

MOLDURAS HISTÓRICAS DO FILME PERUANO KUKULI (1961)¹

Carlos P. Reyna (PPGCSO - UFJF)

Na história do cinema peruano, o mês de julho passado fez 54 anos do lançamento do primeiro filme falado no idioma quíchua. O nome deste filme é Kukuli (1961) dirigido pelos três realizadores: Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama e César Villanueva (huancaíno), com o roteiro e textos do antropólogo (ayauchano) Efraín Morote Best.

O filme narra poeticamente a lenda de uma jovem pastora do altiplano andino (páramo andino) chamada Kukuli. Quando ela se dirige às festividades da Virgem do Carmo na cidade de Paucartambo, se encontra com o jovem Alako do qual surge e consumam um amor desenfreado. Após as relações amorosas, juntos continuam em direção da festa. No auge da comemoração religiosa, um Ukuku, personagem simbólico do Urso, coberto com capuz (passa-montanhas) e pelame a persegue. Alako é morto pelo próprio Ukuku e rapta a Kukuli para as alturas da cidade. O pároco da cidade com uma cruz como pendão e escoltado por números indígenas tenta impedir que o monstro a possua, mas chegam tarde. O misterioso personagem morre justificado pela ação popular.

A produção deste filme começou a finais de 1959 e foi lançado o 27 de julho de 1961, no cine Le París em Lima e no Festival de cinema de Moscou (menção honrosa) e ganhou o festival de cinema Karlovy Vary em Checoslovaquia em 1964. Este filme possui, cinematograficamente, algumas particularidades, entre elas é que um filme híbrido, porque apresenta e entremeia circularmente em

¹ Comunicação apresentada para o GT Antropologia do Cinema na 30 RBA com o apoio da FAPEMIG.

suas imagens a narrativa ficcional (o mito) e o documentário (imagens documentais da festividade da religiosa). Isso nos leva a duas questões como pano de fundo:

- a) O estatuto mesmo da obra e,
- b) A tensão não resolvida entre o cinema de ficção e o documentário

Isto é, tensão, espaço e indefinição entre ficção e documentário que chama a atenção para os diferentes filmes da década de 1950 e pós '80 (incluindo o Cinema Novo e o Cinema Latinoamericano) que fizeram uso de "uma forte e realista mise-en-scène, e a incorporação de atores não profissionais em narrativas retiradas de seu próprio mundo da vida cotidiana". O que vai nos levar mais para frente tipificá-lo no tempo e espaço histórico na teoria do cinema.

Alguns autores legitimamente nos lembram de que filmes como Rio 40º (Brasil, 1955), Kukuli (Peru, 1961), La Hora de Los Hornos (Argentina, 1968), e Rodrigo D: No Futuro (Colômbia, 1990), entre muitos outros, têm sido historicamente colocados como parte do cinema periférico devido a seu origem, seu estilo e sua diferença tecnológica em relação a Hollywood e aos cinemas industriais europeus. No entanto, afirmam que, se voltarmos o foco para a história da experimentação e tentarmos aproximar as linhas que o documentário e a ficção, supostamente separadas, veremos o cinema latino-americano como um território tão fértil ao experimento, tanto quanto os grandes países produtores de cinema. Não é pretensão de discutirmos esse aspecto só menciono a guisa de linha de estudo.

Em fim, outras particularidades são:

- a) A música, feita por Guevara Ochoa cuja execução realizada pelas orquestras sinfônicas de Lima (OSN) e a orquestra sinfónica de Pequim só conota e não denota aspectos analíticos da “realidade”. Isto é, serve para ancorar emotiva e culturalmente a significação do relato.
- b) A voz *over*, de Sebastián Salazar Bondy² que ao longo do filme vai ilustrando ao espectador serve, seja para narrar a ação dos personagens seja para destacar e explicar aspectos da cultura regional, tipo um guia. A particularidade aqui se dá por ser utilizado um castelhano elegante, ortodoxo e dissonante ao ambiente andino. Sua duração, de exagerada prejudica o ritmo da montagem. O tom solene e a insistência didática nos leva a pensar que estamos frente a o documentário observacional/enunciativo.

Para além das diferentes abordagens estilísticas e narrativas cinematográficas que não dispensam sua dimensão criativa. Queremos é considerar neste construto algumas questões históricas que permitam ter conhecimento do grupo social dos detentores dos meios de produção num determinado contexto histórico. Sabemos que o estilo difere segundo as épocas provocando diferentes representações do mundo. Então, se o estilo tem uma história, é necessário contextualizar o pano de fundo em que o filme foi realizado, pois toda obra artística é o reflexo de seus tempos (NOVOA, 2012). Roger Chartier, (*A história cultural: entre práticas e representações*), menciona que o cinema é

² Poeta, crítico, narrador, jornalista e dramaturgo peruano, membro da chamada “Generación del 50”.

um produto simbólico, portanto uma forma de apropriação do mundo por um grupo social em contradição com outros. Essa apropriação torna-se interpretação da realidade social.

Vejamos esse pano de fundo. Nos anos 20, 30 e 40, Cuzco se adere ao movimento indigenista (pintura, literatura, música e dança) promovido por José Sabogal e José Carlos Mariátegui. Cuzco foi um lugar de eclosão de imagens pictóricas, fotográficas e posteriormente cinematográficas, cuja gênese trata esta comunicação.

São representantes dessa emergência imagética os fotógrafos Martín Chambi e Juan Manuel Figueroa Aznar, entre outros. Cada um a sua maneira representava o indígena. Martín Chambi, ele mesmo indígena, tentava registrar, segundo a antropóloga Débora Poole, “o que ele mesmo via como indígena histórico e autêntico em um acelerado processo de desaparecimento” (2000, pág. 235). Aparentando-se mais com o arqueológico e antropológico. Mais do que propor um projeto político claro, os indigenistas buscaram legitimar a imagem do índio como principal e verdadeiro e autêntico elemento nacional. O indigenismo 1920 foi, fundamentalmente, um estado de ânimo, uma vontade (mais discursiva que prática) de valorização e defesa da população indígena³. No entanto, no podemos esquecer que os discursos e arte indigenistas circulavam em fechados círculos sociais e intelectuais. Por isso que o

³ Ler, URIARTE, Urpi Montoya. Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930). Uma revisão necessária. Rev. Antropol. [online]. 1998, vol.41, n.1 [cited 2015-10-20], pp. 151-175. Já o discurso indigenista da década de 20 foi além da narrativa, aglomerando um grande conjunto de ensaístas (Valcárcel, Uriel García, Félix Cosío, Escalante, Mariátegui, etc.), pintores (José Sabogal), fotógrafos (Martín Chambi) e músicos (Alomía Robles).

pensamento indigenista enfrentou sérias dificuldades ao longo de numerosas rebeliões contra os latifundiários.

Já, Figueroa Aznar rechaçava esse realismo e enfatizava o inventivo e na figuração visual do indígena. Encenava e teatralizava o índio dentro de um contexto romântico de paisagens e céus azuis. Foi ele quem por primeira vez, colocou o índio dentro dos estudos fotográficos. Para além dessas diferenças de classe que separavam a estes dois magníficos fotógrafos, cabe a Figueroa Aznar, adotar o ponto de vista das elites cusquenhas (ele mesmo era casado com uma filha de um latifundiário). Este neoindianismo tentará, sob as virtudes do indígena, “redimi-lo” da opressão e a pobreza (2005, págs 105-51).

O lugar ocupado pelos neoindianistas cusquenhos mantinha-se vivo por conta de práticas populistas como o Inti Raymi, festividades cívico-religiosas tradicionais, que alimentavam um espaço público efervescente por um calendário de expressões performáticas, em contraste com o impacto inicial do espetáculo cinematográfico reservado às elites⁴. Esse é o pano de fundo na que a população indígena e mestiça fica imune ao mimetismo cinematográfico, permitindo que a estética indigenista permanecesse vigente.

Em 1955, um grupo de notáveis herdeiros de Martín Chambi e Figueroa Aznar, cria o Cine Club Cuzco (CCC). Entre eles Manuel y Victor Chambi (ambos, filhos de Martín Chambi, Víctor/Alaku), Luis Figueroa Yábar (filho de Juan Manuel Figueroa Aznar e pai de Judith Figueroa/Kukuli), Eulogio Nishiyama,

⁴ Numa entrevista a Luis Figueroa, as primeiras sessões cinematográficas na cidade de Cuzco datam de 1909, pois Cuzco estava na rota de transporte de filmes que vinham de Bs.As, destinados a serem lançados em Lima. Exemplo disso é O encouraçado de Potemkin foi assistido primeiro em Cuzco do que em Lima, Giancarlo Carbone. El cine en el peru:1950-1972. Testimonios, 1991, p. 120.

César Villanueva e o antropólogo Efrain Morote Best. Herdeiros de uma cultura artística e visual inspiraram-se nas correntes ideológicas, identitárias e estéticas que se desenvolveram em Cuzco entre 1920 e 1950: indigenismo, neo-indianismo e neoindigenismo.

O CCC é uma singular e impaciente instituição cujos propósitos são:

- a) Realização imediata de filmes
- b) Difundir a cultura cinematográfica
- c) Trazer uma nova percepção de utilizar e entender o cinema.

Nesse intuito, além de excluir todo aspecto comercial do filme, procuraram registrar a realidade do ponto de vista etnográfico e sociológico. São produções curtas e médias de ficção e documentários onde o referente indígena está presente. Seu espectador inicial era local. No entanto, o vínculo entre intelectuais, que promoviam a cultura local, e os cultores da imagem, permitia, que a boêmia cusquenha reunida em torno de CCC tivesse uma clara consciência da necessidade de criar um cinema regional ou nacional. Diferente do centralismo limenho que não privava esforços para difundir um cinema estrangeiro para o público popular. Nesse sentido, Cuzco esteve à vanguarda “fílmica” com respeito à capital, mais ainda nos anos 50’ que não foi fizeram filmes em Lima. Aliás, entre 1948 e 1958 (King 1997; Bedoya 1997), só foi realizado o longa “Sabotaje en la selva” (1953), que recebeu duras críticas jornalísticas e logo passou despercebido.

Foi Georges Sadoul quem cunhou a denominação de “Cine Inca” às produções cinematográficas da “Escola de Cuzco”. Embora sua produção não tenha sido

homogênea, existia uma vontade comum no grupo por transcender a apreciação cinematográfica.

Então, como definir o filme Kukuli em relação com esse movimento político-cultural que desenvolveu propostas identitárias regionais e nacionais em torno do conceito de “autenticidade” e a imagem de uma “raça indígena autêntica”, quais os origens desses realizadores?

Segundo Federico de Cárdenas, “[I]a Escola de Cuzco pode ser considerada como uma manifestação tardia do indigenismo peruano, pela reivindicação do quíchua e por debruçar-se na tradição cultural e folclórica andina” (*Apud* Tamayo Herrera, 1980, pag. 327). Tamayo Herrera coincide com Cardenas quando sublinha que “talvez a manifestação mais célebre da arte peruana tenha se originado, em Cuzco e no terreno da cinematografia” (1980, pág. 326). No caso de Kukuli, o historiador, acima mencionado, qualifica o filme como neoindigenista por duas razões:

(1) “[...] os cineastas cuzquenhos [encontraram] na vida e na cultura indígena sua principal fonte de inspiração (...)” e

(2) “[...] a língua quíchua é o instrumento linguístico que [utilizaram] na busca de uma autêntica vida camponesa⁵” (pág. 327).

Por sua vez, o historiador Jorge Luis Valdez Morgan propõe que: “(...) o filme pode situar-se dentro do grupo indigenista cultural, como expressão tardia do mesmo, mas fundadora ao tentar conceber uma escola cinematográfica

⁵ O próprio conceito de camponês está em jogo. Essa transformação é dada pela reforma agrária dos anos 60.

regional cuzquenha que atende aos conceitos básicos do nacionalismo e do indigenismo literário. (*Apud* Tamayo Herrera, 1980,131)”

Sobre o indigenismo tardio ou neoindigenismo, segundo período do movimento indigenista, nos diz Tamayo Herrera começaria a partir de 1942 e se definiria como “[...] uma corrente de pensamento antropológico-folclórico, orientado dentro das Ciências Sociais, porém fortemente ancorada nas tradições de mentalidade regional” (1980, pág. 296).

Essa afirmação é justificada pela presença do professor antropólogo e arqueólogo John H. Rowe, quando em 1942 é convidado a dar aulas na Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cuzco e funda a disciplina de Arqueologia e se introduzem os estudos antropológicos em Cuzco. Após o primeiro ano de funcionamento, esta mesma universidade inaugura o ensino do Folclore como ciência social e área especializada (De la Cadena 2000, pág. 145). E, em 1945, graduam-se os primeiros antropólogos formados para pesquisar a realidade andina.

Na década dos 50’, um grupo científico de pesquisa denominado “Tradición”, também desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do neoindigenismo. Influenciado fortemente pela antropologia e a etnologia, teve entre seus fundadores o folclorista e antropólogo Efraín Morote Best, pesquisador dos mitos no mundo andino e autor do preâmbulo de Kukuli.

Nesse período (1950-58), segundo o historiador Tamayo Herrera, acontece a divisão dentre os herdeiros do indigenismo:

- a) De um lado, universitários e acadêmicos, produziam pesquisas descritivas do tipo etnográfico, que estudavam a vida comunitária camponesa até o mínimo detalhes (positivismo) (...) sem motivações ou práticas transformadoras (...) e,
- b) De outro lado, os marxistas locais preocupados pelo problema de posse e propriedade da terra e a transformação da estrutura agrária (1980, págs. 297-298)

Assim, retornando a kukuli, os realizadores se relacionam com o primeiro grupo, pois colocam em cena aspectos folclóricos, antropológicos e etnológicos da cultura indígena andina. Mistura um mito bucólico andino com a representação documental da festa de Nossa Senhora do Carmo. Delimitado assim, toda referencia à política e lutas camponesas, sem os as quais não se explica a história cultural de Cuzco contemporâneo nem dos Andes peruanos em seu conjunto.

O desejo dos realizadores era criar um filme andino e para isso escolheram colocar em cena elementos próprios da região: a lenda andina (o Urso raptor-Morote Best 1988/Tradições, que varia segundo a região de procedência) o simbolismo andino (os apus, os sonhos, a água, etc.), a língua quíchua e a música.

Segundo Luis Figueroa em entrevista realizada em 1991, nos diz: “Tínhamos o desejo fundamental de fazer cinema e escolhemos esse tema para recuperar a mitologia andina, o conto quíchua – de origem europeia, assimilado e transformado nos Andes.” (Carbone, pag. 122).

Quando assistimos ao filme percebemos que a narrativa, quer dizer, a história da viagem de Kukuli e Alaku; o rapto de Kukuli, a morte de Alaku, de Kukuli e do Ukuku; a presença do pároco e dos camponeses, justaposta à declaração de Luis Figueroa “que a história foi modificada no desenrolar das filmagens”, demonstra que os realizadores construíaam o filme enquanto filmavam.

Qual é a estética dessa realidade? Pode se chamar filme etnográfico?

Falávamos inicialmente que Kukuli é um filme híbrido ou docuficção, o próprio Luis Figueroa confirma isso quando diz na entrevista a Giancarlo Carbone “que o objetivo era fazer o filme nos lugares de origem, permitir a participação da comunidade, dos camponeses e colocar atores que não interrompessem ou quebrassem esse comportamento espontâneo e natural”. O intuito era dar realismo e “autenticidade” à representação feita no filme. (1991, pág. 122). Nesse sentido quando François Niney explica que “o maior objetivo da maioria de filmes de ficção que contenham estilos documentários é tentar aumentar seu poder de realismo e efeito de veracidade ao espectador” (2000, pág. 305).

Esse mesmo postuldo cinematográfico serviu de base aos filmes do Neorealismo italiano e ao desenvolvimento de sua estética da realidade, motivadas pelo impulso documental de representar a vida cotidiana filmaram com atores não profissionais e em cenários naturais.

O filme Kukuli compartilha varias características com essa corrente cinematográfica: a paternidade coletiva no roteiro em que cada um propunha suas ideias, “a improvisação na realização desse roteiro e a ordem de

decupagem no desenrolar das ações originou a verossimilhança e a liberdade da vida” (Bazin, pág. 274).

Mas, também ele pode ser vinculado ao conceito do filme etnográfico pois sua capacidade artística além de estar aliada aos recursos fílmicos escolhidos para construir e reconstruir uma certa autenticidade cultural, tem a preocupação de revelar uma sociedade supostamente “primitiva”. Isto é, mostrar a sociedade andina através de sua vida física, sua cultura material e sua experiência social: seu hábitat, seu trabalho, seu artesanato, suas festividades e seus rituais.

Como integrantes da escola de Cuzco Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva já possuíam experiência fílmica zonas rurais cuzquenhas. A dimensão de documentário etnográfico em Kukuli se afirma por pelos dados antropológicos que proporciona a narração e pelas cenas onde mostram situações reais de vida dos camponeses da Fazenda de Mollamorca e a comunidade de Paucartambo. Situações reais tais como: a pachamama, rituais de fertilidade do gado e a processão de Nossa Senhora do Carmo.

São primeiros apontamentos a respeito de uma pesquisa particular, perante a um cinema peruano contemporâneo animado por filmes sobre os anos de chumbo (presença ideológica do movimento sócio-político de sendero luminoso, filmes de ficção com temas subjetivos em geral (comédia), a realização de filmes etnográficos e documentais dos próprios produtores de cultura difundido pelo canal youtube e finalmente pela emergência de várias escolas de cinema em diferentes regiões do Peru.

Bibliografia

1. BAZIN, André (1985) [1975]. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Éditions du Cerf.
2. BEDOYA, Ricardo (2010). "Hacia una historia del cortometraje en el Perú: Sexta parte", *Páginas del diario de Satán* (Blog de cine).
3. _____ (1994). "Kukuli: Testimonio de Eulogio Nishiyama", *La gran ilusión*, vol.2, Lima, Perú: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. En línea. <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.ca/2011/07/kukuli-testimonio-de-eulogionishiyama>.
4. _____ (1995). *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.
5. CARBONE, Giancarlo (1993). *El cine en el Perú, 1950-1972: testimonios*. Lima: Universidad de Lima.
6. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, RJ:Bertrand Brasil, 1990.
7. DE LA CADENA, Marisol (2000). *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham, N.C.: Duke University Press.
8. GARAY ALBÚJAR, Andrés (2007). "Tras los pasos de Martín Chambi". En *Martín Chambi*. Madrid: Edición Fundación Telefónica y La Fábrica, pp. 45-70.
9. GARCIA, José Uriel. "Martín Chambi, artista neoindígena", *Revista Excelsior*, Cuzco, Agosto, 1948.
10. MOROTE BEST, Efraín (1988). *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco, Perú: Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las casas".
11. Joanna Page e Miriam Haddu. *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*, 2009
12. POOLE, Deborah (2005). "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology*, vol. 34, pp. 159-179.
13. _____ (1997). *Visión, raza y modernidade. Uma economia visual del mundo andino de imagenes*, 2000, pp 235.
14. _____ (1990). "Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance", *TDR*, vol. 34, no. 2 (Summer 1990), pp. 98-126.
15. Michael Chanan. *The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema: Notes Towards a Genealogy* -
16. NINEY, François (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck.
17. NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema*, RJ:Apicuri, 2012
18. PROTZEL, Javier. *Imaginários sociais e imaginários cinematográficos*. Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009
19. RAMOS, Luis (2005). "Entrevista a Luis Figueroa", *Cinencuentro*, 3 de octubre de 2005, Lima. En línea: <http://www.cinencuentro.com/entrevista-luis-figueroa/> , página consultada el 26 de julio 2014.
20. SCHIWY, Freya (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
21. TAMAYO HERRERA, José (1992). "El Cusqueño más universal del Siglo XX: Martín Chambi, azar y pericia, en la época de la imagen". En *Historia general del Qosqo: una historia regional desde el período lítico hasta el año 2000*, vol.3. Perú: Municipalidad del Qosqo, pp.871-880.
22. _____ (1980). *Historia del indigenismo cuzqueño: siglos XVI-XX*. Lima : Instituto Nacional de Cultura.

23. Tim, Barnard, and Peter Rist, eds. *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. New York: Garland Pub, 1996. (PN1993.5.S63 S68 1996)
24. URIARTE, Urpi Montoya. *Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930)*. Uma revisão necessária. *Rev. Antropol.* [online]. 1998, vol.41, n.1 [cited 2015-10-20], pp. 151-175

Filme:

“Kukuli”, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, Kero Film, 1961. 61’

Luis Figueroa (Director),
Eulogio Nishiyama (Director de Fotografía)
César Villanueva (Director de Producción) 1960 - 1961

Judith Figueroa (Kukuli)
Victor Chambi (Alaku)
Lizardo Pérez (Ukuku)
Emilio Galli (Cura)
Felix Valeriano (abuelo)
Martina Mamani (abuela)
Simón Champi (Brujo)
Mercedes Yupa (Mercedescha)
Eduardo Navarro (Narrador)