

O conflito armado no cinema peruano (1980-2000)

The armed conflict in Peruvian cinema (1980-2000)

*Ana Daniela de Souza Gillone*¹

¹ Pesquisadora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Email: danielagillone@usp.br. <https://orcid.org/0000-0002-6242-6256>

RESUMO

O cinema peruano ressignifica o conflito armado (1980-2000) com discursos que expõem o passado de opressão contra camponeses por parte das Forças Armadas do Peru e de modo ambíguo ou antagônico são apresentadas as violências que se manifestam na insurgência da luta armada dos *senderistas*. Os filmes como narrativas dessas experiências definem a urgência de confrontação dos traumas gerados pelo conflito interno e das violências contra indígenas historicamente vividas. Reconstituir a luta armada como resposta às opressões coloniais resulta na pretensão de passar pelo tempo histórico da colonização, rever os genocídios indígenas até se chegar aos assassinatos no conflito armado e ainda entender os precedentes desse passado violento no tempo presente. Por meio da análise fílmica pretendemos chegar ao conhecimento capaz de reacender o que não foi dito no passado e que nos coloca diante dos conflitos e crises do presente. Os dilemas postos pelas narrativas, os aspectos determinados pela tensão que se arma entre a produção, o ambiente em que se realiza, o mundo simbólico, e a recepção, todos esses aspectos são significativos para o entendimento da política do cinema peruano em suas abordagens à guerra interna.

PALAVRAS-CHAVE: cinema peruano; camponeses; indígenas; conflito armado.

ABSTRACT

This paper is Peruvian cinema resignifies the armed conflict (1980-2000) with discourses that expose the past of oppression against peasants by the Peruvian Armed Forces and in an ambiguous or antagonistic way the violence that manifests itself in the insurgency of the armed struggle. The films as narratives of these experiences are defined in the urgency of confronting the traumas generated by the internal conflict and the violence against indigenous people historically experienced. Reconstituting the armed struggle as a response to colonial oppression results in the intention of going through the historical time of colonization, reviewing indigenous genocides until reaching the murders in the armed conflict, and still understanding the precedents of this violent past in the present time. Through film analysis we intend to arrive at knowledge capable of rekindling what was not said in the past and that places us in front of the conflicts and crises of the present. The dilemmas posed by the filmic narratives, the aspects determined by the tension that arises between the production, the environment in which it takes place, the symbolic world, and the reception, all these aspects are significant for the understanding of the politics of Peruvian cinema in its approaches to the internal war.

KEYWORDS: peruvian cinema; peasants; indigenous; armed conflict.

Introdução

O início do conflito armado (1980-2000) se formaliza quando começa a luta armada pelo Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso (PCP-SL). Em um período de transição democrática que poderia significar o fim da ditadura no Peru (1968-1980), na véspera das primeiras eleições gerais, em 17 de maio de 1980, em Ayacucho, em Chuschi, o PCP-SL realizou um ato simbólico com queima de materiais eleitorais para ser entendido como o início da guerra popular contra o Estado peruano. A partir disso, ocorreu uma série de atentados em várias regiões do país até chegar à capital Lima. Em 1982, outro grupo subversivo, o *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (MRTA) faz sua atuação optando também pela via das armas. O conflito se estendeu por duas décadas e o período mais crítico foi entre 1989 e 1992. Os primeiros treze anos, 1980 a 1993, geraram 90 por cento do número de mortos e desaparecidos. Segundo os dados estimados pela *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR), as violações aos direitos humanos de milhares de peruanos tanto pelos grupos subversivos como pelas forças armadas, o número de mortos e desaparecidos nesta primeira parte do conflito chega a 63.352 do total de 69.280. O Informe da CVR revela que a atuação do Sendero Luminoso em Ayacucho, resultou na expansão da presença militar em 1982 que progressivamente aumentou. O informe final conclui que essa foi a região onde mais ocorreram violências e que resultou em 40 por cento do total de mortos e desaparecidos. Foram numerosos os massacres que ocorreram durante os períodos presidenciais de Fernando Belaúnde (1980–1985), Alan García (1985–1990) e Alberto Fujimori (1990–2000) e são as violências ocorridas durante esses governos que estão documentadas no Informe da CVR. A captura do líder do PCP-SL, Abimael Guzmán, foi em 1992 e a partir desse período os *senderistas* reduziram suas atuações (Willakuy, 2004, p. 3).

Em uma recapitulação da gênese da luta armada, Manuel Jesus Granados (1987, p. 46), retoma conceitos sobre revolução e luta de classes, além de expor um panorama sobre a dinâmica em que se desenvolveu o conflito armado. Ele aponta os motivos de o PCP-SL ser visto em aspectos negativos, na condição de terrorismo e de forma isolada do processo histórico de colonização e de violências no Peru. Justifica a alienação do camponês ao contexto em que surge a luta armada com o exemplo de ser natural e lógico que a maioria dos camponeses, na condição de possuidor de bens materiais, se alinhe às forças armadas. Muitos camponeses (indígenas) têm a visão de resignação fatalista de seu lugar na sociedade, o que naturaliza a dominação. No entanto, havia os camponeses que se identificavam com a força subversiva por reconhecer que subsiste o problema do índio – historicamente esmagado, exterminado e embrutecido por quinhentos anos de dominação. A ação do PCP-SL põe em prática a máxima de que a revolução deve ser feita a favor dos camponeses que lutam e que são contra os camponeses que defendam o patrão que os explora. O objetivo é a tomada de poder e a consequência, o acossamento, abarca todos que ameacem o PCP-SL (Granados, 1987, p, 60).

Essas contradições na guerra interna no Peru, implicadas a um passado histórico colonial podem ser percebidas nas imagens e nos discursos dos filmes. Para tanto, estabelecemos uma análise imanente que torne possível a projeção de uma leitura das representações em uma perspectiva histórica, de modo que fique evidente a crítica que relaciona o conflito armado ao princípio colonial. Ancoramo-nos ao método de interpretação das imagens em uma perspectiva heurística, tal como Georges Didi-Huberman (2020) ensina, para uma recepção da imagem em si mesma, como um experimento e não apenas como representação. Essa dinâmica desloca a compreensão da imagem como representação para a interpretação do que pode uma imagem provocar no espectador. Esta é uma forma de pensar na função política da imagem e que não se limita a interpretar

a o espaço cênico e as ações das personagens. Buscamos interpretar as imagens que comprovam em uma perspectiva histórica as contradições sociais que afetam os camponeses peruanos. De acordo com os postulados da análise calcada na visão heurística aplicada por Didi-Huberman, podemos perceber nas imagens contemporâneas questões ainda mais antigas e que vão além do representado e que desperta sentimentos como a empatia e a compaixão. Desse modo, a recepção das imagens do conflito armado e os discursos de personagens camponesas provocam a consciência de engendramentos decorrentes de sistemas coloniais.

Uma referência imprescindível neste processo de análise da imagem em uma perspectiva histórica é o pensamento crítico ao sistema colonial do cronista indígena Waman Poma de Ayala², quem produziu no Peru sua obra *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Nova Crônica e Bom Governo) entre finais do século XVI e inícios do século XVII. *Nueva Crónica y Buen Gobierno* uma carta al Rey de España (consta como Guamán Poma de Ayala [1613] 1988), um documento de mais de mil páginas e centenas de desenhos, com o qual esperava abrir os olhos do soberano para as dificuldades impostas às sociedades andinas pelo mau governo de vice-reis, corregedores e doutrinários, que Waman Poma percebe como um mundo de cabeça para baixo.

Catherine Walsh (2017, p. 30) cita a obra de Poma para dizer que é a partir deste lugar e perspectiva e face à condição/situação da colônia, que Poma propõe o seu projeto político de "bom governo" assentado numa "nova crônica".

² Waman Poma (variações: Guamán Poma, Waman Puma) não foi o único cronista indígena da época. Titu Cusi Yupanqui (1535–1571), quem ditou a Instrucción del Ynga don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui a um padre espanhol em 1570 e Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, que escreveu Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú perto de 1613: outros narradores indígenas também trouxeram a riqueza epistemológica dos olhares localizados desde perspectivas nativas de Abya Yala – termo que faz parte da cosmologia Kuna (ou Guna) no território do que hoje é chamado Panamá. O termo vem sendo altamente utilizado pelos movimentos dos povos originários em toda a América Latina (Böschmeier, Quispe-Agnoli e Greco, 2021, p. 178).

Walsh recorre a Walter Mignolo (2008, p. 190), quem contextualiza a nova crônica como uma história em que a cosmologia andina (Keswaymara) começa a se refazer em diálogo conflituoso com a cosmologia cristã, em toda a sua diversidade missionária castelhana (dominicanos, jesuítas, franciscanos) com a mentalidade burocrática dos organizadores do Estado sob as ordens de Filipe II. Mignolo compreende o pensamento de Poma como crítica a todos os grupos humanos identificáveis na colônia [castelhanos, indígenas, negros, mouros e judeus] e a proposta de um “bom governo” dos virtuosos independentemente de sua origem. Seria então “um espaço de coexistência com Castilha, por un lado, y de coexistência entre várias comunidades (ou nações) de Tawantinsuyo (Mignolo, 2008, p. 192-193). Guamán Poma conta a história do império Inca e do colonialismo espanhol no Peru do século XVI, e nosso interesse aqui com seu conceito de “mundo al revés” perceber as imagens em uma perspectiva crítica ao colonialismo e ao elitismo.

Silvia Rivéra Cusicanqui (2015) faz uma análise da iconografia desenvolvida na obra do cronista “*qhichwa-hablante Waman Puma*” com contribuições para a etno-história e semiótica do mundo andino. Do ponto de vista histórico, ela considera que as imagens permitiram descobrir significados não censurados pela língua oficial. A linguagem em que Waman Poma escreve é cheia de termos e reviravoltas de fala oral em Qhichwa, canções em aimará e noções como o “Mundo al Revés”, que derivou da experiência cataclísmica de conquista e colonização. Assim como os postulados de uma análise calcada na visão heurísticas de Didi-Huberman, Cusicanqui propõe a perspectiva da sociologia da imagem como modo de interpretação de narrativas sociais, que desde os séculos pré-coloniais nos oferecem perspectivas de compreensão crítica da realidade.

Este artigo analisa as construções da memória do conflito armado (1980-2000) no cinema peruano. Interessa identificar, por meio dos planos das produ-

ções que escancaram os horrores vividos por camponeses andinos no conflito, a confrontação com a experiência colonial que perdura no Peru. Busca-se, então, pensar quais são as construções formais de resistência ao poder colonial que se desenvolvem nos discursos fílmicos sobre o conflito armado. A filmografia relacionada reconstitui momentos e situações de violência, principalmente os ocorridos no meio rural contra camponeses andinos, na guerra interna que envolveu duas forças: os militares do governo e o Partido Comunista do Peru Sendero Luminoso (PCP-SL). Esses filmes convocam à necessidade de enfrentar os acontecimentos que ainda influenciam na realidade do Peru. Essa elaboração do passado do conflito armado no cinema afirma a necessidade de liberar verdades sobre as violências, mortes e os desaparecimentos, que foram ocultadas. De modo que se confronte os fatos vividos e se questione a história de exploração que engendra sistemas coloniais.

Do genocídio indígena ao conflito armado: o passado de opressões coloniais ressignificado na guerra interna

Ainda que o PCP-SL não tenha alcançado o objetivo final de tomada de poder, muitos camponeses tornaram-se *senderistas*. O grupo subversivo chegava até as aldeias de camponeses com a premissa de renovação política pronta a destruir colonizadores. A guerra popular seria a única maneira de alcançar a nova estrutura estatal desejada. Uma projeção dos estudos do pensador latino-americano José Carlos Mariátegui sobre as condições de reivindicar direitos para os indígenas do Peru, defendendo a necessidade de reformular estruturas sociais e a reforma agrária. O objetivo incluía superar as instituições burguesas peruanas por meio de um regime revolucionário e comunista de base camponesa, e para isso o partido utilizou do conceito maoísta de Nova Democracia. Os militantes se relacionavam com o povo andino através de um discurso de mu-

dança, de uma nova sociedade sem pessoas pobres ou ricas, e com um novo Estado.

A luta armada do PCP-SL se inicia no campo e depende da adesão do camponês para chegar ao seu objetivo. Sendo assim, o camponês tinha a opção em aderir à luta ou se silenciar, além de ser vítima das violências dos *senderistas* e das Forças Armadas. E aderindo à luta, ou não, os camponeses acabaram sendo alvo dos abusos ocorridos pela polícia e pelo exército que viam neles a ameaça ao Estado. As denúncias sobre violações dos direitos humanos confirmam que muitos dos abusos dos militares ocorreram por violações e pela pretensão de se justificarem em uma superioridade sobre essas populações. Em muitos casos, a condição de não delatarem os subversivos que passavam pelas localidades justificava violações por parte dos militares:

Nesse contexto, as noções éticas do bem e do mal deixam de existir, sendo suplantadas pelas noções — revolucionárias — de a favor do povo ou contra o povo. Convém assinalar que não buscam a vingança, a não ser em situações excepcionais, pois o objetivo estratégico é a tomada do poder e tudo deve ser subordinado a ele. Uma das perguntas fundamentais, e bastante comum, era por que o PCP SL matava camponeses que careciam de poder e riquezas. Uma explicação é que os conceitos de riqueza e poder são mínimos nas zonas rurais, mas sempre existem. Um camponês possuidor de cinco carneiros, terrenos um pouco maiores ou uma pequena venda já é visto como rico e ocupa, muitas vezes, cargos governamentais ou comunais. É criada, a níveis mínimos, a grande ilusão da "decência", sinônimo de riqueza e branqueamento; valores próprios de um sistema feudal e semifeudal" (Granados, 1987, p. 48).

Segundo informes da *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR), o PCP-SL é responsabilizado por 53,68 por cento das mortes totais do conflito. O fato de existir esse alto número de mortes cometidas pelo PCP-SL em um conflito, e o fato de as vítimas, em sua maioria, serem camponeses, representação do oprimido, é aterrorizador, ainda que se pesem os conceitos de uma revolução.

No entanto, nada é mais aterrorizador do que os genocídios envolvidos na colonização.

Consideramos o conflito armado como o resultado de um sistema opressor que se iniciou com a colonização, com a chegada do povo espanhol, em 1531, quando aproveitaram de um período de fragilidade da civilização inca, que estava debilitada por uma recente guerra civil. As violências envolveram Cuzco se estenderam por uma vasta região, do norte do Equador até o centro do Chile, quando chegou o conquistador espanhol Francisco Pizarro a procura das riquezas incas, e executou o imperador inca, Atahualpa, durante a Batalha de Cajamarca. Nesse passado, que mostra a figura de Pizarro, na cidade de Cuzco como nova colônia espanhola, como governador do Peru com poderes cruéis sobre os nativos, forma-se a base da colonialidade do poder, ainda em plena atuação. A população indígena do Peru foi obrigada a criar gado, galinhas e trabalhar na plantação e colheita das culturas agrícolas trazidas do continente europeu, e “às minas espanholas foram lançados centenas de índios escravos, arquitetos, engenheiros e astrônomos confundidos entre a multidão escrava para realizar um tosco e esgotador trabalho de extração” (Galeano, 2004, p.65). Nesse contexto das opressões de colonizadores sobre os indígenas, vemos parte de uma definição que Galeano recupera de Darcy Ribeiro; “os indígenas foram o combustível do sistema produtivo colonial” e ainda são (*Ibid*, p.66). Galeano, o autor poeta que narra utopia e esperança de renascimento da dignidade indígena, retrata em *Veias Abertas da América Latina*, a vida do cacique descendente direto dos imperadores incas, que também tem sua história reproduzida no filme que recebeu seu próprio nome *Tupac Amaru* (1983) de Federico García Hurtado. Uma coprodução peruana-cubana-alemã, que focaliza as expe-

riências do líder Inca José Gabriel Tupac Amaru. Assim como o filme, Galeano conta a história que não pode ser esquecida³.

O passado de opressões coloniais pode ser percebido nos filmes que retratam as violências contra camponeses por parte das Forças Armadas do Peru e que de modo ambíguo ou antagônico se manifesta na insurgência da luta armada dos *senderistas*. Buscamos compreender os discursos das obras fílmicas que se definem na urgência de confrontação dos traumas gerados pelo conflito interno e das violências contra indígenas historicamente vividas. Reconstituir nas produções audiovisuais a luta armada como resposta às opressões coloniais resulta na pretensão de passar pelo tempo histórico da colonização, rever os genocídios indígenas até se chegar aos assassinatos no conflito armado e ainda entender os precedentes desse passado violento no tempo presente.

O acontecimento lembrado é sem limites e é a chave para o entendimento de tudo o que veio antes e depois (Benjamin, 1994, p. 37). A análise do conflito

³ Tupac sitiou Cuzco com seu movimento revolucionário, reconhecido por sua resistência ao poder colonial do passado. Essa história mostra a rebelião acirrada na província de Tinta para abolir crueldade dos serviços obrigatórios nos socavões de prata na província, entre outras violências que sustentaram o enriquecimento do colonizador. Foi com o apoio de milhares que Tupac anunciou ter condenado a força o então corregedor real Antonio Juan de Arriaga. Poucos dias depois da condenação de Arriaga, Tupac Amaru comunicava a abolição de todos os impostos e da mão de obra indígena. A marcha da revolução de Tupac seguiu para Cuzco e milhares de índios aderiram e acreditavam que se morressem nessa guerra ressuscitariam para desfrutarem de todas as riquezas que foram roubadas pelos colonizadores. Tupac foi traído e capturado por um de seus chefes, foi entregue, aos espanhóis. Antes de sua execução na praça principal de Cusco, em 18 de maio de 1871, junto de sua família e vários oficiais, foi submetido a suplícios junto com esposa e filhos, teve seus braços e pernas amarrados em quatro cavalos para ser esquartejado. Seu corpo não partiu e então mutilaram seu corpo, decepando cabeça e braços (Galeano, 2004, p. 65). *“La rebelión de Túpac Amaru es particularmente significativa porque representó, según lo sostenido por Mark Thurner, Charles Walker y otros,23 un primer intento de los líderes andinos de construir un nuevo orden autónomo basado en principios de organización social tomados de su propia experiencia. La represión lanzada por las fuerzas realistas no sólo puso fin al único proyecto nacional autónomo surgido en el Virreinato del Perú; también marcó una mudanza del fermento revolucionario contra el estado colonial, desplazado luego de 1815 de los altiplanos del sur a Lima y la costa, y ahora encabezado por criollos insatisfechos de apariencia y mentalidad europeas que a la larga exhortarían a independizarse de España y crear un nuevo orden republicano, tal como lo imaginaba Simón Bolívar, el libertador de las colonias.”*(Klaren, 2007, p.15).

armado é a chave para o reconhecimento de opressões historicamente vividas. A discussão busca deixar evidente as narrativas que subsidiam a construção da memória das violências coloniais. Estudo que permite reconhecer as forças de poder do grupo subversivo e das Forças Armadas vinculadas às violências do conflito armado – sendo que visões conservadoras reconhecem a condição de terrorismo associada aos *senderistas* e tendem a neutralizar as violências cometidas por militares contra camponeses andinos e, nesse caso, a população é vista como ameaça ao governo. Essa memória do conflito constituída pelos filmes elabora o passado como acervo amplo e de reconhecimento da história. Considera-se que a construção da memória do conflito armado forma o campo político dos filmes com suas propostas de interpretação das forças coloniais envolvidas na guerra interna.

As diferentes visões sobre o cinema do conflito armado levaram, e ainda levam, a crítica a defender ou rechaçar um filme por considerá-lo subversivo. *La boca del Lobo* e *La vida es una sola* retratam camponeses assujeitados aos militares e também aos insurgentes e foram consideradas produções ameaçadoras à ordem vigente. Para melhor entender os motivos de esses dois filmes serem considerados por parte da crítica como subversivos, inclui-se nesta investigação a análise fílmica dessas duas produções que retratam situações e momentos deste período violento. Entre os mencionados filmes que evocam o conflito por meio das experiências das personagens, propõe-se a análise de *La teta asustada*, cuja elaboração à memória da guerra interna no tempo presente é ressignificada por meio dos traumas das mulheres andinas que foram violentadas durante o conflito. Além das análises desses filmes, recorre-se a uma leitura sobre o conflito armado, considerando a atuação do PCP-SL e das Forças Armadas, para relacionar cinema e história na construção da memória de opressões contra camponeses andinos.

Destacamos esse tempo histórico de reconhecimento da violência do poder colonial nas imagens fílmicas que retratam os indígenas que viraram camponeses e vivenciaram o conflito armado. São representações construídas que expõem contextos da guerra interna, tanto no campo como no urbano e que convocam ao aprofundamento das questões políticas e sociais do conflito. As abordagens a esse período estão intrinsecamente relacionadas ao passado histórico de colonização e corroboram com o sentido de resistência política do cinema peruano.

La boca del lobo foi produzido em condições clandestinas. As filmagens realizadas entre 1987 e 1988 retratam o imaginário povoado de Chuspi, com a presença de personagens andinas. O diretor⁴, quando entrevistado⁵ por Jorge Valdez Morgan (2004) sobre o que o motivou a fazer o filme, menciona a falta de conhecimento da população sobre o Sendero Luminoso. E é dessa falta de informações que parece se pautar o filme para construir a imaginação do inimigo, o grupo subversivo Sendero Luminoso como presença ameaçadora, o que potencializa o clima de tensão pelo desconhecimento. Assim como em *La boca del lobo*, a narrativa do filme *La vida es una sola* situa o espectador aos acontecimentos ocorridos em 1983, um ano marcado por confrontos entre o Estado e o PCP-SL que resultou na frequente presença de destacamentos militares em territórios próximos às comunidades indígenas. Em *La Teta Asustada* o enfoque é sobre

⁴ Francisco Lombardi é conhecido por adaptar obras de literatura peruana do conterrâneo Mario Vargas Llosa e se projetou com a conhecida *La ciudad y los perros*, que estreou em 1985. O conflito e as crises sociais, que ficam sempre à frente, definindo o estado das coisas, e as verdades escondidas, são temas recorrentes nos filmes de Lombardi: *Muerte de un maganate* (1980), *Caídos del cielo* (1990), *Sin compasión* (1994) e *Bajo la piel* (1996). No final da década de 1990 e durante o período fujimorista, o conflito ganha novas elaborações em suas narrativas: *Mariposa Negra*, (2006), e *Ojos que No Ven* (2003) décima terceira e quarta produção do diretor fazem referência ao conflito para retratar corrupções políticas.

⁵ Entrevista com Francisco Lombardi. Lima, 22 de diciembre del 2004. Valdez Morgan, Jorge. "Imaginaros y mentalidades del conflicto armado in ter no en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política". Tesis de licenciatura. Lima: PUCP, 2005.

os precedentes da guerra interna. A história de violências contra as mulheres andinas é narrada em canções em quéchua e por meio de diálogos das personagens.

Os modos de abordagem da função política das imagens desses filmes, cujos argumentos se dedicam a refletir sobre os camponeses envolvidos no conflito armado e os precedentes da guerra interna, ampliam a percepção dos filmes como arte militante. A construção da realidade do conflito armado se define, então, como manifestação que subsidia a partilha do conhecimento no espaço comum – de acordo com os postulados de Rancière (2005). O processo de partilha do conhecimento do cinema sobre a guerra define o campo de ação e forma de constituir um conhecimento crítico sobre o conflito, considerando a atuação do PCP-SL, das Forças Armadas e a condição das populações afetadas. É nesse espaço de ação que se define a abrangência desses filmes como obras de arte, com imagens de violência contra andinos que podem inspirar a reflexão ou identificações estimulando consciência crítica. Entender o processo que envolve a partilha das noções políticas pelos filmes que apresentam o conflito armado lança luz à formação da própria política de militância do cinema peruano.

Entre a luta armada e as forças militares: *La boca del Lobo* e *La vida es una sola*

As diferentes visões sobre o conflito armado no cinema levaram, e ainda levam, a crítica a defender ou rechaçar uma produção e até considerá-la subversiva como foi o caso de *La boca del Lobo* e *La vida es una sola*, que retratam camponeses assujeitados aos militares e aos insurgentes. Para melhor entender os motivos de esses dois filmes serem considerados por parte da crítica como subversivos, inclui-se nesta investigação a análise fílmica dessas duas produções que retratam situações e momentos deste período violento.

O pioneiro da filmografia que reconstitui situações vividas no conflito armado, *La boca del lobo*, provocou polêmica e foi considerado controverso por retratar perversidades das Forças Armadas contra andinos e por questionar as leis no combate aos movimentos subversivos (Bedoya, 2009, p.196). O filme evoca o massacre ocorrido em 13 de novembro de 1983 em Socos, Ayacucho, contra uma população de camponeses por uma patrulha do exército. A alusão a um inimigo invisível, o Sendero Luminoso, que espreita o povoado andino, justifica a atuação de militares acampados no local. Além de retratar a matança, com impactantes imagens de violência, a narrativa expõe opinião crítica sobre os problemas estruturais do Peru, assim como a trágica tomada de poder das Forças Armadas no conflito. Exploração de gênero, torturas, assassinatos, condições abusivas de trabalho compõem as imagens de violências que conferem toda a tensão originada da relação entre camponeses, militares e um inimigo invisível, o PCP-SL. Tais imagens contra andinos, que estão entre as duas forças do conflito, resultaram incômodos. Na visão dos setores políticos da direita, de parte da imprensa, e dos militares, *La boca del Lobo* representava perigo por incentivar a subversão. As condições conflituosas para a realização e estreia do filme demonstram o clima tenso do momento, em plena guerra interna. No entanto, mesmo com ameaças às projeções, estreou em salas de cinema e foi premiado no festival de Havana.

Na diegese, o fato de o exército ter que combater um inimigo que não se vê, faz com que os militares se sintam sob constante ameaça por toda a população. A tensão se potencializa diante da dificuldade de comunicação entre militares e a comunidade local que fala em quéchua. Os soldados não conhecem o idioma, desconhecem a geografia em que estão e se sentem ameaçados de ambos os lados. A história é situada por um narrador que toma a palavra, Vitín Luna (Toño Veja), militar subalterno que integra a base militar com a missão de erradicar os *senderistas*. Luna é o soldado que questiona as violências que ocor-

rem no sistema exército. A atuação dos militantes do Sendero Luminoso é colocada como rastros de situações ameaçadoras, e não em suas próprias atuações. O ponto alto do filme expõe o comandante recalcado Roque (Gustavo Bueno) com seu discurso manipulador que chega a desorientar os soldados resultando no genocídio dos camponeses. A dinâmica hostil do comandante ressona nas relações entre os soldados das Forças Armadas e na forma como eles lidam com a população. A câmera assume o ponto de vista dos militares sobre o povoado como suspeito. Os moradores de Chuspi se sentem ameaçados por esses soldados que desconhecem sua história e seus modos de vida. O que impera é a masculinidade tóxica e um militarismo perverso ante uma população que carrega as marcas das violências ocorridas desde a colonização. No itinerário de violências se incluem a violação sexual da frágil menina camponesa por um soldado cínico e as torturas vividas pelos camponeses até se chegar ao massacre. Esses planos confirmam o poder dos fortes, dos soldados, sobre os mais fracos, os camponeses, assim como acontece nas relações de mando entre colonizador e colonizado.

Ao contrário do filme *La boca del Lobo*, que não expõe rostos de *senderistas* e não propõe uma reflexão sobre qual seria o pensamento político do inimigo invisível, *La vida es una sola* (1993), de Marianne Eyde, retrata a atuação de um grupo de *senderistas*, com personagens bem caracterizados, que se infiltra em uma fictícia comunidade andina, Rayopampa. As relações de poder dos militares sobre os camponeses e as violências dos guerrilheiros sobre os camponeses que não se identificavam com luta armada são retratadas no filme. Os camponeses que não concordam com o movimento são subordinados às táticas de doutrinação que envolvem os mais jovens e ficam expostos às violências brutais dos militares. Os camponeses mais velhos são os que mais sofrem.

Assim como ocorreu na realidade, nesses filmes os militares estavam dispostos a eliminar qualquer ameaça. Examina-se, portanto, as relações de po-

der envolvidas no conflito retratado em *La vida*, a fim entender por que esse filme provocou reações negativas, até mais que *La Boca del Lobo*. Pois o filme Marianne Eyde passou por censura pelas condições em que as forças armadas estão representadas. Também são analisadas as questões estéticas definidoras da política deste filme. O olhar agudo da diretora sobre os costumes dos andinos atua na construção de uma matéria prima histórica que permite ver os camponeses (indígenas) em uma perspectiva temporal para além do conflito. Os primeiros planos do filme retratam as celebrações anuais de carnaval, em *Rayopampa*, com o ritual que inclui o sacrifício de uma lhama a ser oferecida para divindades da montanha. As imagens justapõem o passado histórico (demarcado com rituais e com as canções em quéchua) e a realidade do povoado que pode ser decomposta com a presença dos *senderistas* no local. Três estudantes, uma mulher e dois homens, chegam ao povoado com a justificativa de estudos sobre a cultura andina. Em pouco tempo se revelam como membros do grupo insurgente e colocam o plano de recrutamento dos jovens para a luta armada. A jovem camponesa, Florinda (Milagros del Carpio), se apaixona pelo militante que se infiltra na comunidade. Os jovens camponeses de *Rayopampa* são persuadidos por Roger (Javier Maraví) que exhibe suas credenciais de *senderista* ao promover o valor da luta armada para ser possível obter igualdade e justiça para os camponeses. As diferenças de pensamento entre gerações dos camponeses (os pais que não aceitam a posição ideológica dos filhos) permitem uma reflexão sobre o imaginário construído do conflito ao retratar andinos divididos por ideologias. Filhos que se identificam com a proposta de luta do PCP-SL e pais atentos à segurança do povoado que fica comprometida com a presença de *senderistas*.

Conforme exposto na narrativa fílmica, a guerra popular era a via de alcance de uma nova estrutura estatal desejada. Para o PCP-SL a concepção da luta armada é essencialmente rural e ponto básico de confrontação. A luta ar-

mada parte do meio rural, envolvendo camponeses de povoados. Aos que não se integram no movimento a alternativa é cooperar em silêncio ou morrer. Cooperar é também deixar que seus filhos sejam incorporados às fileiras do Exército Guerrilheiro Popular (EGP) ou morrer. Não há outra solução. Para o movimento a neutralidade dos camponeses é impossível e reeducá-los seria uma tarefa muito grande, portanto, a eliminação é a drástica solução (Granados, 1987, p. 50).

Essa dinâmica do Sendero Luminoso é colocada de forma impactante no filme de Eyde. Além do enfoque ao discurso persuasivo dos insurgentes sobre a mudança para uma nova sociedade, em uma alusão ao retorno do império inca, a narrativa não coloca no lugar comum a crueldade no tratamento dos *senderistas* com os camponeses. Atitudes violentas e assassinatos compõem encenações do grupo contra os andinos que não se identificavam com a luta armada. Inclusive, os planos mostram os responsáveis pelo grupo sendo hostis mesmo com os camponeses que passam a integrar a luta, como é o caso de Florinda que, na condição de ser treinada, é assujeitada a matar um cachorro e um homem pertencente a sua comunidade.

A visibilidade dada a militância das mulheres define outra perspectiva de análise do filme *La vida es una sola*. A imagem da jovem camponesa, que se envolve com um militante paisano e decide se tornar uma *senderista*, pontua a afirmação da militância das mulheres, lembrando que muitas combatentes do PCP-SL estiveram nas linhas de frente na guerra interna. Portanto, Eyde valoriza o potencial das mulheres sem romantizar a luta armada. A doutrinação que ameaça uma realidade com mortes e com rompimentos de vínculos sociais e familiares é colocada de forma complexa para as personagens mulheres que precisam ter um compromisso com o partido. Essa proposta do filme se afirma com a personificação de mulher militante através da personagem Meche, enigmática insurgente determinada ao trabalho e à luta que transgride por acreditar

na necessidade de um retorno da dignidade dos andinos. A narrativa faz mediações com as questões políticas e sociais que na realidade foram enfrentadas com a atuação do PCP-SL no campo, onde culmina a atuação das forças armadas na guerra interna com trágicos atos de violências contra um povo que tem uma história marcada por genocídios.

Reitera-se que *La vida es una sola* e *La boca del lobo* reconstituem momentos e situações do conflito com enfoques aproximados sobre as violências contra andinos. Ambas as produções compartilham locais e preocupações semelhantes, e provocam indignação pelo tratamento dos militares com os camponeses. Porém, enquanto *La boca* apresenta a dinâmica de um acampamento militar, com a apresentação sensível de um narrador, que é um militar diferente dos demais por não se identificar com violência, em *La vida* é hegemônica a condição de violência entre militares, que se concentra praticamente na representação do personagem tenente Tigre (Aristóteles Picho), que se apresenta na condição de autor e vítima do sistema militar. Ele, assim como o tenente Roca de *La boca*, estão determinados a vencer o conflito, mas não conseguem conter as forças dos guerrilheiros e estão diante de camponeses que relutam a colaborar. Tigre se sente traído pelos camponeses por não ter sido acionado no primeiro momento de presença dos *senderistas* e maltrata o líder dos camponeses.

Memória das violências: *La teta asustada* entre outros filmes

Diferentes enfoques sobre as forças atuantes no conflito são dados pelas produções realizadas após *La vida es una sola*. Chama a atenção *Paloma de papel* que também apresenta o conflito com a dureza das mortes dos marginalizados e empobrecidos. Esse filme lida diretamente com a experiência da violência do PCP-SL e seu impacto em uma remota comunidade andina. O guerrilheiro é colocado de forma distanciada e o camponês como vítima e ao mesmo tempo

vulnerável à ideologia da luta armada. Casos reais de violências nas cidades em enquadramentos ficcionais podem ser vistos no filme *El rincón de los inocentes* (2005), de Palito Ortega, que retrata a matança de famílias em Ayacucho por parte das forças armadas. A impunidade dos militares e policiais que cometiam violências se justifica por atuarem contra o terrorismo e estarem protegendo o Estado.

Vale ressaltar que essa cinematografia retrata pessoas vulneráveis ao conflito, sendo maioria os camponeses no meio rural, e nas cidades os aliados ao partido e as pessoas que de alguma forma sejam suspeitas. Estudantes foram perseguidos mesmo sem qualquer envolvimento com o grupo, já que o partido, em sua gênese, teve a participação estudantil. Professores foram presos por militares como retratam *Alias la gringa* (1991) de Alberto Durant e *La Casa Rosada* (2016), de Palito Ortega. Há ainda os filmes com enfoque sobre personalidades dissidentes que se mostravam contra as práticas dos *senderistas*. A exemplo, *Coraje* (1998) de Alberto Durant retrata os últimos três meses da vida de María Elena Moyano (interpretada por Olenka Cepeda), uma lutadora social peruana, popularmente conhecida como Madre Coraje, com importante trajetória política em Lima. Ela fez críticas abertas tanto ao Sendero quanto a violência militar e foi assassinada na capital limenha, em 1992, por um comando senderista. As filmagens começaram exatamente seis anos após o assassinato de Moyano pelo Sendero Luminoso em 15 de fevereiro de 1992.

A fortuna crítica dessa filmografia peruana confirma as construções ambíguas da memória sobre o conflito armado. Há filmes que passam por censuras e são julgados por fazerem apologia à violência ou à doutrinação *senderista*, enquanto há críticas que enaltecem as produções pela condição de denúncia às violências cometidas pelas Forças Armadas ou pelo PCP-SL. Enfim, são diversas as construções do tempo do medo, de 1980–1996, enquanto conjuntura de

violência que subjaz de uma grave crise social que remonta os irresolutos problemas históricos como a secular exclusão de direitos dos indígenas.

Entre os mencionados filmes que evocam o conflito armado de forma indireta, por meio das experiências das personagens, ressaltamos *La teta asustada*, cuja elaboração à memória da guerra interna no tempo presente é ressignificada por meio dos traumas das mulheres andinas que foram violentadas durante o conflito. A protagonista Fausta (Magali Solier) foi contaminada pela *teta asustada* (nome dado, pelos andinos, à doença criada pelo trauma do estupro). Nesse imaginário, o leite materno é meio de contágio da doença da mãe para a filha. Diante dessa forma de patologia, essa personagem criou um universo próprio como forma de se proteger do mundo externo. Em sua busca pela proteção, ela introduziu uma batata na vagina, e ficou com sua saúde prejudicada. A batata que serve como proteção em uma vagina caracteriza o imaginário coletivo do medo. É uma imagem que revela o medo da violência sexual recorrente no conflito armado.

Diante da morte da mãe, que está embalsamada e guardada dentro da casa, Fausta precisa de dinheiro para o funeral. Ela passa a trabalhar como empregada doméstica para custear o transporte do corpo da mãe à sua terra natal, o que reforça sua necessidade em manter a tradição cultural indígena. O relacionamento entre Fausta e a dona da casa, uma mulher compositora, branca e rica, ilustra a histórica relação entre andino e colonizador. As canções da subalterna são fontes de inspiração e são roubadas pela compositora.

Os cantos em língua *quéchua* formam a matéria prima histórica para dar significado à ancestralidade andina e à histórica condição de violações dos direitos dos andinos. O tempo antigo, caracterizado pela língua *quéchua* que resistiu às violências da colonização, e o passado mais recente, do período do conflito armado, ambas as temporalidades definem as posturas das personagens que sobreviveram aos estupros durante o conflito armado. Esses dois tempos, o

da colonização e o da guerra interna, formam as linhas de continuidade entre o tempo passado e presente na elaboração da memória dos estupros.

Reflexões finais

Nos planos finais de *La vida es una sola*, a jovem camponesa corre com a angústia e vemos o sentido de despertencimento. Florinda, voluntária da luta armada, não suportou seguir um grupo que a subordinou a cometer violência contra sua própria comunidade, e ainda passou por desilusão amorosa, a decepção com o par *senderista* que queria poder a qualquer custo. Em sua tentativa de retorno, ela foi renegada pelo pai e para ela restou a corrida que parece não ter fim. Já os últimos planos de *La boca del Lobo* mostram o militar novato que corre por não se identificar com as violências cometidas pelas Forças Armadas. A sua corrida também parece não ter fim. Florinda e Luna representam os jovens que ficaram sem referências nessa guerra interna. A corrida pode ser vista como uma metáfora dos projetos nacionais inconclusos e a necessidade de retorno ao princípio, à Abya Yala.

O último enquadramento de *La boca del lobo* mostra o povoado dizimado e a menina andina que foi violada e caminha sem rumo. Esse olhar da menina punge o narrador e o espectador. É o olhar que afirma a necessidade de liberar verdades sobre as mortes e desaparecimentos de camponeses que são ocultados para a sociedade. *La teta asustada* também convoca à necessária revisão do passado como tempo de reconhecimento das violências historicamente vividas. Por meio dos cantos em quéchua entoados pela velha indígena (mãe de Fausta) são narradas as violências cometidas pelos homens que a estupraram, cortaram o pênis de seu marido morto e forçaram-na a comer o órgão genital. O filme sugere a violação da mãe por parte dos militares, pois a filha Fausta tem ânsia

de vômito ao ver uma imagem de militar. No entanto, ela sente medo de qualquer presença masculina.

Esses filmes retratam as violências das Forças Armadas durante o conflito e não seria apenas com a intenção de compor uma reflexão sobre a mentalidade militar e as trágicas consequências de sua atuação. A retórica da violência é assumida para provocar indignação, pois na matança se identificam, além dos precedentes do conflito armado, os sintomas da colonização que subsiste, principalmente nas relações de poder que envolvem militares e camponeses (indígenas). Ao expor militares que matam andinos, identifica-se a confrontação das violências historicamente vividas. E ao expor *senderistas* que matam camponeses as mesmas violências coloniais são dialeticamente confrontadas. É por essas mediações entre as violências ocorridas na história que os filmes definem a partilha desse conhecimento dialético. As imagens que expõem situações de abusos aos direitos humanos no período do conflito armado convocam o espectador a uma reflexão crítica sobre o momento e a condição histórica. Portanto, discutir essas representações através de diferentes leituras objetiva ampliar o arcabouço crítico do leitor-espectador para um melhor entendimento da retórica da violência e de suas relações com a política do cinema.

Os filmes que constroem a representação do conflito armado propõem visibilidade às violências contra os direitos humanos e essa conscientização influencia na formação da própria política de resistência desse cinema. Assim, a filmografia relacionada ao conflito se define em seu potencial de resistência e de engajamento político, indissociável da construção da memória e história de luta dos andinos. São narrativas que mediam o reconhecimento das violências e buscam romper com os silenciamentos e esquecimentos dos massacres ocorridos desde a colonização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEDOYA, R. **El cine sonoro en el Perú**. Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2009.

BÖSCHEMEIER, Ana Gretel Echazú; QUISPE-AGNOLI, Rocío; GRECO, Lucrecia. **Waman Poma de Ayala, um autor indígena do século XVII: Questionando antropocentrismos no colonialoceno**. TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 24, jul./dez. 2021, p. 157-203.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe Final**. (2003). (Versão digital) Lima: CVR. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009.

GRANADOS, Manuel Jesús. **O Sendero Luminoso aproximações a sua história e ideologia**. Novos Estudos CEBRAP nº 19, dezembro 1987, pp. 46-67

MANRIQUE, Nelson. **El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980–1996**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

NOGUEIRA, S. **América Latina. História, transformação política e perspectiva no Continente in Cultura e comunicação: perspectivas para a América Latina**. (Org.) Maria Nazareth Ferreira – São Paulo: CELLAC; ECA-USP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

VALDEZ MORGAN, Jorge. **Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política**. Tesis de licenciatura. Lima: PUCP, 2005.

WALSH, Catherine. **Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos**. Ecuador, Copyleft, 2014.

WILLAKUY, Hatun. **Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación**. Lima: Comisión de Entrega de CVR, 2004.