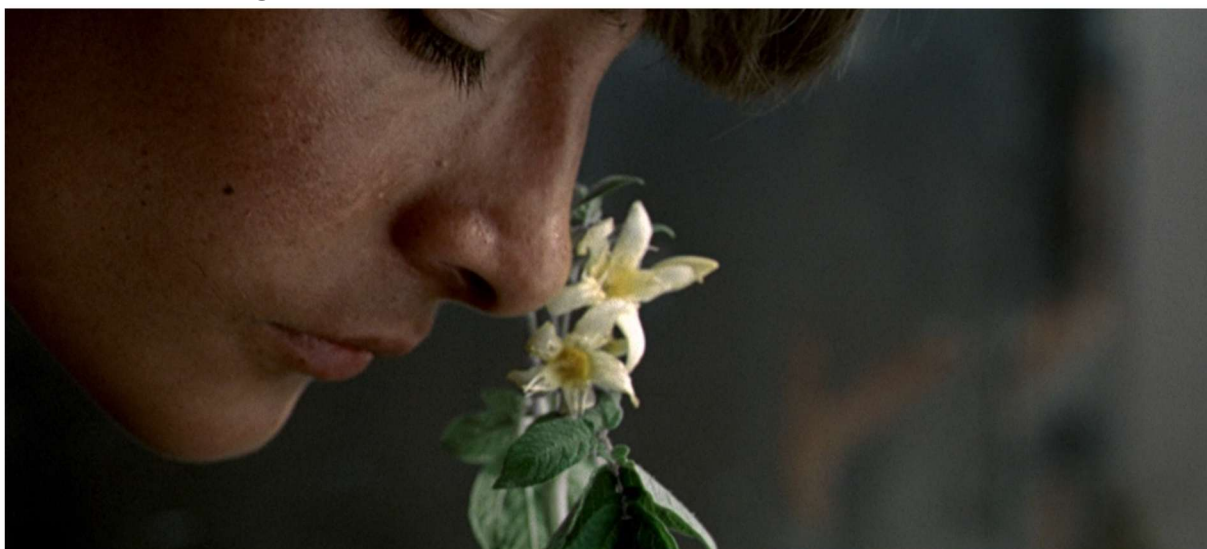
Figura 3: Fausta carrega o corpo de sua mãe para, enfim, sepultá-la.



Fonte: Cena de “La teta assustada” (Claudia Llosa, 2009)

Fausta enterra a mãe e, logo depois, ganha do jardineiro Noé uma batata plantada num vaso, já com algumas mudas brotando. Ambas estão enterradas: Perpétua, sua mãe, e a batata usada como escudo e objeto de memória de violações passadas e que lhe causava um mal silencioso, infeccionando seu ventre. No entanto, o enterro desses dois símbolos está longe de representar o completo apagamento das dores e das violações que Perpétua e outras mulheres indígenas sofreram. Ao contrário, o ato de enterrá-las potencializa suas existências, atribui a elas uma vida nova capaz de dar frutos e de sobreviver, com outras cores e sentidos, através de gerações. O “corpo-arquivo” pode, assim, manter-se vivo, transformado e em processo de contínua ressignificação.

Figura 4: Fausta recebe um vaso com uma muda de batata florescendo.



Fonte: Cena de “La teta assustada” (Claudia Llosa, 2009)

O presente iluminado pelo passado

O desfecho da jornada de Fausta com o enterro de sua mãe e da batata que inflamava seu ventre representa a possibilidade encontrada pela protagonista de ressignificar as chagas de sua existência e ampliar o espectro de escritura de um outro futuro para si. Pelo mito da “Teta assustada”, Fausta seria uma mulher desalmada. Seu corpo-arquivo sofrera os sintomas da História de seu país – fora atravessado por uma memória traumática, em carne viva, que reverbera os ecos dos acontecimentos históricos de sua comunidade, de seu lugar de origem e, principalmente, das mulheres que lhe antecederam. Esse argumento, central neste trabalho, vai ao encontro da ideia de um passado intrinsecamente instável, que pode ser ressignificado a partir de um processo ativo de recompilação operado pelos sujeitos envolvidos, num jogo de forças entre memória e esquecimento, e de atribuição de sentidos a partir de quem sente, na pele, os efeitos dos rumos históricos e políticos de um povo.

Por isso, o filme de Llosa é um exemplo potente de produção audiovisual capaz de oferecer uma perspectiva latino-americana muito contundente sobre o conflito civil armado peruano da década de 1980, fortalecendo uma corrente alternativa de compreensão política e cultural, um campo ainda dominado por uma linguagem com acento europeu e estadunidense. O longa se apresenta como um instrumento de ressignificação do passado para lançar luz sobre o presente e, mais ainda, sobre outros futuros possíveis para países latino-americanos chagados por governos autoritários. É um convite para não esquecer o passado e, mais do que isso, para não repeti-lo. Quando o escudo de guerra de Fausta é retirado de seu ventre e ganha um vaso adubado, mais do que encarar esse desfecho como o símbolo de um passado traumático encerrado e resolvido, o que se deve fazer é manter viva – como a muda de batata que nasceu na terra – a pergunta de Sarlo (2005): a violência pôde ser feita, mas será que ainda pode ser feita novamente? O esquecimento da violência não parece ser uma opção. Aonde plantaremos a nossa memória da violência para que ela se fortaleça em uma potente estrutura de significação e de abertura para novos futuros possíveis, sim.

Referências

DE NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Maíra. **A presença da colonialidade no cinema feminista latino-americano.** *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, e80240, 2022.

ESPINOZA, Damarys. **Superando la teta asustada: Structural violence, intergenerational trauma, and indigenous Peruvian women's agency**, (2010). NACCS Annual Conference Proceedings. 5. <https://scholarworks.sjsu.edu/naccs/2010/Proceedings/5>

HERMELIN, Daniel. **Claudia Llosa y La teta asustada: cine, conflicto(s) y culturas populares em Perú**. Comunicação, nº 38, pp. 51 – 67, 2018. DOI: 10.18566/comunica.n38.a05. Disponível em: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/861>. Acesso em: 11 nov. 2022.

KINGMAN, Eduardo; PRATS, Lorenç. **El patrimonio, la construcción de las naciones y las políticas de exclusión: diálogo sobre la noción de patrimonio**. Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos. No. 1, agosto 2008, pp. 87-97.

KINGMAN, Eduardo. **Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria**. Revista de Ciencias Sociales. Num. 42, Quito, pp. 123-133, Janeiro, 2012.

LEÓN, Italo Oscar Riccardi. **Aproximação à Teta Asustada como uma narrativa cinematográfica intercultural hispânica**. EntreLínguas, Araraquara, v.1, n.1, p.131-146, jan./jun. 2015

LOSA, Claudia. **La teta asustada**. [Filme-DVD]. Direção e Roteiro: Claudia Llosa. Produção: Claudia Llosa. 1 DVD, 97 min., color. Legendado. Peru-Espanha, 2009.

MAIA, Renata Santos. **“No me olvides”**: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de *La Teta Asustada*. Caderno Espaço Feminino, v.31, nº 1, Uberlândia (MG), pp. 86-103, 2018.

MARQUES, Juliene da Silva. **O medo como patrimônio cultural na construção narrativa de “A teta asustada”, de Claudia Llosa**. Revista Memore, Tubarão, SC, v. 2, n. 2, p. 107-113, jan./abr. 2015

MORENO, Patrícia F. **América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)**. Universidade Federal Fluminense. 2011. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1343.pdf>. Acessado em: 20 de outubro de 2022.

RAO, Vyjayanthi. La ciudad como archivo: transformaciones urbanas contemporáneas y la posibilidad de la política. In: BOSCH, Eulália (org.). **Educación y vida urbana: 20 años de Ciudades Educadoras**. X Congreso de la Asociación Internacional de Ciudades Educadoras (AICE). Espanha, 2008.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 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.

VARAS, Patricia. **Posmemoria Femenina En 'La Asustada'**. Letras Femeninas, vol. 38, nº 1, pp. 31-41, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23345554>. Acessado em: 10 de novembro de 2022.

VASSALI, Maurício; FAVRETTO, Analu; PINTO, Ivonete. **O Novo Terceiro Cinema de A Teta Assustada: Violências e Aculturações**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2339-1.pdf>. Acessado em: 20 de outubro de 2022.

XOCHITL; LEYVA; SOLANO y ROSALBA ICAZA (coords.). **En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistências**. — Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos; La Haya, Países Bajos: Institute of Social Studies, 2019.

Fernanda Sabino

É jornalista e produtora cultural, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). É mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua pesquisa mais recente versa sobre o feminino na voz de Milton Nascimento como potência emancipatória, temática esta que tem investigado em outras produções midiáticas e culturais contemporâneas.