

Aroldo Lacerda



***A teta assustada* e a estrangeiridade do/no corpo**

ALESSANDRA BRANDÃO

Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Realização Audiovisual da UNISUL

Resumo: O artigo propõe uma leitura de *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009), a partir da perspectiva de Jean-Luc Nancy sobre a estrangeiridade (em *L'intrus*). Como o coração transplantado para Nancy, a batata que Fausta carrega no ventre desperta a discussão sobre o corpo e sua relação com a exterioridade. Na fronteira que borra o dentro e o fora, a estratégia de imunização de Fausta (aqui pensada segundo Esposito) engendra uma subjetividade que se articula entre um devir-batata e um devir-flor.

Palavras-chave: Imunização. Estrangeiridade. Corpo. Fronteira. Devir.

Abstract: The article aims at reading *The milk of sorrow* (Claudia Llosa, 2009) according to Jean-Luc Nancy's perspective on strangeness (in *L'intrus*). Like the grafted heart for Nancy, the potato Fausta carries in her womb calls attention to the relationship between the body and its exteriority. In the threshold between the inside and the outside, Fausta's immunitary strategy engenders a subjectivity that is articulated between a becoming potato and a becoming flower.

Keywords: Immunization. Strangeness. Body. Border. Becoming.

Résumé: Cet article propose une lecture de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) dans la perspective ouverte par Jean-Luc Nancy sur l'étrangeté (dans *L'intrus*). De même que le coeur transplanté pour Nancy, la pomme de terre que Fausta porte dans le ventre éveille la discussion sur le corps et son rapport avec l'extériorité. Dans la frontière qui dejoue le dedans et le dehors, son stratégie d'immunisation (pensée ici selon Roberto Esposito) engendre une subjectivité qui s'articule entre un devenir-pomme de terre et un devenir-flleur.

Mots-clés: Immunisation. Étrangeté. Corps. Frontière. Devenir.

Um vão aberto no peito recebe um novo coração para garantir a vida de um corpo, cujo órgão original já não pulsa sadio. O coração do sujeito que Jean-Luc Nancy descreve em seu *Lintrus* torna-se, “pelo seu defeito — quase que por rejeição, se não dejeção” (NANCY, 2002: 3)¹, um estranho/estrangeiro dentro do seu corpo. O coração defeituoso passa a ser seu próprio estrangeiro exatamente porque está dentro e sua estrangeiridade não podia vir de fora, mas emerge do seu interior mesmo. O novo coração transplantado, por outro lado, não é menos intruso. Intimamente ligado ao sujeito que o recebe, é a um só tempo seu e de outro, o dentro e o fora entrelaçando vida e morte. Um intruso contra o qual o corpo naturalmente se imunizaria, não fosse a habilidade médica a baixar a guarda da fronteira, reduzir a imunidade do organismo para que o aceite, estrangeiro que é, a desestabilizar aquilo que é inerente ao sujeito, que é próprio à sua vida, sem perder de vista que, para Nancy, a verdade do sujeito é a sua exterioridade (NANCY, 2002: 13).

De um modo parecido, Roberto Esposito descreve a gravidez também a partir dessa relação do corpo com sua exterioridade/estrangeiridade. Para Esposito, a gestação pode ser pensada como um sistema produtivo de imunização que é desencadeado pelo corpo materno em relação ao feto, corpo estranho que é ao seu, e que, no entanto, não é expelido, mas curiosamente acolhido e nutrido pela maternidade. Isso se dá porque, durante a gravidez, a mãe paradoxalmente se autoimuniza contra o que Esposito chama de ‘excesso de imunidade’ e que poderia destruir, rejeitar o seu feto em gestação. Esse processo de neutralização do sistema imunitário, portanto, se dá justamente pelo alto grau de exterioridade ou ‘estrangeiridade’ do feto em relação ao seu corpo, preservando a vida, a despeito da diferença, que, no corpo da grávida, é marcada pela presença de um “outro”.

Em *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009), Fausta, a personagem central, carrega dentro de um si não um coração ou um feto, mas uma batata. Cravado em sua vagina, a espalhar-se rizomaticamente no útero e por entre as pernas, o tubérculo é o intruso que ao mesmo tempo a protege de possíveis estupros, imunizando-a contra o falo violento – memória que traz desde o ventre de sua mãe – e também a ameaça, corpo estranho que é ao seu, ao alimentar-se como feto, sugando-lhe a potência de vida. Como o coração transplantado de que fala Nancy, a batata

¹ Todas as citações de NANCY, Jean-Luc (2002) são traduções livres da versão em inglês traduzida por Susan Hanson do original em francês.

que Fausta gesta é aquilo que a “infecta ou afeta” (NANCY, 2002: 12). Assim, como em um desdobramento do paradoxo tratado por Esposito, Fausta passa a gestar um corpo estranho, mas não está apta a se autoimunizar como uma grávida, e o tubérculo, pensado como estratégia imunitária para blindar seu corpo contra possíveis estupros, torna-se uma ameaça, um indício de morte.

No filme, a morte ronda a vida de Fausta desde o início. E morte e vida se entrelaçam na presença do intruso, como propõe Nancy (2002: 6). Aqui, intrusos também os estupradores da mãe e assassinos do pai de Fausta. Ela conhece, pois, a força violenta do falo não acolhido por vontade do corpo feminino e, portanto, intruso, quando ainda no ventre de sua mãe. E também testemunha, emudecida no escuro da placenta, a morte cruel do pai, cujo pênis, extirpado pela violência terrorista, a mãe fora obrigada a ingerir. Acolhida pelo dispositivo paradoxal da imunização materna, potencializadora da vida a despeito da diferença entre os corpos, Fausta também sobrevive ao estupro, força fálica que impõe um corpo estrangeiro, exterior à relação mãe/feto. Desde então, convive com o medo, anulando qualquer possibilidade de uma vida sexual, já que só a conhece violenta, intrusa, indesejada. De acordo com a crença que percorre em sua vila – o mal da teta assustada que dá título ao filme –, a menina Fausta herda o medo através do leite materno. E cresce como batata, escondida na terra úmida, à sombra da memória terrível da mãe que passa a ser sua própria memória. Na tradição da vila, diz-se que quem sofre do mal da teta assustada já nasce sem alma, pois a alma se esconde debaixo da terra, como um tubérculo, como a batata plantada no escuro de Fausta.

O início do filme traz o relato pungente desse passado violento. Sufocado na tela preta que abre o filme de Llosa, o canto melancólico da mãe narra em Quechua sua história de dor. O escuro da tela é o escuro da terra, do ventre que guarda a batata, é o escuro da memória, da noite do estupro, da morte iminente da mãe, do medo, do futuro incerto de Fausta. A imagem que emerge desse escuro dá continuidade ao relato melódico. A mulher idosa e moribunda, em primeiro plano, entoa sua dor em conversa com a filha, que cuida de seu conforto na cama e junta-se à mãe na canção, pedindo que continue a “refrescar sua memória murcha”. A memória das duas vai sendo tristemente modulada nas notas que inventam para narrar sua história. É preciso lembrar, afinal,

para que não se afrouxe o laço da dor, não se enfraqueça diante do inimigo, não se baixe a guarda e se esqueça do mundo dos homens intrusos e da necessidade de imunizar-se.

A morte da mãe se dá em seguida, fora de quadro, após esse último lamento. Uma morte que não vemos, senão no semblante apavorado de Fausta, que a câmera busca enquadrar na moldura da janela. Ao fundo, o claro ocre e seco da periferia de Lima, onde as duas moram com o tio, em contraste com o escuro do interior e do rosto de Fausta, sombra emoldurada contra a luz que vem de fora. Um corte seco introduz novamente a tela preta que em alguns segundos se preenche com o título do filme. Se antes a mãe surgira desse escuro, na primeira imagem do filme, agora a imagem de Fausta é engolida pela tela escura. No entanto, a janela aberta, fronteira vazada entre o mundo de dentro e o mundo de fora, já antecipa sua passagem.

A teta assustada constrói-se, assim, como um jogo de forças, um entre-lugar entre a morte e a vida, o dentro e o fora, o escuro e o claro, que metaforizam a trajetória de Fausta entre um devir-batata, sua existência anulada na invisibilidade do tubérculo enterrado no ventre, e um devir-flor, desabrochar de sua subjetividade após a morte da mãe, libertação da memória ressentida que herdou para viver agora sua própria história. Mas “o mundo não é um lugar seguro para se viver”, diz Gloria Anzaldúa, pois “uma mulher não pode se sentir segura quando sua própria cultura e a cultura branca a criticam, quando homens de todas as raças a caçam como presa” (2007: 42).²

De origem indígena, Fausta é essa mulher: estranha/ estrangeira na própria cultura, que a vê sem alma, contaminada desde menina pelo mal da teta assustada; vinda do interior, é estranha/estrangeira na cultura branca de Lima, marginalizada pelo discurso dominante que dá ao branco os privilégios da classe e do poder; e estranha/estrangeira em si mesma, dominada pelo medo, contaminada por uma memória que não é sua e, no entanto, é, como extensão da violenta experiência materna que fora dividida na cumplicidade da gestação. Como propõe Anzaldúa, “estrangeira em sua própria cultura e estrangeira na cultura dominante, a mulher de cor não se sente segura nem mesmo em seu próprio ser. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, no espaço entre os dois mundos que habita” (2007: 42). Os dois mundos que se bifurcam e se encontram

² Todas as citações de Gloria Anzaldúa são traduções livres do original em inglês.

não apenas no mundo externo do convívio de Fausta, mas em seu próprio corpo, como uma fronteira, onde os obstáculos e as passagens se entrelaçam e se rejeitam, assim como o passado e o presente na memória.

Assim, Fausta habita uma zona fronteira, onde a estrangeiridade/exterioridade se anuncia nos dois horizontes que se encontram na paisagem. As fronteiras são zonas de instabilidade e incertezas, espaços de indefinição que guardam o seguro e o inseguro, e trazem, como o deus Jano, duas faces que se voltam ao mesmo tempo para dentro e para fora. Do mesmo modo, como lugar de passagem e simultaneidades, a fronteira também produz um “constante estado de transição” (ANZALDÚA, 2007: 25), um entre-lugar que quero pensar aqui na perspectiva política do devir, que, como as linhas mutantes do rizoma, pensado por Deleuze e Guattari, espalham-se “sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua” (2005: 210).

Como a mutação da batata que germina dentro de Fausta, ramificando-se para dentro e fora de seu útero já inflamado, também ela agoniza – sua alma perdida embaixo da terra – na clausura do medo, de um outro tempo e lugar, buscando, ainda que sem se dar conta, uma brecha na própria terra, ou um sulco que a permita emergir, chegar à superfície, como flor, transmutada na passagem de um devir para outro³. Importa ressaltar aqui, no entanto, que essa passagem não pressupõe uma polarização dos devires em valências opostas, como uma equação que reduz a batata ao pólo negativo e a flor ao positivo, já que essas valências, se assim forem tomadas, se tocam e se repelem no movimento dos devires. Um devir, dizem Deleuze e Guattari, “não é concebido como o resultado de uma transformação, é o próprio processo, um meio, ou seja, uma zona de indiscernibilidade onde os termos implicados numa relação são arrastados pela própria relação que os une” (MENEZES 2006:1). Desse modo, é possível pensar a transmutação de Fausta, também a partir do conceito de trânsito que, para Mario Perniola, implica deslizamento e simultaneidade, é “um estado de provisoriade e de indefinição, no qual o aspecto estático e o aspecto dinâmico da existência tendem paradoxalmente a coincidir [é] uma passagem do presente para o presente, da presença para a presença, do mesmo para o mesmo. [...] O trânsito é um “movimento do mesmo para o mesmo”,

³ Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari nos lembram o que André Dhôtel diz sobre o devir-vegetal de seus personagens: “não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas logo passa de um para outro” (1996: 225).

onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença, de uma mudança (PERNIOLA, 2000: 24-28).

Estranha, estrangeira em Lima, tendo migrado do interior, à sombra da mãe, para morar na casa do tio, Fausta precisa sair deste refúgio/clausura para trabalhar como empregada doméstica no centro da cidade, modo de pagar a viagem para enterrar a mãe na vila de origem, como que a garantir o fechamento de um ciclo, seu retorno à terra onde a morte já se antecipara na viuvez e no estupro. O tio não dispõe de dinheiro para ajudar na missão, já que financia, a duras penas, a festa de casamento da filha. É preciso, pois, enfrentar o estranho, transpor a fronteira, limite da janela que a convidava ao mundo de fora no início do filme. No trânsito pela cidade, anda sempre rente aos muros, sem dar as costas aos homens que cruzam o caminho e sem jamais andar desacompanhada. Na vila, diziam que era preciso andar rente ao muro para não ser pego por almas perdidas e morrer. Assim perdera seu irmão, acredita. E segue margeando as ruas com(o) os muros. Como nos lembra Anzaldúa, “cada incremento de consciência, cada novo passo é uma travessia” (2007: 70). O muro é também uma fronteira, um limiar entre a vida e a morte, um campo de força que protege e imuniza contra um outro, carregando em si a ambivalência do seguro e do inseguro, do dentro e do fora, do estranho e do familiar, da passagem e do obstáculo.

Com pouca mobilidade de câmera – percebida em alguns planos fixos e na sutileza de pans vagarosas e travellings suaves – e com um predomínio de planos-sequência, a estrutura do filme de Llosa se constrói nesse interstício entre a mobilidade e a imobilidade de Fausta, no entre-lugar de sua metamorfose. Ao valorizar o plano-sequência, o filme parece recusar o corte para investir no movimento como um contínuo, trazendo na forma a ideia de passagem que permeia a narrativa. Ressalta o real, se pensarmos bazinianamente, naquilo que tem de fluxo. Ainda em relação à forma e sua sintonia com a trajetória de Fausta, *A teta assustada* articula um jogo de aparecer e desaparecer da personagem, que percebemos na alternância entre luz e sombra que a fotografia privilegia. Na casa de Aída, compositora solitária e em decadência para quem Fausta vai trabalhar, seus movimentos são pontuados por entradas e saídas de vãos escuros, corredores

sombrios, cômodos com pouca luz e, do lado de fora, um jardim iluminado que antecipa seu devir-flor.

A casa, portanto, guarda semelhança com o escuro da terra, onde se escondem a batata, a alma, o medo. Mas também se configura como zona fronteira ou ‘zona de contato’, para lembrar o termo de Mary Louise Pratt (1999), marcada pela presença branca, europeizada de Aída, e a existência mestiça, subjugada de Fausta. Na relação entre patroa e empregada, reproduz-se a dicotomia colonizador/colonizado. Aída apropria-se da canção que Fausta entoa timidamente pela casa, uma melodia inventada como aquela que inicia o filme. Se antes a música era pura memória cantada entre mãe e filha, agora é estratégia imunizadora de Fausta no mundo de fora, um antídoto contra o medo, contra as ameaças desse mundo, do desconhecido, do intruso. “Devemos cantar coisas bonitas para esconder o medo, fingir que ele não existe”, ela canta baixinho na cozinha para onde foge amedrontada logo após o primeiro encontro com Aída.

Parecendo mostrar interesse pelo universo da jovem, em uma falsa aproximação afetiva, a pianista promete pérolas para que Fausta cante mais vezes. Ironicamente, a letra da canção fala de músicos que fazem acordos com uma sereia para que sua música seja ouvida para sempre, oferecendo-lhe um punhado de quinino, cujos grãos serão contados como cada ano de vida da obra. Do mesmo modo, Aída oferece suas pérolas como se fossem os grãos de quinino da canção. Assim, parecendo cumprir uma sina embutida no nome, Fausta vende-se – o canto rasgando-a por dentro – em troca de pequenas pérolas que serão usadas para financiar a viagem e o enterro da mãe. A traição de Aída, que não cumpre os termos do acordo, após ser ovacionada pela canção que, sabe, não compôs, é uma forma de estupro que Fausta não conhecia e contra o qual a batata não a imuniza, é preciso criar outras estratégias de sobrevivência.

É na casa de Aída que conhece o jardineiro Noé, primeiro homem de fora da família de quem Fausta se aproxima e em quem passa, paulatinamente, do seu modo esquivo, a confiar. Homem que lida com a terra, conhece-lhe as entranhas e as formas vegetais que cada solo germina, Noé é uma espécie de mediador na travessia dos devires vegetais de Fausta. É também a partir da relação que estabelece com Noé que ela desperta para seu devir-flor e parece querer expulsar a batata. Confusa e sufocada,

agonizando com o a presença intrusa do tubérculo-feto, contra o qual não tem imunidade, mas precisa manter dentro de si, revés de um parto, Fausta começa a perceber as forças conflitantes que a constroem e apavora-se diante do desconhecido. O desejo por Noé faz germinar a flor, mas a mãe, ainda não enterrada, não deixa murchar a memória do estupro perpetuada na presença intrusa da batata entranhada na vagina de Fausta. Há um momento em que explode essa incerteza e ela desafia Noé ao perguntar-lhe porque só cultiva flores e não batatas. Essa sequência do filme evidencia os conflitos internos de Fausta, que exterioriza, no desabafo, sua resistência autoimunizadora em relação ao jardineiro não mais como força fálica intrusa de qualquer homem como ameaça no mundo, mas no que ele próprio se configura como um intruso em sua vida. Noé, no entanto, penetra no interior de Fausta de uma outra maneira. Sem ser convidado, como o intruso para Nancy, chega sorrateiramente e se instala no limiar entre um e outro devir de Fausta. E diz que não cultiva batatas porque estas são “baratas e florescem muito pouco”.

Para Noé, “as plantas dizem a verdade, não são como as pessoas” e assim parece perceber a “verdade” de Fausta, seu devir-vegetal. “No caule”, diz para ela, “você pode ler tudo. Sua vida, suas lembranças”. É a partir dessas conversas com Noé que vai se permitindo a transformação. Numa sequência em que vai abrir o portão para ele, Fausta aparece no quadro com uma enorme flor vermelha presa entre os lábios, o rosto tomado pelas pétalas grandes que lhe escondem as feições, deixando apenas um olho a espiar para fora de sua metamorfose. A flor sai pela boca como se fosse um avesso do tubérculo que, tendo tomado todo seu corpo por dentro, germina em outra forma, boca afora. Mas antes de abrir o portão para Noé, Fausta deixa cair a flor, para que ele não a veja na passagem, e imuniza-se, mais uma vez, na sua forma batata.

Corpo a um só tempo intruso e imunizador, para voltar aos termos de Nancy e Esposito, a batata, no filme de Llosa, também está intimamente relacionada à noção de terra como território, metáfora do nacional. Símbolo do Peru, de onde foi levada por europeus à época da colonização, a batata carrega, ainda, o vínculo com a fertilidade e com a maternidade. No filme, está associada também à tradição do casamento. Há uma passagem em que Máxima, a prima de Fausta que está prestes a casar, passa

por um ritual em que precisa descascar uma batata inteira diante do noivo e da família sem deixar que a casca se parta. No quadro vemos a casca cair por entre as pernas de Máxima, uma analogia que Llosa faz aos ramos de batata doente que Fausta apara da vagina em um outro momento do filme. No paradoxo de Fausta, a batata que gesta é símbolo do infértil, da morte. É preciso livrar-se dela para revalorizar a vida, sua própria vida.

De algum modo, a morte da mãe, a traição de Aída e a serenidade de Noé contribuem para sua passagem, assumindo uma subjetividade que carrega a memória da batata e sua potência como flor. No último plano do filme, vemos o rosto de Fausta beijando uma flor de batata que Noé deixara na sua porta. No mesmo vaso, a existência dupla de Fausta, seus devires cuidadosamente cultivados em um só corpo. Um no outro, dentro e fora formando um mesmo. É pois, quando consegue expulsar o tubérculo e devolvê-lo à terra, e, paralelamente, enterrar o corpo da mãe, que seu corpo se ressignifica, ressoando o que diz Deleuze: “o corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2005: 227).

Do mesmo modo, podemos pensar com essa leitura da trajetória de Fausta, corpo feminino em trânsito, uma metáfora para o próprio cinema latinoamericano no contexto contemporâneo. Um contexto em que a “ausência de um enraizamento que confira uma identidade não é mais percebida como uma falta a ser preenchida: somos estrangeiros na nossa terra e, vice-versa, sentimo-nos em casa em qualquer lugar” (PERNIOLA, 2000: 24). A flor de batata que desabrocha em *A teta assustada* parece sugerir, pois, um cinema que, sem deixar de conter a raiz, já não pressupõe um vínculo sufocado na identidade (i)mobilizadora⁴, fechada em si mesma, ainda que por estratégia de resistência anti-imperialista, com nos idos anos 60 e 70, e passa a reconhecer a complexidade das trajetórias subjetivas, as vidas em trânsito, abrindo para o transnacional e suas possibilidades políticas. Um cinema do pequeno, do particular, das singularidades, das passagens. Um cinema-devir.

⁴ Aqui, reconheço que a noção de identidade no cinema latinoamericano também tem força mobilizadora, especialmente se levamos em conta o contexto de resistência terceiro-mundista dos movimentos contra-hegemônicos de meados do século XX em quase todo o continente. No entanto, a necessidade de se buscar uma estratégia identitária, justificada pela vontade de descolonização e reinvenção de uma cinematografia própria fortalecedora de uma expressividade nacional, não isenta esses cinemas revolucionários de uma propagação homogeneizadora da noção de identidade. Questões de gênero, raça, etnia e sexualidade, por exemplo, estiveram presentes mais no que interessavam às questões mais gerais de recuperação do elemento nacional do que nas especificidades de sua complexidade marginal, como minorias, ou no que elas próprias poderiam servir de questionamento desse ‘nacional’.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1996.
- ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires/Madrid: Amorrourtu Editores, 2005.
- MENEZES, Rodrigo Carqueja de. Devir e agenciamento no pensamento de Deleuze. *Comum*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, jan/jun 2006, p. 66-85.
- NANCY, Jean-Luc. Lintrus. (Trad. Susan Hanson). *The New Centennial Review* - v. 2, n. 3, Fall 2002, p. 1-14.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte e mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011