CHASQUI

O CORREIO DO PERU

Ano 12, número 22 | Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores | Maio de 2014

Legenda da foto: *Chapéu com fitas*, de Luis Solorio. Óleo sobre tela. 2011. 95 × 125 cm.

CARLOS GERMÁN BELLI: O POETA DA FADA CIBERNÉTICA /
JUAN PÉREZ BOCANEGRA: UM CONFESSIONÁRIO PARA OS ANDES /
A ARTE DO ENSAIO: CARLOS ARANÍBAR E LUIS LOAYZA /
CARLOS BACA-FLOR, O ÚLTIMO ACADÊMICO / ALTURAS DE LUIS SOLORIO/
COZINHA DE LAMBAYEQUE / O ANTROPÓLOGO ARGUEDAS /
A PONTE Q'ESWACHAKA

JUAN PÉREZ BOCANEGRA
UM CONFESSIONÁRIO PARA OS ANDES

*Bruce Mannheim**

Publica-se em Cusco, em edição facsimilar, o *Ritual formulário* de 1631, manual confessional do famoso pároco de Andahuaylillas.

O autor *do Ritual formulário*, Juan Pérez Bocanegra, ou Juan Pérez de Bocanegra (d. 1645), era pároco da doutrina de Andahuaylillas[1], também conhecido no século XVII como «Antahuaylla a pequena». Pérez Bocanegra era um padre secular, o que quer dizer que não pertencia a nenhuma ordem religiosa, porém estava ligado à terceira ordem e apoiava plenamente a crença dos franciscanos, a cuja disciplina, entretanto, não ficava submetido. O *Ritual formulário* revela uma familiaridade profunda com a vida rural andina, incluindo informação sobre a interpretação dos sonhos e outras formas de predições, rituais de casamento, etc.

Franciscano da terceira ordem, Pérez Bocanegra estava preso numa longa disputa jurisdicional com os jesuítas, que cobiçavam sua paróquia como centro de ensino de quíchua pelos missionários, paralelamente ao centro de ensino de aimará que tinha sido estabelecido em Juli. Também tinham títulos de várias fazendas próximas. O *Ritual formulário* foi publicado durante o período em que os jesuítas controlavam a paróquia. A disputa entre eles e Pérez Bocanegra também se refletia em seu estilo de tradução e em suas recomendações práticas. O Terceiro Concílio Limense (1583), que foi dominado pelos jesuítas, recomendava que os padres capacitassem nativos andinos adeptos a ouvirem confissões, para que as registrassem nos quipos e para que servissem como confessores de toda a comunidade. Pérez Bocanegra desalentou explicitamente essa prática. Enquanto o Terceiro Concílio favorecia o uso de neologismos como I ñiy (literalmente 'dizer I', ou seja, 'aceitar') para compensar a ausência de um conceito de «crença» em quíchua do sul do Peru, Pérez Bocanegra preferia usar construções quotitativas com a forma habitual do verbo «dizer», o modo comum de atribuir crenças no idioma quíchua. O Terceiro Concílio Limense, angustiado com a tradução do vocabulário religioso cristão, recomendou finalmente o uso de empréstimos da língua espanhola, para evitar possíveis distorções doutrinais. Ao contrario disso, Pérez Bocanegra tentou concretizar conceitos religiosos cristãos em imagens andinas, incluindo uma tradução de Deus com o nome do monte Huanacauri. A fim de fazer a tradução, organizou a página para que os textos quíchuas e espanhóis não estivessem diretamente associados. Às passagens em quíchua seguem suas contrapartes em espanhol, muitas vezes como paráfrase. No caso de *Hanaq pachap kusikuynin* e outros dois hinos, ainda mais complicados, Pérez Bocanegra não inclui nenhuma tradução. O dado por si é significativo porque atinge a natureza do projeto pastoral e teológico do *Ritual formulário*, assentado entre duas cisões: a primeira, entre as práticas rituais pré-hispânicas e as encomendadas pela Igreja, e a outra, entre a teologia franciscana e a jesuíta em relação à natureza da Virgem Maria[2].

Foto: Raúl Montero Quispe

Retrato do bacharel Juan Pérez Bocanegra. Orador no púlpito do templo de Andahuaylillas.

Ritual formulário

O *Ritual formulário* é um manual confessional de 720 páginas. O texto principal foi escrito em quíchua cusquenho a princípios do século XVII[3], seguido por uma tradução livre ao castelhano. Três hinos quíchuas, sem tradução, seguem ao texto principal. Por evidência interna (inclusive uma referência às metades [moieties] do povoado de Andahuaylillas, p. 619) sabemos que o texto foi escrito em quíchua Cusco-Collao; toda evidência linguística —gramatical, lexical, e ortográfica— é consistente com a procedência desse dialeto. Entretanto, Pérez Bocanegra não marcava as consoantes glotalizadas e aspiradas do quíchua cusquenho colonial. Sabemos que ele escrevia numa variedade de quíchua que as considerava como o *h* epentético que aparece no princípio das palavras que —por evidências comparativas— têm sons glotalizados. Pérez Bocanegra é consistente na distinção de dois fonemas do quíchua cusquenho colonial, o s <p.m.: Este deve ter um raio embaixo do s> laminar (como o *s* do quíchua cusquenho atual), representado por ç em sua ortografia (c antes de *i* e *e*, e *z* no final das sílabas) e o s apical <n.b.: Este deve ter um ponto embaixo do s>, escrito *s* (*ss* entre vogais).

O *Ritual formulário* reflete a política tanto eclesiástica como teológica ao redor de sua composição. Durante quase uma década, enquanto Pérez Bocanegra era pároco de Andahuaylillas, a Companhia de Jesus reclamava o controle da paróquia com o arcebispado de Cusco; o litígio chegou até o Conselho de Índias, na Espanha. Os jesuítas reclamavam a paróquia para seguir uma doutrina dedicada ao treinamento de padres nas línguas indígenas, como era em Juli, e conseguiram o controle entre 1628 a 1636[4]. Um dos resultados desse conflito é o legado impressionante do próprio templo para a arte e a arquitetura colonial[5]. O portal do batistério antigo tem a fórmula batismal inscrita em cinco idiomas: em latim, numa medalha levada por três anjos; em castelhano no afresco pintado ao redor da porta; em quíchua (*Noca baptizayqui Yayap Churip Espiritu Sanctop Sutinpi Amen*) encima do arco do dintel; e em aimará e puquina nas pilastras[6]. O propio templo era estruturado cuidadosamente a fim de servir como um veículo pedagógico e um mapa das etapas da devoção cristã, tão ornamentado, que é conhecido popularmente como «A Capela Sistina do Peru». Os quadros pintados no nível superior da nave ilustram a vida do patrono da paróquia, São Pedro (MacCormack 1998).

Pérez Bocanegra abordava a problemática da pastoral indígena de uma forma muito diferente à usual, auspiciada pelo Terceiro Concílio. O Terceiro Concílio se aproximaba ao evangélico pela explicação da doutrina cristã através de uma coleção controlada de sermões, enquanto Pérez Bocanegra fazia grande esforço para entender as práticas pagãs, e na medida do possível, para formular a doutrina cristã através de imagens religiosas nativas. O resultado é uma integração sincrética de imagens andinas e europeias; e sincrética não no sentido de as formas europeias «disfarçarem» as práticas autóctones, mas no sentido de as práticas religiosas recomendadas por Pérez Bocanegra poderem ser interpretadas desde diferentes perspectivas culturais e religiosas.

O texto foi publicado em quíchua cusquenho e em espanhol, embora o texto em espanhol seja mais uma paráfrase do que uma tradução do quíchua. A prática típica para trabalhos religiosos em quíchua naquela época era segmentar o texto quíchua para colocar os textos em quíchua e em espanhol na mesma página. No entanto, Pérez Bocanegra colocou os textos um após o outro, para que a tradução ao castelhano apareça depois do texto principal em quíchua (às vezes duas ou três páginas depois). Penso que Pérez Bocanegra usava o arranjo do texto em sua condição de examinador geral do quíchua no arcebispado para ocultar tanto suas estratégias de tradução quanto de evangelização. Por exemplo, só depois de examinar cuidadosamente o texto, o leitor reconhece que a palavra 'Deus' no texto quíchua é —às vezes— substituído pelo nome do monte Huanacauri em quíchua. Quem escrevia em quíchua na época colonial, esforçava-se para que suas traduções ficassem nos limites teológicos, de uma forma mais cuidadosa. É preciso então considerar que as práticas de tradução de Pérez Bocanegra refletem tanto uma teologia específica quanto uma política específica de evangelização dentro das possibilidades fornecidas pela Igreja colonial.

Por exemplo, o hino *Hanaq pachap kusikuynin* (um dos três hinos acrescentados ao texto principal) identifica a Virgem Maria com as plêiades. O hino —do qual Pérez Bocanegra provavelmente era autor— é o primeiro da polifonia vocal publicado na América[7]. A melodia é baseada numa canção folclórica espanhola, *¿Con que la lavaré?* Mantém-se uma ambiguidade de padrão entre a forma poética identificada como «verso sáfico» dentro dos cânones de versificação da Idade de Ouro peninsular, usada por Pérez Bocanegra (forma usada também por Oré), e o paralelismo binário tradicional do quíchua. Da mesma forma, as imagens do hino se prestam a interpretações múltiplas. Às vezes são utilizadas as imagens clássicas europeias da Virgem: *Mãe de Deus, aquela que carrega a humanidade em seus braços, auxílio dos fracos*. Até as imagens celestiais, que saturam o hino, têm suas raízes em imagens e iconografia poética europeia. A associação de María com a lua aparece num quadro de Diego Velázquez; a distância entre Maria *maris stella* ('María estrela do mar') e (13) *Chipchykachaq qatachillay* ('Que brilha Plêiades') é curta. Porém, a configuração específica de imagens e epítetos no hino é claramente alheia à tradição europeia, pois evoca a fecundidade da Virgem Maria, assim louvada como fonte de fertilidade agrícola e como tecedora de brocados, e identificada sistematicamente com os objetos celestiais de devoção feminina nos Andes pré-colombianos: a lua, as Plêiades e a constelação de nuvem escura da lhama e sua cria. A ambiguidade encontrada na estructura poética tem réplica nas imagens do hino. *Hanaq pachap kusikuynin* é um hino a Maria bem como um hino às Plêiades e outros objetos celestiais de adoração dos indígenas dos Andes. Também aqui há mais de uma interpretação do hino; enquanto um padre católico poderia percebê-lo como um meio aceitável de devoção mariana, um camponês quíchua poderia encontrar nele uma continuação confortável de suas antigas práticas religiosas, sendo que nenhuma interpretação tem domínio sobre a outra.

Em conclusão, o trabalho de Pérez Bocanegra é de suma importância para entender a cristianização da região andina e a andinização do cristão da perspectiva de um padre provinciano, oferecendo-nos uma visão detalhada dos processos de sincretismo religioso tal como aconteciam nas fronteiras rurais do século XVII. Mais ainda, as disputas institucionais que formavam a matriz do trabalho permitem perceber os laços entre os processos locais de sincretismo e a política cultural da Igreja colonial num sentido mais amplo.

Extrato do artigo «Ler Juan Pérez Bocanegra, seu Ritual formulário e Hanaq pachap kusikuynin», de Bruce Mannheim, do livro Ritual formulário; e instituições de padres, para administrar os naturais deste reino..., de Juan Pérez Bocanegra, 1631; reeditado pelo Fundo Editorial da Universidade Nacional de Santo Antônio Abade de Cusco, 2012.

* Professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Michigan, Ann Arbor.

1 Além do ensaio do Pbro. Cucho Dolmos, é possível encontrar dados da vida de Pérez Bocanegra em: Mendoza 1665: 551; Esquivel e Navia 1753: 31, 58; Eguiguren 1951: I, 54, 358; Vargas Ugarte 1960: 368f.; Stevenson 1968: 280ff.; Zuidema 1977, 1982; Hopkins 1983, ch. 3; Mannheim 1999.

2 V. Stastney 1982.

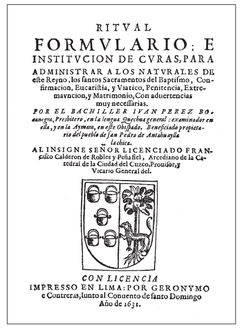
3 Para mais informações sobre a natureza linguística do Ritual formulário, veja o capítulo de César Itier neste volume e Mannheim (1992).

4 Cisneros 1601: 285; Provincial Vázquez 1637; Vargas Ugarte 1960: 368-369; Hopkins 1983: 186-190.

5 MacCormack 1998.

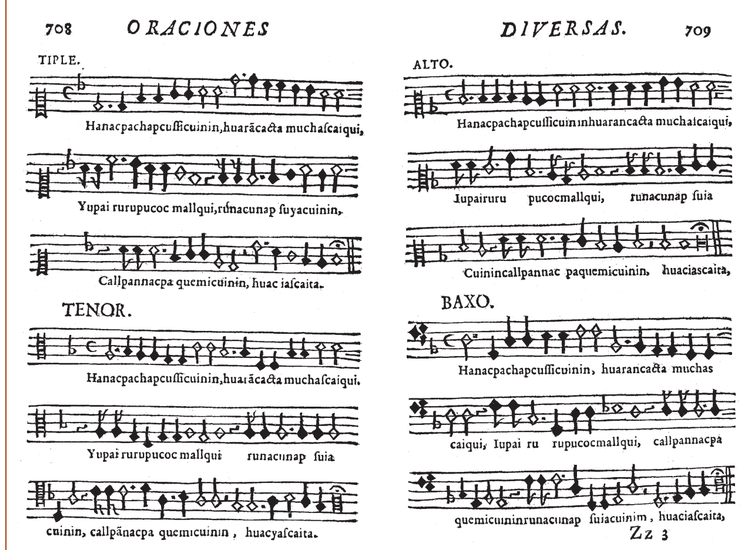
6 Keleman 1967 [1951]: I, 175; II, 113; Mesa e Gisbert 1962: 40-41; Macera 1975: 70, 84; MacCormack 1998: 107; Torero 1987: 346-347, 358, para uma discussão da inscrição em Puquina e Mannheim 1992: 250-251, n.17 para uma reposta.

7 Stevenson 1968: 280.



RITVAL
FORMVLARIO, E
INSTITVCION DE CVRAS, PARA
ADMINISTRAR A LOS NATVRALES DE
este Reyno, los santos Sacramentos del Baptismo, Confirmacion, Eucaristia, y Viatico, Penitencia, Extremauacion, y Matrimonio, Con aduertencias
muy necessarias.
POR EL BACHILLER IVAN PEREZ BOCANEGRA, Presbitero, en la lengua Quichua general: examinado en ella, y en la Aymara, en este Obispado. Beneficiado propietario del pueblo de San Pedro de Andahuaylillas.
AL INSIGNE SEÑOR LICENCIADO FRANCISCO Calderon de Robles y Peñafiel, Arcediano de la Catedral de la Ciudad del Cusco, Prouisor, y Vicario General del.
CON LICENCIA
IMPRESSO EN LIMA: POR GERONYMO e Contreras, junto al Conuento de santo Domingo
Año de 1631.

Facsímile do hino *Hanaq pachap kusikuynin*



708 ORACIONES DIVERSAS. 709

TIPLE.
Hanacpachapcuſſicuinin, huarãcacta muchaſcaiqui,
Yupai rurupucoc mallqui, runacunap ſuyacuinin,
Callpannacpa quemicuinin, huac iaſcaita.

ALTO.
Hanacpachapcuſſicuinin huarancacta muchalcaiqui,
Iupairuru pucocmallqui, runacunap ſuia
Cuinincallpannac paquemicuinin, huaciascaita,

TENOR.
Hanacpachapcuſſicuinin, huarãcacta muchaſcaiqui.
Yupai rurupucoc mallqui runacunap ſuia.
cuinin, callpãnacpa quemicuinin, huacyaſcaita.

BAXO.
Hanacpachapcuſſicuinin, huarancacta muchas
caiqui, Iupai ru rupucocmallqui, callpannacpa
quemicuininrunacunap ſuiacuinim, huaciaſcaita,

Zz 3

Tradução:
Alegria do céu / Mil vezes te adoro / Árvore de inúmeros frutos / Esperança das gentes.

CARLOS GERMÁN BELLI
O POETA DA FADA CIBERNÉTICA

*Mario Vargas Llosa**

Aproximação à escritura de uma das figuras medulares da poesia hispano-americana contemporânea.

Carlos Germán Belli é um caso à parte na poesia em língua espanhola. Sem antecedentes nem discípulos, desde que descobriu a poesia ainda no colégio e lendo Rubén Darío, segundo ele mesmo confessou, seguiu como poeta um caminho pessoal criando, como disse Borges, seus próprios precursores e construindo uma obra de insolente e surpreendente natureza, que, com os anos, foi sendo reconhecida como uma das mais profundas e originais de nosso tempo.

Esse reconhecimento demorou porque a poesia de Belli não é fácil nem faz concessões aos leitores, mas sim os desafia e induz, a fim de que sejam capazes de entendê-la e desfrutar dela, ao revisar as noções mais elementares daquilo que, no sentido mais geral dessas palavras, entende-se por poesia e por beleza.

Tudo é desconcertante nessa obra, começando por suas fontes, tão díspares. Nela, o surrealismo, o letrismo e as correntes da chamada vanguarda deixaram sua marca, bem como os grandes poetas do Século de Ouro, e clássicos como Petrarca. Porém, para lhe proporcionar o ser, não menos importantes foram a gíria limenha e os ditados e refrães dos bairros baixos que nos poemas de Belli costumam se confundir com os cultismos e arcaísmos mais rebuscados em imagens, metáforas e alegorias tão inesperadas como truculentas.

Tudo isso pareceria indicar que a poesia de Belli é formalista e experimental, uma busca de novidades e audácias no domínio da palavra, o ritmo, a estrofe e o verso. E, efetivamente, é isso também, mas só em segunda instância, porque na verdade, essa poesia de expressão tão trabalhada e singular, tão distintamente maneirista, está impregnada de vivências, de paixão e sofrimento, é um dramático testemunho da vida cotidiana e das frustrações, misérias, decepções, quimeras e pequenas ocorrências que o poeta exibe com tanto despudor quanto angústia, revestindo-as com essa luxuosa indumentária, como uma ruinosa velha, desdentada e purulenta, que veste uma capa de arminho e se cobre de joias de luxo.

Tudo o que há de grotesco nos formidáveis contrastes de que está feita a poesia de Carlos Germán Belli se encontra humanizado pelo humor, outra constante de seu mundo poético. Um humor às vezes ácido, às vezes beligerante e feroz, um humor que provoca riso e sobressalto ao mesmo tempo, e que nos leva a refletir sobre tudo aquilo que é para o poeta matéria de riso e deboche: a condição humana, a transcendência, a liberdade, o destino, o tempo, a velhice, a morte e a solidão. Não conheço nenhum poeta de nossa língua que materialize melhor que Carlos Germán Belli aquilo que André Breton descreveu como "humor negro" em sua célebre antologia.

Nos poemas de Belli uma zebra lambe a coxa mutilada de uma menina, dois bolos alimentares dialogam no "estômago laico" do poeta e se perguntam para onde estão indo; o próprio poeta, que é um pobre amanuense do Peru, escangalha-se "*hasta las cachas de cansado ya*" (cansado de estar lascado) e existe um lugar chamado "*El Bofedal*" aonde vão jogar os bofes todos os seres humanos que, como o poeta, sentem que este é um mundo de desolação e ruína. Não é de se estranhar que o feto que vai irromper neste mundo horrível franza a testa e levante as sobrancelhas, espantado perante tal perspectiva. Ele, quando crescer e assumir seu desprezível destino humano, terminará sem dúvida também rendendo culto à Fada Cibernética, esse estranho fetiche monstruoso que, desde muito cedo, oficia na poesia de Belli como deusa e madrinha, tão artificial e barroca, tão macabra e absurda como essa humanidade atordoada, extraviada e dolorida que fez dela sua divindade.

O pessimismo que transpira a poesia de Carlos Germán Belli é histórico e metafísico ao mesmo tempo. Tem a ver com as condições sociais, que multiplicam a injustiça, a desigualdade, os abusos e a frustração, e com a própria existência, uma condição que conduz o ser humano até um destino de dor e fracasso. No entanto, se essa voz que se compadece de si mesma dessa forma tão abjeta, e que plange, se queixa e protesta, e parece às vezes desfrutar com isso como um masoquista, fosse só isso, puro desespero, perpétua dilaceração, dificilmente despertaria o fascínio e adesão que merece sempre a boa poesia. É esse o caso da poesia de Belli que, havendo o leitor aprendido a decifrar seus códigos e a penetrar em seus labirintos, revela os tesouros que se escondem sob essas máscaras choronas e sem esperança: uma imensa ternura, uma piedade acendrada pela miséria moral e material de quem sofre e é incapaz de resistir aos embates de uma vida que não compreende, que o sacode e derruba como um vento ciclônico ou uma súbita marejada. Piedade, humanidade, solidariedade com aqueles que sofrem, a partir do sofrimento mesmo, sob o ouropel e as lamentações, um coração que se dessangra, gota a gota, e torna sua a dor que impregna o mundo: é isso o que a poesia de Belli representa.

Digo "representa" no sentido teatral da palavra. Porque a poesia de Belli é também espetáculo. Já vimos alguns personagens estrambóticos, grotescos e patéticos que protagonizam essa comédia macabra: eles são apenas uma amostra da embolada multidão de monstros, humanos e não humanos, que desfilam por esse universo caricato e fantástico.

Mas, como o pessimismo, o que há de funambulesco e farsista nesse pesadelo com humor negro no mundo poético de Belli, está humanizado pela pureza do sentimento que confere a essa estranha comédia sua autenticidade, sua força sugestiva e sua verdade. É um mundo brincalhão e circense, mas o poeta não brinca com ele, e se o faz, brinca com a seriedade de quem coloca em jogo a própria vida, arriscando tudo o que tem nesse jogo de vida e de morte.

Comecei a ler Belli quando publicou seus primeiros poemas, lá pelos anos cinquenta, na revista *Mercurio Peruano* e só precisei ler meia dúzia de textos para sentir que se tratava de uma nova voz, de poderosa solvência lírica e grande audácia imaginativa, capaz –como só os grandes poetas sabem fazer– de produzir essas transformações que consistem em tornar bonito o que é feio, estimulante o que é triste e ouro –quer dizer, poesia– tudo aquilo que toca. Tudo o que Carlos Germán Belli escreveu desde então não fez mais do que confirmar e enriquecer seu extraordinário dom de poesia.

Prólogo dos *versos juntos. Poesia completa* (Sevilla 2008).

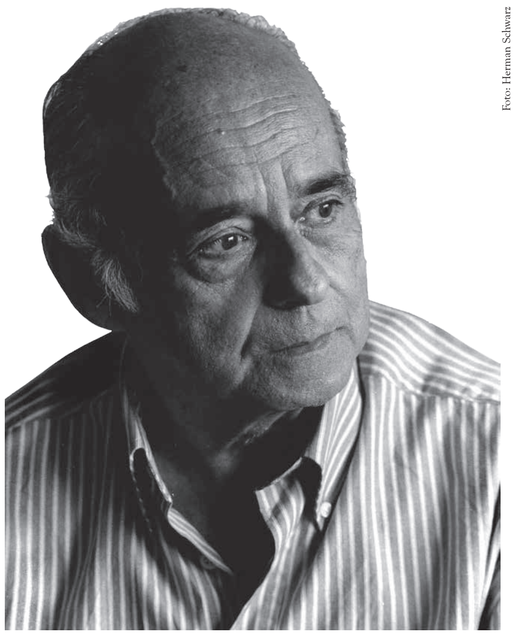


Foto: Herman Schwarz

A REPÚBLICA DOS POETAS

O Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores inaugura o ciclo *A República dos Poetas. Antologia viva da poesia peruana 2014-2021* com um recital de Carlos Germán Belli e uma exposição dedicada a sua obra.

CAVILACIÓN DEL CAMINANTE

Diariamente camino siempre
Por la faz del sublunar mundo
Para preservar la salud,
Y de preferencia en un parque
Donde plantas y animalillos
Viven codo con codo en paz;
Y por allí feliz discurro
Sin reparar que a unos seres,
Justo como yo en plena vida,
Involuntariamente piso.

Y a la verdad qué bien estoy,
Aunque rápido asesinándolos
A quienes acá abajo yacen

A rastras entre suelo y cielo
Sin poder esquivar la muerte
Que les llega así de improviso
Cuando alguien viene en dos zancadas
Y con la suela del zapato
Sin más ni más así deshace
Cada mínimo hijo de Dios.

He aquí la multitud de hormigas
Que dan el suspiro postrero
A causa de las mil pisadas
Del caminante cotidiano
En homicida convertido,
No queriéndolo, no, sin duda;
Mas tales son las circunstancias
En que un gigante humano mata
Al animalillo invisible
E inerme ante el andar ajeno.

Es el más inexplicable hecho,
Y por añadidura absurdo,
Que alguien por preservarse a fondo
—¡Tal como yo cada mañana!—
De un tajo la vida le siegue
A aquel que nunca daña a nadie
Ni a los imperceptibles seres;
Que el firmamento entonces caiga,
Igual que un castillo de naipes,
Sobre mí un mal día. Así sea.

En *El alternado paso de los hados* (2006)

REFLEXÃO DO CAMINHANTE

Diariamente caminho sempre
Pela face do sublunar mundo
Para preservar a saúde,
E de preferência num parque
Onde plantas e animaizinhos
Vivem lado a lado em paz;
E ali eu feliz ando
Sem reparar que uns seres,
Tanto quanto eu em plena vida,
Involuntariamente piso.

E em verdade que bem me sinto,
Embora rápido assassinando
Quem aqui embaixo jaz

Arrastando-me entre solo e céu
Sem poder esquivar a morte
Que lhes chega assim de improviso
Quando alguém vem em poucos passos
E com a sola do sapato
Sem mais nem menos assim desfaz
Cada mínimo filho de Deus.

Eis aqui uma multidão de formigas
Que soltam o último suspiro
Por causa das mil pisadas
Do caminhante cotidiano
Em homicida convertido,
Sem querer, não, sem dúvida;
Mas tais são as circunstâncias
Em que um gigante humano mata
O animalzinho invisível
E inerme perante o andar alheio.

É o mais inexplicável fato,
E por acréscimo absurdo,
Que alguém por bem se preservar
–Tal como eu toda manhã! –
De um talho a vida ceife
Daquele que não fere ninguém
Nem os imperceptíveis seres;
Que desabe então o firmamento,
Feito um castelo de naipes,
Sobre mim um mal dia. Assim seja.

Extraído de *El alternado paso dos hados* (2006)

C. G. Belli, 1933.

A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo hierro
Del cepo que severo te avasalla,
Unidos cual un órgano hasta las plantas,
No solo a flor de cuero,
Mas sí en el lecho de tu propio tuétano,
Que te dejan cual ostra
A la faz del orbe así arraigado;
Y el leve vuelo en fin
Que en el cerúleo claustro siempre ejerce
El ave más que el austro desalada,
¿Cuánto a ti llegará?,
Mientras abajo tú en un aprisco solo
No mueves hueso alguno
Ni agitas ya la lengua
Para llamar al aire;
Pues en el orbe todo viene y va
Al soplo de la vida,
Que pródigo se torna
Para muchos y a no más otros pocos,
Áspero, vano o nada para siempre.

En *El pie sobre el cuello* (1964)

AO MEU IRMÃO ALFONSO

Pois tanto o lenho quanto o cruel ferro
Do cepo que severo te avassala,
Unidos feito um órgão até as plantas,
Não só a flor de couro,
Mas sim no leito de teu próprio cerne,
Que te deixam como ostra
A face do orbe assim arraigado;
E o leve voo em fim
Que no azul claustro sempre exerce
A ave mais que vento sul desalada,
Quando a ti chegará?
Enquanto tu lá embaixo num aprisco só
Não mexes nenhum osso
Nem mais agitas a língua
Para aspirar o ar;
Pois no orbe tudo vem e vai
Ao sopro da vida,
Que pródigo se torna
Para muitos e não mais para outros poucos,
Áspero, vão ou nada para sempre.

Extraído de *O pé sobre o pescoço* (1964)

¡OH HADA CIBERNÉTICA...!

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuaz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el cierzo sañudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

En *¡Oh Hada Cibernética!* (1962)

Ó FADA CIBERNÉTICA...!

Ó Fada Cibernética! Livra-nos já
com teu eléctrico cérebro e casto antídoto,
dos horrendos ofícios humanos,
que são como tições infernais
acesos desde tempo imemorial
pelo cruel sequaz das fogueiras;
amortece, ó senhora, a presteza
com que o vento ártico, furioso e frio,
bate as novas aras, na fumaça eretas,
de nosso corpo ontem, cinzas hoje,
que nem pitada sequer gozou alguma,
dos amos não ingas* privativo
o ócio do amor e a sapiência.

Extraído de *Ó Fada Cibernética!* (1962)
* incas

Carlos Germán Belli (Lima, 1927) é reconhecido como um dos poetas mais importantes da Hispano-américa. Entre seus principais livros figuram *¡Oh Hada Cibernética!* (1961), *El pie sobre el cuello* (1967), *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza al bolo alimenticio* (1979), *Los talleres del tiempo* (1992), *Sextinas, villanelas y baladas* (2007), *Los versos juntos 1946-2008. Poesía completa* (2008). Recebeu o Premio Nacional de Poesia (1962), o Premio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda (2006), o Premio *Casa de las Américas* de Poesia José Lezama (2009), e foi proposto para o Premio Cervantes e para o Premio *Reina Sofía* de Poesia Ibero-americana.

A ARTE DO ENSAIO

*Guillermo Niño de Guzmán**

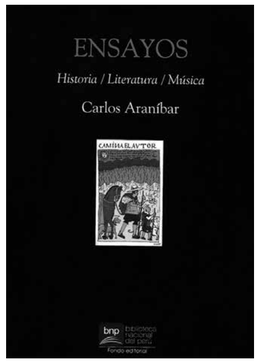
Ensaios reunidos de Luis Loayza e Carlos Araníbar, prosadores imprescindíveis das letras peruanas.

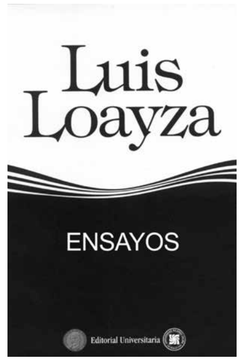
Na chamada Geração dos 50, uma das mais brilhantes turmas de artistas e intelectuais peruanos do século XX, as letras ocupam um lugar medular, sobre tudo no que se refere à poesia e à narrativa. Aqueles anos posteriores à Segunda Guerra Mundial foram decisivos para o desenvolvimento de nossa literatura moderna, período em que surgiram poetas como Eielson, Sologuren e Blanca Varela, contistas como Ribeyro, Congrains e Vargas Vicuña, e um novelista do porte de Vargas Llosa (quem poderia ser considerado como o benjamim dessa geração, se coincidirmos em que seus integrantes nasceram dentro do período que vai do início da década de vinte até a metade da década seguinte), só para mencionar alguns dos nomes de uma lista muito mais extensa e variada. Nesse contexto, queremos ressaltar a obra de dois cultores de uma vertente menos transitada, em cujas mãos, ela alcançou cumes muito elevadas. Falamos de Carlos Araníbar e Luis Loayza, e da arte do ensaio.

Como é sabido, o ensaio é um gênero em prosa bastante livre e proteico, capaz de assimilar diversas modalidades expressivas, já que pode fusionar a narração e a análise crítica, o testemunho e a lembrança, o comentário erudito e o pensamento especulativo. Sem dúvida, tange à reflexão, mas seu valor último reside não somente na agudeza das observações do autor, e sim no tom e crivo da linguagem com que formula seu discurso. Desde que o francês Michel de Montaigne formulou o gênero no século XVI, ele se tornou uma forma de expressão literária muito atraente por causa da liberdade criativa e do caráter assistemático que possui.

Carlos Araníbar e Luis Loayza não são os únicos membros da Geração de 50 que sobressaíram como ensaístas. Sebastián Salazar Bondy fez uma incursão chave con su obra *Lima, la horrible* (1964), em que atacava o mito da capital como a Arcádia colonial. José Durand também escreveu com destreza, durante sua estância no México, um livro inclassificável, cheio de alento ensaístico, como *O caso de sirenas* (1950), uma joia em que se amalgamam a prosa narrativa e a História, a partir de documentos dos cronistas da Conquista. Além disso, Ribeyro empreendeu um de seus projetos mais originais com suas denominadas *Prosas apátridas* (1975), na estela de Montaigne e outros pensadores franceses. Da mesma forma, Vargas Llosa difundiu vários livros de ensaios, em que passa revista a outros escritores (Flaubert, Victor Hugo, Arguedas, Onetti, etc.) ou aborda temas vinculados às ideias políticas (Entre Sartre e Camus, 1981) e à arte contemporânea (*A civilização do espetáculo*, 2012).

Nascido em 1928, Carlos Araníbar é um intelectual muito ligado à Historia, especialista em Inca Garcilaso e Guaman Poma de Ayala. Discípulo de Raúl Porras Barrenechea, foi seu secretário pessoal e se esmerou em seguir o caminho aberto pelo mestre. Daí seu interesse nos cronistas, sobre os quais está preparando um profundo estudo.





Pesquisador diligente e tenaz, dedicou-se por muitos anos ao trabalho acadêmico. Professor emérito da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, foi diretor do Museu Nacional de História e representa um dos últimos elos de uma tradição humanística que no Peru parece estar chegando ao fim, pelo menos no que se refere a esse filão de homens de letras capazes de se entregar ao conhecimento como se fosse um apostolado e de irradiar seu amor pelo saber às novas gerações.

Araníbar desenvolveu seu trabalho intelectual com modéstia e discrição, o que impediu que sua obra fosse mais conhecida. Dono de uma vasta cultura, suas inquietudes não se restringem a sua vocação primeira, como demonstra o livro que acabou de publicar, Ensayos (Lima: Biblioteca Nacional do Peru, 2013), cujo subtítulo (*História/Literatura/Música*) define a gama de seus interesses. Evidentemente, o autor é um historiador, mas não esconde seu entusiasmo literário, tanto é assim que duas peças do volume estão consagradas a seus companheiros de geração Francisco Bendezú e Wáshington Delgado. Nesses textos, Araníbar, além de valorizar o legado desses poetas, permite-se evocar passagens de uma amizade, de um passado comum que teve como centro o pátio de Letras da Casona de San Marcos e o lendário bar Palermo, localizado enfrente ao claustro universitário.

Um dos acertos da recopilação (a maioria dos ensaios foram publicados pela excelente revista *Libros & Artes* da Biblioteca Nacional editada por Luis Valera) reside no fato de que nos revela um autêntico melômano. Porque Carlos Araníbar é isso em grau superlativo, como provam suas disquisições sobre Bach e Mozart, bem como uma ilustrada e perspicaz incursão na musicalidade da prosa de Cervantes e O *Quixote*, «a novela mais bela do mundo». Araníbar sabe do que fala, porém, além da erudição (certamente, a analogia entre música e literatura exige um conhecimento cabal da técnica), o que anima o leitor é que o autor contagia constantemente sua curiosidade, seus pequenos ou grandes achados, seus gozos estéticos.

Araníbar deslumbra ao tocar temas como a relação entre a anedota e a História, ou quando se estende acerca do Inca Garcilaso e de Guaman Poma de Ayala. Seus ensaios sobre Raúl Porras e Jorge Basadre são notáveis pelo equilíbrio que alcança entre a avaliação de suas contribuições como historiadores e o testemunho de sua relação com eles. Meticuloso e perfeccionista, não duvida em tirar da manga algum termo raro, excluído do léxico atual, mas imprescindível para o que quer comunicar. É claro que Araníbar se dirige a seus pares, ou, em todo caso, a leitores dispostos a aceitar os desafios do conhecimento. Não obstante, há de se reconhecer que às vezes corre o risco de se exceder e cair num certo barroquismo e deleite intelectual, sobre tudo quando não consegue conter seu ímpeto verbal e cai na tentação de usar vocábulos estrangeiros.

O refinamento e a sofisticação de Araníbar também se percebem na obra de Luis Loayza, embora se trate de uma proposta diferente. Seu livro de *Ensayos* (Lima: Editorial Universitaria, 2010), que reúne seus três títulos nesse gênero (*El sol de Lima, Sobre el Novecientos e Libros extraños*), se concentra no mundo das letras. Nascido em 1934, Loayza estudou Direito na Universidad Católica, mas acabou se dedicando à tradução profissional. Colega de Abelardo Oquendo e Mario Vargas Llosa, empreendeu com eles pequenas aventuras editoriais como os *Cuadernos de Composición* e a revista *Literatura*. Em 1955 publicou *El avaro*, uma coleção de prosas fantásticas que revelava sua predileção por Borges e a vontade de se afastar do neorrealismo que imperava na época. No final dessa década foi para a Europa e voltou e para ficar mais dois anos no Peru até ir embora do país definitivamente. Em 1964, quando já estava estabelecido no exterior, apareceu em Lima sua única novela, *Una piel de serpiente*.

Loayza optou por ganhar a vida como tradutor em organismos internacionais, embora continuasse com sua atividade literária quase que secretamente, longe dos círculos intelectuais. Relutante a publicar —não é difícil imaginar seu nível de autocrítica—, escreveu um conjunto de excelentes contos (*Otras tardes*, 1985), além de traduzir alguns de seus escritores favoritos (Thomas de Quincey, Arthur Machen, Robert Louis Stevenson). Mas talvez o mais consistente entre o que produziu esteja entre seus ensaios, cujos belos e sutis textos foram polidos com o cuidado de um ourives.

À diferença de Araníbar, Loayza permaneceu fora dos circuitos acadêmicos ao concluir sua formação de advogado. Provavelmente estudou Direito por razões práticas. Afinal, no Peru dos anos cinquenta, pensar seguir a carreira de escritor era quase uma quimera. Apesar de tudo, sua paixão pela literatura se manteve intacta, à margem do público, como um bem precioso que se prefere admirar sozinho, sem querer dividi-lo com ninguém. Aliás, acreditamos que se permitiu o luxo de escrever para si mesmo, para seu próprio deleite, sem nenhuma pretensão de fama nem reconhecimento, coisa inusitada no panorama das letras.

É possível que devido a essas circunstâncias, a obra de Loayza no terreno do ensaio careça das travas que costumam limitar a quem pertence ao ambiente acadêmico, onde os métodos de análise e interpretação mudam e seguem tendências com tanta frequência que lembram a vacilação da moda. É isso que torna Loayza único, antes de mais nada, um consumado leitor. Seus ensaios literários não obedecem a nenhum modelo crítico nem utilizam gíria especializada alguma. São peças simples e, entretanto, tão perceptivas quanto o mais cerebral trabalho acadêmico. O encanto emana da prosa pulcra, da naturalidade com que emedava suas frases e alinhava seus conceitos. Depurou um estilo que aspira à luz e à transparência. Com suas abordagens do Inca Garcilaso, sua avaliação de Riva-Agüero, Valdelomar e os autores do Novecentos, e suas explorações do *Ulises* de Joyce, Loayza consegue fazer da leitura de um ensaio uma experiência tão criativa e gratificante como a de um poema ou relato.

Em suma, Carlos Araníbar e Luis Loayza fizeram deste gênero um admirável exercício intelectual que congrega o gosto pela palavra, a erudição, a lucidez do pensamento e a imaginação crítica. Suas abordagens ao ensaio são diferentes. Araníbar prefere empresas mais árduas, à altura de seu interesse multidisciplinar, o que talvez explique a exuberância de sua prosa; para Loayza, no entanto, basta adentrar nos domínios literários, e para tanto, escolhe uma linguagem tão fina e incisiva quanto um estilete. (Se aplicássemos a célebre distinção de Isaiah Berlin, não teríamos dúvida alguma acerca de quem seria o ouriço e quem a raposa).

Finalmente, diremos que ambos são exemplos de fervor e discrição, de pudor e elegância. Talvez, se não fosse tanta a modéstia, escreveriam e publicariam mais, para nosso maior prazer.

* Publicou os livros de relatos *Caballos de medianoche* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) e *Algo que nunca serás* (2007).

A ACADEMIA E O MECENATO ESTATAL

CARLOS BACA-FLOR

*Luis Eduardo Wuffarden**

Uma exposição retrospectiva no Museu de Arte de Lima e a publicação de um rigoroso catálogo lançam novas luzes sobre a biografia e a pintura do notável artista surgido no final do século XIX.

La vocación natural, de Carlos Baca-Flor. Óleo sobre tela. 1886. 65,5 × 79 cm. Banco Central de Reserva do Peru.

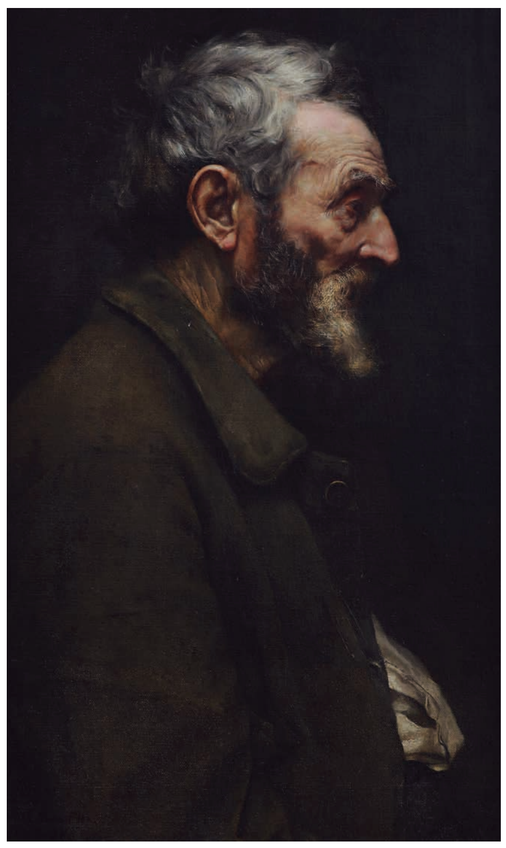
Desde 1955, seis anos antes da abertura oficial, o Museu de Arte de Lima conserva o mais completo corpus de obras de Carlos Baca-Flor (1869-1941), último grande exponente do academicismo peruano no exílio. A aquisição deste abrangente conjunto de pinturas, desenhos, bosquejos e esculturas —após prolongadas negociações com as herdeiras do artista no seu atelier de Neuilly-sur-Seine— deu origem ao núcleo fundador das coleções do MALI, instituição chamada a oferecer um panorama representativo da arte peruana de todos os tempos. Por esse motivo, a vasta retrospectiva dedicada a Baca-Flor e o livro complementar, publicado em abril de 2013, constituem também um reconhecimento ao valor emblemático de sua figura para a própria história do museu, às portas de fazer o sexagésimo aniversário de fundação do Patronato das Artes[1].

Carlos Baca-Flor. El último académico mostra por primeira vez a produção do artista de maneira exaustiva e, ao mesmo tempo, propõe um novo olhar sobre ela: livre daqueles preconceitos que, a favor ou contra, dominaram a apreciação de seu legado. Desde essa perspectiva, uma das primeiras reflexões que suscita a trajetória de Baca-Flor é a importância que ganharam as belas artes no contexto dos discursos nacionalistas do século XIX e o decidido mecenato exercido pelos governos do continente nesse campo. A pintura era certamente uma disciplina destinada a encarnar o progresso cultural das jovens repúblicas latino-americanas e a inseri-las no concerto das nações «civilizadas». É por isso que a formação de Baca-Flor na Academia de Belas Artes de Santiago durante os anos da Guerra do Pacífico e sua frustrada viagem de aperfeiçoamento para a Europa, fizeram que a volta do artista a seu país natal estivesse rodeada de una aureola de exaltação patriótica jamais vista.

Nesse momento, o corpo diplomático peruano no Chile exerceria um

Academia femenina. Carvão sobre tela. Aprox.1893. 62,5 × 48 cm. Museu de Arte de Lima.

Carlos M. Elías. Óleo sobre tela. 136,5 × 91 cm. 1887. Ministério de Relações Exteriores do Peru.



Anciano. Óleo sobre tela. 1892. 75 × 40,5 cm. Museu de Arte de Lima.

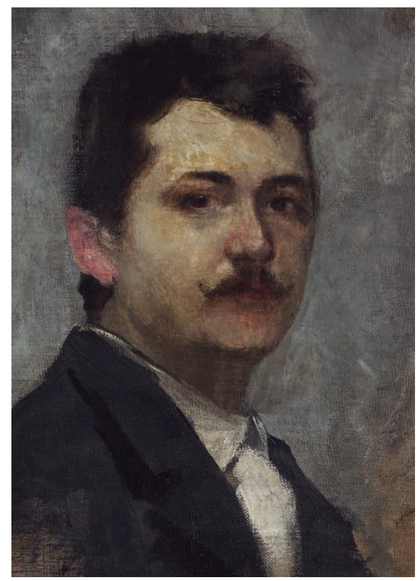
papel crucial para o desfecho desta situação. Ao saber que o jovem Baca-Flor —primeiro aluno da Academia em Santiago durante vários anos consecutivos— tinha rejeitado uma bolsa em Roma por não ter de renunciar à sua nacionalidade peruana, foi precisamente o ministro plenipotenciário em Santiago, Carlos M. Elías, quem tomou a iniciativa de o convocar a Lima e conseguir que o Governo peruano lhe oferecesse, como recompensa, uma pensão alternativa similar à rejeitada. Em 1887 Elías viajou à capital em companhia do jovem Baca-Flor, quem levava consigo uma réplica autografada de *La vocación natural*, complexa pintura em código autobiográfico que tinha sido sua obra mais celebrada em Santiago.

É significativo que o destinatário dessa réplica fosse precisamente o ministro Elías, seu primeiro mecenas peruano, de quem Baca-Flor fez por esses tempos um retrato que atualmente é propriedade do Ministério de Relações Exteriores do Peru. Ao contrário da formalidade desse retrato, própria de suas pinturas oficiais, o retrato da esposa do funcionário, *Jesús Beltrán de Elías*, apresenta um formato mais breve e uma desenvoltura de execução característicos das peças «intimistas» que dedicou a amigos e personagens limenhos durante os quase três anos que permaneceu em Lima. Sua proximidade com a família do presidente Andrés A. Cáceres e a sólida trama de relações sociais cultivada rapidamente nos principais círculos intelectuais da cidade abriram caminho ao talentoso jovem e lhe deram visibilidade pública inédita num meio carente de institucionalidade artística e ainda sem pintores de primeira linha.

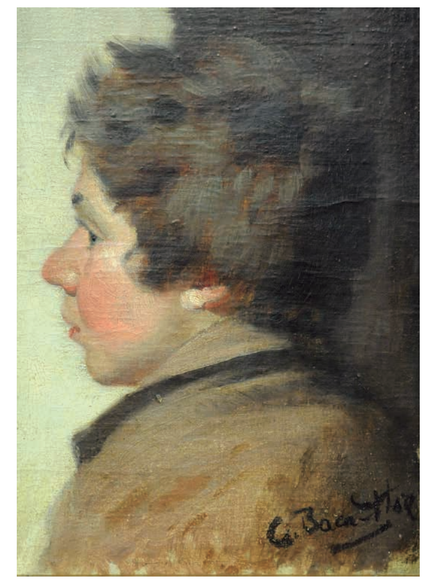
A princípio, o Governo peruano considerou que a melhor forma de apoiar o jovem talento era nomeá-lo agregado na delegação peruana na Itália. Depois, Baca-Flor recebeu a designação como cônsul em Gênova, cargo ao qual renunciou pouco depois para se acolher à pensão que o Congresso da República aprovou finalmente em 1889. Mesmo que ela fizesse apenas referência a seu «aperfeiçoamento na Europa», sem especificar o lugar de destino, o fato de sua pensão ter sido depositada num banco da Itália indica que, de alguma forma, estava previsto que viajasse a esse país como efetivamente aconteceu.

Durante os anos de formação acadêmica na Europa, seu principal protetor foi o ministro José Canevaro, representante do Peru perante os governos da Itália e da França. Prova disso são os insistentes pedidos de Canevaro ao governo de Cáceres, desde setembro de 1891, para o pagamento da segunda

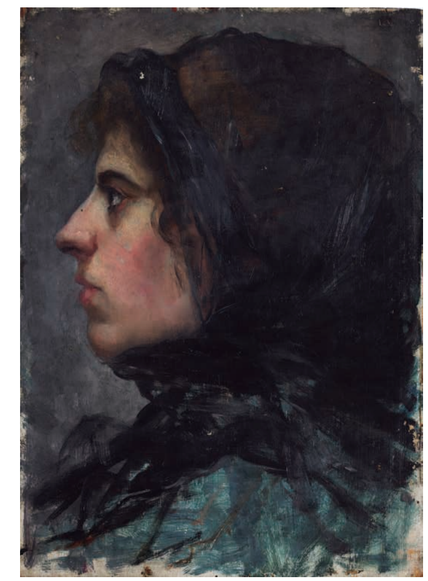
Abel muerto. Óleo sobre tela. Aprox. 1886. 61,5 × 116 cm. Museu de Arte de Lima.



Autorretrato. Óleo sobre tela. 1893. 46 × 35,5 cm. Museu de Arte de Lima.



Perfil de niño. Óleo sobre tela. Entre 1890/1895. 30 × 25 cm. Banco Central de Reserva del Perú.



Mujer del velo. Óleo sobre madera. Aprox. 1896. 39 × 27,5 cm. Museu de Arte de Lima.

parte da pensão de Baca-Flor, dadas as penúrias econômicas que ele passava em Roma ao se esgotar a remessa inicial. Essa relação foi reforçada quatro anos depois, quando o mestre espanhol Raimundo de Madrazo declarou ao diplomata que via no jovem artista peruano «um futuro Velázquez». Daí em diante, Canevaro se tornaria seu principal nexo com o novo governo nacional, após a revolução que derrubara o desgastado regime cacerista e instalara no poder o caudilho civil Nicolás de Piérola.

Depois de receber uma última pensão estatal, em 1896, a relação de Baca-Flor com as esferas oficiais peruanas começou a se deteriorar paulatinamente a partir do descumprimento do artista com a entrega de três grandes composições históricas —entre elas *El rescate de Atahualpa*— que tinha se comprometido a realizar para o Estado peruano. A negativa de apresentá-las na Exposição Universal de 1900 em Paris, por considerá-las inconclusas, provocou a suspensão imediata do pagamento de suas pensões. Sem dúvida, esse incidente representa a ruptura da relação do pintor com o Estado peruano, agravada pouco depois com a trágica e inesperada morte do ministro Canevaro.

Entretanto, Baca-Flor tentará recompor em várias ocasiões seus vínculos oficiais pelo menos até 1905. Nesse ano, residindo na Europa, participou no concurso público internacional convocado pela administração de José Pardo y Barreda para erigir um monumento ao libertador José de San Martín. Apesar da inegável qualidade do projeto escultórico que apresentou—como o demonstram maquetes e fotografias de época—, o evento foi declarado deserto. Segundo a opinião de alguns, isso aconteceu devido à animadversão que provocava o provável ganhador na cúpula civilista. Essa circunstância fez com que Baca-Flor decidisse procurar patrocínio privado e, finalmente, mudasse definitivamente o rumo de sua carreira e se tornasse o retratista mais valorizado das altas esferas de Nova Iorque e de Paris durante as primeiras décadas do século XX.

* Historiador e crítico de arte. Fez estudos em Letras e História na Pontifícia Universidade Católica do Peru. Ganhou o prêmio Concytec à pesquisa sobre pintura peruana. Publicou ensaios em revistas especializadas do exterior. É autor e coautor de diversos livros.

1 Ricardo Kusunoki, Natalia Majluf e Luis Eduardo Wuffarden, com a colaboração de Pablo Cruz. *Carlos Baca-Flor. El último académico*. Lima: Museu de Arte de Lima, 2013.

ALTURAS DE LUIS SOLORIO

*Oswaldo Chanove**

Amostra retrospectiva do pintor e gravador cusquenho, cuja temática versa sobre o Altiplano e suas tradições.

1

2

1. *De cerro a cerro*. Óleo sobre lienzo. 2011. 84 × 100 cm.
2. *El aparecido*. Óleo sobre lienzo. 2011. 80 × 100 cm.
3. *Sikuri mayor*. Óleo sobre lienzo. 2010. 140 × 150 cm.

3

A primeira coisa que chama a atenção na obra de Luis Solorio é a limpeza de sua composição e o caráter hierático de sua proposta. Sua temática são os camponeses da zona do Altiplano, mas seu olhar se projeta sobre um tempo anterior às estridências contemporâneas. Sua obra está suspensa num tempo mítico pessoal. Essa atitude introspectiva provocou tensão em seu trabalho formal a partir de um evidente figurativo até os próprios limites do abstrato. Na obra de Solorio há uma ânsia de síntese, de busca da exata combinação de linhas ou de formas que são a origem de tudo.

Seus anos de estudo de gravura na Europa e no Japão foram, sem dúvida, decisivos na composição dos óleos desta amostra. Solorio garante que sua convicção de que a concepção da arte japonesa é muito diferente à da arte tradicional europeia foi absolutamente reveladora em sua etapa formativa. Livre das convenções da beleza tradicional, Solorio começou a realizar suas obras principais numa entrelaçada composição de linhas retas onde curvas eventuais só servem como vetores secundários, elementos para ilustrar o movimento interior num universo cuja majestade está em sua infinita persistência. Essa gravitante imensidão, essa sufocante quietude atrás de todo movimento, é traduzida, em Solorio, numa obra marcada pela serenidade e pela melancolia.

A gama de cores algo taciturnas nos leva à experiência da puna, e a presença de formas massivas que representam montanhas ou acidentes da natureza habitados

Detalle de *Queñual*. Xilografia. 2005. 50 × 60 cm.

por pequenas figuras humanas sem rosto, confere a sua obra um mistério que às vezes acompanha a apreensão, com essa reverente atitude perante os *apus*.

Com Solorio é possível começar a se falar de um novo indigenismo

> Esssa gravitante imensidão, essa avassaladora quietude por trás de todo movimento, é traduzida em Solorio numa obra marcada pela serenidade e pela melancolia.

liberado dos compromissos ideológicos e das concessões anedóticas que o desgastaram? Solorio afirma que prefere não se envolver nesse tipo de classificações. Seu olhar do universo indígena não tem a qualidade do imediato, e sim que abrange o vasto território de pampas e montanhas e ali, como um elemento intrínseco, está o ser humano, com seu poncho, com suas sandálias de borracha, tocando o tambor nas festas rituais

* Poeta. Sua obra reunida leva o título *Poesía y prosa*, publicada em Arequipa em 2013.

Luis Solorio nasceu em Sicuani, Cusco, em 1955, e morou em Juliaca, Puno, desde criança. Entre 1975 e 1981 estudou na Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 1982 e 1984 especializou-se em gravura na École Superieure d'Arts Visuels de Genebra, Suíça. Terminou essa especialização em 1984 no atelier Bigako, de Tóquio, Japão. Em 1989, o artista recebeu o primeiro prêmio no XI Certamen Internacional de Pintura em Mallorca, Espanha. As obras de Solorio foram expostas na Suíça, Alemanha, Holanda, França e Itália. No Peru, seus trabalhos foram apresentados em diversas galerias. O Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores realizou uma retrospectiva de suas obras entre março e abril de 2014.

II BIENAL DE FOTOGRAFÍA DE LIMA

Consolida-se o evento fotográfico da capital do Peru organizado pelo Centro de la Imagen e a Municipalidad de Lima.

A irrupção das tecnologias digitais e a consequente onipresença da fotografia na vida contemporânea são, na verdade, a culminação de um longo processo que em 2014 completa 175 anos, contando a partir do anuncio oficial da invenção do daguerreotipo, em Paris, num remoto dia 19 de agosto de 1839. A profusão de imagens atualmente produzidas, tanto nos âmbitos profissionais como nos da arte, a imprensa ou a publicidade, ou nos quotidianos, nas mãos de qualquer um que tenha um dispositivo móvel dotado de una câmera, tende a ofuscar, entretanto, a compreensão da fotografia como manifestação cultural. Nesse sentido, a Bienal de Fotografia de Lima procura se estabelecer como um espaço onde seja possível deter o nosso olhar e pensar sobre a forma em que a fotografia reflete e configura a cultura, ainda mais num país como o Peru, onde uma rica tradição faz da fotografia um meio particularmente importante para entender quem somos nós.

Por esse motivo, um dos objetivos centrais da Bienal da Fotografia de Lima é contribuir para a compreensão da produção fotográfica no Peru. Porém, a procura de um relato que dê unidade, continuidade e coerência às práticas fotográficas de diferentes momentos e lugares encontra muitas vezes o mesmo obstáculo: a constatação de que não existe uma, mas várias histórias, diferentes e dispersas, da fotografia no Peru. São histórias que surgem dos usos e funções da fotografia em diferentes momentos. São histórias construídas pelos fotógrafos em seu trabalho diário, marcado pela tensão constante entre a tradição e a inovação. São histórias nascidas do diálogo entre as formas visuais locais e aquelas que, vindas de fora, respondem às das mudanças no horizonte cultural global. Por esse motivo, concomitante às manifestações contemporâneas da fotografia, reconhecemos no vídeo a forma mais importante e ubíqua de criação pessoal na atualidade, mesmo que, paradoxalmente, em nosso país essa prática tenha perdido intensidade nos últimos anos.

A II Bienal de Fotografia de Lima pretende ressaltar algumas das possíveis histórias da fotografia que despontam em nosso próprio horizonte cultural ao iniciar o século XXI. Assim, a proposta dos curadores procura organizar essa visão da produção fotográfica local e alguns de seus parâmetros de outras latitudes, de acordo com dinâmicas de transformação, transição e expressão.

Extrato do artigo "La fotografía en flujo: dinámicas contemporáneas", dos curadores Jorge Villacorta, Andrés Garay e Carlo Trivelli, publicado no catálogo da II Bienal de Fotografía de Lima. www.bienalfotolima.com

Foto: Roberto Fantozzi

Barbara, Providence, Rhode Island, 1981.

A COZINHA DE LAMBAYEQUE
O REINO DO LOCHE

*María Elena Cornejo**

Viagem ilustrada ao interior de uma das culinárias emblemáticas do norte peruano.

Este livro[1] poderia ser tanto um tratado de história culinária quanto um ameno e luxuoso guia de estradas. Seu autor, Mariano Valderrama, recorreu a cronistas, contistas, prosistas e estudiosos com a mesma dedicação com que consultou cozinheiros, marmiteiras e chefs com a intenção de apresentar de maneira sistemática a história, os costumes e as mudanças da cozinha lambayecana através dos anos.

Anedotas, glosas e poemas estão cheios de detalhes picarescos e divertidos, enquanto os guardiões da tradição culinária nortenha (velhos pescadores, veneráveis matronas, curiosos paroquianos) abrem suas memórias para compartilhar infinidade de segredos que costumam ser transmitidos de geração para geração, embora correndo o risco de se perderem na noite do silêncio.

Com a curiosidade de um viajante e o apetite de um náufrago, Mariano Valderrama e o fotógrafo Heinz Plengue percorreram a zona norte do país, especificamente a região de Lambayeque, incluindo pequenas enseadas, zonas isoladas, povoados e vilarejos encravados nas alturas. Provaram a comida de bibocas, pousadas, restaurantes, percorreram o singular mercado de Moshoqueque seguindo o rastro dos ingredientes e pesquisaram os hábitos culinários que fazem parte da identidade do nortenho. Foram para Monsefú, Callanca e Reque, caminharam por Chiclayo e Ferreñafe, deambularam por Villa Eten e suas barraquinhas de chapéu de palha, continuaram por Pomalca e Pampa Grande, chegaram a Zaña, Olmos e Íllimo. Em cada lugar encontraram um prato a provar, uma história a ouvir, um rosto a se lembrar.

Foto: Heinz Plengue

La cozinha lambayecana é vasta e generosa, com uma despensa que só agora começa se conhecer mundo afora. Los antigos chiclayanos tinham pratos para cada dia da semana, costume que prevalece em algumas zonas rurais. Valderrama recolhe dezenas de depoimentos sobre hábitos culinários que afirmam ser domingo o dia das frituras e causa; segunda-feira de *espesado*, *manías* e *migadito*; terça, de *boda* e *seco de cabrito*; quarta come-se arroz com pato; quinta é dia de cozido; sexta, de aguadito, arroz com feijão e pamonha; e sábado é dia de arroz com porco.

Os produtos

É claro que uma cozinha variada precisa se sustentar numa despensa privilegiada. O autor fala sobre a cultura moche-lambayeque como uma das grandes civilizações a desenvolver um complexo sistema hidráulico de redes, utilizando águas termais do subsolo para conectar os vales de La Leche, Lambayeque, Reque, Zaña e Jequetepeque. Com uma engenharia tão sofisticada, foram capazes de levar até a serra as águas do Oceano Pacífico. A agricultura cresceu até ocupar uns 30% da terra agrícola costeira, onde semearam milho, aipim, feijão, tomate, abóbora, abóbora verde, pimenta e várias frutas como a atemoia, a *lúcuma*, o *pacae*, a *granadilla* e o *tumbo*.

Cabe lembrar que segundo a lenda da fundação de Llampayec (Lambayeque) recopilada por frei Miguel Cabello de Balboa em 1532, o deus Naylamp chegou pelo mar à enseada de São José para fundar o reino de Sicán no século IX d. C. Entre seu séquito estava o cozinheiro real Ochócalo e o barman Ninaginture, encarregado da bebida do Senhor. Digamos que foi uma cultura hedonista preocupada por bem comer e bem beber.

Desde então, os moches desenvolveram uma relação privilegiada com um mar rico em variedades de peixes e frutos do mar, um dos pilares da cozinha nortenha até a atualidade. Parte da paisagem costeira de Lambayeque são os *caballitos de totora* (balsas feitas de um tipo de junco) que os pescadores artesanais continuam utilizando para suas tarefas em alto-mar. «Pictografias mochicas mostram grandes "cavalinhos" de totora prensada, que podiam chegar aos quatro metros comprimento. Eles têm a proa levantada e são manobrados com um remo feito de bambu de Guayaquil», menciona o autor.

Além dos produtos do mar, os lambayecanos criaram aves tais como patos e peruas de asas brancas, espécie típica dos secos bosques da costa norte sem subespécies conhecidas. Durante cem anos acreditava-se que a perua de asa branca estava extinta, mas em 1977 reapareceu no vale San Isidro, em Olmos. Atualmente é uma espécie protegida, mas antigamente era parte importante da alimentação da região. Já o pato é consumido em grande escala. Alguns mal informados achavam que ele chegara ao Peru nas caravelas espanholas, teoria contestada pela arqueologia devido às peças de cerâmica mochicas decoradas com imagens de patos robustos, em exibição no Museo de las Tumbas Reales del Señor de Sipán.

O *loche*, uma pequena abóbora, é emblemático da cozinha nortenha e deu nome ao livro. Ele é um produto único, associado intimamente à identidade *muchik*. No cultivo, armazenamento e propagação do *loche* existem segredos muito bem guardados, alterados, exagerados e dosificados pelas famílias a isso dedicadas. 'Loche' significa 'lágrima da Lua' e, segundo uma das confidências que conseguiu o autor recolher, o casal *lochero* deve copular no campo, à luz da Lua cheia, para garantir uma colheita abundante.

É claro que a pesquisa de produtos para a alimentação vai além do reino do loche e encontra ervas, pimentas, peixinhos que crescem nas plantações de arroz (muitos deles desapareceram ou estão em perigo de extinção), frutas de variedades surpreendentes, frutos do mar, peixes e aves, algumas de origem pré-hispânica. Valderrama também menciona a alfarroba, cuja madeira, folhas e frutos são bastante utilizados, e o milho, com o qual se prepara grande variedade de chichas de fórmulas ignotas.

O pato, o arroz e o cabrito são protagonistas de muitos pratos. O livro documenta as diferenças, às vezes sutis, outras evidentes, na preparação segundo a região e a família. «O *seco* de cabrito não era verde, mas escarlate porque não era possível liquidificar o coentro, só usar o pilão a pulso», diz Seu Eugenio Ibáñez. «O arroz com pato era amarelinho porque se usava açafrão e se servia com peixe seco e molho», lembra dona Rosa Mavila.

Na sua apetitosa peregrinação, o autor recolhe também técnicas e modos de cocção muito antigos. Menciona, por exemplo, o pato ao barro cozinhado em Ferreñafe por William Mansilla. «É melhor preparar una pata mestiça de quilo e meio do que um pato, porque as patas têm a carne mais tenra. Ela fica de molho desde a véspera numa infusão de alho, cominho e chicha. Para preparar o fogo, preparam-se duas fileiras de tijolos de três andares cada; no meio se põe lenha de alfarroba e se acende. O pato é recheado com loche e coentro e embrulhado em folhas de bananeira. Depois, é coberto com uma camada de argila e palha, feito um tijolo colocado ainda úmido sobre as brasas, e fica assando una hora de cada lado. Após duas horas, o barro é retirado e se deixa esfriar antes de quebrar. O sabor é incomparável, mais gostoso do que se preparado numa panela de pressão».

As influências

As imigrações espanhola, africana e chinesa acabaram definindo uma culinária que deve tanto aos imigrantes quanto aos habitantes que chegaram da costa, da serra e da Amazônia. Cabe lembrar que no século XVI chegaram os primeiros escravos negros da África para trabalhar nos canaviais do norte, deixando sua marca em Zaña, onde o autor se detém com curiosidade para dar conta de uma vasta tradição doceira que mantém as conservas de laranja ácida, tâmaras confeitadas, doce de marmelo, crocantes cocadas, batata doce açucarada e roscas adocicadas. A memória de Juana Zunini resgata costumes que estão caindo no esquecimento. «As mais comuns eram as conservas de *caigua*, manga verde, figos, *mamey*, ameixas, marmelo e geleia de mamão verde. Na porta de entrada das casas, sempre havia uma mesinha com as conservas de frutas prontas para quem quisesse comer», ela recorda.

Façamos um parêntese para falar do *king kong*, doce bandeira lambayecano, de herança do vice-reinado «saboreado por marqueses, condes e militares». O autor aponta Victoria Mejía de García como a pioneira na venda e comercialização de doces e *king-kones* em sua casa, na rua San Roque, como parte das atividades beneficentes da *Hermandad de la Dolorosa*, uma confraria de Semana Santa constituída por um grupo de damas lambayecanas. O alfajor era preparado por dona Victoria num molde grande e quadrado, parecido com o gorila gigante do filme *King Kong*, que passara por esses tempos no cinema. Daí o nome jocoso com que o doce foi batizado.

Voltando à influência chinesa, Valderrama assinala Chiclayo como a cidade com mais restaurantes chineses no país depois de Lima. Após trabalharem nos canaviais e arrozais, os imigrantes chineses se dedicaram ao comércio e ao negócio de comida. No início, sua comida era preparada e consumida quase exclusivamente no ambiente familiar, mas rapidamente os restaurantes de comida chinesa se popularizaram e se multiplicaram por toda parte.

Os restaurantes

El autor estuda a trajetória dos pratos para verificar suas mudanças ao longo do tempo, mas também para chamar a atenção sobre a maneira em que estão se perdendo os hábitos festivo-culinários. Atrás de cada receita existe uma história, uma família, um rosto que o autor retrata com carinho, remarcando que a tradição é essa, uma fonte gerada geralmente por mãos anônimas, onde os jovens cozinheiros precisam voltar constantemente para preservar a essência do sabor.

Várias centenas de pratos deve ter comido o autor em várias centenas de lugares, à procura da especialidade do lugar e da autenticidade do cozinheiro. Nesse percurso, ele se detém especialmente na *Fiesta Gourmet*, o grande restaurante da família Solís transformado em carro-chefe da comida lambayecana. Inaugurado há trinta anos em Chiclayo, atualmente possui filiais em Trujillo, Lima, Tacna e, em breve, em Cusco.

A festança

«Por séculos, a melhor comida do Peru não era servida em restaurantes, mas nas comemorações, fossem elas o Natal, a Semana Santa, o aniversário da Independência, festas patronais ou familiares. A comida e a bebida constituem uma dupla antiga e indissolúvel que não acaba nem com a morte, já que existem pratos até para os enterros», diz Valderrama, citando Carlos Bachman a respeito das festividades em honra à Cruz de Chalpón.

Pratos como os «nascidos» de Semana Santa, o presunto de Páscoa, os pasteizinhos de Natal, a «sopa de cholo» dos casamentos, o «apatadito» dos aniversários e uma infinidade de receitas relacionadas ao calendário católico e às tarefas do campo. A chicha onipresente completa a trilogia: comida, música e poesia, bem documentada por autores como Pedro Delgado Rosado e Jesús Alfonso Tello Marchena, os quais a obra comenta poemas e décimas dedicados à diversidade de pratos e bebidas típicas, além de danças como a *marinera*, os *tonderos*, valsas e polcas cuja fonte de inspiração é a cozinha. Um livro rico em histórias e em fotografias, concebido para se saborear em cada página.

* Jornalista cultural e pesquisadora gastronômica.

1 Valderrama, Mariano; Plenge, Heinz. El reino del loche: los singulares sabores de la comida lambayecana, Lima: Universidad de San Martin de Porres, 2013.

CONFISSÕES DE UM COZINHEIRO LAMBAYECANO

Fotos: Caretas

Cresci no andar de cima de um restaurante chamado Fiesta, no 18º quarteirão de uma avenida afastada do centro de Chiclayo, no mesmo lugar que ainda hoje ocupa o velho restaurante familiar, agora transformado num prédio bem diferente. Naquela época meus pais trabalhavam no primeiro andar da casa, e todos nós morávamos no segundo, cercados pelos aromas da cozinha chiclayana de sempre. Fazendo jus à minha mãe, dona Bertha, eu preciso dizer que ela domina como ninguém os segredos daquela que, para nós, é a melhor cozinha do Peru.

A cozinha lambayecana é um grande tesouro que por séculos guardaram os cozinheiros e cozinheiras da minha terra. Basta percorrer algumas humildes picanterías de Puerto Eten, Monsefú, Santa Rosa, Pimentel, Ferreñafe, Túcume, Pacora, Jallanca, Íllimo, Mórrope ou Lambayeque, para descobrir um mundo diferente, onde os sabores são passaporte às portas do paraíso.

Minha terra é a do arroz com pato e a do loche *ralado, guisado com cabritos de leite que, servidos com nosso arroz, dão à nossa cozinha esse carácter único e distintivo; minha terra tem produtos tão grandiosos como a lagosta de Puerto Eten e o pato de Batangrande, ou tão humildes como o* life. *Entre uns e outros, grandes e humildes, traça-se um caminho que poucos se resistem a percorrer.*

Héctor Solís Cruz. *Lambayeque. La cocina de un gran señor*. Lima, USMP, 2011, p. 10..

RECEITAS

ARROZ COM PATO À CHICLAYANA

INGREDIENTES
1 quilo de pato,
1 xícara de óleo,
1 cebola vermelha picadinha,
2 colheradas de alho socado,
100 gramas de loche ralado,
2 litros de água,
3 xícaras de arroz extra,
200 gramas de ervilhas verdes frescas,
1 maço de coentro (200 gramas aproximadamente) liquidificado,
2 colheradas de sal,
½ xícara de chicha de jora,
1 pimentão vermelho levemente assado.

Foto: Heinz Plengue

PREPARAÇÃO
Cortar o pato em quatro pedaços e colocar sal. Numa panela de ferro (chiclayana) de cinco litros de capacidade, esquentar o óleo e fritar a cebola, o alho e o loche. Cozinhar por uns minutos antes de adicionar os pedaços de pato. Continuar a dourar em fogo brando por mais dez minutos. Por a água e cozinhar em fogo médio entre 30 e 45 minutos. Quando o pato estiver mole, retirar da panela e reservar. Medir três xícaras do caldo e juntar o arroz, as ervilhas e o coentro. Usar uma colher de madeira para mexer a preparação, corrigir o sal e deixar cozinhando em fogo brando por 25 minutos. Pouco antes de o arroz ficar pronto, juntar os pedaços de pato e regar com a chiacha de jora. Deixar mais um pouco no fogo para que os sabores se integrem. Servir com quadradinhos de abóbora loche cozidos no vapor e tirinhas de pimentão assado.

CEBICHE DE CHINGUIRITO

INGREDIENTES
½ quilo de peixe "chingo" seco e desidratado,
8 limões grandes,
1 cebola vermelha cortada em tiras bem finas,
2 pimentas tipo aji picadinhas,
½ quilo de zarandaja (tipo de feijão) cozida,
½ quilo de batata doce,
1 alface, sal.

PREPARAÇÃO
Limpar o peixe e lavar com bastante água. Escorrer e colocar numa vasilha com o suco dos limões, a cebola e o aji. Mexer os ingredientes e deixar macerando uns minutos. Servir cada porção de chinguirito dentro de uma folha de alface, acompanhada da zarandaja e da batata doce.

O ANTROPÓLOGO ARGUEDAS

*Carmen María Pinilla**

Após a publicação, em 1983, da obra literária completa de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911- Lima, 1969), aparece finalmente reunida em cinco volumes, toda sua obra antropológica.

Esta feliz publicação[1] foi possível graças aos esforços da Comissão Nacional do Centenário de José María Arguedas, que percebeu desde o início que precisava compensar a enorme dívida que o país tinha com um de seus maiores escritores e publicar, reunidos, os diversos escritos do também antropólogo Arguedas. É possível dizer que a sua é uma obra antropológica porque os textos contidos nesses sete volumes são relatórios etnológicos, pesquisas antropológicas, ensaios sobre temas de educação, bilinguismo, folclore e arte popular; também são recopilações de literatura oral com seus estudos interpretativos, artigos jornalísticos de diversa temática, desde crítica literária ou análises sociológicas até agudos comentários sobre a vida cultural, social ou política do país, além de reportagens e depoimentos. Tudo isso, sabe-se, pode ser incluído no âmbito geral da cultura, objeto de estudo da antropologia e, como o leitor certamente poderá avaliar, preocupação central das reflexões de Arguedas, quem, além de escritor, foi por tanto um ativo promotor cultural.

Esses escritos estavam dispersos numa infinidade de publicações de difícil acesso ao público. Por esse motivo, temos de reconhecer o valioso trabalho de Sybila Arredondo, segunda esposa de Arguedas, por ter publicado, transcrito, contextualizado e elaborado as notas dessa enorme quantidade de escritos, e tão atinadamente tê-los apresentado em ordem cronológica, contando para essa tarefa com o apoio da Editora Horizonte. É fundamental mencionar também as instituições que apoiaram a edição porque fundamentaram seu compromisso no valor do conteúdo e na urgência de sua divulgação, certos do quanto essa experiência seria enriquecedora para os leitores. São elas a Derrama Magisterial, o Instituto de Estudios Peruanos, o Centro Cultural del Banco de la Nación e a Dirección de Cultura de Cusco. Metade da tiragem dessa edição —mil coleções— foram entregues gratuitamente pela Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas às principais instituições educativas nacionais, no país inteiro, cumprindo assim um de seus principais objetivos. É preciso lembrar que agora só fica pendente a publicação —reunida— do conjunto de cartas de Arguedas impressas em livros, revistas e jornais, além de algumas ainda inéditas. Consideramos que a correspondência contribui com elementos muito importantes para compreender cabalmente tanto o autor quanto sua obra.

José María Arguedas y danzantes de tijeras en un congreso de educación en Huampaní, hacia 1960.

A obra antropológica de Arguedas

Rodrigo Montoya, destacado antropólogo e aluno de Arguedas, além de ter realizado um dos estudos introdutórios da coleção, resume em três eixos os propósitos que animam os escritos antropológicos de seu mestre. O primeiro deles é o estudo, a defesa e a divulgação da cultura andina; o segundo, o desejo de comover e convencer os leitores do valor dessa cultura; e o terceiro, a firme convicção da importância da cultura andina para o futuro do país.

O suíço Martin Lienhard, especialista na cultura peruana, prestigiado estudioso da obra de Arguedas e autor do segundo estudo introdutório que inclui a coleção, opina que o denominador comum dos trabalhos antropológicos do escritor é a problemática da modernização e considera que suas interpretações oferecem a imagem mais rica e sugestiva da complexidade sociocultural peruana.

Coincidindo com tudo isso, destacado pelos autores dos prólogos, consideramos que a atualidade e grandeza da obra antropológica de Arguedas radicam também em sua capacidade de apresentar de maneira insuperável —pela agudeza, exatidão e simplicidade de suas aproximações— os problemas estruturais mais importantes da sociedade peruana, como são a dominação e a desigualdade, o racismo e a discriminação; radica também na apresentação, direta ou indireta, de alternativas de solução para esses problemas. Através da linguagem acadêmica própria de um antropólogo, Arguedas analisa e denuncia a realidade social, dando especial importância à discriminação e à dominação, fatores que são colocados como causais da dinâmica social.

> "A atualidade e grandeza da obra antropológica de Arguedas radicam também em sua capacidade de apresentar de maneira insuperável —pela agudeza, exatidão e simplicidade de suas aproximações— os problemas estruturais mais importantes da sociedade peruana".

A particularidade da obra antropológica de Arguedas é que, apesar de conhecer bem as regras da metodologia científica, nunca achou que os afetos pudessem ser excluídos do âmbito acadêmico, tanto na captação como na transmissão de conhecimentos. É por isso que sempre introduziu elementos afetivos e literários em sua produção antropológica. Arguedas transmite conhecimentos e afetos básicos ao leitor. Consideramos que essa particularidade contribuiu —ou foi produto— de sua necessidade de combater os problemas que sentia e estudava ao mesmo tempo. Por isso, o projeto que o escritor concebeu ainda jovem, alentado pelas ideias de Mariátegui, não podia se restringir à literatura, como veremos a seguir.

O valor epistemológico da experiência direta em Arguedas é indiscutível, tanto que o antropólogo espanhol Fermín del Pino, estudioso do escritor, afirma que a experiência é inclusive o «ponto axiomático de sua identidade»[2]. Isso junto com a importância que Arguedas dá à memória, às lembranças, e à prática daquilo que definiu como «julgar com lucidez», colaborou enormemente na captação dos complexos processos sociais característicos da sociedade peruana, sendo a discriminação contra o andino tema central de suas reflexões. Reiteramos, portanto, que características peculiares das experiências biográficas de Arguedas e poderosos sentimentos a elas ligados facilitaram o sucesso.

No projeto de escritor concebido por Arguedas ainda jovem, existem objetivos gerais que sustentam, indistintamente, sua produção literária e antropológica. Em 1966, três anos antes de morrer, apontou seu precoce vínculo afetivo com a cultura andina e a discriminação da qual fora vítima como os fatores que definiram o rumo de seu projeto. Ilustrou suas afirmações com exemplos claros, destacando que as diferenças entre suas preferências e as de seu pai e outras pessoas de convívio próximo, constituíram um elemento que marcaria seu futuro. Ele disse: «certas coisas [da cultura andina] que eles consideravam desprezíveis e feias (roupas, comidas, danças, cantos e muitas crenças) eram para mim a coisa mais amada, desejada e bela»[3].

Consideramos que ser consciente da crescente distância entre suas preferências e as de seu pai seria fundamental para questionar mais tarde a irracionalidade dos preconceitos interiorizados no mundo dominante, no mundo dos *mistis*, mundo de seu pai, o juiz de primeira instância Víctor Manuel Arguedas Arellano. Esse desequilíbrio produzido em Arguedas pela sua autêntica admiração das manifestações da cultura andina e pelas reiteradas demonstrações de desprezo e discriminação das quais era vítima, transformou-se na motivação para todo seu projeto de escritor: «Prometi, então, revelar o mundo que eu tinha vivido. Prometi oferecer uma imagem veraz desse mundo. Desse modo, talvez pudesse demonstrar que o camponês quíchua era uma promessa para o país e até que ponto continuava sendo atroz e insensato o menosprezo social e o cercado onde ele continuava preso».

É gerado então um círculo vicioso, pois a definitiva filiação afetiva de Arguedas ao mundo andino influencia de maneira gravitante em seu interesse permanente por conhecê-lo melhor, na necessidade de registrar na memória e na obra suas manifestações culturais. Por isso consideramos que o conhecimento cada vez mais lúcido da sociedade peruana alimenta em Arguedas a necessidade de expressá-la e modificá-la. Determina, fundamentalmente, que aos 35 anos de idade ele procure novos meios de alcançar seus propósitos reivindicativos na ciência antropológica. Ela deu apoio importantíssimo à palavra de quem quis divulgar as imagens captadas de um mundo social que desejava transformar.

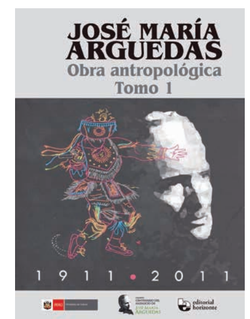
Tudo isso explica que Arguedas já se desempenhasse como antropólogo, mesmo vários anos antes de estudar formalmente essa profissão. É o que demonstram textos seus, como *Canto quechua* (1938) ou a série de artigos publicados no final dos anos 30 e começo dos 40 em *La Prensa* de Buenos Aires antes de ele ingressar à Faculdade de Antropologia da Universidad de San Marcos. Neles, seguindo as regras do discurso acadêmico, o escritor destaca a riqueza do folclore o da arte popular dos povos da serra sul, onde morava durante esses anos. Devido a esse fato e coberto de razão, Fermín del Pino afirma que a vocação antropológica de Arguedas, como curioso observador e compilador de cultura, é anterior à literária. Afirma, ainda, que essa vocação facilitou sua tarefa como criador de ficções[3].

Na tese que Arguedas apresentou para se formar de antropólogo, ele revela o quanto os temas discriminação e dominação são centro de suas preocupações. Seu objetivo foi estudar as comunidades do vale de Mantaro e tentar demonstrar a hipótese de que em povoados como os da serra central, afastadas da exploração e da discriminação característica do regime autoritário das fazendas da serra sul, era possível uma modernização endógena, onde a força do polo desenvolvido não arrasa os conteúdos do tradicional, onde não se perdem as particularidades, mas se transformam em algo novo e original, onde aparece a marca do primigênio. Nesses lugares não acontece aquilo que Arguedas considerava característica da modernização em contextos de dominação e servidão, onde o choque com a cultura ocidental produz a «perda da alma» da cultura tradicional, ou seja, a perda de seus traços constitutivos.

Essa tese, ainda vigente, é defendida atualmente por quem aposta numa multiculturalidade, meta que obrigatoriamente implica o igualitarismo.

Vamos lembrar, para terminar, o que o próprio Arguedas considerou como sua mais importante contribuição ao país: «...despertar a curiosidade ou o interesse pelo mundo andino, depois uma aproximação mais intensa dele; ao mesmo tempo, e por obra dos mesmos trabalhos e atitudes, acredito ter contribuído também para infundir nos setores andinos, talvez, uma certeza mais consciente e lúcida do valor de sua tradição».

É por isso que a leitura do conteúdo da obra de Arguedas é imperiosa para os peruanos e para os interessados em conhecer a alma do Peru



* Encarregada da Colección José María Arguedas da Biblioteca Central da PUCP e autora de várias publicações sobre o escritor. Além disso, é membro da Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas (2010-2013).

1 Arguedas, José María, José María Arguedas. Obra antropológica, Lima: Editora Horizonte-Comissão Centenario do Natalicio de José María Arguedas, 2013.

2 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», en: Pinilla, Carmen María (editora), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima: SUR, 2005, p. 378.

3 Arguedas. José María, «La literatura como testimonio y como una contribución», en: *Perú vivo*, Lima: Mejía Baca, 1966, p. 8.

4 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», ob. cit., p. 378.

SONS DO PERU

PerúJazz
25 Anos
(Play Music and Video, 2013, www.playmusicvideo.com.pe)

Mesmo tendo sido gravado em 12 de setembro de 2009, durante o concerto ao vivo no Teatro do Centro Cultural Peruano Japonês, o disco duplo que recolhe os festejos pelos 25 anos do primeiro conjunto de jazz-fusão peruano foi apresentado só em setembro de 2013, durante as atividades de comemoração dos 29 anos, que incluíram também uma exposição de materiais históricos. Com a participação do convidado Abraham Laboriel, reconhecido baixista de sessão, os músicos Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica e Luis Solar nos entregam oito faixas carregadas de energia e vibrante conexão, acompanhados também por Andrés Prado, Álex Acuña, Miguel Molina, Fredy Castilla, Edgar Huamán e Horacio Camargo. As texturas são muito claras e diretas, as ideias musicais entrelaçam estruturas pré-desenhadas com improvisações que fluem com naturalidade. Estamos diante do testemunho de uma verdadeira festa sonora, um registro da alegria, emoção e catarse que experimentam seus autores, que é transmitido ao ouvinte com a força interpretativa que caracterizou PerúJazz ao longo de sua nutrida carreira. Misturada e masterizada em Barcelona, a produção retorna simplicidade e naturalidade da linguagem musical, vestida de um virtuosíssimo barroco muito bem capitalizado por excelentes performances e um som evidentemente trabalhado na medida certa.

Sasha Ferreira
Com Seu Toque de Violino
(Independiente, 2004, www.sashaferreira.com)

Tomando parte do texto do primeiro corte como título dessa produção, o disco inclui dez temas peruanos com arranjos para violino, violão, contrabaixo e cajón, além de um vídeo da mesma primeira faixa. Acompanhado por Ernesto Hermoza, Ricardo Otárola e Gigio Parodi, o jovem violinista ucraniano radicado no Peru até 2007, Sasha Ferreira, executa em seu instrumento as melodias que correspondem ao canto das músicas escolhidas, além de algumas breves variações das mesmas. A filiação e formação cubana de Ferreira são evidenciadas pela facilidade com que aborda as interpretações da música popular, com um notável lirismo, próprio do violino. Essa escolha nos arranjos, que entrega sempre as mesmas funções rítmicas, melódicas ou harmônicas aos mesmos instrumentos, fortalece a sensação de unidade do disco, embora alguns possam sentir falta de uma maior variedade de planos e texturas, bem como um maior aproveitamento do contrabaixo. No repertório são predominantes as músicas de Chabuca Granda. Também foi incluída uma música do próprio Sasha. Sem dúvida alguma, a produção contribui com sonoridades que podem fazer com que a música peruana seja projetada a diversos âmbitos e é um esforço independente realizado com carinho e pulcritude. **(Abraham Padilla)**.

CHASQUI
Boletim Cultural
MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Direção Geral para Assuntos Culturais
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Peru
Telefone: (511) 204-263

E-mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

Os artigos são responsabilidade de seus autores.
Este boletim é distribuído gratuitamente pelas missões do Peru no exterior.

Tradução:
Angela Peltier Maldonado

Impressão:
Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

TRADIÇÃO E COESÃO
A PONTE Q'ESWACHAKA

*Miguel Hernández**

Todo ano os habitantes da comunidade de Quehue, em Cusco, renovam a ponte suspensa de Q'eswachaka, que forma parte do ancestral Qhapaq Ñan, o caminho inca. A ponte reflete a sapiência para vencer una acidentada geografia e é símbolo de identidade cultural e coesão social, razão pela qual foi inscrita em 2013 na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Unesco.

Foto: Carlos Sánchez Paz

Q'eswachaka é uma ponte suspensa localizada no distrito de Quehue, província de Canas, em Cusco. Ela atravessa o rio Apurímac e tem a particularidade de ser completamente renovada todo ano, graças à ação de quatro comunidades camponesas tradicionalmente vinculadas. A ponte forma parte do Qhapaq Ñan e é a única ponte suspensa feita integralmente com fibras vegetais; suas técnicas de elaboração foram transmitidas continuamente de geração em geração.

A renovação dura três dias e é realizada na segunda semana de junho. Além de evidenciar os conhecimentos e as práticas de engenharia de origem incaica, envolve também um conjunto de rituais e formas de organização tradicional próprias da cosmovisão andina. Como toda tarefa de importância, só pode ser iniciada depois de os membros da comunidade terem pedido permissão a Pachamama (terra) e aos *apus* (montanhas) locais; para eles, essas entidades sagradas são consideradas seres vivos que estabelecem uma relação de reciprocidade com o ser humano e são objeto de respeito e temor, pois são responsáveis pela prosperidade da comunidade. A própria ponte é considerada sagrada e seu espírito também é invocado para dar proteção a todos.

Atualmente, só há uma pessoa autorizada para realizar os rituais associados à renovação da Q'eswachaka: o sacerdote andino Cayetano Ccanahuire Puma. As oferendas que ele prepara para pagar às divindades têm alto conteúdo simbólico e são incineradas paulatinamente, pois é a través da fumaça que a Terra e as montanhas as recebem e consomem.

Na quinta-feira que antecede o segundo domingo de junho, os chefes de família das comunidades de Chaupibanda, Choccayhua, Ccollana Quehue e Huinchiri, depois de receberem a permissão dos *apus* e da Pachamama, iniciam o trabalho de elaboração das grandes cordas que sustentarão a ponte. Previamente, já tinham feito manualmente 60 a 70 metros de una corda fina chamada *q'eswa* feita a partir de um tipo especial de palha chamada *q'oya*. O processo de elaboração das grandes cordas leva um dia inteiro. Primeiro, as *q'eswas* são separadas em grupos, estendidas e depois retorcidas, formando uma corda de grossura média, esticada ao máximo puxada dos extremos pelos camponeses. A seguir, três cordas médias são trançadas, criando uma grande corda conhecida como *duro*. São necessários quatro *duros* para o piso da ponte, por esse motivo, a tarefa de confeccioná-los é dividida entre todas as comunidades. Também são feitas duas grandes cordas, denominadas *makis*, que serão os corrimãos. A tarefa se faz em meio a competições de força, brincadeiras e gritos de ânimo. A alegria de trabalharem juntos é una característica essencial do processo e pode ser apreciada durante a jornada inteira. Ao ficarem prontos, os *duros* e *makis* são levados até a beira da ponte e deixados no local até o dia seguinte.

Na sexta-feira, ao amanhecer, o mestre Cayetano abre a mesa de oferendas e continua com seu trabalho. A ponte elaborada no ano anterior ainda está em condições de se atravessar, por isso, um corajoso aldeão se encarrega de levar uma corda até o outro lado. Essa corda será a forma de comunicação entre ambas as margens e utilizada para trasladar as grandes cordas feitas no dia anterior, bem como outros insumos necessários. Quando a comunicação está assegurada, a ponte antiga é cortada e cai no rio. Durante o dia inteiro os *duros* e os *makis* são colocados com firmeza por vários aldeões nas bases de pedra de origem inca. É uma árdua tarefa, mas está cheia de júbilo. Com a estrutura básica já instalada, os camponeses que participaram do trabalho se retiram para descansar até o dia seguinte, enquanto os outros se dedicam a criar una espécie de tapete para o piso da ponte com ramas, folhas e cordas.

No sábado, Victoriano Arizapana e Eleuterio Callo participam com o sacerdote no ritual de pedir permissão aos *apus* e à Pachamama. A tarefa deles é talvez uma das mais duras e arriscadas de toda a renovação. Conhecidos como *chakaruwaq* ou construtores de pontes, eles completam a Q'eswachaka tecendo com cordas finas as uniões da base e dos corrimãos. Victoriano diz que sua missão foi herdada do pai, quem tecia sozinho a ponte durante toda uma jornada; ele diz também que os conhecimentos desse tecido só podem ser transmitidos dentro da família. No final da tarde, ambos os construtores se encontram na metade da ponte e, entre aplausos e gritos de júbilo, culminam sua delicada tarefa. Depois de ser colocado o tapete de ramas, a Q'eswachaka está pronta para ser atravessada.

Todo ano, a renovação da ponte sagrada é uma ocasião para reforçar e recriar os vínculos tanto dentro das comunidades de Quehue como entre elas. Participam pelo menos mil pessoas, seja elaborando cordas finas, recolhendo *q'oya*, preparando alimentos ou simplesmente dançando no festival que realizado um dia depois da culminação da renovação. É um exemplo do complexo universo cultural dos povos do Peru, onde os rituais se confundem com a engenharia e a alegria se entrelaça necessariamente com o trabalho solidário. Anualmente, os personagens ligados a essa expressão revivem seu compromisso com seus antepassados e com sua própria história, enriquecendo nossa diversidade como país e enchendo os peruanos de orgulho.

Entretanto é prematuro afirmar que a renovação da Q'eswachaka é um veículo para o desenvolvimento local. Para isso, é preciso continuar com as políticas de salvaguarda já iniciadas no Ministério de Cultura e associá-las a projetos maiores de gestão e capacitação. Para a valorização dos personagens principais, difusão, promoção e pesquisa etnográfica, podem ser traçados, por exemplo, projetos de turismo que respeitem a tradição e sejam executados pelas próprias comunidades.

A crescente visibilidade dessa notável expressão cultural, depois de ter sido declarada Patrimônio Cultural da Nação e sua inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco, é um cenário único para demonstrar que o patrimônio imaterial é um recurso valioso para fomentar o bem-estar integral da população.

* Antropólogo pesquisador da Dirección de Patrimonio Inmaterial do Ministerio de Cultura.