
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

VIOLÊNCIA, INSÓLITO E REPARAÇÃO EM LA LLORONA (2019), DE JAYME BUSTAMANTE

Rodrigo de Freitas Faqueri¹ (IFSP)
e Daniele Aparecida Pereira Zaratini² (UPE)

RESUMO: Este artigo objetiva analisar a reconfiguração da *Llorona* no filme de mesmo nome (2019), dirigido por Jayme Bustamante, a partir da relação entre as marcas da violência histórica e os elementos do insólito ficcional. Nesse longa-metragem, apresenta-se a reconstrução ficcional de um episódio da história guatemalteca: o julgamento do ex-ditador Monteverde por seus crimes contra a população da etnia *ixil maya*, dizimada pela violência oriunda do regime totalitário. Nesse contexto, surge a figura de Alma, representação mítica da *Llorona*, personagem que assombra o militar em consequência de suas atrocidades contra sua comunidade e seu povo. Culpado mas impune, o ex-ditador vê se descortinar diante de si uma pluralidade de eventos incomuns que revelam ser o insólito uma força motriz para que se consiga justiça pelos crimes cometidos, constituindo-se, portanto, como uma resposta à violência praticada pelo Estado. Contribuirão para nossa análise os estudos de Rafael Cuevas Molina (2012) e Grace Bushway (2021) sobre violência e cinema na Guatemala, bem como os aportes teóricos de Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017), Filipe Furtado (1980), entre outros, para se pensar a figura da *Llorona* e a composição do insólito ficcional no mencionado filme do diretor guatemalteco.

PALAVRAS-CHAVE: la Llorona; violência; insólito; genocídio.

VIOLENCE AND UNCANNY IN LA LLORONA (2019), BY JAYME BUSTAMANTE

ABSTRACT: This article aims to analyze the reconfiguration of the figure of *La Llorona* in the 2019 film of the same name, directed by Jayme Bustamante, by examining the intersection of historical violence and elements of the fictional uncanny. The film presents a fictional reconstruction of a key episode in Guatemalan history: the trial of former dictator Monteverde for his crimes against the Ixil Maya population, who were decimated under his totalitarian regime. In this context, the figure of Alma, a mythical representation of *La Llorona*, emerges to haunt the military officer for the atrocities committed against her community. Despite his guilt, the former dictator evades legal punishment, but he is

¹ rodrigofaqueri@ufop.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-9292-3536>

² daniele.zaratin@upe.br - <https://orcid.org/0000-0001-8236-4227>



confronted by a series of uncanny occurrences that serve as a catalyst for justice, offering a symbolic response to the violence inflicted by the State. This analysis draws on the works of Rafael Cuevas Molina (2012) and Grace Bushway (2021) regarding violence and cinema in Guatemala, as well as the theoretical contributions of Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017), and Filipe Furtado (1980) to explore the figure of La Llorona and the construction of the uncanny in Bustamante's film.

KEYWORDS: Llorona; violence; uncanny; genocide.

Recebido em 21 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

INTRODUÇÃO

Éste es un buen país para cometer un crimen
(Rodrigo Rey Rosa)

–¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!
–Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?
(Miguel León Portilla)

No Brasil, ainda hoje a América Central é colocada em uma condição de ostracismo por parte de intelectuais, dos meios de comunicação e da população em geral. No Brasil, poucos são os pesquisadores que se dedicam a essa região, o que resulta, consequentemente, em escassos estudos sobre as manifestações artísticas produzidas na Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica e Panamá, países que compõem essa região do istmo.

Com mais de cinquenta milhões de habitantes registrados em 2023, conforme o sítio *Countrysmeters*, esse estreito território americano apresenta uma diversidade histórica, cultural, étnica e social que merece atenção. Entre a pluralidade de sujeitos dessas regiões destacam-se as populações indígenas, grupos historicamente violentados desde o período de colonização até a contemporaneidade e que têm parte dessa história de violência narrada no filme *La Llorona*, do diretor Jayro Bustamante.

Nascido em 1977 na capital guatemalteca, o cineasta cresceu em Panajachel, comunidade maya localizada no departamento de Sololá e próxima ao lago Atitlán. Formado pelo Conservatório Livre de Cinema Francês, Bustamante fundou, em 2017, o primeiro espaço de cinema independente de seu país, localizado no Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Entre suas produções fílmicas, está a trilogia *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019) e *La Llorona* (2019), filmes nos quais o cineasta suscita reflexões sobre homofobia, machismo, perseguição política e sobre as diversas formas de violência perpetradas pelo Estado.

Objeto deste artigo, *La Llorona* (2019) conta a história de Enrique Monteverde, ex-presidente e ditador militar da Guatemala. Na trama, ele é acusado de praticar o crime de genocídio contra indígenas durante o período em que esteve no poder. Impune por sua suposta condição de saúde, ele não é encarcerado, porém a população

não aceita tal decisão e, em vigília na frente da casa do ditador, exige justiça imediata por tantos mortos. Nesse cenário de clamor por justiça, surge Alma, indígena de origem *ixil maya* que consegue trabalho na casa do general Monteverde após os demais empregados, também indígenas, se demitirem ao saberem que naquele espaço, durante à noite, ouvia-se lamentos de uma mulher.

Com esse roteiro, Jayro Bustamante traz à tona o debate sobre a pluralidade de formas de violência ocorridas no país, entre as quais está o genocídio contra a população *ixil maya* praticado entre os anos de 1981 e 1983. Para isso, o diretor dialoga com as manifestações do insólito ficcional ao colocar como protagonista de seu longa uma personagem que representaria a “Llorona”, personagem da tradição discursiva hispano-americana conhecida por vagar durante as noites em busca de seus filhos.

Levando em consideração essas questões, este estudo propõe a análise da reconfiguração dessa personagem a partir da relação entre as marcas da violência histórica e dos elementos do insólito. Para isso, utilizaremos os estudos de Rafael Cuevas Molina (2012) e Grace Bushway (2021) para debater a violência histórica presente na Guatemala e o cinema produzido nesse país, além das pesquisas de Rosa M. E. de Montandon (2007), Ana Lúcia Trevisan (2017) e Filipe Furtado (1980), entre outros, para compreender essa lendária personagem e a composição do insólito no longa-metragem de Jayme Bustamante.

VIOLÊNCIA(S): MARCAS HISTÓRICAS E REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DA DITADURA

Guatemala, Honduras e El Salvador, países que compõem o chamado “triângulo do norte” na América Central, possuem os mais altos índices de violência do mundo, segundo os registros de desenvolvimento humano da ONU. De acordo com esses dados, essas nações tiveram, entre 2009 e 2010, taxas de mortalidade maiores que regiões acometidas por guerras, tais como o Iraque, o Afeganistão e a Ucrânia. A violência nessa região não é algo contemporâneo apenas: a exemplo de outros países que sofreram o processo de colonização, a região centro-americana vive sob a sombra da violência cotidiana perpetrada pelos sistemas estatais locais.

No caso da Guatemala, desde sua independência da Espanha, em 1823, até a assinatura do segundo acordo de paz, em 1996, o país teve somente dois períodos de regimes democráticos, totalizando dez anos apenas. Fora isso, todos os quase duzentos anos desta nação foram permeados por regimes oligárquicos e ditaduras militares. A situação mais grave registrada é no século XX, entre os anos de 1960 e 1996, período em que o país enfrentou a guerra civil que, conforme aponta Cuevas Molina (2012) a partir de Torres-Rivas (1993: 19), há registros de mais de cem mil casos de crimes políticos.

O chamado *Estado Contrainsurgente*, instaurado pelos regimes ditatoriais militares a partir de 1960, propagou a violência e o terror contra a população com a finalidade de eliminar a “ameaça comunista” e suprimir o levante popular na Guatemala. Duran-

te esse período, foram três as ondas de terror perpetradas, resultando em milhares de pessoas, majoritariamente indígenas, massacradas pelas forças militares daquele país. Ocorrida no início dos anos de 1980, a terceira dessas ondas foi a mais cruel e devastadora, como destaca Cuevas Molina:

Na terceira onda de terror, que abrange a década de 1980, mas que aprofunda suas raízes na segunda metade dos anos setenta e se prolonga, com menor intensidade, durante a primeira metade dos anos noventa, se tinha como objetivo aniquilar as bases sociais que sustentavam ao movimento guerrilheiro, aglutinado em torno da Unidade Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNAG). Nesta etapa, o regime empregou amplos e inovadores dispositivos genocidas de controle social. Foram arrasadas centenas de comunidades indígenas, ao mesmo tempo que se formavam as Patrulhas de Autodefesa Civil (PAC), uma milícia civil obrigatória sob controle militar, de um milhão de homens. O resultado foi catastrófico: mais de 400.000 mortos, 40.000 desaparecidos, mais de um milhão de migrantes internos, 250.000 refugiados no México, [...], e milhares de exilados espalhados por todo o mundo. (2012: 50)³

Os números apresentados pelo autor assustam, visto que, em 1980, a população guatemalteca não passava de 7 milhões de habitantes. Assim, quase 15% da população total do país compunham as Patrulhas de Autodefesa Civil (PAC) e participaram ativamente dos massacres cometidos pelos militares, que assassinaram quase 6% da população guatemalteca, majoritariamente as comunidades indígenas.

O terror da violência estatal não se revelava somente nesses números, mas se explicitava também no processo de recrutamento feito pelos militares para a adesão aos PACs. Em depoimentos, os ex-guerrilheiros desse período ressaltam que os comandantes do exército guatemalteco construíram uma imagem de que os combatentes do regime contra insurgente instaurado eram altamente perigosos e precisavam ser eliminados o quanto antes. Dessa forma, se afastaria a população da guerrilha e evitaria que os movimentos sociais ganhassem força. Para isso, realizaram-se diversas operações táticas das forças militares e a mais letal delas foi a *Operación Ceniza*, ocorrida durante os anos de 1982 e 1983 e que consistiu:

No arrasamento de aldeias e o assassinato de quase todos seus habitantes, nas zonas rurais onde os serviços de inteligência tinham detectado algum

3 En la *tercera oleada* de terror, que abarca la década de los ochenta, pero que hunde sus raíces en la segunda mitad de la de los setenta y se prolonga, con menor intensidad, durante la primera mitad de la de los noventa, se tuvo como objetivo aniquilar las bases sociales que sostenían al movimiento guerrillero, aglutinado en torno a la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNAG). En esta etapa, el régimen desplegó amplios y novedosos dispositivos genocidas de control social. Fueron arrasadas cientos de comunidades indígenas, al mismo tiempo que se formaban las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), una milicia civil obligatoria bajo control militar, de un millón de hombres. El resultado fue catastrófico: más de 400.000 muertos, 40.000 desaparecidos, más de un millón de desplazados internos, 250.000 refugiados en México, [...], y miles de exilados desperdigados por todo el mundo.

tipo de influência ou apoio, direto ou indireto, à guerrilha. Por sua vez, se realocavam territorialmente as comunidades, que passavam a ser “polos de desenvolvimento”, “aldeias estratégicas” ou “aldeias modelo”, nas quais a vida cotidiana de seus habitantes transcorria como em um quartel, sob estrito controle militar e o alistamento obrigatório da população masculina nas PAC. (Cuevas Molina 2012: 153)⁴

É neste contexto de violência estatal generalizada que o telespectador encontra a narrativa de *La Llorona* (2019). Enrique Monteverde, personagem do filme de Bustamante, é inspirado na figura do ditador guatemalteco Efraín Ríos Montt (1926-2018), considerado um dos mais atroz militares de seu país, responsável pelas operações militares durante seu período no governo (março/1982 - agosto/1983), inclusive pela mencionada *Operación Ceniza*. Em 2013, juntamente com o general José Mauricio Rodríguez, Ríos Montt foi julgado por 15 dos mais de 470 massacres cometidos sob sua supervisão. Condenado a 50 anos de prisão por genocídio e a mais 30 anos por crimes contra a humanidade, Ríos Montt teve suas sentenças anuladas pela Corte Constitucional da Guatemala ao argumentar que os ritos processuais não foram seguidos no referido julgamento.

Em *La Llorona* (2019), Enrique Monteverde repete os mesmos passos de Ríos Montt: é condenado por seu crime de genocídio, mas não vai para a prisão por causa de sua suposta debilitada saúde.

Nesse sentido, uma das marcas relevantes da obra de Bustamante está no fato de se recuperar a memória coletiva sobre o tema para que não caia em esquecimento. A figura de Enrique, singular para a composição crítica da obra, representa o processo de negação histórica dessa memória coletiva da violência estatal, já que ele acredita não ter feito nada mal durante seu governo, conforme aponta Bushway:

Enrique mantém uma indiferença moral: não há nada a neutralizar ou negar porque ele afirma que não fez nada de errado. Durante seu próprio testemunho, ele diz ao juiz que “Guatemala merece respeito. Mas você bem sabe que minha intenção era criar uma identidade nacional... não sei do que estou sendo acusado” (00:21:03-00:21:24). Ao longo do filme, ele repete que não fez nada de errado, que fez tudo pelo bem-estar da Guatemala e que não é culpado. (2021: 16)⁵

4 Durante los años 1982 y 1983 se desplegó un conjunto de ofensivas del Ejército denominadas “Operación Ceniza”, que consistían en el arrasamiento de aldeas y el asesinato de casi todos sus habitantes, en las zonas rurales donde los servicios de inteligencia habían detectado algún tipo de influencia o apoyo, directo o indirecto, a la guerrilla. A la vez, se re-localizaba territorialmente a las comunidades, que pasaban a ser “polos de desarrollo”, “aldeas estratégicas” o “aldeas modelo”, en donde la vida cotidiana de sus habitantes transcurría como en un cuartel, bajo estricto control militar y el enrolamiento obligatorio de la población masculina en las PAC.

5 Enrique mantiene una indiferencia moral: no hay nada que neutralizar ni negar porque él sostiene que no ha hecho nada mal. Durante su propio testimonio dice al juez que “Guatemala merece respeto. Pero usted bien sabe que mi intención fue crear una identidad nacional... no sé de qué me está

O posicionamento de Monteverde reflete o pensamento da elite e dos representantes dos governos ditatoriais guatemaltecos, que negam os genocídios praticados no país e buscam silenciar as populações indígenas oprimidas. A figura de Carmen, esposa de Enrique no filme, também é construída nesta linha: no princípio, afirma que os testemunhos das mulheres indígenas dados no tribunal são falsos e que todas eram prostitutas, que se ofereciam aos militares nos quartéis localizados nas zonas rurais do país. Assim, observa-se que a negação dessa memória coletiva acerca da violência estatal é retratada, no filme, de maneira explícita para fomentar o debate sobre o genocídio e a consequente punição de seus perpetradores.

Justamente nesse contexto de impunidade histórica e de intenso desejo por justiça por parte da população guatemalteca, que se levanta contra o apagamento da violência sofrida pelos povos indígenas, o elemento insólito emerge e isso acontece por meio da figura da *Llorona*, personagem da tradição oral que, na trama, é a responsável por desencadear uma série de eventos que culminam em uma espécie de acerto de contas entre violentados e violentadores.

LA LLORONA, DE BUSTAMANTE: VIOLÊNCIA, INSÓLITO E REPARAÇÃO HISTÓRICO-FICCIONAL

Amplamente difundida no imaginário discursivo dos países de língua espanhola, sobretudo no México, a figura da *Llorona* se caracteriza pela capacidade de se moldar de acordo com as crenças e valores de determinados grupos ou épocas, o que lhe possibilita congregar uma pluralidade de facetas e histórias. Isso é o que afirma Rosa M. E. de Montandon, que, em sua pesquisa doutoral, destaca a existência de pelo menos três dimensões dessa personagem lendária. De acordo com a pesquisadora, a primeira dimensão se relacionaria à representação da *Llorona* como a “Grande Deusa”, símbolo de uma “dualidade feminina criadora e destrutiva, amada e temida, que remete a figuras mitológicas relacionadas com a fertilidade”. Por essa ótica, ela se apresentaria “transfigurada igualmente em Eva ou Cihuacoatl, Tonantzin ou Guadalupe” (Montandon 2007: 17).

Em sua perspectiva “literária”, ainda conforme Montandon, a referida personagem surgiria a partir da simbiose dessa imagem de grande deusa com as características locais. Dessa forma, a *Llorona* se moldaria a partir das “condições econômicas, sócio-culturais ou os recursos tecnológicos de cada tempo e de cada grupo. Tais relatos acerca dessa personagem organizariam e estruturariam funcionalmente o mito, prestando-lhe coerência e inteligibilidade histórica” (Montandon 2007: 17). Seria justamente nessa perspectiva literária que se adequariam as inúmeras facetas e versões da história dessa personagem, como, por exemplo, a da indígena que, na época colonial, assassinou os filhos após ser abandonada por um fidalgo espanhol ou ainda a da mulher que precisou, após ter seu marido preso, se prostituir para sobreviver,

acusando” (00:21:03-00:21:24). A lo largo de la película repite que no hizo nada mal, que lo hizo todo para el bienestar de Guatemala y que no tiene la culpa.

engravidou e escondeu seus filhos na beira de um rio, resultando na morte por afogamento dessas crianças.

Já na sua dimensão como “memória”, essa imagem feminina se constituiria como uma reminiscência que abarcaria tanto as memórias individuais como coletivas, introduzindo-se, assim, no cotidiano das pessoas e de grupos de modo a conferir “sentido às suas vivências através dessa figura, criada e mantida pela coletividade, desdobrada em inúmeras variantes, tantas quantas pessoas e comunidades mal assombradas lembram e tentam resistir ao tempo” (Montandon 2007: 17).

Pensar na figura da *Llorona*, a partir dessa tríplice perspectiva analítica, ilumina caminhos interpretativos de sua construção no longa-metragem de Bustamante. Igualmente importante se revela a análise do diálogo dessa figura feminina da tradição oral com as vertentes do insólito ficcional hispano-americano, tendo em vista que, nessa parte do continente, esse tipo de narrativa se origina “como visão crítica da história” (Trevisan 2017: 20) que descortina uma perspectiva ficcional cujos “elementos fantásticos e imaginativos recriam esteticamente o universo de um mundo irreal, reiteradamente imaginado por quase todas as crenças religiosas. A concretude da História ressurgiu justamente nesse universo imaginativo (Trevisan 2017: 22).

Justamente no bojo da concretude histórica que Bustamante assenta sua ressignificação desse universo imaginativo. Na trama do diretor guatemalteco, a personagem Alma corporifica a *Llorona*, que se reconfigura mítica e literariamente, trazendo à tona as memórias da perda de seus filhos e de sua própria vida, o que ocorre, dessa vez, não por suas próprias mãos, como difundido pelas dimensões literárias da trama, mas, sim, pelas mãos violentas do Estado.

Logo na abertura do longa, destacam-se os aspectos culturais relacionados ao “sincretismo religioso” presente nos países hispano-americanos. A estruturação e ordem de apresentação das cenas iniciais marcam a histórica divisão social e cultural entre os membros dessas mesmas sociedades: primeiro, num espaço social da casa, surgem as mulheres brancas, familiares dos generais, que rezam apenas ao seu deus cristão. Carmen, a esposa do general Monteverde – bem no centro da imagem na Figura 1 – é a responsável pela condução do momento.

Figura 1: as mulheres da família Monteverde e esposas de outros generais rezam.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 02:16)

Em comunhão, essas mulheres interpelam seu deus pela absolvição dos militares às vésperas do julgamento pelo genocídio indígena. Para isso, Carmen usa uma série de orações no subjuntivo e no imperativo, demanda que seu deus, entre outras ações, “pense”, “fale” e “sinta” por eles. Enquanto faz isso, ela, de cabeça erguida, olha fixamente para frente, na direção do telespectador. Em outro espaço, os militares se reúnem com advogados para tratar do julgamento do general Monteverde. Preocupados, eles escutam conselhos de como se comportar, se vestir e expressam o receio de que, sendo um deles sentenciado, a chance de outras condenações seria grande.

Terminada a visita, mais tarde, no espaço restrito do quarto da empregada, estão duas indígenas, ambas posicionadas de lado. Uma delas, Valeriana - espécie de governanta da casa-, igualmente reza, mas o faz usando sua língua materna. Na Figura 2, ela também se dirige ao deus cristão, contudo expande suas preces aos seus espíritos ancestrais, rogando-lhes proteção para o general Enrique e para sua família, bem como para seus “entes queridos”.

Figura 2: a indígena, empregada da casa dos Monteverde, reza.



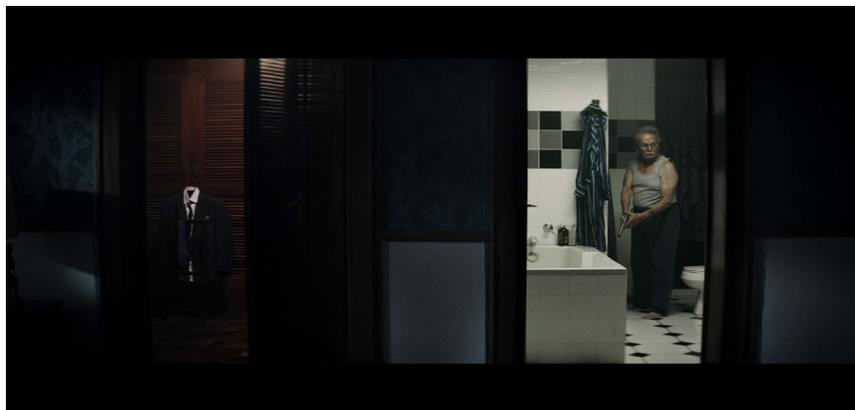
Fonte: Bustamante (2019 - 00: 05:37)

A análise conjunta de ambos os *frames* sublinha, por um lado, a permanência nas sombras dos indígenas e de suas culturas, que ocupam o lugar menos relevante da casa, sempre em posição subalterna, ao mesmo tempo em que intensifica, por outro, a já inicial construção de uma atmosfera que descortina um espaço ancorado em fatos históricos e políticos ao mesmo tempo que também surge atravessado por elementos alusivos às narrativas do insólito justamente por se enfatizar a perspectiva do religioso com uma ambientação que “foge em geral à luz e à cor, com iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias” (Furtado, 1980: 124).

Nesse espaço híbrido, que integra mas não unifica contraditórios, pelo contrário: potencializa-os, a memória das tradições originárias se faz presente em conjunção com a memória dos crimes políticos cometidos por Monteverde. Com isso, apesar dos pedidos de auxílio divino ou talvez justamente por causa deles, os eventos in-

comuns começam a acontecer na casa, afetando diretamente o general, como se observa na Figura 3:

Figura 3: o general Monteverde investiga possível intruso em sua casa.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 09:20)

A composição estética do frame acima é simbólica na medida em que enfatiza a vulnerabilidade de Enrique por meio da dualidade de sua construção identitária. Embora esteja com arma em punho, o general, despido de sua roupa civil socialmente validada pelas culturas ocidentais, apresenta-se frágil e assustado perante os acontecimentos atípicos. Lamentos e choros misteriosos, torneiras inexplicavelmente abertas, ruídos desconhecidos assombram o militar, que, num primeiro momento, numa espécie de “racionalização parcial” (Furtado, 1980: 67), justifica tais episódios alegando a presença de “guerrilheiros” na residência, versão essa que sua família não acredita, julgando, antes, ser consequência da velhice do militar.

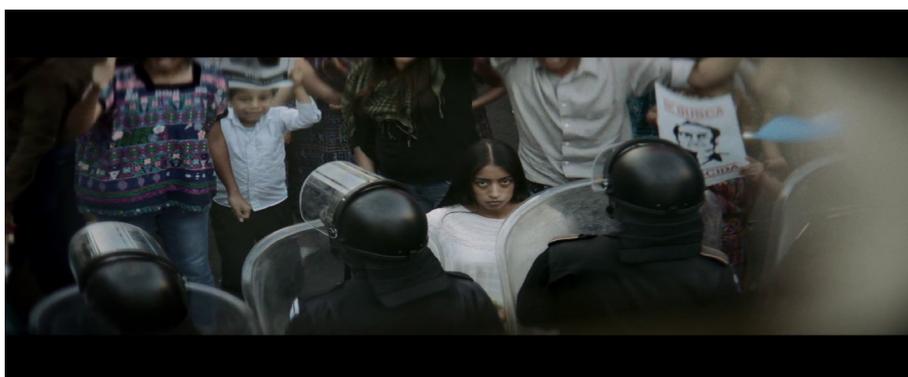
O “sincretismo religioso” restrito dos Monteverde não lhes permite antever o que efetivamente ocorria. Diferentemente dos trabalhadores indígenas daquela casa, os quais, ao serem questionados sobre se ouviram uma “mulher chorar”, negam, contudo, em conversa entre si usando sua língua materna, afirmam ser a “Llorona”. Nesse ponto, a narrativa propõe uma reflexão singular: o aprendizado sobre religiões, crenças da tradição oral e até mesmo sobre as línguas foi unilateral, apenas os indígenas se viram forçados a fazer esse movimento, já que transitam entre a religião e a língua dos colonizadores e seus descendentes. Logo, o militar ignora a iminência das consequências resultantes de suas ações e isso ocorre porque desconhece e subestima as culturas originárias, apesar de conviver cotidianamente com elas, inclusive embaixo do mesmo teto. Com isso, desconhece a possibilidade de punição por um meio outro que não seja a lei, sua perspectiva de racionalidade.

No dia seguinte ao evento acima, apenas Valeriana permanece trabalhando na casa, apesar de quase receber um disparo do general na noite anterior. Todos os outros empregados indígenas se demitem, alegam “medo”. Do ponto de vista da família do general, tal temor se deve ao fato de que o militar quase acertou Valeriana com a arma; pela ótica dos empregados, que compartilham da mesma memória mítica-

-ancestral, o receio é por conhecerem a origem dos mencionados eventos incomuns, sabem quem é a responsável por tais lamentos.

Com a partida dos funcionários, abre-se a oportunidade para novas contratações e é dessa forma que Alma aparece no longa (Figura 4).

Figura 4: Alma olha para o general Monteverde, que está na janela.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 32:10)

A composição estética do *frame* acima confere intensa carga simbólica para a narrativa fílmica tanto do ponto de vista do insólito quanto da perspectiva histórica. Tanto o nome da protagonista quanto sua caracterização física sugerem o fantasmagórico e o perene: Alma surge vestida de branco e caminha livremente pela multidão (da mesma forma que seus semelhantes em relação à religião e à língua), que, com gritos de “queremos justiça” e “assassino”, exige a punição dos militares e sobretudo de Monteverde por seus crimes contra os indígenas.

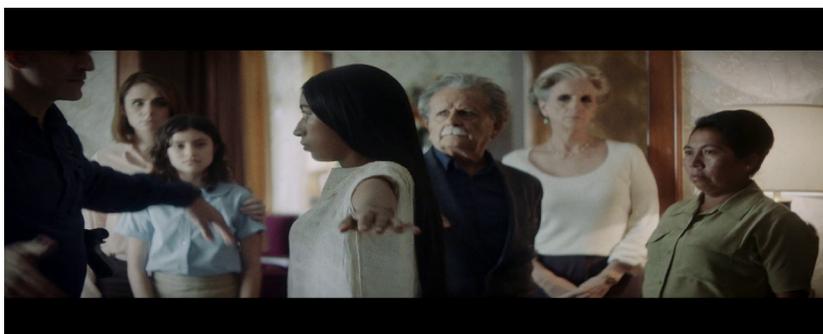
A convergência contexto histórico violento e manifestação do insólito dialoga com o que propôs Daniele Zaratín sobre o que denominou de “insólito histórico” (2019: 195). De acordo com a pesquisadora, pode-se identificar, na tradição latino-americana, narrativas nas quais, ambientadas em contextos históricos disfóricos, o insólito se apresenta como força propulsora para que haja reparação e justiça por violências sofridas historicamente por determinados grupos ou indivíduos (Zaratín 2019: 195).

É o que se observa no longa de Bustamante, já que Alma, impulsionada pela força do insólito, ultrapassa diversas fronteiras e barreiras em busca de justiça, para chegar até o general responsável pelo assassinato de seus filhos. A primeira fronteira cruzada pela protagonista: a morte. Personificando o que Rafael Olea Franco denomina de “lógica de la conyunción” (Olea-Franco 2004: 63), na qual a personagem reúne características consideradas excludentes, como a vida e a morte, Alma volta em busca de justiça e seu olhar fixo no general Monteverde, que espreitava pela janela, denota isso.

Além disso, a protagonista também suplanta outra barreira: a militar, representada pelos soldados na parte inferior do *frame*. Antes considerada pelos agentes de Estado como apoiadora de guerrilheiros e por isso perseguida e assassinada, Alma, no presente da narrativa, ultrapassa livremente esse obstáculo e, com isso, adentra o território sagrado e seguro da família Monteverde: a casa.

Protegidos nesse espaço inclusive pelo Estado que assassinou famílias inteiras de indígenas, os Monteverde, juntamente com Valeriana, observam como a nova empregada é revistada por outro funcionário. Também munido apenas de uma perspectiva racional de realidade, o guarda-costas não identifica nenhuma anormalidade na protagonista, o que confere aos moradores da casa uma falsa sensação de segurança ao mesmo tempo em que sublinha os limites daqueles que veem apenas pelos olhos da razão. Dessa forma, Alma consegue cruzar mais um obstáculo, a inspeção (Figura 5).

Figura 5: Alma é revistada por um dos seguranças da família Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 00: 33:10)

Sara, a neta do general (menina de azul na parte esquerda do *frame*), identifica-se de imediato com Alma, menciona querer cabelo e vestidos iguais aos da protagonista e é justamente com a criança que a protagonista estabelece instantâneo vínculo. Em um dos momentos iniciais, a indígena atrai a menina e lhe mostra um sapo, cujo significado simbólico alude à chuva, mas não apenas. Posteriormente, Sara desaparece e Natalia, sua mãe, inicia uma busca pela casa. Durante essa procura, a personagem se depara com um sapo dentro da piscina, que também está repleta de cartazes de pessoas assassinadas e desaparecidas durante a ditadura (Figura 6). Tal construção imagética reverbera sentidos ao sugerir uma possível simetria entre os mortos pelo Estado e os sapos.

Figura 6: piscina da casa dos Monteverde com um sapo ao centro diversos cartazes de guatemaltecos mortos pela ditadura.



Fonte: Bustamante (2019 - 00:40:16)

Mais adiante, a narrativa revela a forma como os filhos de Alma foram mortos. Dialogando com as dimensões literárias da lenda da *Llorona*, os filhos da protagonista também morrem afogados, entretanto, como já destacado anteriormente, as crianças, na reconfiguração narrativa de Bustamante, não são mortas pela mãe ou por alguma fatalidade, mas, sim, pelas mãos dos agentes do Estado, como revela o *frame* na Figura 7.

Figura 7: militares, a mando do general Monteverde, assassinam os filhos de Alma.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:24)

Com isso, ao aludir que essa população indígena dizimada teria a habilidade de (sobre)viver tanto na terra como na água, da mesma forma que o anfíbio mencionado, a narrativa fílmica reitera o caráter insólito dos eventos que ocorriam na casa e, conforme a narrativa avança, isso só se amplia: há um aumento inexplicável do número de sapos no imóvel, assim como a reiteração de imagens envolvendo água; o militar descobre uma mancha de mofo na parede de seu quarto; Sara, a neta do general, após ser instruída por Alma em como suportar mais tempo embaixo d'água, é resgatada algumas vezes imersa tanto na banheira como na piscina da casa; Natalia, a filha do general, interroga-se cada vez mais sobre a atuação do pai como militar e sobre

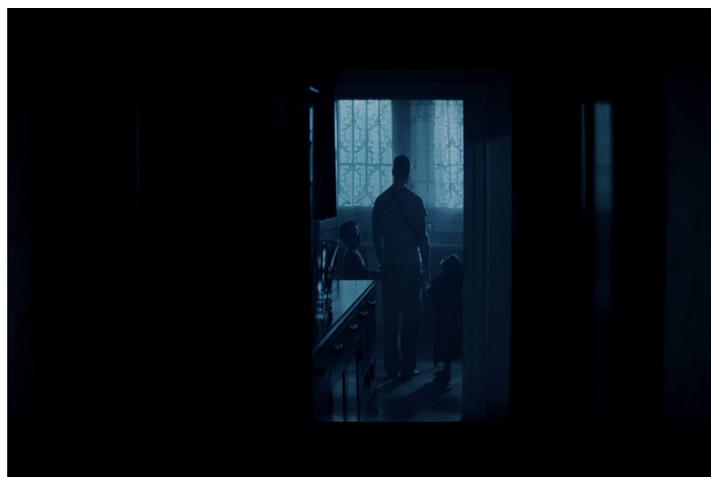
o desconhecido paradeiro de seu companheiro desaparecido; e também Natalia vê, pela janela e entre a multidão, um homem que estava retratado em um dos cartazes de assassinados políticos.

Além disso, após esse episódio, nota-se uma mudança de comportamento da personagem Carmen. Inicialmente apresentada como ativa (Figura 1), essa personagem se transforma gradualmente, revelando-se frágil e chorosa após as várias noites nas quais tem pesadelos em que militares perseguem ela e seus filhos. Assim, Carmen, que havia pedido ao seu deus que sentisse, falasse, olhasse e pensasse por ela e pelos seus, se vê obrigada, noite após noite, a sentir, pensar, falar (inclusive usando a língua indígena da protagonista) o mesmo que Alma antes de ser executada.

Esses pesadelos se intensificam à medida que a manifestação do insólito também se acentua na casa e esteticamente a ambientação também se modifica: prevalecem a noite e a escuridão, características já destacadas por Remo Ceserani (2006: 77) como recorrentes em narrativas do fantástico.

Protegidos dos manifestantes pelos muros do imóvel e pela polícia de Estado, os membros da família Monteverde veem sua casa ocupada por inúmeros espectros. Em uma das cenas, os fantasmas dos filhos de Alma se aproximam do segurança (o mesmo que havia revistado a protagonista em sua chegada), quem não esboça nenhuma reação (Figura 8).

Figura 8: segurança da família Monteverde é conduzido pelos filhos de Alma.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 15:51)

Da mesma forma que Alma, as crianças caminham livremente pela casa, pedem silêncio ao funcionário e conduzem, literalmente, pelas mãos o personagem que representaria a última resistência possível diante da concretização da reparação que estaria por vir.

Desesperadas com o vislumbre de toda a situação insólita, as mulheres da família Monteverde recorrem à Valeriana, com quem, de mãos dadas, iniciam uma reza, sub-

vertendo por completo as imagens iniciais destacadas na abertura desta análise. Não há mais a postura altiva por parte da matriarca da família nem tampouco subjuntivos ou imperativos dirigidos a um deus condescendente; há, sim, a personagem indígena apelando, em sua língua materna, aos elementos da natureza e a seus ancestrais indígenas para que intervenham junto aos espíritos dos mortos, os quais, como se observa na Figura 9, já se acercam da família.

Figura 9: fantasmas de mortos pela ditadura ocupam a casa dos Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 20:47)

Como se nota pela imagem, os indígenas foram predominantemente os assassinados pelo *Estado Contrainsurgente* levado a cabo pelo regime ditatorial durante as “ondas de terror”. São homens, mulheres e crianças dizimados pelas mãos do Estado, é uma multidão de mortos que clama por reparação, o que não tardaria a acontecer.

Durante a mencionada oração entre as mulheres da casa, Carmen, a matriarca, entra em transe e os pesadelos que a atormentavam ao dormir tomam conta da personagem: ela se vê completamente subjugada pelos militares (Figura 10), que a questionam sobre “guerrilheiros” e ameaçam matar seus filhos caso ela não confesse o que sabe. Na língua indígena da protagonista, ela clama, suplica. O insólito, nesse momento, possibilita o completo alinhamento das identidades das personagens Carmen e Alma: aquela se converte nesta e, em consequência, sente a amplitude do horror vivido pela indígena antes de ser morta. Além de presenciar o assassinato de várias pessoas de sua comunidade, entre as quais estão seus próprios filhos, ela também recebe um disparo, que atinge diretamente a indígena.

Figura 10 Carmen ameaçada pelos militares



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:34)

Figura 11: Alma assassinada por esses mesmos sujeitos.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 22:46)

O tiro disparado em Carmen ceifa a vida de Alma (Figura 11), como observa a matriarca e o telespectador. Na sequência, a narrativa revela o responsável por essa morte: o próprio general Monteverde. Ao se dar conta disso, Carmen se enfurece. O grau de violência perpetrado pelos sujeitos do poder se torna insuportável quando vivenciado por eles próprios. Carmen, tomada pela revolta e impulso por reparação, ainda no plano de pesadelo-transe, ataca Monteverde, que acaba falecendo no plano da realidade narrativa. Testemunhas, as outras personagens presentes não esboçam uma mínima reação para evitar tal ataque ao general:

Figura 12: Carmen mata o general Monteverde.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 23:26)

Numa espécie de completo alinhamento da compreensão do que se deveria fazer diante de tanta barbárie, filha, neta e empregada apenas observam a matriarca levar adiante o que Alma buscava, ou seja, a punição de quem foi responsável pela morte de seus filhos e por sua própria.

Entretanto, o general não havia atuado sozinho, ele foi apenas um entre os muitos militares que assassinaram indígenas. Nesse sentido, conforme sublinha o *frame* no qual há inúmeros espectros na casa do militar, ainda haveria muitas almas à espera de justiça, que se revela iminente. Ainda no velório de Monteverde, um dos generais presentes, ao ir ao banheiro (Figura 13), surpreende-se com o início repentino e descontrolado de um vazamento no local.

Figura 13: vazamento de água em banheiro onde o general amigo de Monteverde está.



Fonte: Bustamante (2019 - 01: 25:20)

O filme se encerra com a imagem acima e um grito de “meus filhos”, o que indica a existência de muitas outras *Lloronas* que clamam por justiça para seus mortos pela violência de Estado. Assim, o insólito não se finda com Monteverde morto, pois ainda há outros criminosos livres e impunes que precisam pagar por seus atos, sugere o desfecho do longa, que deixa em aberto também outras possibilidades de renovação da lenda da *Llorona*.

O diretor guatemalteco, com isso, relê a conhecida narrativa e o faz desde uma perspectiva de ressignificação de seus elementos estruturantes a partir do estreito diálogo com o histórico e com uma pluralidade de narrativas latino-americanas. A *Llorona* de Bustamante não negligencia ou assassina seus filhos. Ela, antes, busca justiça por eles, o que também propõe, por meio dessa renovação, uma espécie de retratação para a própria personagem, que se desloca do lugar de mãe negligente/assassina para alguém que luta por reparação histórica.

Dessa forma, na esteira do que destacou Trevisan sobre o insólito se constituir como uma possibilidade de leitura crítica da História (2017: 20). Bustamante, em *La Llorona*, expande as dimensões míticas, literárias e memoriais acerca dessa lendária figura e enfatiza a urgente e imperiosa tarefa de punir os responsáveis pelos crimes históricos ocorridos no continente, esses, sim, insuportavelmente insólitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como manifestação artística centro-americana, o filme de Bustamante coloca em primeiro plano a violência histórica disseminada pelos mecanismos estatais do governo guatemalteco e reacende o debate sobre esses crimes. Diferente dos conhecidos livros testemunhais, amplamente produzidos de 1960 a 1980 na região, e de inúmeros documentários sobre o tema, *La Llorona* (2019) delineia outro caminho imaginativo para enfatizar o retrato da sociedade guatemalteca e sua estrutura violenta: o insólito.

Por meio do protagonismo de uma personagem que se relaciona com o imaginário narrativo acerca da *Llorona*, Bustamante dialoga com as manifestações do insólito difundidas pela crença popular ao mesmo tempo em que propõe reflexões sobre a histórica violência perpetrada pelo Estado da Guatemala e sobre a reconfiguração dessa lendária personagem, deslocando-a do lugar de homicida passional a uma mãe que busca por justiça.

O longa de Bustamante nos faz pensar no que destaca Faqueri sobre como as narrativas guatemaltecas absorvem e reformulam a pluralidade das formas de violência em diálogo com as imagens do insólito, as quais, destaca o pesquisador, “se transformam em uma alternativa possível de representação de uma violência que não consegue encontrar resposta na verossimilhança realista” (2018: 56).

Em *La Llorona*, portanto, explicita-se o quão insuportáveis são as violências sofridas pelos sujeitos e povos que habitam este continente desde há muito tempo.

Nesse cenário de perene injustiça, o insólito se apresenta, muitas vezes, como única forma possível para se encontrar reparação histórica.

OBRAS CITADAS

BUSHWAY, Grace. *Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala*. Pennsylvania: The Cupola Gettysburg College, 2021. Disponível em: https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/911.

CUEVAS MOLINA, Rafael. *De Banana Republics a repúblicas maquileras*. San José: EUNED, 2012.

FAQUERI, Rodrigo de Freitas. *A estética da violência na literatura centro-americana contemporânea: um estudo sobre as narrativas do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25212>.

FURTADO, Filipe. *A construção da narrativa fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de La Conquista*. México DF: Coordinación de Publicaciones Digitales, 2007.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *La Llorona - mito e poder no México*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2007_MONTANDON_Rosa_Maria_Spinoso-S.pdf.

OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México, 2004.

REY ROSA, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

TORRES-RIVAS, Edelberto, coord. *Historia General de Centroamérica - Historia Inmediata (1979-1991)*. Tomo VI. Madrid: FLACSO / Siruela, 1993.

TREVISAN, Ana Lucia. *Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana*. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 15, n. 1, p. 11–26, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1427>.

ZARATÍN, Daniele Aparecida Pereira. *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25217>.