

O Novo Terceiro Cinema de *A Teta Assustada*: Violências e Aculturações¹

Maurício VASSALI²

Analu FAVRETTO³

Ivonete PINTO⁴

Resumo

Através do filme *A teta assustada* (2009, Peru/Espanha), de Claudia Llosa, o trabalho busca discutir certos atributos do atual cinema periférico tendo como base as ideias de Angela Prysthon sobre o novo Terceiro Cinema. Considerando a narrativa apresentada por Llosa, dá-se aqui destaque para a abordagem histórica presente no filme, em especial a do efeito da guerra civil peruana sobre o corpo feminino e suas repercussões culturais. Para tal recorte de gênero e poder, este texto tomou como base os estudos de Pierre Bordieu e Marcos Bagno. Ao final, sugere-se a hipótese de uma cinematografia periférica com potência de reflexão sobre processos históricos, suscitados a partir de resistências culturais representadas pelo filme aqui analisado.

Palavras-chave: cinematografia periférica; terceiro cinema; cinema peruano; *A teta assustada*

Cinema das Margens

Desde o surgimento do Terceiro Cinema na década de 60, o descentramento provocado pela globalização trouxe às cinematografias periféricas uma identidade de certa mutação. Se em seu início os preceitos de Terceiro Mundo provocam um idealismo temático, fruto de processos de descolonização e lutas políticas em todo o mundo – além de uma estética avessa à sofisticação hollywoodiana –, a partir dos anos 90 a “reinsurgência da periferia” (PRYSTHON, 2007, p.6) acontece em um discurso menos engajado e num contexto de valorização do excêntrico e do periférico nos grandes centros. Contudo, ainda que certo modismo cultural tenha permitido a visibilidade e emergência deste cinema, “um grande abismo social existe entre quem controla os meios de produção culturais e camadas baixas da população mundial” (WELSH, 2006, online). O mesmo autor destaca alguns dados que ilustram tal abismo:

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, e-mail: mauriciovassali@gmail.com

³ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, e-mail: nalufvt@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho. Professora dos Cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel, e-mail: ivonetepinto02@gmail.com

em 2001, enquanto os EUA produziram mais de 400 filmes no ano, mais de 80% dos demais países produziram em torno de 20 títulos apenas.

Necessário que se coloque o quanto é extensa a terminologia utilizada para definir esse cinema hegemônico, representado principalmente pelas produções hollywoodianas. Ela compreende nomeações tais como “cinemas periféricos, world cinema, cinema multinacional, cinemas nacionais, global, terceiro cinema, cinema marginal” (PINTO, 2015, p.117). Neste trabalho, dá-se preferência ao termo Terceiro Cinema. Neste conceito, e tendo em perspectiva o filme da peruana Cláudia Llosa, é imprescindível ressaltar a força dos países latino-americanos. Seja pela participação eminente de cineastas latinos ou pela potencialidade destes países em trazer o que é “local” para as narrativas pertencentes à certa dimensão utópica do cinema que traz rupturas a padrões convencionais (JAMESON, 2004, apud GILLONE, 2011).

Dentro do próprio contexto latino-americano, alguns países obtiveram maior destaque em número de produções e participação em festivais internacionais, que lhes permitiram maior visibilidade. Esta certamente não é uma condição a qual pertence o Peru, cuja tradição cinematográfica não pode ser comparada a de países como o Brasil, o México ou a Argentina (GILLONE, 2011). Segundo o autor, as dificuldades de produção também restringem o acesso ao cinema peruano, porém o quadro recente possibilita a realização de um cinema cada vez mais notável através do apoio governamental por leis de incentivo.

Da leva dos cineastas peruanos que recentemente obteve reconhecimento surgem nomes como Josué Mendes, Ricardo Montreuil e Claudia Llosa. Esta última abraça a cultura andina em obras como *Madeinusa* (2006) e *A teta assustada* (2009), mostrando uma visão generosa sobre as particularidades locais do país, onde o “autoexotismo”, a “inclinação para o passado” e a “documentação do pequeno”, características do atual cinema periférico (PRYSTHON, 2007, p.7), são bastante perceptíveis. *A teta assustada* foi reconhecido com prêmios em festivais como os de Gramado, Guadalajara e de Havana e faturou o Urso de Ouro e o prêmio FIPRESCI no Festival de Berlim em 2009, além de ter sido indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010. Vale notar que os festivais representam não apenas uma janela que visa chamar a atenção de distribuidores e da crítica especializada, como também uma espécie de aval no universo dos filmes de arte. Se um filme é selecionado pela curadoria

de um festival, isto significa que de alguma forma apresenta alguma inovação, que de alguma forma investe em estética e linguagem. No caso deste filme peruano, a partir de sua trajetória nos festivais observa-se a chancela também da academia, já vários são os trabalhos acadêmicos que se dedicam sob óticas diferentes, principalmente os estudos de gênero (CORRÊA, 2011; SELEM, 2013; TAPIA, 2013), além dos que tratam do interculturalismo no cinema (LEON, 2015) e do realismo mágico (FRANÇA, 2012).

Aqui, conforme anunciado, busca-se identificar de maneira concisa alguns dos atributos mencionados por Prysthon (2007) sobre o novo Terceiro Cinema em *A teta assustada*. Além disso, por meio de questões de gênero e poder, pretende-se elucidar o que foi o processo colonizador, dando ênfase às violências sofridas pelas mulheres, seja em seus corpos ou na sua cultura e modo de apreender o mundo. Na relação dominante *versus* dominado, padrões de comportamentos podem ser percebidos como parte de uma grande estrutura que deseja imprimir suas conquistas em todos os campos, do material ao simbólico. Bordieu (2001), disserta sobre o fato do simbolismo revelar coisas já existentes, anulando a independência do objeto em si, como se só começasse a criar vida a partir do olhar de alguém que o domina, que o torna visível. Processo de revelação que igualmente corrobora para a validação, caso da religião e do idioma dos nativos indígenas do filme *A Teta assustada*. A colonização é um dos temas centrais desde a origem do Terceiro Cinema. Seus efeitos, como a pobreza extrema, violência e opressão social costumam ser o foco da cinematografia produzida em países periféricos, mesmo que em alguns casos sob certa diluição. A subversão da noção de poder, que hoje pode ser detido também através da arte e do acesso à produção de conteúdo que denuncie as condições deixadas pelo processo violento de dominação, auxilia na compreensão e alcance dessas obras, ilustrando de maneira artística as chagas desses anos de submissão.

O Poder

Quando, logo nos primeiros minutos de *A teta assustada*, o espectador é apresentado à mãe de Fausta, a protagonista, já é possível conhecer o passado violento vivenciado pelas duas. Em forma de canção, a então enferma senhora expõe o passado de terrorismo vivido no vilarejo, quando o seu marido foi assassinado e ela, grávida de Fausta, foi estuprada. A expressão “teta assustada”, a propósito, se refere a uma suposta

doença que as mães passam para os filhos através do leite materno em caso de terem sido estupradas. Acredita-se, assim, que a criança fica condenada a viver sem alma.

No filme, o medo se configura como uma metáfora vital. Fausta não tem energia, parece estar sempre cansada, carregando um fardo que lhe é destinado desde a concepção; a síndrome do susto. A violência anterior à narrativa do filme, presente nos anos de regime autoritário no Peru, se estende aos frutos do vínculo de poder dos militares com os habitantes do país. A existência dos filhos da relação forçada entre os homens do exército e as mulheres que viviam no campo reverbera no modo com que a sexualidade é interpretada. Fausta é filha de um estupro, por isso leva consigo a chaga do poder. Ela é amaldiçoada, transfere para sua vida a violência praticada pelos homens, tendo no medo e no imaginário popular suas figuras de dominação como fantasmas.

Outro modo de perpetuar as formas de poder é representado na figura de Aída, dona da casa em que Fausta vai trabalhar para conseguir dar um enterro digno para sua mãe. Aída é uma mulher culta, vive sozinha em uma mansão, cujo espaço o filme faz questão de tornar grandioso ao mostrar, em planos-detache, as pinturas, os jardins e o piano, todos ícones de riqueza. É o poder simbólico e o *habitus* (BORDIEU, 1980), que demarcam onde Fausta é pertencente, em posição de dominada, vendendo sua mão de obra. Aída, que conhece muito bem seu lugar de pertencimento, carrega consigo um tédio burguês, de quem não consegue amar ou compor ao piano e ainda, de quem sequer consegue lembrar o nome da criada. Vale destacar que o roteiro dá expressiva complexidade às personagens, cada figura representa um nível de impacto na relação com a protagonista, que nas interações mostra sua forma de encarar o mundo pós-guerra, onde o mais importante é honrar o corpo de sua mãe, símbolo de resistência dos anos de violência

Ao apresentar este quadro, a diretora e roteirista Claudia Llosa desempenha pelo menos duas funções indispensáveis. A primeira é preparar o espectador para compreender a psique da atormentada protagonista, cujo estado de medo constante tem origem quando esta sequer existia. A segunda é uma clara inclinação ao passado, neste caso no que tange à história enquanto “material fundamental dessa produção cinematográfica [Terceiro Cinema pós anos 90]” (PRYSTHON, 2007, p.7).

O Corpo

Esta abordagem histórica jamais é gratuita e sim intencionada de um discurso que, apesar de um tratamento menos agressivo, desempenha um propósito semelhante aquele do Terceiro Cinema dos anos 60. Segundo Prysthon (2007), o cinema periférico atual atualiza “o discurso do terceiro-mundismo retirando dele o tom politicamente engajado explícito” (p.8). Aqui, especificamente, a posição da narrativa é de luto pelo passado doloroso das mulheres peruanas que foram abusadas por terroristas e soldados durante a instabilidade política dominante nos anos 80. Este estado, enfatizado pelos planos longos e silenciosos, “não é endereçado apenas à mãe de Fausta, mas a todas as vítimas das violações realizadas durante a guerra civil, cuja referência é feita ao longo da narrativa” (FRANÇA, 2012, p.40). Uma destas referências é clara, por exemplo, quando Fausta se depara com uma pintura alusiva ao exército logo após ter sido abusada enquanto dormia.

Em todos os regimes militares da América Latina, a violência sexual foi a forma de agressão mais recorrente e praticada de maneira cruel. Conforme relatório da Anistia Internacional (2004, pp. 10-11) “O corpo [da mulher] converteu-se em um campo de batalha no qual é cometida a violência mais brutal” (p.12, tradução nossa). São corpos que historicamente já foram terrenos de conquista, vista a história do violento processo de colonização dos países da América Latina, marcada pela dominação agressiva. No filme, é explícito como a herança dessas práticas é conservada, seja pelo modo com que os homens tratam as mulheres ou pela maneira com que a sexualidade é temida pelas próprias.

Compreender e identificar um filme é algo que parte também das fragilidades expostas pela narrativa, no caso de Fausta, o de ser uma mulher indígena, discussão pouco fomentada nos séculos XX e XXI no meio cinematográfico. Ela sustenta um corpo que foi - e ainda é -, explorado, violentado e silenciado por estrangeiros e forças dominantes. O corpo é o cerne da narrativa, pois é na busca por um enterro digno para sua mãe que Fausta enfrenta sua própria condição, seja na casa de Aída ou nas ruas da cidade. O corpo da protagonista desloca-se na paisagem dos dois eixos extremos do filme: o árido de seu vilarejo e as ruas movimentadas do centro.

Reiterando o papel dos corpos no filme, em uma das sequências um dos tios de Fausta deseja enterrar o corpo de Perpetua na propriedade deles, porém, a protagonista

se mostra irreduzível na escolha de fazer com que sua mãe tenha um fim de vida melhor do que seu processo de viver. É simbólico, mas além disso, é resistência concreta. O corpo feminino também tem forma explícita no título do filme. A câmera enfoca esse espaço íntimo em planos fechados nos membros de Perpetua e nos olhos de Fausta. Os planos abertos na casa de Aída surgem representando a incompatibilidade dos corpos de ambas em dividir o mesmo lugar, as lacunas as separam.

O formato mais visceral, contudo, vem na representação do corpo a ser protegido. Fausta introduz uma batata na vagina e lá a mantém como um lacre a fim de evitar qualquer violação que possa sofrer. Pelo histórico das mulheres na região e também pela sua condição de ser vítima da “teta assustada”, a protagonista tem um temor constante de passar pela mesma situação que a mãe. Em nenhum momento, contudo, o espectador vê essa condição na anatomia de Fausta, sendo esta apenas apresentada por meio de diálogos ou pelos momentos em que ela poda os pequenos brotos que nascem do tubérculo. E é justo ele que faz com que a moça sofra com sangramentos e quedas de cabelo, tudo colocado por Llosa na tela de maneira a evocar certo misticismo, cujo teor fantástico casa perfeitamente com o universo em que se passa a narrativa.

A origem

Além de desempenhar certa crítica social, a volta ao passado proposta por Llosa também se insere no que Prysthon chama de “saudade cultural” e “rearticulação da tradição” (p.7). Isso porque certos aspectos culturais andinos são apresentados ao longo da narrativa. Eles podem ser identificados nas cenas que apresentam uma festa de casamento bastante típica ou na forma como Fausta adia o enterro da mãe. Sem meios de arcar com as despesas, a protagonista submete o corpo da mãe a um processo de embalsamento bastante artesanal para mantê-lo até que ela possa realizar o velório. O corpo da falecida, assim, fica na casa de um tio de Fausta até que esta consiga dinheiro trabalhando como doméstica no centro da cidade.

Mais que simbólico, o quichua, idioma nativo dos ameríndios habitantes da região do Peru ali retratada, é o que une Fausta a Noé, o jardineiro da casa de Aída. É também na oralidade que os sofrimentos causados pelo domínio militar são passados para a próxima geração. Uma dicotomia entre o que remete e o que cria, uma vez que os

laços familiares são edificados na forma de se comunicar. Fausta é uma personagem fechada e silenciosa, quase invisível a quem com ela se relaciona. É através do compartilhar da mesma língua que a protagonista faz amizade com Noé, que se revelará um amigo e companheiro na sua penosa jornada.

Com a colonização da América Latina por espanhóis e portugueses, uma das primeiras formas de dominação foi a opressão de manifestações culturais dos dominados. Com o contato de duas culturas distintas, uma acaba sempre por ganhar *status* de padrão, enquanto a outra é subjugada. Bagno (1999, p.40) ressalta que “ainda nos dias atuais, qualquer linguagem que não esteja dentro dos padrões da língua padrão (cult) passa a ser vista diferentemente, e tudo o que é diferente tende a ser classificado como errado, contrário e insignificante”. É através do uso do quichua, que o filme cria fronteiras sociais. É o repertório próprio dos personagens, que usam do que tem de mais pessoal para dar voz aos seus medos e inseguranças. Fausta canta em sua língua nativa em momentos lúdicos dentro da casa de Aída, que ao ouvir o canto de sua empregada começa a notá-la.

A protagonista, que já sem mãe conserva a relação com sua origem de forma oral, desenvolve uma amizade de importância através dela. É com consciência da relevância desse aspecto que o fio narrativo se constitui na exploração das afetividades da protagonista com o mundo exterior. Fausta sai de seu vilarejo para conseguir um trabalho na cidade e é no espaço fora de casa, longe de sua família, que a língua fará a ponte entre ela e os outros personagens, seja através do canto ou de conversas.

O caminho

A teta assustada também busca, de certa forma, características de um formato *road-movie*: vários são os momentos em que as lentes registram o movimento da protagonista a pé, geralmente fazendo o trajeto entre sua casa e o trabalho. Através da moça que pertence ao universo “do pequeno, do marginal, do periférico” (PRYSTHON, 2007, p.7) e que busca o sustento no grande centro, o filme parece metaforizar a condição atual do cinema periférico, que luta pela inserção no mercado de cultura mundial. Há neste cinema uma articulação do que é diferente de maneira a integrá-lo ao modelo capitalista global.

A documentação do que é considerado marginal ou excêntrico muitas vezes se vale de “técnicas e formas de expressão de origem central, metropolitana, hegemônica” (idem, p. 7) dentro do *world cinema* contemporâneo. Neste sentido, é bastante claro interpretar as idas e vindas de Fausta em *A teta assustada* como uma “tentativa da sociedade de articular diferentes temporalidades e espaços e, por conseguinte, articular diferentes culturas” (FRANÇA, 2007, p.41). Contudo, entre a realidade do povoado que habita e aquela do centro de Lima, a protagonista se locomove por caminhos empoeirados e escadarias infundáveis. A autora coloca que, assim, é como se o longa mostrasse a dificuldade e complexidade de se atingir tal articulação.

Dificuldade essa que também encontra o cinema periférico como um todo em atingir grandes públicos. A predileção dos centros sobretudo pelo cinema americano e também europeu, além das megaproduções locais, acaba por restringir o cinema das especificidades ao circuito segmentado dos festivais. Assim, autores como o tailandês Apichatpong Weerasethakul ou a argentina Lucrecia Martel dificilmente ganham espaço nas salas de público massivo presentes nos shoppings. Se há uma tentativa do próprio cinema atual de dar visibilidade às produções periféricas, as estratégias adotadas ainda parecem não surtir grande efeito sobre as barreiras cada vez mais solidificadas do atual capitalismo em relação à arte e à cultura.

É imprescindível que se adentre numa discussão no âmbito econômico ao se refletir sobre as cinematografias periféricas, visto que se tratam de produções que “circundam alegoricamente a produção dos grandes estúdios americanos pelo domínio do mercado mundial” (PINTO, 2015, p.123). Portanto, ao contextualizar o conceito na história, é notável que sua origem teórica surja precisamente a partir de uma realidade econômica. Neste sentido, Walsh (2006), levanta uma série de dados estatísticos que revelam as contradições evidentes do atual sistema. Cresce, por exemplo, o número de periódicos online, as publicações, o acesso às tecnologias e uma explosão em escala global das novas mídias digitais e mesmo das formas mais tradicionais da arte (cinema, música, poesia, entre outros tantos). Por hipótese, tal fenômeno levaria a um enriquecimento da vida humana. A forma mais difusa da arte, por exemplo, traria em si grande engajamento, com viés autocrítico que permitiria a exposição de fraquezas e possíveis resoluções, o que levaria a uma discussão democrática do humano. Mas não é o que ocorre, segundo o autor.

O que nós continuamos a encontrar? Um bloqueio de condições, a exclusão de vastas massas de pessoas e de suas vidas das considerações artísticas, estas constantemente fantasiadas, tratando trivialmente da vida das “estrelas” sem problemas financeiros, pessoas que não existem; a sistemática degradação da cultura popular, o empenho calculado em brutalizar e transformar indiferença humana em sofrimento e prejuízo social (WALSH, 2006, online).

Considerações Finais

A frágil conciliação entre poder e Estado também dificulta o crescimento das populações como unidade. Periodicamente, presenciam-se discussões no âmbito social serem retomadas em países cuja desigualdade ainda é gritante. No filme, o tema indígena é posto em evidência conforme as crenças e tradições culturais vão se revelando, seja explicitamente com Fausta ou através do espaço ocupado por sua família. O índio continua a lutar pelo seu modo de vida, tendo como herança de seus dominadores uma sociedade dicotômica, que o coloca na figura do “atraso”. A escassez de cinematografias que sirvam de apoio para o fortalecimento da identidade de um povo que já foi apagado historicamente, deve ser vista como um meio a ser revertido. Em *A teta assustada*, o índio é retratado através de seu idioma, de sua tradição e principalmente, de sua resistência.

A necessidade de espaços de resistência, tanto em termos de produção de filmes como de reflexão, firma-se como necessidade de existência. Sem uma mínima e organizada produção de filmes, a memória, o imaginário e a identidade das nações se enfraquecem. Sem que conheçamos a produção global, nossa cultura cinematográfica não passa de um arremedo de cinefilia a limitar nossa compreensão de mundo (PINTO, 2015, p. 118)

Ainda que o seja em um formato estético que não evidencia suas ideologias, algo que marca as novas cinematografias periféricas, o discurso descolonizador no filme de Llosa é flagrante e remonta as origens do Terceiro Cinema, como pudemos observar ao longo desta investigação. Há uma certa tomada de consciência que emerge com a realização do cinema oriundo desses países periféricos. Processo que se faz necessário para refletir sobre o passado de dominação, bem como construir uma identidade própria a partir de modos de representação que fogem do molde hegemônico.

Referências

- ANISTIA INTERNACIONAL. **Colombia: scarred bodies, hidden crimes**. Sexual violence against women in the armed conflict. 2004. Disponível em <<https://goo.gl/fDCGBS>> Acesso em 10 maio, 2018.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.07-16.
- CORRÊA, Cecília A. **Trânsitos imagéticos** – A configuração do novo feminino no cinema latino-americano atual. 2011. 91 f. Monografia (Curso de Comunicação Social – Audiovisual), Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em <<http://goo.gl/9N9hvI>> Acesso em 05 de junho, 2018.
- FRANÇA, Bárbara. A Teta Assustada e a atualização do realismo mágico. **Cambiassu** – Edição Eletrônica, XIX, n. 10, p. 30-46. 2012. Disponível em <<https://goo.gl/cZ2ZXs>> Acesso em 30 de junho, 2018.
- GILLONE, Ana D. de Souza. Cinema no Peru – Das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano. In: **XV Colóquio Internacional da Escola Latino-americana de Comunicação** – CELACOM, 2011. Disponível em <<http://goo.gl/qZN4gz>> Acesso em 06 de junho, 2018.
- LEÓN, I. O. Riccardi. Aproximação à Teta Asustada como uma narrativa cinematográfica intercultural hispânica. **EntreLínguas**, v.1, n.1, p. 131-146. 2015. Disponível em <<http://goo.gl/Lp469Z>> Acesso em 10 de junho, 2018.
- PINTO, Ivonete. As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo. Revista Orson, n.9, p. 116-126. 2015. Disponível em <<https://goo.gl/8CcNvt>> Acesso em 10 de junho, 2018.
- PRYSTHON, Angela. Cinema e periferia: constituição de um campo. In: **Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** – ENECULT, 2007. Disponível em <<http://goo.gl/tWfjtt>> Acesso em 25 de maio, 2018.
- SELEM, M. C. Orlato. **Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. 2013. 336 f. Tese (Doutorado em História). Instituto e Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em <<http://goo.gl/29bFDG>> Acesso em 30 de maio, 2018.
- TAPIA, Rosa. Cuerpo, mirada y género em la película La teta asustada de Claudia Llosa. **Revista Internacional d’Humanitats** 29, p. 53-62. 2013. Disponível em <<http://goo.gl/67zZxb>> Acesso em 30 de maio, 2018.
- WALSH, David. Os problemas artísticos e culturais da atualidade. In: **Encontro do WWSW International Editorial Board**, online, set, 2006. Disponível em <<https://goo.gl/AHtPIJ>> Acesso em 29 de maio, 2018.