

APROXIMAÇÃO À *TETA ASUSTADA* COMO UMA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA INTERCULTURAL HISPÂNICA

Italo Oscar Riccardi LEÓN*

- **Resumo:** O seguinte artigo tem como objetivo principal desenvolver um estudo cinematográfico intercultural hispânico sobre o filme *A Teta Assustada*, escrito e dirigido pela cineasta peruana Claudia Llosa que foi premiado com o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim em 2009. O enredo do filme narra a história de Fausta, uma jovem garota descendente de ameríndios que padece de uma doença rara denominada **teta assustada** ou **síndrome do susto**, nome dado a uma suposta enfermidade transmitida pelo medo e sofrimento da mãe para com seu filho por meio do leite materno que atinge às filhas das mulheres que foram violentadas por terroristas ou soldados do exército peruano na década dos anos oitenta, em um momento de instabilidade social e política da história recente do Peru. A ligação do cinema com a sociedade e cultura fez com que surgissem significativas e estreitas relações desde uma perspectiva de um cinema intercultural que, segundo Hudson (2010), tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento e se pode considerar um cinema compartilhado por pessoas que sofreram o deslocamento e que viveram modos híbridos, assim como é o caso do filme *A Teta Assustada*.
- **Palavras-chave:** Cinema intercultural hispânico. Narrativa cinematográfica. *A Teta Assustada*. Deslocamento. Híbridismo.

Apontamentos preliminares

O cinema, considerado a **sétima arte**¹, se constitui em uma linguagem narrativa altamente criativa que se configura como **linguagem da luz em movimento** ou como Costa (1998, p.1) assinala: “luz dos feixes luminosos”. Desta maneira, o cinema pode ser

* UNIFAL – Universidade Federal de Alfenas. Alfenas – MG – Brasil. 37130-000 – italoleon@uol.com.br.

¹ Designação clássica apontada pelo italiano Ricciotto Canudo (1993) que foi publicada no *Manifesto das Sete Artes* no início do século XX. É interessante observar que nessa publicação, se faz alusão, também, às outras artes consideradas **clássicas**; entre elas: a música (som), a pintura (cor), a escultura (volume), a arquitetura (espaço), a literatura (palavra) e a coreografia (movimento); o cinema, segundo este autor, integraria os elementos das artes anteriores.

concebido como a linguagem da luz dirigida que cintila, resplandece, conformada por imagens produzidas em movimento que **fingem a realidade** e possuem uma capacidade expressiva extraordinária para narrar e exibir ficcionalidades cinematográficas que projetam histórias ou narrativas de mundos imaginados, adaptados de romances ou baseados em fatos reais que nos encantam, provocam estranhamento e nos fazem, também, refletir provocando inúmeras sensações, emoções e sentimentos em nossa percepção, além de nos instigar como receptores e/ou espectadores a ler, decodificar e interpretar.

O ato inaugural do cinema se remonta à célebre exibição pública promovida pelos irmãos Lumière em um sótão de uma cafeteria parisiense, em 1895. Este acontecimento renomado influenciou, sobremaneira, os rumos da produção cultural imagética *a posteriori* fazendo com que o homem, desde então, não fosse mais o mesmo e passasse a sonhar com sua imagem resgatada para a eternidade provocando no espectador um “envolvimento catártico durante a projeção de um filme; um trampolim para mergulhar no oceano da fantasia e do sonho” (CAPUZZO, 1986, p.21) e transformando o cinema, com o tempo, em uma **arte de massas** e um fascinante espetáculo audiovisual.

Em suma, de todas as transformações sofridas pela arte, uma das maiores, com certeza, é o advento do cinema; irrompe, assim, no cenário da contemporaneidade, uma nova maneira de representar o mundo que “constitui-se numa linguagem à parte, embora a linguagem cinematográfica se valha de outras e mesmo da língua para compor-se. Desse fenômeno advém sua singularidade” (JOSEF, 2006, p.364). Deste modo, surgiu, então, uma nova, moderna e interessante forma cultural de linguagem artística, hoje presente em praticamente todas as grandes cidades do mundo.

À vista disso, o cinema possui como linguagem artística a capacidade de desenvolver um processo singular de comunicação audiovisual e de leitura. No cinema, os significados produzidos se configuram por meio da integração de elementos visuais e sonoros de diversa natureza que se processam de forma paralela e produzem no receptor uma experiência unificada, diferentemente da linguagem do mundo das palavras como seria, por exemplo, a arte literária, ainda que ambas as linguagens mantenham vínculos estreitos de aproximação e confluências recíprocas.

O cinema se caracteriza por uma linguagem **verbo-icônica** , comunicação mediante palavras e imagens, que estimula a percepção visual e proporciona a **experiência do olhar** , de “um olhar múltiplo que permite apreciar o entorno e observar as coisas do mundo por intermédio da visão, um dos órgãos dos sentidos” (ABRAMOVICH, 1997, p.23). Em se tratando de um filme, esta experiência encerra um ato intenso de decodificação e leitura de signos verbos-icônicos; isto é, não se trata apenas de um simples ato de ver e/ou olhar estático, senão de uma atividade dinâmica que implica a reflexão e o próprio envolvimento do receptor que assiste, lê e interpreta as mensagens audiovisuais proporcionadas pelas imagens do filme, estimulando-o a explorar e desvendar os possíveis significados produzidos na tela:

Os cinéfilos costumam dizer que o cinema apaixonava, atrai pelo que traz de abertura para reflexão, emoção, deslumbramento e conhecimento, já que temos os efeitos especiais e a criatividade, aliados à arte de bons roteiristas e diretores; o bom uso da literatura, dos fatos históricos e do cotidiano. Em que pese um certo triunfo do cinema comercial ‘hollywoodiano’, por assim dizer, temos tido boas safras, oriundas de todos os lugares do planeta, com as mais diversas legendas, a saber: o cinema de arte, alternativo, iraniano, o do leste europeu, os asiáticos, os latino-americanos e particularmente os filmes brasileiros, que, na última década, deram um salto qualitativo. O cinema é tido como um dos mais poderosos meios de comunicação de massas do século XX. (SILVA, 2007, p.50).

Contudo, o cinema, além de desempenhar uma encantadora função catártica e penetrar as fronteiras do imaginário possibilitou, também, que se pudessem estabelecer vínculos e interações interdisciplinares com outras áreas como a história, filosofia, sociologia, ciência, educação, literatura, etc., provocando reflexões relevantes sobre a condição humana e seus valores; conhecer e explorar aspectos significativos da vida, da cultura e da tradição dos povos, devido à sua atraente e intrínseca capacidade de comunicação como linguagem artística e sua fascinante habilidade de narrar ou contar, mesmo que a narração se faça, evidentemente, por meios e modos distintos, e considerando natural que esta forma de linguagem “se inscreva no total desenvolvimento da cultura e seja assumido como experiência exemplar e arte do comportamento” (JOSEF, 2006, p.366). A ligação do cinema com a sociedade fez com que surgissem estreitas e significativas interações de caráter intercultural, inclusive alguns estudiosos abordam esta dimensão do cinema desde uma perspectiva de um cinema intercultural que:

[...] tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento [...] **É um cinema compartilhado por pessoas que sofreram o deslocamento e que viveram modos híbridos** e para quem a representação do cinema convencional – o cinema clássico – não é suficiente [...] Cinema multicultural, mestiço, pós-colonial, transnacional, híbrido, minoritário... muitas denominações para um gênero que se torna cada vez mais importante. (HUDSON, 2010, p.45, grifo nosso).

Além disso, o cinema como recurso audiovisual e linguagem artística possui uma capacidade extraordinária para ser utilizado na sala de aula oferecendo condições didáticas para conhecer e se aproximar não só do aspecto intercultural das línguas estrangeiras, mas também da língua alvo em si. Em relação à língua e, particularmente do espanhol (E/LE), fica em evidência que a projeção de um filme – como o que estamos propondo – sugere um aproveitamento linguístico que abrange desde o léxico/vocabulário de palavras que possam oferecer dificuldades de compreensão de leitura e

interpretação até a possibilidade de explorar os **quechuismos**, ou seja, os empréstimos linguísticos no sentido de empregar uma palavra de uma língua que provém de outra, por exemplo, o vocábulo **papa**, que provém do quéchuas², é traduzido popularmente por **batata** na língua castelhana. Também podem ser aproveitadas expressões linguísticas, trechos ou diálogos de partes do filme para o desenvolvimento de algumas práticas de interação linguística que permitem desenvolver e trabalhar, por meio de cenas selecionadas, outras habilidades como a produção oral, inferências de sentido e interpretação da linguagem não verbal.

Posto isso, cabe destacar que o filme *A Teta Assustada* (LA TETA..., 2009) ou *O Leite da Amargura*, tradução usada em Portugal, uma produção hispano-peruana, escrito e dirigido pela cineasta peruana Claudia Llosa, inscreve-se em um contexto cinematográfico com características de um cinema intercultural. A trama do filme gira em torno de Fausta, protagonista principal, uma jovem ameríndia que tem uma doença rara denominada **teta assustada** ou **síndrome do susto**, nome dado a uma suposta enfermidade transmitida da mãe para o filho por meio do leite materno e que afetaria às filhas das mulheres que foram violentadas por militares do exército peruano ou pelos guerrilheiros dos grupos terroristas denominados de Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA)³.

No caso de Fausta, essa doença foi transmitida por Perpetua, sua mãe, uma nativa ameríndia que buscando proteção e afastar-se da tensão provocada por esses fatos, foi morar nos assentamentos da periferia de Lima, após ser vítima das pressupostas violações e abusos cometidos por esses grupos. Para evitar ser, também, vítima de estupro, Fausta introduz uma batata na sua vagina, ou seja, um tubérculo comestível originário do altiplano dos Andes, uma *papa* como se diz em quíchuas, a língua materna da protagonista. A doença faz com que Fausta viva amedrontada e manifeste medo de qualquer contato próximo com os homens, um claro sintoma da manifestação do fenômeno conhecido como **teta assustada**:

Cuentan las leyendas locales que las mujeres embarazadas transmitían a sus hijas, a través de la leche materna, el síndrome conocido como la teta asustada. Las niñas que habían nacido durante los años de la violencia armada, albergaban ese mal, desprovistas

² O quéchuas é uma língua ameríndia que integra a família de línguas indígenas da região central dos Andes na América do Sul. Ela já era falada desde muito antes do Império Inca que a adotou como língua oficial da sua administração. Atualmente, há diversos grupos étnicos que a falam na forma de vários dialetos nos seguintes países: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru. As constituições da Colômbia, do Equador e do Peru consideram o quéchuas como sua segunda língua oficial depois do espanhol.

³ Nesse período, juntamente com os enfrentamentos sangrentos, houve diversos devastamentos nos povoados onde foram praticados atos e ações ignominiosas com a população dessas comunidades, constituindo uma fase bastante conturbada e de instabilidade social na história do Peru, que foi conhecida como **obscura e tenebrosa** na década dos anos oitenta.

también de un alma. Debían así errar por la tierra evitando el roce con los varones (violadores todos en potencia), cargando a costas el miedo heredado, sumidas en un mutismo del que sólo podían liberarlas por momento una plegaria ancestral convertida en un canto en lengua quechua: 'Durante la guerra tu madre con miedo te parió y te transmitió el susto por la leche', así resume la leyenda la experiencia de la joven Fausta, quien para protegerse de agresiones que juzga inminentes, se coloca una papa en la vagina, a manera de tapón o escudo protector, para que el macho vacile antes de toda embestida (el asco detendrá a los asquerosos, razona). El tubérculo insertado echará raíces y la infección hará que la joven padezca periódicamente desmayos y sangrados. (DE DIOS VALLEJO, 2011, p.3).

Este acontecimiento simbólico e también metafórico faz com que Fausta viva uma espécie de condição traumática e como se estivesse vivendo fora do mundo real ou tivesse perdido sua força vital; no entanto, a protagonista precisa enfrentar a morte de sua mãe – assim como o filme se inicia – cogitando enterrá-la em sua cidade natal, mas não tem dinheiro para isso. O filme, por outro lado, aborda e desvenda uma desconcertante realidade humana, social, política e cultural latino-americana que consagrou o filme em vários festivais de cinema onde foi exibido, obtendo seu maior reconhecimento cinematográfico ao ganhar o Urso de Ouro em Berlim (2009). Em uma das diversas entrevistas que Claudia Llosa concedeu, há uma que, pela sua abordagem, merece nossa atenção por retratar, em parte, um foco chave do filme:

Yo creo que mi intención era hacer una película que conecte con la herencia del dolor de una guerra. Que el espectador se pregunte si es posible sanar y acompañar el proceso de una joven que quiere redimirse y que, a pesar de todo, es capaz de enfrentarse al terror, al recuerdo, a la memoria. Es imposible retratar la realidad de un país en una película de una hora y media. Pero sí me interesó crear espejos y prismas de rebote, para que cada persona la complete a su modo. Cuando me preguntan si quiero retratar la realidad del Perú, digo ¿cuál realidad? ¿La tuya, la mía, la del señor que está allí? La realidad no se puede retratar, porque le pertenece solamente a quien la mira, está en el punto de vista de quien la retrata. Por lo mismo, cuando pones una cámara delante de algo lo transformas, ya mutó en otra cosa. No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar, apuntar y levantar un tema que de alguna manera ayude a generar argumentos, para luego sacar discusiones que tenemos reprimidas. Al plantear la película, por ejemplo, yo sentía un tipo de pena sobre algo que todavía no se había resuelto, y si se había resuelto, se había resuelto de manera muy rápida, muy por encima. ¿Qué ocurre cuando ves algo que da pena? Volteamos, alejamos el rostro. No es que los seres humanos seamos incapaces de conectar, sino que nos duele tanto que por eso no podemos mirar. Entonces la crítica no debe ser “¡Qué horror, que sociedad tan intolerante, tan incapaz de ver, de conectar con el que sufre!”, sino “qué duro es ver

que cuando el otro sufre, nos alejamos tanto para protegernos”. Y eso se hace extensivo a todas las sociedades. (CHAUCA; RAMÍREZ; SITNISKY-COLE, 2010, p.50-51).

O roteiro do filme foi inspirado em um trabalho de investigação da antropóloga norte-americana Kimberly Theidon⁴, professora associada da Universidade de Harvard, cuja pesquisa abordou e problematizou, desde uma abordagem etnográfica, algumas formas culturalmente específicas por meio das quais mulheres que foram vítimas da violência tinham tentado lidar com a dor e o medo. A própria cineasta reconhece a importância e impacto de ter lido a obra da pesquisadora que havia coletado uma série de testemunhos de mulheres que tinham sofrido maus tratos durante os conflitos sociais que assolaram o Peru nos anos oitenta. Esses depoimentos mencionavam a doença **teta assustada**, porém não aprofundavam sobre ela. Para a cineasta, de acordo com Rodríguez (2010, p.2), “*decían solamente mi hijo tiene la teta asustada, mi hijo nació con la leche asustada y para mí supe que ese era mi tema, que era mi película*”. É inegável que o drama das famílias indígenas e seus descendentes que moravam no campo e vivenciaram os conflitos armados e as guerras civis, havia deixado sequelas traumáticas e fortes sentimentos de rejeição ou exclusão da comunidade, da mesma forma que as mães que deviam conviver diariamente com esse passado na memória.

Diante da exposição da temática do filme, fica em evidência a possibilidade de inúmeras abordagens. O filme, *grosso modo*, gira em volta do enredo descrito anteriormente, porém, há também outros elementos narrativos relevantes que enriquecem seu roteiro/conteúdo desde uma perspectiva cinematográfica intercultural que, também inserida em uma abordagem de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, como é o caso do espanhol, tem possibilidades de aumentar a expectativa do mesmo permitindo que nessa mediação surjam significados, saberes e temas importantes em termos de uma educação integral que retrata a vida com suas verdades e valores sociais. No caso do filme *A Teta Assustada*, surge o interesse por refletir, discutir ou debater a respeito dos conflitos sociais peruanos e os movimentos armados dos anos oitenta e noventa como proposta de um tema inter e transdisciplinar.

Podemos afirmar, *a priori*, que se trata de uma narrativa fílmica intercultural hispânica que, desde um olhar feminino, estabelece múltiplas interações significativas de abordam aspectos interculturais, propósito central deste trabalho. Portanto, podemos dizer que *A Teta Assustada* de Claudia Llosa é um filme intercultural que na sua narrativa faz alusão às políticas e poéticas colonialistas de representação do mundo andino em um contexto de valores permeado pela cultura indígena ameríndia,

⁴ A obra desta autora intitula-se *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (THEIDON, 2004). “Theidon (2004) afirma que hay una teoría elaborada respecto de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y la leche. Se dice que la **teta asustada** puede dañar al bebé, dejando al niño o niña más propensos a la epilepsia”.

distanciando-se ou contrastando do cânone ocidental para falar do medo e da dor, experiências de caráter universal e profundamente humanas.

A Teta Assustada como uma narrativa cinematográfica intercultural hispânica

Fausta mora com sua mãe e mantém contato com a família do seu tio que vive na periferia da capital peruana em um terreno seco formado por construções populares e rodeado de colinas, cujo acesso se dá por meio de umas escadarias pitorescas. Esta convivência fez com que Fausta preservasse seus fortes laços consanguíneos e a estrutura social oriunda da serra e da comunidade onde viveu, mas que teve que migrar com sua família para a cidade ao ter sido vítima da violência praticada pelos militares e grupos armados enquanto outros membros se refugiaram em regiões desérticas dos Andes. Seu tio mantém um negócio familiar e popular de eventos para festas e realização de casamentos nos arredores onde vive. Apesar da falta de recursos materiais, eles ainda curtem a vida por meio das suas festas, bailes, costumes, comidas e reuniões familiares que o filme faz questão de exibir.

Ao morrer a mãe de Fausta, no início do filme – como já apontamos –, ela deverá enterrá-la e iniciar assim sua jornada ou fio narrativo condutor do filme. Seu desejo é sepultá-la na sua aldeia natal, porém não tem condições financeiras para isso. Este fato lamentável faz com que tenha que arrumar algum serviço que lhe permita depois transladar seus restos mortais. Ao empenhar-se nessa tarefa, ela vá conhecer outras pessoas ou personagens que integram o enredo cinematográfico e que lhe permitirão estabelecer alguns vínculos temporários que serão importantes em seu processo de autoafirmação pessoal.

Assim, surge a chance de trabalhar como empregada na casa de Aída, personagem conhecida como a senhora ou dona da *Casa de Arriba*. Aída é pianista, uma mulher culta que vive sozinha em uma mansão que fica localizada no meio de um mercado popular nas proximidades de Lima. Nas relações e atitudes comportamentais de Aída com Fausta, o filme faz questão de mostrar a ostentação da sua dona pelos espaços da casa através de imagens diversas dos móveis, retratos, espelhos, utensílios, jardim etc., revelando fortes indícios de poder que relacionam Aída à elite, ou seja, ao passado das classes sociais poderosas do Peru. Ela se mostra fria, insatisfeita, indiferente e como perdida dentro de si, não sendo capaz de compor, de amar e inclusive até de aprender o nome da nova empregada; o que importa para ela é que tudo esteja em perfeita ordem. A conexão entre elas dar-se-á por meio do canto; a melodia do canto as aproximará e representará uma espécie de ponte comunicativa que as atinge de forma diferente nas suas memórias, na valorização da vida e nos seus desafetos.

Na casa de Aída, Fausta terá oportunidade de conhecer Noé, um homem simples e mais velho que trabalha como jardineiro na mansão e que já leva um bom tempo vivendo na cidade. Ele possui um conhecimento apurado da natureza, da terra e sabe

mexer com as plantas e as flores. O nome simbólico do jardineiro o preannuncia como alguém que terá boa vontade de ajudar e colaborar com Fausta. No começo ela se comporta arisca com ele, porém, mais tarde, aos poucos, estabelece-se uma relação de amizade e confiança entre eles marcada por encontros que acontecem no jardim da casa e facilitada pelos vínculos sociais comuns que ambos possuem; isto é, são indivíduos com uma mesma origem cultural e compartilham de uma mesma língua que é o quéchua.

No desenrolar do enredo fílmico, torna-se iminente que Fausta enterre sua mãe; ela tinha se aferrado ao corpo morto de Perpetua, cultuando-a e convivendo com ela, ao longo de alguns dias, após sua morte, porém sabe que deverá enterrá-la na devida forma ritual dos seus ancestrais. Essa atitude se dá porque segundo Cánepa-Koch (2010, p.1) “*Fausta encarna a aquella generación de la posguerra que hace justicia a la memoria de sus víctimas, pero que se resiste a su propia victimización*”. Entretanto, Fausta não sabe como superar a síndrome da **teta assustada** e vive com um permanente receio de ser violentada, o que faz com que ela introduza uma batata na sua vagina como medida protetora. Em uma das distintas entrevistas que Kimberly Theidon brindou, por ocasião do lançamento e exibição do filme, e também sobre a atitude da protagonista relacionada ao fato de saber se essa história existiria de verdade, a antropóloga fez uns esclarecimentos pertinentes:

El guión lo elaboró Claudia Llosa y ella introdujo elementos de realismo mágico, pero tomó los temas que no son inventados. La gente siempre me pregunta: ¿realmente hay mujeres con papas en sus vaginas? Mi respuesta es ‘no, hay mucha papa en el campo pero no en las vaginas’, pero sí hubo muchas estrategias para evitar la violencia sexual, por ejemplo: echar sangre en la ropa interior pensando que eso iba a desanimar a los violadores, las mujeres disimulaban estar embarazadas pensando ¡quién podía violar a una mujer embarazada!, lamentablemente, sabemos que hay muchos que pueden hacerlo; las mujeres, gritaron, pelearon, intentaron defenderse, y a sus seres queridos. Aunque esto de introducir una papa en la vagina, es por supuesto ficción, el acto de elaborar estrategias para frenar la violencia sexual eso sí fue parte de la vida cotidiana de muchas mujeres a lo largo del conflicto armado en Perú. La teta asustada es omnipresente en los discursos de las mujeres que vivieron esos años. (THEIDON, 2010, p.3).

No filme, em certos momentos de medo e que provocam tensão na protagonista, Fausta desmaia ou sangra pelo nariz, o que evidencia que sua doença deva ser diagnosticada por um médico. Esses sinais vão ser confirmados quando Fausta é levada pelo seu tio a um consultório e, após um exame de rotina, a síndrome se confirma. Deste modo, a protagonista apresenta um retrato traumático que a incomoda e ao mesmo tempo se transforma em um paradoxo se comparado, por exemplo, com a saúde das suas primas; enquanto Fausta carrega uma aparência de aspecto doentio, triste, de alguém

que sangra, suas primas são mulheres saudáveis, alegres, adaptadas ao novo ambiente cultural e procuram levar uma vida social normal. A família de Fausta fica preocupada com ela, principalmente por não ter uma ideia muito clara do que lhe poderá acontecer assim que sua mãe for enterrada.

Também pode se asseverar que o nome Fausta não foi escolhido de forma aleatória; seu significado sugere alguém amistoso, dócil, afetuoso e também sociável, porém, no filme, ela representa uma contradição que se caracteriza com atributos opostos, tornando-a uma personagem silenciosa, pouco sociável, nada dócil, que vive amedrontada e evita aproximações de caráter amoroso e/ou contatos humanos com estranhos, excetuando alguns membros da sua própria família. O nome Fausta sugiere **fiesta**, o que para o mundo andino, segundo Quispe Salsavilca ([s.d.], p.8) “[...] *es el centro de la vida social, pública, pero también el nombre del Fausto de la leyenda medioeval recogida por Goethe, esto es, angustia humana al límite, de modo que Fausta es el femenino del hombre que por un momento de placer o mejor aún de fiesta vende su alma al demonio*”.

Diante dessa situação surge no percurso do filme a ideia da cura, não de forma milagrosa, mas sim sugerida por um desejo consciente de viver da protagonista que, sem deixar de lado o vínculo consanguíneo que a liga com sua mãe defunta, decide resolver seu caso na forma de uma intervenção cirúrgica – que se dá de forma exitosa – e na vontade de sepultar o cadáver defunto da sua mãe no mar, uma vez que desistiu de enterrá-la na sua terra de origem. No processo de cura de Fausta, há duas personagens muito próximas que, além de compreendê-la, vão contribuir para que ela sare: uma delas é seu tio que, mesmo não concordando com seu método de proteção, mantém com ela uma forte influência pelos laços de parentesco; e a outra é o jardineiro Noé, que aos poucos se tornou seu amigo e mantém com ela uma comunicação por meio de falas e diálogos em quéchua, língua vernácula comum a ambas as personagens.

O quéchua representa um forte elo ancestral de ligação e de comunicação da mãe de Fausta, que no convívio familiar foi utilizado para contar, na forma de canto, as histórias aterradoras sofridas pela comunidade do seu povo. Desde pequena, Fausta tinha contato com o quéchua e o canto, vozes que tinha costume de ouvir, que conhecia e, com certeza, influenciaram seu comportamento. O quéchua e o canto representam elementos expressivos chaves no desenvolvimento do enredo cinematográfico como uma voz que se alça advinda dos povos andinos, do Peru e/ou dos Andes, com traços de uma identidade cultural que luta para sobreviver e evitar sua extinção, e também para falar daquilo que tinha sido proibido, silenciado, vitimado, e não deseja ser ouvido ou denunciado no presente:

[...] es a través del uso selectivo del quechua, del español y del canto que los personajes tejen sus relaciones sociales, pero también establecen fronteras sociales. Estos sirven como recursos narrativos para contar la historia, a la vez que se presentan en la película

como repertorios culturales de los que disponen los propios personajes para lidiar con sus condiciones existenciales y sociales: en este caso, el dolor, el miedo y la condición marginal. (CÁNEPA-KOCH, 2010, p.4).

Nas imagens finais ou desenlace do filme, o mar é mostrado na sua vastidão, o que vislumbra a presença de um ícone bastante significativo: talvez se trate de uma imagem de esperança diante do sofrimento, da dor e da dilaceração da vida que a diretora Claudia Llosa quis mostrar e deixar registrado no final do seu filme. Desta maneira, fica em evidência que o desfecho da produção cinematográfica guarda um simbolismo sugestivo e multissignificativo que se entrelaça aos mitos ancestrais das culturas pré-hispânicas:

El mar es la pakarina prehispánica que coincide con el hábitat de la enigmática sirena, pero sobre todo es el lugar que Fausta entrega simbólicamente a su madre al colocarla en posición fetal (como los entierros de las culturas prehispánicas) frente al océano Pacífico. El relato no nos especifica en qué lugar del Océano Pacífico Fausta realiza este ceremonial espontáneo pero lleno de autenticidad nacida de su actitud de permanecer abierta a los envíos del ser, describe únicamente que es en el intervalo de un viaje de Lima a la Tierra de su Madre (ubicada en la sierra sur posiblemente Ayacucho), por ello se infiere que el ritual acontece en algún lugar de las playas del sur de Lima, en aquellas costas desérticas, dentro de las cuales habita el Santuario Prehispánico de Pachacamac (Kilómetro 30 de la Panamericana Sur). El ritual espontáneo rememora así los mitos ancestrales que giran alrededor de Pachacamac. (QUISPE SALSAVILCA, [s.d.], p.17).

Assim, também, são instigantes e significativas as últimas imagens que o filme exhibe: Fausta recebendo no portão da casa da sua família um tubérculo germinado e florido, provavelmente deixado por Noé, o jardineiro amigo, outro símbolo que pode significar que é possível perder o medo e que se pode continuar lutando em defesa da vida.

Conjuntamente com os aspectos discriminados, não podemos deixar de considerar a importância do conhecimento desses elementos pelo estudante de ELE. O filme *A Teta Assustada* se mostra extremamente significativo para abordar e compreender também a variedade da cultura hispânica e o simbolismo da cultura quéchua na sociedade contemporânea. Esse aspecto permite que, paralelamente com questões voltadas ao estudo da língua espanhola, o filme possa ser explorado de forma interdisciplinar envolvendo a participação de outras áreas como a Geografia, Ciências Sociais e, de maneira muito próxima, a História. No caso específico do filme, como não deixar de estudar a história do Peru e, em geral, a sociedade peruana nas décadas dos anos setenta, oitenta e inícios dos noventa? E, inclusive, se poderia fazer referência aos direitos humanos escritos em espanhol propondo estabelecer relações e aproximações com os acontecimentos e/ou fatos ocorridos no Brasil.

Considerações finais

De uma forma abrangente, a ideia de um cinema intercultural traz embutida a ideia de um contato entre povos e culturas, envolvimento de grupos sociais, formas e relações culturais híbridas, ligações e transformações de padrões culturais, etnias, miscigenação, contatos e aproximações através das fronteiras culturais etc. *A Teta Assustada* como produção cinematográfica hispânica, insere-se perfeitamente no universo do chamado cinema intercultural como um gênero cinematográfico onde cabem, perfeitamente, até outras denominações afins, daí ser um material interessante para ser desenvolvido na sala de aula de ELE.

O filme *A Teta Assustada* surpreende por apresentar um universo cinematográfico narrativo intercultural que se caracteriza por um ritmo pausado e povoado de silêncios fílmicos significativos que contam uma história insólita ou lenda local, baseada em contrastes de uma realidade contextual latino-americana peruana e que, por extensão, inclusive se poderia referir a qualquer outra da América Latina singularizada pelo uso e prática da violência e por um profundo medo à autoridade; forte hierarquia social e descaso do poder público; presença da pobreza, zonas da periferia urbana, marginalização social e uma burguesia ensimesmada; falta de compreensão da sociedade contemporânea das novas gerações para entender as diferenças culturais e a coexistência do sistema cultural milenar de crenças populares e superstições indigenistas que integram essa sociedade, o que leva ao aluno que estuda espanhol, em uma perspectiva interdisciplinar e de educação integral, a possibilidade de conhecer aspectos ligados a essa violência que fez ou faz parte de distintos momentos de cada sociedade latina, de tal forma que incentive nele uma visão crítica, conforme exigem os documentos oficiais para o ensino de línguas estrangeiras atualmente e, ainda mais, em se tratando de uma abordagem que pode abordar aspectos da área de políticas linguísticas.

Por sua vez, a protagonista Fausta, personagem chave do filme, ao mesmo tempo que provoca um estranhamento no seu espectador, permite também uma imersão de caráter intercultural na ideologia e valores que o filme promove; as reminiscências do passado que carrega – assim como sua mãe, parentes da família e provavelmente Noé, o jardineiro – que marcaram sua vida e sua personalidade colidindo diretamente com a realidade do presente, sendo, talvez, um dos focos de interesse da cineasta Claudia Llosa e, por conseguinte, do próprio filme. Desde esta perspectiva, é possível reconhecer três aspectos amalgamados que envolveriam a figura de Fausta:

[...] un mundo ancestral, cuya historia se hereda por medio de la tradición oral, donde la tierra es el punto común entre la vida y la muerte; el mundo civilizado, occidentalizado, en el que la alta cultura (entendida como superestructura) abstrae la vida de su ligazón a lo mundano; y una realidad intermedia, anclada en las tradiciones populares, pero con ansia de absorber la modernidad. Son realidades

separadas, pero que al mismo tiempo se entrecruzan dejando influjos en uno y otro lado. (MONTROYA, 2009, p.3-4).

Cabe destacar que *A Teta Assustada* foi concebido de forma minimalista e utilizou planos prolongados e diálogos exíguos em espanhol e em quéchua para retratar de maneira marcante e emotiva as devastações psicológicas geradas pela violência social, com uma primorosa fotografia e discreta alusão ao seu contexto histórico. Deste modo, o filme de Claudia Llosa incorpora traços de uma narrativa cinematográfica intercultural que incorpora o uso de uma língua indígena autóctone – o quéchua – que convive e interage com o espanhol, língua de comunicação canônica. No filme, o emprego do quéchua, do canto, assim como também o espanhol, representam recursos narrativos marcadores de identidade; isto é, constituem registros expressivos discursivos identitários do sujeito andino e não simplesmente marcas culturais pitorescas ou folclóricas. Por conseguinte, o uso do quéchua e do canto pode ser considerado repertório cultural contextualmente utilizado pelas personagens como uma forma para dar respostas às suas condições sociais e existenciais, e que funcionariam ainda em dois sentidos:

Uno: Crea un mundo de ficción contenido en sí mismo [...] En otras palabras, la película tiene éxito en des-documentalizar al sujeto andino, admitiendo su tratamiento como sujeto de ficción. Dos: Invita a comprender prácticas culturalmente específicas en términos de repertorios culturales que sirven para dar sentido y que son puestos en acción de manera contextualizada y estratégica; y no como prácticas tradicionales, retrógradas e ignorante a las cuales los sujetos tienen un apego incondicional e irreflexivo. A través de la ficción, entonces, el sujeto andino adquiere la condición de actor de su propia historia, a la vez que se trascienden modelos dicotómicos que distinguen entre mundos tradicionales y modernos, rurales y urbanos, primitivos y civilizados, progresistas y retrógrados. (CÁNEPA-KOCH, 2010, p.3).

Há indícios fortes para acreditar que o próprio título do filme de Claudia Llosa – *A Teta Assustada* – carregaria uma conotação apelativa desde o olhar de uma narrativa cinematográfica intercultural hispânica, constatação que poderia levar até equívocos ou preconceitos se pensarmos, como observa Sánchez Noriega ([s.d.], p.1) que o título “*parece remitir a un pseudoporno o a cualquier subproducto de cine palomitero, no favorece nada a una película que, además de la simpatía del cinéfilo hispano por el cine latinoamericano comprometido con la cultura de la región, posee la fuerza de una mirada propia sobre la sociedad poliedrica latinoamericana*”, o que evidencia ainda mais a intencionalidade da cineasta ao exibir umas formas de vida oriundas da cultura andina dos Andes peruanos baseada em uma realidade verídica, porém de maneira verossímil, o que permitiria, assim, que o filme pudesse também ser enxergado como uma espécie de **documento social**, como se pode desprender de um depoimento em que a mesma autora enfatiza:

[...] la película, a nivel de temática iba desmenuzándose para ir abriendo una herida por decirlo de alguna manera. Yo sentí que había abierto una herida a nivel de discurso, de tocar ciertos temas en mi país muy liados sobre la incompreensión entre dos mundos, a la comunicación de un país con un país fracturado, con muchas inseguridades, yo sentía que tenía que acercarme a una propuesta de solución, no sólo hacer oír la denuncia sino que es una película de reflexión sobre lo que puede ser la sanación y creo que ese fue el gran motor que me impulsó a escribir este guión. Yo hasta este momento no había tocado la temática del terrorismo, un tema que es de nuestra historia más actual y lo que más ha marcado a mi país a nivel psicológico y creo que siempre se había tratado a nivel cinematográfico para intentar buscar algún culpable. Para mí no era tal interés, creo que es un tema suficientemente complejo como para no intentar banalizarlo o intentar buscar un culpable específico, todos somos víctimas. Quise plantearlo desde el hoy, desde el ahora, somos una sociedad víctima de una problemática tan fuerte y que hizo tanto daño, pero aún no nos ha dado el tiempo para catalizar eso [...] Los que más sufrieron la guerra interna fueron los del Andes porque se inició allí y se trató de mantener cómo independiente, yo no podía permanecer aislada al dolor, pero así se mantuvo Lima durante muchísimo tiempo y fue el Ande el que más recibió el golpe de látigo. Un discurso de un movimiento que utilizaba al pueblo como herramienta para crear miedo y fueron ellos los que más sufrieron. Entonces mi sensación es que había como esta herida subyacente, fuerte, que está trayendo ríos de sangre pero hay una pequeña costra que te permite andar sin que nadie te moleste, pero con esa sensación de fantasma, de pena. Me interesaba hablar de eso, de cómo se vive lo posterior, cómo se mantiene la guerra y investigando cayó en mis manos un libro de una antropóloga americana que trabaja para la Universidad de Harvard y que había recolectado una serie de testimonios de mujeres que habían sido maltratadas durante la guerra y más allá de lo que me conmovieron estos testimonios hubieron algunos que mencionaron esa enfermedad la teta asustada [...] Otra de las razones de las que yo quería hablar era de cómo la muerte convive con la vida de una manera tan clara, cómo conviven la pobreza y la riqueza. Allí cuando uno celebra un nacimiento también puede estar sufriendo un luto, cómo parte del proceso de la vida y desde la cultura occidental casi nos obligan a esconder la muerte debajo de la cama, a no celebrarla, a huir. Por tanto hemos de huir del luto, de la muerte, de la pena, hemos de cerrar la página, olvidarnos de nuestra historia. (RODRÍGUEZ, 2010, p.2).

O enredo narrativo cinematográfico do filme está plasmado por um olhar sensível e poético/ficcional que cria símbolos e metáforas como, por exemplo, a utilização da batata que Fausta introduz na vagina⁵. Há neste recurso narrativo uma clara e evidente

⁵ Para Montoya (2009, p.3) “no hay estudios clínicos sobre esta afección, que conllevarían su inclusión en los listados científicos de enfermedades y establecerían las pautas de tratamiento. Aún así, es bien conocida entre los lugareños. Entre sus efectos está el miedo paralizante que padece Fausta, quien es incapaz de salir de casa sin compañía. Las causas, de sobra conocidas (pero no reconocidas por las autoridades locales), el pavor a ser violada,

alusão ao medo e trauma que provoca a violência sexual, assim como se fosse uma espécie de **terror atávico**. Fausta, a personagem protagonista:

[...] *tiene miedo, pero su miedo es para ella algo indescifrable. De aquí el pacto secreto consigo misma: la patata dentro de su vagina. Establece así un acuerdo con sus fuerzas ocultas para dominar sus recuerdos y reprimirlos. La patata se convierte en el tapón de su memoria. Pero las raíces pestilentes que salen a la luz sin su consentimiento, parece que nos digan que aquello traumático brota, a pesar de su represión. Y brota con rabia, con agresión, con un hedor que lo contamina todo. La extirpación de la patata de Fausta simularía la extirpación de su miedo. Pero como que su decisión no es voluntaria, ya que no procesa su recuerdo ni perdona, instaura su miedo más adentro. Tan solo podrá ganarla enfrentándose a su inconsciente. Si partimos de que la “sangre” que brota del cuerpo de Fausta es la manifestación de la enfermedad de la “teta asustada”, la marca del sufrimiento que cargan los hijos de las madres que han sido violadas, ésta apunta a un mal endémico, que se enquistó a partir de la violencia. Por eso podemos hablar de dos aspectos que forman dos caras de la misma moneda: por un lado, es la sangre que simboliza el trauma, la maldad, lo oscuro y lo maléfico que sale a ensuciarlo todo. Pero también es la manifestación del “grito” que reclama una salida, que necesita ser escuchado. Y en esa ambigüedad radica su fuerza. Fausta nos dice que no se trata de que las heridas se curen con el tiempo, sino de que se evidencien y se aclaren las circunstancias en las que se gestó el trauma. Es necesario, por tanto, revivirlo y después rehacerlo para reconciliarnos con nuestro pasado. Es la única forma de devolverle su dignidad ciudadana.* (LA HIGUERA.NET, [s. d.], p.2).

Apesar de a **teta assustada** considerar-se uma doença ou enfermidade com sintomas e/ou apelos de caráter psicológico, sua abordagem no filme não se dá ou se apresenta a partir de uma perspectiva psicologista ou desde um olhar exclusivamente voltado à sua conotação ou aspecto social. Seu acerto radica precisamente aí: na sua capacidade como expressão artística e do papel que exerce sua narrativa na apreensão de uma realidade que faz que o filme possa ser apreciado e considerado, com muito mérito, como uma obra cinematográfica intercultural hispânica.

Por conseguinte, podemos afirmar que o cinema oferece excelentes condições ou oportunidades para desenvolver atividades curriculares de ensino de língua estrangeira (E/LE) e suas possibilidades para dinamizar as aulas de espanhol no contexto escolar do ensino fundamental, médio, universitário e/ou inserido nas práticas de formação de professores de línguas.

como le ocurrió a su madre y cuya consecuencia es su propio nacimiento”.

AN APPROACH TO “THE MILK OF SORROW” AS A HISPANIC INTERCULTURAL NARRATIVE FILM

- **Abstract:** *The following article aims to develop a Hispanic intercultural cinematic study of the film “The Milk of Sorrow,” written and directed by the Peruvian filmmaker Claudia Llosa that was awarded the Golden Bear at the Berlin Film Festival in 2009. The plot of the movie tells the story of Fausta, a young girl descendant of Amerindians who suffers from a rare disease called “milk of sorrow” or “shock syndrome”, the name given to a supposed disease transmitted by fear and suffering of the mother for her child through breast milk reaching the daughters of women who were raped by terrorists or the Peruvian army soldiers in the decade of the eighties, a time of social and political instability in recent history of Peru. The connection between cinema, society and culture emerged significant and close relations from the perspective of an intercultural film that, according Hudson (2010), attempts to translate into images the experience of living between two or more different cultures and societies that view new ways of thinking and knowledge and can be considered a shared movie for people who have suffered displacement and who lived hybrid modes, as the case of the film “the Milk of Sorrow”.*
- **Keywords:** *Hispanic intercultural cinema. Narrative film. The Milk of Sorrow. Displacement. Hybridity.*

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, F. **Literatura infantil:** gostosuras e bobices. 4.ed. São Paulo: Scipione, 1997.
- CAPUZZO, H. **Cinema:** a aventura do sonho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.
- CÁNEPA-KOCH, G. La teta asustada de Claudia Llosa. **E-Misférica – Visualidades Instáveis**, Peru, v.7, n.1, 2010. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-71/canepa-koch>>. Acesso em: 25 mai. 2015.
- CANUDO, R. Manifiesto de las siete artes. In: ROMAGUEIRA I RAMIO, J. **Textos y manifiestos del cine**. Madrid: Cátedra, 1993. p.14-18.
- CHAUCA, E. M.; RAMÍREZ, R.; SITNISKY-COLE, C. No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas: una entrevista con Claudia Llosa. **Mester**, Los Angeles, v.39, n.1, p.45-55, 2010. Disponível em: <<http://www.escholarship.org/uc/item/51z578v6>>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- COSTA, S. **Cinema**. Porto Alegre, ago. 1998. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-57/capa-57.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- DE DIOS VALLEJO, D. S. **La teta asustada**. Ciudad de México, ago. 2011. Disponível em: <<http://museodelamujer.org.mx/docs/cineclub/laTetaAsustada.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

- JOSEF, B. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves: EDUEL, 2006.
- HUDSON, M. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010. p.43-66.
- LA HIGUERA.NET. **La teta asustada**: dirigida por Claudia Llosa. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3991/sinopsis.php>>. Acesso em: 20 mai. 2015.
- LA TETA Asustada. The Milk of Sorrow. Direção: Claudia Llosa. Espanha; Peru: Paris Filmes, 2009. 1DVD (95 min). Legendado em português.
- MONTOYA, D. T. La Teta Asustada (4): poetización del documental social. **Revista de Cine en Cadena 2**, Valencia, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.encadenados.org/nou/sin-perdon/la-teta-asustada-4>>. Acesso em: 18 jul. de 2013.
- QUISPE SALSAVILCA, D. P. **Crítica a la “Tutela Abstenida”**: un caminar cultural del horizonte de desconfianza de un estado legislativo a la independencia constitucional de los jueces. [s.d.]. Disponível em: <http://www.justiciaviva.org.pe/webpanel/doc_int/doc19042012-084932.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.
- RODRÍGUEZ, M. J. **Cinema**: La Teta Asustada: escrita y dirigida por Claudia Llosa: Café Tertulia. Barcelona, 2010. Disponível em: <<http://www.barrejan.cat/wp-content/uploads/2009/10/Cinema.La-teta-asustada-CAFE-TERTULIA2.pdf>>. Acesso em: 17 jun. de 2014.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. La Teta Asustada. **Cine para leer**. [s.d.] Disponível em: <<http://www.cineparaleer.com/archivo/item/589-la-teta-asustada>>. Acesso em: 18 mai. de 2015.
- SILVA, R. P. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.
- THEIDON, K. **La Teta Assustada**: Kimberly Theidon. 2010. Disponível em: <<http://www.dontveter.com/debbie/latetaasustada.html>>. Acesso em: 24 jun. de 2014.
- THEIDON, K. **Entre Próximos**: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú. Lima: IEP Ediciones, 2004. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/ddtlibro40.pdf>> Acesso em: 21 mai. 2015.