



“Vocês São Todos Loucos!”: operacionalização das Diferenças em *Madeinusa* (2006) e *A teta assustada* (2009) de Claudia Llosa

ANDRESSA GORDYA LOPES DOS SANTOS
IARA BELELI

Resumo

A obra da cineasta peruana Claudia Llosa atualiza e remodela narrativas que questionam a constante inferiorização das culturas e vivências indígenas da região dos Andes. Em seus filmes, a realizadora enfatiza as múltiplas realidades nacionais do Peru e o conflito entre as relações desses povos com as próprias noções de civilidade e ancestralidade. Partindo, sobretudo, da perspectiva e das experiências de personagens majoritariamente femininas, seus dois primeiros filmes - *Madeinusa* (2006) e *A teta assustada* (2009) - permitem contemplar uma miríade de disputas e negociações relacionais de poder entre as mulheres subalternizadas, advindas da cultura ameríndia, e as estruturas de poder alicerçadas em princípios coloniais da capital, Lima. Neste artigo, prestamos particularmente a atenção sobre como o gênero, articulado a outras categorias de diferença, opera na construção de suas narrativas. Explorar as contradições e os conflitos presentes nos filmes permite compreender o olhar de Llosa, mulher branca pertencente a uma família da elite intelectual e política peruana, sobre a cultura indígena de seu país, especialmente sobre as relações entre mulheres em distintas posições sociais.

Palavras-chave: Claudia Llosa; Cinema Latino-americano; Diferença, Feminismo Decolonial

Abstract

The Andean culture, very present in the work of Peruvian filmmaker Claudia Llosa, is constantly updated and remodeled in narratives that questionates the constant inferiorization of indigenous cultures and the experiences of the people from the Andes region. The director frequently emphasizes in her films the multiple national realities of Peru and the conflict between the relations of these peoples with modernity and with the very notions of civility and ancestry. Starting, specially, from the perspective and experiences of mostly female characters, the films analyzed here allows us to contemplate a myriad of relational power disputes and negotiations between subalternized women, from a marginalized Amerindian culture, and the power structures based on colonial principles from the capital, Lima. In this article, we will analyze the director's first two films - *Madeinusa* (2006) and *The Milk of Sorrow* (2009) - paying particular attention to how gender, articulated with other categories of difference, operates in the construction of her narratives..

Keywords: Claudia Llosa; Latin American Cinema; Difference; Decolonial Feminism.

Introdução:

Madeinusa (2006) e *A teta assustada* (2009), os dois primeiros filmes da diretora peruana Claudia Llosa, estão entramados na cultura peruana, especialmente na cultura andina. Ao evocar reflexões a partir de novas perspectivas, subjetividades e saberes das mulheres andinas, a diretora imprime um olhar antropológico e etnográfico, comum ao cinema documentário. A diferença, no entanto, se dá na própria linguagem da ficção que visa omitir, porém não sempre, essa relação extra-diegética entre o/a realizador/a e os/as

personagens diante da câmera. Por outro lado, no documentário essa relação é tão mais explicitada quanto problematizada dentro da própria estrutura fílmica.

Dotadas de saberes próprios, memórias, desejos e sonhos, as protagonistas dos filmes (interpretadas por Magaly Solier¹) agenciam a construção de sua própria história. Inseridas em contextos que remetem a desigualdades, as mulheres de Llosa são negociantes dinâmicas nas disputas dos territórios sociais e culturais pelos quais são atravessadas. A força de Madeinusa e Fausta refere-se ao que muitos poderiam chamar de resistência à influência cultural limenha, mas essas mulheres vão além, na medida em que agem na, e negociam com, esta cultura. A ideia de agência é aqui inspirada em Veena Das (2000), para quem o movimento das imaginações deixa ver outras subjetividades. Nesse sentido, a resistência não é um projeto calculado a ser implementado, mas se faz no cotidiano, em uma contínua capacidade de agir.

Llosa desvela a persistência desses povos pela conservação e proteção de sua cultura contra a invasão cultural da capital. O uso recorrente do quéchua², particularmente por meio de canções que evocam a memória e a história de ancestrais, poderia ser pensado como uma ação “subversiva”, mas não necessariamente remete à ruptura, antes, instiga a criação de imaginários diferentes e, mais importante, completamente conectados à cultura local. Em diversos momentos a diretora opta por não traduzir trechos das canções ou diálogos em quéchua, instituindo o idioma indígena como vivo, legítimo, complexo, não apenas como um apêndice cultural que sobreviveu às inúmeras tentativas de apagamento.

A “incompreensão” do espectador é um convite ao deciframento da cultura indígena, que também aciona a colonização. Llosa parece devolver aos andinos (ou eles devolvem a si mesmos) o domínio sobre suas próprias raízes, uma forma de questionar a lógica colonial. Esse questionamento é possibilitado por cenas que colocam claramente os conflitos, mas também naquelas sugeridas pelo *space-off* - “espaço não visível no quadro de suas representações, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem

¹ Magaly Solier, protagonista de ambos os filmes é uma mulher indígena nascida na província de Huanta, região de Ayacucho, e foi criada falando fluentemente tanto castelhano quanto quéchua, idioma de seus ancestrais. Llosa é conhecida por recrutar não-atores andinos em seus filmes, como aconteceu com Solier, atualmente conhecida como cantora de canções indígenas em seu país. Llosa escolhe atrizes intimamente ligadas à cultura que representa e há aqui um caráter relacional entre a realizadora, dotada do poder sobre a câmera, a montagem do filme e o protagonismo das atrizes indígenas.

² Quíchua, ou quéchua, é considerado um dos idiomas oficiais de países como Bolívia e Peru, mas também falado em regiões do Chile, Colômbia, Equador e Argentina.

torna visível” (DE LAURETIS, 1994, p. 237), sugerindo outras imaginações e “subjetividades engendradas”.

Ao aceitar o convite ao “deciframento”, ao longo do artigo, essas pistas foram seguidas a partir de longas observações das tramas, especialmente o diálogo entre as personagens, que se entramam nos estudos pós-coloniais e de subalternidade (SPIVAK, 2014; SHOHAT; STAM, 2006); decoloniais (LUGONES, 2019) e nas análises pictóricas de Isabelle Anchieta (2019) sobre a figura da *Virgem* e sua ressignificação no decorrer da história.

1. A carnavalização como subversão e agência em *Madeinusa*

A colonização da memória é parte da “missão civilizatória” europeia sobre os povos colonizados, incluindo a conversão ao cristianismo. O julgamento dos povos colonizados como deficientes do ponto de vista “civilizado” fundamentava ações que desumanizavam esses povos, dando-lhes *status* inferior ao de animais, uma forma de justificar a dominação. De acordo com María Lugones (2019, p. 361):

O projeto de transformação civilizatória justificou a colonização da memória, e, junto dela, a do entendimento de pessoas sobre si mesmas, sobre suas relações intersubjetivas, suas relações com o mundo espiritual, com a terra, com a matéria de sua concepção sobre a realidade, a identidade, e a organização social, ecológica e cosmológica.

Para a autora, à medida que o cristianismo se tornou o instrumento mais potente dessa imposição, a civilização passou a funcionar como uma forma de apagamento dos laços comunitários, das relações sociais, dos seus conhecimentos ancestrais sobre agricultura, sobre sua relação com a natureza e, até mesmo, sobre suas práticas sexuais e reprodutivas. Essas ações são constitutivas do que ela chama de “colonialidade do ser”.

As teorias pós-coloniais – defendidas por Frantz Fanon, Homi K. Bhabha, Trinh T. Min-Ha, Ella Shohat, Gayatri Chakravorty Spivak, entre outros –, apontam que, embora o colonialismo tenha se findado politicamente, as imaginações sobre ele ainda permanecem intrincadas na mentalidade dos sujeitos. Para Spivak (2014), a construção dos sujeitos subalternos, reiteradamente nomeados “Outros”, integra a relação de poder que inferioriza esses sujeitos, perpetuando a violência física e epistêmica, mas chama a

atenção para a especificidade do sujeito subalterno feminino. Essa especificidade não está pensada aqui como uma soma de opressões, como apontam algumas análises, evocando as teorias do patriarcado e da dominação masculina (BOURDIEU, 1998). Complexificamos essa formulação, que coloca “as mulheres” como categoria universal, para pensar de que mulheres estamos falando, perguntando como gênero, articulado a outras diferenças, operam na construção de imaginações sobre os sujeitos. Seguindo a proposição de Adriana Piscitelli (2008), argumentamos que articulação de múltiplas diferenças e desigualdades não está fundada na diferença sexual, mas na diferença em sentido amplo em contextos específicos.

Esta proposta de análise amplia a noção de estrutura da dominação, abrindo brechas para pensar a agência dos sujeitos marcados por gênero, raça/etnia, nacionalidade, localização, entre outros. A capacidade de agir por dentro das “estruturas” desmonta a ideia de que os sujeitos são responsáveis pela manutenção da estrutura que os oprime, coadunando com o pensamento de Spivak (2014, p. 81). Os filmes de Llosa aqui analisados permitem problematizar as noções de colonialidade e subalternidade, na medida em que, ao mobilizar códigos de agência e resistência ao discurso colonial, mostram como as negociações interpelam as diversas realidades nacionais do Peru.

Madeinusa desenvolve a narrativa em torno de uma festividade religiosa na pequena cidade de Manayaycuna, uma comunidade andina fictícia. A comemoração do chamado Tempo Santo, período de três dias que antecede a Páscoa, é considerada um período de liberação - *Deus está morto*, portanto, não mais pode ver o que acontece no mundo. Assim, os pecados - gula, luxúria, adultério, incesto - são praticados sem culpa durante as festividades, sugerindo que é uma época de “suspensão” de determinadas moralidades.

A jovem Madeinusa, eleita pelos moradores da pequena cidade a virgem mais bonita do Tempo Santo, é designada a acompanhar a procissão, que ocorre durante as festividades, como “a mãe de Jesus”. Salvador, um cidadão de Lima, que passa no vilarejo por acaso, acompanha de perto os *estranhos* rituais da comunidade e é preso por seus habitantes, que não gostam de *gringos*.

Como outros filmes, *Madeinusa* abarca as diferenças, subvertendo e complexificando dicotomias – civilizado/primitivo, passividade/atividade, bem/mal, pobres/ricos, dominadores/dominados, desorganizando imaginários coloniais. Ao

profanar um evento cristão, o festival herético do povo de Manayaycuna se apropria da perspectiva histórica do colonizador sobre os povos colonizados e a subverte aos seus próprios interesses e rituais.

Segundo Lugones (2018), a hierarquia dicotômica da modernidade colonial, que separava brancos europeus (pensados como seres humanos) e indígenas e negros escravizados (percebidos como não-humanos), favoreceu o apagamento quase total das realidades culturais destoantes.

Os comportamentos e as personalidades/almas das pessoas colonizadas eram julgadas como bestiais e, conseqüentemente, não atribuídas de gênero, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas (LUGONES, 2019, p. 361).

Ao se apropriar de forma consciente dessa animalidade que lhes foi imposta, o povo de Manayaycuna transforma a profanação da cultura europeia em uma sátira carnavalesca. A protagonista Madeinusa oferece outras camadas para pensar a “colonização do ser”, referindo-se não apenas ao idioma do colonizador, mas também ao desenvolvimento do capitalismo e da influência imperialismo estadunidense nesse processo³.

Nessas camadas, as ações interpelam a passividade nas relações de dominação colonial, cujas disputas e negociações evidenciam que os mundos invadidos nas Américas não eram lugares de “racionalidades desabitadas” (QUIJANO *apud* LUGONES, 2019, p. 364). Ao analisar as imaginações eurocêntricas, Ella Shohat e Robert Stam, ancorados nas teorias de Bakhtin, problematizam o conceito de “carnavalização”, que incorpora “uma estética anticlássica que rejeita a harmonia em favor de uma estética assimétrica, heterogênea e miscigenada” (BAKHTIN *apud* SHOHAT; STAM, 2006, p. 421)⁴. Shohat e Stam enunciam:

Contra a beleza estática, clássica e acabada da escultura antiga, o carnaval exhibe o mutável, o “corpo grotesco” transgressivo, rejeitando o que poderia ser

³ Importante explicitar que autores como Aníbal Quijano, Gayatri Spivak e outros, apontam que o processo de colonização e a ascensão do capitalismo no ocidente são indissociáveis um do outro. Quijano denuncia a continuidade das forças coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, o que ele chama de “colonialidade do poder” (QUIJANO *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 99). Por sua vez, o processo de globalização, cuja ascensão se dá após a ruína do colonialismo é um estudo central dentro dos estudos pós-coloniais e decoloniais.

⁴ De acordo com Bakhtin, a etimologia da palavra carnaval se constitui do termo *karne ou karth*, ou “lugar santo” e *val ou wal*, ou “morto”, “assassinado”. Carnaval significaria, portanto, procissão ou festival dos deuses mortos (BAKHTIN, 1981, p. 345).

chamado de “fascismo da beleza”: a construção de um tipo ideal de linguagem da beleza em relação ao qual outros tipos são vistos como variações “dialéticas” inferiores. A estética do carnaval exalta até mesmo produtos “degradados” do corpo humano, tudo o que foi banido da representação respeitável porque o decoro oficial permanece preso a uma noção maniqueísta da corrupção fundamental do corpo. A arte carnavalesca é, portanto, “anticanônica”; desconstrói não apenas o cânone, mas também a matriz geracional que cria cânones e gramáticas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 422).

O Tempo Santo de *Madeinusa* abraça o hedonismo em oposição à moralidade cristã. Em momento de exceção e excesso, o desejo suplanta a ordem, colocando em suspensão a moralidade higiênica europeia do cristianismo, uma forma de desestabilizar a ordenamentos hierárquicos.

Os farristas de Manayaycuna vestem-se com cabeças de animais chifrudos - touros, bodes - e saltitam em torno da fogueira como pagãos, apropriando-se da imagem “bestial” a que foram relegados, uma provocação satírica ao medo do cristianismo: a figura do diabo, historicamente associada aos povos indígenas não-evangelizados. Shohat e Stam argumentam que o “realismo grotesco” carnavalesco subverte a estética convencional e vira-a do avesso, enfocando um novo tipo de beleza popular que desorganiza as estéticas dominantes.

Na estética carnavalesca, tudo remete ao seu oposto, dentro de uma lógica alternativa de contradição permanente que transgride o pensamento monológico típico de um certo tipo de racionalismo positivista. O carnaval favorece uma estética dos erros, que Rabelais chamou de gramática jocosa, na qual a linguagem artística é liberada das normas sufocantes da correção e do decoro (SHOHAT; STAM, 2006, p. 421).

A figura da Virgem, talvez a mais provocadora do filme, não remete somente à virgindade da protagonista, mas ecoa na ideia da natureza intocada dos Andes, enquadrada estrategicamente por Llosa em planos gerais no decorrer do filme. A aversão dos moradores da cidade a estranhos remete à proteção de suas terras e de seus costumes, por mais sincréticos que sejam, mas também à virgindade, não por acaso a efígie mais importante do Tempo Santo é justamente a Virgem.

Ao analisar as imagens da Virgem Maria e de Maria Madalena desde a oficialização do cristianismo no Império Romano no século III até o aparecimento de santas na América espanhola e ibérica, Isabelle Anchieta (2019) aponta para as transições pelas quais a imagem da virgem atravessou no decorrer dos séculos. Aos mosaicos

esculpidos em ouro, que evidenciavam a força do Império e a imponência da Igreja sobre o povo, se agregam a figura maternal, que trazia não apenas Jesus, mas seus fiéis protegidos sob seu manto nos afrescos renascentistas e as simples esculturas em madeira encontradas por pescadores e negros escravizados e indígenas no Novo Mundo.

Segundo a autora, a transformação da imponência intocável da Virgem e a figura apaziguadora e maternal, que ama e protege seus filhos, serviam como mecanismo de controle durante a colonização. Anchieta reforça, ainda, que uma das mudanças marcantes, e das mais silenciadas, em sua imagem é sua “cor”, atribuída ao sincretismo provocado pelo contato de povos de diversas culturas, de modo que a Virgem Maria servia como alento às aflições dos povos oprimidos, “fonte afetiva entre europeus, negros e índios, que se percebiam, até então, como raças distintas (ANCHIETA, 2019, p. 28). Se a Igreja não nega a existência das virgens negras, mestiças e pardas, tampouco confirma a sua cor.



Figura 1 – A virgem beija os lábios do filho morto

Fonte: Frame do filme *Madeinusa*

Em *Madeinusa*, o concurso de beleza que elege a Virgem do Tempo Santo celebra a pureza estética das jovens andinas: uma beleza indígena, racializada e, na contramão das normas estéticas coloniais, uma beleza não-branca. Um dos critérios de análise dos jurados era baseado também na concepção moral de pureza feminina cristã do corpo

feminino intocado, de delicadeza tímida e reservada. Vencedora do concurso, Madeinusa acompanha a procissão como a Virgem Dolorosa, a mãe que sofre pela morte de Jesus.

A missa que celebra a morte de Jesus é uma junção de sincretismos, combinando ritos e canções andinas com um ritual sacro católico – Jesus é retirado da cruz, seus braços são abaixados em posição de descanso, Madeinusa beija a estátua nos lábios enquanto cobre seus olhos com uma venda. Está iniciado o Tempo Santo, Deus está morto! A virgem intocada, complacente e sofrida obedece a estética sacra cristã. As lágrimas em seus olhos são representadas por pequenas pedras de cristal em forma de gotas coladas em seu rosto, denunciando o caráter paródico e carnavalesco do evento e evocando a fantasia. Madeinusa, a virgem prometida ao pai, que configuraria o incesto, assumirá na figura da santa a própria rebelião dos costumes. A adoração inocente da virgem de Manayaycuna dá lugar ao desejo dos homens. No entanto, essa imagem da virgem complacente à espera da defloração recusa os costumes ao impedir a violação do pai.

A profanação da figura da virgem é mais uma das provocações de Llosa à imposição do cristianismo aos povos das Américas. A pureza intocável da santa é maculada pelo sexo casual e fácil na viela escura.



Figura 2 – As lágrimas de cristal da Virgem

Fonte: Frame do filme Madeinusa

Sem romantizações do sexo, sem a aura da primeira vez, Madeinusa oferece seu corpo intocado em um beco qualquer a Salvador. Ao lambuzar-se com o próprio sangue,

já não mais virgem, tampouco santa, escolhe o próprio destino e reclama a posse de seus territórios. Chama a atenção a escolha de Salvador - olhos mais claros, pele branca, percebido como invasor, símbolo da colonização - para transar na noite do Tempo Santo. Essa escolha interpela as dicotomias, mostrando a potência das articulações de categorias de diferença no sentido de repensar sua fixidez e, ao mesmo tempo, como se entramam na trama.

2. Salvador, Aída, Llosa e a “burguesia nacional” de Spivak

A teta assustada (2009) conta a história de Fausta, protagonizada por uma Magaly Solier mais madura. A jovem indígena adquiriu a doença da “teta assustada” no ventre de sua mãe, enfermidade, segundo a crença de sua comunidade, transmitida por meio do leite materno das mães que sofreram violência sexual durante o período da guerra civil e do terrorismo no Peru.⁵ A narrativa sugere que Fausta padece desse mal, expresso em seu comportamento isolado, amedrontado e os constantes desmaios em situações de estresse.

Levada ao médico, Fausta descobre que possui uma batata dentro de sua vagina. O tio que a acompanha revela que o tubérculo foi introduzido por sua mãe em um ato desesperado para evitar que a filha fosse estuprada durante os eventos de violência do passado, segundo ele, um ato comum entre as mulheres da comunidade naquele período. Mesmo com a possibilidade de retirá-lo, a personagem insiste em mantê-lo, para a incompreensão de seu tio. A narrativa sugere que a doença da “teta assustada” está relacionada aos traumas causados pela violência de Estado. Mesmo que compreenda que vive em outros tempos, o medo de andar sozinha está atrelado ao seu olhar para os homens como potenciais estupradores, certificado pelas memórias de Fausta em relação o passado de sua mãe, que não lhe permite superar a memória da violência sofrida.

Após o falecimento da mãe e, sem dinheiro para enterrá-la propriamente, Fausta passa a trabalhar como empregada doméstica para uma família branca da capital peruana, Lima, o que lhe permitiria pagar os custos do velório. A casa de classe média de arquitetura colonial, e seus ocupantes, é protegida do povo das barracas de um mercado popular, cujos altos muros e o portão elétrico de madeira estabelecem claras barreiras.

⁵ A crença se estende a outros sincretismos, como o fato de os enfermos não possuírem alma ou terem a alma escondida, causada pelo susto sofrido pelas vítimas da violência sexual.

Essas barreiras, que acionam outras, são fundamentais para perceber a relação entre Fausta e Aída, sua patroa.



Figura 3 – Aida e Fausta

Fonte: Frame do filme *A teta assustada*

Aída, dona da casa, é uma famosa pianista. Ao ouvir Fausta cantar lhe oferece uma pérola de seu colar, que arreventou algumas cenas antes, para cada música. O encantamento de Aída por Fausta e o aparente vínculo emocional que parece se construir entre ambas é embasado na absorção da rica cultura andina pela patroa branca da capital, ao apresentar as canções de Fausta em um grande concerto como se fossem suas, sem lhe dar qualquer crédito. Ao questionar Aída pela apropriação de suas canções, Fausta é sumariamente demitida e abandonada na rua.

Branca, de classe média alta e artista erudita, Aída vê em Fausta a oportunidade de renovar seu trabalho que, pelos indicativos visuais como o piano quebrado e jogado pela janela, parece estagnado de criatividade. A humilde moça indígena é vista como uma possibilidade de progresso pessoal na apropriação da tradição andina de Fausta. As canções, inventadas no calor do momento, reverberam pelo gigantesco e refinado teatro onde Aída se apresenta. Fausta observa a explosão de aplausos e compreende que aquelas manifestações não são para ela. A espontaneidade das músicas que criava para afastar o medo do mundo e reconectar-se com sua mãe e sua terra é absorvida pelo tecnicismo clássico da pianista erudita. Desiludida e se sentindo roubada, Fausta entra

sorratamente na casa da patroa e leva as pérolas prometidas com intuito de finalmente enterrar sua mãe com dignidade.

Apesar dos contextos narrativos distintos, Aída (*A teta assustada*) e Salvador (*Madeinusa*) podem ser percebidos como parte da burguesia nacional pós-colonial. Salvador é mal visto na comunidade de Manayaycuna por ter vindo da “civilização” limenha. O “civilizado” é construído como um invasor que adentra no espaço protegido da cidade sem ser convidado.

Salvador, cidadão da capital, é intermediário entre a cultura de raízes peruanas e o eurocentrismo colonizador. Sua “civilidade” parece embasada na ideia de um homem instruído intelectualmente, tornando-o um cidadão civilizado perdido em meio ao “primitivismo” do Tempo Santo. Entre o fascínio e a repulsa, Salvador acompanha com curiosidade os rituais da comunidade, um observador silencioso que transita pelas ruelas do vilarejo sem ser percebido. O interesse de Salvador por Madeinusa está fundamentado na relação dicotômica que ele estabelece com aquele lugar.

Presa às memórias da mãe, que abandonou a família e partiu para Lima, Madeinusa mantém os objetos deixados por ela em uma mala escondida - revistas femininas, maquiagem, brincos, entre outros objetos. O deslumbramento de Madeinusa pela capital parece estar mais centrado no desejo de encontrar a mãe do que se deixar absorver pela cultura colonizada, equilibrando-se entre a cultura de seu povo e a de Salvador. Os personagens apaixonam-se e planejam fugir juntos para Lima, uma fuga que também significa apartar-se dos abusos do pai e da irmã. Salvador se vê como um herói contra a “selvageria” subdesenvolvida daquela cultura e acredita ser responsável pelo resgate de Madeinusa.

No entanto, as percepções de ambos sobre suas alteridades são muito distintas. Salvador acredita que, para libertar-se, Madeinusa deve deixar sua cidade natal e tornar-se superior ao “primitivismo” de sua cultura, ou seja, “civilizar-se”, o que remete também a certa “anulação”. Escapa à Salvador que ela está profundamente introduzida naquela cultura e, assim como todos da comunidade, também ansiava pela chegada do Tempo Santo e por vencer o concurso da virgem.

Além disso, a narrativa sugere que a mãe partiu não para fugir do subdesenvolvimento da comunidade, mas para se livrar dos constantes abusos do marido, pai de Madeinusa. E aqui parece se desenhar a chave do conflito ideológico entre os

jovens amantes. Como um cidadão de fora, percebido como representante da ideologia imperialista e colonial, Salvador acredita que o desejo de libertação de Madeinusa está ancorado nos mesmos conflitos vividos por sua mãe, todavia, seu conflito remete não à cultura, mas aos abusos físicos e psicológicos sofridos na família.

Salvador representa o que Gayatri Spivak (2019) nomeia como uma classe de funcionários/intelectuais, que foi constantemente produzida e funcionou como “um para-choque entre os administradores externos e o território administrado” (SPIVAK, 2019, p. 255). Como “sujeitos coloniais”, formados pela intelectualidade eurocêntrica, passam a compor, não necessariamente de forma constante, a “elite nativa”. Segundo a autora:

Na descolonização, essa é a “classe” [...] que se torna a “burguesia nacional”. É ela quem forja “identidades nacionais” por métodos que não podem romper formalmente com o sistema de representação que ofereceram a eles uma episteme prévia: a de ser um para-choque “nacional” entre o administrador e a administração (SPIVAK, 2019, p. 256).

Diferentemente de Aída, em *Madeinusa*, Salvador não se apropria da cultura de Manayaycuna, mas considera-se intelectualmente superior ao povo e àquela cultura por ser, segundo sua visão, “um homem civilizado”. A esbórnica carnavalesca é compreendida pelo personagem como uma bestialidade mundana da qual Madeinusa precisa ser libertada.

Apesar do pensamento colonial de Salvador e de Aída não se executarem da mesma forma, ambos enxergam a cultura indígena como inferior, passível de exploração ou apagamento, e observam as mulheres indígenas com a mesma curiosidade de quem vê um animal enjaulado – Salvador aciona um misto de exercício de masculinidade e inferiorização das mulheres andinas, que necessitam ser salvas da “selvageria”; Aída explicita a diferença de classe, como se essa diferença justificasse a apropriação dos saberes. Em ambos os casos, o pessoal é político (mantra dos movimentos feministas de segunda onda), conceito que reforça a ideia de que a produção de diferenças e subjetividades se faz nos encontros cotidianos dos personagens.

3. Os confrontos de Madeinusa e Fausta

As personagens de Madeinusa e Fausta se encontram nas perdas, tentativas de apagamentos e silenciamentos provocados em narrativas que aludem às imaginações coloniais. Ao saber que Madeinusa envenenara o pai abusador, Salvador fica chocado - *Você está louca! Vocês todos são loucos!* - a loucura de Madeinusa é estendida a todos, evocando o “primitivismo”, mas alia-se a outra incompreensão – ser abusada pelo pai não é motivo suficiente para matá-lo – dificultando o entendimento dos saberes, das dores, dos sofrimentos.

Salvador, enquanto “herói salvador”, admirava o espírito rebelde de Madeinusa, não obstante, ao assumir a própria narrativa e encontrar a liberdade à sua maneira, a pretensa “proteção” de Salvador já não faz sentido e a relação se rompe. Salvador acaba acusado pelo assassinado do pai de Madeinusa e ela viaja sozinha à Lima, aparentemente livre para traçar seu próprio destino.

Ao invadir a casa da ex-patroa, poderíamos pensar que Fausta inverte a dinâmica da relação invasor/invadido, ao tomar as pérolas prometidas. No entanto, seria simplificar a noção de invasor/invadido, como aparece em muitas análises do pensamento colonial, dado que Fausta está em busca de uma recompensa pela apropriação indevida de suas canções, ela não quer “civilizar” sua patroa, mas sim o que lhe é de direito, ainda que seu ato possa remeter a questões éticas e morais. Nesse sentido, essas personagens desafiam os agentes da ordem dominante em busca de seus objetivos.



Figura 4 – Fausta em busca das pérolas

Fonte: *Frame* do filme *A Teta Assustada*

A bela cena de Fausta abaixada no chão do quarto enquanto Aída dorme, na qual gentil e lentamente junta uma a uma as pérolas caídas sugere um processo de emancipação que vai sendo superado por etapas. Esse processo é finalizado após o último desmaio e sua decisão de retirar a batata enraizada em seu ventre, libertando-se do medo de um passado traumático herdado da mãe.

Vale a pena recuperar as discussões de Joan Scott (1990) para pensar como gênero, articulado a outras diferenças, permite reexaminar premissas que incluem tanto noções tradicionais, como experiências pessoais e subjetivas, quanto atividades públicas, políticas, religiosas, levando ao esvaziamento das fixas oposições binárias homem/mulher, masculino/feminino.

Nos confrontos nos quais as personagens se veem envolvidas, gênero está em clara articulação com raça, classe, localização, afinal, essas diferenças aparecem marcadas por tipos de feminilidade que rompem com as tradicionais posições sociais dos sujeitos femininos articulado à quase abjeção – que parece fundamentar a subalternidade – às indígenas e à localização, que marca a diferença entre ser/circular ou não pela Capital. Se a princípio classe aparece explicitamente como fundamento da determinação econômica e, portanto, central nas diferenças entre Aída e Fausta, outras diferenças aí articuladas são centrais para compor imaginações de subalternidade, como sugere a leitura de De Lauretis. Esses confrontos implodem oposições binárias, ressignificando as relações de poder, o que certamente “ameaça o sistema inteiro” (SCOTT, 1990, p. 92)

4. Considerações finais

A análise filmes desde uma perspectiva de gênero, articulado a outras diferenças, é necessariamente política, pois entram em cena relações de poder, característica fundante do campo de estudos de gênero. Essa perspectiva não reduz as interpretações ao olhar dos/as realizadores/as, dado que a compreensão do espectador pode extrapolar quaisquer intenções.

Não obstante, diretoras como Llosa, especialmente nos filmes aqui analisados - que envolvem saberes etnográficos atravessados por questões raciais, de gênero, de nacionalidade, entre outros – apontam para a responsabilidade ética sobre formas de

representar os sujeitos, evocando discussões complexas que se afastam das fáceis formas de dicotomizar o mundo.

Explorar as contradições e os conflitos permite compreender o olhar de Claudia Llosa - mulher branca pertencente a uma família da elite intelectual e política peruana⁶ - sobre a cultura indígena de seu país, especialmente sobre as relações entre mulheres em distintas posições sociais, certamente um esforço da diretora para trazer à cena uma miríade de conflitos que, ao final, marginalizam os povos andinos.

Llosa não faz julgamentos morais das protagonistas, mas algumas ações delituosas de um único indivíduo subalternizado podem ser evocadas para abranger a comunidade na qual está inserido, a exemplo de Salvador que vocifera *vocês são todos loucos*, alimentando imaginações de “selvageria”, “bestialidade”, em contraposição à “civilidade”. No entanto, os filmes aqui analisados permitem um olhar para a ambiguidade, criando no espectador dúvidas antes incontestes – o assassinato do pai é monstruoso, mas como o filme mostra, pode ser justificado, senão pela Lei, pelo abuso perpassado pela moral aí imbuída.

Nesse sentido, várias dicotomias impregnadas no social são implodidas e necessitam ser analisadas como situadas. É exatamente isso que Llosa nos conclama a ver nas experiências dessas mulheres andinas - seus desejos, dores, apagamentos, silenciamentos - que constituem suas subjetividades, aludindo, intencionalmente ou não, a um pensamento feminista decolonial.

Referências bibliográficas

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente moderno 2** – Maria e Maria Madalena. Edusp, São Paulo, 2019.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.

⁶ Claudia Llosa é sobrinha do escritor Mario Vargas Llosa, agraciado com o prêmio Nobel de Literatura em 2010.

BOUDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010 [1998].

DAS, Veena. The act of witnessing: violence, knowledge, and subjectivity. In: DAS, V. et al. (Orgs.). **Violence and subjectivity**. Berkeley: University of California Press, 2000. pp.205-225.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, pp.206-241.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019, pp. 357-377.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2, jul/dez. 2008, pp. 263 a 274.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, 16(2):5-22, jul/dez. 1990, pp. 05-19.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. Quem reivindica alteridade?. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2019, pp.251-268.

Filmes analisados

LLOSA, Claudia. **Madeinusa**. (Madeinusa, 2006). Lima, Peru: Film Movement Studio, 2009.

LLOSA, Claudia. **A teta assustada** (La teta assustada, 2009). São Paulo: Paris Filmes, 2012.