

A TETA ASSUSTADA E A ATUALIZAÇÃO DO REALISMO MÁGICO

Bárbara FRANÇA¹⁵

RESUMO

O objetivo deste trabalho é perceber de que forma o realismo mágico é atualizado no filme peruano *A Teta Assustada* (Claudia Llosa, 2009). A partir dos significados que o gênero ajudou a construir com relação à identidade latino-americana e às imagens frequentemente atribuídas à América Latina desde seu surgimento, procuramos apreender os diálogos que o realismo mágico estabelece com a cultura e com o cinema latino-americano atual. Para isso, também buscamos na história do Terceiro Cinema embasamentos para uma possível localização do filme no contexto histórico atual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema latino-americano; realismo mágico; Terceiro Cinema; *Teta Assustada*; cultura peruana

ABSTRACT

The aim of this work is to understand how the magic realism is updated in the Peruvian film *A Teta Assustada* (Claudia Llosa, 2009). Based on the meanings that this genre has helped to build when it comes to the Latin-American identity and the images frequently associated to Latin America through it since its beginning, we try to apprehend the dialogues that it establishes with the Latin-American culture and cinema. To achieve this, we also seek for theoretical basis in the history of the Third Cinema to possibly locate the film in the current historical context.

¹⁵ Mestranda da linha de Pragmáticas da Imagem do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.

KEYWORDS: Latin-American cinema, magic realism, Third Cinema, Teta Assustada, Peruvian culture.

1.Introdução

Freqüentemente o filme peruano *A Teta Assustada* tem sido associado ao gênero realismo mágico¹⁶. A obra narra a jornada de uma jovem indígena, Fausta, desde a morte até o enterro de sua mãe em sua província de origem, trajeto baseado na tradição daquele povo, que os instruíam a enterrar seus mortos no lugar onde nasceram. Uma batata na vagina da protagonista, usada como prevenção contra possíveis estupros, continua amadurecendo, o que traz um aspecto insólito à obra. Ela é o ponto de partida dos conflitos dados a ver no filme, mas também abre caminho para possíveis soluções, que podem ser interpretadas especialmente pela chave do realismo mágico, onde os sentidos oferecidos pela batata se expandem.

Relacionar uma obra latino-americana ao realismo mágico, por sua vez, faz com que se remeta inevitavelmente ao papel que tal gênero representou na história da região, principalmente no que tange à constituição de uma “latinoamericanidade”. Alejo Carpentier (2009), romancista cubano, certa vez indagou: “o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?”. Mais relacionada à sua porção latina, essa “América toda” de que fala Carpentier há muito ganhou a característica de reduto do mágico. Porém, o que há de específico nessa parte do globo que possibilitaria tal classificação? Ou talvez a melhor pergunta a ser feita agora esteja relacionada a aspectos anteriores a este, como: o

¹⁶ O termo “realismo mágico” aparece, por exemplo, em reportagem veiculada sobre o Festival de Berlim escrito por Luiz Carlos Merten para o “Estadão” (<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,a-teta-assustada-expoe-as-divisoessociais-do-peru,421906,0.htm>), na crítica escrita pela jornalista Daniela Gillone para o blog “Brechtó dos Cariocas” (<http://www.brechodocarioca.com/ideiasusadas/la-teta-asustada-realismo-magico-e-realidade-dura-no-peru/>), na seção Cinema do portal Terra (<http://cinema.terra.com.br/festivaldeberlim/2009/interna/0,,OI3512110-EI12636,00-Drama+peruano+traz+realismo+magico+e+cultura+indigena.html>), além de ser usado nos textos sobre o filme para os blogs “Os Estrangeiros” (<http://www.osestrangeiros.com/blog/?p=668>), “Coração de Celulóide” (<http://coracaodeceluloide.wordpress.com/2010/07/01/a-teta-assustada/>), “Ípsilon” (<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=231539>). Palavras emblemáticas como “inverossímil” na crítica de Neusa Barbosa para o “Cineweb” (http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=2850) e “exótico”, utilizada por Marcelo Hessel no site “Omelete” (<http://www.omelete.com.br/cinema/critica-o-leite-da-amargura/>), também serviram para descrever alguns elementos presentes em *A Teta Assustada*.

que é a América Latina? O que há de comum para que se possa submeter mais de vinte países e suas populações à condição de latino-americanos?

Alain Rouquié (1991) diz que o conceito de América Latina não é nem só geográfico nem plenamente cultural e que ela existe apenas por oposição e por um olhar de fora. A partir de entendimentos do que significaria não ser europeu ou norte-americano, por exemplo, é que se foi construindo o que significaria ser latino-americano. Tal discurso identitário esteve em constante transformação ao longo da História, atendendo a diferentes demandas em cada época. O fato é que o habitante da região sempre precisou firmar sua identidade frente a outrem na medida em que a História dos países que a constituem é marcada por dominação e lutas de resistência. Embora o autor afirme que o conceito deva ser analisado à luz dos limites e ambiguidades que ele acarreta (por encobrir, de certa forma, as heterogeneidades de cada região com relação a língua, etnias, costumes, métodos de exploração, tipos de colonização, dentre outras), também há semelhanças na descontinuidade.

Afora os anos de colonização, exploração, dizimação de populações nativas e escravidão, o mosaico latino-americano compartilha as soluções ou os rumos que foram sendo tomados a partir da situação pós-independência. E da mesma forma como os latino-americanos viveram contextos parecidos, também elaboraram maneiras semelhantes de expressar um sentimento comum com relação ao ser ou estar na América Latina. O cinema foi um dos meios utilizados para falar dessa latinidade: a partir de exaltações, como instrumento político, como crítica ou até negação.

Sob a categoria mais totalizante de Terceiro Cinema, o cinema latino-americano alcançou maior popularidade em meados do século XX, quando muitos das obras produzidas recorriam ao realismo mágico como uma das formas de resistência ao realismo clássico. Dado esse passado, este trabalho busca olhar para o filme contemporâneo procurando identificar como este se apresenta enquanto ligado, em alguma medida, a uma tradição de cinema terceiro-mundista e como ele representa ou fala da realidade na qual está inserido.

Dessa forma, o realismo mágico coloca-se, no presente trabalho, como uma porta de entrada para olhar para *A Teta Assustada* e seu diálogo com a história do cinema latino-americano e da própria América Latina. Ora, se o realismo mágico foi usado como forma de

exaltar uma “latinoamericanidade” ou ainda como resistência aos discursos dominantes da racionalidade, quando a identidade ainda era compreendida como uma unidade dos sujeitos, em épocas de descentramento e fragmentação, como esse gênero é trazido na obra analisada? Ou seja, se *A Teta Assustada* realmente pode ser classificado dentro do realismo mágico, como boa parte da crítica faz crer, de que forma o filme o atualiza?

2. Terceiro Cinema, cinema contemporâneo e contexto latino-americano

Originário da década de 1950, o termo “Terceiro Mundo” começou a ser utilizado por demógrafos e geógrafos franceses como uma forma eufêmica para se referir aos “países pobres”, aqueles que não correspondiam ao primeiro mundo capitalista, representado pelos Estados Unidos, ou ao segundo, comunista, representado pela União Soviética. Porém, a partir das lutas pela independência de colônias na África e na Ásia, o termo ganhou prestígio e trouxe consigo uma dimensão revolucionária. Emergiram em todo o globo, então, movimentos que buscavam posicionar-se frente, principalmente, à hegemonia do capitalismo norte-americano e às elites culturais.

Nesse sentido, os países não-alinhados, aqueles que estavam alheios às decisões políticas e às promessas de progresso que os avanços tecnológicos tanto instigavam, transformaram-se em berço de uma consciência marginal chamada “terceiro-mundista”. Era a partir da resistência do Terceiro Mundo que os discursos identitários latino-americanos eram forjados, representados pela música de protesto, pela influência de Franz Fanon (pensador antilhano), pelas guerrilhas e revoluções, ou, pelo menos, por tentativas. A literatura de resistência e também o cinema desempenharam importante papel na construção e na difusão do que significava ser latino-americano.

Nesse sentido, “(...) uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (...) foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema” (PRYSTHON, 2010, p. 166). Robert Stam e Ella Shohat (2006), por sua vez, consideram esse cinema uma “contranarração cinematográfica”, já que provinha de vozes que até então estavam na periferia das produções, e foi impulsionado principalmente pelo colapso dos impérios europeus no pós-guerra e pela emergência dos Estados nacionais independentes do Terceiro

Mundo. O confronto proposto pelos artistas subalternos, por sua vez, não se dava apenas nas temáticas, mas também na forma, manifestada em diversidade.

Na década de 1960, assim, a América Latina apresenta-se como berço de alguns dos principais expoentes dos manifestos e estéticas do Terceiro Mundo, como Glauber Rocha e seu manifesto “Estética da Fome” (1965), Fernando Solanas e Octavio Getino com *Hacia el Tercer Cine* (1969) e Julio Garcia Espinosa com *Por un Cine Imperfecto* (1969) (Stam; Shohat, 2006). Mais do que a reivindicação de novas estéticas, tais cineastas buscavam transformar a realidade na qual viviam por meio de seu cinema, conferindo a ele o forte cunho político que lhe é característico.

A nova configuração global, em que se torna difícil definir o que é centro e o que é periferia, proporciona, de acordo com Néstor Garcia Canclini (2008), a crise de identidade cultural da América Latina. O esgotamento da era dos Três Mundos confirmou ainda mais o *status* de um mundo sem fronteiras, acarretando o fim da utopia terceiro-mundista, que, definhando, levou consigo o Terceiro Cinema nos moldes em que era feito na década de 1960.

Assim, o clima que prevaleceu no mundo na década de 1980, de forma geral, motivava as produções culturais a uma articulação maior com o mercado, e aquela motivação política que tanto queria denunciar e transformar a realidade do terceiro mundo por meio do cinema se arrefeceu. Em um mundo não mais dividido, a unidade terceiro-mundista perde razão de ser, já que a condição de não-alinhados de muitos países terceiro-mundistas esgotou-se enquanto estratégia de resistência. Devido às transformações por que o mundo passou, as produções acadêmicas também sentiram a necessidade de pensar outros paradigmas que dessem conta das novas relações que se estabeleciam entre indivíduos e nações, o que, por sua vez, acarretou indagações sobre a validade de teorias que afirmavam a vigência de identidades estanques e essenciais. Dessa forma, a própria consciência do que é ser latino-americano é questionada e o Terceiro Mundo se esfacela como categoria unificada e indivisível.

O cinema oitocentista produzido no sub-continente foi caracterizado, de forma geral, por um certo abandono das questões políticas e pela tentativa de integrar o mercado global. Tal esvaziamento no que tange à questão política, de acordo com Xavier (2000), ainda pode

ser sentido no cinema dos anos 1990. Focalizando principalmente o brasileiro, o autor diz que, esteticamente, esse cinema estava mais interessado na elaboração das tramas e na psicologia dos personagens, sendo que as discussões dos temas trazidos à tela eram encaminhadas, em sua maioria, para soluções no terreno da moralidade.

Stam (2003), referindo-se não apenas ao cinema brasileiro, mas ao latino-americano de forma geral, afirma que um dos motivos que levaram à dispersão desse cinema foi a crise do próprio conceito de nação, apresentada anteriormente a partir da problematização da identidade nacional. “A primeira teoria terceiro-mundista do cinema era frequentemente fundada no nacionalismo, pressupondo muitas vezes que ‘nação’ era um termo não problemático” (STAM, 2003, p.317). Além da emergência dos discursos dando a ver as crises de identidade dos sujeitos, de acordo com o autor, também o reconhecimento de que existe um Quarto Mundo que constitui todos os outros três, habitado por indígenas, pelas comunidades tribais ou as primeiras nações, igualmente contribuem para questionar a existência de nações que constituem identidades.

O retorno das temáticas políticas, sociais, da preocupação com as realidades desiguais na região e do gosto pelas raízes e pelo periférico, percebida no cinema dos anos 1990, associado à permanência da tentativa de inserção no mercado de cultura mundial, podem ser interpretados também como vontade de fazer parte do Centro, porém, um Centro que também represente o seu “local”¹⁷. O cinema latino-americano, no fim da década, traz em suas temáticas um olhar para o passado, de forma até nostálgica, como caracteriza Prysthon, tentando articular as tradições com a modernidade. Porém, sem

¹⁷ Uma interpretação também possível, oferecida por Prysthon (2002), é a do surgimento de um sujeito chamado cosmopolita periférico. O interesse, tanto das artes quanto das produções acadêmicas, por exemplo, voltadas agora para a valorização do excêntrico, do marginal, do periférico, e a renovação dos modos de olhar para estes âmbitos, proporcionada pelos Estudos Culturais principalmente, promovem o retorno ao que é produzido nas periferias mundiais. Desta forma, o cosmopolita periférico é aquele que articula o ser e estar na periferia, o desejo de estar no centro e também fazer da periferia um centro. “Ou seja, ele trabalha os interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna”. (PRYSTHON, 2005, p.3). Este sujeito parte das instabilidades metropolitanas, estabelece novos centros, demarca outros territórios, através de diferentes apropriações, consumos e recepções dos bens simbólicos. Assim, o cosmopolita periférico, conforme Prysthon (2005), não necessariamente nega a “natureza centrífuga” do cosmopolitismo tradicional, afinal sua referência continua sendo, frequentemente, o centro, porém ele oferece releituras, reformulações, remapeamentos e reutilizações.

isentar essa articulação da nova visada que o cinema trazia consigo ao repensar as narrativas nacionais, questionando e subvertendo as “noções fechadas sobre identidade”.

De acordo com Canclini (2008), o cinema, não só latino-americano, mas de uma forma geral, então, chega ao século XXI tentando dar conta desse momento histórico em que o global coexiste com o local, interpenetrando-se mutuamente, e o faz de duas maneiras. Por não saber como falar do presente ou de um passado próximo, parte da indústria cinematográfica prefere se voltar a passados distantes, sem procurar exhibir as incertezas atuais. Além disso, há os “(...) filmes que retrabalham passados locais para voltar a pensar no fascismo cotidiano e na degradação social” (CANCLINI, 2008, p.88) – seria o caso, para o autor, de grande parte dos filmes europeus e latino-americanos.

Porém, Canclini prefere atentar para dois filmes que considera irem um pouco além dessas formas de inserção na utilização cosmopolita do local e apresentam representações mais interessantes, na sua visão, da situação da América Latina contemporânea. O colombiano *A virgem dos sicários* (Barbet Schoeder, 2000) e o argentino *O pântano* (Lucrecia Martel, 2000), com temas e enfoques diferentes, tangenciam a mesma questão: a decadência atual do continente. O primeiro trata da violência do Estado e dos laços sociais fragmentados pela religiosidade, enquanto o segundo apresenta a realidade de uma burguesia “atolada”, orgulhosa da riqueza do passado, mas sem lugar no presente. No entanto, para o autor, mais do que o passado, os dois filmes mostram a “propensão ao atraso do presente” (2008, p.89).

A partir de uma leitura que busca fazer um diálogo com o que se passa na cultura, podemos dizer que o filme objeto deste trabalho, *A Teta Assustada*, também problematiza o lugar que a América Latina ocupa na contemporaneidade. Isso se dá, talvez, não de uma forma tão cética com relação aos problemas enfrentados pela região, não de modo tão desiludido acerca do futuro, mas apresentando uma visada menos ingênua ou mais problematizada com relação às articulações do passado com a modernidade.

3. Realismo mágico e América Latina

Outro fator liga *A Teta Assustada* ao *Pântano* (Lucrecia Martel, 2000): o retorno ao realismo mágico. Para Canclini, o insólito no filme argentino pode ser relacionado às

paisagens nas quais é encenado. O autor considera serem elementos realistas-mágicos a natureza violenta, as tempestades torrenciais e o calor sufocante presentes na obra, talvez em uma alusão aos fenômenos naturais que acometiam os personagens de romances clássicos do realismo mágico, como em *Cem Anos de Solidão*, escrito por García Márquez. Entretanto, no filme, tais questões aparecem dentro de uma história que não avança, a fim de mostrar um “continente murcho, autodestrutivo” (CANCLINI, 2008, p.90).

Já no filme peruano, *A teta assustada*, uma mulher vivendo com uma batata inserida na vagina é o elemento do enredo que o vincula à categoria de realismo mágico, segundo parte da crítica especializada. Esse elemento inusitado da narrativa é uma resposta ao medo que a protagonista sente de sofrer os mesmos abusos que sua mãe e as demais mulheres da região viveram durante a guerra civil no Peru¹⁸. Como reza a lenda, o filho, consequência do estupro, herdaria o medo e a agonia sentidos por sua mãe, que os transmitiria através do leite materno, de onde deriva o termo “teta assustada”, nome dado a tal doença.

Embora haja certa confusão e variação quanto à classificação de obras semelhantes a partir de definições como “realismo mágico”, “realismo fantástico” e “realismo maravilhoso”, optamos por trabalhar apenas com o termo “realismo mágico”. Como classificar não é bem o nosso objetivo, pensamos que o termo “realismo mágico” se mostra mais abrangente, sendo que muitos autores se apropriam do termo para falar dessas obras alternativas ao realismo tradicional, de forma geral.

Na primeira metade do século XX, o realismo mágico foi o gênero, senão preferido, que mais ganhou visibilidade na produção literária da região, em meados do século. O chamado “boom” da literatura latino-americana mostrou ao mundo nomes como o citado Gabriel García Márquez, além de Júlio Cortazar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, que se apropriaram do realismo mágico politicamente, para falar de uma realidade que ia de encontro às lógicas racionalistas que regiam o centro do mundo ocidental. No entanto, mesmo sendo a literatura seu maior reduto, pode-se dizer que o cinema da época também se apropriou do gênero com os mesmos fins.

¹⁸ Período de confrontos entre diferentes grupos revolucionários, como o Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA), e as tropas oficiais durante as décadas de 1980 e 1990.

Surgido na primeira metade do século XX, o realismo mágico foi influenciado por transformações pelas quais o mundo passava, como as grandes guerras mundiais, bem como a influência dos pensamentos de Marx e Freud. Aspectos que contribuíram para a configuração de uma nova forma de olhar para a realidade ao redor, questionando a validade de dicotomias como o real e o irreal, o natural e o sobrenatural. O gênero trabalha com a não disjunção de termos contraditórios - o “realismo” e o “mágico” -, o que permite expandir as percepções com relação ao real. O insólito (o incomum, extraordinário), nesse tipo de obra, se encontra na própria realidade. Porém, talvez o aspecto mais interessante de se colocar estes termos contraditórios no mesmo patamar seja a possibilidade de mudança de foco que isso proporciona. O discurso do realismo mágico constrói um novo referente e, a partir disso, permite reconstruir as versões históricas deixadas de lado ou encobertas, aquelas que não foram percebidas ou que foram negligenciadas pelos discursos oficiais, os discursos do poder.

Assim, o discurso do realismo mágico serviu como tentativa de firmar uma identidade latino-americana frente à alteridade europeia, ressaltando os aspectos contraditórios, dicotômicos e descontínuos da realidade da América Latina. Aqui, a América Latina, ainda seria o reduto do “não-racional”, aquilo apagado ou encoberto pelos discursos positivistas europeus.

No entanto, como estética da resistência, tanto na literatura quanto no cinema, o realismo mágico perdeu força nas décadas subsequentes, tornando-se, de certa forma, até um clichê a que toda produção latino-americana é reduzido. Além de lugar-comum para classificação de obras, Canclini considera que, como forma de explicar a realidade latino-americana, o realismo mágico é uma concepção preguiçosa, que não dá conta das culturas híbridas, assim como não o faz o “paradigma da imitação” ou aquele da originalidade, nem a “teoria da dependência” ou o surrealismo latino-americano.

Seguindo essa mesma linha, José Joaquim Brunner, citado por Yúdice (2006), considera o realismo mágico um “estereótipo folclórico” que tem um sabor de essencialismo. Reconhecendo a intenção dos literatos em promover esse “imaginário” a fim de valorizar e legitimar as misturas contraditórias e os hibridismos das formações culturais

latino-americanas, o autor chama a atenção para as representações e usos ideológicos que dele são feitos.

4.A *teta assustada*: uma leitura

Olhar especificamente para a batata abrigada na vagina da protagonista Fausta e para o que a doença da “teta assustada” representa, permite-nos perceber que, sim, o mágico está no filme. No entanto, de uma forma diferente. Sem recorrer a mutações, ou a tempestades que não cessam, ou a ditadores que vendem o mar, a vilarejos onde convivem vivos e mortos, ou ainda a monstros e outros seres ou eventos sobrenaturais que comumente possibilitam a classificação de alguma obra como realista-mágica, o filme recorre a um aspecto ínfimo, trabalhado com uma sutileza que até acarreta dúvidas quanto à possibilidade de sua classificação. A batata que madura na vagina gera dúvida, mas sequer é mostrada. Ela é apenas anunciada e sugerida pelos indícios construídos a partir dos planos-detelhe dos pés de Fausta, quando cai entre eles o brotinho cortado.

A sutileza também está nas notas hesitantes do piano que, depois de quebrado, continua a tocar, como diz o jardineiro Noé, ou no sangue que insiste em escorrer da narina da protagonista quando ela se sente ameaçada ou amedrontada. Mesmo com o contraponto estabelecido pelo médico, não há melhor explicação: é a manifestação da doença transmitida pelo leite materno. Talvez seja possível dizer que o realismo mágico é apresentado no filme a partir do banal, do pequeno, do individual. Não é ao sobrenatural evidente que *A Teta Assustada* recorre para dizer de certas características da realidade, mas ao detalhe, aos pequenos aspectos que compõem essa realidade e que passam despercebidos na pressa da vida contemporânea. Ora, existem motivos mais importantes para se preocupar, diriam alguns.

Esse outro movimento proposto pelo filme, portanto, conduz a atenção para um elemento aparentemente diminuto, mas que se enriquece de significação na medida em que a obra vai oferecendo pistas que permitem aludir a uma memória que insiste em se sobressair, tentando passar por cima de todo o peso exercido pelas páginas da história oficial que tentam abafá-la. A palavra “terrorismo” e as canções entoadas por Fausta e sua mãe são algumas dessas pistas que remetem à memória das violações sexuais que as

mulheres peruanas, sobretudo as pobres de origem indígena, sofreram. Além disso, a maneira como são apresentadas permite até inferir certa tentativa de demonstrar respeito a essa memória, que tem na doçura das melodias, talvez, uma forma de aliviar um pouco da dor já muito expressa nas letras das canções.

Esse cuidado em lidar com a memória de um passado tão cruel e doloroso pode ser percebido na maneira como o filme elege apresentar personagens e fatos. É um filme de luto. A câmera parada e os planos longos e silenciosos dão conta da melancolia vivida pela protagonista devido à morte de sua mãe, anunciada logo no início do filme e que desencadeia uma série de ações realizadas em virtude da necessidade de enterrar o corpo no seu povoado de origem. Porém, podemos pensar que o “minuto de silêncio” proposto pelo filme não é endereçado apenas à mãe de Fausta, mas a todas as vítimas das violações sexuais e outras atrocidades realizadas durante a guerra civil, cuja referência é feita ao longo da narrativa. A exemplo da cena em que a família está embalsamando a defunta e relembrando as técnicas usadas para conservar os mortos na época, ou a referência feita pela moça à vizinha de sua mãe que tomou a atitude de usar a batata na vagina para causar asco nos violadores. Essas vítimas têm em Fausta o corpo que é testemunha de suas existências e dos abusos sofridos e, por isso, é incumbido de não permitir que esse passado seja esquecido. Um fardo difícil de carregar.

No entanto, o luto não é um estágio final, mas um período de transição. A utilização de planos-sequência e *travellings* permite aludir ao processo interno rumo à libertação, em andamento, pelo qual passa a protagonista. Dessa forma, pode-se dizer que o filme expressa, em sua forma, seja na escolha dos planos, seja na inserção do som, os sentimentos mais íntimos da protagonista. Andando pelo centro, em meio às pessoas, o filme ganha velocidade, diferente da inércia em que é mergulhado e mergulha o espectador na expectativa de Fausta por ser chamada pela patroa. Além do mais, as canções em *off* oferecem fragmentos de seus profundos pensamentos, com relação ao uso da batata e ao medo de estupro.

Os inúmeros planos da caminhada, seja retornando para casa, seja “desbravando” a casa da patroa, além do aspecto de *road movie* conferido pela presença da viagem de volta à província, anunciada e iminente, também dão conta dessa travessia. Travessia que se dá, por

sua vez, entre um passado, ligado a tradições e aos mitos, e um futuro que não se sabe ao certo qual será. Porém, é possível intuir ser um lugar onde Fausta pretende atingir a partir de sua própria vontade, vivendo sua própria vida. Essa tomada de controle acontece quando da retirada da batata de sua vagina, atitude de autoria da própria moça, mas não sem o apoio e a influência das outras pessoas que figuram em seu ambiente.

A mãe e a memória, o tio e a cobrança pelo enterro breve, a patroa e a exploração da criatividade, além do jardineiro e os diálogos sobre flores e batatas configuraram relações que, de maneiras diferentes, despertam Fausta para a necessidade de seguir adiante. Porém, para além disso, essas relações também evidenciam aspectos característicos da sociedade peruana atual, com sua variedade étnica, suas disparidades no que tange ao acesso a bens e serviços e, mais interessante ainda: tais relações dão a ver a maneira como essa sociedade lida com o tradicional e o moderno, o popular e o erudito. As manifestações matrimoniais que incluem tanto características dos modernos casamentos ocidentais quanto a reminiscência dos rituais tradicionais, como a leitura do futuro por meio da casca da batata, apresentam uma realidade palimpséstica, cuja presença frequente nas obras do realismo mágico Stam (2008) aponta.

O próprio trajeto de Fausta entre periferia e centro pode ser considerado uma maneira de dar conta dessa tentativa da sociedade de articular diferentes temporalidades e espaços e, por conseguinte, articular diferentes culturas. No entanto, a demora com que esse trajeto é feito e a dificuldade representada pelos elementos em cena, como a escada sem fim, as ruas irregulares e a paisagem árida, evidenciam que essa articulação não é fácil nem simples e que, além do mais, há relações de poder envolvidas, como a relação com a patroa e a posição subalterna de Fausta e sua família. Ainda que a protagonista tenha espaço para apresentar suas melodias dentro da casa de Aída, elas são transformadas em objetos de consumo, apropriadas e transferidas para o piano, instrumento clássico, erudito, quando, só a partir dele, as melodias recebem visibilidade e valor.

O ciclo, enfim, se fecha com o enterro da mãe. A culminação da liberdade adquirida pela protagonista concretiza-se em frente ao mar. Interessante como, diferentemente da exaltação da exuberante paisagem que constitui o continente, comumente feita no cinema latino-americano e no realismo mágico, o filme mostra um processo libertário que dá as

costas a essa paisagem e esse continente. Fausta em frente ao mar é plena, completa, afinal, o passado doloroso foi finalmente silenciado. O principal elemento que confere à obra o aspecto realista-mágico – a batata –, foi retirado, e a mãe, personagem que representava o passado e as violações, foi enterrada.

5.Considerações finais

Do real maravilhoso de Carpentier à crítica feita por Canclini, dentre muitos outros autores, a concepção que se tinha de realismo mágico passou de constatação de uma existência diferenciada do ser latino-americano no mundo, impossível de ser explicada pelas leis das ciências, ao *status* de uma maneira “preguiçosa” de justificar as descontinuidades da América Latina, já que olhava para ela retirando-a do processo histórico. Entraram em crise não só os motivos da luta do antigo Terceiro Mundo, mas também a filiação a uma posição definida foi abalada, passando a questionar mais avidamente, tanto na academia quanto nas produções culturais, a existência fixa de uma identidade individual, quanto mais nacional ou continental, como queriam os projetos da América Latina de outrora.

O que seria, então, a América Latina? O que constituiria essencialmente o ser latino-americano? Perguntas do início deste trabalho, passam a ser substituídas por: é possível falar em América Latina? Existiria um ser latino-americano quando é praticamente impossível definir o que é um brasileiro, um argentino ou um cubano, por exemplo? E, assim como essas questões, a atribuição ao realismo mágico da expressão de uma suposta união também entra em crise. Mais do que identificar e classificar no filme elementos constituintes do que ficou conhecido como realismo mágico, tivemos como objetivo apreender sua atualização.

A princípio, poderíamos pensar, então, que *A Teta Assustada* é uma obra que pretende negar esse gênero redutor e “exotizador” [existe?] da produção cultural latino-americana. Porém, aqui preferimos intuir que o filme apresenta, isso sim, outra forma de lidar com o mágico e, por sua vez, com os aspectos constituintes das tradições e dos mitos que ainda povoam o imaginário de grande parte da população. Com a crise do conceito de nação e a fragmentação das identidades alavancadas pelos diversos descentramentos do fim do século XX, o projeto de unidade continental pretendido pelo realismo mágico ficou preso

em seu próprio labirinto, aludindo à obra de García Márquez sobre os últimos dias de Simon Bolívar, maior entusiasta da unidade latino-americana. Entretanto, ainda que confusas e complicadas de encontrar, as saídas são oferecidas pelo próprio labirinto e é por uma delas que *A Teta Assustada* apresenta o mágico na contemporaneidade. Afinal, assim como as mulheres violadas foram buscar nos seus próprios mitos uma maneira de lidar com as memórias do terrorismo e assim como Fausta se apoiou nos seus comuns e nas suas tradições para se livrar da batata, o filme se utiliza desse mesmo gênero para oferecer uma crítica a ele e através dele motivar sua transcendência.

Não se fala mais em projeto nacionais, muito menos em continentais, como faziam os cineastas do Terceiro Mundo. Dessa forma, a função do realismo mágico de falar de uma identidade unitária se esgotou, porém sua capacidade de dirigir a atenção àquilo que é encoberto pelos discursos dominantes permanece. Ao serem justapostos no mesmo plano do real as crenças e mitos de um povo, como acontece no filme, atentamos para a existência de um Quarto Mundo (Stam, 2003), constituído ainda por populações à margem de qualquer decisão nacional, ou seja, as mulheres indígenas referenciadas no caso em questão.

Foi, principalmente, a partir de um olhar para o próprio interior, para o próprio eu, que a protagonista retirou forças para seguir adiante. Olhar de introspecção que é possibilitado pelo comportamento da câmera que muitas vezes nos faz pensar: “é a protagonista!”. Porém, esse enfoque no psicológico e no solitário não necessariamente confere ao filme características de despolitização, sendo que, ao trazer esses aspectos diminutos, ele fala de uma questão que é, sim, política, mesmo que não da mesma forma como se fazia em décadas anteriores. O silêncio e o rigor com relação aos movimentos talvez apareçam no filme não devido a um esgotamento da vontade por inovação estética, mas devido a certo respeito e cuidado que o tema por trás da narrativa merece. A mudança, o “cantar para fora”, apropriando-nos da própria expressão da diretora, é motivado, entretanto, mediante uma ação individual. Já se foram as lutas coletivas, as raízes da batata foram cortadas. É um filme de passagens, apontando para a constituição de um cinema-devir, como caracteriza Alessandra Brandão (2011), no limiar entre a batata e a flor. O corpo de Fausta, portanto, como uma metáfora para o próprio cinema latino-americano, que, conforme a autora, ainda batata, ou seja, sem conter a raiz, aponta para um florescimento

em potencial, reconhecendo “a complexidade das trajetórias subjetivas, as vidas em trânsito, abrindo para o transnacional e suas possibilidades políticas” (BRANDÃO, p. 96, 2011).

Procurando responder à indagação feita com relação a quais demandas o realismo mágico nesse filme então responderia, voltamo-nos não apenas à questão da memória, mas também de um sentimento ou uma condição ainda presentes. Assim como muitas das retomadas que se deram no cinema latino-americano, a partir da década de 1990, estavam relacionadas a um mal-estar que ainda perdura ou que até se agravou, podemos pensar o retorno ao realismo mágico por *A Teta Assustada* nesse sentido. A posição de subalternidade, as dificuldades econômicas, os abusos de forças oficiais e uma série de outras características não apenas da realidade peruana, como, em certa medida, de todos os países da América Latina, ainda são recorrentes, sendo que os projetos de modernização não foram plenamente alcançados. No entanto, como afirmado acima, a responsabilidade não pode ser mais facilmente delegada a um inimigo externo. Como uma expressão do cinema atual, o realismo mágico se atualiza aqui, então, para falar dessas discontinuidades latentes, sem tomar partido de uma representação nacional e sim para dar voz a indivíduos, ou minorias, apagados pelos próprios limites nacionais.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Alessandra. *A Teta Assustada e a estrangeiridade no/do corpo*. Devires. Belo Horizonte, v.7, n.2, jul/dez 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértices, 1987.

_____. *O reino deste mundo*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GARCIA, Flavio; et al. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o Maravilhoso e o Fantástico. In: III PAINEL "REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL": O INSÓLITO NA LITERATURA E NO CINEMA – COMUNICAÇÕES. / Flavio García; (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2005. 10ª ed.

MARÇAL, Márcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. *Revista Fronteiras*, São Paulo, v.3, n.3, set. 2009.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do Maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Introdução. In: _____. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PRYSTHON, Ângela. Cinema e periferia. Constituição de um campo. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador : UFBA, 2007. v. 3. p. 1-10.

_____. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre a modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002, 165 p.

_____. *Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo*. In: XIV Encontro anual da Compós. Rio de Janeiro – Niterói. 2005.

_____. Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos do cinema brasileiro. In: Sérgio Capparelli; Muniz Sodré; Sebastião Squirra. (Org.). *A comunicação revisitada*. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2005, v. , p. 233-247.

_____. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andrea França; LOPES, Denílson. *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argus, 2010.

ROUQUIÉ, Alain. Prefácio. In: _____. *O Extremo-Occidente: Introdução à América Latina*. São Paulo: Edusp, 1991.

STAM, Robert. O círculo se fecha: de Cervantes ao realismo mágico. In: _____. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. V. 1361, SP: SENAC, 2005.

_____. Macunaíma: as ilusões da eterna infância. In: _____. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p-139-160.

_____. *O Cinema Brasileiro dos Anos 90*. Entrevista à revista Praga - estudos marxistas. SP: Ed. Hucitec, nº9, 2000.

_____. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. SP: Paz e Terra, 2005.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p.21.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.