



## MADEINUSA: POBRES, SUJOS E PERVERTIDOS

Rafaela Fernandes NARCISO<sup>1</sup>

Lucas Alexandre PIRES<sup>2</sup>

Célia TOLENTINO<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste texto observamos a questão da pobreza na perspectiva do cinema na América Latina através de *Madeinusa* (Peru/Espanha, 2006), filme dirigido por Claudia Llosa, que coloca em cena uma hipotética comunidade indígena do altiplano peruano, examinando usos e costumes do que denomina Tempo Santo, isto é, dos dias que antecedem a Páscoa. Como neste dias o Cristo estaria morto, o pecado não existiria nesta localidade que se entregaria a todo tipo de excessos. Com olhar marcadamente urbano, o filme oscila entre o deleite do exotismo e o etnocentrismo pois, ainda que desenhando uma comunidade hipotética, acaba reforçando as muitas pré-noções que pairam sobre os povos andinos.

**Palavras chave:** cinema peruano, paganismo, catolicismo sincrético, comunidade indígena.

O cinema peruano é diverso, heterogêneo e pouco integrado. Na presente década há um crescimento do cinema dito regionalista, que descentraliza a produção cinematográfica e se torna cada vez mais conhecido em Lima, na América Latina e Europa. Quispe (2009) destaca, ao lado de *Madeinusa* (2006), os filmes *Días de Santiago*<sup>4</sup> (2004) e *Chicha tu madre*<sup>5</sup> (2006) como películas que apresentam uma nova geração de diretores e são sucessos de bilheteria e crítica internacional.

*Madeinusa* (Peru/Espanha, 2006) é o primeiro longa-metragem dirigido pela peruana Claudia Llosa, que em 2009 ganha o Urso de Ouro no Festival de Berlim pelo seu segundo filme, *La Teta Asustada*, Um ponto em comum nos dois filmes é a presença da atriz Magaly Soler que no primeiro filme interpreta Madeinusa e no

---

<sup>1</sup>Graduanda em Ciências Sociais pela FFC/UNESP, Câmpus de Marília, participa do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura e pesquisa o *clownesco* no cinema de Fellini, com financiamento FAPESP.

<sup>2</sup>Graduando em Ciências Sociais pela FFC/CM, participa do participa do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura.

<sup>3</sup>Professora junto à FFC/UNESP, Câmpus de Marília, coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Cinema e Literatura. [tolentin@marilia.unesp.br](mailto:tolentin@marilia.unesp.br)

<sup>4</sup>Dirigido por Josué Mendes, conta a história de um ex-soldado da marinha que retorna à Lima após vários anos na selva peruana.

<sup>5</sup>Dirigido por Gianfranco Quattrini, conta a história de Julio César, um taxista da cidade de Lima, que sofre muitas transformações ao saber da gravidez de sua filha.



segundo Fausta, uma menina que tem uma doença causada pelo abuso sexual sofrido pela mãe durante um conflito com o Sendero Luminoso<sup>6</sup>.

O primeiro filme de Llosa narra alguns dias de um imaginário vilarejo peruano, denominado Manayaycuna, e localizado entre as remotas montanhas da Cordilheira Branca, onde ocorreria o Tempo Santo, período que vai da Sexta-Feira Santa ao Domingo de Páscoa. Neste hipotético povoado, vivem Madeinusa, sua irmã Chale (Yiliana Chong) e seu pai, então prefeito da cidade, Cayo Machuca (Juan Ubaldo Huamán). A chegada de Salvador (Carlos J. de la Torre), que percorre um longo caminho de Lima até localidade, é a chance que Madeinusa encontra para partir para a capital, seguindo os passos da mãe.



Já no início da narrativa, uma frase nos coloca o primeiro enigma do filme: *"Você que passa, olhe e reflita o tanto que você é desgraçado. Que essa terra encerra a todos igualmente. Mortal, seja lá quem você for, pare e leia. Medite isto: Eu sou o que você será e o que eu fui é o que você é"*. O ditado que, segundo estudiosos, tem origem no Império Romano, é frequentemente encontrado em tumbas antigas ou cemitérios, particularmente na sua versão em latim: *Viator, viator! Quod tu es, ego fui; quod nunc sum, et tu eris*. Na origem, refere-se à idéia de que a morte é a grande niveladora de todos, cega às pretensões e ambições humanas, diante da qual toda resistência é inútil e fútil, assim como a vaidade humana. Inscrito logo na abertura, a frase que normalmente serve de epitáfio, poderia sugerir que qualquer indignação diante dos fatos aqui narrados

---

<sup>6</sup> Organização guerrilheira do Peru, conhecida também por PCP – Partido Comunista do Peru. Seu objetivo consiste em superar o estilo de vida burguês através de um regime revolucionário comunista.



é inútil pois, no fim, somos todos humanos e iguais. Mas, como observará nossa discussão, se na morte somos iguais, não parece ser essa a lógica na vida, como sugerirá o próprio filme. Isto é, não há como subsumir à sentença que abre a narrativa os elementos que aqui distinguem sujeitos pobres e afastados do centro urbano do jovem citadino que os visita quase por acaso. O contraponto é evidente.

No início do filme, a câmera nos mostra Madeinusa espalhando veneno para ratos ao redor da sua casa para, em seguida, focalizar um rato morto. Na sequência, vemos a menina abrir uma caixa e pegar uma revista, cuja capa mostra a figura de mãe e filho abraçados e, para evidenciar o seu carinho pela mãe ausente, a vemos escrever seu nome sob o título do periódico, além de experimentar nas próprias orelhas os brincos que, supomos, tenham pertencido à sua genitora. Já nesta cena de abertura, percebemos uma sugestão daquilo que marcará o filme: a infestação de ratos, a pobreza, a vaidade de Madeinusa e da mãe ausente. Na sequência, no entanto, ouvimos o zumbido de uma mosca atrapalhar o sorriso da menina, ruído que segue até a câmera nos mostrar o caminhão de El Mudo, quebrando a sequência das cenas anteriores para introduzir um novo elemento fora da cena principal, recurso que será utilizado durante todo o filme.

Na cabine, junto a El Mudo, viaja um jovem branco, que descobrimos ser Salvador, geólogo procedente de Lima em direção ao povoado onde vive Madeinusa. Durante a viagem de Salvador, a narrativa coloca em evidência que o motorista, El Mudo, não sabe ler, sugerindo que a lógica cultural daquela distante região não é a mesma com a qual o visitante está acostumado. El Mudo conta, divertidamente, ao forasteiro que o seu apelido é por conta do seu analfabetismo e não mutismo, o que faz com que Salvador indague como possa conduzir sem habilitação. Torna-se fácil perceber, então, que neste lugar recôndito, as regras e as leis oficiais podem ser burladas sem maiores incômodos. Tais cenas, colocadas em paralelo, tem o efeito de demonstrar que de um lado há o país formalizado, ocidentalizado e, de outro, há a diversidade – que a ênfase nos ratos não deixa de indicar como algo nocivo. Está dada a primeira oposição conflituosa entre urbanidade moderna e a comunidade tradicional que, já de saída, é tratada na relação antitética entre El Mudo e Salvador e atravessará toda a narrativa como, de certa forma, parece atravessar toda a história do próprio Peru, dividido entre a modernidade ocidental e a ancestralidade indígena, com evidentes perdas para a segunda:



A construção do Estado peruano foi marcada pela exclusão da população indígena, majoritária nesse país, com base em ideologias racistas. Para a maior parte da elite dominante, os índios não tinham lugar na construção da nação. Considerados biologicamente inferiores deveriam ser regenerados, gradualmente, por meio da miscigenação com a raça branca (COLOMBO & SOARES, 1999, p. 47).

Para chegar até o povoado, Salvador tem de seguir uma parte do caminho a pé, pois como observa El Mudo, o caminhão não pode chegar até o alto da montanha, já que não existem estradas que levem até lá.

A câmera, intrusa como Salvador no seio da comunidade de Manayaycuna, nos mostra uma conversa entre Cayo e sua filha, momentos antes de iniciar o chamado Tempo Santo, para indicar-nos porque o rapaz limenho não será bem vindo ao povoado:

Cayo: – Chega mais perto. Se você não quer se tornar a virgem, eu pergunto novamente para Chale.

Madeinusa: – Eu quero ser a virgem.

Cayo: – Você será a mais bonita Virgem já vista em nossa cidade.

Madeinusa: – Estou com sono. Me deixa dormir.

Cayo: – Está bem.

Madeinusa: – Ainda não é Tempo Santo

Cayo: – Ainda falta um pouco. Será em breve.

Madeinusa: – Contudo, seria um pecado.

Cayo: – Nós esperamos muito tempo. Eu não penso que algumas horas o aborrecerá.

Madeinusa: – Papai, ela [*se referindo à irmã, que dorme ao lado*] pode nos ver, seria um pecado...

Ou seja, haveria, durante o Tempo Santo, a permissão para se fazer muitas coisas consideradas pecado fora desse período, entre estas o incesto, como sugere o diálogo entre Cayo e Madeinusa. Conforme o prometido, Madeinusa é “eleita” a candidata mais bonita e será vestida de “Virgem Maria” para os festejos do Tempo Santo, isto é, do período que vai da sexta feira santa até às 6:00 da manhã do domingo de Páscoa.





Quando chega à cidade, Salvador encontra Madeinusa paramentada para a festa que associa rituais pagãos ao catolicismo popular. Se, de um lado há o Senhor Morto, a Sexta Feira Santa, o Domingo de Páscoa, por outro, ha uma mescla de tradições que inclui a possibilidade de romper todas as regras, já que neste dia não haveria pecado pois o Cristo estaria morto e não poderia julgar ninguém. É interessante observar aqui, para mais adiante comentarmos uma das críticas que polemiza sobre este aspecto do filme que, embora Manayaycuna seja um povoado imaginário, é fato que na semana final da quaresma, alguns povos andinos dão-se às festas regadas a álcool por ocasião do Sábado da Aleluia. Também no Brasil, em algumas regiões rurais, o Sábado da Aleluia já foi dia de fazer algumas provocações entre vizinhos além da ainda sobrevivente tradição de malhar o Judas.

Como nos conta a narrativa, o ritmo de vida durante o Tempo Santo é diferente e, por isso, será demarcado de outro modo: no centro da praça, um homem controla segundo, minutos e horas através de cartelinhas onde constam os números, guiando-se pelo sol – em referência a uma forma arcaica de marcar o tempo. A repetição das cenas na qual este homem marca o tempo reforça a idéia de quebra do ritmo “normal” do vilarejo, isto é, a ruptura com o ritmo da vida ocidental e com o tempo do trabalho.

Salvador não é bem vindo e acaba preso uma vez que, inadvertidamente, acabara presenciando um ritual realizado com os casais da cidade, que, após uma reunião de homens, onde cortam a gravata uns dos outros, as mulheres entram e escolhem com que vão passar a noite, mostrando que no tempo Santo é possível realizar uma inversão dos papéis clássicos entre homens e mulheres.

Durante as festividades, Madeinusa conhece Salvador e se envolve com ele, de forma um tanto impetuosa. A sugestão da narrativa é que a menina, com este ato, teria aproveitado a condição de liberação incondicional de todas as regras, para contrapor-se à vontade do pai, iniciando-se sexualmente com o forasteiro. No entanto, o que podia ter sido lido como um ato de rebeldia das novas gerações do povoado, ou ainda, de um conflito explícito entre pai e filha, nos é apresentado de modo a ressaltar a condição de estranha ao mundo da urbanidade e modernidade, reforçando o fato de que a câmera assume o ponto de vista desta última. Madeinusa tenta parecer interessada em Salvador para além do encontro sexual quase gratuito durante as festividades do Tempo Santo. É isso que sugere o diálogo que se segue à cena de intimidade da jovem com o cidadão, reafirmando para os nossos olhos a sua ignorância em relação a tudo que é externo ao



seu restrito meio, assim como o olhar narrativo que reforça para nós a sua estranheza em relação aos costumes do povoado:

Madeinusa: – Meu nome está na sua camisa.

Salvador: – Seu nome?

Madeinusa: – Eu vi.

Salvador: – Você sabe o que significa? “Feito nos EUA”. Isso não é seu nome.

Madeinusa: – É meu nome. Eu gosto.

Salvador: – Não é um nome. Você deveria ser Rosa ou Maria, não Madeinusa

Essa conversa indica a relação conturbada entre arcaico e urbano, apontando para uma grande distância cultural entre o vilarejo e a capital. Além de cultural, a distância também parece estar no âmbito econômico, como fica demonstrado na conversa entre Chale e Salvador, quando ela diz que viu em uma revista um par de sapatos vermelhos bem bonitos e, ao caminhar três dias até a cidade vizinha para telefonar, “eles disseram que não fazem entregas aqui: *“Impossível”, eles disseram. Agora eu não peço nada. Para que?”*”.

Chale faz ainda uma clara diferenciação entre os moradores de Lima e dos vilarejos, diálogo que também evidencia a atração de Madeinusa por Salvador:

Madeinusa: – Você viu os olhos dele?

Chale: – Porque eu deveria?

Madeinusa – Eles são mais claros, como nas revistas.

Chale: – E o seu é da cor de merda, então não é sedutor.

Essa dualidade à qual o filme nos remete pode ser explicada através da seguinte análise de Gabriela Soares e Sylvia Colombo:

A conquista do atual território peruano pelos espanhóis, no século XVI, significou a sua incorporação a um sistema econômico em desenvolvimento na Europa – o capitalismo comercial – o qual, em determinados aspectos, se sobrepôs, se articulou ou coexistiu com as práticas econômicas do período pré-hispânico. O Império Inca foi destruído, mas a organização comunal e com ela as antigas práticas culturais e econômicas sobreviveram, apesar das contingências impostas pela nova ordem (COLOMBO & SOARES, 1999, p. 37).

Madeinusa parte para Lima, mas podemos dizer que o destino dela não será dos melhores. Segundo Galeano (1996, p. 268), “*haico* chamam os peruanos à avalanche humana desgarrada da serra sobre a capital: quase 70% dos habitantes de Lima provêm



das províncias”. Essa dualidade entre os vilarejos e as regiões centrais no Peru perceptível no filme é analisada nos seguintes termos: “A análise sobre o ritmo e natureza do desenvolvimento do capitalismo no Peru tem que levar em consideração o significativo descompasso com que o processo se deu nas diferentes regiões do país” (COLOMBO E SOARES, 1999, p. 37).

Em relação ao olhar do narrador sobre a pobreza, observamos a opção por mostrar as mazelas do hipotético contexto sem provocar identificação ou compreensão, fato que está presente nas cenas onde se ouve o incômodo barulho de moscas dentro da casa da família de Madeinusa, os ratos, que estão presentes durante todo o filme e os piolhos que ambas as meninas tem.

Em linhas gerais, não se trata de dizer que não há pobreza na América Latina, mas identificamos uma perspectiva externa e exótica de um possível narrador social urbano e crítico. É com esse olhar que a câmera vai condicionando o olhar do espectador, que se distancia da identificação e aproxima-se do desenho geral do filme: a crítica a uma tradição da comunidade retratada, onde a pobreza e a práticas patriarcais não dialogariam com a urbanidade.

Por fim, Salvador promete levar a menina embora, porém ela alega que precisa ser ainda no Tempo Santo, caso contrário, seria pecado. Na noite anterior ao final do Tempo Santo, Madeinusa, em fuga com Salvador, volta para casa para pegar os brincos da mãe, objeto de grande obsessão, que o pai havia tomado dela. Ao encontrar os brincos percebe que eles estão quebrados. É então que prepara o caldo de galinha de seu pai, colocando nele o veneno para ratos, o mesmo que espalha ao redor da casa. Nesta cena, vemos a quebra de um tabu: Madeinusa comete um crime – matar o pai – após o término do Tempo Santo. Salvador vê tudo e a menina se justifica dizendo que ele havia quebrado os brincos. Podemos sugerir que a morte do pai é a recusa ao arcaico vilarejo, assim construído pela câmera, já que ele destrói os brincos que, para ela, significam a liberdade associada à mãe.

Com a chegada de sua irmã, que vê o rapaz com as luvas ainda sujas de veneno, Madeinusa apóia Chale que o acusa de ter matado o pai. É o fim de um ciclo onde, quem chega com o caminhão dirigido por El Mudo é o gringo e quem vai embora com ele é Madeinusa. Podemos reafirmar o etnocentrismo do narrador, que trata a sociedade em questão com fechada, preconceituosa e traiçoeira.



Nossa tendência ao analisar o filme é a de observar uma possível uma posição etnocêntrica do narrador cinematográfico, que se utiliza de um olhar externo e estranhado para falar de uma comunidade indígena, seus usos e costumes segundo uma perspectiva que não explana nem internaliza a lógica cultural em questão.

Podemos dizer que o narrador pretende criticar os costumes daquele povoado como o incesto e o próprio Tempo Santo passando pelo machismo que permite que tais práticas ocorram. O recurso utilizado é o da exaltação da denúncia, onde o foco narrativo é limitado ao que é tido como estranho. É assim que vemos a cena dos ratos, das moscas, dos piolhos, do cavalo que fica dentro de casa e da pobreza, forma pela qual o foco narrativo dá relevo ao que desenha como exótico, pobre, e, conseqüentemente, a ser superado.



Alternando cenas de elogio às belezas dos rituais, vemos, por exemplo, na seqüência, uma cena onde os parentes de uma mulher morta – cujo funeral há pouco havíamos visto pelas lentes da máquina fotográfica de Salvador – retirarem-na da tumba para fazer gracejos com o seu cadáver o que facilmente pode gerar choque entre os espectadores, uma vez que esse tipo de relacionamento com a morte não é habitual.

Ao longo do filme, pudemos observar que a narrativa assume o ponto de vista da modernidade e do ocidente e é com esse ponto de vista crítico que apresenta a história das irmãs. Chale, mais fiel aos costumes, é apresentada como invejosa, estando sempre em conflito com Madeinusa. Esta tem um desejo irrefreável de abandonar a vida tradicional do vilarejo, o que só poderia ser visto como fruto do ponto de vista ocidental presente no foco narrativo, como observaremos adiante.



## **Belas paisagens *versus* ratos e piolhos**

O crítico cinematográfico Martín Palma Melena observa que o filme de Claudia Llosa é sedutor e, por isso mesmo, perigoso pois assume uma forma que poderia induzir o espectador não peruano a pensar que a comunidade em questão não é fantástica como acaba sendo. A citação é longa, mas vale a pena observá-la:

Tal construção seria tolerável em si mesma caso se apresentasse abertamente como a paródia que efetivamente é. Então, qual é o problema? Tal paródia carece de hilaridade (pelo menos voluntária) e acaba sobrepujada com elementos de documentário e denúncia social, de forma que a junção de todos estes elementos conspiram para construir uma caricatura com aura verossímil (o que também não é verdade) diante de olhares desprevenidos, como a daqueles que desconhecem a realidade peruana e até a latino americana. / Em outras palavras, sendo peruana, a roteirista mostra a uma parte do seu próprio país, a Serra, não com objetivo de torná-la conhecida, mas para encaixá-la no imaginário ou no gosto de algum turista ocidental que, eventualmente, soubesse mais do Peru pelo Indiana Jones IV que algum bom documentário do **National Geographic**. E no que consiste tal construção? Llosa nos mostra uma localidade dos Andes com as seguintes características: de um lado com certas reminiscências de Realismo Mágico e, de outro, com personagens basicamente assentados em estereótipos e muito vagamente individualizados como pessoa para, no fim, dar muito mais ênfase aos aspectos negativos da localidade, reforçando os preconceitos já existentes (MELENA, in <http://www.cinemanet.info/2008/07/made-in-usa-%c2%bfbdonde-termina-la-parodia-y-comienza-el-realismo/>).

A comunidade imaginária de Manayaycuna, que em quéchua significaria *aldeia fechada*, plasmaria em si um apanhado – com a, digamos assim, licença poética da arte exagerando e/ou distorcendo todos eles – de sincretismos entre a religião católica e os rituais indígenas andinos, resultando em uma expressão hiper dimensionada dos mesmos que o crítico Martín Palma Melena sugere digna da Macondo de Gabriel García Marquez. Mas, como tal, o belo *Cem anos de solidão* ou *A triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, do prêmio Nobel colombiano não choca – nem confunde o leitor – justamente porque a opção estética do realismo relido pelo aspecto da superstição e da magia está evidente da primeira à última linha. A forma é indubitável, ainda que atrás de si carregue uma infinidade de elementos onde a história possa se reconhecer, filtrada por um discurso que poderia ser a voz deste narrador não



erudito na sua perspectiva cognitiva popular, na qual reverberam as heranças da cultura indígena e seus mitos, mesclada com cultura colonial e o cristianismo sincrético.



Não haveria nada de problemático em tomar um povoado indígena imaginário, mesclando dentro deste tipo ideal os costumes, crenças, mitos, exagerando todos eles como se fez *Macunaíma* (BRA, 1969, dir. Joaquim Pedro de Andrade) para citar um exemplo. Mas, lembremos que no filme de Joaquim Pedro, a paródia é escancarada. Para ficar em um filme onde a estética tenta dar conta do real maravilhoso, ou realismo fantástico, podemos tomar *Erêndira* (BRA/FRA/ALE, 1983), baseada no conto de Garcia Marquez acima citado, dirigido por Ruy Guerra. A pobre Erêndira, de 14 anos, é prostituída por sua avó após atear fogo, por acidente, no seu casarão – situado no meio do deserto. Malévola, violenta e dotada de alguns poderes mágicos, a velha exige-lhe a reposição de cada tostão queimado, sugerindo que a dívida seria infinita. Interpretada pela magnífica Irene Pappas, a avó de Erêndira aparece gigantesca, quase um totem. Em um momento onde a loucura da velha se explicita, ela observa irritada, após vender a virgindade da neta por alguns tostões a menos do que gostaria: “*Como a virtude vale pouco!*”

E é neste aspecto formal da narrativa que a nossa Madeinusa não é como a personagem de Garcia Marquez vista pelas lentes da câmera dirigida por Ruy Guerra. Naquela obra, a jovem prostituída pela avó seduz um rapaz muito jovem e o convence a envenenar a velha megera, sob a promessa de tornar-se sua mulher. No entanto, conseguindo o seu intento, foge deixando o jovem apaixonado às lágrimas. É a sua única saída, já que a velha a vigia dia e noite e a faz deitar-se com dezenas de homens todos os dias. A narrativa cinematográfica, atenta ao *real maravilhoso* literário, desenha



neta, avó, homens, em cenários impalpáveis, desérticos ou envoltos em névoas, chuvas torrenciais, enfim, nada que possa ser reconhecido como geograficamente localizado. Com isso, não deixa de ser uma narrativa latino-americana, uma história com fundo de elementos sociológicos, mas não há como não ver no narrado o fantasioso, o exagero, o paródico. Além disso, a história de Erêndira está impregnada dos valores do arcaísmo. Neste sentido, poder-se-ia objetar que Madeinusa filia-se ao moderno e sua saída oportunista, após seduzir o forasteiro, seria um modo de vingar-se dos homens e de sua opressão. Mas, ainda neste aspecto, o enigma de Madeinusa não se revela pois, ao circunscrever a comunidade imaginária de Manayaycuna num lugar sem acesso aos valores urbanos – dado que se explicita quando a garota não sabe o que significa o *Made in USA* na camiseta do rapaz e toma a etiqueta como um signo mágico da prometida relação de amor entre eles – acaba por sugerir que ela está inserida em um mundo fechado, onde apenas velhas revistas dariam algum toque de exterioridade. Portanto, não se pode extrair de um cálculo moderno a sua fuga para a cidade, seguindo os passos de sua mãe, a custa da inverossimilhança. E, é neste sentido que a narrativa fica a meio caminho entre a fábula e a denúncia social.

Ainda no aspecto formal, a narrativa de Madeinusa tem algo da forma publicitária, com uma montagem ágil e o ressaltar de elementos que poderiam sugerir a livre associação de idéias mas que, no conjunto, como observa Melena, reforça os estereótipos já presentes a propósito das comunidades andinas. Houve polêmica no Peru em relação a algumas cenas consideradas heréticas, como a que a menina vestida de Virgem Maria se entrega impetuosamente ao jovem forasteiro, numa ardente cena sexual realizada em plena rua do vilarejo. Mas, também como disse Palma Melena, tal cena poderia assumir uma certa hilaridade, já que a “virgem” em questão deixa de sê-lo naquele momento. Entretanto, não é este o ponto de vista do foco narrativo. Observemos a sequência de como nos são apresentadas certas idéias a propósito de Manayaycuna e sua Madeinusa.

Já de saída, sabemos que abundam ratos pois, na primeira cena, Madeinusa espalha veneno no entorno de sua casa para matá-los. E a câmera mostra que isso é freqüente, pois há alguns ratos mortos. Lido apenas como signo, os ratos poderiam indicar algo que corrói por dentro, que rouba a despensa, que ameaça a colheita. Poderia ser uma sugestão de que na casa da garota paira a ameaça, a ser conectada com as tentativas de incesto perpetradas pelo pai e as recusas de Madeinusa, ou ainda, o seu



ódio corrosivo ao genitor, que iria justificar o desfecho que o filme assume. No entanto, mal encaixada na forma, os ratos são apenas ratos e se vinculam aos piolhos que abundam na cabeça da garota, à mosca que ronda os seus pensamentos, ao cavalo que é recolhido num cercado ao lado do cômodo principal que serve de cozinha, quarto e sala. Caio Machuca, o pai, é paupérrimo, é prefeito e é corrupto: irá trapacear para fazer de Madeinusa a Virgem da procissão e depois barganhar isso com favores sexuais. Deste modo, aparecerá aos nossos olhos como um sujeito que não crê nos rituais desta hipotética da semana santa sem pecados, mas se aproveitaria da tradição para os seus interesses – que, claro, o espectador só pode achar odioso – em relação às filhas.

Fora isso, há um elogio imagético aos rituais que os fazem pitorescos: as cenas em que a menina é lavada e vestida como a Virgem para ser carregada pelas ruas sobre um andor, são detalhadas, lentas e descritivas. Também é descritiva a cena em que a jovem conversa com Salvador nos campos, tendo os Andes ao fundo, mostrando a beleza do lugar – que só os olhos do forasteiro poderiam perceber enquanto tal. De resto, a narrativa parece mais um filme comercial para a televisão, pincelado com a bela cosmética da pobreza, onde abunda o pitoresco, as cores fortes, e paira algum suspense pelo futuro da mocinha desejada pelo pai incestuoso e, em linha de fuga, salva pelo jovem geólogo cidadão. Não é o que acontece, e muito provavelmente isso tenha intrigado e conferido algum interesse ao filme.

Na fita peruana, a garota fugiria ao arcaísmo do seu povoado, aos maus tratos paternos e iria em busca da mãe que partira para Lima com um forasteiro durante um Tempo Santo. Mas, algo não funciona nesta construção. Vejamos a cena final para pensar na forma o que não enquadra. Madeinusa coloca-se em acordo com Salvador para fugir ainda antes do final do tempo Santo, isto é, antes das 6:00 da manhã de domingo de Páscoa. Esta fuga não seria pecado e, sendo assim, não seria mal vista pela comunidade e por seu pai. No entanto, ela decide envenenar o próprio genitor, numa sugestão que também o assassinato não seria um crime antes do fim do tempo santo, assim como não o seriam as orgias sexuais, os porres, a profanação de tumbas e cadáveres. Ao ser indagada sobre o porquê envenenaria o pai, Madeinusa responde que o genitor lhe havia “quebrado os brincos”. Aqui também, se a narrativa tivesse maior espessura dramática, tanto poderia ser uma cena hilária, como em algumas tiradas



almodovarianas<sup>7</sup>, ou ainda, uma ingênua e poética justificativa da adolescente para a violência sexual cometida pelo pai na noite anterior. Mas, não é uma coisa nem outra... e lá se vai a profundidade da construção do personagem que termina tão raso como aqueles de um filme publicitário. Madeinusa mostra-se frívola, vaidosa e, surpreendida pela irmã no momento em que acabara de envenenar o pai, acusa a Salvador de tê-lo feito, deixando-o nas mãos do povoado – como supomos – e fugindo, provavelmente, para a cidade de Lima como fizera sua mãe. A inscrição de abertura, o tradicional epitáfio que serve de epígrafe ao filme, sugerirá que a ação da garota está associada à vaidade. Assim como o olhar do estrangeiro que morrerá (provavelmente) pelas mãos do povoado, igualando-o aos seus estranhos. Acaba gratuito também o fato de chamar-se Salvador (Ariende), já que a ironia não se realiza.

A câmera, ao acompanhar a fuga de Madeinusa, nos mostra um ninho de ratos recém nascidos, brancos, num enigma que pode tanto sugerir a gravidez da garota, como a idéia de que ao deixar o mundo dos ratos, da sujeira, da comunidade andina, a garota não deixa de ser quem é, apenas mudaria na aparência.

Parece denúncia mas não é. A idéia de uma comunidade fantástica acaba subsumida aos poucos recursos que mesclam naturalismo e imagens que se deliciam com a exuberância – *alla* National Geographic do lugar – terminando por construir um discurso etnocêntrico já que, como disse Melena, reforça os estereótipos a propósito das comunidades indígenas à medida em que endereça-se a eles.

---

**Abstract:** In this text we observe poverty issue from the perspective of Latin America cinema through *Madeinusa* (Peru/Spain, 2006), film directed by Claudia Llosa, who puts on scene a hypothetical indigenous community from the Peruvian highlands, examining the habits and customs from what is named Holy Time, in other words, the days that precede Easter time. As in these days Christ was dead, sin would not exist in this location, which would indulge to all kinds of excesses. With markedly urban look, the film oscillates between the exoticism delight and the ethnocentrism, because, even if designing a hypothetical community, the film reinforce many preconceived ideas which hang over the Andean peoples.

**Keywords:** Peruvian film, paganism, syncretic Catholicism, indigenous community

---

## REFERÊNCIAS

---

<sup>7</sup> “Me gustaría mentir, mas mi religión non permite”, diz a personagem da porteira em *Mulheres a beira de um ataque de nervos.*, por exemplo.



## Bibliografia

COLOMBO, S e SOARES, G. *Reforma Liberal e Lutas Camponesas na América Latina*. São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 1999.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

MELENA, M. P. *Madeinusa: onde termina la parodia y comienza el realismo*, in <http://www.cinemanet.info/2008/07/madeinusa-%c2%bfonde-termina-la-parodia-y-comienza-el-realismo/>, acessado em 12 de dezembro de 2009.

QUISPE, Gabriel. Cinema no Peru, a indústria esquiva. IN *Negocios Internacionales – Revista da Sociedad de Comercio Exterior del Peru*. Peru: 2007. Disponível em [www.lalatina.com.br](http://www.lalatina.com.br).

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana*. Tradução de Juan José Utrilla. México: Fundo de Cultura Econômica. 1985.

## Filmografia:

**MADEINUSA**: 2006 (Peru, Espanha) **direção e roteiro**: Claudia Llosa / **atores**: Magaly Solier , Yiliana Chong , Carlos J. de la Torre , Juan Ubaldo Huamán / **fotografia**: Raúl Pérez Ureta / **figurino**: Leslie Hinojosa Cortijo.

Ensaio produzido a partir dos seminários sobre *Pobreza segundo o Cinema Latino Americano*, desenvolvido pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Cinema da FFC/UNESP – Marília, realizado no 1º. Semestre de 2009