

> A Eternidade de *Wiñaypacha* como imagem do pensamento andino

Resumo >

Recentemente estreou *Wiñaypacha* (título em espanhol *Eternidad*), o primeiro filme peruano longa-metragem integralmente falado em aimará, alcançando imenso sucesso não só nos cinemas do Peru como internacionalmente. O filme dirigido por Óscar Catacora, jovem cineasta peruano de origem aimará, é uma obra-prima tanto por suas qualidades estéticas quanto narrativas. O objetivo deste artigo é mostrar como fotografia e roteiro, também assinados pelo diretor, têm um forte caráter poético e potente enquanto recursos reveladores do pensamento andino, sendo a ideia de Eternidade central nesse sentido. Por fim, trata-se de destacar o protagonismo que os povos andinos alcançam com o sucesso de *Wiñaypacha* em lugares onde há muito tempo são/estão presentes, porém, vistos predominantemente como coadjuvantes.

Indira Nahomi Viana Caballero

**Doutora em Antropologia Social
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Palavras-chave >

Imagem; Cinema Peruano; Paisagem; Andes Peruanos.

> A Eternidade de Wiñaypacha como imagem do pensamento andino

Indira Nahomi Viana Caballero

> indirannahomi@yahoo.com.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pero no siempre tuvieron fortuna: es dura la vida en la cordillera. Habría, tal vez, que contar historias dolorosas.
(Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*)

(...) mi gente habla a través de mis fotografías.
(Martin Chambi)

Introdução

Recentemente estreou *Wiñaypacha* (título traduzido em espanhol como *Eternidad*), o primeiro filme peruano longa-metragem integralmente falado em aimará, alcançando imenso sucesso não só nos cinemas do Peru como internacionalmente. Participou do *Festival Présence Autochtone* de Montreal (Canadá) onde foi premiado; do Festival Internacional de Cinema de Guadalajara (México), onde recebeu os prêmios de Melhor Fotografia e Melhor Obra-Prima; e em festivais no Uruguai, Argentina, Equador, entre outros. Reconhecimento merecido, pois o filme dirigido por Óscar Catacora, jovem cineasta peruano de origem aimará, é uma obra-prima tanto por suas qualidades estéticas quanto narrativas. Aliás, é necessário dizer que o diretor assina também o roteiro e a fotografia do filme.



Rodado nas alturas do departamento de Puno (sul do Peru) a mais de 5.000 metros de altitude (BLASCO, 2018), no sopé do *AllinCAPAC*, uma importante montanha nevada, *Wiñaypacha* exhibe belíssimas imagens das alturas mais extremas dos Andes peruanos, capturando a força da imponente paisagem ao redor: a grandiosidade das montanhas, o brilho intenso da luz altoandina, a densidade da névoa, o uivo profundo e contínuo do vento. Características estéticas do filme que, somadas às narrativas, emocionam o espectador, talvez mais ainda aquele que já pisou em terras andinas, por serem qualidades que reforçam um certo teor realista capaz de nos fazer esquecer, às vezes, tratar-se de uma ficção e não de um documentário. Por outro lado, as imagens artísticas revelam, em parte, a poesia do filme fazendo-nos lembrar inevitavelmente de algumas das espetaculares fotografias do grande artista indígena peruano, o “poeta da luz” Martin Chambi (ELSSACA, 2016), pioneiro em dar fama internacional a lugares remotos da paisagem andina e aos diversos personagens que a compõem a ponto de eternizá-los. O incomparável mestre da fotografia, também natural da região de Puno, viveu entre 1891 e 1973 no Peru, a maior parte de sua vida na cidade de Cusco, onde tornou-se um prestigioso fotógrafo. Desde então, não demorou muito para tornar-se uma célebre referência para inúmeros artistas visuais no mundo inteiro até os dias de hoje, sendo fonte de grande inspiração também para Óscar Catacora¹, que iniciou sua carreira nas artes visuais pela fotografia². Tão potente quanto as imagens são as escolhas de Óscar para narrar a história de *Wiñaypacha* de uma forma brutalmente poética – a começar pelos nomes dos personagens –, e mais ainda na medida em que estas se convertem em expressões do pensamento andino, da “cosmovisión” andina (BLASCO, 2018), sendo a noção de Eternidade central nesse sentido, como veremos adiante.

Classificado como drama, o filme conta a história de um casal, Willka e Phaxsi (em aimará Sol e Lua), com mais de 80 anos, que vive em algum lugar recôndito nas altitudes extremas da *puna* (o altiplano) e espera incansavelmente o retorno de seu filho Antuko (Estrela que não brilha mais), que fora embora para a cidade. As especulações constantes do casal sobre o que teria acontecido com o filho para que ele nunca mais voltasse proporcionam a emergência de um forte laço entre esse lugar tão isolado onde vivem e a cidade, mesmo que esta jamais apareça ao longo do filme.

A migração andina para as grandes cidades da costa peruana é um fenômeno expressivo desde a década de 1940 até os dias de hoje (ver MONTOYA ROJAS, 2010). Viver na cidade, de forma mais próxima a um modo de vida urbano, é uma possibilidade cada vez mais presente no imaginário de jovens que vivem em localidades onde um modo de vida rural predomina e que almejam outras oportunidades de trabalho que não as agropastoris e/ou maior qualificação escolar. A partida dos jovens, aquela que não se pretende como deslocamento pendular, causa outro fenômeno recorrente: pessoas de idade avançada vivendo sozinhas e encarregando-se de uma pesada rotina que antes era a de uma família inteira, a qual envolve tarefas agrícolas, pastoris e domésticas. Assim, o trabalho camponês passa a ser cada vez menos almejado pelas gerações mais jovens

¹ Oscar Catacora dedica a Martin Chambi um dos prêmios que recebe no Festival de Guadalajara: <https://www.youtube.com/watch?v=NVTgkjCOTeE>. Acesso em 20 de julho de 2020.

² Sobre a trajetória do diretor ver FOTOGRAMA GOURMET (2018) e 242 PELÍCULAS DESPUÉS (2018).

que miram na cidade oportunidades de mudarem seu status socioeconômico, ainda que a experiência urbana lhes seja um tanto impactante e agressiva. Na maior parte das vezes as expectativas dos filhos e netos de camponeses não se cumprem, mas a hostilidade citadina e a discriminação que a acompanham sempre se realizam. Esse é exatamente o cenário, cada vez mais atual, que encontramos no povoado andino de população *quechua-hablante* onde realizei pesquisa etnográfica entre 2009 e 2016, no departamento de Ayacucho, nos Andes peruanos (CABALLERO, 2013, 2020), e é também o pano de fundo em que se desenrola a história de *Wiñaypacha*. O diretor lança um olhar crítico sobre a migração dos jovens enquanto “efeito da globalização”, e sobre como esse fenômeno pode proporcionar a desconexão de suas raízes ancestrais na medida em que o filho que vai embora talvez nunca possa transmitir os conhecimentos de sua cultura para as futuras gerações (BLASCO, 2018).

No entanto, é preciso acrescentar que viver na *puna*, lugar de altitudes extremas como essa onde Willka e Phaxsi vivem, é uma experiência que se diferencia muito da vida em pequenos povoados. Isso se deve, em grande parte, pelo fato de que, na ecologia andina, a *puna* é um lugar praticamente não habitado por humanos, por isso deserto, solitário, silencioso, isolado, de difícil acesso, onde sente-se mais facilmente a inclemência do clima, onde vive-se de forma simples: em casas de pedra com teto de palha, sem energia elétrica e acesso a comércios ou produtos industrializados. Cria-se animais, come-se o que é possível cultivar, faz-se os próprios agasalhos de lã de ovelha e de camelídeos, exatamente como vemos no filme. Através da rotina do casal, o espectador assiste a cenas de atividades corriqueiras (cozinhar, moer cereais, limpar cereais ao vento, tecer em tear, fiar etc.) que beiram a uma boa descrição etnográfica. Eis aqui um ponto importante: o filme não é apenas sobre um casal de idosos de origem aimará que vive na *puna*, senão que esse modo de vida específico faz parte da trajetória dos próprios atores e do diretor. Começam a se entrecruzar aqui a história do filme e de seus personagens e a vida do diretor e dos atores. Isso porque Óscar Catacora decide contar uma história que lhe é muito familiar, e essa parece ser uma de suas grandes motivações ao realizar tal empreitada ficcional, compondo-a a partir de elementos autobiográficos decorrentes da época em que viveu na zona alta de Puno com seus avós, adicionando a isso um olhar crítico sobre a situação das pessoas mais velhas que vivem nas zonas rurais do país, definindo o “abandono” desses como o tema central de seu filme (FOTOGRAMA GOURMET, 2018; BLASCO, 2018).

A familiaridade de Rosa Nina (Phaxsi) e Vicente Catacora (Willka) com aquilo que é retratado no filme se deve ao fato de que ambos não são atores profissionais, mas *aymara-hablantes* da região de Puno que desconheciam totalmente o que é a cinematografia até o processo de realização do filme, o que garantiu muito mais realismo à história seguindo a expectativa do diretor ao desistir de trabalhar com atores profissionais. Em entrevista à Fotograma Gourmet, Óscar conta o quão difícil foi encontrar intérpretes para os personagens sobretudo pela questão da idade – e das hierarquias decorrentes disso –, anciãos que concordassem em levar a cabo o projeto e que, por conta de aspectos culturais diversos, não se sentissem desconfortáveis ou até ofendidos diante da necessidade de serem conduzidos pelo diretor, um homem jovem. Assim, foi através de um amigo que chegaram até Rosa Nina, quem se engajou na proposta imediatamente. Já no caso do intérprete para o personagem masculino, depois de uma



longa busca frustrada (de quase um ano), Óscar decidiu que o mais apropriado seria mesmo trabalhar com seu avô. Então, desde a entrada de Rosa e Vicente no projeto instalou-se um complexo processo de negociação que incluiu não propriamente um tradutor, uma vez que Óscar e toda equipe técnica são também *aymara-hablantes*, mas um “intermediador” que tinha como tarefa transmitir as necessidades dos realizadores para os atores, cuja finalidade era “no herir su sensibilidad y no romper con esta situación cultural con la que ellos conviven diariamente” (FOTOGRAMA GOURMET, 2018). Mesmo havendo certa continuidade entre a vida dos personagens, dos atores e do diretor, houve certa rigidez em se transmitir o que estava no roteiro em vez de optar-se pela improvisação. Tudo que os atores falam em cena faz parte do roteiro e para alcançar tal objetivo, de que os atores memorizassem suas falas, houve um longo e árduo processo de ensaio, inclusive durante as filmagens, para que eles aprendessem o texto como se fosse um “poema”, o que demandou muitas horas de trabalho, muito mais do que a filmagem em si (FOTOGRAMA GOURMET, 2018). Tal dificuldade, compreendida pela equipe realizadora como própria da natureza, digamos, dessa empreitada – a realização do filme como algo diretamente relacionado aos interesses dos realizadores e não uma proposta dos atores ou de suas comunidades –, está relacionada também a opções técnico-estéticas: a câmera fixa e a quase ausência de cortes. Ao todo, são 96 planos fixos que vão revelando lentamente a vida no campo, com seus ritmos, pausas e silêncios. Segundo o diretor, essa foi uma estratégia para dar conta do tempo, ou melhor, para narrar-lhe. Se os movimentos intensos da câmera dão a sensação de que o tempo transcorre mais rapidamente, a câmera fixa passa a sensação contrária e essa era a intenção, “*detener el tiempo*” (242 PELÍCULAS DESPUÉS, 2018).

Introduzidas algumas informações sobre o processo de realização do filme, cabe dizer que este artigo está dividido em duas partes: na primeira trata-se de percorrer a história do filme e sua trama, sublinhando alguns pontos importantes para o argumento a ser aqui desenvolvido na segunda parte, a saber, a imagem da Eternidade que emerge no filme como potente expressão do pensamento andino. Nesta seção, também traremos à tona o lugar especial de alguns autores e artistas que, mesmo vivendo em épocas diferentes, são referências fundamentais no que se refere à criação de imagens de teor descolonizador dos/desde os Andes. Partiremos de algumas considerações de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), quem nos leva a Melchor María Mercado, Jorge Sanjinés e Guamán Poma de Ayala. Este autor, principalmente, remete-nos inevitavelmente a Martín Chambi, outro importante participante da construção de um grande legado visual dos Andes peruanos, ao qual soma-se *Wiñaypacha*. Entre as principais reflexões finais derivadas deste exercício, ressaltamos o protagonismo que a cultura aimará, ou se preferirmos, que os povos andinos alcançam através do sucesso de *Wiñaypacha* em lugares onde há muito tempo são/estão presentes, porém, vistos predominantemente como coadjuvantes.



1 A chegada do tempo dos infortúnios

Nas primeiras cenas, antes mesmo da voz dos protagonistas, ouvimos o silêncio característico das alturas. Estamos falando, de um lado, da escassez ou ausência de sons humanos e daqueles produzidos por coisas feitas por humanos (artefatos, máquinas etc.). De outro, a multiplicidade de ruídos do lugar, de tudo aquilo que compõe a paisagem invadindo a percepção sonora do espectador: o vento forte, a chuva caindo, os ruídos dos pássaros, das ovelhas, da vegetação ao vento, dos córregos... Desse modo, os sons que recebem destaque no filme são exatamente os mesmos que ouvimos com certa ênfase quando estamos imersos na paisagem andina. Uma opção do diretor quando da edição do filme que, ao ver e ouvir as imagens, decide não tratar o conjunto sonoro local como ruído a ser eliminado para dar lugar a uma trilha sonora, mas reforçar o próprio lugar de personagem da paisagem, como em tantas outras histórias que se passam nos Andes (ENTREVISTAS CINESMERALES, 2019) – por exemplo, nos romances –, seguindo a própria cosmologia andina, tema ao qual voltaremos adiante.

Assim que o espectador começa adentrar a história de *Wiñaypacha*, vemos Willka (Sol) e Phaxsi (Lua) celebrando com seu gado, mais especificamente com suas ovelhas, um tipo de ritual recorrente em grande parte dos Andes (ver RIVERA ANDÍA, 2014). O momento de festejo do casal e de seus animais inclui música proveniente de flauta, dança, serpentinas para enfeitar o pescoço, além de muitos pedidos para que haja prosperidade e que os bons auspícios se aproximem garantido a saúde de todos. Com esse propósito repetem inúmeras vezes "*viva la fertilidad*" e pedem, através de oferendas, aos *Apus* (montanhas sagradas e poderosas), a *Pachamana* (mãe terra) e ao *Santo Romerito*, seres capazes de interferir na vida de todos e de proporcionar a boa sorte, para que os animais "*tengan fuerzas y que el corral esté lleno de crías*" e que "*siempre estén alegres*". A meu ver, este é um importante momento do princípio da narrativa que marca a satisfação e a alegria do casal junto daqueles que os rodeiam.

Na cena seguinte nos deparamos com um evento relevante na estrutura do filme, pois é a partir dele que notaremos que a ordem da vida do casal vai lentamente se afastando da fortuna em vez de dela se aproximar: é o primeiro sonho de Phaxsi com o filho. Ela acorda no meio da noite em sua escura e fria casa de pedra – ao fundo ouvimos o discreto barulho de uma fogueira acesa dentro de casa para abrigá-los do frio penetrante da *puna* – e acende uma pequena lamparina. Em seguida, acorda o marido para contar que teve um sonho ruim com o filho, ou melhor, uma "má premonição". Nele, via a *Antuko* correndo nu e caindo num rio turvo. O marido concorda que tal imagem não é, de fato, um bom presságio e ambos especulam que ele "*estará perdido*" e deve ter esquecido de seus pais, pois nunca mais retornou. Daí em diante é como se uma pitada de mau agouro maculasse a imagem idílica da vida nas montanhas – ainda que essa sempre envolva inúmeras agruras, conforme ficará explícito no decorrer do filme – que predominava até então, criando uma sutil tensão na trama. *Antuko* jamais aparece na tela, sequer em fotos, mas retorna uma e outra vez à narrativa através da memória dos pais que falam frequentemente no filho. Pouco depois, o casal aparece trabalhando no campo e, na pausa para o almoço, conversam – Phaxsi estende sua manta sobre o chão e desembulha os alimentos; uma típica refeição no campo.



Com um tom queixoso, Willka diz que o trabalho o deixou exausto. Ela responde: "Si nuestro hijo Antuku estuviera aquí, nos ayudaría". Ao que ele contesta: "Pienso que él nunca regresará. Para mí esas grandes ciudades han cambiado a nuestro hijo". Ela acrescenta: "Un día [Antuku] me dijo: 'Hablar el aymara es vergonzoso'. Así dijo". Finalmente, ele diz: "Malos deben estar esos tiempos como para que nuestro hijo nos haya abandonado". E ela arremata: "Ojalá algún viento pueda traerlo de regreso a casa".

Chega, então, o momento do segundo sonho de Phaxsi com o filho, mas dessa vez ela pressente que ele finalmente retornará, dissolvendo um pouco a tensão que o sonho anterior instaurara. Entredormida, fala para o marido: "Parece que nuestro hijo llegará. Algo así soñé. Mis sueños suelen cumplirse". Assim, no dia seguinte devem ir esperá-lo no "camino". Willka diz que "es solo un sueño", que ele mesmo nunca se lembra do que sonha e finaliza: "Ya hay que dormir, apaga el candil [lâmparina]". No dia seguinte, os dois vão até o caminho e nada. Desanimada, Phaxsi se pergunta: "Que error habremos cometido para que [Antuku] nos haya abandonado?". Já Willka parece vislumbrar outra motivação para o abandono por parte do filho: "Se fue hace mucho tiempo y quizás piensa que ya estamos muertos". Contudo, tal alternativa não parece consolá-la: "Aun vivimos y le estamos esperando", responde Phaxsi com a voz chorosa.

Depois disso, o casal aparece novamente trabalhando no campo, ele de pé e ela sentada. A considerar a postura e gestos do casal provavelmente estarão "limpando"³ quinoa ou outro cereal que necessita da ajuda do vento para que o grão se separe da casa. Dessa forma, aquele que está de pé atira um punhado do cereal em direção ao solo e enquanto o grão cai diretamente no chão, sua casca voa. Neste caso, a presença do vento é fundamental; sem ele não há como trabalhar. Assim, de repente, o vento vai embora e Willka se aborrece. Phaxsi diz para ele sentar e descansar um pouco: "Esperaremos que [o vento] regrese". Ainda aborrecido, ele reclama de dor no corpo: "La chacra es para los jóvenes. Los viejos ya no servimos para nada". Mas se não trabalharem, lembra Phaxsi, não terão o que comer. Então, ele pede para ela "llamar al viento", um modo correto de atrair o vento para que assim possam concluir seu trabalho. "Ese joven viento está con flojera", diz Phaxsi ao levantar-se para chamar o vento: "¡Joven viento, ven! ¡La señorita helada [geada] está aquí! ¡Dice que te quiere mucho! ¡Vuelve con todas tus fuerzas! ¡Ven bailando y soplando!". Instantes depois ouvimos o vento voltando a soprar. Lentamente Willka vai retomando sua tarefa, lançando um punhado de cereal em direção ao chão: "Cierto, te ha escuchado. Ya está llegando, mira". Vemos, então, o vento levar as cascas com vigor crescente.

À noite, em casa, Phaxsi lembra a Willka que no dia seguinte é a celebração de *Pachakuti*⁴ e por isso irão ao "cerro sagrado". É o dia que marca o início de um novo ano. Conforme planejado, no dia seguinte vão caminhando com sua lhama em direção a essa montanha. Chegando lá, de frente

3 Termo usado pelos andamarquinos para se referirem à separação dos grãos da quinoa e de sua casca, ou seja, a parte que deve ser guardada e a parte que deve ser descartada.

4 Pachacuti ou Pacha Kutiy Inqa – pode aparecer com outras grafias ainda – foi o nono Inca de Cusco e o primeiro do Tawantinsuyo; mas nesse caso específico a referência parece ser ao ano novo, um novo ciclo que se inicia. É que o termo *pachakuti* tem também um uso mais amplo, o qual veremos mais adiante, ligado à ideia de retorno ou de repetição que deriva do significado dos dois termos que compõem essa palavra em quéchua: *pacha* (tempo, espaço) e *kuti* (regresso, volta), seguindo a Silvia Rivera Cusicanqui (2015). A autora define *pachakuti* em seu glossário como: "Regreso del tiempo, cambio del tiempo. Revolución. Ciclo (FLP). Conmoción/reversión del cosmos, que es a la vez catástrofe y renovación" (2015, p. 331).

à montanha, fazem uma oferenda com incensos, folhas de coca, grãos e outros elementos, tudo disposto de forma organizada sobre uma manta estendida no chão. A oferenda é endereçada a *Pachamama*, aos *Apus* e aos *ancestros* como sinal de agradecimento pelo ano que passou. Ao mesmo tempo, para o novo ano que se inicia, pedem por seu gado, por seus cultivos, por eles próprios e também pelo filho, para que ele retorne. É chegada a hora do terceiro evento adivinhatório, dessa vez não através do plano onírico, mas da leitura da coca – as folhas secas da planta, as mesmas usadas na mastigação, são lidas conforme sua disposição sobre uma superfície, prática capaz de revelar muito sobre a sorte (ver ALLEN, 2008). Phaxsi pede a Willka que “*saque un mensaje*” para o novo ano e, assim, ele prognostica uma “*desgracia*”, vendo através da coca que “*la muerte ronda entre nosotros*”. Ao ouvir a má notícia, Phaxsi diz que não quer partir sem ver seu filho, mostrando-se inconformada com o destino que se aproxima. Os sinais deixam explícito que algo ruim está prestes a suceder, porém, o espectador não sabe ainda com quem nem como a desgraça irromperá, mantendo-se certo suspense.

Mais tarde, à noite, chove forte e eles estão em casa sob luz de lamparina aquecendo-se com a presença do fogo. É nessa ocasião que Phaxsi percebe que os fósforos estão prestes a acabar e diz ao marido que ele terá que ir ao *pueblo* (povoado) para comprar. Ele responde que o *pueblo* está muito longe, sinalizando que esse é um dado negativo, algo que dificultaria a solução da falta de fósforo, tensionando ainda mais a história. Apesar de Willka ter sido um tanto reticente, na noite seguinte Phaxsi enfatiza que ele deve ir em busca de fósforos. Dessa vez, além de ele repetir que o *pueblo* está muito distante, confessa à esposa que tem “*miedo de viajar*”, acha que se for talvez nem consiga regressar. Ela discorda, afirmando que ele ainda está forte e, portanto, voltará. Finalmente, no dia seguinte, vemos o ancião partindo com sua lhama em direção ao vilarejo, caminhando lentamente. Por sua idade, fica evidente que tal caminhada, que outrora praticamente não deve tê-lo desafiado, é uma desgastante e arriscada jornada. Lugares remotos como esse costumam ficar também distantes de trajetos de transportes coletivos, portanto a única forma de sair e de chegar é caminhando – lembrando que a lhama é um animal de carga, que auxilia no transporte de mantimentos e não de humanos. No caminho, ele joga pedras na “*gran apacheta*” – montículo de pedras amontoados e/ou empilhadas depositadas aleatoriamente por aqueles que passam, onde são feitas libações e oferendas – e diz a ela que está esgotado. Em seguida, ele pede: “*Grande apacheta, ayudame a seguir el camino*”. Apesar de sua persistência para enfrentar o longo e árduo caminho, Willka passa mal e jamais consegue chegar ao seu destino final. Assim, o único que lhes resta é “*cuidar bien el fuego*” para que nunca se apague, conservando bem suas brasas. Tarefa que soa como imensamente desafiadora, para não dizer impossível. Pois bem, este é o acontecimento que proporciona a grande virada do filme, uma vez que dessa necessidade se desencadeiam outros inúmeros maus eventos.

Logo após a viagem mal sucedida de Willka, as ovelhas do casal são devoradas pelo *zorro* (raposa), voraz predador andino que costuma atacar o gado na calada da noite, fonte de preocupação constante para os pastores. As poucas ovelhas do casal, umas seis ou sete, aquelas mesmas que celebravam com eles felizes no começo do filme, amanhecem completamente destroçadas. Pena profunda e desconsolo tomam conta de



ambos ao verem quase todos os seus *"hijos"* (filhos) mortos, restando-lhes apenas a lhama: *"tu eres el único hijo que nos queda"*, diz Phaxsi mais tarde ao animal. Depois dessa tragédia, ainda cabe aos dois a difícil tarefa de cuidar bem do fogo para que ele nunca se apague. À noite, Phaxsi queixa-se de calafrios. Para curá-la, o marido lhe faz um remédio, aparentemente uma infusão, que parece ser muito eficaz já que pouco depois ambos aparecem trabalhando.

A espiral da má sorte, entretanto, não dá trégua; a comida vai escasseando e a sobrevivência imediata dos dois vai ficando cada dia mais claramente ameaçada. Até que numa madrugada, o que era mais escasso torna-se excessivo, brotando daí sua tremenda força destruidora. As brasas que eram objeto de zelo tomam conta da casa, consumindo tudo ao seu redor. O casal acorda em desespero, mas a tempo de escapar. Ao amanhecer, diante das ruínas, Phaxsi diz ao marido: *"Mira, el fuego nos robó todo"*. Para piorar, Willka tosse e sente muito frio, sinais claros de adoecimento. Apesar de tudo, ele salienta que ambos estão juntos, sugerindo que isso é o mais importante. Phaxsi volta a lembrar de Antuku, repetindo mais uma vez que se ele estivesse lá os ajudaria. Entretanto, dessa vez Willka é contundente: *"Cállate. Nuestro hijo nunca llegará"*. E se por acaso o espectador pensa, ainda que ligeiramente, que algo ou alguém aparecerá milagrosamente para tirá-los dessa situação, logo depara-se com o quarto e derradeiro sinal premonitório: o canto de um pássaro que Phaxsi interpreta nitidamente como mau agouro.

Chega a noite e eles aparecem abrigados numa construção semelhante à casa recém-queimada, igualmente de pedra com teto de palha – talvez uma despensa ou curral –, e bem próxima das ruínas daquela. Willka continua sentindo-se mal e Phaxsi lhe prepara um remédio ao fogo. Novamente escuta-se o grito do mesmo pássaro: *"Los dioses están llorando"*, diz ele. E ela pergunta: *"¿Será que me abandonarás?"*. Ele não responde, mas pergunta o que ela lhe cozinhará, já que o pouco que tinham havia queimado. Pensam em matar a lhama e ao mesmo tempo resistem porque é o único que lhes restou, o último resquício de fertilidade, ou dos tempos de fortuna. Mas com a sorte tão descompensada e sem mais o que comer, Phaxsi acaba sacrificando seu último filho aos prantos, inconformada. Ao perceber o que ela teve que fazer para que comessem, Willka se entristece e eles choram juntos. Antes mesmo de a comida ficar pronta, numa noite fria e chuvosa, ele morre. Diante desta última fatalidade, vemos Phaxsi partir. Não se sabe para onde, tampouco qual é o seu propósito com dita travessia. As últimas cenas mostram a anciã solitária, porém com um semblante altivo, caminhando em direção a uma imensa montanha nevada. A sensação de altivez, a meu ver, é passada através da imagem de Phaxsi em primeiro plano e, atrás dela, a imponente montanha. Necessário dizer que esta não é apenas mero cenário – aliás, como toda paisagem nos Andes nunca o é –, mas enquanto ser grandioso e forte, pois perene; e (re)ativo, pois vivo, parece transferir à anciã parte de sua imponente, sugerindo-se sutilmente que algo entre esses dois corpos, um lítico e outro humano, estaria a se fundir neste instante.



2 O movimento da Eternidade

De fato, a grande virada do filme acontece quando da impossibilidade da eterna presença, digamos, do fogo. É a falta de fósforos, o fim da combustão, ou de um tipo de energia, que parece funcionar como gatilho para desencadear progressivamente a finitude de outras energias, as forças vitais daquele ambiente: as ovelhas, a casa, a lhama e, finalmente, Willka. São energias que vão minguando na medida em que a boa sorte se afasta, ao mesmo tempo que a má sorte vai se aproximando num movimento crescente. Cuidar do fogo durante o resto da existência do casal é uma tarefa que beira o impossível, mas a única solução encontrada por eles, uma vez que viver sem ele era, de partida, uma impossibilidade. Sua ausência iminente, de qualquer forma, por todos os ângulos pelos quais possamos olhar, apontava para a morte, materializando a instabilidade: com isso, a vida passa a estar por um fio. Ironicamente, é a escassez do fogo que propicia seu excesso, sua presença exorbitante e extraordinária é o que traga parte da vida.

A bela imagem que encerra a trágica narrativa nos remete também ao pensamento mítico andino. De acordo com o diretor, a intenção da imagem que mostra Phaxsi em direção à montanha é que ao subi-la ela se tornará uma "*diosa*", um ser sagrado, um *Apu* (BLASCO, 2018) – aliás, uma magnífica imagem para Eternidade. Por todo o território andino há uma miríade de *Apus*, como são chamadas as montanhas poderosas ou "tutelares", às quais presta-se cultos e oferendas, conforme vemos no filme, e as quais possuem versões animais e humanas (femininas ou masculinas). Pode-se dizer, assim, que a imagem de Phaxsi muito próxima daquele *Apu* evoca sua transformação em pedra, um tipo de metamorfose (humano-pedra) que vemos de sobra na tradição oral e nos mitos andinos (ROBIN AZEVEDO, 2010; FERNÁNDEZ MURILLO, 2018). Outra noção recorrente entre os povos andinos é, como dito antes, que os próprios *Apus* têm a capacidade de transformar-se em humanos que aparecem não apenas em sonhos mas também diante de nós em situações específicas, conforme relatam meus próprios interlocutores andamarquinos. Características humanas e líticas relacionadas que revelam rochas humanizadas e humanos petrificados⁵. A perenidade e o perecimento enquanto formas e estados passíveis de serem transformados em algum tempo-espaco, como Phaxsi no filme. Se o destino de Willka é a morte, o de Phaxsi é eternizar-se através dessa transformação – que, em alguma medida, não é eterna, ou não é estabilizada dessa forma para sempre se consideramos que ela pode vir a experimentar um corpo humano novamente; assim como a morte não significa necessariamente finitude absoluta. De qualquer forma, o que é importante sublinhar é a noção de tempo cíclica, tão pronunciada no pensamento andino, e que se manifesta no filme através de vários recursos estéticos, imagéticos e narrativos, sendo precisamente essa ideia que se quer transmitir com a Eternidade, segundo o próprio diretor (242 PELÍCULAS DESPUÉS, 2018; CINE-SECUENCIAS TV, 2018).

5 Os corpos líticos têm lugar especial nos Andes por diversos motivos, entre eles suas qualidades físicas, resistência e perenidade, capazes de sobreviver à passagem do tempo, mas que nem por isso deixam de apresentar um forte caráter transformacional. Não apenas os *Apus*, mas outras pedras muito menores, dependo de sua forma e outros aspectos não apenas morfológicos, podem conter em si certos poderes (ver FERNÁNDEZ MURILLO, 2018).

Não obstante, antes de avançarmos sobre a importância da noção de Eternidade contida no filme de Catacora enquanto uma imagem do próprio pensamento andino, gostaria de trazer algumas considerações sobre a construção de uma 'tradição visual' andina, passando por alguns nomes que julgo extremamente relevantes para alcançar meu argumento, pois é justamente na noção de tempo cíclico que vários desses autores e artistas se encontram. A intenção é partir de algumas reflexões propostas por Silvia Rivera Cusicanqui (2015) sobre o poder narrativo de certos materiais visuais. As imagens dizem muito sobre quem as faz/cria, tanto quanto sobre aqueles que são retratados. Ideias que Rivera Cusicanqui mobiliza em seu livro ao pensar em quem são os criadores de imagens bolivianas/andinas importantes, no sentido de como foram sendo forjadas certas 'tradições' imagéticas; o que retrataram; e como isso teria influenciado formas de representação que se cristalizaram enquanto parte de um repertório associado à ideia de nação boliviana; bem como as formas pelas quais os próprios bolivianos/andinos pensaram e pensam a si mesmos. Uma das reflexões mais importantes que a autora nos brinda é sobre como criar/fazer emergir outras referências que não se alimentem de ideias colonizadoras, mas que consigam delas se descolar expressando outras formas de imaginação. Trata-se de uma busca por uma episteme própria e de como alcançar uma descolonização do olhar, no sentido de "*libertar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales*" (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 23). A meu ver, a grandiosidade do trabalho de Óscar Catacora está diretamente relacionada a isso, à possibilidade de que o próprio povo aimará fale através de suas imagens – como as fotos de Martin Chambi, numa explícita referência a uma das epígrafes deste texto –, de uma forma não denunciante e/ou trágica apenas, mas que mobiliza, ao mesmo tempo que conta uma "*historia dolorosa*" – fazendo referência à outra epígrafe deste texto –, parte da complexidade do pensamento andino.

Desde tal perspectiva é que se torna quase obrigatório mencionar o trabalho pictórico de Melchor María Mercado e do cineasta Jorge Sanjinés, artistas bolivianos cujas obras nos revelam outras imagens da República da Bolívia – e dos povos andinos –, como nos mostra Rivera Cusicanqui (2015). Para a autora, ambos "*se nutrieron de fuentes orales, y ejercieron formas no convencionales de investigación etnográfica*", o que faz com que possamos encarar seus trabalhos como "*'lecturas' visuales de las realidades sociales que atestiguaron*" (2015, p. 74), sendo extremamente importantes desde um ponto de vista sociológico, "*en la medida en que la etnografía, la imaginación y la oralidad fueron integradas en sus películas y sus pinturas, recorriendo caminos paralelos de interpretación y comprensión de la sociedad*" (2015, p. 75). Daí que ela os conceitua como "*sociólogos de la imagen*", por seus "*complejos modos de narración y representación, que a su vez se vieron marcados por la historia social de su época*" e por realizarem, através de suas propostas criativas, "*una interpretación de la sociedad de su época, en sus dimensiones abigarradas [salpicadas, manchadas] y conflictivas*" (2015, p. 74).

Melchor María Mercado nasceu em Sucre e viveu entre 1816 e 1871, deixando apenas uma obra: o *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)*, publicado somente em 1991 graças a Gunnar Mendoza, historiador e editor boliviano. Nele podemos encontrar várias séries



de desenhos e pinturas que formam um complexo conjunto narrativo pictórico. Em relação à potência da obra de Mercado, Rivera Cusicanqui chama atenção para a pluralidade de tipos humanos, "*en su mayoría indias/os, cholos/os, y mestizas/os; también una que otra 'señora'*" (2015, p. 42), descritos com profundidade etnográfica, permitindo-nos ver seus gestos, hábitos, vestimentas etc. Características, mais precisamente, de toda a primeira parte de seu trabalho, correspondendo a um "*estilo, diríamos etnográfico, propio de exploradores y viajeros, género no sólo científico sino ante todo literario, muy característico de fines del siglo XVIII y principios del XIX*" (2015, p. 39). O olhar único, arguto e, de certa forma, empático para com as populações marginalizadas deve-se em grande medida às possibilidades que Mercado teve de transitar, viajar e, assim, conhecer e ver boa parte do vasto território boliviano, então uma jovem república, graças à sua experiência como deportado e, mais tarde, pelo cargo público que ocupou no final da vida. Suas longas travessias desde os Andes às distantes planícies amazônicas, ressalta a autora, foram fundamentais para forjar sua mirada, a qual era capaz de conjugar algo de artístico e de científico, diferenciando-se enormemente da de outros contemporâneos seus, que assim como ele faziam parte de uma elite letrada "*mestizo-criolla*" urbana, porém, sequer podiam imaginar como seriam as terras bolivianas para além da paisagem andina.

O cineasta Jorge Sanjinés é autor de uma extensa obra de destaque internacional que se inicia no final da década de 1950, ao estudar cinema no Chile. Nascido em La Paz e também procedente da elite *mestizo-criolla*, como Mercado, deixa em sua produção imagética marcas de seu comprometimento político na luta contra as ditaduras de 1960-1980. De acordo com Rivera Cusicanqui, depois da revolução de 1952 a palavra "*índio*" foi substituída por "*campesino*" em toda linguagem oficial, à semelhança do que aconteceu em outros países, como é o caso do Peru⁶. Com isso, uma maléfica operação de apagamento da "*persistencia del problema colonial y del racismo*" (2015, p. 89) foi sendo gestada a ponto de tais questões não mais fazerem parte do debate público, o que foi percebido nos meios de comunicação e até mesmo nas ciências sociais. Quem viria explicitar um caráter racista sobrevivente no país ainda depois de uma conjuntura democrática (e dos efeitos da reforma agrária e da educação, bem como do voto universal), nos conta a autora, não seria um cientista social, mas o jovem cineasta pacenho Jorge Sanjinés através de seus filmes. Desde essa perspectiva, Rivera Cusicanqui nos mostra o quão relevante é o trabalho deste artista.

Dito isto, gostaria de focar um filme de Sanjinés: *La Nación Clandestina* (1989), também destacado por Rivera Cusicanqui por nos apresentar uma contundente reflexão sobre o tempo histórico, e é exatamente por isso que nos interessa. Trata-se de uma ficção que, a meu ver, poderia até ser pensada como complementar a *Wiñaypacha*. Não que esta necessite de coisa qualquer parecida, mas no sentido de que as narrativas se entrecruzam plenamente. Tanto assim que o protagonista de *La Nación Clandestina*, Sebastián Mamani, bem poderia ser o filho de Phaxsi e Willka que vai embora para a cidade. Entretanto, diferentemente do que acontece com Antuku em *Wiñaypacha*, o espectador pode assistir à experiência urbana do jovem Mamani, pois boa parte do filme descreve justamente a dimensão conflitiva e sofrida de sua vida na cidade, lugar que o faz sentir

6 Em 1969, durante a ditadura militar de Juan Velasco Alvarado no Peru, foi promulgada a lei da reforma agrária e a substituição do termo "*índio*" por "*campesino*".

vergonha de sua origem aimará a ponto de ele tentar negá-la, mudando seu sobrenome. Outro detalhe fundamental que o diferencia de Antuku é o fato de que Sebastián sim retorna a seu *pueblo*, sendo esse movimento crucial para o desenvolvimento da narrativa. Depois de anos, o jovem decide voltar para sua comunidade no altiplano onde decidira morrer. Mas essa decisão não está relacionada a uma morte natural, isto é, de que ele viveria entre os seus até morrer, senão que ele estava determinado a voltar para morrer num ritual de autossacrifício. Sebastián decidiu que morreria dançando. A escolha por este desfecho para sua vida deriva do doloroso rompimento que teve com sua comunidade anos antes, de onde foi expulso por traição e por suas más condutas na cidade. De modo que, com sua morte, Sebastián visava alcançar a reconciliação com sua comunidade numa sorte de renascimento, evento que lhe permitiria "*reordenar el tiempo y restaurar el ciclo de la vida colectiva*" (2015, p. 79). A partir desse viés, a morte revela sua positividade e outro tempo se inaugura. O arranjo narrativo do diretor nos "*ofrece una lectura del pasado, 'no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación', sino como un tiempo 'reversible', es decir, 'un pasado que puede ser futuro'*" ([Carlos] MAMANI, 1992, apud RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 78). Para executar a dança que levará Sebastián Mamani à morte é preciso um acessório fundamental: uma máscara específica que ele encomenda a um artesão e com a qual vai caminhando da cidade em direção a seu *pueblo* ainda sem vesti-la, apenas pendurada em suas costas. A imagem do jovem percorrendo a pé o altiplano com a enorme máscara de *Danzanti* olhando para trás é preciosa, ainda mais se a tomarmos como uma sugestão de que esse atrás é o futuro, conforme nos diz Rivera Cusicanqui. Enquanto caminha, o jovem vai lembrando de seu passado e dos eventos que o levaram a tomar essa decisão, nesse sentido "*la memoria no resulta un acto de nostalgia, sino una liberación y un despertar de la vida alienada en la ciudad*" (2015, p. 79). Assim, vemos a positividade também da memória.

A noção de tempo reversível, ou de um tempo cíclico, é o que, finalmente, queremos sublinhar, pois há aí um encontro entre Sanjinés, Mercado e um terceiro autor, o cronista indígena andino peruano Felipe Guamán Poma de Ayala. Este é também um autor caro a Silvia Rivera Cusicanqui pelo peso teórico de sua obra, a qual elabora entre 1612-1615 através de um extenso texto de mais de mil páginas e também de desenhos, mais de trezentas ilustrações em que retrata os abusos das novas autoridades no Peru. O documento é dirigido ao rei Felipe III com o propósito de reivindicar à Coroa Espanhola uma reforma do governo colonial. Na obra de Melchor Mercado, um desenho intitulado *Mundo al Revés*, em que os humanos trocam de lugar com os animais na atividade de arar, ou seja, onde são estes que conduzem o arado enquanto os humanos o tracionam, aponta para uma noção já presente na *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma – noção que segundo Rivera Cusicanqui ressoa em diversas culturas populares ao redor do mundo. De acordo com a autora "[p]ara Mercado, es una imagen que parece condensar la experiencia catastrófica de la conquista y la colonización, con las fracturas y aporías que se vivieron en el siglo XIX republicano" (2015, p. 85), impressão bastante próxima a de Guamán Poma em relação aos colonizadores espanhóis no século XVII.

A imagem invertida, em que os humanos ocupam o lugar dos animais e vice-versa, mostra o sentido de cataclismo vivido a partir de algumas experiências que alteram drasticamente a ordem do mundo. Interessante notar, como faz Rivera Cusicanqui, que Mercado jamais conheceu a obra de



Guamán Poma pelo simples fato de que essa foi descoberta somente no começo do século XX, em uma biblioteca de Copenhague. Portanto, essa noção de *Mundo al Revés*, ou seja, “mundo ao contrário” ou “mundo invertido”, recorrente na obra do cronista peruano teve que haver chegado até o desenhista boliviano através da tradição oral, “*quizás basada en la noción indígena de Pachakuti, la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos*” (2015, p. 177).

Ora, vemos aqui uma noção que irrompe também no filme de Óscar Catacora. De repente, o mundo dos protagonistas Phaxsi e Willka é invertido, a boa sorte se distancia da vida de ambos e a má sorte toma conta, instaurando um tempo em que a estrela (Antuko) já não é vista, o sol (Willka) se foi e a lua (Phaxsi) petrificou-se. A Eternidade de *Wiñaypacha* contém uma visão andina de tempo-espaco, uma eternidade que carrega em si possibilidades de mudanças tão intensas que reviram o mundo, que abrem para transformações drásticas. O tempo cíclico traz consigo a possibilidade de reversibilidade, mas sempre encharcado de instabilidade. Alguns ciclos podem ser previsíveis e esperados – as estações, o tempo da chuva e da sementeira, da seca etc. –, porém, de forma alguma pressupõe-se com isso a ausência de perigos, havendo sempre uma margem para a catástrofe, o azar, a dissolução, ou a renovação, o (re)nascimento. A cada novo evento há riscos e tensões, por isso mesmo tantos esforços direcionados para conter as instabilidades e as surpresas negativas, por exemplo, através de prognósticos e inúmeros rituais.

Antes de finalizar, gostaria de lembrar a forte tradição iconográfica que vigora nos Andes há séculos, que compreende desde tecidos artesanais pré-hispânicos capazes de revelar uma miríade de informações e sentidos por meio de suas matérias-primas, cores, formas, desenhos e figuras (ARNOLD, 2015; ARNOLD, ESPEJO, 2013); os *kipu*, artefatos usados para marcação temporal, de tributos etc. (URTON, 2003; SALOMON, 2004), por meio de nós em cordões; passando pelas inúmeras formas de artes em pedra (FERNÁNDEZ MURILLO, 2018), cerâmicas e madeira (a exemplo dos *retablos*). A obra de Guamán Poma é parte disso, sendo em si mesma, segundo Silvia Rivera, também uma teoria do colonialismo. A própria noção de *Mundo al Revés* é parte do que ela considera como “*teorización visual del sistema colonial*” (2015, p. 177). Para a autora, é através dos desenhos de Guamán Poma, muito mais do que de seu texto, que pode-se perceber suas ideias sobre a sociedade indígena pré-hispânica, bem como seus valores e conceitos acerca do tempo-espaco “*y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española*” (2015, p. 177). O cronista cria uma linguagem visual para comunicar aquilo que vê como características fundantes do sistema colonial, as quais contrastam sobremaneira, na maioria das vezes, com os princípios basilares do mundo andino – a exemplo do trabalho como castigo, desde uma perspectiva colonial, diferentemente do entendimento do trabalho como criação e intercâmbio, ou distribuição, a partir do pensamento andino (ver RIVERA CUSANQUI, 2015, p. 206) –, mobilizando sua perspectiva crítica e permitindo-nos acessá-la.



E assim nos remetemos, finalmente, a outro grande personagem da história das imagens andinas já mencionado no início deste texto: o fotógrafo indígena peruano Martin Chambi Jiménez, outro poderoso criador de linguagem visual. Um artista andino que, antes de estabelecer-se em Cusco, havia percorrido intensamente as terras altas, cujo olhar era sensível tanto para capturar a vivacidade e magnitude das formas da natureza quanto das formas humanas. Chambi fotografou membros da elite cusquenha (em momentos de lazer, casamentos e reuniões sociais) – e antes da arequipenha, quando do início de sua carreira viveu em Arequipa onde trabalhou como fotógrafo de moda –, assim como cidadãos comuns (camponeses, músicos populares, *chicheras*, *cholas* etc.) em diferentes ocasiões, compondo um vasto e variado acervo imagético – certamente tão ou mais expressivo que o de Melchor Mercado. Segundo Mary Weismantel, seu trabalho constituiu “*una historia fotográfica integral de la sociedad de Cusco entre 1920 y 1950*” (2017, p. 81). Para a autora, a forma como ele descreve os personagens em suas imagens é extremamente forte:

de hecho, Chambi vio sus sujetos, explícitamente, como testigos de la historia andina. [...] Chambi describió sus fotografías como ‘testimonios gráficos’ que tenían el poder de callar a él, su fabricante, puesto que las imágenes eran más ‘elocuentes’ que sus palabras. Sus exposiciones, como si fueran juicios, iban a ser una exhibición pública de ‘evidencia’ que podría transformar a los espectadores en ‘testigos imparciales y objetivos’, cuyo ‘examen’ de la evidencia los llevaría a descubrir nuevas formas de pensar sobre los indígenas (WHITTEN, 1976, p. 10-12; cf. STUTZMAN, 1981, p. 145) (apud WEISMANTEL, 2017, p. 95-96).

O olhar único de Martin Chambi, através do qual nos fez ver a paisagem natural andina e as inúmeras obras da arte arquitetônica pré-hispânica, possibilitou-lhe participar da fundação dos cânones das imagens turísticas dos Andes através de uma série de cartões-postais – uma das suas formas de sustento – e, sobretudo, deixar um maravilhoso legado visual desse patrimônio arquitetônico (WEISMANTEL, 2017). Imbuído do propósito de revelar esse universo para o mundo é que o artista percorreu inúmeros rincões das terras altas carregando, em lombo de burro, os pesados equipamentos que lhe permitiram compor com a luz altoandina, cujo esplendor era seu antigo conhecido. Diferentemente de Melchor María Machado e de Jorge Sanjinés, a origem social familiar de Martin Chambi não era *mestizo-criolla*, nem classe média escolarizada. Nascido em uma localidade altoandina de Puno em 1891, em uma casa de adobe e teto de palha semelhante a do casal de anciãos de *Wiñaypacha*, certamente Chambi estava acostumado a jogos de luz e sombra desde tenra idade. Contudo, penso que talvez sua percepção da ausência/presença de luz tenha se acentuado ainda mais depois da experiência que teve como ajudante de mineiros nas profundas minas da Santo Domingo *Mining Company*, na província de Carabaya (departamento de Puno) aos 14 anos de idade. Com a morte do pai, Chambi o substituiu em seu trabalho e, ironicamente, lá encontrou sua vocação artística. Quem diria que ao ver fotógrafos ingleses contratados pela empresa para registrar jazidas minerais com suas grandes câmeras, o jovem alentaria um sonho. Um desejo tão poderoso que o fez trabalhar ainda como mineiro durante aproximadamente dois anos, até que pudesse reunir as economias necessárias para investir no ofício que o emocionara, partindo para Arequipa onde iniciou sua carreira (ver RODRÍGUEZ, 2016).



Desse modo, a obra de Martin Chambi constitui "*un referente visual del indígena del siglo XX y su visión de mundo, lo cual amerita la comparación con la figura de Guamán Poma como la misma figura respecto al siglo XVII*" (SOTO, 2014, p. 224). Para Catalina Soto:

lo que asemeja a Chambi con Guamán Poma es la generación de un lenguaje propio a partir de imágenes. Dicho lenguaje se compone de códigos culturales que derivan de hechos y tradiciones ancestrales, comprensibles a cualquier conocedor del mundo andino. Pero conjugado con la técnica de la fotografía y la tradición artística cusqueña, la que a su vez mezcla la teoría y técnica europea y prehispánica. Además, el autor tiene la intuición de retratar acontecimientos nuevos para la época dejando testimonios únicos que se convierten en parte del código 'Chambi' (SOTO, 2014, p. 221-222)

Um fotógrafo indígena multifacetado, autor de fotografias documentais e artísticas e, mais do que tudo, "[c]onsciente de su papel trasgresor del estándar" (RODRÍGUEZ, 2016, p. 66). Com suas fotos tinha a intenção de forjar outras imagens dos indígenas, rompendo com o imaginário predominante que considerava – como ele mesmo disse em uma célebre ocasião em Santiago de Chile em 1936 – que "*los indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores en comparación con los blancos y europeos*" (WEISMANTTEL, 2017, p. 79). Contra tais ideias é que o fotógrafo enfatizou as magníficas potências criativas de seu povo, sendo seu próprio trabalho uma expressão disso. Nesse sentido, Martin Chambi é um descolonizador de imagens grandioso, uma inspiração para muitos artistas que o sucederam. Óscar Catacora é um deles, um dos herdeiros não apenas de Chambi, quem se consolidou como "*el gran lente ancestral latinoamericano, por la calidad técnica de su propuesta, pero ante todo por su documentada insistencia en retratar la realidad peruana*" (RODRÍGUEZ, 2016, p. 63), mas de uma longa tradição visual conforme vimos aqui, a qual busca contar outras histórias.

Considerações finais

Neste artigo tratou-se de mostrar como o filme *Wiñaypacha* é em si mesmo uma criativa e potente expressão do pensamento andino, na medida em que a noção de Eternidade, enquanto tempo circular, é acionada de forma central na narrativa. Esta pareceu-me uma proposta clara da trama do filme ao assisti-lo, tornando-se inteiramente explícita mais tarde ao conhecer a intenção do diretor (242 PELÍCULAS DESPUÉS, 2018), como antes mencionado. Para ele, essa é uma forma mais próxima, ou verossímil, das experiências vividas, as quais costumam conter momentos felizes e tristes, sucessos e insucessos. Além do mais, a ênfase na circularidade do tempo é algo vivido nos Andes de múltiplas formas, tanto através do regime das chuvas, das estações, do ciclo agropastoril, como dos regimes dos ventos, que vão e voltam e, por isso, quiçá capazes de trazerem



Antuku de volta? É o desejo de Phaxsi ao dizer: *"Ojalá algún viento pueda traerlo de regreso a casa"*. Tal noção é tão importante a ponto de aparecer com recorrência e destaque em outras obras de renomados autores e artistas andinos, como tratei de demonstrar.

A mesma relevância mostra-se em relação à conexão que é feita com a cidade. O filme aborda com delicadeza e, ao mesmo tempo, de forma contundente como o modo de vida urbano e capitalista entrecruza-se com esse outro modo muito mais pleno de relacionar-se com o mundo ao redor – habitado por viventes diversos – mas ainda tão estigmatizado em certos contextos. Um dos grandes desdobramentos do sucesso do filme, a meu ver, está relacionado precisamente com a visibilidade da língua aimará e sua ampla circulação. Apesar do receio inicial do diretor, de que o filme fosse discriminado por ser inteiramente falado em aimará, o que se mostrou foi um efeito inverso. Podemos dizer que *Wiñaypacha* recoloca no centro da vida urbana, ao ser exibido em diversas salas de cinema peruanas e estrangeiras, a língua aimará de forma ativa, com toda sua criatividade. E não é somente a língua que ocupa uma posição protagonista, mas um modo de existência andino e sua cosmologia, descritos e apresentados de forma tão poética e não exotizada. Não por acaso, este é um filme inteiramente concebido e realizado por uma equipe *aymara-hablante* (CINE-SECUENCIAS TV, 2018). *Wiñaypacha* é um belíssimo filme que merece ser visto!

REFERÊNCIAS

ALLEN, Catherine. **La coca sabe**: coca e identidad cultural en una comunidad andina. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas, 2008.

ARNOLD, Denise. Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. In: GARCÉS V., Fernando; SÁNCHEZ C., Walter (Ed.). **Textualidades**: entre cajones, textiles, cueros, cueros papeles y barro. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS), 2015.

ARNOLD, Denise; ESPEJO, Elvira. **El textil tridimensional**: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto. La Paz: Fundación Interamericana/ Fundación Javier Albó/ Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.

BLASCO, Lucía. Wiñaypacha: o comovente longa protagonizado por uma senhora que nunca tinha visto um filme. **BBC News Brasil**. 12 de novembro de 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46146636>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

CABALLERO, Indira Viana. Entre os ausentes, os invisíveis, os animais e a paisagem: reflexões sobre o trabalho *campesino* nos Andes peruanos. In: PALERMO, Hernán; CAPOGROSSI, María Lorena (Comp.). **Tratado Latinoamericano de Antropología del Trabajo**. Buenos Aires; Córdoba: CLACSO/ CEIL-CONICET/ CIECS-CONICET y UNC, p. 1539-1572, 2020.

CABALLERO, Indira Viana. Alimentos, reciprocidade e fluxos: sobre a lógica da alternância nos Andes peruanos. **Ilha**, v. 15, n. 2, p. 123-148, 2013.

ELSSACA, Theodor. Martin Chambi: gigante andino. **Revista Enfoque Visual**, p. 70-71, edição especial, out-dez, 2016. Disponível em <http://www.revistaenfoquevisual.com/wp-content/uploads/2016/11/ED37-FINAL-ESPECIAL.pdf>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

FERNÁNDEZ MURILLO, María Soledad: **Almas de la piedra. La colección de líticos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción**. La Paz: MUSEF, 2018.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. **Porvenir de la cultura quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio**. Lima: Oxfam/ CAOI/ CONACAMI Perú/ Fondo Editorial de la UNMSM, 2010.

RIVERA ANDÍA, Juan Javier. (Ed.). **Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá: etnografías de lidias, herranzas y arrierías**. Aachen: Bonner Amerikanistische Studien, 2014.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

ROBIN AZEVEDO, Valérie. La petrificación de los antiguos em Chumbivilcas (Cuzco, Perú). De la *wanka* prehispánica al actual *ramadero*. **Revista Española de Antropología Americana**, v. 40, n. 1, p. 219-238, 2010. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA1010120219A>. Acesso em: 30 de julho de 2020.

RODRÍGUEZ, María del Pilar. Martin Chambi. Humanismo Atávico. **Revista Enfoque Visual**, edição especial, p. 62-69, out-dez. 2016. Disponível em <<http://www.revistaenfoquevisual.com/wp-content/uploads/2016/11/ED37-FINAL-ESPECIAL.pdf>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

SALOMON, Frank. **The cord keepers: Khipus and cultural life in a Peruvian village**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

SOTO, Catalina. La sensibilidad de un fotógrafo andino: Martin Chambi (1891-1973). **Despliegue**. Santiago: Facultad de Artes/ Universidad de Chile, 2014.

URTON, Gary. **Signs of the inka khipu: Binary coding in the Andean knotted-string records**. Austin: University of Texas Press, 2003.

WEISMANTEL, Mary. **Cholas y pishtacos: Relatos de raza y sexo en los Andes**. Popayán: Universidad de Cauca/ Instituto de Estudios Peruanos, 2017.



FILMES

Wiñaypacha. Direção: Óscar Catacora. (Peru, 2017, 86 min.).

La nación clandestina. Direção: Jorge Sanjinés (Bolívia, 1989, 128 min.).

ENTREVISTAS

242 PELÍCULAS DESPUÉS. **Entrevista a Óscar Catacora.** 5 de dezembro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FyJd-W41uFg>>. Acesso em: 30 de junho de 2020.

CINE-SECUENCIAS TV. **Wiñaypacha** / FICG 33. 2 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NVTgkjCOTeE>>. Acesso em: 30 de junho de 2020.

ENTREVISTAS CINESMERALES. Óscar Catacora (director de **Wiñaypacha, la sorpresa del cine peruano**). 29 de janeiro de 2019. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=45615MhGWL0>>. Acesso em: 15 de junho de 2020.

FOTOGRAMA GOURMET. **Entrevista:** Óscar Catacora, director de Wiñaypacha. 22 de abril de 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_g45TKnYhcM>. Acesso em: 15 de junho de 2020.



The Eternity in *Wiñaypacha* as an image of Andean thought

Abstract: *Wiñaypacha* (which means Eternity) — the first Peruvian feature film spoken entirely in Aymara — recently premiered, achieving tremendous success not only in Peru but also internationally. Directed by Óscar Catacora, a young Peruvian filmmaker of Aymara origin, the film is a masterpiece due to both its aesthetic and narrative qualities. The purpose of this article is to demonstrate how the film's script and photography, also signed by the director, work as poetic and potent resources that are revealing of Andean thought regarding, in particular, the idea of Eternity. Finally, it lays emphasis on how, with the success of *Wiñaypacha*, Andean peoples are now protagonists in places where, thus far, they were mainly bound to subordinate roles.

Keywords: Image; Filmmaking; Landscape; Peruvian Andes.

Recebido em 5 de setembro de 2020

Aprovado em 16 de maio de 2021

