a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

La llorona: o fantasma de um povo sob o autoritarismo e a arte como resistência no contexto latino-americano

La llorona*: the ghost of a people under authoritarianism and art as resistence in the Latin American context*

Aline Chagas
0000-0002-1784-3667
chagasferb@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa o longa-metragem *La Llorona*, de Jayro Bustamante, como uma alegoria política que reinscreve o genocídio maia na Guatemala e transforma o cinema em dispositivo de memória e resistência. Partindo da ascensão global do autoritarismo, o texto articula o filme e o genocídio indígena à luz de Mbembe, Agamben e Butler, evidenciando como a lógica racializada do inimigo interno desumaniza detrerminados corpos. A obra opera na fronteira entre estética e política: pela audiovisão, o som atua como elemento de convocação do trauma, ampliando o campo sensorial e confrontando o espectador com a violência estatal. O texto aproxima o filme das performances de Regina José Galindo e do coletivo LasTesis, que transformam violência de gênero em denúncia pública e ação política. Juntas, essas obras instauram formas de justiça sensível que rompem silêncios, reivindicam memória e reinscrevem as vítimas no espaço simbólico, afirmando a arte como instrumento essencial contra a violência patriarcal, estatal e histórica.

Palavras-chave

Cinema. Guatemala. Autoritarismo. Arte. Resistência.

Abstract

This article analyzes Jayro Bustamante's feature film La Llorona *as a political allegory that rewrites the Maya genocide in Guatemala and transforms cinema into a tool for memory and resistance. Starting from the global rise of authoritarianism, the text articulates the film and indigenous genocide in light of Mbembe, Agamben, and Butler, highlighting how the racialized logic of the internal enemy dehumanizes certain bodies. The work operates at the intersection of aesthetics and politics: through audiovisual media, sound acts as an element that triggers trauma, expanding the sensory field and confronting the viewer with state violence. The text draws parallels between the film and the performances of Regina José Galindo and the LasTesiscollective, which transform gender violence into public denunciation and politic action. Together, these works establish forms of sensitive justice that break silences, reclaim memory, and reinscribe victims in the symbolic space, affirming art as an essential resource against patriarchal, state, and historical violence.*

Keywords

Cinema. Guatemala. Authoritaranism. Art. Resistence.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.24

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O patriarcado é um juíz
Que nos julga por nascer
e nosso castigo
é a violência que não se vê [...]
São os policiais. Os juízes.
O Estado.
O presidente.
O Estado opressor é um macho estuprador
(trecho cantado na performance *Un violador en tu camino*,
do coletivo LasTesis).

Nos últimos anos, pudemos observar crescente vulnerabilidade nas estruturas democráticas em nível global. Não restrita ao ponto de vista da legalidade, mas sobretudo no que diz respeito a valores morais e individuais que se refletem em escolhas políticas ameaçadoras à existência de alguns grupos minoritários. Seja em países considerados mais desenvolvidos em âmbito geopolítico – tendo em vista as eleições de Donald Trump (1946-) nos Estados Unidos, Viktor Orbán (1963-) na Hungria e a (re)ascensão da extrema-direita com o partido da primeira-ministra Giorgia Meloni (1977-) na Itália – ou no cone sul das Américas – com Javier Milei (1970-) na Argentina e Jair Bolsonaro (1955-) no Brasil – onde a instabilidade faz parte do nosso estado natural.

Sob regências populistas à direita e inclinadas ao fascismo, o que se percebe em comum e a despeito das particularidades culturais de cada região são ações antidemocráticas refletidas em políticas racistas, misóginas, xenofóbicas, classistas e lgbtfóbicas salvaguardadas no argumento do conservadorismo e de sucessivas crises econômicas.

Há pormenores que separam governos de direta e regimes fascistas, embora sejam poucas as diferenças ideológicas entre os extremistas. A defesa da autoridade, da tradição, da hierarquia e de instituições como a Igreja e a família tradicional esbarra no direito à democracia de forma coletiva. A incorporação de ideias que combatem movimentos sociais tendo como premissa um pensamento nacionalista radical e sem espaço para diálogo com ideologias distintas também tende a rechaçar qualquer tipo de arte que contradiga esses valores.

Nesse sentido, se o artista busca, com seu trabalho e muitas vezes com sua própria existência, confrontar as normas e promover reflexões críticas

a respeito da política, passa a ser visto como um oponente a ser combatido por meio de censura, sucateamento e repressão. Por outro lado, há espaço para cultura oficialista que reforce a tradição, o nacionalismo e a moral conservadora.

Assim, em contextos autoritários como os que a América Latina forjou ao longo dos anos, o artista se torna um protagonista ao desafiar narrativas oficiais e dar luz a experiências silenciadas. Tensionando os limites da ordem vigente, a arte questiona a quem e para que serve a história oficial.

Em *Alegorias da derrota*, publicado originalmente em 1968, Idelber Avelar (2003) reflete sobre luto e melancolia a partir da literatura e da cultura latino-americana no pós-ditadura, e argumenta que ambos não podem se apoiar em narrativas de redenção e progresso. Estas surgem a partir da experiência do trauma e da perda, e não da celebração pela retomada da democracia. Surgem da ruína de um passado que não se fecha em seus testemunhos fragmentados. Esse panorama revela como o autoritarismo, ao se infiltrar nas instituições e no cotidiano, produz rupturas profundas tanto em âmbito cultural quanto social. A arte, sob esse cenário, não apenas resiste, como transforma o sofrimento coletivo em potência reflexiva e ato político.

O processo de reconciliação nacional, presente no discurso de transição, ratifica a ideia de que se deve seguir em frente. Essa postura melancólica, sob uma leitura freudiana, não elabora o sentido da perda, transformando o trauma em esquecimento, ao contrário do que veremos no longa *La llorona*, de 2019, que opera exatamente como ruína alegórica cinematográfica, mantendo viva a ferida histórica. Neste caso, a derrota é o ponto de partida para a representação dessa história, ainda não elaborada por seu povo e escrita em forma de roteiro mais de 20 anos após os Acordos de Paz da Guatemala, de 1996, que atribuíram um ponto final à guerra civil.

Em 1954, um golpe liderado pelo coronel Carlos Castillo Armas (1914-1957) destituiu o presidente eleito Jacobo Árbenz (1913-1917), e o país entrou em longo período de instabilidade política com consequências que perduram até seu reencontro com a democracia. A reversão de reformas agrárias seguidas de um sangrento conflito armado entre militares e guerrilheiros de esquerda resultou na dizimação de mais de 200.000 pessoas, em sua maioria indígenas de origem maia.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Figura 1
Vítimas de violência sexual ocultam seus rostos no julgamento de Rios Montt, Cidade de Guatemala
© Moises Castillo / AP – Disponível em: https://www.latimes.com/espanol/eeuu/articulo/2016-03-16/hoyla-int-tribunal-inicia-juicio-contra-ros-montt-por-genocidio-20160316

Entre as décadas de 1960, que marca o início da guerra civil, e 1970, após a breve restauração democrática com César Méndez (1915-1996), Carlos Arana Osorio (1918-2003) resgata os anos de chumbo guatemaltecos declarando estado de sítio e adotando métodos de tortura, desaparecimento e assassinatos como *modus operandi* de seu governo. É sob esse contexto que o martírio indígena se agrava. Do fim do mandato de Osorio, em 1974, até 1982, com a entrada de Ríos Montt (1926-2018) em mais um golpe de Estado, a guerra civil se mantém e com ela eventos marcantes de violência, como o que coloca no mapa Sepur Zarco – destacamento militar que inspira a narrativa de Jayro Bustamante (1977-) em *La llorona*.

Em 1982, quando os militares fincam uma base na região, líderes *q'eqchi* insurgem-se contra o regime na busca pelo direito sobre suas terras. Em resposta, militares desaparecem com parte do grupo, queimam suas casas e violentam as mulheres.

La llorona circunscreve a guerra civil (1960-1996) e o estado de sítio na lenda popular latino-americana. O autor roteiriza o genocídio que dizimou cerca de 33% do povo maia-ixil na metáfora do fantasma como figura política em que o terror se faz presente no retorno do reprimido histórico. Desloca a figura mítica para o seio familiar de um general acusado de crimes de lesa-humanidade, transformando seu lamento em ferramenta de denúncia e resgate da memória coletiva.

O terceiro de uma trilogia que insere a Guatemala no circuito europeu de cinema, se inscreve numa espécie de alegoria da derrota, em que as narrativas vitoriosas dão lugar às ruínas da história. É aqui, onde falham os tribunais e o indizível se faz ouvir, que os fantasmas fazem justiça.

Nos tribunais da vida real e da ficção, mulheres indígenas denunciaram, sobretudo, os estupros sistemáticos a que foram submetidas no decorrer dos 36 anos de conflito. Entre 2011 e 2016, 15 sobreviventes levaram seus algozes ao mais alto tribunal da Guatemala, resultando na condenação de dois ex-oficiais, entre eles Efraín Rios Montt – que teve sua sentença anulada poucos dias após o julgamento.

Nesse sentido, há consonância entre as críticas de Avelar e Bustamante, em que ambos descartam a possibilidade de reconciliação, mas insistem nas chagas abertas que o autoritarismo promove. No filme, com o genocídio indígena, o fantasma que retorna não é apenas uma alegoria da dor de um povo, mas a encarnação de sua memória, aproximando-se de espectros da história e da impossibilidade de sepultar seus mortos antes de a justiça ser feita. Como Avelar (2003, p.130) pontua em sua análise de *A cidade ausente*, do escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), "entre o imperativo do luto e da promessa, estes personagens emergem da derrota para contar a história do sobrevivente e imaginar que o futuro não repetirá o passado".

Assim, o cinema de Bustamante se assemelha à literatura e à arte do pós-ditadura, uma vez que constrói essa narrativa que não busca uma reparação da derrota histórica, mas a reinscreve como memória viva e capaz de convocar atos de justiça. Algo perceptível nos testemunhos tardios das vítimas que vemos no filme e na história. Aqui, em diálogo com Avelar, o cinema lança mão da alegoria como uma forma estética que surge após a catástrofe, em que a figura mítica opera como um significante vazio que carrega a memória dos mortos e convoca o luto coletivo e político. Quando finalmente a aparição dos fantasmas

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

rompe o pacto de silêncio, há o enfrentamento do trauma: “A alegoria floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento. A alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (Avelar, 2003, p.17).

Na perspectiva do escritor, a cultura é atravessada pela impossibilidade de uma reparação da perda, mas alinhada à necessidade de narrar a partir das ruínas, como no caso de Sepur Zarco.

O longa pendula entre o estético e o político, usando o som como ferramenta que dá a devida espessura à experiência do trauma. O filme soa como um sussurro, e por vezes é o silêncio que dá a dimensão do conflito. Do lado de fora da mansão, manifestantes incansáveis vociferam palavras de ordem e cantos que exigem alguma reparação. Na consciência do general, ecoam o choro e as vozes subalternas que carregam consigo o horror da violência.

Figura 2
Jayro Bustamante, *La llorona*, 2019, Guatemala



Jacques Rancière (1940-), filósofo e professor francês, fala da partilha do sensível. Algo que nos ajuda a pensar essa camada estética e política, à medida que se transforma a dominação pura em algo visível, dizível e audível a partir da arte. O autor define essa partilha como a maneira pela qual se organiza o que pode ou não ser visto, dito ou pensado. De forma que, em um contexto inóspito de dominação, esta será autoritária, silenciando algumas existências.

Assim, o cinema como potencial arte política – e mecânica, como o autor definiu, ao se referir àquelas que promovem "modificação de paradigma artístico" (Rancière, 2005, p.45) e uma nova relação com seus temas – se configura dessa forma quando recria modos de ver e sentir para além da ilustração de uma causa. Em *La llorona* há uma tentativa de desorganizar a percepção do espectador, que se aproxima do terror, do luto e da culpa por meio de montagem e *mise-en-scène* pensadas para essa aproximação. O som invade os espaços de poder e segurança dos personagens, redistribuindo o audível e se fazendo presente de forma constante na ossatura do filme: "A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares" (p.17).

Se antes o general detinha a ordem policial do sensível, agora é atormentado por seus fantasmas. Em Rancière (2005, p.17), a política também se dá quando o invisível se torna visível, ou seja, quando esses corpos dissidentes passam a sujeitos autônomos e munidos de direito à fala:

> A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

Dessa forma, o filme atua como contrapartilha, devolvendo presença às vítimas por meio do dissenso. Sua força não está apenas na história, mas na estética, pois, a imagem, o som e o silêncio redistribuem o sensível e abrem espaço para a revolta dos mortos e dos sobreviventes.

É a partir dessa reconfiguração do visível e audível proposta por Rancière que a análise da audiovisão se torna central: não apenas na representação, mas na redistribuição já mencionada. No aspecto visual, a fotografia destoa da convenção das paletas quentes em cenário latino. Sob luz baixa e tons frios, o que sobressai é o colorido dos *perrajes* das testemunhas em contraste com a monotonia intencional dos trajes dos militares.

Michel Chion (2011), teórico e compositor francês, propõe uma relação entre som e imagem como uma experiência perceptiva complexa em que ambos se afetam de forma alquímica. Nesse sentido, sua concepção de audiovisão é essa compreensão do cinema como um espaço de atravessamentos mútuos, em que o olhar é invadido pela escuta e vice-versa.

Em *La llorona*, o som se constitui numa estrutura sensorial e simbólica: pelo choro, pelas águas, pelos sussurros – e pelo silêncio que compõe um chamado ao passado obscuro da ditadura. A escuta vai além da estética porque é também política. Todos os ecos e sons da natureza, alinhados ao choro místico da mulher fantasma, evocam as vidas perdidas na guerra, transformando a casa – e a consciência – de Monteverde em cenário de terror, dando à imagem outros significados possíveis.

O autor argumenta que o som cuja causa não se vê é um som que inquieta o espectador. O som acusmático talvez seja o mais presente na atmosfera de *La llorona*, do ponto de vista conceitual, visto que todos sabemos a origem histórica dos lamentos. Na teoria, "o ouvinte é levado a colocar mais duas vezes a questão "o que é?" (a traduzir por: "o que causa este som?")" (Chion, 2011, p.32). Aqui, a resposta estaria além da estética sonora, que é mais do que um recurso comum ao gênero, mas uma materialização do trauma e das muitas vozes caladas à força.

A contrapartida está no silêncio que, por sua vez, carece dos ruídos para se fazer incômodo, pois, "nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste" (Chion, 2011, p.50), nesse caso, também político. Isso se dá, pois, não como ausência, mas presença dramática – recurso que Bustamante usa para intensificar a claustrofobia. Há muitos planos silenciosos em seus filmes, em que o observador é levado a ocupar o vazio sonoro com reflexões acerca do não dito. Seja pela culpa ou pela angústia, há um chamado a repensar o passado.

Chion sugere que pela sincronia audiovisual cria-se uma atmosfera de presença e veracidade. Por outro lado, o filme tende a sincronizar a tensão sonora com a banalidade do cotidiano: a respiração, o gotejar da água o ranger das portas, causando certo estranhamento. As cenas em que Monteverde perambula pela casa em busca dos ruídos expõem um descompasso entre a sincronicidade do som extraído dos objetos em contrapartida com a inquietude que eles causam no general. O que ocorre igualmente com os sons oriundos da rotina doméstica e da vida fora da mansão.

A teoria de Chion oferece ferramentas para pensar a imagem. De todo modo, para o autor, é o som que dará sua dimensão. Em Bustamante, as imagens imóveis e as composições simétricas ganham mais força no encontro com a sonoridade, sobretudo quando envolve elementos da natureza. Isso ocorre, porque, ao contrário das imagens – limitadas pelos quatro lados de sua projeção – não há um recipiente que restrinja o som. Essa é uma limitação visível não apenas pelo enquadramento – essencialmente limitante – de uma cena, como também na ausência de uma imagem como "vemos" nos primeiros segundos de filme, em que há apenas uma reza murmurada sobre a tela preta. A câmera, fixa em corredores vazios, corpos ou no olhar de um personagem (figuras 2 e 3), somada ao som extracampo amplia o espaço de significação visual.

Assim, mediante a audiovisão, *La llorona* cria uma experiência sensorial da história, na qual o espectador participa como ouvinte do registro falado do trauma. A manifestação do invisível opera, no filme, como uma forma de justiça. À luz da teoria, o horror transcende o visual e traz o passado de volta pela escuta.

Em âmbito político, *La llorona* me leva a pensar em um possível diálogo entre três autores: Achile Mbembe (1957-), Giorgio Agamben (1942-) e Judith Butler (1956-). Mbembe, pelo conceito de necropolítica, Agamben quando fala das vidas nuas e Butler com sua distinção entre vidas precárias e vidas passíveis de luto. Na Guatemala, isso se explica nas políticas estatais de extermínio dos indígenas.

O conceito criado por Mbembe reforça a ideia de que o poder soberano se exerce não pela gestão da vida – como vemos na biopolítica foucaultiana –, mas pelo controle e exposição à morte. Na guerra civil como expressão necropolítica, o Estado e o exército determinaram seu "inimigo interno" e, assim, definiam quem poderia ou não viver. Nesse sentido, havia uma lógica racializada e colonial, em que a vida indígena era tratada como descartável e fora da cidadania plena.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Figura 3
Jayro Bustamante, *La llorona*, 2019, Guatemala

Para construir essa lógica de um "inimigo interno", o Estado cria uma retórica de segurança nacional influenciada pelos Estados Unidos e sua Doutrina de Segurança Nacional,[1] que justificava o extermínio sob o discurso anticomunista. Essa imagem criada funcionava como uma categoria necropolítica e, portanto, um corpo desumanizado:

> A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (Mbembe, 2018, p.6-7).

A figura do comunista alinhava antagonismo político e racismo estrutural: indígenas e camponeses eram as vítimas mais frequentes. Numa ideologia que se sustenta na colonialidade do poder que nos ensina Aníbal Quijano, reforçando hierarquias raciais e econômicas, o genocídio maia que se inicia nos anos 1980,

[1] Refere-se principalmente à Estratégia de Segurança Nacional (NSS), um documento quadrienal que define as ameaças e prioridades de segurança dos Estados Unidos. A expressão Doutrina de Segurança Nacional ficou associada à influência ideológica que os EUA exerceram em regimes militares de outros países durante a Guerra Fria.

na necropolítica em sua expressão mais radical, segue a lógica da conquista. Mbembe cita o estado de exceção e o estado de sítio como constructos de uma base normativa do direito de matar. Isso ocorre justamente diante de uma necessidade imposta, dessa figura do inimigo do Estado. Algo que o autor associa também com a "solução final" do regime nazista:

> Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? (Mbembe, 2018, p.17).

Assim, a necropolítica atua como produção simbólica da morte, pelo medo e pelo uso da violência como meio de inscrever o poder no corpo social: desaparecimentos, mutilações, assassinatos e estupros que funcionam como mensagem de poder. Em contrapartida, como forma de resistência, as comunidades maias funcionam como prática de resistência e memória.

Para um diálogo com Mbembe, tomo o conceito de "vida nua", no qual Agamben (1998) fala sobre as vidas que podem ser eliminadas sem que isso seja considerado crime – o poder soberano se caracteriza por sua capacidade de suspender a lei e decidir quem está ou não sob proteção jurídica. Algo parecido com o que a alegoria de Bustamante denuncia quando escancara as violações do regime militar. A Guatemala figura como um estado de exceção permanente, uma vez que os crimes cometidos em nome da pátria, em sua maioria, permanecem impunes.

Agamben (1998, p.153) nomeia "vidas nuas" aquelas reduzidas aos fatores biológicos, sem valor político, como o *homo sacer* – que pode ser morto, mas não dado em sacrifício a uma divindade:

> Nesse sentido, política e vida se entrelaçaram de forma tão íntima, que não se deixam analisar com facilidade. A vida nua e seus avatares no mundo moderno (vida biológica, sexualidade etc.) têm uma opacidade inerente, impossível de esclarecer sem reconhecer sua natureza política.[2]

---

[2] No original: *En tal concepto, política y vida han pasado a entrelazarse de manera tan íntima, que no se deja analizar con facilidad. A la nuda vida y a sus avatares en el mundo moderno (la vida biológica, la sexualidad, etc.) le es inherente una opacidad que es imposible clarificar si no se cobra conciencia de su carácter político.*

Se por um lado, isso corresponde ao que foi feito nos massacres da Guatemala quando pensamos que alguns grupos estavam constantemente expostos à morte, por outro, podemos pensar que o que os conduz ao desfecho mais trágico é justamente o cunho político de seus corpos racializados e/ou generificados.

Como já mencionei, a guerra civil funcionava como uma máquina de extermínio, visto que um corpo sob qualquer suspeita de dissidência teria sua morte decretada e legitimada. As zonas de exceção ficariam por conta dos territórios indígenas onde o exército detinha total poder na decisão de vida e morte. Assim, o campo em Agamben, e a colônia em Mbembe, se encontram: ambos como lugar de referência para a forma mais crua e cruel em que a soberania se faz sem mediação.

Agamben não trata da questão racial de forma específica, porém, Mbembe nos mostra que a racialização é peça fundamental nessa engrenagem. Na Guatemala, assim como no Brasil, o racismo estrutural somado à herança colonial define quem é matável. A vida nua tem cor, território e uma história que constantemente se tenta apagar. Dessa forma, o indígena comunista naquele contexto era o corpo nu da guerra. No contexto atual, esses grupos permanecem em risco.

La llorona tenta reinscrever o valor político dessas vidas quando dá voz e imagem a uma narrativa reduzida ao silêncio forçado. No surgimento de uma ética pós-necropolítica, ressuscitam simbolicamente os que foram condenados à morte.

Butler (2023) questiona quais dessas vidas são choradas e passíveis de luto. No caso do genocídio, que não foi reconhecido pelo Estado e pela história oficial, são maioria as vidas indígenas que não se enquadram nos rituais de enlutamento: “Apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (p.32). A autora compreende que qualquer vida é precária, uma vez que todos dependemos de uma rede de sustentação vinculada ao cuidado, ao afeto, à alimentação, à proteção do Estado, entre outras demandas fundamentais para uma existência com segurança e dignidade. As circunstâncias sociais, no entanto, hierarquizam essas vulnerabilidades, produzindo uma distribuição diferencial da precariedade, em que uns estão mais expostos que outros à violência e outras vicissitudes:

> Por isso, a precariedade como condição generalizada se baseia em uma concepção do condicionado por um mundo sustentado e sustentável; a reação – e, em última instância, a responsabilidade – se situa nas reações afetivas a um mundo que sustenta e impõe. Como essas respostas afetivas são invariavelmente mediadas, elas exigem e desempenham o papel e certos enquadramentos interpretativos; podem também colocar em questão o caráter aceito como verdadeiro desses enquadramentos e, nesse sentido, fornecer as condições afetivas para a crítica social (Butler, 2023, p.59).

Vimos ao longo deste texto como as mulheres maias e camponesas são exemplos extremos de vidas duplamente descartadas pelo Estado: em primeiro lugar pela violência sistemática e em seguida pelo apagamento, quando a primeira se prolonga por meio da negação do luto e da memória.

Em *Quadros de guerra* e *Vida precária*, Butler (2023, 2019) fala do luto como um ato político, pois, é no reconhecimento dessa vida como "chorável" que se afirmam sua importância e sua dignidade. *La llorona* reencena esse processo de reconhecimento que Butler descreve. Ao mencionar os "quadros" como recortes de discursos, imagens e narrativas que moldam aquilo que pode ser percebido, traz à tona a política como regente e produtora dos regimes de visibilidade (da história e do sujeito). Nesses enquadramentos criam-se os inimigos e legitima-se o genocídio.

> Podemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos. Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida. Podemos ver a divisão do mundo em vidas passíveis ou não passíveis de luto da perspectiva daqueles que fazem a guerra com o propósito de defender as vidas de certas comunidades e para defendê-las de outras pessoas, mesmo que isso signifique eliminar estas últimas (Butler, 2023, p.64-65).

Butler exemplifica essa operação com o atentado do 11 de setembro nos Estados Unidos, quando imagens das vítimas estadunidenses ganham tons de ícone em rede nacional, gerando comoção e luto público restrito a apenas um grupo, enquanto trabalhadores e imigrantes ilegais não tiveram nenhum

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

destaque. Considerando o tratamento desferido aos imigrantes e o contexto sob o qual se deu o atentado, não seria leviano afirmar que essa exposição fazia parte e uma agenda política que decide quem são essas vítimas e as hierarquiza.

Em contrapartida, a ficção de Bustamante opera de forma inversa, desfazendo o enquadramento oficial e reconstituindo narrativas que partem do testemunho dos mais vulneráveis. Assim, quando em diálogo, esses autores deixam ver que sua obra não se limita a retratar um episódio da guerra, mas tratar a catástrofe à luz da estética e da política, com toda importância do lastro de injustiça que um Estado não democrático promove. A alegoria da ruína, como traz Avelar, destaca a impossibilidade de suturar o trauma. A necropolítica de Mbembe evidencia como o Estado administra e trata a morte de seu povo como tecnologia de governo. Agamben fala a respeito da negação de direito desses corpos sujeitos à violência, e Butler, por fim, trata do desprezo após a morte.

Bustamante mobiliza a figura do fantasma para romper com a indiferença dos personagens e conduzir seus espectadores ao confronto com as violências de gênero, racial e política que permanecem assombrando o presente. É nesse cruzamento entre estética e política que a arte se faz indispensável na crítica, não como reparação plena, mas como manutenção de memória.



Figura 4
Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, 2007, Guatemala

O roteiro não evoca somente o luto das vítimas, mas como o espaço privado do ditador e seu núcleo familiar integram a manutenção das ruínas da história coletiva.

Aos oito meses de gravidez, Regina José Galindo (1974-) se faz prender em uma cama catre, com cordões umbilicais imobilizando suas mãos, em referência às mulheres indígenas violentadas no período de conflito armado na Guatemala. A artista faz referência a testemunhos que deram origem ao relatório final da Comissão para o Esclarecimento Histórico (CEH) da Guatemala, *Guatemala: Memoria del Silencio*,[3] publicado em 1999 e que documenta as violações de direitos humanos ao longo da guerra civil:

> A investigação do CEH permitiu determinar que aproximadamente uma em cada quatro vítimas diretas de violações dos direitos humanos e atos de violência era mulher. Elas foram mortas, desaparecidas, torturadas e estupradas, por vezes devido a seus ideais e sua participação política e social; algumas foram vítimas de massacres e outras ações indiscriminadas. Milhares de mulheres perderam seus maridos, tornando-se viúvas e únicas provedoras de seus filhos, muitas vezes sem recursos materiais após a destruição de suas casas e plantações em operações de terra arrasada. Seus esforços para reconstruir suas vidas e sustentar suas famílias merecem reconhecimento especial[4] (CEH, 1999, p.28).

Em caminho semelhante, no mesmo ano de lançamento do filme, surgia no Chile, na cidade de Valparaíso, um fenômeno performativo que partia de uma peça. *Un violador en tu camino*, do coletivo feminista LasTesis, é um fragmento de uma série de apresentações de rua que se tornaria um manifesto mundial contra a violência de gênero. Sob um contexto em que os movimentos feministas

---

[3] Disponível em: https://files.acquia.undp.org/public/migration/gt/UNDP_gt_PrevyRecu_MemoriadelSilencio.pdf

[4] No original: *La investigación de la CEH permitió determinar que aproximadamente una de cada cuatro víctimas directas de las violaciones de los derechos humanos y hechos de violencia fueron mujeres. Murieron, fueron desaparecidas, torturadas y violadas sexualmente, a veces por sus ideales y su participación política y social; otras fueron víctimas de las masacres y otras acciones indiscriminadas. Miles de mujeres perdieron a sus esposos, quedándose viudas y como único sostén de sus hijos, a menudo sin recursos materiales luego de la destrucción de sus casas y cultivos en las operaciones de tierra arrasada. Sus esfuerzos para reconstruir sus vidas y mantener sus familias merecen un reconocimiento particular*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

avançam em espaço público desde o início do século 21, estendendo-se à Primavera Chilena, os protestos que foram interrompidos apenas em razão da pandemia tomam dimensão global e de caráter decolonial.

Para a professora chilena Magda Sepúlveda Eriz (2021, p.198),[5]

> A expansão nacional e internacional da arte performática demonstrou que as mulheres compartilhavam a experiência de violência, sofrida em diferentes graus, e que não estavam mais dispostas a permanecer em silêncio, mas sim prontas para forjar um vínculo transversal fora das estruturas de poder. A comunicação sobre o feminismo é fundamental para a construção dessa união.[6]

As fundadoras do grupo – Lea Cáceres, Paula Cometa Sibila Sotomayor e Dafne Valdés[7] – buscavam traduzir teses de autoras feministas em performances, no palco, levando suas ideias para além da academia, fazendo da performance artística um projeto de comunicação feminista, como afirma Eriz.

Mulheres se alinham em filas, algumas com seus olhos vendados e coreografadas, apontando e cantando um refrão que inverte a lógica da culpabilização e dá título à obra (figura 5). Nesse sentido, o coletivo rompe com qualquer hierarquia entre artista e público:

> Embora a arte performática normalmente envolva um artista ou grupo de artistas se apresentando para uma plateia, a característica definidora de *Un violador en tu camino* é que todas são convidados a participar. Todas podem se tornar artistas, políticas e denunciantes. O muro entre artista e espectador foi derrubado. A relação horizontal rompe o vínculo hierárquico chefe/professor/intelectual tão caro à cultura falocêntrica. Juntas, vivenciam a denúncia pública do abusador[8] (Eriz, 2021, p. 198).

---

[5] Não há informações precisas sobre sua data de nascimento.

[6] No original: *La expansión nacional e internacional de la performance demostró que las mujeres tenían en común una violencia sufrida en diversos grados y que ya no estaban dispuestas a callarla, sino que estaban disponibles para fundar un lazo transversal y fuera del poder. Para armar esta unión, la comunicación sobre feminismo es nuclear.*

[7] Não há informações precisas sobre suas datas de nascimento, apenas que todas têm a mesma idade.

[8] No original: *Mientras lo habitual de la performance era la actuación de un artista o un grupo de artistas para unos observadores, lo característico de* Un violador en tu camino *es que todas están invitadas a participar. Todas pueden convertirse en artistas, en políticas y en denunciantes. El muro entre artista y espectadoras ha sido derribado. La relación de horizontalidad rompe la vinculación jerárquica de jefe/maestro/intelectual tan cara a la cultura falocéntrica. Todas juntas viven la experiencia de denunciar al abusador públicamente.*

Rita Segato, antropóloga argentina que inspirou parte da performance, acredita que esse tipo de violência seria uma forma de subjugar o gênero feminino diante de situações como a que vimos na Guatemala. A autora rechaça o desejo sexual como motivação e afirma que, na realidade, trata-se de um castigo, uma condenação de comum acordo entre homens, a fim de demarcar seu lugar de poder em relação às mulheres. Segundo a autora, a partir de uma pesquisa realizada com presos acusados de estupro, havia nesses homens certa dificuldade em compreender a dimensão de seus crimes. É nesse sentido que haveria uma incongruência entre o entendimento público e o fator político da violência como uma arma estrutural, que tem algo a dizer a alguém, a um grupo – formado prioritariamente por mulheres:

> O estupro segue essa lógica. É, por um lado, um fato, um ato na sociedade, um ato comunicativo, cuja enunciação é compreendida tanto pelo falante quanto pelos receptores por meio não de uma consciência analítica ou discursiva, mas de uma consciência prática. E, por outro lado, o estupro não se refere exclusivamente à relação entre o agressor e sua vítima, mas sim, e principalmente, à relação entre o agressor e seus pares, outros homens[9] (Segato, 2018, p.40).

Segato refere ainda a violência sexual como forma de subjugação que atinge também os homens violentados, pois, dessa forma, seria possível reduzi-los a uma figura feminilizada. Nesse sentido, trata-se de um crime que não deve ser compreendido na esfera individual, mas como um mecanismo coletivo de poder que mira na perpetuação de valores patriarcais:

> O estupro coloca sua vítima – na maioria das vezes uma mulher, mas às vezes um homem – na posição feminina e se alimenta do tributo resultante dessa dominação, desse processo de redução. Não há masculinidade sem a circulação desse tributo que a constrói. E não há feminilidade sem aquilo que leva à posição reduzida e subjugada: essa é a "matriz heterossexual", a matriz patriarcal, o gênero. O que o

[9] No original: *La violación sigue esa lógica, es, por un lado, un hecho, un acto en sociedad, un acto comunicativo, cuyo enunciado tanto el enunciador como los destinatarios entienden, aunque no por medio de una conciencia analítica, discursiva, sino por medio de una conciencia práctica. Y por el otro lado, la violación no remite exclusiva mente a la relación del agresor con su víctima, sino que lo hace, y principalmente, a la relación del agresor con sus pares, los otros hombres*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> estupro faz é, precisamente, conduzir o corpo da mulher a uma posição feminina; o estupro é uma ação feminilizante que reproduz um ato arcaico[10] (Segato, 2018, p.41).

Quando equiparados, filme e performance traçam estratégias distintas, mas que convergem em resistência. O primeiro mobiliza o terror íntimo para retornar à memória vidas descartadas pela necropolítica, enquanto o segundo lança mão de uma voz coletiva, em uníssono, denunciando o descaso presente. Então, desloca-se o silêncio do privado para as ruas. De certa forma, ambos reivindicam o direito ao luto e à manutenção da possibilidade de vida das mulheres. Se Bustamante entra no espaço íntimo para lembrar os crimes da ditadura, LasTesis toma para si o espaço público e, em conjunto, atua como uma espécie de contra-arquivo, resgatando tudo aquilo que se quer esconder.



Figura 5
Mulheres cantam "El violador eres tú" em Santiago do Chile © Marcelo Hernandez/Getty Images

[10] No original: *La violación coloca a su víctima – mujer más frecuentemente, pero a veces hombre – en la posición femenina, y se nutre con el tributo resultante de esa dominación, por ese proceso de reducción. No hay masculinidad sin la circulación de ese tributo que la construye. Y no hay feminidad sin esa conducción a la posición reducida, subyugada: ésta es la "matriz heterosexual", la matriz patriarcal, el género. Lo que hace la violación es, precisamente, conducir el cuerpo de mujer en una posición femenina; la violación es una acción feminizadora que reproduce un acto arcaico.*

Assim, vimos que a performance busca transformar dor e indignação em potência política, permitindo que as experiências pessoais de opressão sejam compartilhadas. Esse processo de coletivização da denúncia fortalece o engajamento político das participantes e redefine o espaço público como palco legítimo para o enfrentamento das violências de gênero. Ao transformar experiências individuais em voz coletiva, LasTesis provoca uma ruptura simbólica e real com o silêncio imposto pela estrutura patriarcal e o denuncia como mais uma forma de agressão.

> *Un violador en tu camino* cria uma forma de conhecimento sobre como as mulheres são violentadas sempre que decidem se expressar e tomar medidas políticas. Esse conhecimento é comunicado na performance por quatro elementos centrais: 1) invalidação do estereótipo do estupro como impulso libidinal; 2) conhecimento sobre como o mecanismo de violação sexual dos corpos das mulheres tem sido usado para "as normalizar" em diversos períodos históricos; 3) conhecimento sobre a nomeação, ou seja, a reivindicação da legitimidade de expressar a palavra "feminicídio"; e 4) mudança social por meio da união intergeracional de mulheres em uma ação pública[11] (Eriz, 2021, p.201).

As duas performances citadas no texto, assim como o filme, compartilham de uma mesma reivindicação por justiça. Assim, reafirmam a arte como um espaço de resistência política e, por vezes, afetiva, diante de sistemas de opressão. Galindo e LasTesis utilizam o corpo feminino como território de enfrentamento, transformando a dor e o trauma da violência em um gesto público e político. Nesse sentido, a arte não se faz como mera representação da injustiça, mas de sua exposição alinhada a um chamado para ação.

O corpo de Galindo opera como um arquivo da violência, bem como um instrumento de denúncia desde o título de sua obra. A artista se (ex)põe vulnerável, corporificando o sofrimento de tantas mulheres duplamente violentadas:

---

[11] No original: Un violador en tu camino *crea una forma de conocimiento sobre cómo se violenta a las mujeres toda vez que ellas deciden tener voz y acción política. Este saber es comunicado en la performance a través de cuatro núcleos: 1) invalidación del estereotipo de la violación como impulso libidinal; 2) conocimiento sobre cómo se ha usado el mecanismo de violentar sexualmente el cuerpo de las mujeres para "normalizarlas" en diversas épocas históricas; 3) saber sobre el nombrar, esto es, reclamar la legitimidad de expresar la palabra "femicidio" y 4) cambio social mediante la unión intergeneracional de las mujeres en una acción pública.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

sob a guerra e diante da impunidade. O Edifício dos Correios, local onde a obra foi registrada, se transforma em um tribunal simbólico para que a arte reencene o protesto por justiça. Do mesmo modo, LasTesis leva o julgamento às ruas, para que, em coletivo, se faça ecoar as vozes das vítimas contra uma estrutura patriarcal que as culpa pela violência sofrida.

As três obras que ilustram este texto aparecem como forma alternativa de se fazer uma justiça sensível, baseada na visibilidade, na escuta e na comunhão entre as vítimas. É por meio da arte que se reivindica o direito de sentir, de existir e lutar por alguma reparação. A justiça que se alcança, ainda que incompleta, é necessária, pois, cria brechas no real e na construção da memória, fazendo desses corpos e suas narrativas uma ferramenta de transformação.

Aline Chagas *é doutoranda em artes pelo PPGAV-UFRJ, mestre em artes pelo PPGCA-UFF, graduada em gravura pela EBA-UFRJ, formada em direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e estudante de psicologia pela Uerj. Pesquisa cinema, América Latina, identidade e minorias.*

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CEH, COMISIÓN para el Esclarecimiento Histórico. *Guatemala: memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: CEH, 1999.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

ERIZ, Magda S. Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social del 2019. *Revista Letral*, n.27, p.193-213, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Ed. 34, 2005.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

Como citar:

CHAGAS, Aline. *La llorona*: o fantasma de um povo sob o autoritarismo e a arte como resistência no contexto latino-americano. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 350-370, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.24. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae