

FAUSTA E O CANTO DA SEREIA:
mitologia e violência simbólica em *La teta asustada*

SILVA, Edvânea Maria da
PPGL-UFPB
AZERÊDO, Genilda (orientadora)

“nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador mas, sim, construído.”
(ZALIZNIÁK, IVÁNOV, TOPÓROV, apud MACHADO, 2003, p. 50)

RESUMO: Nosso objetivo é fazer uma reflexão sobre a canção *Sirena*, de Magaly Solier¹, cuja narrativa espelha a ação da personagem Fausta no filme peruano *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa. A fim de situar o leitor, inicialmente, faremos um breve comentário sobre o enredo do filme; em seguida, buscaremos mostrar como a canção reflete a ação da personagem e de que modo as imagens (signos) desse texto são traduzidas para a linguagem do cinema, observando como se dá a produção de significação e de sentido. Para tanto, os estudos acerca da Semiótica da Cultura de Irene Machado e Lúcia Santaella, bem como as considerações de Yuri Lotman, em seu *Estética e semiótica do cinema*, serão fundamentais para construção de nossa reflexão.
Palavras-chave: canção, adaptação, signo, significação, violência simbólica.

O poema-canção

*Dicen en mi pueblo que los músicos
hacen un contrato con una sirena
si quieren saber cuánto tiempo durará
durará el contrato con esa sirena*

*De un campo oscuro tienen que coger
un puñado de quinua para la sirena
y así la sirena se quede contando
dice la sirena que cada grano
significa un año.*

*Cuando la sirena termine de contar
se lo lleva al hombre y le suelta al mar.*

*Pero mi madre dice, dice, dice
que la quinua difícil de contar es
y la sirena se cansa de contar
y así el hombre para siempre
ya se queda con el don*

Em “Para que poesia?” (1964, p. 32), Mário Faustino – ou seria melhor dizer um dos poetas desse diálogo socrático? – afirma que o bom poema

ajuda a língua a manter-se num alto nível de expressividade ou, se a língua ainda não se encontra nesse nível, dá-lhe o poema

¹ atriz, cantora e compositora

um empurrão, um impulso para cima e para diante, na direção daquele alto e avançado nível de expressividade.

O poema-canção que inicia esse artigo corresponde, a nosso ver, à assertiva de Faustino; diríamos mais: ele/ela “avança no nível de expressividade”, ao ser inserido na narrativa fílmica *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa. Há, nessa narrativa, um espelhamento da ação da personagem que problematiza o ato de cantar (o canto), que está diretamente ligado aos elementos/signos adaptados da linguagem verbal (musical) para a linguagem cinematográfica e que são responsáveis pela produção de sentido mais amplo do filme. Em "Conhecimento linguístico como ato semiótico" (2008, p. 51), Irene Machado observa que “se o mecanismo fundamental da linguagem é a produção de sentido, a ação dos signos realiza-se para este fim”. Observem que falamos em produção de sentido. Assim, ao semiotizar o texto de Magaly Solier, Claudia Llosa não re-produz um objeto artístico, antes, re-cria um novo objeto, tornando-o “portador de significação” (LOTMAN, 1978, p. 31).

Em uma tradução livre das duas primeiras estrofes, podemos dizer que os músicos da vila em que o eu lírico habita fazem um contrato com a sereia para que suas músicas sejam ouvidas para sempre, e esse “sempre” corresponderá ao total de quinua² dada à sereia que deverá contá-la até acabar. Mas a última estrofe revela-nos que essa não será tarefa fácil, pois os grãos de quinua são difíceis de contar. Cansada de tal tarefa, a sereia não cumpre a promessa, e o músico com o dom para sempre ficará. A interpretação da canção se adensa se levarmos em consideração a escolha dos signos (e sua significação) “sereia” e “quinua”, bem como os seus respectivos substitutos no texto fílmico, a saber, a personagem “Fausta” e “as pérolas”.

A fim de discutirmos melhor essa questão, sugerimos começar por analisar as imagens fílmicas abaixo. No primeiro plano da figura 1, vemos Fausta tentando entoar a música de *la sirena* a pedido da pianista (sua patroa); mas ela lhe diz que não sabe. A figura 2 corresponde ao momento em que Fausta ajuda a pianista a recolher as pérolas que haviam caído de seu colar. Esta, vendo que as pérolas atraíam Fausta, lhe diz: *Si tú me cantas, yo te regalo una perlita. Si completas el collar, te lo regalo.*³



Figura 1 – Fausta tenta cantar a canção⁴



Figura 2 – A pianista e Fausta recolhem as pérolas do colar

O contrato a ser selado entre Fausta e a musicista remete-nos, *grosso modo*, ao mito de Fausto e, se em Goethe o médico faz um pacto com o demônio, a personagem

² Disponível em http://www.mundoverde.com.br/BibliotecaArtigoDetalhe.asp?Id_Artigo=1634. Acesso em 29 jun. 2011.

³ Se tu cantas para mim, eu te dou uma pérola. Se completas o colar, eu te dou de presente. (tradução nossa)

⁴ Todas as imagens foram retiradas do filme *La teta asustada*, de Claudia Llosa

de Magaly Solier, constringida, vende “as suas raízes, de alguma forma, para a indústria cultural, e por ela [acaba] sendo explorada e usada”, afirma [Paulo Ricardo Kralik Angelini](#)⁵, em *Fausta e o Diabo*. Em “As três etapas do mito de Fausto”, Brunel (2005, p. 340) observa que, ao fazer o pacto, ele (o médico) “renega sua fidelidade a Deus para jurar fidelidade a seu adversário – e ao fazer isto, *aliena sua liberdade* (grifo nosso), julgando afirmá-la.”

À medida que formos analisando as sequências fílmicas abaixo, poderemos constatar que, de fato, Fausta vende suas raízes e aliena sua liberdade. Como na canção, a musicista propõe um contrato a Fausta, cujo *pagamento* (grifo nosso) seria uma pérola pelo trabalho prestado por *la sirena*. Ainda acerca da questão mítica, a sereia é vista como pertencente “ao mesmo tempo ao mundo subterrâneo dos Infernos, ao mundo celeste da música e ao universo marinho dos navegadores” (BRUNEL, 2005, p. 829).

Nas nossas reflexões, interessa-nos também o seu canto, e a esse respeito convém ouvir o que tem a nos dizer Jean-Michel Vivès em seu “O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional”⁶:

Qual é então a característica do canto das sereias? Contrariamente ao que se pode ouvir, ele não é agradável. Há uma dimensão de tensão e logo de gozo importante, que podemos compreender se nos reportarmos à origem da criação das Sereias.[...] O nascimento das sereias se origina então de uma perda que causará um apelo. (p.3)

Nesse sentido, como se origina a sereia Fausta? Segundo Vivès, o nascimento das sereias tem início com a perda. O que Fausta perdeu? Qual a razão de seu apelo e, conseqüentemente, por que Fausta vende o seu canto, a sua música? Começemos por entender a narrativa fílmica de Claudia Llosa, uma recriação do testemunho de Salomé Baldeón - moradora do Distrito de Accomarca (Peru) e uma das muitas vítimas de violência sexual -, cuja narrativa está presente em “Los males del campo: epistemologías corporales” (2004), da americana Kimberly Theidon. De acordo com a pesquisadora (p.77),

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. [...] Actualmente hay siete jóvenes que nacieron por esas fechas, y todos tienen problemas físicos y/o mentales. Sufren de ceguera o sordera, o son sordomudos; dos tienen epilepsia.

Problemas físicos ou mentais, cegueira ou surdez, mudez ou epilepsia, Fausta não apresenta nenhum desses males, entretanto, ela também foi “dançada”, pois o medo de ser violentada fez com que a personagem introduzisse uma batata em sua vagina⁷,

⁵ O artigo *Fausta e o Diabo* está disponível em <http://www.argumento.net/cena-critica/cinema/latino/fausta-e-o-diabo/> Acesso em 07 jul. 2011.

⁶ Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/pdfs/robson.pdf>

⁷ Conforme já indicamos no título e resumo desse artigo, não discutiremos acerca da simbologia da batata. Essa questão, assim como outras que surgirão ao longo de nossa pesquisa, pretendemos abordar em “**DE LA VIOLENCIA, SOLEDAD Y AMOR: Literatura à flor da tela no cinema hispano-americano de Juan José Campanella, Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll**”, nossa tese de doutoramento.

acreditando que esse tubérculo/vegetal impediria a aproximação do “inimigo”, apesar de Fausta viver na capital peruana e cerca de duas décadas separarem-na do episódio de que sua mãe foi vítima.

Importa-nos dizer que *La teta asustada*, o filme, é a história de uma jovem que sofre de uma doença conhecida como a teta assustada, que é transmitida pelo leite materno das mulheres que foram violadas ou maltratadas durante os atos de terrorismo no Peru; a súbita morte de Perpétua (cuja simbologia sugestivamente conota “aquela que não morre”), sua mãe, obriga Fausta a enfrentar o mundo exterior, procurar emprego e conseguir dinheiro para enterrá-la. Esse breve resumo, acreditamos, responde às perguntas que outrora fizemos: *O que [a sereia] Fausta perdeu?* e *Qual a razão de seu apelo?*

A falta de condições para dar um funeral a sua mãe obriga Fausta a aceitar a proposta da pianista, e o seu canto explode como um apelo que antes parecia estar preso na garganta. Anteriormente, dissemos que a nossa “sereia” afirmou que não sabia o *seu* canto; na verdade, ela parece não conseguir articular o som: a boca se abre, ela (Fausta) se esforça, a pianista espera ansiosa, mas o som não sai (cf. figura 1, p. 3). Para que se entenda a “explosão” de que falamos há pouco, propomo-nos descrever toda a sequência. A sequência em questão diz respeito a uma cena recorrente na narrativa: Fausta sentada em sua cama no quarto da casa da pianista (atitude frequente enquanto aguardava o chamado da senhora).

É noite. O narrador cinematográfico mostra-nos Fausta de costas, sentada à beira da cama, de costas para o espectador. De repente, percebemos um leve gesto em seu corpo, seguido de um som: é a voz da nossa “sereia”. A cena seguinte já nos entremostra a personagem de pé (apenas metade de seu rosto aparece, o que sugere timidez, medo, terror, insegurança), indo em direção à sala (cf. figura 3), que aos poucos vai se revelando, mas a voz ainda é *off*.



Figura 3 – Fausta sai do seu quarto



Figura 4 – Ela segue em direção à sala

À medida que vamos ouvindo o seu canto, vemos uma Fausta que vai se revelando ainda mais sofrida, mas ela segue passando por cômodos com móveis coloniais, que nos remetem à classe social da casa da patroa, e por um corredor, até chegar à sala principal. É só nesse momento que podemos ver a “explosão: “Pero mi madre dice, dice, dice”, e sabemos que é dela que brota a canção.



Figura 5 – Fausta canta o canto da sereia

A quarta (e última) estrofe fala de como é difícil contar a quinua, e que a sereia se cansa de contá-la...



Figura 6 – Ela conta as pérolas que já conseguiu

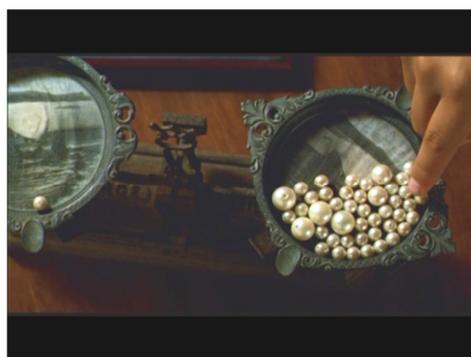


Figura 7 - Fausta recomeça a contagem das pérolas

...e de que o homem fica para sempre com o dom. É interessante observar que neste momento a câmera focaliza a pianista - aquela que ficará com “seu” (assim mesmo, ambíguo) *dom* - com uma partitura.



Figura 8 - A pianista gira a cabeça para olhar Fausta

A próxima imagem mostra-nos que, finalmente, o contrato foi selado, e *la sirena* Fausta poderá começar a juntar o seu punhado de quinua, quer dizer, pérolas.



Figura 9 – A pianista faz o primeiro “pagamento”

Sobre o fato de a musicista ficar com o dom de *la sirena*, falaremos mais adiante; antes, urge discutir acerca da substituição do signo “quinua” pelo signo “pérola”, no processo de adaptação, e o que este signo representa. De acordo com Santaella (1983, p. 13), “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele.”

Ora, é inegável o significado valioso desse alimento para o povo andino, pois o signo quinua⁸ representa “uma outra coisa diferente dele” – para usarmos a expressão de Santaella -, a saber, “Grano Madre” ou “mãe dos seres humanos”, ou ainda de “Grano de ouro”, cujo valor nutritivo só é comparado ao leite materno⁹.

A autora de *O que é semiótica?* argumenta que “A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro)”. E conclui: “Portanto, o significado de um signo é outro signo — seja este uma imagem mental ou palpável, uma ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento de alegria, raiva... uma idéia, ou seja lá o que for [...]” (SANTAELLA, p. 59)

No processo de recriação de *La teta asustada*, observamos que o signo escolhido para substituir a quinua acende na nossa mente interpretadora as possibilidades semânticas desse signo, mas acende “apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (BOSI, 2003, p. 462). Para responder a essa questão, é preciso, antes, ver que significado(s) o signo pérola carrega e, para tanto, é necessário compreender o valor que esse material orgânico, duro e esférico tem na simbologia e na nossa cultura.

Em *Imagens e símbolos* (1979, p. 123), Mircea Eliade observa que “a pérola, ontem emblema da força geradora ou símbolo de uma realidade transcendental, conservou apenas, no Ocidente, o valor de “pedra preciosa”” (grifo do autor); interessanos, nesse artigo, discutir acerca da pérola como força geradora, representação do *grano madre*, grão que gera vida, símbolo da fecundidade.

Discutindo a simbologia da pérola na cultura chinesa, Eliade afirma que “a semelhança entre a pérola que se desenvolveu na ostra e o feto é aliás posta em relevo pelos autores chineses” e, citando Karlgren (p. 36), completa: “Em *Pei ya* (século XI) diz-se, da ostra *pang* que, “grávida da pérola, ela é como (a mulher) transportando o *feto* (grifo nosso) no seu ventre, eis porque *pang* se chama “o ventre da pérola”” (grifos do

⁸ palavra de origem Quéchuá, refere-se a uma planta oriunda da Cordilheira dos Andes. Disponível em http://www.mundoverde.com.br/BibliotecaArtigoDetalhe.asp?Id_Artigo=1634. Acesso em 29 jun. 2011.

⁹ Disponível em http://yogajournal.terra.com.br/show_yoga.php?id=321. Acesso em 29 jun. 2011.

autor). Ainda de acordo com Eliade, são “as ostras e as pérolas que favorecem a fecundação e o parto, têm também uma feliz influência nas colheitas” (p. 129-130).

Em *La teta asustada*, a ostra é Fausta, pois é ela que fecunda uma batata – trata-se do segredo de que falamos inicialmente -- que esconde em seu ventre a fim de evitar ser vítima, como sua mãe, da violência sexual. As pérolas representam a colheita/o pagamento pelo canto da sereia. Convém ouvir, mais uma vez, a segunda estrofe de seu canto:

De un campo oscuro tienen que coger
un puñado de quinua para la sirena
y así la sirena se quede contando
dice la sirena que cada grano
significa un año.

Se na canção cada grão corresponde a um ano, na adaptação fílmica cada pérola corresponde sempre a um mesmo canto. Explicamos: Fausta segue cantando e recebe uma pérola pelo seu trabalho, mas ao tentar entoar um novo canto, é interrompida pela pianista que diz: “Esa no, canta la de la sirena.”



Figura 10 – Fausta canta uma nova canção

La sirena atende ao pedido da senhora da “Casa de Arriba”¹⁰, que aos poucos vai se apropriando do *seu* canto. Nossa assertiva apóia-se numa das (muitas) cenas mais significativas do filme: trata-se do momento em que Fausta acompanha a musicista a um concerto e, do camarim, ouve-a tocar ao piano o canto de *la sirena*. A cena assemelha-se àquela do quarto; entretanto, nessa, há um espelho que reflete as costas de Fausta. Vemo-na segurar um arranjo de flores que, certamente, deverá ser entregue à artista. Neste momento, Fausta levanta-se como que atraída por algo e percorre um corredor em direção à coxia do teatro. E vê, por trás das cortinas, a musicista ser aclamada por tocar o, agora, seu (da pianista) canto de *la sirena*.

¹⁰ Espécie de Casa Grande da pianista (mansão) e que contrasta com a simplicidade do bairro periférico onde Fausta reside.



Figura 11 – Fausta segura um arranjo de flores

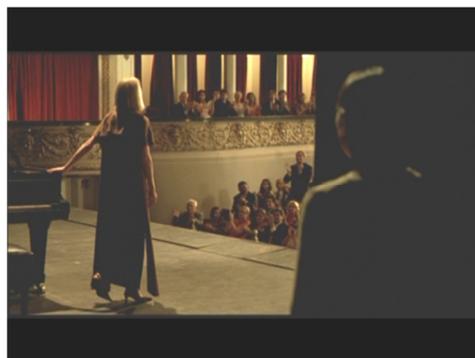


Figura 12 – Fausta vê a pianista recebendo os aplausos

Toda essa sequência aponta para a questão da violência simbólica, pois, ao se apropriar do canto de *la sirena*, a rica musicista rouba/retira de Fausta -- representante da comunidade indígena peruana, em outras palavras, da classe menos favorecida -- o direito à voz, ao reconhecimento de sua cultura; não é à toa que Fausta assiste escondida aos aplausos. Fausta continua, assim, à margem, enquanto a musicista “parece” ter deixado para trás sua fase pouco (ou nada) inspirada, representada na fúria do piano lançado pela vidraça da casa, conforme figura abaixo.

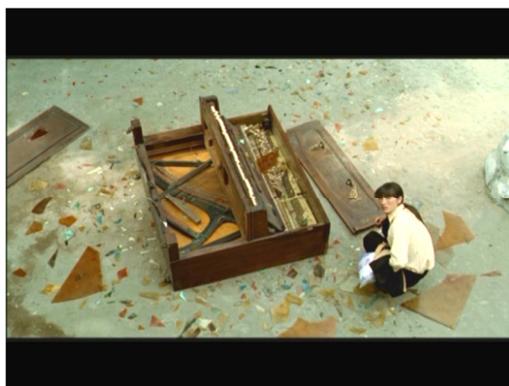


Figura 13 – Fausta olha para o local de onde o piano “caiu”

Em “Estado, Violência Simbólica, Metaforização da Cidadania”, Mendonça (1996, p. 26) discute, à luz de Bourdieu, a violência simbólica de que são vítimas os trabalhadores rurais. Vejamos:

Porém, violência ainda maior reside no fato de que o “moderno agricultor” construído pelos agrônomos retira dos trabalhadores rurais em seu conjunto o *direito* à fala, resultando, tanto em sua desqualificação como sujeitos históricos, quanto na sua reafirmação enquanto objeto da fala e das ações alheias, sobretudo as estatais. Dessa feita, “o moderno agricultor” usurpa e desloca o lugar próprio da cidadania, além de regulá-la apenas para aqueles nela já incluídos, os proprietários em geral - no caso dos agentes paulistas, ou os médios e pequenos, no caso dos técnicos ministeriais.

Fausta também tem sua “fala” (voz, canto, cultura) usurpada, e o reconhecimento do seu canto é deslocado para aquela que já era uma cidadã. Nesse

sentido, a protagonista de *La teta asustada* sofre violência simbólica. Há, ainda, outro signo -- de que não falamos, mas que aparece nas imagens acima -- cujo significado remete ao símbolo da justiça. A ideia de justiça se faz presente a partir dos dois pratos da balança que, quando harmônicos, retratam o equilíbrio, a igualdade. No caso da figura 9, observamos que o prato à esquerda do leitor, o que contém (quase) todas as pérolas está mais pesado que o prato da direita, que recebe a sua primeira pérola, aquela que corresponde ao primeiro pagamento de que falamos, logo no início de nossa reflexão.

Nas figuras 6 e 7, vemos o prato à direita repleto das pérolas, que *la sirena* Fausta não se cansa de contar, enquanto que no prato à esquerda, resta uma última pérola. Ao observarmos os pratos da balança, constatamos que eles parecem em equilíbrio; acreditamos que isso se deva ao fato de a musicista ficar com o dom de *la sirena*, enquanto esta se cansa de contar. Não é isso que diz a canção? Resta ainda uma última pérola, um último canto, que só ouviremos, juntamente com Fausta, no concerto da pianista.

O pacto entre Fausta e a pianista (o demônio?) revela o quão caro é o preço da venda de suas raízes. Fausta é explorada, usada e “jogada” fora -- trata-se da cena dentro de um carro que mostra a pianista (e o seu marido), bem como Fausta, voltando para casa depois do concerto -- quando não é mais útil, melhor: porque o seu comentário (¿Les gustó mucho, no?), sobre a positiva recepção da plateia tenha incomodado a pianista, revelando-lhe a violência explícita.



Figura 14 -- A pianista olha para Fausta

A reação da pianista, por ter sido “desafiada” -- gostaríamos de pensar que Fausta foi irônica -- não se limita à mudança do semblante. Ela pede a seu marido para parar o carro, pois Fausta ficará numa esquina. Indiferente ao pavor de Fausta, a pianista segue -- parece-nos que olhando para trás, pois vemos (e ouvimos) o que ela vê. Esta cena não só releva a angústia de Fausta, que terá de caminhar sozinha, à noite -- logo ela que vai ao trabalho (e dele volta) só se for na companhia de alguém confiável: ¿*Que voy a hacer acá?*; mas, principalmente, acusa-a de não cumprir com o prometido: *Mis perlas, mi perlas* (sic)!/ *Teníamos un trato!*/ *Pare, Señora Aída!*

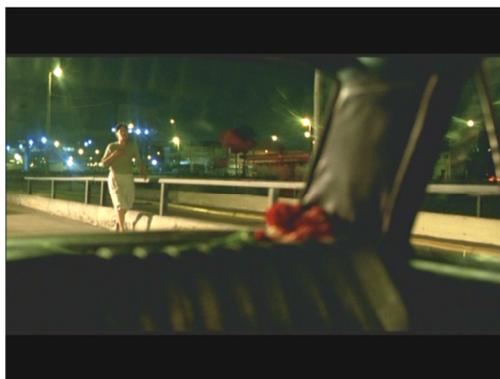


Figura 15 – Fausta corre atrás do carro de Aída

Aída -- só agora conhecemos o seu nome (!) -- ao não realizar o pagamento devido a Fausta, parece querer reforçar a ideia de que a quinua/pérola é difícil de contar/ganhar. Inconformada -- lembremo-nos o que levou *la sirena* a fazer o contrato/pacto com a pianista --, Fausta volta à Casa de Arriba e pega, apenas, o que lhe é de direito, conforme figura abaixo.

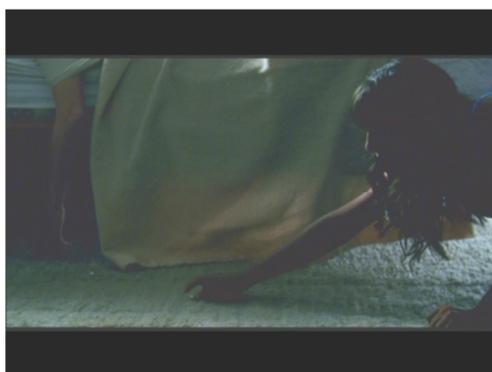


Figura 16 – Fausta recolhe as pérolas sobre o chão

É com o fruto do seu trabalho que Fausta consegue cumprir, finalmente, sua missão: dar um funeral à sua mãe. O canto de *la sirena*, conforme pudemos observar, se adensa com a transposição para a linguagem fílmica graças à escolha dos signos responsáveis pela produção de sentido e que corroboram a ideia da violência simbólica. Há muito, ainda, a ser analisado em *La teta asustada* e, como diz Machado (2003, p. 24) “Onde quer que haja, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise”. Mas essa é uma outra construção.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Coleção Artes e Letras. Lisboa: Editora Arcádia, 1952. 1ª edição em português - Setembro de 1979. Edição n.º 768

FAUSTINO, Mário. Para que poesia? In: _____. *Cinco ensaios sobre poesia*. Rio de Janeiro: Edições GRD (Coleção Coletânea 2), 1964, p. 17-34.

LÓTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. Conhecimento linguístico como ato semiótico. In: _____. *O filme que Saussure não viu; o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p. 40-70.

_____. Um projeto semiótico para o estudo da cultura. In: MACHADO, Irene.. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 23-66.

MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado, Violência Simbólica, Metaforização da Cidadania. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, 1996, p. 94-125.

SANTAELLA, Lucia. *O Que é Semiótica* (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1983.

THEIDON, Kimberly. Los males del campo: epistemologías corporales. In: _____. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP (Instituto de Estudios Peruanos), 2004, p. 58-92.

FILMOGRAFIA:

La teta asustada. Direção e Roteiro: Claudia Llosa. Produção: Vela Producciones, Wanda Visión S.A., Oberón Cinematográfica S.A. 2009/ Espanha-Peru, stereo/ colorido. 1 DVD (94 min. aprox.)