

Resistência e decolonialidade de gênero na narrativa fílmica “*La teta asustada*”**Resistance and gender decoloniality in the movie narrative of *LA TETA ASUSTADA***

Paula Vanalli¹
Fabiane Freire França²
Wilma dos Santos Coqueiro³

Resumo

O artigo analisa o filme *La Teta Asustada* (2009), que narra a história de Fausta, peruana de origem *quéchua*, que sofre da doença chamada “teta medrosa”, mal ligado ao medo e à solidão, transmitido pelo leite materno de mulheres que sofreram abusos e violências no período do conflito político no Peru, com a finalidade de discutir as formas de resistência e decolonialidade de gênero expressas na narrativa. Para tanto, assumimos as perspectivas de gênero decoloniais, influências por Paulo Freire, acerca do sujeito transformador e emancipador, e os debates sobre colonialidade e decolonialidade. A metodologia aplicada ao estudo foi a pesquisa exploratória, com procedimentos técnicos de análise e historicização da narrativa fílmica, de revisão bibliográfica, com base no aporte teórico mencionado e na averiguação de imagens e discursos, com ênfase na protagonista. Observou-se, com o estudo, que o corpo é representado enquanto potência de ação no mundo, possibilitando refletir sobre modos culturais de poder-ser e existir diversos, expressando uma busca pela renovação, a partir da passagem do estágio do medo à liberdade, que é alcançada pela personagem. Nesse sentido, expressões da decolonialidade de gênero são evidenciados na narrativa fílmica como formas de resistência, de liberdade e poder-ser.

Palavras-Chaves: Colonialidade; Resistência; Liberdade.

Abstract

This paper analyzes the movie *La Teta Asustada* (2009), which tells the story of Fausta, a Peruvian woman of Quechua, that suffers from a disease called *teta medrosa*, linked to fear and loneliness, transmitted through the breast milk of women who have suffered abuses and violence during the period of political conflict in Peru, with the purpose of discussing the gender forms resistance and decoloniality expressed in the narrative. Therefore, we assume decolonial gender perspectives, influenced by Paulo Freire, regarding the transformative and emancipating subject, and the debates on coloniality and decoloniality. The methodology applied to this research was exploratory, with technical proceedings analysis and historicization of the film narrative, bibliographical review, based on the aforementioned theoretical contribution and images-speeches investigation, with an emphasis on the protagonist. It was noted, through the study, that the body is represented as a power of action in the world, making it

¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD/Unespar). Psicóloga da Prefeitura do município de Campo Mourão/PR-Brasil; Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (Gepedic/CNPq). Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0009-8097-6014>. E-mail: paulavanalli33@gmail.com

² Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá/PR-Brasil (UEM). Professora associada da Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD/Unespar) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE/UEM). Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (Gepedic/CNPq). Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9781-9773>. E-mail: fabiane.freire@ies.unespar.edu.br

³ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá/PR-Brasil (UEM). Professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD/Unespar). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (Gepedic/CNPq). Orcid Id: <https://orcid.org/0000-0001-6271-4744>. E-mail: wilma.coqueiro@ies.unespar.edu.br

possible to reflect on different cultural ways of being and existing, expressing a search for renewal, beginning with the transition from the fear stage to freedom, achieved by the character. That way, expressions of decoloniality gender are evidenced in the movie narrative as resistance, freedom and the power-of-being.

Keywords: Coloniality; Resistance; Freedom.

Introdução – Contextualização da obra: aspectos culturais e políticos no enredo fílmico

O filme *La teta asustada* (2009) aborda a história de Fausta, uma mulher de cor⁴ que sofre da moléstia conhecida como “teta medrosa”, doença transmitida pelo leite materno de mulheres que foram vítimas de abuso sexual, opressão e violências no período da ditadura no Peru, instaurada entre os anos de 1970 a 1990. Com base nesse período histórico, a narrativa dramática nos apresenta a protagonista Fausta, imersa num enredo no qual parece estar predestinada a viver forçadamente com medos e traumas.

Após a morte súbita de sua mãe, Perpétua, a personagem se obstina a levar o corpo da matriarca para ser enterrado na província de origem e este corpo, ao longo do filme, se faz presente no enredo e próximo à Fausta, que almeja um trabalho para angariar recursos e realizar seu projeto: sepultar a mãe na comunidade de origem. Logo na primeira sequência de cena, é apresentada uma tela preta somente com a sonorização de Perpétua, que canta através da musicalização o estupro, o genocídio, a violência e a colonialidade do gênero mulher imposta em tempos da guerra política e ditatorial no Peru.

Italo Oscar Riccardi León (2015) explica que esse conflito se deu entre o governo militar peruano e o grupo de guerrilheiros do Partido Comunista *Sendero Luminoso*, cujo principal intuito foi acabar com as instituições capitalistas e burguesas do Peru por meio de uma revolução comunista, liderada pelos camponeses⁵. Com o apoio do povo camponês, mediante estratégias de integração a esta cultura, os Senderistas assumiram posições arbitrárias e autoritárias em relação aos costumes dos habitantes locais e a qualquer pessoa e/ou grupo que

⁴ Neste trabalho, assumiremos a identidade de Fausta como uma mulher de cor. Esse conceito é endossado por intelectuais e ativistas feministas. Dentre essas, María Lugones (2020) afirma que mulheres de cor são todas as mulheres não brancas, uma coalizão orgânica entre mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras, cheroquis, porto-riquenhas, siouxies, chicanas, mexicanas, pueblo – toda a trama complexa de vítimas da colonialidade do gênero, articulando-se não enquanto vítimas, mas como protagonistas de um feminismo decolonial. A coalizão é uma coalizão aberta, com uma intensa interação intercultural.

⁵ Tradução da autora. Informações disponíveis em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=543>. Acesso: 24 mai. 2022.

se opusesse às suas formas de comando e poder, o que resultou em violências brutais e assassinatos das populações camponesas e indígenas (Léon, 2015, p. 134).

Também com teorizações elucidativas, Renata Santos Maia (2018) informa que, 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*” (Maia, 2018, p. 89). O filme entrega, com sutileza, os sentidos e significados da moléstia “teta medrosa”, mas também evidencia que Fausta é o corpo testemunha do terrorismo e representa os abusos sofridos por outras vítimas durante a guerra civil no Peru e, por isso, é destinado a não permitir que o passado intensamente cruel seja esquecido.

A obra cinematográfica, em comento, foi produzida, dirigida e roteirizada por Claudia Llosa⁶, mulher peruana que, como cineasta, se compromete politicamente com a história de seu país, de sua cultura e sociedade. 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 necessita também de reconhecimento pela conquista de prêmios, como Urso de Ouro de melhor filme no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 2009 (Maia, 2018).

A protagonista Fausta é interpretada pela atriz Magaly Solier, mulher peruana, cantora, ativista social e representante da Unesco em defesa da cultura e da paz, ela utiliza-se de projetos pessoais e profissionais na luta contra a violência que sofrem milhares de mulheres peruanas. De origem indígena e nascida em *Ayacucho*, região intensamente atingida pelo terrorismo, Solier narrou, em entrevista concedida a Jacques Mandelbaum (2009), que vivenciou o drama retratado no filme que protagonizou e sua infância e adolescência foram marcadas por fugas em decorrência do medo causado pelos homens, rebeldes e militares e pela ausência de autoconfiança.

Diante dessas exposições iniciais, podemos afirmar, a priori, que a narrativa fílmica *La teta asustada* se trata de uma arte decolonial⁷, tendo em vista que os elementos fundamentais

⁶ Nasceu em Lima, capital do Peru, em 15 de novembro de 1976. Graduiu-se em Direção de Cinema (1998), especializou-se em Direção de Cinema pela Universidade de Nova Iorque, EUA, e é mestre em Roteirização de Cinema e Direção na TAI School em Madri, Espanha.

⁷ A palavra decolonial advém do conceito de Decolonialidade, considerado como um posicionamento de resistência e de desconstrução da lógica colonial que estabelece os padrões sociais, políticos, econômicos e culturais historicamente perpetuados. Propõe, também, caminhos alternativos à modernidade e ao capitalismo (Mignolo, 2017). Ao longo desse artigo, abordaremos o conceito de Colonialidade e de Decolonialidade.

do cinema presentes na obra, dentre eles, a direção, a produção, a atuação da protagonista e de coadjuvantes, as cenas, os cenários e o enredo, partem da própria história, cultura e realidade peruanas. Em específico, a diretora e a protagonista são mulheres peruanas que falam da própria experiência e expressam a relevância de se ouvir as vozes das mulheres que, por muito tempo, não tiveram espaço de fala.

Conforme narra Gayatri Chakravorty Spivak (2010), em *Pode o subalterno falar?*: “A mulher subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (Spivak, 2010, p. 15). A autora ressalta que, apenas quando o sujeito subalterno, que é aquele que não tem condição, espaço e local de fala, consegue se apropriar do discurso e erguer sua própria voz, tem-se a possibilidade de ouvir a história pela perspectiva desse outro marginalizado, e não apenas por meio da cultura hegemônica (Spivak, 2010). Reforça essa ideia o pensamento de Paulo Freire (2021) de que a autorreflexão e a tomada de consciência permitem ao ser humano sua inserção na história e o fazer história com outras pessoas existentes no mundo.

De acordo com Maia (2018), para originar o filme *La teta asustada* (2009), Claudia Llosa se aproximou das narrativas e histórias contidas no livro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*”, da antropóloga norte-americana Kimberly Theidon (2004), que descreve diversos relatos de mulheres que sofreram violações no período da luta armada entre o governo militarista peruano e os *senderistas*, que geraram filhas e filhos com um suposto mal ligado ao medo e à solidão (Maia, 2018, p. 88). Inferimos que Llosa (2009) dedicou uma escuta atenta e ancestral para as tradicionais lendas folclóricas dos Andes e para a história violenta dos conflitos políticos do Peru, sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990.

Para Douglas Kellner (2001), as pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo à televisão, frequentando cinemas, convivendo com músicas, fazendo compras, lendo revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de culturas veiculadas pelos meios de comunicação, cultura esta que passou a dominar a vida cotidiana. Pressupomos que Llosa (2009) utilizou-se da arte do cinema como um instrumento de resistência e de contracultura, pois questiona a hegemonia da cultura ocidental, que se faz dominante no campo da cinematografia. Dessa maneira, pressupomos que a inserção do cinema nas pesquisas acadêmicas colabora para que histórias e narrativas indígenas, latino-americanas e de outros povos historicamente invisibilizados alcancem um público maior e provoquem um envolvimento afetivo que nos leva ao sentimento de pertença. Torna-se 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 locais.

Em vista disso, objetivamos com este artigo analisar as formas de resistência e decolonialidade de gênero, implicadas nas possibilidades de liberdade e poder-ser das mulheres de cor, apresentadas na narrativa fílmica *La teta asustada* (2009). As reflexões e inflexões propostas têm como respaldo teórico as perspectivas de gênero decoloniais, influências do pensamento de Paulo Freire acerca do sujeito transformador e emancipador e os debates sobre os conceitos de colonialidade e decolonialidade. Para atingir os objetivos propostos, a metodologia aplicada no desenvolvimento deste estudo foi a pesquisa exploratória, mediante os procedimentos técnicos de análise e historicização da obra fílmica, de revisão bibliográfica com base nas teorias citadas anteriormente e averiguação das imagens e dos discursos a partir das falas das(os) personagens do longa-metragem.

No recorte que aqui expomos, organizamos a pesquisa em quatro partes. A primeira refere-se a presente introdução do tema; a segunda, aos aspectos teóricos e metodológicos do presente texto e de como o filme foi interpretado; a terceira e última delinea as considerações finais que encerram o presente artigo.

1. O corpo feminino como lugar de expressão e (r)existência

“Talvez algum dia, você saiba compreender como chorei, que implorei de joelhos àqueles desgraçados. Aquela noite gritava, as colinas encarnavam e as pessoas riam (...) Esta mulher que está cantando foi pega e violentada naquela noite, não sentiram pena de minha filha não nascida. Não sentiram vergonha. Aquela noite me pegaram, me violaram com o pênis e a mão, não tiveram pena que minha filha visse tudo lá de dentro [...]”
(*La Teta Asustada*, 2009).

A obra *La teta asustada* (2009) tem início com Perpétua narrando à sua filha Fausta, com o canto na língua *quéchua*⁸, memórias do estupro que vivenciou quando estava grávida de Fausta. De começo, temos a experiência da tela escura ao som do canto triste seguida pela

⁸ 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 (Maia, 2018, p. 91)

transformação da cena: um enquadramento⁹ *close-up*, mais fechado no rosto de Perpétua, que evidencia sua expressão de sofrimento e, aos poucos, é remetida pelo surgimento de Fausta que, de perfil, abaixa-se com leveza até os ouvidos da mãe num contínuo da melodia e a acomoda na cama, recostando-a sob o travesseiro, transformando o cuidado com a mãe em canção.

Conforme o giro da cena, Fausta surge no centro da janela do quarto, num enquadramento plano médio, que localiza o espectador no ambiente e no local de moradia da personagem, caracterizado por um território periférico e de aparente vulnerabilidade econômica e social. O rosto e a expressão de Fausta são captados no momento em que a mesma olha para sua mãe e a percebe no processo de finitude da vida. Estática por alguns segundos nesta cena, Fausta assemelha-se a uma pintura em tela, cujo rosto é apresentado de perfil num misto de sombras e luminosidade e desfalece ao perceber a morte de sua mãe.

Figura 1¹⁰ – Fausta aproxima-se da mãe e **Figura 2** – Fausta percebe a morte da mãe. continua o canto na língua *quéchua*.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

O acontecimento apresentado na Figura 2, produzido em cena por Claudia Llosa, assemelha-se à arte barroca, com acentuado contraste de claro-escuro, que pode ser interpretado como uma expressão dos sentimentos, com vistas a intensificar a sensação de dualidade e contradição. Segundo Rangel Cerceau Netto e Magno Moraes Mello (2020), sobretudo entre os séculos XVII e XVIII, a produção artística barroca desenvolveu-se numa consciência estética mundializada, porém adquiriu feições próprias em dimensões culturais locais e de processos operativos específicos. Dizem os autores que o Barroco constitui em uma das mais marcantes

⁹ Para Marcel Martin (2005), o enquadramento é uma das linguagens poéticas do cinema, que enriquece essa arte com múltiplos significados potenciais e exprime “a alma das imagens” (Martin, 2005, p. 25).

¹⁰ Nesse artigo, utilizamos 11 (onze) imagens do filme *La teta asustada* (2009), extraídas pela própria autora e o filme assistido por meio da plataforma Amazon Prime.

sensibilidades culturais e artísticas surgidas na modernidade (Netto; Mello, 2020).

Em luto pela morte da mãe, Fausta se depara com a possibilidade de enfrentar seus medos e um segredo é desvelado em seu corpo: uma batata introduzida na vagina que, no decorrer do tempo, começa a germinar e lhe causar dores e afecções no útero. Após sofrer um desmaio e ser levada às pressas ao hospital, a situação de Fausta é revelada à família pelo médico e, o tio da personagem, em aflição, tenta narrar ao “doutor”:

Acontece desde pequena, quando sente medo. Sua mãe acaba de falecer, por isso desmaiou. Foi uma época muito difícil no povoado. Por causa do terrorismo, nasceu Fausta e sua mãe lhe passou medo pelo leite. ‘Teta assustada’, assim dizem na aldeia quando nascem. Sem alma, porque o susto a escondeu na terra. Uma doença como esta não existe aqui? (La Teta Asustada, 2009).

Após o relato do tio de Fausta, o médico nega a existência da moléstia advinda da teta assustada, reitera as explicações biológicas e mecanicistas sobre a doença e desconsidera a cultura, a história e o contexto, caracterizados por violências e mortes, que permeou a gestação e o nascimento de Fausta. Averiguamos, no cenário fílmico ilustrado pelas Figuras 3 e 4, as relações de poder existentes nas instituições sociais e que se difundem em toda a sociedade, incluindo as práticas de poder e de decisão no campo da medicina, que valoriza a relação médico-doente, pressuposto inferido por Michel Foucault (1984, p. 80) “O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política”. Com base na perspectiva de Foucault (1984), inferimos que a experiência de Fausta é marcada por uma relação de poder na qual o seu corpo, a sua vontade e, principalmente, a sua verdade, é subjugada pela imposição das verdades e da cultura do outro, mediante o emprego de violências simbólicas.

Figura 3 – O tio conta ao médico a moléstia de Fausta



Figura 4 – Fausta ouve o médico negando as explicações do tio.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

Pressupomos, de igual modo, que as cenas das Figuras 3 e 4 explicita a Colonialidade, conceito amplamente explorado por teóricas(os) e ativistas do grupo de autores do giro decolonial¹¹. Segundo Walter Mignolo (2017), a colonialidade pode ser entendida como a continuidade das estruturas de dominação econômica, política, cultural e epistemológica, fundada no período histórico da colonização. Em linha de continuidade teórica, Nelson Maldonado-Torres (2020) afirma que a colonialidade é uma lógica com efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos que está embutida na modernidade ocidental, identificando-a como tempo e espaço privilegiado de progresso e civilização, em detrimento a outros tempos e espaços. Assim, a colonialidade incide no ato de não reconhecimento do saber do outro e insere este outro numa posição de inferioridade e deslegitimidade. A atitude do médico, evidenciada na cena demonstrada na Figura 4, expressa o epistemicídio dos conhecimentos e saberes do povo *quéchua* e a universalização do Outro a partir do meu local de fala e existência, como afirma Spivak: “Manter o sujeito no Ocidente, ou o Ocidente como sujeito” (Spivak, 2010, p. 20).

No que se refere à batata, podemos inferir alguns sentidos simbólicos e metafóricos atribuídos a ela na história fílmica *La teta asustada*. De origem peruana e produto do trabalho agrário dos povos de origem andina e indígena, a batata é símbolo de prosperidade e foi um dos principais alimentos das populações andinas desde a civilização Inca. Os europeus só conheceram a batata depois de 1536, quando os espanhóis começaram o processo de colonização da América do Sul, promovendo um apagamento da memória desse tubérculo (Maia, 2018). Para Fausta, a batata representa proteção diante de um mundo mediado majoritariamente pela figura masculina, cuja representação é de violência e hostilidade.

¹¹ Projeto histórico e político-acadêmico, que pretende inscrever, visibilizar e pautar em primeiro plano os mais de 500 anos de luta das populações africanas e afrodiáspóricas. Formado por ativistas e intelectuais, tais como: Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz do Nascimento, Sueli Carneiro, Frantz Fanon, bell hooks, etc (Maldonado-Torres *et al.*, 2020, p. 10).

Figura 5 – Fausta argumenta a sua história ao tio.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

Reduzida pelo médico como um sujeito passivo, que sofre de uma doença cujas raízes são puramente biológicas e incompreendida pelo tio diante do gesto de incorporar uma batata à sua vagina, Fausta afirma: “Este médico não sabe de nada, tio” (La Teta Asustada, 2009). Ao assumir a ancestralidade étnica ameríndia e a herança das experiências adquiridas, acreditamos que Fausta se compreende como mulher integrada às suas raízes e situada às condições de seu contexto. Corrobora a isso o pressuposto de Freire (2021, p. 58) de que “A integração resulta da capacidade de ajustar-se à realidade acrescida da de transformá-la, a que se junta a de optar, cuja nota fundamental é a criticidade”. A personagem Fausta acrescentou à criticidade, parafraseando Freire (2021), a nota da resistência com o canto na língua *quéchua* para sua mãe, cujo corpo permanece ao seu lado, desfalecido sobre a cama: “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” (La Teta Asustada, 2009). Segundo Lélia Gonzalez (2020), as mulheres não brancas foram faladas, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que as infantilizou, e afirma:

Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições de sexo e raça) suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, mas da nossa própria história (Gonzalez, 2020, p. 42).

Assim, alcançamos a compreensão de que a consciência e a resistência de Fausta passam a ocupar um lugar no enredo fílmico, mesmo diante do sofrimento vivenciado por ela: não aceita o que lhe foi imposto por um sujeito-suposto-saber e pela prática discursiva que atribui *status* científico aos saberes hegemônicos. Por intermédio do pensamento de Foucault (2008),

depreendemos que Fausta resiste a um saber legitimado pelo discurso que considera os pensamentos e os interesses de um grupo de pessoas detentoras de poder, enquanto silencia e apaga enunciados de saberes e de conhecimentos produzidos por grupos e populações situadas em um contexto histórico de dominações e de injustiças sociais. Pensando nas relações entre discurso, saber e poder, as canções cantadas por Fausta à Perpétua mantêm o dialeto peruano *quéchua* e demonstra, além da afirmação da ancestralidade das mulheres de cor e do vínculo afetivo com a mãe, que o poder circula e é apropriado pela protagonista, à medida que as canções legitimam os saberes e as verdades existenciais, sociais, culturais e políticas de Fausta.

No que tange ao objeto da batata na narrativa, o tubérculo assume um sentido simbólico de habitar o corpo de Fausta, corpo este que já estava em comunicação com o mundo e com os outros, antes mesmo das palavras desvelarem a percepção do mundo para a personagem diante da experiência vivida (Merleau-Ponty, 1999). O corpo de Fausta é, portanto, uma potência motora, afetiva e de expressão do ser no mundo. Conforme Terezinha Petrucia da Nóbrega (2008):

A teoria da percepção em Merleau-Ponty (1999) também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais, do diálogo, das tensões, das contradições e do amor como amálgama das experiências afetivas. Sob o sujeito encarnado, correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais (Nóbrega, 2008, p. 142).

Acreditamos que Fausta e sua corporeidade ocupa um lugar de resistência e impõe visibilidade à violência de gênero e ao epistemicídio vivenciado por seu povo e por sua ancestralidade. A personagem rompe com o dualismo mente-corpo e deixa explícito a experiência do corpo como campo criador de sentidos e a percepção como um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. Na transmissão das memórias entre Perpétua e Fausta, podemos destacar, além da dimensão da relação geracional de mãe e filha, a dimensão do gênero, ou seja, duas pessoas que vivenciaram violências e opressões por serem mulheres, por receberem atributos da generificação do feminino, conforme pressupõe Joan Scott (1995), quando afirma ser o gênero uma categoria útil de análise histórica. Esses atributos femininos são descritos e marcados, frequentemente, no corpo da mulher, referenciando-o como um campo marcado por dispositivos de poder e de desigualdades, tais quais o casamento e a maternidade (Zanello, 2018).

A teorização descrita acerca do gênero converge com a experiência de dor cantada por Perpétua, na cena inicial do filme que, além de estuprada, foi obrigada a tragar o pênis sujo de

pólvora arrancado de seu marido Josefo. Percebemos o corpo feminino como um ente político que infringe tentativas de sobrevivência em meio à uma sociedade patriarcal, machista e misógina, que dispõe de mecanismos e dispositivos que reproduzem a assimetria de poder, a opressão e a violência contra as mulheres, sejam elas crianças, adolescentes, adultas ou idosas.

O aspecto da relação geracional, mediada por vínculos afetivos e culturais, emerge na narrativa fílmica quando Fausta decide sepultar a mãe na sua terra de origem e nesse propósito é desenvolvida a trama do filme. Fausta, juntamente com outras mulheres da comunidade em que vive na cidade de Lima, embalsama o corpo da mãe e o guarda debaixo da própria cama, enquanto sai em busca de um trabalho que lhe permita garantir o dinheiro necessário para sepultar a mãe na província de origem. Assim, o corpo de Perpétua permanece na trama, não como vida da consciência, vida do desejo, vida perceptiva e vida da ação e intencionalidade (Merleau-Ponty, 1999), mas como o signo da memória que é imobilizadora. Entretanto, pela força do acontecimento vivido, esta memória não pode ser apagada (Maia, 2018).

Percebemos a valorização do corpo, da existência e da ancestralidade da mulher de cor, num espaço de apropriação cultural e epistemológica próprio da decolonialidade de gênero (Lugones, 2020) e que preza pela construção de uma proposta alternativa de civilização e sociedade que, conforme as palavras de Walsh (2019), representa uma proposta de incorporação dos conhecimentos indígenas, uma política cultural e um pensamento oposicional, que não se limita ao reconhecimento ou à inclusão, mas sim dirigido à transformação das estruturas sócio-históricas.

2. A decolonialidade de gênero como possibilidade de resistência e poder-ser

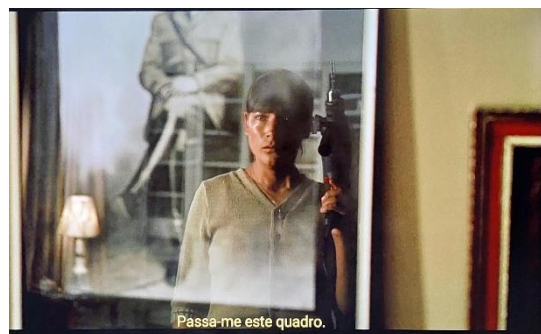
O segundo momento do longa-metragem protagonizado por Fausta ocorre quando a mesma começa a trabalhar na casa de Aída, mulher branca e da elite burguesa peruana. Nessa etapa, o filme é desenvolvido por inúmeros planos e cenas do caminhar de Fausta, que desbrava a casa da “patroa” e no próprio trajeto entre a periferia e o centro, encena analogias entre temporalidades, espaços e fronteiras. Acerca disso, Freire (2021) acredita que posições periféricas conduzem as pessoas ao campo da passividade, da inautenticidade e de uma percepção da realidade ingênua, distanciada da crítica. O filme adentra em aspectos explícitos da colonialidade, mediante várias críticas sociais, e a mais evidente delas é a exploração dos indígenas pelos descendentes europeus. A narrativa fílmica evidencia como os resquícios da colonização espanhola ainda estão fortemente entranhados na sociedade peruana, como

acontece ainda hoje também em outros países da América Latina (Maia, 2018, p. 95). Numa atitude que inferimos ser decolonial, exprimidas nas Figuras 6 e 7, a protagonista da obra filmica não aceita permanecer na periferia das decisões e imprime mudanças e a experiência de poder-ser no percurso do enredo cinematográfico.

Figura 6 – Fausta caminha e explora os espaços da casa da patroa.



Figura 7 – Fausta *versus* o homem europeu colonizador.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

Segundo Anibal Quijano (2009), a colonialidade é um conceito diferente de colonialismo, ainda que vinculado a este. Para o autor, o colonialismo se refere estritamente a uma estrutura de dominação/exploração de uma população de diferente identidade e local geográfico, engendrada no controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho, cujas sedes centrais estão localizadas noutra jurisdição territorial, mas nem sempre implica relações racistas de poder (Quijano, 2009, p. 73). A colonialidade, sem dúvida, fruto do colonialismo e imposta por este na intersubjetividade do mundo, tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo assentada no referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal (Quijano, 2009).

Catherine Walsh (2009), inspirada pelos conceitos de Quijano (2005), evidencia que a partir da delimitação da ideia de raça como instrumento de classificação social e o desenvolvimento do capitalismo, instituiu-se a colonialidade do poder, estabelecida e fixada pela hierarquia racializada; a colonialidade do ser, por meio da definição de categorias dicotômicas de gênero, raça, classe, etnia e sexualidade, legitimadoras de relações assimétricas e opressivas ligadas ao eixo pessoa europeia, em detrimento a outros povos e culturas; e a

colonialidade do saber, que pressupõe o eurocentrismo como perspectiva hegemônica e que nega e produz apagamento das cosmovisões, filosofias, religiosidades, princípios e sistema de vida do Outro não-europeu.

Numa demarcação teórica inflexiva, Maria Lugones (2020) afirma que a colonialidade não se refere apenas à classificação racial, mas sim é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, do controle do acesso ao sexo, à autoridade coletiva, ao trabalho e à subjetividade e intersubjetividade. Somado a isso, atravessa a produção de conhecimento a partir do próprio interior das relações intersubjetivas, assim, a experiência das mulheres de cor com a colonialidade do poder é inseparável da colonialidade do gênero. Nesse sentido, Lugones (2020) pressupõe que o gênero, como princípio de uma organização social, foi mais uma dimensão que sofreu a dominação colonial, representado mediante dicotomias e a partir da hegemonia constituída pela imagem da mulher branca e burguesa. A autora realiza uma análise de gênero a partir do conceito de interseccionalidade, pois

ela revela o que não conseguimos ver quando categorias como gênero e raça são concebidas separadas uma da outra [...] é evidente que a lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção, como faz a violência contra as mulheres de cor (Lugones, 2020, p. 60).

Em continuidade e coerência epistêmica, Quijano (2005), Maldonado-Torres (2020), Maria Paula Meneses (2010) e outras(os) autoras(es) do giro decolonial cunham e historicizam o conceito de decolonialidade, considerando-o como caminho possível para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostas aos povos historicamente situados em posições subalternas e de desigualdade, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo. Percebemos que a cena em que Fausta se vê no reflexo do quadro, demonstrada na Figura 7, representa a resistência da personagem aos padrões de dominação e exploração perpetuados historicamente pela civilização europeia (e também norte-americana) ao longo dos processos de colonização e que se mantém nas formas simbólicas e materiais de organização social e relações humanas por meio da colonialidade. Inferimos, também, que ao ver o seu reflexo no quadro que apresenta a imagem do homem branco e colonizador, Fausta se percebe e se reconhece como mulher de cor, dotada de possibilidades de “(re)existir” a um cenário de apagamento das histórias, memórias, violências e mortes infringidas, sobretudo, às mulheres de seu povo. Com efeito, a partir dessa experiência de Fausta, pressupomos que a decolonialidade também consiste na atitude de resistência e de ação no mundo, diante da permanência da colonialidade em diferentes níveis da vida pessoal e coletiva, nas dimensões de ser, saber e

poder.

Lugones (2014) avança nas teorizações decoloniais e desenvolve o conceito de decolonialidade de gênero, que se propõe, dentre outros eixos, a resistir a qualquer tentativa de apagamento das mulheres de cor imposto pela diferença colonial, a compreender sujeitos e a enfatizar a subjetividade ativa, na medida em que “busca o local fraturado que resiste à colonialidade do gênero” (Lugones, 2014, p. 948). Nessa conjuntura, a obra *La teta asustada* (2009) apresenta de forma evidente o fenômeno da colonialidade, na relação estabelecida entre Fausta e sua patroa, e a decolonialidade de gênero, expressa nas atitudes de resistência e poder-ser de Fausta ao longo do enredo fílmico. Ao ser contratada, Fausta é inspecionada da mesma forma que se fazia com as pessoas negras quando comercializadas como escravas até o século XIX: “tem seus dentes avaliados, orelhas, mãos e pescoço também são examinados para averiguar seu padrão de limpeza” (Maia, 2018, p. 95).

A narrativa encena momentos que nos mostram de maneira explícita a exploração do trabalho doméstico, pagos com valores vexatórios e, no enredo fílmico, a patroa, que é pianista, lança tentativas de apropriação das canções entoadas por Fausta. Oferecendo-lhe pérolas de um colar numa espécie de escambo assimétrico, característico da modernidade e contemporaneidade, conforme as melodias são cantadas pela “doméstica”, as joias vão sendo reservadas em um objeto na casa de Aída, entretanto, nunca são de fato dadas à Fausta. Quanto a isso, Freire (2021) realiza contundente crítica às classes representadas pelas elites da sociedade que, diante da extrema vulnerabilidade social e econômica das classes “inferiores”, tendem a aumentar a opressão e a discriminação sobre essas “[...] consideradas desprezíveis, inatamente inferiores, na forma de uma casta de nenhum valor [...] domesticando-as com a força ou soluções paternalistas” (Freire, 2021, p. 114).

Figura 8 – Aída propõe dar as pérolas em troca do canto de Fausta.



Figura 9 – As pérolas conquistadas por Fausta, ao lado direito da imagem.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

Gloria Anzaldúa (1981, p. 231) narra o perigo de vender nossa própria ideologia, argumentando que “como pérolas às quais nos agarramos desesperadamente, arriscamos estar contribuindo para a invisibilidade de nossas irmãs, mulheres de cor”. Tal qual a violência sofrida por Perpétua, Fausta encontra-se em uma situação em que lhe é solicitada a submissão de seu corpo e de sua existência em troca da possibilidade de realizar seu desejo de sepultar a mãe na terra de origem. Apesar de Fausta submeter-se a cantar para Aída, ela o faz na língua espanhola e não no idioma *quéchua*, demonstra que as canções se configuram em instrumentos de memória de sua ancestralidade e de resistência, pois ocupa um lugar, enquanto mulher de cor, de restituição do ser e do saber subalterno.

O escopo dramático do filme ocorre quando Fausta acompanha a patroa num espetáculo de piano e, nesse evento, percebe que suas canções, cantadas originalmente num ato de força e resistência dado pelas memórias e afetividades da relação com a mãe, são transformadas em objetos de consumo, apropriadas e transferidas para o piano, instrumento clássico por meio do qual as melodias recebem visibilidade e valor.

Figura 10 – Fausta ouve e reconhece sua canção, ao som do piano de Aída.



Figura 11 – Fausta visualiza as suas canções tocadas no piano recebendo aplausos.



Fonte: Filme *La teta asustada* (2009)

A fotografia da cena apresentada na Figura 11 representa a obscenidade da dominação simbólica e material do povo europeu sobre outros povos e culturas, uma ascendência às custas da produção cultural e histórica do Outro: o apagamento da mulher subalternizada e a invisibilidade de seu rosto, num corpo apresentado em sombra e num fundo preto. Na continuidade da cena, Fausta, por meio de um elogio à patroa, tenta dialogar e expressar sua opinião sobre o fato, entretanto, tem sua voz silenciada, é expulsa do carro e colocada na rota crítica de travessia e caminhada até a periferia onde mora. À medida que Fausta confronta o

passado e o presente, percebendo as contradições que aprofundam as desigualdades, as opressões sociais e as violências engendradas em sua existência, porque situa e a localiza também em sua cultura e ancestralidade, Fausta promove ação no mundo, volta à casa da patroa e recupera as pérolas conquistadas mediante a execução de suas canções: “reage à violência dos que lhe pretendam impor silêncio” (Freire, 2021, p. 69).

Recorrendo às teorizações e análises apresentadas, analisamos o enredo filmico na centralidade da personagem Fausta, que tenta viver e resistir numa sociedade e num contexto de opressões e violências incididas às mulheres de cor. A protagonista reconhece, dá voz e lugar à cultura, aos modos de ser e aos afetos transmitidos pela ancestralidade das mulheres indígenas *quéchua* e utiliza esses elementos como ferramentas de resistência diante da opressão imposta pela colonialidade. Fortalecida pelas memórias da mãe e pela herança do canto na língua *quéchua*, a protagonista se obstina a levar o corpo da mãe para ser enterrado na terra de origem e, por meio desse projeto, pretende alcançar um lugar a partir de sua própria vontade, vivendo sua própria vida, a uma travessia simbólica de conquista da liberdade e de poder-ser, livre de medos e opressões.

Na viagem, Fausta faz uma parada inesperada em frente ao mar e, acompanhada do corpo de sua mãe, olha o horizonte do oceano na temporalidade de um minuto em silêncio: parece o silêncio do luto e do respeito à passagem da mãe, mas também à todas as mulheres de cor violentadas e mortas no conflito civil peruano. A cena de Fausta contemplando o mar concretiza, também, a liberdade adquirida pela protagonista, entendida como possibilidade de ocupar um lugar existencial, social e político de reconhecimento e legitimidade enquanto mulher de cor.

Considerações finais – Desfechos e novos recomeços para Fausta

“Ninguém vai salvar você. Ninguém vai te podar, podar os espinhos ao seu redor. Ninguém vai tempestar as paredes do castelo nem te acordar com beijo em seu natal, baldear seu cabelo, nem te montar no corcel branco. Não há ninguém que nutrirá o afã. Lide com isso. Você terá que fazer, fazer você mesma”
(Gloria Anzaldúa, 2021, p. 69).

Segundo Merleau-Ponty (1999), o corpo que habita o espaço é corpo fenomenal e se

insere existencialmente no espaço. Este corpo possui virtualidade e potências de ação. Inferimos, então, que, na narrativa fílmica, Fausta vivencia seu corpo como potência motora, experiência efetiva que envolve percepção e ação no mundo. A relação da protagonista com a memória corporificada da mãe, com o tio, com a colonialidade imposta pela patroa e a resistência expressa por meio do canto e da ancestralidade das mulheres *quéchuas*, enfim, o ciclo se fecha com a viagem conduzindo o corpo da mãe ao tão esperado enterro na província de origem.

Nesse sentido, pressupomos que a narrativa dramática de *La teta asustada* (2009) encena a resistência à colonialidade de gênero por intermédio do corpo que acolhe uma batata como símbolo de proteção, mediante a linguagem apresentada na forma de canções no idioma *quéchua* e da exaltação de outros modos culturais de poder-ser e existir, diversos da hegemonia ocidental eurocêntrica. Concluímos que a obra cinematográfica, objeto deste estudo, expressa a busca do florescer, sobre uma viagem que caracteriza e simboliza a passagem do medo à liberdade conquistada pela personagem Fausta.

Referências

ANZALDÚA, G. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Tradução: Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro-RJ: A Bolha Editora, 2021.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. p. 229-235.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 51. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

GONZALEZ, L. Por um feminismo Afro-latino-americano. In: HOLLANDA, H. B. *et al.* (Orgs.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 39-51.

LA TETA ASUSTADA. Direção e Produção: Claudia Lhosa. Intérpretes: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís e outros. Roteiro: Claudia Lhosa. Peru/Espanha: 2009. 1 hora e 33 minutos.

LEÓN, I. O. R. Aproximação à Teta Asustada como uma narrativa cinematográfica intercultural

hispanica. **Revista EntreLinguas**, Araraquara, v. 1, n. 1, 2015, p. 131-146. DOI: 10.29051/el.v1i1.8056. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/entrelinguas/article/view/8056>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B *et al.* (Orgs.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 53-95.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, 2014. p. 935-952.

MAIA, R. S. "No me olvide": memória, gênero e violência na narrativa fílmica de <i>La teta asustada</i>. **Caderno Espaço Feminino**, v. 31, n. 1, 2018, p. 86-103.

MANDELBAUM, J. Entrevista Claudia Llosa e Magaly Solier. **Le Monde**. Publicado em 16 de junho de 2009.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. 4. ed. Lisboa-PT: Dinalivro, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGNOLO, W. D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 33-49.

NETTO, R. C.; MELLO, M. M. A pintura barroca e suas diversas manifestações na modernidade atlântica. **Linguagens nas Artes**. 1(2), 2020, p. 5-8.

NÓBREGA, T. P. da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Revista: Estudos de Psicologia**, 13(2), 2008, p. 141-148.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 84-130.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WALSH, C. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-surgir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (Org.) **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 12-42.

WALSH, C. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas**. v. 05, n. 1., 2019, p. 6-39.

ZANELLO, V. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. 1. ed., Curitiba: Appris, 2018.