

## **Cinema regional peruano e políticas culturais da diferença: os casos de *La casa rosada* e *Wiñaypacha***

Por Carla Daniela Rabelo Rodrigues\*

**Resumo:** O trabalho discute o cinema regional peruano enquanto lugar de tensionamento de políticas culturais da diferença. Para isso, traça uma caracterização deste tipo de cinema e como ele interpela as múltiplas identidades e a diversidade do Peru para além de Lima, região de poder político-econômico. Os filmes *La casa rosada* (Palito Ortega Matute, 2017) e *Wiñaypacha* (Oscar Catacora, 2017) são analisados enquanto obras cinematográficas emblemáticas do cinema regional e enquanto ruptura de estereótipos sobre o fazer cinema proveniente das demais regiões do Peru.

**Palavras-chave:** cinema peruano, cinema regional, identidades, políticas culturais da diferença, Peru.

## **Cine regional peruano y políticas culturales de la diferencia: los casos de *La casa rosada* y *Wiñaypacha***

**Resumen:** Este trabajo discute el cine regional peruano como un lugar de tensionamiento de políticas culturales de la diferencia, presentando una caracterización de este tipo de cine y de cómo tensiona las múltiples identidades y la diversidad del Perú más allá de Lima, la región del poder político-económico. Se analizan las películas *La casa rosada* (Palito Ortega Matute, 2017) y *Wiñaypacha* (Oscar Catacora, 2017) como obras cinematográficas emblemáticas del cine regional que presentan rupturas con los estereotipos sobre cómo hacer cine desde otras regiones del Perú.

**Palabras clave:** cine peruano, cine regional, identidades, políticas culturales de la diferencia, Perú.

## **Peruvian regional cinema and cultural politics of difference: the cases of *La casa rosada* and *Wiñaypacha***

**Abstract:** This article examines the tension within the cultural politics of difference and Peruvian regional cinema. It discusses Peruvian regional cinema in terms of the conflict arising from the representation of diversity and multiple identities beyond the political and economic center in Lima and concludes with an analysis of *La casa rosada* (Palito Ortega Matute, 2017) and *Wiñaypacha*

(Oscar Catacora, 2017) as emblematic films which disrupt stereotypes about Peruvian regional cinema.

**Key words:** Peruvian cinema, regional cinema, identities, cultural politics of difference, Peru.

### **Identidades e diversidade no cinema peruano**

O século XXI constitui-se pela produção ou reconhecimento de novas identidades, um momento de embates sobre a diferença, deslocamento de poderes e principalmente pelo surgimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Esses novos sujeitos tensionam o entendimento sobre identidade a partir de suas diferenças. Os estabelecidos quase sempre estremecem em seus espaços de poder social e simbólico quando os “de fora” entram no cenário mostrando sua existência e participando do jogo de ir e vir das identidades de uma nação. Nesse sentido, Stuart Hall é agudo ao apontar:

Dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também o resultado de **políticas culturais da diferença**, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural (Hall, 2006: 338 – grifo nosso).

O Peru é um país multicultural, mas também com muitas assimetrias e demarcações de poderes sobre o sentido de nação. A compreensão e a prática da diversidade sociocultural é um grande gargalo nacional principalmente sobre etnicidade indígena, uma evidência da colonialidade de poder (Quijano, 1999). No campo simbólico, como as linguagens artísticas, as desigualdades e compreensões sobre diversidade estético-narrativa também estão em intensa negociação, o início de uma possível política cultural da diferença.

Nesse sentido, o cinema do Peru tem se constituído como um espaço de tensões sobre identidades nacionais. O cinema peruano é ainda desconhecido em muitos países, embora sua história reserve momentos de produções consideráveis. Somente a partir de 2010, com a criação do Ministério de Cultura, se reestabelecem iniciativas tanto de cineastas quanto de fomento público no país para produção e exibição, como ocorreu no passado com as versões de *Ley de Cine* de 1962 (Ley 13.936), 1972 (Ley 19.327) e 1994 (Ley 26.360) que contribuíram para expressivas produção e distribuição cinematográficas no Peru (Bedoya, 2009). Contudo, um fator ainda sobrevive e só nos últimos cinco anos começou a ser tratado: o reconhecimento do cinema peruano é centrado na produção do departamento de Lima (uma região apenas) e são poucas ainda as propostas de (re)conhecimento do que é produzido nas demais regiões somadas em 25 departamentos do Peru, divididos em serra, costa e selva/amazônia.

Para Emilio Bustamante (Rodrigues, 2019), o centralismo é um problema histórico no Peru e não afeta somente o cinema. Praticamente 40% da população do país se concentra em Lima, assim como os principais serviços de saúde e educação. Na capital também estão 50% das salas de cinema e as empresas de exibição e distribuição, além das lojas de equipamentos audiovisuais. E mesmo o mercado informal de dvds e vídeos é maior em Lima quando comparado às demais regiões/departamentos.

Entendemos que há também um tensionamento entre modernidade e tradição na medida em que os filmes produzidos noutros contextos do Peru fornecem uma ampla subversão de noções limitadas de identidade nacional no sentido de etnia, história, sociedade, e há também limitações na compreensão de diversidade audiovisual. A existência desses filmes contrasta valores profundos da cultura da cidade, e mostra que é possível fazer cinema sobre as mesmas questões e com a mesma “qualidade”, só que com outras lógicas de produção e entendimentos estéticos, rejeitando possíveis ações discriminatórias. Por

exemplo, temas como o conflito armado (1980-2000) costumavam ser tratados parcialmente no cinema peruano, e agora já há uma diversidade de filmes que consideram outros prismas sobre este período histórico do Peru. As questões indígenas também começam a ser oxigenadas com propostas que saem do romantismo e principalmente do exotismo.

No bojo desse sentimento de apresentar as múltiplas identidades e outras (ou novas) possibilidades de fazeres sobre o audiovisual, somado à certa democratização e acesso aos equipamentos de produção audiovisual e à internet, houve um crescimento exponencial da produção cinematográfica realizada fora da capital peruana a partir dos anos 1990. Essa produção contabiliza mais de 200 longas-metragens e uma diversidade de médias e curtas-metragens com exibições nas regiões do país. Destaca-se por sua variedade narrativa e estilística proveniente de referências estéticas tanto do cinema hollywoodiano quanto de filmes mais autorais e ensaísticos, mas também com expressões inéditas e próprias sobre temas tratados por cineastas limenhos e estrangeiros. Bustamante e Luna Victoria (2017) definem este tipo de cinema como Cinema Regional (*Cine Regional*), definição comum noutros países, como Argentina por exemplo, para o cinema produzido fora do centro político-econômico do país. O Cinema Regional Argentino, segundo Lusnich e Campo (2018), provoca a possibilidade de refletir sobre diversidade, e também, sobre a integração de diferentes regiões, entendendo que cada uma delas possui peculiaridades próprias na formação de seus campos cinematográficos paralelamente às relações de poder e colaborações construídas com o centro político-econômico do país. Por isso, a importância proposta pelos autores em pesquisar cada vez mais as modalidades de representação gestadas no terreno da ficção, documentário, cinema experimental e animação ao longo do tempo na Argentina, fora da Região Metropolitana de Buenos Aires.

Nesta mesma linha opera o termo Cinema Regional Peruano, mas também como um modo de diferenciação que opera na lógica de visibilização dessa cinematografia historicamente marginalizada por Lima, o centro de poder político-econômico do país. Neste trabalho, deslocamos o sentido de cinema peruano com enfoque tradicional aos filmes produzidos em Lima para um novo entendimento de cinema peruano, incluindo e abarcando da diversidade de filmes produzidos no “Peru profundo”.<sup>1</sup> Observa-se que a diversidade e a idiosincrasia do Peru, assim como noutros países, são atravessadas por propagações simbólicas e estéticas como o audiovisual, embora as conjunturas e relações assimétricas de poder demarquem outras identidades.

Evidentemente, o assunto suscita uma variedade de problemas e questões que não será esgotada neste trabalho. Por isso, discutimos o horizonte regionalista do cinema peruano, um tema ainda pouco estudado, em suas dinâmicas históricas, socioculturais, de produção e distribuição, considerando campos multidisciplinares presentes na literatura acadêmica sobre cinema no Peru. Alguns objetivos deste trabalho acionam a ideia de políticas culturais da diferença como: a desarticulação do enfoque centralista da historiografia do cinema peruano, e a compensação histórica por meio da visibilização da diversidade cinematográfica produzida no país, embora ainda desconhecida internacionalmente e principalmente entre muito peruanos, em destaque os da capital.

### **Cinema Regional no Peru: conceituação e caracterização**

O cinema produzido por não limenhos e realizado fora de Lima existe desde atividades cinematográficas do Peru no século XX. Especialmente nas décadas

---

<sup>1</sup> José Maria Arguedas, no texto *El indigenismo en el Perú*, pontua, por meio dos conceitos do historiador Jorge Basadre, que há um Peru profundo e um Peru oficial. O primeiro é mestiço e o segundo administra o país sem conhecer o primeiro, uma evidência da herança colonial no país. Contudo, entendemos também que o “Peru profundo” está caracterizado por diversas etnias (com predominância indígena), outras culturas e procedências geográficas.

de 1950 e 1960, destaca-se o grupo de realizadores documentaristas do *Foto Cine Club del Cusco/Escuela de Cusco* de onde saiu a famosa ficção peruana *Kukuli* (Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa e César Villanueva, 1961) cujos diretores eram cusquenhos, os dois primeiros, e huancaíno, o último (Bedoya, 2009; Frías, 2013). Durante o século XXI, o panorama de produção mudou, especialmente a partir dos anos 1990. Houve uma descentralização por meio de um cinema de baixo orçamento realizado em variadas regiões fora de Lima. Embora haja esses registros do século XX (décadas de 1950 e 1960), a ideia de Cinema Regional Peruano, segundo Bustamante e Luna Victoria (2017) é assumida somente a partir de 1996 com o filme *Lágrimas de fuego* (José Gabriel Huertas e Mélinton Eusebio, 1996).

A produção regional é considerada o fenômeno de diversidade mais importante do cinema peruano do último século, pois modificou por completo o que era definido como cinema peruano em geral demarcado por cânones identitários limenhos e seus modos de narrar o país. Trata-se de uma produção advinda das demais regiões do Peru, aquelas que deixam de ser matéria principal dos cineastas forâneos e passam a ser lugar próprio de quem filma, os/as cineastas regionais.

Os pesquisadores Emilio Bustamante e Jaime Luna Victoria em seu livro *Las miradas múltiples* (2017) fizeram a única pesquisa existente no Peru sobre cinema regional com um levantamento que compreende o período de 1996 a 2016, e demonstraram como a produção regional superou o dobro da produção de filmes na região de Lima. Segundo Bustamante e Luna Victoria (2017), o cinema regional peruano caracteriza-se por uma modalidade diferente de relato audiovisual com bases no cinema clássico e também na tradição oral, na mitologia local e numa racionalidade distinta da ocidental. Os diretores dos filmes são cinéfilos, autodidatas que experimentam, artistas que produzem com recursos próprios, com apoio familiar, com ajuda empresarial ou com os poucos editais de fomento que são abertos pelo Estado peruano através da

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú (DAFO/MINCUL). São também multifunções (diretor, produtor, diretor de fotografia, atores), e não há regras sobre o uso de roteiros podendo adotar apenas esquemas narrativos. Alguns projetos nascem do universo e atividades acadêmico (escolas, universidades), e por outro lado também se formam em coletivos, associações e empresas, como o Okupas Colectivo Audiovisual, o Colectivo Monopelao, e o Grupo El Videógrafo localizados em Arequipa, o grupo de alunos da Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo em Lambayeque, e a Asociación La Restinga em Loreto.

O grande gargalo do cinema regional peruano continua sendo a exibição e distribuição. Contudo, eles promovem exibições informais e itinerantes em espaços comunitários como sedes de instituições e escolas, nos povoados e cidades vizinhas. Outra alternativa que esses realizadores encontraram foi a edição de seus filmes para o formato DVD e distribuição informal na rota pirata. Há também arranjos produtivos diferentes, como o caso da produção de *Cementerio general* (Dorian Fernández-Moris, 2013) que buscou contratar equipe técnica de Lima como forma de assegurar algumas convenções da narrativa clássica de filmes de horror de baixo orçamento visando uma distribuição internacional (Bustamante, 2015).

Segundo Bustamante (Rodrigues, 2019), existem dois tipos de Cinema Regional no Peru:

1. Cinema de gênero: composto por filmes com predominância do horror e do melodrama. As regiões andinas de Ayacucho, Puno e Junín são as expoentes de produção cinematográfica nesses gêneros.
2. Cinema de autor/autoral: composto por filmes com temáticas sociais e experimentais. As regiões onde este tipo de cinema está mais aparente são La Libertad, Cusco e Arequipa.

No cinema regional peruano de gênero, os filmes ayacuchanos de horror narram histórias nas quais aparecem monstros da tradição oral andina, particularmente conhecidos como *jarjachas*, *pishtacos* e *condenados*. Os *jarjachas* seriam os habitantes da comunidade que cometeram incesto e à noite se transformam em lhamas canibais que devoram o cérebro de suas vítimas. Os *pishtachos* são inimigos externos à comunidade que se escondem debaixo das pontes e nas esquinas das ruas visando atacar os transeuntes na tentativa de extração de sua gordura com objetivo de vender a sacerdotes que fabricam velas das igrejas, a farmacêuticos a fim de fazer medicamentos ou a indústrias na intenção que lubrifiquem suas máquinas. Os *condenados* são os indivíduos maus que ao falecerem não são recebidos em outro plano, por isso vivem vagando eternamente fazendo vítimas entre seus vizinhos.

As representações estariam associadas ao conflito armado interno vivido no Peru, entre 1980 e 2000, no qual foi travada uma guerra bastante violenta entre o Estado peruano e o grupo Sendero Luminoso. Emilio Bustamante (Rodrigues, 2019) defende que o *jarjacha* representaria o inimigo interno, oculto dentro da mesma comunidade; o *pishtaco* representaria o inimigo externo que causou desaparecimentos, e o *condenado* seria o temor do ressurgimento da violência.

Outro possível entendimento é que na maioria dos filmes sobre *jarjachas* e *pishtacos*, as comunidades se organizam para realizar rondas de caça a estes monstros e, em algumas ocasiões, atacam e executam pessoas inocentes. Este tipo específico de filmografia regional faz referência aos Comitês de Autodefesa Civil que foram formados em certas zonas de Ayacucho para combater o Sendero Luminoso e que foram um dos fatores determinantes para a derrota do grupo. Contudo, este mesmo grupo cometeu crimes e fizeram vítimas inocentes. Existem filmes ayacuchanos, como *Gritos de libertad* (Luis Berrocal, 2003) e *Mártires del periodismo* (Luis Berrocal, 2003) que abordam o tema das “rondas” diretamente sem recorrer à metáfora da comunidade organizada para caçar monstros andinos. Este tema, segundo Bustamante



(Rodrigues, 2019) é ainda pouco tratado nas artes e nos meios de comunicação, embora existam pesquisas a respeito. Trata-se de um fator ainda traumático na sociedade peruana. No entanto, os filmes de horror ayacuchanos cumpriram a função de “exorcismo destes demônios”.

Em Puno, o melodrama é usado pelos cineastas para abordar problemas desta região localizada ao sul do Peru. Filmes como *El huerfanito* (Flaviano Quispe, 2004) sobre um menino de 12 anos que se encontra sem amparo familiar e se vê obrigado a enfrentar uma série de riscos sociais, *Marcados por el destino* (Óscar Gonzales Apaza, 2009) sobre os maus tratos na infância e suas consequências na saúde mental adulta, e o filme *Amor en las alturas* (Percy Pacco Lima, 2008) sobre os efeitos maléficos da mineração ilegal. Em Junín, os melodramas abordam os conflitos entre campo e cidade, entre modernidade e tradição. Esta tensão também aparece no gênero fantástico compreendendo filmes de horror baseados em mitos andinos e filmes de ficção científica. Estas produções são regidas por temores de um futuro tecnológico incerto vindo de fora, e as sanções ancestrais por acolher a modernidade (Rodrigues, 2019).

Sobre o cinema regional peruano de autor, sobressaem-se diretores como Omar Forero, da região de La Libertad, que produziu filmes como *Chicama* (2012), que versa sobre as dificuldades da educação básica na serra norte do país, e *Casos complejos* (2018) sobre o problema de grupos criminosos e os matadores de aluguel da cidade costeira de Trujillo. A diretora Karina Cáceres, de Arequipa, está entre as/os cineastas experimentais com seus principais filmes *Bajo la Influencia* (2016) e *Cable a tierra* (2013), que abordam de forma íntima e poética questões complexas como memória e humanidade. E em Cusco, há o cinema de animação do diretor Fernando Tagle que dirigiu o filme *El zorro y el cóndor* (2011).

Em 2017, dois filmes regionais ganharam visibilidade no Peru e internacionalmente por suas propostas cinematográficas: *La casa rosada*

(Palito Ortega Matute, 2017) e *Wiñaypacha* (Oscar Catacora, 2017). Entendemos ambos como dois expoentes do Cinema Regional Peruano tanto na caracterização de cinema de gênero quanto na de cinema de autor, e principalmente por cumprirem dimensões relevantes de políticas culturais da diferença.

### **Expoentes do Cinema Regional Peruano: *La casa rosada* e *Wiñaypacha***

O filme *La casa rosada* evoca a memória e as representações do conflito armado interno vivido no Peru no período de 1980 a 2000. Trata-se do último filme do antropólogo e cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute, falecido em fevereiro de 2018. O diretor e roteirista é o mais conhecido do Cinema Regional, movimento cinematográfico iniciado por ele e outros cineastas na década de 1990.

Este filme expoente deste tipo de cinema é uma proposta que aciona também os “esquecimentos” e silenciamentos cinematográficos sobre o papel do Estado peruano nos governos de Alan Garcia e Alberto Fujimori, por meio das Forças Armadas, enquanto agente de violações aos direitos humanos (torturas, assassinatos e omissões) quando comparado ao estereótipo de terrorismo atribuído somente ao grupo de esquerda Sendero Luminoso. Diante dessa demarcação histórica e estética, o cineasta Palito Ortega Matute sobressai-se como a principal referência em questionar tal memória audiovisual por meio de seus filmes: *Dios tarda pero no olvida* (1997), *Dios tarda pero no olvida 2* (1998), *Sangre inocente* (2000), *El rincón de los inocentes* (2007) e *La casa rosada* (2017). Também produziu filmes de horror como *Incesto en los Andes: La maldición de los jarjachas* (2002), *La maldición de los jarjachas 2* (2003), e *El demonio de los Andes* (2014), e em *El pecado* (2007) tratou da discriminação à população LGBT nos Andes peruanos.

*La casa rosada* está inscrito no cinema regional como cinema de gênero por ser um melodrama. O filme se passa em Ayacucho e seu nome faz referência ao centro de torturas em Huamanga no qual o próprio realizador foi preso injustamente durante trinta dias aos 17 anos, confundido como “terrorista”. Com base melodramática, ele interpela o espectador a não sair ileso da narrativa intensa que, sem retirar responsabilidades, apresenta novos elementos desde a ótica de quem viu e viveu o conflito armado na região de Ayacucho. A fotografia e a direção de arte do filme são resultados dessa experiência quando contrastam uma cidade permeada por uma paisagem natural da serra (montanhas, céu azul, construções antigas) e essa mesma cidade arrasada, manchada de sangue, com casas reviradas, objetos quebrados, roupas rasgadas, entre tantos outros detalhes expressos nos objetos cênicos e nos closes e planos detalhe. O desenho sonoro evoca uma dramaturgia do horror ocupada por gritos, gemidos, falas e súplicas em espanhol e quechua, ruídos angustiantes de objetos quebrando e músicas dramáticas que reforçam o melodrama. O roteiro, embora sem grandes pretensões estilístico-narrativas, se arrisca em recuperar vorazmente elementos sombrios presentes na história peruana.



Fotograma do filme *La casa rosada*. Fonte: Cinencuentro.

Ortega toca em questões cruciais para uma reconciliação com a memória sócio-política peruana como, por exemplo, a noção criada sobre o Sendero Luminoso como assassinos e o ex-presidente Alberto Fujimori como o líder que solucionou a guerra interna. Além disso, o cineasta aborda neste filme os assassinatos de inocentes pelo exército peruano e o estereótipo criado durante o conflito armado de que todo ayacuchano era terrorista ou suspeito de terrorismo. Por isso, este filme regional gerou reações diversas como a associação do diretor como especialista em filmes de terrorismo, ou classificações do filme como “pro-terrorista” (pró-terrorista). Observa-se também que o filme reavivou as recentes discussões sobre os diferentes projetos de Ley de Cine onde um deles (*Proyecto de Ley sobre Cine Peruano N°2.987/2017-CR*), apresentado pela congressista fujimorista María Cristina Melgarejo Paucar, defende no artigo 9 do capítulo III que, nos editais do *Ministerio de Cultura del Perú (MINCUL)*, seja vedada a participação de produções audiovisuais que recorram a “apología del terrorismo”, uma evidente medida conservadora e censora. E, de algum modo, aciona a discriminação com as narrativas que ousam apresentar outros prismas de assuntos ainda traumáticos na sociedade peruana, principalmente narrativas produzidas por cineastas regionais que viveram o horror da violência indiscriminada e querem ter o direito de poder contá-lo audiovisualmente. Nesse sentido, *La casa rosada* representa o cinema regional em sua potência desafiadora das normas limenhas sobre o tema em questão e demarca seu espaço como um olhar diverso, “diferente”, e uma outra leitura audiovisual sobre o conflito armado no Peru.

Por outra via narrativa, a do cinema de autor, o filme regional puneño *Wiñaypacha* é o primeiro longa-metragem do diretor Oscar Catacora. Curiosamente, o filme rompe com possível estereótipo de que Puno opera somente nas bases da produção melodramática ou de horror. Ao contrário, envolve paisagem e temporalidade, em diálogo com o neorealismo italiano, com as obras de Akira Kurosawa e de Yasujiro Ozu, e também evoca a

dimensão social da região dos Andes peruanos. Remonta a uma proposta cinematográfica que de algum modo rompe com a tradição audiovisual sobre os Andes e sobre os indígenas. Suas escolhas vão de uma fotografia intimista, passando por sua mãe como diretora de arte para garantir elementos visuais daquela cultura, ao uso de não atores que, entre outros aspectos, revelam a potência experimental do cinema regional materializado em *Wiñaypacha* (que significa eternidade). Esse filme regional foi indicado ao Oscar em 2019 e ao Goya como melhor filme iberoamericano.<sup>2</sup>

Nascido em Acora (Puno), Oscar Catacora é autodidata em audiovisual e trabalha na área há dezessete anos, mas somente após 2013 decidiu preparar seu primeiro longa metragem numa espécie de contra-corrente hegemônica buscando simplicidade, viabilidade, poucos personagens e locações acessíveis por conta de baixo orçamento, familiares trabalhando no filme e no set de filmagem. Trata-se de decisões de produção recorrentes no cinema regional peruano.

O diretor aborda o tema do abandono de idosos nas zonas altas dos Andes ao sul do Peru e também a diluição da comunidade aimara por conta da migração dos jovens para as cidades. Os personagens Willka (Vicente Catacora) e Phaxsi (Rosa Nina) estão isolados entre as montanhas a mais de 5 mil metros de altitude e seu filho Antuko migrou para a cidade em busca de oportunidades e nunca mais voltou.

---

<sup>2</sup> Ademais, o filme foi ganhador do Concurso de Proyectos de Largometraje de Ficción exclusivo para Regiones (2013) e do Concurso Nacional de Proyectos de Distribución (2017) do Ministério de Cultura. Também foi selecionado como representante peruano na categoria Melhor filme iberoamericano dos Premios Ariel (México), recebeu prêmio de melhor obra-prima e melhor fotografia do Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México) e recebeu menção honrosa no Festival Internacional de Cine de las Alturas de Jujuy (Argentina). Sua estreia internacional foi no 32o Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina), segundo informações da DAFO/Peru.



Fotograma do filme *Wiñaypacha*. Fonte: Terra-Brasil/Cine Aymara Studios.

*Wiñaypacha* nos remete ainda a elementos importantes ao contexto onde foi filmado, principalmente a cosmovisão andina na qual o tempo é circular, sempre volta, diferentemente da cultura ocidental onde o tempo é linear. Por isso, os personagens esperam o retorno de seu filho. A atmosfera do filme é de contemplação onde as montanhas, o céu e todos elementos naturais também são personagens. Os animais foram incorporados com carinho de filhos porque na cultura andina formam parte da grande família.

Sobre as peculiaridades dessa produção regional, trata-se de um filme que custou 435 mil soles (em moeda peruana), ou cerca de 140 mil dólares. Um filme com argumento poderoso baseado nas memórias que o diretor tem de seus avôs, com proposta sonora repleta de silêncios e com 96 planos filmados em câmera fixa tal como os filmes orientais, em especial os do diretor japonês Yasujiro Ozu, que como já indicamos, é uma de suas influências. A produção do filme contou com um roteiro mais simples e com diálogos curtos e de fácil memorização por conta dos dois não-atores. A comunicação com eles dentro do set de filmagem se deu por outra via devido ao respeito que um jovem deve ter em relação aos mais velhos na cultura andina. Por isso, usaram um mediador com mais idade para estabelecer as diretrizes do diretor aos dois idosos.

Este filme regional teve estreia em salas comerciais do Peru em 19 de abril de 2018 e permaneceu em cartaz por sete semanas levando cerca de 40 mil espectadores para as salas de todos o país. Foi apresentado principalmente em regiões como Puno, Arequipa, Cusco, Lima e ainda continua circulando em exibições pelo Peru e internacionalmente. Para algumas regiões do Peru, a produção cuidou também de dublar a língua aimara<sup>3</sup> para a língua mais falada no país, a quechua. Em 29 de julho de 2019, *Wiñaypacha* celebrou mais um espaço honroso com a primeira exibição na TV Perú, canal público da televisão peruana. A exibição se deu em contexto de festas pátrias e apoio às produções cinematográficas nacionais. Tanto a ampliação do acesso ao filme pelos três principais idiomas do país (quechua, aimara e espanhol), bem como a exibição na televisão pública ampliam a noção e o reconhecimento do cinema regional como parte das identidades do cinema peruano em geral.

### **Cinema regional peruano e suas políticas culturais da diferença**

Nas demandas por representação e representatividade dentro e fora das telas, entrar no jogo complexo das identidades de um país é um desafio, porque substituir uma invisibilidade completa por um tipo de visibilidade regulada e segregada minuciosamente é continuar o processo de luta por permanência do visível. Isso não significa, contudo, que essa conquista, que esse espaço deva ser menosprezado ou depreciado (Hall, 2006). As políticas culturais da diferença se dão justamente com ações para essas rearticulações e no constante tensionamento de entrar na visibilidade das identidades que habitam um país. Ocultar estas imagens, esta cinematografia, é um silenciamento, uma opressão discriminatória, uma demarcação de poder (Rodrigues e Llanos, 2016).

O cinema regional peruano é uma das identidades do cinema do Peru, e mais do que se pretender como um estereótipo discriminatório ou enquadrar filmes e cineastas num esquema classificatório, pretende ser uma ação estratégica de

---

<sup>3</sup> A língua aimara é a segunda mais falada do Peru.

política cultural da diferença, demonstrando primeiro sua existência e depois sua necessidade de partilhar e ter acesso de forma democrática aos recursos públicos e à ocupação das salas de cinema ou do *video-on-demand* no Peru e internacionalmente. Nesse sentido, os realizadores regionais passaram a produzir contra-representações às formas hegemônicas que Lima construía sobre o cinema do país. Formas que engendram um aspecto de subalternidade ao cinema regional peruano, evitando o entendimento deste cinema como elemento fundamental do campo cultural do país. Portanto, o caminho do cinema regional peruano é conquistar a integração à cinematografia do país sem complexos, mas com defesas de suas particularidades no modo de produzir audiovisual e também defesas de sua maturidade e potencialidade cinematográfica, como ficou evidente nos filmes *La casada rosada* e *Wiñaypacha* que trazem aspectos particulares em suas produções dentro das duas classificações de cinema regional peruano propostas por Bustamante (Rodrigues, 2019), o primeiro filme na linha do cinema de gênero e o segundo como cinema de autor.

A integração do cinema regional peruano, como ação de política cultural da diferença, passa ainda por outras questões importantes como a formação e especialização em audiovisual em geral. A autogestão é um traço comum na atuação dos grupos de cineastas regionais e alguns são formados em Comunicação ou áreas semelhantes, e alguns puderam estudar fora do país, mas predomina entre eles o desejo de espaços de formação específicos para que não precisem buscar especialistas em Lima. O Peru não possui formação pública no campo do audiovisual, somente espaços privados escassos. Sendo assim, a formação em cinema é um gargalo no país que afeta diretamente os cineastas regionais e que merece ser considerada na nova *Ley de Cine* do Peru.

Contudo, há avanços relevantes que devem ser mencionados como o apoio público do Estado (DAFO/MINCUL) para o cinema regional peruano. O primeiro avanço aparece em 2006 e abre caminho para que até os dias atuais haja



cotas aos projetos advindos das regiões e incentivos específicos à produção de curtas-metragens indígenas, ou seja, um apoio direto a este tipo de cinema que não se detém em crescer e demarcar espaço no jogo das identidades sobre o campo do cinema no Peru.

### Bibliografia

- Arguedas, J. M. (1979). *El indigenismo en el Perú*. México D.F.: UNAM.
- Bedoya, Ricardo (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bustamante, Emilio y Jaime Luna Victoria (2018). *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima. Tomos I y II.
- Bustamante, Emilio (2015). "El cine regional en el último lustro" em *Ventana Indiscreta*, número 13, pp. 36-41.
- Frías, Isaac León (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Hall, Stuart (2006). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Lusnich, Ana Laura e Javier Campo (2018). "Introducción: El cine argentino y su dimensión regional" em *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, número 8, pp. 2-7. Disponível em: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/614/5821>.
- Quijano, Aníbal (1999). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina" em *Dispositio*, volume 24, número 51, pp. 137-148.
- Rodrigues, Carla Daniela Rabelo (2019). "El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante" em *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 19, pp. 367-385. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1799>.
- Rodrigues, Carla Daniela Rabelo e Carlos Fernando Elías Llanos (2016). "Risco e exploração no filme peruano Altiplano" em Yanet Aguilera Yanet e Marina da Costa Campos (orgs.), *Imagem, memória e resistência*. São Paulo: Discurso Editorial.

---

\* Carla Daniela Rabelo Rodrigues é Professora Adjunta do bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA (Rio Grande do Sul, Brasil). Doutora e Mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/Brasil (ECA/USP). Desenvolve pesquisa sobre cinema peruano.  
E-mail: [carladani@usp.br](mailto:carladani@usp.br)