

CHASQUI



O CORREIO DO PERU

Ano 12, número 23

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Outubro de 2014



Retrato, de Jaime Mamani. Óleo sobre tela. 2000.

O ATLAS DE PAZ SOLDÁN / A ELEGIA APU / INKA ATAWALLPAMAN / AS
IDEIAS NO PERU / CONTEMPORÂNEO / ELOGIO DE RIVERA MARTÍNEZ
/ JAIME MAMANI: RARA AVIS / A FOTOGRAFIA DE TEÓFILO
HINOSTROZA / POVOS DA MANDIOCA SILVESTRE



Los funerales de Atahualpa, de Luis Montero. Florencia, 1867. Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, sob custódia do Museo de Arte de Lima.

A ELEGIA APU INKA ATAWALLPAMAN

A elegia quíchua anônima à morte do Inca Atahualpa é uma das obras mais importantes da lírica peruana. Testemunho doloroso da queda do Tahuantinsuyo e canto desgarrador carregado de uma esperança oculta, ela só veio ao conhecimento em 1930, quando foi traduzida por primeira vez por J. B. Benigno Farfán. Em 1955, José María Arguedas publicou sua tradução literária e agora ela volta numa nova versão em espanhol, com um cuidadoso estúdio crítico realizado pelo poeta cusquenho Odi Gonzales*.

A descoberta dessa elegia influenciou significativamente na literatura e na arte peruanas da segunda metade do século XX. No que diz respeito a seu valor estético e literário, José María Arguedas aponta nesse então: «Esta elegia se aproxima muito da poesia ocidental quanto ao formal e quanto à própria concepção geral da composição. Foi escrita em estrofes de pé quebrado. O ritmo, elemento formal, é empunhado como meio da expressão. Os versos curtos, bem como as coplas de Manrique, impactam o ouvinte». A força e o dramatismo da elegia foram também estímulos essenciais para que o pintor Fernando de Szyszlo produzisse uma série de óleos exposta no Instituto de Arte Contemporâneo de Lima, em 1963: «Certamente foi nessa exposição que eu comeci a encontrar minha própria linguagem [...]. Comecei não só a viver da pintura, mas a descobrir o meu caminho. Essa exposição foi a mais importante de minha vida».

A amostra foi também motivo para Emilio Adolfo Westphalen escrever o ensaio *Poesia quíchua y pintura abstracta. A propósito de una*



Umallantas Wittunkuña (Sua amada cabeça já a envolve) de Fernando de Szyszlo. Serie Apu Inka Atawallpaman Óleo, 114 x 130 cm. 1963. Coleção privada.

exposición de pinturas de Szyszlo. Nele, o autor destacou as virtudes da elegia: «Reconheçamos aqui outra chave do poema, o segredo de sua especial atração sobre quem se sente no meio de uma crise semelhante no mundo em volta: o poema expressa essa recôndita capacidade de nosso povo de concentrar e utilizar todas suas energias para atravessar as fases amargas, para —mesmo ferido, angustiado, desorientado, inerte— guardar fôlego suficiente que permita, ao menor sinal de bom tempo, aproveitar ao máximo qualquer circunstância favorável». Westphalen precisa também: «A arte de Szyszlo é particularmente idônea para expressar a nossas novas aspirações, esperanças e temores. Sua arte poderia ser equiparada à de alguns pintores do nosso tempo que, como diz Werner Haftmann, “não pintam árvores, riachos e dunas, mas sim crescimentos, correntes, ânsias”. Nesse sentido, poderíamos reconhecer sua pintura como uma ‘meditação’».

Apresentamos aqui fragmentos da elegia e das traduções realizadas por José María Arguedas e Odi Gonzales.

APU INKA ATAWALLPAMAN
Versión original en quechua

Ima k'uychin kay yana k'uychi
Sayarimun?
Qosqoq awqanpaq millay wach'i
Illarimun,
Tukuy imapi seqra chikchi
Takakamun

Waturpakurqan sunqollaymi
Sapa kutin,
Musqoyniypipas ch'eqmi ch'eqmi
Uti uti,
Chiririnka ghenchataraqmi,
Aqoy phuti.
[...]
Q'eqmaq kirus yarphachakunña
Llakiy salqa.
Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaq.

Chiriyannas hatun sunqollan
Atawallpaq.
Tawantinsuyus waqallaskan
Hik'isparaq.

Pacha phuyus tiyaykamunña
Tutayaspas.
Mama killas q'anparmananña
Wawayaspas;
Tukuy imapas pakakunña
Llakikuspa.

Allpas mich'akun meqllayllanta
Apullanpaq,
P'enqakoq hina ayallanta
Munaqinpaq
Manchakuq hina wamink'antan
Millp'unqampaq.
[...]
¡Anchhiq, phutiq sunqo k'irilla
Mana thaklla!
Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
Musphaykachaq t'illa luychu
Sunqonmanta?

[...]
Chunka maki kamarinninwan
lulusqanta
Sunqonllanpa raphrallanwan
P'intuykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qataykuspa
Llakiy ikmaq qhaqaynillanwan
Qaparispas.
[...]
Huk makipi ñak'ay qotu
T'ipi t'ipi,
Tunki tunki yuyaymanaspa
Sapallayku,
Mana llanthuyoq rikukuspa
Waqasqayku,
Mana pi mayman kutirispas
Musphasqayku

Atinqachu sunqollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chinkay chaki
Mana kuska
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi
Saruchasqa?

Ñukñu wach'eq ñawillaykita
Kicharimuy,
Ancha qokoq makillaykita
Mast'arimuy
Chay samiwan kallpanchasqata
Ripuy niway

APU INKA ATAWALLPAMAN
Tradução de José María Arguedas, 1955

Que arco-íris é este negro arco-íris
Que se levanta?
Para o inimigo do Cusco horrível
flecha
Que amanhece.
Por todos os lados sinistro granizo
Bate.

Meu coração pressentia
A cada instante,
Mesmo nos meus sonhos, assaltando,
Na letargia,

À mosca azul anunciadora da morte;
Os abrigados,
Dor inacabável.

(...)

Seus dentes rangentes já mordendo
A bárbara tristeza;
Tornaram-se chumbo seus olhos que
eram como o sol,
Olhos de Inca

Gelou-se já o grande coração
De Atahualpa,
O pranto dos homens das Quatro
Regiões
Afogam-no.

As nuvens dos céus abaixaram
Escurecendo;
A mãe Lua, aflita, com o rosto doente,
Empequecece.

Com o delicado manto de seu peito
Os abrigados;
Clamam agora,
Com a doída voz das viúvas tristes

(...)

Sob estranho império, aglomerados, os
martírios,
E destruídos;
Perplexos, extraviados, negada a
memória,
Sozinhos,
Morta a sombra que protege
Choramos,
Sem ter para quem nem para onde
voltar,
Estamos delirando

Suportará teu coração,
Inca,

E nos meus sonhos também,
sobressaltado,
sumido,
percebi o funesto moscão da morte,
fatalidade, infortúnio

(...)

Dizem que sua firme dentadura
começa já a ruir,
doença insuportável
Dizem que já se apagam os olhos
fulgurantes
do grande patriarca

Dizem que já congelou o grande
coração
de Atawallpa
Dizem que em seus quatro cantões
choram por ele
até se esgoelarem

Dizem que já abaixou a densa neblina
escurecendo
Dizem que já se encolhe a mãe lua
como se voltasse a nascer
E dizem que já tudo vai sumindo
com pesar

Dizem que a própria terra se nega a
acolher em seu seio
seu Senhor
como se lhe envergonhasse o cadáver
de quem a amou,
como se temesse o engolir,
cobrir seu guardião

(...)

Doente, compungida; ferida no
coração,
sem sossego
Que donzela, que pomba não cuidaria
de seu galá?
E que apaixonado cervo silvestre
não se deixa levar por seus
impulsos?

(...)

Aqueles que foram tocados
por seus dez dedos criadores
Aqueles que foram alcançados por suas
braçadas,
agasalhados por seu coração
Aqueles que foram abrigados
na fina malha de seu torso
gritam com desespero
de viúvas carpideiras

(...)

Regidos por uma mão que nos afoga
na dor,
disgregados
Estonteados, alienados, sem juízo,
isolados,
Contemplando nosso corpo sem
sombra
soluçamos
Sem recorrer a ninguém
entre nós, desvairamos

Permitirá teu coração,
grande patriarca,
que deambulemos sem rumo
dispersos
Separados; em mãos alheias,
humilhados?

Condescende em abrir teus olhos
que irradiam claridade
Estende-nos

tuas mãos generosas
E com esse bom sinal, alentados
diz-nos: voltem!

* Odi Gonzales. *Elegia Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*. Lima, Pakarina Editores, 2014. O livro e uma exposição alusiva foram apresentados no Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relaciones Exteriores como parte do ciclo *La república de los poetas. Antología viva de la poesía peruana 2014-2021*.



Atahualpa (Atabalipa), irmão de Huáscar, Inca ou emperador do Peru, de André Thevet. 1584. Gravura.

E tudo e todos se escondem,
desaparecem,
Sofrendo.

A terra se nega a sepultar
O seu Senhor
Como quem sente vergonha do cadáver
De quem a amou
Como se temesse seu defensor
Devorar.

(...)

Gemente, dolorido, coração ferido
Sem palmas.
Que pomba apaixonada não entrega
seu ser
Ao amado?
Que delirante e inquieto cervo
selvagem
A seu instinto não obedece?

(...)

Com suas múltiplas, poderosas mãos,
Os acariciados;
Com as asas de seu coração
Os protegidos;

Nossa errante vida
Dispersa,
Pelo perigo sem conto cercada, em
mãos alheias,
Pisoteada?

Teus olhos que como flechas de
ventura feriam,
Abre-os;
Tuas magnânimas mãos
Estende-as;
E com essa visão fortalecidos
Despede-nos.

AO PATRIARCA, INKA ATAWALLPA
Tradução de Odi Gonzales, 2013

Que arco-íris nefasto é este negro
arco-íris
que vem por cima?
Um resplendor horrendo amanheceu
para fustigar o Cusco
Granizo imparável arremete
contra tudo

Meu coração já pressentia
uma e outra vez

AUGUSTO SALAZAR BONDY O DEVENIR DAS IDEIAS NO PERU CONTEMPORÂNEO

Pablo Quintanilla*

Acabam de ser editados, num só volume, dois dos livros mais importantes do multifacetado intelectual peruano Augusto Salazar Bondy (1925-1974)¹, cujo pensamento é desenvolvido, principalmente, na intersecção entre a filosofia da história, a filosofia política e a história intelectual no Peru contemporâneo.

Em 1968 Salazar Bondy publicou no México o livro *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, gerando um debate articulado a partir do Congresso Nacional Argentino de Filosofia de 1970, que poderia ser considerado o momento inicial da filosofia da liberação. Nesse congresso coincidiram alguns filósofos latino-americanos preocupados pelo papel ideológico que poderia ter a filosofia em nossos países, o que, na opinião deles, teria efeitos mais nocivos do que benéficos.

Agora, quase meio século depois da concepção e proposta de tais ideias, é possível ter uma aproximação mais acadêmica, objetiva e menos parcial, política ou ideologicamente. Como toda proposta intelectual, essas ideias estão sujeitas a elaboração, revisão e melhoria. Considero, no entanto, que há um núcleo de verdade nas ideias propostas por Salazar Bondy e pelos outros autores mencionados, e é que a produção intelectual pode facilmente tornar-se um mecanismo de alienação, não só no sentido político atribuído a Marx, Feuerbach e Hegel, mas também em outro diferente, mas relacionado. Wittgenstein também pensava que a filosofia pode tornar-se um instrumento de autoengano quando nos conduz a questões desligadas da nossa realidade, tanto pessoal quanto social. Quando isso acontece, os filósofos se transformam em repetidores de ideias concebidas por outros para diversos fins e circunstâncias, e por isso precisam de um tipo de terapia intelectual que é, precisamente, aquela que leva a entender o papel que a filosofia tem em nossas vidas, bem como o papel que nós temos na filosofia.

Salazar Bondy também teve um importante papel como historiador da filosofia peruana. E nesse âmbito confluíram seus diversos interesses, pois ele quis reconstruir as ideias filosóficas no Peru, considerando seus elementos próprios e criativos, e apontando as diferenças das posições que eram apenas cópia ou aceitação do pensamento procedente de outros países. Da mesma forma, considero importante mostrar o fluxo das ideias em relação aos



Alejandro Deustua, filósofo positivista



O filósofo Mariano Iberico.

processos sociais presentes no Peru da época, bem como o contexto intelectual que transcende o filosófico.

Em 1954 Salazar Bondy publicou um panorama histórico da filosofia peruana², iniciando assim seu trabalho como um dos historiadores clássicos da filosofia no Peru. Entre 1955 e 1959, recebeu financiamento do Instituto Panamericano de Geografia e História, do México, para a elaboração de uma história das ideias no Peru contemporâneo, que foi publicada em Lima numa primeira edição por Francisco Moncloa, em 1965. Esse livro é referente clássico do pensamento filosófico peruano desde o final do século XIX até a metade do XX, pois apresenta de maneira informada e com apoio textual de primeira mão as posições e os debates filosóficos desse período, incluindo uma interpretação da dialética intelectual que subjaz em tais discussões.

Quando da publicação da primeira edição desse livro de Salazar Bondy, eram poucas as investigações sobre o desenvolvimento da filosofia no nosso país. As melhores fontes de informação que existiam sobre a época colonial eram os livros de Felipe Barreda Laos³. Em relação ao período completo da história do Peru, o livro *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*⁴, de Manuel Mejía Valera, era o texto de consulta obrigatório.

Antes de ser publicada, a investigação de Mejía Valera passou por uma série de provocações, como narra o autor na «Nota preliminar». O principal rascunho do livro foi escrito em 1948, mas seu autor foi perseguido por razões políticas entre 1950 e 1952 pela ditadura do general Manuel A. Odría, sendo destruídos sucessivamente dois manuscritos da investigação. Mejía Valera então teve de rescrever o livro todo no México, e só pôde terminá-lo em 1961. Nem precisa dizer que a lamentável situação fez com que se perdesse muita informação no caminho; por isso o livro não é tanto uma história das ideias filosóficas no Peru quanto uma compilação de fontes bibliográficas, como reconhece o próprio autor.

O livro de Augusto Salazar Bondy não é só pioneiro na historiografia da filosofia peruana, mas também tem o objetivo de reconstruir os pressupostos implícitos nos autores estudados, bem como de traçar uma linha de desenvolvimento que dê sentido e permita a compreensão das diversas etapas da filosofia peruana.

Uma das principais teses de Salazar Bondy nesse livro é que, até o final do século XIX, a filosofia cultivada no Peru era um implante em nossas terras de doutrinas escolásticas europeias e, em geral, de formas de pensamento tradicional, desconexas da nossa realidade social e do conhe-

cimento científico moderno. Ele pensava também que essa filosofia cumpria um papel ideológico de controle político, tanto no que chamaríamos hoje de sociedade civil, quanto no âmbito universitário. Dessa forma, considerava que somente no final do século XIX, logo depois da Guerra do Pacífico, quando o Peru começou a ser reconstruído e a se recuperar dolorosa e lentamente, é que surgiu uma geração de filósofos que, estimulados pela necessidade de aplicar as intuições filosóficas a problemas concretos da realidade nacional, dirigiam seu olhar para o positivismo francês e inglês.

O positivismo e seus remanescentes kantianos eram vistos naquela época quase como um instrumento de liberação da escolástica e do que ela representava como uma forma de acesso ao conhecimento científico e, finalmente, como uma maneira de transformação social do país, racional e eficiente, seguindo a promessa de seu lema «ordem e progresso». Então, desde o ponto de vista de Salazar Bondy, a geração que verdadeiramente inicia a reflexão filosófica no Peru é a dos positivistas do pós-guerra. Esses autores são, principalmente, Manuel González Prada (1848-1918), Alejandro Deustua (1849-1945), Joaquín Capelo (1852-1928), Jorge Polar Vargas (1856-1932), Alejandro Maguñá (1864-1935), Mariano H. Cornejo (1866-1942), Javier Prado Ugarteche (1871-1921), Clemente Palma (1872-1946), Manuel Vicente Villarín (1873-1918) e Mariano Iberico (1892-1974).

Eles se inspiraram tanto na primeira geração de positivistas europeus, onde a figura mais notável é certamente o francês Auguste Comte, quanto na segunda geração, cujos principais representantes são Herbert Spencer, Boutroux, Taine e Guyau; entretanto, é a segunda geração, muito menos restritiva que a primeira, que tem mais influência sobre eles.

É importante perceber que grande parte desses autores peruanos, que receberam uma educação basicamente tradicional e escolástica e que, em algum momento optaram, pelo positivismo, sofreu também uma segunda revolução

em seu desenvolvimento intelectual. Praticamente, com a chegada do novo século, o positivismo foi defrontado por questionamentos do que na França se chamava «espiritualismo», mas que também era conhecido como «vitalismo» ou ainda «intuicionismo», e que surgiu como uma contrarreação ao que o positivismo representava. A virada do positivismo para o espiritualismo ocorreu, primeiramente, com Alejandro Deustua e com os filósofos mais influenciados por ele, como Mariano Iberico, Ricardo Dulanto (1896-1930) e Humberto Borja García (1895-1925). Mejía Valera considera que alguns autores como Clemente Palma, Alejandro Maguñá, Ezequiel Burga, Guillermo Salinas Cossio (1882-1941) e Juan Bautista de Lavalle (1887-1970), devem sua mudança ao espiritualismo a seu interesse na estética. O argumento é interessante, mas não definitivo, pois alguns deles se interessaram precisamente pela elaboração de uma teoria estética de caráter positivista, como foi o caso de Jorge Polar (1856-1932), quem chegou a escrever um manual de estética positivista, sem achar grandes objeções para continuar a escrever poesia e manter sua fé católica enquanto defendia o positivismo. É verdade que Polar finalmente renunciou a essa posição por julgá-la limitante à sua visão do mundo e à amplitude de seus interesses intelectuais, mas o fato de não tê-las considerado concepções contraditórias demonstra, por um lado, que o positivismo da segunda geração chegou ao Peru, de inspiração evolucionista na linha de Spencer, era muito mais amplo que o comteano da primeira geração. Por outro lado, isso explica como a aproximação do positivismo ao espiritualismo pudesse ser, para essa geração de filósofos peruanos, tão fluida e pouco traumática.

Os espiritualistas abandonaram a atitude antimetáfrica do positivismo, bem como aquilo que eles viam como um reducionismo científico, para postular e defender a existência de uma intuição criadora que, não sendo material, permitia explicar a liberdade e a autonomia do ser humano. É por isso que o conceito de liberdade se tornou o eixo na obra de muitos deles, especialmente de Alejandro Deustua. Da mesma forma em que os filósofos peruanos se familiarizaram com os espiritualistas franceses, também o fizeram com autores críticos do positivismo, mas de outras tendências filosóficas, como Dilthey, Nietzsche e William James, entre outros.

A chamada «geração de 1905» também foi importante para o definitivo abandono do positivismo. Pertenceram a essa geração autores como Francisco García Calderón (1883-1953), Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) e Óscar Miró Quesada (1884-1981). Tanto o afastamento do positivismo quanto o contato com os espiritualistas e a leitura de outros filósofos do final do século XIX e inícios do



Antigo claustro da Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Augusto Salazar Bondy cerca de 1970.

XX, foi o marco intelectual que permitiu o desenvolvimento dos filósofos peruanos da primeira metade do século XX. Entre eles, os mais importantes foram provavelmente Mariano Iberico, Pedro Zulen (1889-1925) e José Carlos Mariátegui (1894-1930).

Iberico se interessou principalmente pelos fenômenos de beleza e simpatia, e ao longo de sua obra procurou sempre capturar de modo conceitual, ainda que nem sempre com argumentação suficiente, a natureza do estético. Foi um filósofo de ótimo estilo literário, original e com vasta e profunda cultura filosófica.

Zulen foi um autêntico prodígio filosófico. De origem pobre e com pouco acesso à cultura,

estudou na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como a maioria dos autores mencionados, conseguindo posteriormente uma bolsa para estudar na Universidade de Harvard. Publicou um livro crítico e muito bem fundamentado contra Bergson, *La filosofía de lo inexpresable*⁵, em que desenvolve suas objeções contra um estilo filosófico mais intuitivo do que argumentativo, habitual no ambiente filosófico espiritualista, incluindo Iberico. Posteriormente, escreveu um valioso livro sobre a história da filosofia anglo-americana do final do século XIX e inícios do XX⁶. Nele, Zulen reconstrói criticamente as origens da filosofia britânica e do pragmatismo norte-americano do século

XX, desde seus vínculos com o hegelianismo, para se posicionar por uma concepção próxima ao neo-hegelianismo de caráter pragmático de Josiah Royce.

Mariátegui não foi um filósofo no sentido tradicional da palavra, mas sim abordou problemas políticos e sociais com um olhar e um talento singularmente filosóficos. Como é sabido, o autor leu Marx criticamente, com a intenção de aplicar algumas de suas ideias, revistas, à realidade peruana.

No seu livro, Salazar Bondy revisita cada um desses autores com uma habilidade tanto histórica quanto analítica. No primeiro aspecto, faz uma sólida crítica textual e reconstrói o entorno intelectual, social e político em que suas respectivas ideias foram aparecendo e se desenvolvendo. No segundo, emprega seu treino argumentativo e analítico para desmembrar, com habilidade de cirurgião, as posições explícitas e os pressupostos implícitos dos filósofos estudados, demonstrando suas debilidades e originalidades, bem como suas escuridões e clarezas.

O livro de Salazar Bondy culmina com uma revisão dos temas e autores mais importantes no pensamento peruano na metade do século XX: o neotomismo e o pensamento católico não tomista, a fenomenologia, a filosofia do direito, a filosofia da história e da política, e a filosofia da arte.

Particularmente valiosa é a parceria entre o Congresso da República e o Banco Central de Reserva del Perú para a publicação de um volume como esse. Não apenas se trata de um livro importante para entender a história intelectual do Peru recente, mas também de um belíssimo livro, com belas fotografias de época e excelente qualidade de impressão.

* Ph.D. em filosofia pela Universidade de Virginia, M.A. em filosofia pela Universidade de Londres, King's College, e licenciado e bacharel em filosofia pela PUCP. Editor de *Ensayos de metafísica* (2009), coeditor de *Desarrollo humano y libertades* (2009) e de *Lógica, lenguaje y mente*, volume IV da coleção *Tolerancia*. Coautor de *Pensamiento y acción: la filosofía peruana a comienzos del siglo XX* (2009).

- 1 *Tratase de Historia de las ideas en el Perú contemporáneo y ¿Existe una filosofía de nuestra América?* Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República y Banco Central de Reserva del Perú, 2013. O presente artigo é um extrato resumido do estudo preliminar que elaborei para essa publicação.
- 2 Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico*. Washington D. C.: Unión Panamericana. Edição bilingue em espanhol e inglês, 1954.
- 3 Barreda Laos, Felipe, *Vida intelectual de la Colonia (educación, filosofía y ciencias): ensayo histórico crítico*. Lima: Imprenta La Industria, 1909; *Vida intelectual del Virreinato del Perú*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1937.
- 4 Mejía Valera, Manuel, *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*. Lima: Imprensa da Universidad de San Marcos, 1963.5 Ibid., p. 155.
- 5 Ibid., p. 155.
- 6 Polar, Jorge, *Noiones de estética*, Arequipa: Tipografía Cáceres, 1903.
- 7 Polar, Jorge, *Confesión de un catedrático*, Arequipa: Tipografía Cuadros, 1925.
- 8 Deustua, Alejandro, *Las ideas de orden y de libertad en la historia del pensamiento humano*. Lima: Casa Editorial E. R. Villarín, 1919.
- 9 Zulen, Pedro, *La filosofía de lo inexpresable. Bosquejo de una interpretación y una crítica de la filosofía de Bergson*. Lima: Sanmartí, 1920.
- 10 Zulen, Pedro, *Del neohelgismo al neorealismo. Estudio de las corrientes filosóficas en Inglaterra y los Estados Unidos desde la introducción de Hegel hasta la actual reacción neorealista*. Lima: Lux, 1924.

ELOGIO DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

César Ferreira*

O notável escritor nascido na cidade de Jauja inaugura o ciclo *Perú: novela con novelistas. Narrativa peruana contemporánea. 2014-2021* no Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores.

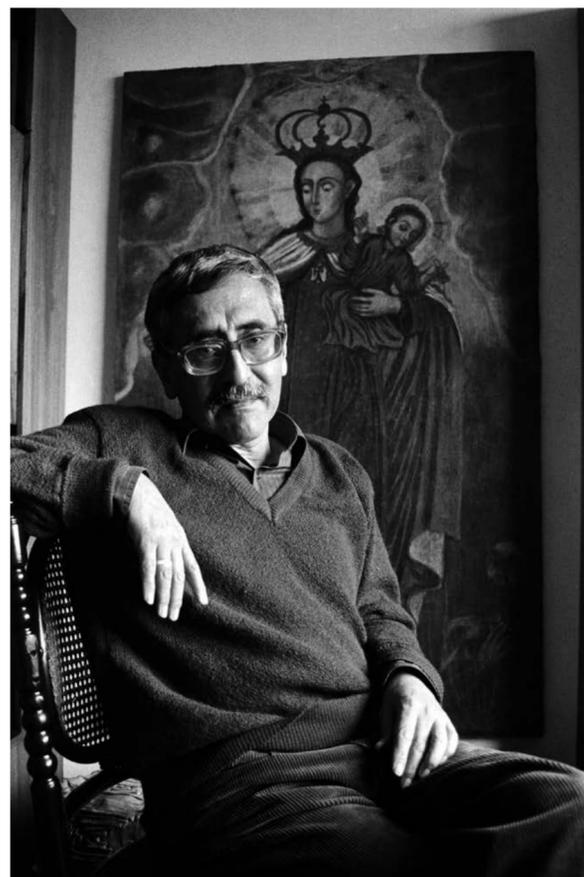
Obra de Edgardo Rivera Martínez é um caso singular no panorama das letras peruanas de nossos dias. Durante muito tempo, seus livros foram uma espécie de primoroso segredo para muitos leitores no Peru. Essa situação mudou, entretanto, quando em 1993 publicou sua novela *País de Jauja*. Hoje, mais de vinte anos depois, ninguém duvida de que esse livro levou o autor para um lugar privilegiado na história da novela peruana contemporânea.

Rivera Martínez alimentou sua vocação pela literatura desde muito cedo. Nasceu em Jauja, em 1933, no seio de uma família de classe média provinciana, que se empenhou em que ele tivesse acesso a uma estimulante biblioteca familiar e à música clássica. Da mesma forma, conheceu de perto a vida dos camponeses de sua localidade, especialmente no que diz respeito aos mitos, à música e à dança da região central dos Andes. A partir do século XIX e até o início da década de 50, as boas condições climáticas de Jauja atraíram pessoas com tuberculose procedentes da capital, Lima, e da Europa, fato que propiciou a formação de uma pequena sociedade culta em que o autor esteve plenamente inserido até acabar o segundo grau. Em 1951, Rivera Martínez ingressa na Universidad de San Marcos para estudar Literatura. Lá, recebeu de seu professor Fernando Tola uma crucial influência para sua formação acadêmica, devido a seu interesse pelo grego e a cultura helênica.

Em 1957, continuará seus estudos na Sorbona. Em Paris, no meio de uma grande experiência vital, preparará uma tese sobre viajantes europeus no Peru. Após retornar ao país natal, dedica-se à docência na universidade de San Marcos e publica seus dois primeiros livros: *El unicornio*, em 1963, volume que reúne relatos de temática andina e cariz fantástico em que aparece esse animal mitológico no meio de um povoado andino; e *El visitante*, em 1974, uma novela curta que destaca pelo personagem do anjo caído, recorrente em sua obra. Em 1978 aparece *Azurita*, obra que inclui «Amaru», conto narrado pela voz da mítica serpente andina e que confirma a maestria do autor no gênero breve. O rigor com a linguagem e seu grande alento lírico também destacam em seu seguinte livro, *Enunciación*, de 1979, volume que reúne todas as novelas curtas escritas até esse momento.

Em 1982, a revista *Caretas* organiza por primeira vez o concurso «El cuento de las mil palabras». Entre centenas de participantes, Rivera Martínez foi ganhador com um de seus relatos mais emblemáticos: «Angel de Ocongate» e recebe o prêmio das mãos de um antigo companheiro de aulas em San Marcos, Mario Vargas Llosa. Esse texto fará parte do título de sua nova obra de contos em 1986, *Angel de Ocongate y otros cuentos*.

Durante todo esse tempo, ele persiste na ideia de escrever uma novela



Edgardo Rivera Martínez.

sobre a adolescência de um jovem personagem que vive cavalgando entre o mundo andino e o mundo ocidental. Sendo assim, no início da década de noventa, durante a grande crise social no Peru, Rivera Martínez escreve a vida e peripécias do jovem Claudio Alaya. A publicação de *País de Jauja*, em 1993, logo ganha os elogios da crítica. O livro não apenas foi finalista do premio Rómulo Gallegos de Venezuela, mas também, no final da década de noventa, é escolhido como a novela preferida por leitores e críticos peruanos.

País de Jauja é uma novela que quebra o paradigma da perspectiva dura e dolorosa do mundo andino peruano. Na escrita de Rivera Martínez, a antiga cidade de Jauja, no vale do Mantaro, é transformada num lugar de encontro entre os Andes e o mundo ocidental, um idílico espaço onde convivem em cordial harmonia personagens de diversa procedência. Em *País de Jauja*, a lenda dos *amarus* e os mitos clássicos compartilham o mesmo cenário, a música de Mozart

apenas uma comédia de costumes provincianos, mas também de Jauja um cenário para a experiência afetiva e existencial do protagonista. A partir daí, a bibliografia de Rivera Martínez continuou a crescer significativamente. Vale lembrar, por exemplo, uma nova edição de suas novelas curtas em 2000, *Ciudad de fuego*, que além de nos oferecer versões definitivas de *El visitante* e *Ciudad de fuego*, também traz o relato *Un viejo señor en la neblina*. Esse último é um texto que revive o mito de Ícaro enquanto confirma o singular retrato de uma Lima enigmática e decadente. Também é preciso lembrar a compilação de toda a obra de contos de Rivera Martínez, *Cuentos del Ande y la neblina*, de 2008.

Recentemente Rivera Martínez publica ainda sua terceira novela, *Diario de Santa María*, de 2009. Nela, o escritor torna a explorar a feliz conjugação da cultura ocidental com as tradições andinas através do *Diario íntimo de Felicia de los Ríos*. O texto vence o desafio de narrar, em voz feminina, as peripécias de uma adolescente, seu despertar ao sexo e sua aprendizagem artística. Nesse sentido, o verdadeiro eixo do relato é a elaboração de um universo poético onde predomina prazer pela vida entre as vozes de Vallejo e Eguren, de Safo e García Lorca. A elas se somam os ritmos do yaravi e da tunantada. E para estabelecer novos pontos de encontro com seu mundo de novelas, basta lembrar Mariano de los Ríos, o protagonista de *A la luz del amanecer*, de 2012. Nessa última novela, após muitos anos de ausência, o protagonista volta à casa familiar de Soray, uma cidadezinha andina.

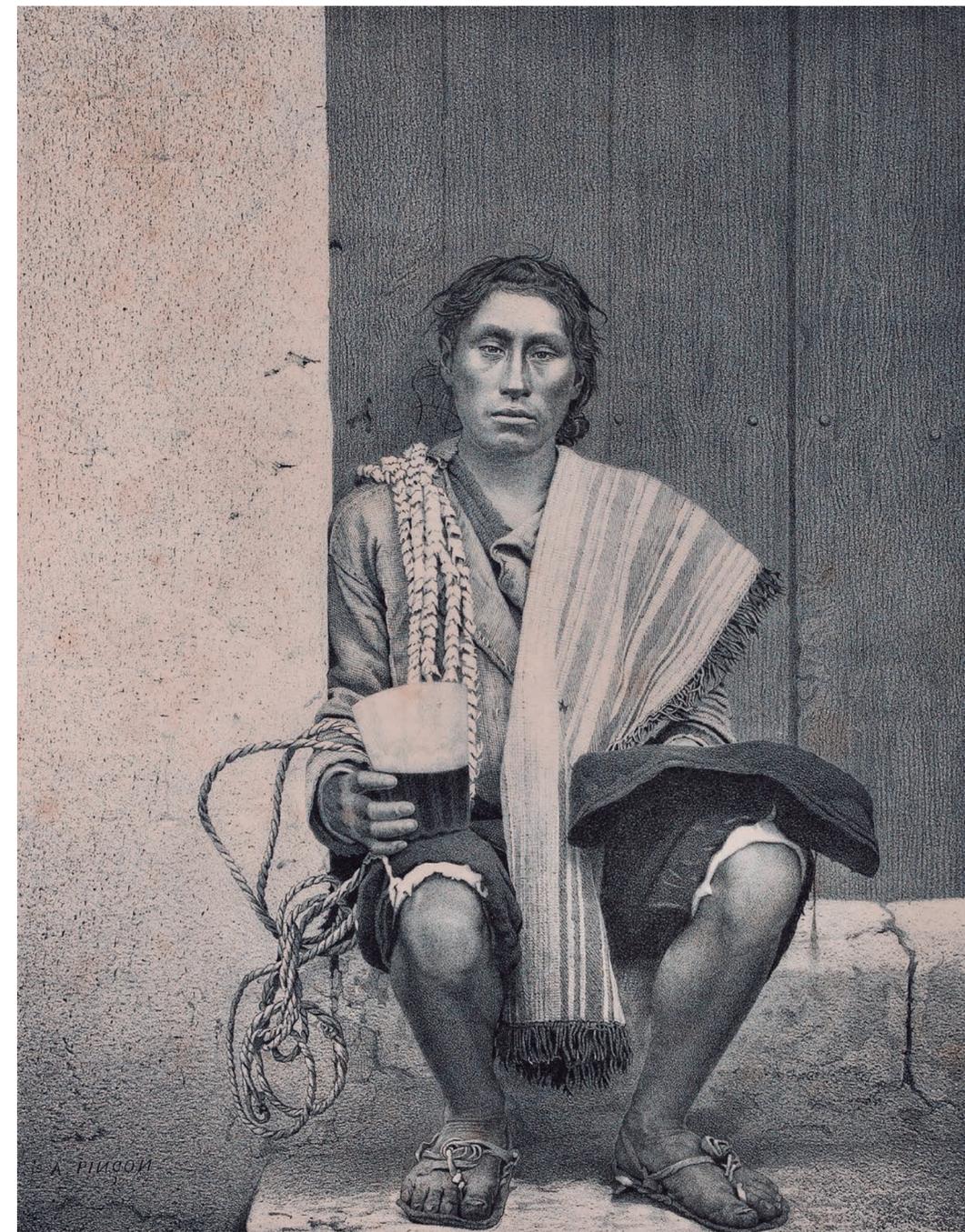
Lá, entre o sonho e a vigília, passa a noite inteira conversando com os fantasmas de amigos, parentes e antepassados. Estamos novamente diante de um relato de formação, carregado de nostalgia e melancolia, em que persiste a ideia de uma fusão harmoniosa da cultura andina com o mundo ocidental. Tudo isso ocorre entre duas características da escrita de Rivera Martínez: uma voz intimista e reflexiva e uma prosa de grande força lírica.

Em conclusão, Rivera Martínez possui um universo próprio nas letras peruanas da atualidade; não só porque conseguiu escrever e inscrever a cidade de Jauja em nosso imaginário coletivo, mas também porque sua obra continua apostando por Peru como um país multicultural, dono de uma mestiçagem nova e necessária. A proposta tem o mérito de lembrar a seus muitos leitores que no Peru isso é ainda uma tarefa pendente.

* Crítico literário, professor da Universidad de Wisconsin e coautor de *Los mundos de Alfredo Bryce-Echenique* (1994), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996), *La obra de Edgardo Rivera Martínez* (1999), *De lo andino a lo universal: Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (2006), *Para leer a Luis Loayza* (2009) e *La palabra según Clarice Lispector: Aproximaciones críticas* (2011).

O ATLAS DO PERU DE MARIANO FELIPE PAZ SOLDÁN A GEOGRAFIA COMO UMA DAS BELAS ARTES

Uma reedição facsimilar e uma amostra itinerante comemoram o próximo século e meio da publicação do primeiro atlas dedicado integralmente à geografia peruana.



Creador: Litografía a partir de uma foto de Emilie Garreaud. Atlas geográfico del Perú, de Mariano Felipe Paz Soldán.



Ilhas de Chincha.



Porto de Huanchaco. Abaixo: Vista de Moquegua.



Obra geográfica de Mariano Felipe Paz Soldán (Arequipa, 1821-Lima, 1886) é considerada a mais relevante do Peru do século XIX. Em 1865, o notável estudioso compôs em Paris o primeiro mapa completo do Peru republicano, ilustrado com belas vinhetas. Esse mapa foi recebido com muitos elogios no meio acadêmico da época e foi premiado na Exposição Universal de Paris de 1867. Também em 1865, Paz Soldán editou sua obra magna, o *Atlas geográfico del Perú*, primeiro em seu gênero no país. Esse trabalho associou os últimos dados sobre a geografia peruana com a nova tecnologia das impressoras francesas. Pela amplitude e qualidade excepcional de sua impressão litográfica, o *Atlas* deve ser apreciado como uma obra monumental. Contém várias lâminas que foram litografadas por primeira vez a partir de imagens fotográficas captadas por Garreaud e Helsby.



M. F. Paz Soldán.

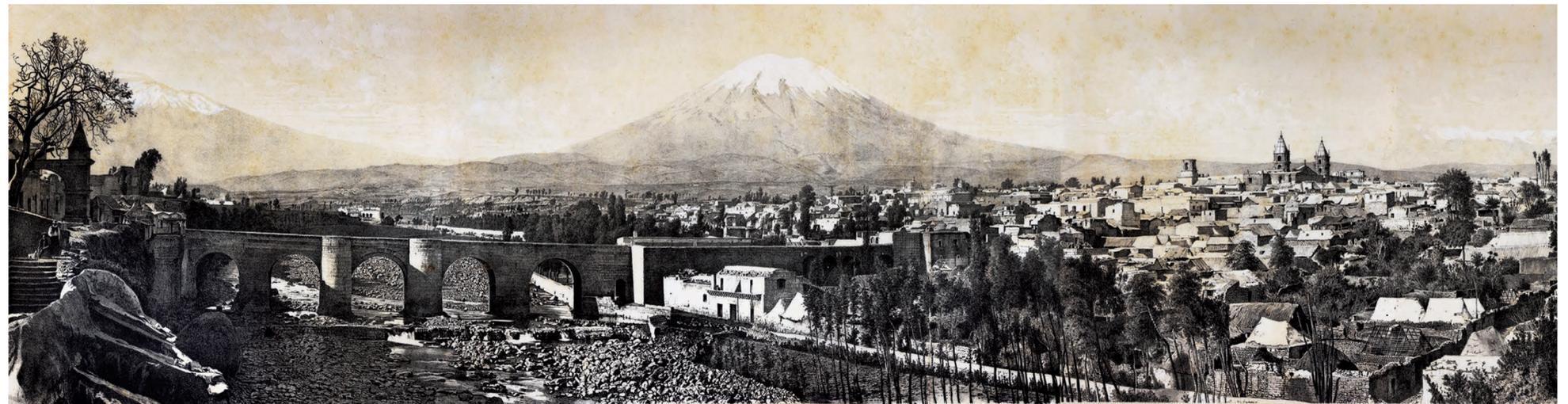
Nos inícios da República, surgiu a necessidade de realizar levantamentos topográficos e mapas a fim de fomentar um novo ordenamento territorial do Peru. Nesse contexto, a obra de Paz Soldán contribuiu a se ter pela primeira vez um conhecimento real do território peruano, em todas as escalas: cidades, províncias e estados. Também delimitou as fronteiras do país e ajudou à gestão do território fornecendo às autoridades e funcionários os importantes frutos

do trabalho geográfico feito durante os primeiros anos da República.

Reeditar 150 anos depois essa joia bibliográfica preenche uma importante lacuna na história da geografia peruana e faz justiça a um ilustre peruano. Graças à Universidad Nacional Mayor de San Marcos, à Embajada de Francia e ao Instituto Francés de Estudios Andinos, sai do esquecimento um monumento editorial do século XIX que permite entender uma época e continuar a estudar o Peru da maneira metódica e inovadora de Mariano Felipe Paz Soldán. O Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relaciones Exteriores aderiu ao valioso esforço com a amostra «La geografía como una de las bellas artes. El atlas del Perú de Mariano Felipe Paz Soldán», que pretende ser itinerante e está também na perspectiva da próxima comemoração do bicentenário do nascimento da República.



Encima: Quadro geral de altitudes comparativas do Peru. Abaixo, esquerda: Vista de la calle de Mercaderes, Lima. Abaixo, direita: Vista geral de Arequipa.



JAIME MAMANI: RARA AVIS

Oswaldo Chanove

Aproximação à pintura de um artista singular que indaga nos domínios do onírico e misterioso.

O primeiro pensamento que vem à cabeça ao se deparar com obra de Jaime Mamani (Puno, 1964) é o de estar perante uma anomalia no percurso da pintura peruana. Mas então surge o instigante argumento de que todo artista que se preza é uma anomalia. Tem de ser. Embora seja necessário considerar que hoje, que «o autêntico» se atreve a confrontar ou assumir a autenticidade manipulando o falaz, não é possível precisar com suficiente convicção qual anomalia é a forma mutante que irá se firmar com consistência. Já as formas que apostaram pela confortável réplica dos procedimentos do artisticamente correto não mais produzem estranhamento algum, e isso não é, precisamente, o melhor dos indicadores.

O que mais chama a atenção de Jaime Mamani não é o fato de não ter se inclinado por nenhuma das rotineiras inovações da vanguarda contemporânea, mas por também não ter optado pela sempre virtuosa tradição. Se bem sua dívida com Hieronymus Bosch e outros mestres da época é colossal, existe algo extremamente inquietante em sua opção de não apelar ao *fox-trot* do pós-modernismo (e traçar uma pincelada paradoxal, ou sarcástica ou humorística e inserir o incoerente e reinterpretar e alterar e reconverter). Porque ao observar seus quadros, sentese a tentação de jurar que Jaime Mamani é um maldito (e autêntico) discípulo extemporâneo (por vários séculos) dos delirantes gênios do velho Flandes. Então que surge a pergunta de como veio aqui, neste Peru que tão avidamente persegue a novidade, essa obra com uma visão do cosmos tão diabolicamente medieval.

A história de Jaime Mamani, dando ouvidos ao que contam as pessoas, também é bastante peculiar. Como mestre de obra, o pai costumava ocupar, com toda a família e durante os meses da edificação, a casa em construção nos bairros novos de Arequipa. O pequeno Jaime andava então pelos cômodos recém-rebocados, cobertas apenas de gesso. Até que um dia, visitando uma obra, o arquiteto e construtor Carlos Maldonado e a esposa ficaram surpresos. As salas de visita e de jantar, a cozinha, os quartos e até os três banheiros estavam cobertos de cenas desenhadas meticulosamente com carvão vegetal. Um universo paralelo.

Mais tarde, alentado pelo casal, quando finalmente entrou na Escola de Artes da Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, continuou registrando essas imagens nascidas espontaneamente, porém, não tendo mais as grandes paredes brancas das obras, teve de se conformar com arcaicos cadernos de capa dura que ia conseguindo por aí. «É meu diário», informava lacônico se alguém perguntasse.

Jaime Mamani, inevitavelmente, é um cara estranho. Certa vez alguém, após ficar olhando fixamente para ele, disse com impertinência: «Você é idêntico a Data, o personagem de Star Trek». Sim, respondeu Jaime sem sorrir. É claro que essa semelhança não se referia ao coração matemático, mas a essa qualidade de ser algo marciano, de não pertence completamente às nossas coordenadas geográficas nem temporais. Os olhos, principalmente, delatam essa condição. Uns olhos parecidos com os dos personagens de seus óleos ou desenhos. Seres que nunca miram o ponto onde convergem as linhas da perspectiva, mas para outro lado. Que lado? Ninguém sabe. Mas a verdade é que Jaime Mamani não tem o olhar inquisitivo e penetrante de alguns artistas hiperativos nem os luminosos globos oculares dos meditativos. Tem, sim, algo antigo que se remonta talvez à época em que peixes e répteis governavam um mundo de escorregadios primatas.

Mas além de optar pela imaginativa de algum inframundo, o que mais chama



¿Hay alguien? 2010. Óleo sobre madeira.



Figura. 2000. Óleo sobre tela.

a atenção é essa pesquisa sobre um velho grande tema: a relação do humano com o animal. Grande parte da obra de Jaime Mamani mostra seres humanos exibindo algo animalesco, às vezes a través de um par de asas nada angelicais, outras, simplesmente mostrando vísceras personificadas. Mesmo assim, o ser humano não se sente ameaçado nem atormentado pela consciência da extrema substancialidade com seres de outra espécie, mas, como demonstram os rostos estranhamente impassíveis, é manifestado um antigo reconhecimento dessa comunhão entre corpo e alma. O monstruoso é aberrante, mas se aceita como verdadeiro, revela uma beleza primordial.

Em muitos lugares, os contestatários e outros que continuaram com a tradição da vanguarda, rebelaram-se optando pelas inevitáveis *performances*, instalações, dipticos e trípticos de grande formato, seguindo a lição de alguns mestres da segunda metade do século XX. Trabalha-se também com uma técnica mista, o que leva a esmagar com grande naturalidade o sutil e a deixar florescer gloriosamente o enfático e o explícito. Sobre esse panorama Jaime Mamani costuma nada dizer. É algo que se remonta talvez à época em que peixes e répteis governavam um mundo de escorregadios primatas.

Mas além de optar pela imaginativa de algum inframundo, o que mais chama



La tentación de Eufrasia. 2010. Óleo sobre tela.

tanta discricção que, quando indagado, responde com gesto enigmático. Em geral, diz, as pessoas o procuram numa antiga casa de silhar, muito perto da Praça Armas de Arequipa, onde trabalha como *desinger*. Ele explica que há algum tempo ia mudar de atelier com seus quadros, mas alguma coisa aconteceu, sempre acontece, e ficou com todo o material embalado. Então agora não trabalha mais suas ideias naqueles cadernos de capa

dura, mas no *notebook* que tem encima de seu escritório. E esses personagens, quem sabe, são demônios interiores o tal vez simplesmente a forma em que Jaime Mamani vê a todos nós, perambulando por aí. Porque, realmente, todos nós somos estranhos demais.

Rara Avis. Exposição retrospectiva de pintura de Jaime Mamani na galeria do Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relaciones Exteriores, de 25 de setembro a 9 de novembro.

TEÓFILO HINOSTROZA NO CORAÇÃO DOS ANDES

Comemoração do centenário do nascimento de um dos mestres da fotografia andina.

Teófilo Hinostroza nasceu em Colcabamba, uma pequena cidadezinha de Huancavelica, em 1914. Lá foi criado por sua mãe, Faustina Irrazábal. Quando tinha 15 anos, ambos se mudaram para Huancayo, onde Hinostroza terminou o ensino médio, enquanto trabalhava como assistente no estúdio fotográfico de Fortunato Pecho, de quem aprendeu o ofício. Em 1937, abriu seu próprio estúdio, que até 1985 funcionou com o nome de «Foto Arte» na rua Real.

Além de realizar os habituais retratos fotográficos para os clientes do estúdio, Hinostroza aproveitava para percorrer os povoadinhos próximos e captar com sua lente paisagens, monumentos e, sobretudo, vivências, costumes e tradições do mundo rural. Dominando a língua quíchua, conseguia se comunicar familiarmente com as pessoas. Por isso, suas fotografias revelam uma composição impecável e uma apurada técnica no jogo de luzes e sombras. «É preciso capturar as imagens do Peru profundo», dizia o próprio artista, obrigando-se a fazer uma tarefa por mais de meio século que permitiu o legado do mais valioso registro fotográfico da região central do Peru, além de notáveis fotografias de outros lugares que visitou ocasionalmente.

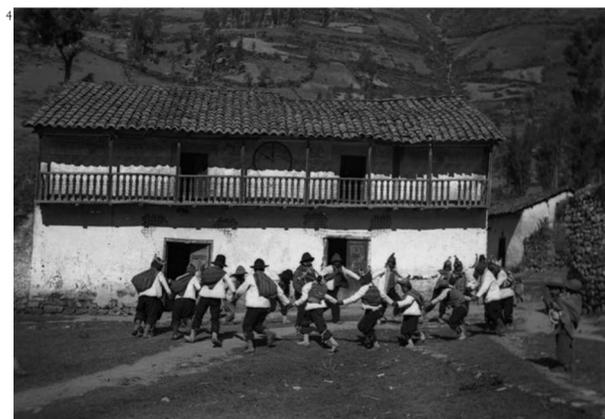
Essa vocação viajante estava ligada também à outra paixão que Hinostroza cultivou a vida inteira: a música. Tocava a quena desde os cinco anos de idade, o que lhe rendeu o prêmio nacional de música. Formou o Centro Musical Andino, que teve grande acolhida em várias cidades do país e foi professor de música e danças por muitos anos na Universidad del Centro. Em 1975, a BBC de Londres gravou e divulgou uma de suas apresentações.

Apaixonado por todas as manifestações culturais andinas, Hinostroza chegou a fazer estreita amizade com José María Arguedas, que aparece em várias fotografias tiradas em seu estúdio. Na década de 50, fez até alguns documentários em formato de 16 mm que registravam trabalhos comunitários e festas religiosas, entre outros importantes filmes que ainda são inéditos, além de «Tarpuy» (1959), que mostra o cultivo de batata em Nahuinpuquio e que foi exibido alguma vez em Lima, no Museo Nacional de la Cultura Peruana.

O legado de Hinostroza constitui, assim, um precioso testemunho visual numa época no espaço marcante da cultura andina. Ele era chamado, com toda razão, «el Chambi del Centro». Hinostroza morreu em Huancayo, em 1991. Sua obra poderia ter caído no esquecimento, não fosse o zelo com que sua filha Zoila guarda o arquivo do pai. Há uma década, Servais Thissen, fotógrafo belga mora no Peru, apaixonado pela



Procesión de la Virgen, aprox. 1970.



1. Cornetero con wacrapuco, instrumento musical feito de chifres. Huancayo, 1958. / 2. Fiesta de los Reyes Magos. Huancavelica, 1982. / 3. Autorretrato, aprox. 1945. / 4. Fiesta del Corpus Christi. Colcabamba, 1958. / 5. Músico con tuba, aprox. 1980.

cultura do país, teve oportunidade de conhecê-la, examinar os negativos e escanear uma série de vistas. Esse esforço produziu uma primeira ex-

posição realizada em Lima e a publicação de um valioso livro em 2008.

No centenário de seu nascimento, o Centro Cultural Inca

Garcilaso do Ministério de Relaciones Exteriores lhe rendeu uma homenagem com uma retrospectiva de projeção itinerante.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO ENTRE A REFLEXÃO E A PAIXÃO

Guillermo Niño de Guzmán*

O renomado crítico literário, narrador e catedrático publica o testemunho de sua vida.

Aos 80 anos, José Miguel Oviedo nos surpreendeu com um livro musicado, elaborado, que diz muito sobre seu percurso no mundo literário e também sobre seu itinerário privado. *Una locura razonable: memorias de un crítico literario* (Lima: Aguilar, 2014) é a história lúcida e apaixonada de uma vocação pessoal, e ao mesmo tempo, um interessante testemunho em primeira mão de uma época crucial na evolução da literatura latino-americana. Entretanto, é principalmente a confissão de um autor que esquadrinha o próprio passado e deixa a descoberto suas mais íntimas pulsões —às vezes com certo despudor, mas sempre com honestidade—, estimulado pela necessidade de revelação (na dupla acepção da palavra, ou seja, como manifestação do oculto e como descoberta de uma verdade irrefutável), talvez alcançada somente através da escrita.

Para quem não conhece seus antecedentes, é preciso lembrar que ele é considerado um dos críticos literários mais notáveis da América Latina. Escolheu esse ofício ainda muito jovem, quando despertou seu interesse pelo teatro. Curiosamente, deu seus primeiros passos como autor, e não como crítico. Escreveu uma peça intitulada *Praxonena* e com ela ganhou concurso de dramaturgia em 1957. Em suas memórias, evoca esse acontecimento e fala da emoção que sentiu o dia em que Sebastián Salazar Bondy, um dos escritores e jornalistas culturais mais importantes da época e membro do júri, foi até sua casa em Santa Beatriz para lhe dar a boa notícia. Esse encontro marcou o início de uma estreita amizade. Salazar Bondy, dez anos mais velho que ele, passou a ser seu mentor intelectual e o animou a escrever para os jornais. Foi assim que Oviedo assumiu o papel de crítico teatral no jornal *La Prensa* e mais tarde, no suplemento dominical de *El Comercio*, ampliou seu raio de ação à literatura em geral.

Ao rememorar esse período de aprendizagem, o autor avalia sua ousadia juvenil —ainda era estudante universitário— e o entusiasmo com que tentou compensar sua falta de autoridade e experiência para exercer o trabalho de crítico. Consciente da responsabilidade dedicou-se a ler intensa e disciplinadamente para escrever as resenhas e artigos que deviam ser publicados toda semana. E foi capaz de manter esse ritmo durante quinze anos no *El Dominical* simplesmente pelo fato de ter encontrado sua vocação. «Da maneira mais casual e sem ter planejado nada, fui me tornando um crítico literário —indica em seu livro—, e descobrindo que isso era o que eu mais gostava de fazer e que podia fazer de forma constante. A prática foi se tornando um ofício, uma atitude, um papel a cumprir, quase sem eu perceber». Também descobriu que «se ser poeta, ser novelista, especialmente no Peru daquele tempo, era assumir uma vocação singular, peregrina e improvável, o que dizer então da vocação para a crítica literária? [...] Ela tal vez poderia ser entendida como uma for-



José Miguel Oviedo. Foto del Instituto Cervantes de Nueva York.

ma de loucura, uma forma de loucura razoável, cuja realidade e perspectivas importavam a pouca gente, e por isso mesmo, mais facilmente tolerada».

Sem dúvida, as exigências próprias do jornalismo influenciaram decisivamente na formação de seu estilo, um dos mais claros, fluidos e acessíveis da crítica literária moderna (numa linha afim com a cultivada pela grande figura de Edmund Wilson). Oviedo é, nesse sentido, uma rara avis que, além do mais, transita como peixe na água tanto na vertente acadêmica quanto na jornalística. Diferentemente da maioria de seus colegas do âmbito universitário, expõe suas ideias com total clareza, sem recorrer ao jargão crítico nem a modelos de análise incompreensíveis para os leigos. Sua prosa, que flui com naturalidade e precisão, facilita o propósito de estimular a curiosidade e compreensão do leitor.

Evidentemente, essa simplicidade não implica nenhuma perda no rigor e profundidade de seus conceitos. Ao invés de esmiuçar uma obra com a frieza de um taxidermista, Oviedo opta por uma perspectiva que conjuga a reflexão com a paixão. Examina o uso de certos mecanismos formais, mas sem perder de vista que o valor reside na capacidade de dar consistência expressiva à imaginação criativa do autor. E mais ainda, explora as motivações por trás do texto e faz ligações entre as ressonâncias significativas do mesmo. Seu grande interesse por outras artes (cinema, teatro, pintura, escultura, fotografia, jazz) permitem que estabeleça associações que enriquecem seu trabalho crítico.

Em 1970, Oviedo levou à imprensa o livro *Mario Vargas Llosa: la inven-*

ción de una realidad, ensaio biográfico e crítico que analisa e desentranha as chaves criativas do novelista (em nossa opinião, o melhor estudo publicado sobre nosso Prêmio Nobel). Ainda na metade dessa década, mudou para os Estados Unidos, onde continuou a promissora carreira docente que tinha começado na Universidad Católica. Essa foi uma decisão transcendental, pois mudou seu rumo profissional e de vida. Tendo lecionado na UCLA e na Univernsidade de Pensilvânia, sua nova situação permitiu, entre outras coisas, que se atirasse a um desafio sem precedentes como pesquisador: a preparação de uma *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995-2001), um trabalho ambicioso que abrange quatro volumes e que atualmente é referência indispensável para a disciplina. Uma verdadeira proeza se levarmos em consideração que, com a atual tendência à especialização nos campos do saber, esse tipo de empreitada costuma exceder a competência de um só autor.

Una locura razonable é valioso testemunho de uma época singular. Em suas páginas é reconstruída uma Lima que não mais existe, aquela dos anos cinquenta e sessenta, onde confluiram vários escritores, artistas e intelectuais destacados do Peru contemporâneo. Oviedo traça retratos vívidos e comovedores de amigos muito próximos, como Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Abelardo Oquendo, Luis Loayza e Mario Vargas Llosa, entre tantos outros. Também nos proporciona uma privilegiada visão do aparecimento do «boom» latino-americano e de seus principais protagonistas (além de

Vargas Llosa, Oviedo fez amizade com García Márquez, Cortázar e Fuentes). Afinal de contas, eles foram companheiros de caminhada a quem iria dedicar trabalhos críticos relevantes. O relato possui muitos fatos curiosos, como o encontro com Borges, a quem tanto admirava e teve a honra de guiar, andando pelas ruas de Buenos Aires.

Um aspecto fundamental desse livro autobiográfico é seu caráter introspectivo, a confrontação do passado desde a perspectiva que proporciona o presente. Oviedo não ignora que evocar os fatos vívidos implica uma parcela de invenção, mesmo involuntária. Entretanto, essa inevitável condição parece ter alentado sua vontade de contar (não esqueçamos que também publicou três livros de ficção). Muito além da esfera intelectual, essas memórias exigem um esforço maior para entender o sentido de uma existência que, para bem ou para mal, foi essencialmente livresca (como Salazar Bondy já tinha feito Oviedo, ainda jovem, perceber: «Falta aventura na tua vida»).

Una locura razonable é a declaração extrema de um escritor que, ao olhar para trás, constata que viveu muitas experiências de maneira indireta, através do sortilégio da literatura. Por isso o livro representa o gesto final de um homem que, no trecho final de sua existência, decide ajustar contas consigo mesmo e, graças à magia da escrita, conseguiu o impossível: reinventar sua vida.

* Publicou os livros de relatos *Caballos de medianoche* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) e *Algo que nunca serás* (2007). José Miguel Oviedo. Foto do Instituto Cervantes de Nova Iorque.

TEXTOS ESSENCIAIS DE ANTONIO CORNEJO POLAR

É reunida uma valiosa seleção de textos* do destacado crítico e mestre universitário. Segundo o estudioso Raúl Bueno, «a categoria ‘heterogeneidade’ proposta por Antonio Cornejo Polar, faz quase duas décadas, é um dos mais poderosos recursos conceptuais com que a América Latina pode interpretar a si mesma». Aqui um fragmento —*Esquema de la pluralidad*— de um ensaio chave do próprio Cornejo Polar (Lima, 1936-1997), ex-diretor da Casa de la Cultura del Perú e reitor da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, além de fundador da *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

À margem da diversidade diacrônica que permite a periodização do processo histórico de nossa literatura, incluindo as literaturas pré-hispânicas, existe uma diversidade tanto ou mais significativa que se estende sobre um mesmo eixo temporal. Uma primeira análise permite apontar a coexistência de pelo menos três sistemas: a literatura erudita, escrita em espanhol, que normalmente monopolizou a denominação de literaturas em línguas nativas, em que prima com toda evidência a literatura oral quíchua. Embora seja óbvia a tentativa desse esquema, tanto pela imprecisão da nomenclatura empregada quanto pela excessiva generalização de suas definições, a verdade é que a tripartição proposta explica as quebras menos ocultas e discutíveis: as que, grosso modo, disgregam o conjunto da literatura produzida no Peru.

É claro que os limites entre esses sistemas são marcados pela convergência de várias notas diferenciadoras, desde os diversos idiomas e a



Antonio Cornejo Polar.

diversa materialidade de seus meios (escrita/oralidade), até os diferentes tipos de estrutura econômica e social

que os sustenta. É provável que o melhor caminho para marcar esses limites com nitidez, para estabelecer a natureza interna de cada sistema e para definir sua estratificação interior, seja o estúdio pormenorizado do modo de produção literária que funciona prioritariamente em cada um deles e da maneira como se inserem no contexto diferenciado da realidade social. Nessa ordem das coisas, não parece discutível que mudem de um a outro caso as instâncias produtivas, os idiomas e práticas literárias e os circuitos de consumo; e por último, mudam a institucionalidade, as funções e os valores literários e, desse modo, muda o conceito mesmo de literatura. Valores como a originalidade ou a modernidade são priorizados como tais no sistema da literatura erudita, mas desaparecem quase completamente nos outros, enquanto a função místico-propiciatória que ainda rege um setor da literatura quíchua não cabe organicamente dentro do primeiro sistema, por exemplo.

Essa diversidade é sem dúvida o grande desafio que deve enfrentar a crítica e a história literárias no Peru. É inquestionável que até hoje seu equipamento teórico-metodológico responde às exigências do estúdio da literatura erudita, mas também é indiscutível que não possui alternativas para trabalhar com os outros sistemas e —logicamente— para integrar a globalização de todos eles como signos diversos de uma história em que participam de modo diferente e até oposto. Para esse objetivo o pensamento literário terá de instrumentalizar contribuições procedentes de outras disciplinas, principalmente da antropologia e da linguística, para reivindicar a tarefa quase esquecida daqueles que iniciaram as compilações e análises da literatura popular e da literatura quíchua.

* Antonio Cornejo Polar. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*. Selección, prólogo e notas de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013. O fragmento faz parte do ensaio «El problema nacional en la literatura peruana», publicado originalmente na revista *Quehacer*, em abril de 1980.

SONIDOS DEL PERÚ

RAFAEL SANTA CRUZ & AFROPERÚ
SOLO CAJÓN, RITMOS
AFROPERUANOS RUMBA-
FLAMENCO
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2006,
WWW.PLAYMUSICV.COM)



Rafael y Victoria Santa Cruz.

A produção, dirigida por Rafael Santa Cruz (falecido em 4 de agosto de 2014), membro do clã Santa Cruz, que inclui os também os saudosos Nicomedes e Victoria Santa Cruz (falecida em 30 de agosto de 2014) entrega 19 faixas. Como uma aula-mestra sobre o instrumento no título, percorre uma série de ritmos de ascendência afro-americana, mestiça e espanhola, em seu estado mais simples e direto, às vezes com o acompanhamento de um violão ou de outros instrumentos de percussão como a *cajita*, a queixada de burro, o reco-reco ou o *cencerro*. Em pequenos fragmentos ou peças mais longas, mostram-se os ritmos e gêneros do *festejo*, a *zamacueca*, o *panalivio*, a *marinera*, o *landó*, o *tondero* e o *vals criollo*, fazendo algumas alusões à rumba, às *bulerias* ou ao flamenco. De caráter claramente educativo e interpretado por vários dos mais conhecidos músicos

MANUEL MIRANDA
HORIZONTES
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2013,
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)



Percorrendo um amplo espectro de sonoridades, estilos, gêneros e instrumentos musicais, o músico peruano Manuel Miranda inclui nesse disco 11 músicas de autoria própria e um arranjo do prelúdio 2 de J. S. Bach, que por momentos se aproxima de um samba de reminiscências barrocas graças à sua incontida liberdade expressiva. Na maioria das músicas, o próprio Miranda grava todos os instrumentos (reconstruções pré-colombianas, flautas, saxofones, percussões) usando também teclados e *samplers*, além do acompanhamento de um conjunto de músicos de notável execução em quatro das músicas, o que dá maior dinamismo à particular e eclética visão musical e de criação. Gravado com cuidadosa precisão no estúdio do autor (fora a versão em vivo da música «Latinoamericana»), todas as músicas do disco refletem a contemporaneidade desses tempos de fragmentação de ideias e pensamentos superpos-

tos, do cruzamento enigmático de subjetividades personalíssimas ou da convivência de culturas aparentemente diferentes mas com traços profundos comuns, como a persistência do ritmo, a entrega à sedução da melodia, a contemplação ou a catarse, levando o ouvinte para uma viagem sem volta pelos caminhos do fogo ancestral ou da evocação xamanista, passando pela experimentação com as formas, estruturas e sons, alguns típicos do jazz, mas também do flamenco, da balada romântica, do *dance* eletrônico, da citação textual de pigmeus tocando à beira do rio, de um cachorro latino ou da assombrosa musicalidade da rua. (*Abraham Padilla*).

POVOS DA MANDIOCA BRAVA

O antropólogo Alberto Chirif, renomado estudioso da Amazônia peruana, publica um livro sobre a cultura culinária de quatro povos da região. O fragmento a seguir pertence à introdução da obra e explica seus alcances.

O presente livro é resultado de uma pesquisa sobre a culinária de alguns povos indígenas da Amazônia peruana. Mesmo sendo de etnias diferentes, eles compartilham algumas características. Esse texto trata de uma delas: a utilização da mandioca «brava» ou venenosa como alimento básico em sua dieta. São apenas quatro povos indígenas no Peru que cultivam e consomem a mandioca brava: huitoto, ocaína (ambos de língua huitoto), bora (único representante do tronco linguístico com esse mesmo nome) e secoya ou airo pai (tucano ocidental). Os quatro habitam no norte da região de Loreto, província de Maynas.

A chamada «mandioca brava» ou «mandioca amarga», mortalmente venenosa em estado natural devido ao alto conteúdo de ácido prússico ou cianídrico, após ser processada, torna-se apta para o consumo apresentando vantagens com relação à mandioca não venenosa por ter maior conteúdo de fécula, o que permite a elaboração de alimentos estocáveis, como o casabe. Com inteligência, esses povos fizeram do veneno um alimento. A oposição entre a morte e a vida foi superada através da elaboração de um produto que alimenta suas comunidades.

Abriando um parêntese, passo a explicar os diversos tipos de mandioca. Quando comeci essa pesquisa, a bibliografia consultada estabelecia diferenças entre a mandioca brava ou amarga e a doce, denominadas respectivamente *bitter* e *sweet* na literatura em inglês. Não obstante, nas primeiras conversas que tive com dona Rebeca Rubio, da comunidade Huitotos de Pucaturquillo (rio Ampiyacu), percebi que alguma coisa estava dificultando nossa comunicação. Reparei, então, que «mandioca doce» para ela significava algo diferente do que para mim, e que sua comunidade ainda lidava com um terceiro tipo do qual eu não tinha conhecimento: a «mandioca boa». Ela corresponde, na realidade, ao que nós conhecemos como mandioca



Mulher secoya colocando pranchas de casabe.

ca doce, ou seja, aquela que pode ser consumida fervida, assada ou frita sem risco nenhum para a saúde¹. Por sua vez, eles chamam mandioca doce uma espécie de tubérculo suculento, com baixo conteúdo de fécula, que só serve para fazer refrescos. Entre tanto, o suco obtido ao ralar essa mandioca deve ser fervido antes de ser consumido porque também contém certa porcentagem de ácido cianídrico. Numa viagem que fiz em outubro de 2012 para La Chorrera, na Amazônia colombiana, comprovei que os huitotos de lá fazem a mesma diferenciação, e chamam «mandioca de comer» à mandioca boa.

Pouco depois comprovaria que também os boras e ocaínas diferenciam da mesma forma as três espécies. Não consultei o assunto com os secoyas, porque não sabia sobre isso quando visitei algumas de suas comunidades em setembro de 2011. Porém, suponho que não lidam com esse terceiro tipo de mandioca porque nunca falaram sobre ela durante nossas conversas.

Entretanto, para evitar confusões, vou continuar usando a diferenciação binária, comum na literatura, nos primeiros capítulos

do livro. Nos capítulos finais, quando abordar o tema da preparação de comidas e refrescos próprios dos povos indígenas considerados nessa pesquisa, optarei pela classificação das três categorias mencionadas nesses parágrafos.

Mas, por que limitar esse trabalho aos povos que cultivam e consomem a mandioca brava? Basicamente por duas razões. A primeira é o fato extraordinário, já mencionado, de transformar um produto venenoso em alimento. Mesmo explicando cientificamente a transformação da mandioca num produto comestível como um simples processo físico e químico, isso não resta valor ao fato maravilhoso tornar uma raiz maligna não só numa fonte benéfica de sustento, mas também num produto cultural próprio. A eliminação do veneno é um processo simples na aplicação, pois não requer instrumentos complicados, mas complexo em sua descoberta, porque ter chegado a ele implica uma sabedoria cuja origem ainda não foi dilucidada. Além do mais, é muito trabalhoso, especialmente quando se deseja aproveitar os subprodutos, como os sucos venenosos para preparar uma massa picante.

Esse fato extraordinário de transformar a mandioca venenosa em alimento, da morte em vida, tem relação com uma narração mítica de um povo indígena da Orinóquia venezuelana. Ela conta que, após a morte de um jovem chamado Manioc, filho de um cacique importante, foram desenterrar seus restos para o sepultamento definitivo, seguindo o costume, mas não acharam sequer rastros do cadáver. No lugar, encontraram uma grande raiz, a manioc ou mandioca, que se tornou o principal alimento dos indígenas da região. A associação morte-vida a que venho me referindo, nesse caso representada pela conversão do cadáver de um rapaz em alimento principal de uma comunidade, também é algo a ser admirado desse povo indígena.

O segundo motivo é que os povos indígenas que utilizam a mandioca brava como produto principal para a preparação de seus alimentos têm uma culinária mais complexa e variada do que aqueles não a utilizam. Este trabalho não só explica a elaboração de comidas a partir da mandioca brava, mas também inclui anotações sobre conhecimentos e técnicas culinárias em geral e, em alguns casos, sobre o entorno social em que se consomem os alimentos. O documento é complementado com informação histórica e atual de cada um desses povos. Em outras palavras, a obra não é apenas um livro de cozinha, mesmo quando fala de culinária e apresenta algumas receitas para o preparo de comidas. Este livro pretende ser uma primeira aproximação a um tema muito vasto, uma vez que a alimentação nos povos indígenas compromete seu universo inteiro de conhecimentos, crenças, modos de organização e de relacionamento com o entorno e com os seres tutelares das plantas e animais.

¹ A mandioca doce, que consumimos normalmente nas cidades, também tem uma porcentagem de ácido cianídrico, mas ela é tão pequena que não tem efeitos tóxicos para quem a consumir.



El casabe y su origen, pintura de Brus Rubio. Tintas naturais sobre llanchama (tela de casca de árvore). Planta da mandioca. Gravado.

de sangue, a mulher vai moldando o casabe. Quando fica bem assado de um lado, vira para o outro, assando igualmente.

Finalizado esse processo, o casabe é esfregado com um pouco de fécula e colocado ao sol durante algumas horas para secar. [...] Depois é guardado em cestas ou grandes baldes de plástico com tampa.

Uma variante desse tipo de casabe se faz acrescentando milho moído à massa espremida antes de ser assada. Desse modo fica com uma tonalidade avermelhada e uma textura mais quebradiça, uma vez que fica mais fino e torrado. Esse tipo de casabe não precisa ser esfregado com fécula, e é chamado de huea ao.

OTROS DERIVADOS

Farinha

A farinha (*afuato*) é preparada tanto da mandioca boa quanto da brava, que são deixadas dentro d'água por alguns dias até apodrecer e amolecer. Depois, a mandioca é amassada e colocada no tipiti para ser espremida. A seguir, é assada numa vasilha grande [...]. Precisa mexer constantemente com uma pá de madeira para evitar que queime.

Aji negro

O aji negro (*neapia*) é feito com o suco da massa da mandioca espremida, tanto da brava quanto da boa. Às vezes se coloca *camica*, uma planta que lhe dá sabor, e que ainda não consegui identificar, mas que foi descrita para mim como «um cipó que dá flor». Como os outros povos que usam a mandioca brava, os secoyas também adicionam a esse condimento básico de sua culinária as formigas curtuinsis.

Masato

O masato não faz parte da tradição secoya, mas foi adquirido de seus vizinhos quichuas, que também habitam as regiões do Putumayo e do Napo. Essa transferência cultural é evidenciada até pelo nome: *a'so*, enquanto que em quichua é *atso* [...]. O masato é preparado da mandioca boa. Primeiro é descascada e lavada, depois cozinhada. A seguir, é amassada numa bacia tipo canoa (*asototeo*), feita de madeira da árvore charapilla (*calla'o*), sendo parte dela, mastigada pelas mulheres e devolvida ao resto, a fim acelerar o

processo de fermentação com a saliva. A massa diluída em água pode ser bebida imediatamente, mas geralmente é guardada durante alguns dias para deixar fermentar mais.

Pore cono

É uma chicha de mandioca fermentada, mas diferente do masato. A mandioca é cozida, defumada e guardada de cinco a sete dias até aparecer o fungo (*pore*) que dá nome à bebida. Só então, a mandioca é amassada e misturada com bananas cozidas. Previamente, essas bananas foram penduradas em cachos até ficarem bem «muro, muro», ou seja, totalmente pretas. Uma parte da mistura é mastigada, mas para fazer isso, antes é necessário «mastigar uma folha silvestre (*weo'co*) que deixa os dentes e a boca pretinhos». A massa fica fermentando por pelo menos cinco dias em panelas de barro, bem tampadas com folhas amarradas de bananeira, e semienterradas no chão. Para beber, a massa é diluída em água e peneirada.

O *pore cono* se bebe depois da ayahuasca, portanto o processo todo, tanto do preparo da chicha e da ayahuasca quanto da ingestão, é supervisionado pelo xamã. O *pore cono* é preparado somente no verão, entre janeiro e março, época de colheita da banana.

Caldos de base

O suco extraído da mandioca espremida, tanto da brava quanto da boa, é utilizado como caldo para o preparo de várias comidas, como irei mencionar mais adiante.

Comidas

O casabe é o acompanhamento fundamental de todas as comidas dos secoyas, preparadas fundamentalmente com dois condimentos. Um deles é o aji negro (*neapia*), e o outro, o shihuango (*u'cuisi*). A preparação do primeiro já foi explicada anteriormente. O segundo, chamado *shihuango* em espanhol regional e *u'cuisi* em língua secoya, é o fruto de uma planta do gênero *Renalmia* sp. Ele tem forma oval e possui uma polpa que dá sabor e cor às comidas. Para aproveitar suas propriedades, a parte carnuda das sementes é separada e bem limpa em água fria. O suco é fervido nessa mesma água e serve de caldo para preparar diversas comidas.

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@reee.gob.pe

Web: www.reee.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.

O CASABE E OUTRAS PREPARAÇÕES

A receita do povo Secoya

O preparo do casabe (*ao*) começa com a colheita da mandioca, transportada em grandes cestos ou balaios (*do'yo'hué*) para casa, onde é descascada e ralada no ralador (*quenacua'a*). O líquido que sai da mandioca ralada deve escorrer e a massa, repousar num cesto coberto com folhas de bananeira. [...] Se a massa for de mandioca brava, deve repousar por uns três dias para que a fermentação ajude a eliminar o veneno. No caso da mandioca boa, a massa só precisa repousar por um dia. A seguir, é estendida numa bacia alongada (*tohué*), semelhante a uma canoa, mas com os extremos longitudinais

abertos, fabricada com a madeira de pau de sangue (*uitosauio*). Só então, a massa é colocada no tipiti (*tsenorio*), tecido feito de casca de topa (*yehuaio*), com cerca de 2 metros de comprimento e um orifício em cada ponta. A massa é estendida sobre o *tohué* e depois o tecido é enrolado como um tubo e pendurado de uma ponta, pelo orifício, numa estaca fixa horizontal (*a'oqueoquepé*), presa numa estrutura especialmente construída para isso. Outra estaca fixa vertical (*a'oqueotupé*) completa a estrutura, indo até o chão e servindo de apoio. Com uma terceira estaca móvel (*a'oqueotapé*), que atravessa o orifício da outra ponta do tipiti,

é realizada a torção. São as mulheres que executam as tarefas de distribuir a massa no tipiti, enrolar, pendurar e, finalmente, torcer fortemente. As três estacas, pela pressão sofrem, precisam ser fabricadas de madeiras resistentes. O suco obtido da mandioca torcida é colocado num recipiente (*cuacoro*), no qual sedimentará a fécula. O líquido restante servirá para preparar o *aji negro* (*neapia*).

A mistura espremida é moída imediatamente na bacia (*tohué*), utilizando um pesado pilão (*tochahuaro*), fabricado com madeira charapilla (*calla'o*), cuja base arredondada amassa bem a mandioca. Na parte superior,

o pilão tem duas alças especiais para as mãos femininas. Quando estiver bem moída, a massa é passada por uma peneira chamada *jijepé* (*de jije*, nome do material usado para sua fabricação, parecido com a isana). Nesse momento, a massa transformada em farinha é levada ao fogão, onde é recebida por uma vasilha (*socotiqui*), já quente, que as mulheres fabricam com greda. Cones de greda, *toasa'o* (de lume *toa*), servem de apoio à vasilha. Usando uma pá (*jisoe*), a mulher joga a farinha sobre a vasilha e alisa tudo com a parte arredondada da pá para que o casabe tenha grossura uniforme. Com uma tábua lavrada (*tieperupé*), feita de pau



Planta de yuca. Grabado.

JOIA TEXTIL DO ANTIGO PERU O «MANTO DE GOTEMBURGO»

Carmen Thays*

O emblemático tecido da cultura Paracas e outras valiosas obras voltam para o Peru, como parte do processo de repatriação do patrimônio cultural promovido pelo Ministério de Relações Exteriores e o Ministério da Cultura.



A recente devolução feita pelo governo da Suécia de quatro tecidos paracas, entre os quais destaca o «Manto de Gotemburgo», é um acontecimento relevante para a recuperação de nosso patrimônio cultural. Faz parte do compromisso desse país para subvencionar a devolução de 89 tecidos paracas que, desde 1930, ficaram sob a custódia do Museu das Culturas do Mundo, levados para lá em qualidade de doação para o cidadão sueco Sven Karel (cônsul no Peru).

Muitos especialistas coincidem na opinião de que essa peça representa a síntese da excelência na arte têxtil do antigo Peru, avaliação que compartilha com outra reconhecida peça: o «Manto calendário do Brooklyn Museum» (179,8 x 84,5 cm) correspondente a mesmo período, do Nasca 1, e confeccionada com características técnicas semelhantes. Essa peça foi saqueada do cemitério Arena Blanca, na península de Paracas, famoso desde 1902 quando foi descoberto acidentalmente por Domingo Cánepa, quem ajudado por seus operários (posteriormente transformados em saqueadores de restos arqueológicos), saqueou sistematicamente um dos núcleos funerários desse cemitério. Pelas semelhanças mencionadas, é bem possível que o «Manto de Gotemburgo» proceda também de Arena Blanca.

Pelo excelente estado de conservação, essa prenda deve ter estado na capa exterior e à altura da falsa cabeça do fardo funerário de algum importante personagem da época, de modo que não foi afetada pela de-

composição do cadáver, uma vez que o costume dos paracas era dispor o corpo do defunto nu e acorçado, com as costas cobertas com mantos cruzados na frente, e a cabeça enfeitada com turbantes como *ñañacas* e faixas cefálicas; sempre colocavam as prendas, acessórios e enfeites perto do cadáver para continuar a ser usadas na outra vida. Essas oferendas se alternaram de uma a três camadas de grandes panos de algodão, com que era armada uma falsa cabeça enfeitada com vistosos turbantes da mesma forma que crânio do defunto.

Trata-se de um manto pequeno, considerando suas dimensões –104 cm de comprimento e 53 cm de largura–, possivelmente para ser colocado sobre as costas ou para enfeitar a cabeça como uma *ñañaca* utilizada durante ritos especiais ao longo do ano. Apresenta 32 painéis quadrados de cor preta e vermelha, que contêm coloridas e complexas figuras de vegetais e sementes com características antropomorfas, aves como falcões, beija-flores e zarcillos, felinos, sapos, homens e seres antropomorfos com características de vegetais. O perímetro também é enfeitado com três diversos desenhos de homens, aves e felinos.

A forma em que foi elaborado demonstra um extremo domínio técnico aplicado na confecção de uma peça, digno de mestres altamente especializados. Inicialmente, cada um dos 32 painéis foi tecido independentemente, depois, unido aos outros, o que lembra os finos trabalhos de crochê pastilha realizados pelas habilidosas mãos das

avós que teciam motivos e depois os uniam, utilizando instrumentos muito simples: uma linha contínua e uma agulha com um gancho no extremo para enlaçar a linha em cada pontada.

Analogamente, cada painel do manto era tecido como uma peça independente para depois ser encaixado com precisão. Cada pastilha consta de uma moldura tridimensional de cor vermelha e uma figura central. Cada figura tem um núcleo de algodão tecido com pontadas cruzadas, realizadas com uma agulha de espinho de cacto e uma finíssima linha que vai sendo enlaçada progressivamente, desenhando argolas contínuas sustentadas na pontada anterior, de forma tal, e com tanta mestria, que cada figura era reproduzida com todos seus exatos detalhes.

Finalizado o núcleo, o seguinte passo era rodear ambos os lados, dessa vez com linhas coloridas e brilhantes de fibra de camélido, com que era tecido cada diminuto detalhe da figura, que ainda era contornado com linha preta. A seguir, cada figura era emoldurada no meio de uma barra tridimensional vermelha com festões nas duas beiradas. Seguindo uma determinada ordem, cada motivo era unido à grade de 32 espaços quadrangulares, tecida com a mesma técnica e linhas pretas. Ao redor da grade, juntavam-se quatro faixas vermelhas com motivos policromados, cuja metade sobressai da beira, como franjas, para dar movimento.

O resultado é uma peça com motivos idênticos por ambos os lados, realizada inteiramente com um

simples espinho de cacto e finíssimas linhas de algodão e de camélido, mas executada com total habilidade e domínio técnico.

Alguns pesquisadores opinaram que a peça tem todas as características de um calendário agrícola. É sabido que os antigos povos peruanos se sustentaram numa agricultura intensiva, cujo êxito era fruto do conhecimento acumulado através de séculos de experimentação e manipulação de diferentes espécies vegetais cultivadas segundo as estações do ano e a chegada das chuvas, que aprenderam a prognosticar observando o comportamento dos animais. Porém, como muitas outras sociedades agrárias, também trabalhavam a terra observando o firmamento, onde o movimento dos astros anunciava o tempo de semear e colher, e inclusive os períodos de seca.

Esse universo de sabedoria, representado nas aves, gatos, camarões, sapos, raízes e sementes comestíveis, seres híbridos metade homem, metade planta ou semente em diversos estágios de maturação, foi registrado nessa maravilhosa peça tecida por nossos ancestrais há dos mil anos. Ela constitui uma síntese do conhecimento científico da época. Sendo assim, é bem possível que o personagem que a usou fosse o responsável pela administração dos ritos relacionados às festividades agrícolas ao longo do ano.

* Arqueóloga. Especialista da Área de Conservação de Tecidos do Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.