

CHASQUI



O CORREIO DO PERU

Ano 11, número 21

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Outubro de 2013



La Santusa, de José Sabogal. Óleo sobre tela aderida a nórdex. 1928. 65 x 56 cm. Coleção do Museu de Arte de Lima.

GAMALIEL CHURATA: TEMAS E MOTIVOS EM *EL PEZ DE ORO* /
1921-1931: DEZ ANOS DE POESIA / A PINTURA DE JOSÉ SABOGAL /
CELEBRAÇÃO DA QUINOA / MÚSICA E MÚSICOS NA CATEDRAL DE LIMA /
MATE BURILADO: FRUTO COM HISTÓRIA

GAMALIEL CHURATA

TEMAS E MOTIVOS EM *EL PEZ DE ORO*

Helena Usandizaga*

Aproximação e resgate da obra medular de um dos escritores mais significativos do indianismo no Peru, que foi também principal animador do grupo Orkopata e do *Boletín Titikaka*.

Os principais temas de *El pez de oro*, a obra de Arturo Peralta (Gamaliel Churata) publicada por primeira vez em 1957, estão ligados ao relato mítico central, o do nascimento do peixe de ouro, fruto da união entre o puma de ouro e a sereia do lago Titicaca. Este relato propõe uma ideia de regeneração ao mesmo tempo interior e social: a busca e a conexão com a origem para renascer, a permanência e a renovação da vida, a mudança social e a proposta de uma nova sociedade, a expressão renovada e autêntica. Tudo isto se une ao tema da conexão do distinto, da não separação entre realidades materiais e espirituais, e da conexão também de diferentes conhecimentos mediante uma estrutura polifônica. Por outro lado, a extraordinária multiplicidade de estruturas formais da obra se corresponde com uma rede de motivos que se apresentam através da exposição, da argumentação, da narração e do diálogo...

No mito sincrético do nascimento do peixe de ouro se situa o fio narrativo da obra, porém a interpretação desta história tem diferentes níveis, através do núcleo de significado do advento do peixe de ouro, o Filho: histórico-reivindicativo, existencial e criativo. No primeiro, o peixe de ouro a pesar de sucessor do puma de ouro, seu pai, sugere uma continuidade da dinastia inca ou, melhor, uma restauração e uma regeneração que apontam a um conteúdo reivindicativo do mito, paralelo ao do mito de Inkarrí. No segundo, o peixe de ouro aparece relacionado com a reflexão existencial do relato, na que esta figura, em sua qualidade de filho, representa a continuidade da cadeia vital e a possibilidade da permanência na matéria ligada ao pensamento animista andino, conceito visível em «Paralipómeno Orkopata», no capítulo «El pez de oro», e relacionado com a ideia de pacha, como ciclicidade que não se explica só pela repetição, ainda que conecta com os antepassados como o outro pólo de raiz e regeneração. No terceiro, o peixe de ouro se vincula com a expressão e a criação, pois a dificuldade de criar uma escritura andina relacionada com as línguas nativas e os conteúdos andinos se apresenta desde o ponto de vista da conexão com a raiz do canto, do «trino» que produzem o peixe de ouro e os pássaros, raiz representada pelo peixe de ouro e por uma série de personagens míticos ligados às cavernas e ao aquático, assim como aos próprios antepassados.

No entanto, esboçados ou sugeridos alguns temas centrais, a pergunta que se apresenta é a da organização da obra, que resulta difícil de catalogar: o discurso se fórmula principalmente como apelação, narração e, às vezes,



O escritor e sua esposa, Aida Castro, em 1938. Gamaliel Churata, pseudônimo de Arturo Peralta, nasceu em Arequipa em 1897, viveu boa parte de sua vida entre Puno e La Paz. Morreu em Lima, em 1969.

diatriba, de um enunciador que muda sua identidade (em várias passagens é o próprio Khorí-Puma, um dos seres míticos que povoam a obra) e que se dirige seguidamente a um enunciado, também cambiante («amigo meu», «querida menina», «Capitão», «Prato», «Sancho»...; também se dirige al Khorí-Challwa ou peixe de ouro, seu filho). Este destinatário seguidamente intervém no discurso que se converte assim em diálogo; algumas ocasiões um dos interlocutores se converte em um narrador que se dirige a um hipotético leitor; tudo isto repousa sobre citações e inter-textos como os de Guaman Poma, o diário de Colombo, a Bíblia, os clássicos espanhóis, os autores de toda a tradição literária e filosófica, que podem ir desde os pré-socráticos até Schopenhauer e Nietzsche, desde Dante até Rousseau, desde o imperador Adriano até Walt Whitman... Como se vê, devemos considerar, ao falar dos capítulos, que *El pez de oro* é uma obra trans-gênica: não é novela, ainda que tenha um fio narrativo, e não é ensaio no sentido clássico, apesar de que sua

estrutura dialógica entre diferentes sujeitos formula perguntas e encena o encontro entre diferentes respostas para chegar a um conhecimento que se constrói no texto. Não é também um livro de poemas, mas está cheio de poemas às vezes muito próximos às formas tradicionais andinas.

Além da hibridez lingüística e das formas poéticas andinas, o texto tenta incorporar a sabedoria e o conhecimento andinos, canalizando-o principalmente através dos mitos e também de sujeitos e de modos de conhecimento ou articulação do mundo que se convertem em processos discursivos: os modos cognoscitivos baseados na oposição e a complementariedade dos contrários; o animismo; a sabedoria chamánica e seus modos peculiares de enunciação, que implicam conceitos como ahayu, ahayu watan (a amarradura da alma), naya, hallpakamaska..., e especialmente a estrutura da convocação que se dá nas festas e nos rituais andinos. Estas dimensões de conhecimento são ativadas porque a preocupação de Churata não é tanto «representar» o indígena como conec-

tar com sua sabedoria, que, segundo aponta o autor, não se manifesta devido a circunstâncias históricas. Para fazer ressonar as diferentes dimensões do mito, a obra se estrutura como um texto-caminho: se trata de uma busca a partir de elementos culturais que se assumem um pouco ironicamente e que criam trajetos paradoxais.

Neste contexto, a história que se narra em *El pez de oro* tem diferentes níveis: história mítica, história da morte do filho, história da busca da escritura. No entanto, se articulamos estes argumentos com os motivos, para chegar aos temas, pode-se dizer que os motivos vão muito além do personagem do peixe de ouro e a história de seu nascimento - morte - regeneração. O tema da continuidade da vida e da exploração da raiz, por exemplo, se manifesta a partir da ideia dos seres de abaixo e dos mortos benfeitores, que aparecem às vezes como malignos por contaminação cristã, e também com o valor andino, mais matizado, de forças escuras que devem ser controladas; inversamente, também os duendes malignos têm algo de benéfico.

Do mesmo modo, o animismo e a materialidade da vida se manifestam tanto nas conversações do enunciador com os personagens da sabedoria conhecida no cânon ocidental como mediante narrações, por exemplo as que se referem ao layka ou bruxo andino, que aludem a sabedoria animista do bruxo, a que às vezes se adianta aos logros da sabedoria convencional, precisamente por sua proximidade à matéria e sua capacidade de anular o natural e o sobrenatural; se apresentam também como personagens-motivo (o Khawra ou llama, o cão Thumos), ou através de conceitos como o da terra animada ou Hallpaka ou lhama; o pagamento à Pachamama, o ahayu-watan e a adivinhação em coca são motivos para o tema da espiritualidade da matéria, algo que se manifesta com a cura chamánica, a oferenda e a adivinhação em coca no capítulo «Mama Kuka».

O tema da conexão dos estratos do mundo e da força do cosmos, e ao mesmo tempo da reivindicação da América não colonizada, se manifesta no capítulo «Pachamama» com uma versão peculiar do descobrimento da América que contém ao mesmo tempo história e reflexão. Este tema da reunião e a luta dos opostos (diferentes entidades como matéria/espírito ou seres heterogêneos como a terra americana e o forâneo Colón) se formula nesta releitura na que a Pachamama, fecundante e propiciadora, engloba todo o existente e seu poder genésico material, de permanência vital e unificador, inclui assim a Colón.

Ao mesmo tempo que os temas e motivos recorrem a textura do livro e se combinam e imbricam, podemos

Foto: Cortesia de Pedro Pineda Aragón e de José Luis Velásquez Carambel.

assinalar talvez capítulos que incidem mais em um «Homília do Khorichallwa, que os compreende todos através da reivindicação do andino, desenvolve amplamente o tema da escritura americana por intermédio de uma reflexão sobre a língua, a cultura e as raízes identitárias; «El pez de oro», e especialmente a seção «Paralipómene Orkopata», incide na dimensão existencial através das ideias de nascimento e morte que conectam o homem com o espaço-tempo sempre presente que sustenta a continuidade da vida; «Homília» e «Khorikhellkata Khorichallwa» incide nas dimensões criativa; «Morrer de América» insiste entre a dimensão reivindicativa com segmentos como a luta entre o peixe de ouro e o tirano e monstruoso Wawaku ou a discurso do inca sobre a educação; «Puro andar» fala da viagem de início aos infernos para conectar com os mortos; «Mama Kuka» fala de outro modo, mais chamánico, da viagem interior; «Povos de pedra» encena o encontro entre os seres antigos e o enunciador; «Os sapos negros» explora na morte e na dor e sua vertente regeneradora, pondo em paralelo a história do enunciador (especialmente a morte do filho) e do puma de ouro; «Espanholadas» encena, mediante um duelo verbal, o enfrentamento de culturas.

Um dos principais motivos dentro da ideia de criação artística e de identidade está ligado ao peixe de ouro; se trata do motivo do «trino» deste peixe que se relaciona com o canto dos pássaros andinos, com a música secreta das cascadas e mananciais e com a voz dos antepassados. O gorjeio do pássaro é ao mesmo tempo reivindicação da identidade e da justiça, afirmação da existência como cadeia vital e como dor, e arte que vem da conexão com o obscuro, com os ancestrais, com a Pachamama e com a alma do mundo; por isso o lago Titicaca, de onde sai a música, é um lugar agitado que conecta os sons da natureza e do canto com a palpação do mundo.

Neste contexto híbrido se produz a busca da expressão que miticamente se manifesta no *El pez de oro*, já que encontramos no mito uma dimensão ligada à expressão: as ideias de dor, de germinação e de alimento também se relacionam com a dimensão estética e criativa do mito ligada à identidade —cuja presença assinalávamos inicialmente—, não só com a existencial. No plano existencial, viamos como esta ideia está estreitamente travada com a da cadeia vital na que se insere o ser humano. Se o ser humano é permanência, o é graças à união com seus antecessores e descendentes: esta vivência nos mortos e a continuidade nos filhos pressupõe não somente a imortalidade, mas também o encontro com a raiz e a expressão pelo canto, o que Churata chama «el trino». E ao mesmo tempo, este canto ou gorjeio tem valor reivindicativo: é a afirmação de uma recuperação histórica.

O texto reúne alguns fragmentos da introdução do livro Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Madrid: Cátedra, 2012.

* Doutora em Semiótica e em Filologia Românica. Desde 1994, foi professora titular de Literatura Hispano-americana na Universidade Autônoma de Barcelona. Suas linhas de pesquisa são a poesia peruana contemporânea e a literatura andina.

Homília del Khore Challwa

Do que foi declarado anteriormente não se conclua que no *El pez de oro* se pretenda oferecer o paradigma desse novo idioma indo-hispano, e menos de um medularmente americano; se como fruto modesto e honesto de uma atitude que tem a insignificância e idade de seu autor, apenas luz—menos por decisão literária que hábito—incrustações índias mais pitorescas que substantivas, tentativas débeis por arrancar da cordagem hispânica a melodia sanguínea. Mas que de tentativas desta índole surja por fim um idioma americano, a seguir o bom caminho de Guaman, se entendo bem, será fruto dos escritores que o tentem com gênio e com amor de plebe.

Não será por literário um problema meramente estético; se o que se busca é acentuar uma radical americana na Literatura da América, tem que começar-se por acentuar menos que a paisagem a valorização antropológica. A verdadeira capacidade estética da América está no sangue do índio e, portanto, a forma de fazer estética americana é fazer da América um mundo índio; que será índio sempre, se a gênica da cultura a subministra o habitante quanto natureza e fruto. Se não conciliamos as prerrogativas do criollo com as maiores do índio, e deste cremos que não serve para nada mais que operário, choça pequena, porteiro de hotel, malandro eleitoral, facilitador de uniões ilícitas, enquanto para aquele reservamos os dons da arangelidade, nunca teremos um poeta índio, como em quatrocentos anos não colocamos um santo cuprífero aos nichos ortodoxos, que não se poupam para negros nem amarelos. O índio não é um sub-humano, se já sabemos que as imbecilidades de Sepúlveda foram aniquiladas em seu mesmo vitriolo; é sim um subnutrido por causa dos sobre-nutridos que o golpearam e o golpeamos ainda em prosa e em verso. O grande poeta «índio», que don Franz Tamayo, decreta que se faça dele artesão, mecânico, talvez prático em engenharia. Mas não, nem se procure, filósofo ou esteta, porque tudo o que vê com as elaborações da imaginação lhe está negado. Realmente, por muito que se medite em tese tão insólita se penetra em suas razões. Será que o índio é um animal detido nas sub-es-

truturas do desejo instintivo? Por que constituiria esse estrato imóvel, se todos os povos, e os mais tipicamente manuais, como o anglo-saxão, foram fecundos em poetas e filósofos? Diga-se que mais útil é “o pongo” indígena que trabalha em uma propriedade, e se compreenderá quem o diz. É índio o melhor do pensamento de Tamayo (como eu estou sabendo); ainda que suas virtualhas mentais sejam humanísticas e grego-latinas, não o mais valorizado nele, já que de valores dessa índole está abarrotado o templo mestiço. Vale o que nele se explica como presença de um sentimento telúrico, portanto, índio; que não é muito em quantidade.

Explica-se o “yaraviismo”, canto melancólico e monótono de origem quechua mestiço como predomínio da sensibilidade lacrimosa e inferior do índio; o que é falso, da mais tremenda falsidade. As inibições do índio são assinaladas e estudam nos burgos; se as buscam no seu mundo não existem. O “harawi”, gênero musical pré-inca em suas fontes é um canto sacudido por sentidos pánicos da vida, é agro-geológico e nupcial, possui mais qualidade erótica que fresca. O padre do yaraviismo é o “cholo” de olhos redondos e sobressalentes que não cabe nas loucuras heráldicas. Esse esquece sua mãe se é índia e a só chama a seu coração quando se sente possuído pelo pavor da morte. O índio sabe três coisas claras: quando calar, quando chorar e quando matar... E não tem imaginação!... Que são a volição e a imaginação filosófica então? Há algo mais na tragédia grega?

Anota Garcilaso que no Cuzco funcionava escola destinada à educação dos filhos de nobres orelhudos submetidos ao paternal jugo do rei; e que certa vez o sábio sacerdote que a regia, acariciando alguns deles, seguramente dos mais vivazes, lhes dizia:

—Ah, filhos meus; como quisera ver estas cabecinhas brilhando em Salamanca...!

É que o espanhol, não é o sepulvedesco de nossas ninhadas criollo-mestiças.

Não há literatura sem homem.

Quando os hermeneutas da Literatura Americana conferem valores «americanos» a qualquer hispânico

nascido nestas terras, por esse fato fortuito, de que ninguém pode acabar responsável nem eles; não veem que se há uma voz «americana» na Literatura Espanhola é a de Calderón de la Barca.

Que esquiliano desgarramento mais americano que o do Segismundo de *A vida é sonho*?

Que delito cometi
contra vós
nascendo?...

Afirma-se que o grande poeta inspirou sua tragédia na do inca Yawarwaka, o que chorou sangue. É inteiramente admissível; se esse grito vale por toda a «literatura americana» de todos os tempos. Esse não é kuiko, é americano, não é grego, nem razões tem para ser hispânico. Não em vão Calderón dedicou peça de devoção à glória da Virgem índia. É o contrapelo hispânico dos Sepúlvedas.

Espanhol é o divindade da Literatura Americana. E por tão calde-roniana razão é a literatura da fuga. Jamais —é o que percebo— obedeceu ao heróico destino do que engendra a custa de sua vida. No há Corteses em nossas letras. Da mesma maneira que Francisco Pizarro, que pode fazer áurea sua majestade no Cuzco, buscou a choça junto à praia (e a observação vem de um eloquente sociólogo titikaka) para escapar se o negócio se tornava torto, como ao seu sócio o caollo Almagro; a Literatura Americana é portuária é fugaz, à mercê das incitações dos meridianos mentais do Velho Mundo, e a bulevardiza, estepiza, niponiza, heleniza, e sempre em criollismo, nativismo, decadentismo, vanguardismo, realismo, naturalismo, acaba excêntrica, com desapego, que não seja no pintoricismo episódico e vácuo, da coordenada índia. Excluo naturalmente deste juízo o Vanguardismo do Titikaka (o fato mais curioso e insólito da Literatura do Peru nos últimos tempos, segundo L. A. Sánchez), que de «vanguardista», no sentido europeu, tenha poucas, ou nenhuma, condescendências. Eram literatura e movimento de entranha hominal, de adesão humana, além das desonestas irmandades que nos abordam.

Fragmento de *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 167-171.



1. Primeira Edição de *El pez de oro*. La Paz, Editorial Canata, 1957.



2. Edição crítica de José Luis Ayala. Lima, A.F.A. Editores Importadores, 2011.



3. Edição de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra, 2012.

Recentemente se publicou também seu livro póstumo *Ressurreição dos mortos/Alfabeto do incognoscível*, Edição e estudo de Ricardo Badini, Lima, Assembleia Nacional de Reitores, 2010, e *Ahayu-Watan. Soma poética de Gamaliel Churata*, Edição de Mauro Mamani Macedo, Lima, Fundo Editorial da “Universidad Nacional Mayor de San Marcos”, 2013.

1921-1931 DEZ ANOS DE POESIA

Marta Ortiz Canseco*

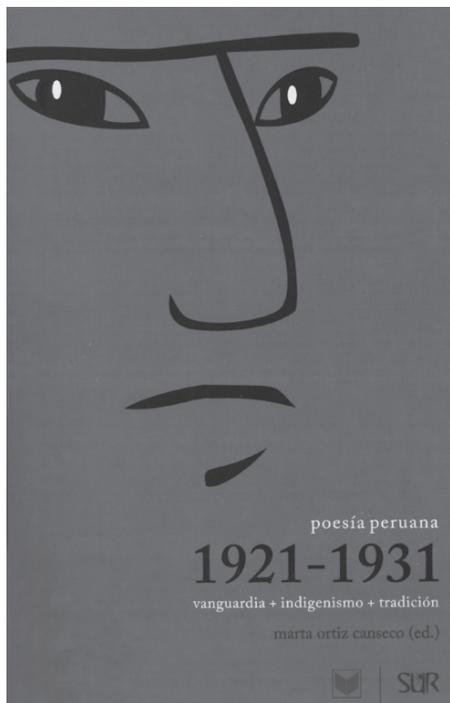
Aparece em Madrid uma antologia sobre uma década chave na poesia peruana do passado século XX: *Poesia peruana 1921-1931 / vanguardia + indianismo + tradición*. Aqui um fragmento do estudo introdutório, no qual a autora explica o propósito de sua busca.

Costuma-se considerar a década de 1920 como uma das mais relevantes no desenvolvimento da «nova poesia peruana», tanto pelo nascimento das famosas revistas de vanguarda que ofereceram um espaço para as novas ideias estéticas e políticas (*Amauta*, *Boletim Titikaka*) como pela aparição de certos poemários (*Trilce*, *5 metros de poemas*) que, por mencionar brevemente, revolucionaram o dizer poético em castelhano. Críticos como Mirko Lauer ou Yazmín López Lenci demonstraram já a importância desta década como um dos pontos de partida para falar do debate sobre a modernidade no Peru do século XX. Durante esses anos se desenvolveram processos sócio-políticos totalmente novos: a fundação do APRA por Haya de la Torre, a trajetória ideológica de José Carlos Mariátegui, a aparição de uma classe média emergente ou o movimento incessante entre Lima e as províncias, que permite ir concebendo o país como um todo e desemboca na busca do sentido desta nova nação.

No entanto, existem alguns aspectos desta década que permanecem desconhecidos em certo modo, e não só referentes à poesia; muita informação sobre esses anos fica ainda por descobrir. Duas das causas principais poderiam ser a perda de fontes e a inacessibilidade aos documentos originais. Naturalmente, se nos centramos no campo da poesia publicada durante esta década, não falamos de que autores como César Vallejo, Martín Adán ou Carlos Oquendo de Amat tenham permanecido ignorados ou inéditos. Os que ficaram no esquecimento, aqueles que são hoje inacessíveis são seus leitores, seus interlocutores, aqueles a quem liam: poetas como César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Carlos Alberto González, José Chioino, Mario Chabes, Emilio Armaza, Federico Bolaños...

Não se trata aqui de formar uma antologia de poetas menores (e não são precisamente menores alguns destes poetas); se trata ao contrário de situar todos no momento ao que pertencem. Um dos problemas recorrentes foi o do estudo sistemático que se realizou de Vallejo ou Adán num espaço vazio, num contexto indeterminado. Aos que liam esses autores tão conhecidos, com os quais se formaram, como era o momento sócio-cultural do Peru que os viu crescer? Esta antologia quer resgatar esse espaço, reivindicá-lo como um dos fatores mais importantes na carreira dos poetas peruanos que já alcançaram categoria de *universais*.

Já que nem todos os livros desses anos respondem a uma estética



Portada de *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat.



O poeta Carlos Oquendo de Amat.

vanguardista, o objetivo principal é mostrar como co-existiam os poemários mais inovadores da vanguarda e o indianismo com aqueles que seguiam cultivando certa sensibilidade modernista ou romântica, e oferecer assim um mapa que abranja grande parte dos livros publicados durante a década. É uma sentença comum da crítica englobar na categoria *vanguardista* muitos dos autores que publicavam nesta época e que no entanto permaneciam em uma estética conservadora. De maneira que esta não quer ser uma *antologia vanguardista*, mas pretende apresentar a poesia peruana da década de 1920 como um campo cultural complexo onde co-existiam estilos muito diferentes.

Se pensarmos, por exemplo, em 1922, nos daremos conta do modo em que convivem estéticas radicalmente opostas em uma mesma esfera

intelectual. Este tipo de heterogeneidade é inerente a todo processo social, e mais ainda quando falamos de uma sociedade que arrasta o peso dos contrastes coloniais. Aqui se trata de fazer que esse contraste seja o protagonista: não queremos uma antologia vanguardista nem modernista, nem romântica desta década, e sim uma que englobe a todas ao mesmo tempo. Em 1922 aparece *Trilce*, de Vallejo, que convive com *Fogos fátuos*, de José Chioino; *Atalaya*, de Federico Bolaños; *O átrio das Lâmpadas*, de Daniel Ruzo, e *Teu livro*, de Alberto Hidalgo, entre outros. No seria interessante, por uma vez, ler todos estes poemários conectando-os entre si? E se levamos em conta que *Trilce* apareceu em Lima; *Teu livro*, em Buenos Aires; *Alma*, de Mario Chabes, em Arequipa, e *O átrio das lâmpadas*, em Madrid?, que significa este movimento e esta convivência de poemários tão diversos e que, publicados em lugares tão distantes entre si, pertencem no entanto (e sem dúvidas) ao mesmo campo cultural? E muito mais interessante será observar como no ano seguinte Hidalgo publica sua definitiva consagração como vanguardista em forma do poemário *Química do espírito* e quatro anos depois Mario Chabes desenvolve uma veia indigenista em seu livro *Coca*.

Definitivamente, esta antologia quer ser reflexo de uma década em movimento, quer unir autores e poemários que não costumam relacionar-se e oferecer ao leitor um panorama

talvez não completo, mas sim, fiel à heterogeneidade de uma época cheia de conflitos e mudanças sociais. A intenção última é traçar uma sorte de atlas da década, não estabelecendo um cânon, mas precisamente oferecendo o panorama que não responde ao cânon. Todo o mundo pode aceder aos poemas de Vallejo, Oquendo de Amat, Adán ou Hidalgo. Sabemos que César Vallejo lia e admirava seu amigo Alcides Spelucín, e que Mariátegui o incluiu nos *7 ensaios de interpretação da realidade peruana*, mas apenas podemos aceder a seus textos, que falam de uma época e são necessários para completá-la. Conhecemos Federico Bolaños porque participou na fundação da primeira revista de vanguarda peruana, *Flechas* (1924), porém quem leu seu poemário *Atalaya*, publicado em 1922?, que tem esse poemário de vanguardista?, como lê-lo no contexto do ano da publicação de *Trilce*?

Introdução do livro *Poesia peruana 1921-1931 / vanguardia + indianismo + tradición*, de Marta Ortiz Canseco, Madrid, Iberoamericana/Vervuert-Livraria Sur, 2013, 271 pp.

* Marta Ortiz Canseco é doutora em Filologia Hispânica pela Universidade Autônoma de Madrid. Realizou a recente Edição crítica do primeiro poemário de César Vallejo: *Os heraldos negros* (Madrid, Castalia, 2009) e colaborou na entrega sobre poesia peruana para *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton).

MAGDA PORTAL
(Lima, 1900-1989)

la luna de aumento de la mañana
ha duplicado al paisaje matemático
ahora todo tiene un noble porcentaje de Sol

mi cuerpo fino de mujer civilizada
arrebujado en brumas neurasténicas
se desnuda a la ducha de un bienestar
acariciante—

recomienzo el horario de la sonrisa
el calendario retrocede
sobre mi viejo pensamiento

«El trabajo intelectual perjudica
la belleza del rostro» Oscar Wilde—

i como todo es relativo
pongámosle un poco de belleza
a estos días heroicos
acribillados de números de acero; celuloideos
de cartas, etc., etc.

yo tengo preso el sueño de la Vida
pájaro en jaula de hierro
con una puertecita a la esperanza

el Sol sale todos los días
de sus telarañas de nubes—

De: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

Magda Portal

MAGDA PORTAL
(Lima, 1900-1989)

a lua de aumento da manhã
duplicou a paisagem matemática
agora tudo tem uma nobre porcentagem de Sol

meu corpo fino de mulher civilizada
encoberto em brumas neurasténicas
se desnuda à ducha de um bem-estar
acariciante—

recomeço o horário do sorriso
o calendário retrocede
sobre meu velho pensamento

«O trabalho intelectual prejudica
a beleza do rosto» Oscar Wilde—

e como tudo é relativo
ponhamos um pouco de beleza
a estes dias heroicos
crivados de números de aço; celulóides
de cartas, etc., etc.

eu tenho preso o sonho da Vida
pássaro em jaula de ferro
com uma portinha à esperança

o Sol sai todos os dias
de suas teias de nuvens—

De: *Uma esperança e o mar. Vários poemas à mesma distância*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

p o e m a d e l m a n i c o m i o

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

De: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

p o e m a d e l m a n i c ô m i o

Tive medo
e regressei da loucura

Tive medo de ser

uma roda

uma cor

um passo

PORQUE MEUS OLHOS ERAM MENINOS

E meu coração
um botão
mais
de
minha camisa de força

Mas hoje meus olhos vestem calças compridas
vejo a rua que está mendiga de passos.

De: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA
(Lima, 1904-1988)

PERDIDO en lo horrible oscuro, el rey enano palpa su soledad rugosa.

La flor que nació en el aire. La flor que no nació. ¿Ves? El cielo a veces baja hasta las manos. El cielo es una ola tempranísima en este mar de soledad.

¿Quién animó la ruta clara y sencilla? ¿Quién caminó en la noche? ¿Quién enredó su sueño a los primeros limoneros del alba?

Toda la noche estuvo mirándome el silencio, sumiso como un perro.

Esta es la casa con los soportales recios. Aquí se echan a cantar las flores. Hasta aquí llega el mar con su traje de espuma y sus lindos zapatos de madrepora.

De: *Cinema de los sentidos puros*. Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA
(Lima, 1904-1988)

PERDIDO no horrível obscuro, o rei anão palpa sua solidão rugosa.

A flor que nasceu no ar. A flor que não nasceu. Vês? O céu às vezes desce até as mãos. O céu é uma onda precoce neste mar de solidão.

Quem animou a rota clara e simples? Quem caminhou na noite? Quem enredou seu sonho aos primeiros limoeiros da aurora?

Toda a noite estive observando-me o silêncio, submisso como um cão.

Esta é a casa com os pórticos robustos. Aqui se põem a cantar as flores. Até aqui chega o mar com seu traje de espuma e seus lindos sapatos de madrepora.

De: *Cinema dos sentidos puros*, Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

A PINTURA DE

Ricardo Ku

O Museu de Arte de Lima organizou a mais completa exposição retrospectiva sobre a obra de José Sabogal (Cajabamba, 1888-1956), cuja contribuição criadora do mestre



Carlota Carvallo Wallstein. 1931. Óleo sobre tela. Coleção Museu de Arte de Lima.

Poucos artistas tiveram uma influência tão decisiva na arte peruana do século XX como José Sabogal. Não é por acaso que sua primeira exposição em Lima, apresentada na Casa Brandes a meados de 1919, seja considerada de forma quase unânime como o início da arte moderna em nosso país. Nascido em Cajabamba em 1888, Sabogal viajou muito jovem a Europa e as costas do norte da África. Posteriormente se trasladou a Argentina, onde concretizou sua formação profissional como pintor. Instalado primeiro em Buenos Aires, o artista passou depois como professor de desenho a Jujuy, onde se introduziu na pintura nativista do norte argentino. Em 1918 retornou ao Peru pela rota do altiplano, detendo-se em Cusco por vários meses. Ali realizou uma série de pinturas enfocada na vida tradicional da cidade e seus «tipos» raciais, precisamente aquelas que exibiria um ano depois na capital.

Num contexto bastante conservador, as audácias no colorido e a estilização das telas assinalaram um rumo novo para a pintura de nosso país. O caráter augural da amostra levaria tempo depois a assumi-la como uma confrontação radical com o passado imediato, em uma sorte de versão local dos relatos usuais sobre a modernidade europeia. Mas, ao contrário da suposta oposição que havia gerado entre o público limeño, a exibição da Casa Brandes obteve um rotundo triunfo entre a crítica

ca e marcou o início de uma carreira ascendente para Sabogal. Sem dúvida, o artista respondeu a expectativas já existentes entre a intelectualidade local, que anelava tanto uma renovação formal da plástica como o surgimento de uma pintura «peruana» que indagava nos costumes e tipos vernáculos. Como declarou desde um princípio, buscava erigir suas obras como «documentos de caráter», expressão de autênticos tipos raciais nos quais se cristalizava todo um processo biológico e histórico.

As imagens emblemáticas do país começaram a definir-se assim no terreno da representação étnica, inserindo-se no amplo horizonte dos nacionalismos artísticos que se perfilavam por toda a região. Naquele contexto, a herança peninsular foi entendida como o componente «racial» que unificava aquela ampla comunidade cultural compartilhada. Por isto não surpreende que a pintura regionalista espanhola ditasse a pauta inicial para a representação do «autêntico» em boa parte do continente. O estilo desenvolvido por artistas como Ignacio Zuloaga ou Hernen Anglada Camarasa permitiu além disso pensar na possibilidade de renovar a linguagem plástica sem chegar à subversão radical da «sã pintura». Estes modelos não só se fizeram sentir em boa parte da obra de Sabogal, mas também a própria idéia de alcançar um justo meio entre a estilização e a objetividade. Sua aposta por uma figuração, na que a realidade visual era plenamente reconhecível, deveu reafirmar-se



Varayoc de Chinchero. 1925. Óleo sobre tela. 169 × 109 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidade Metropolitana de Lima.

também frente ao muralismo mexicano, que se converteria para ele em outro ponto de referência vital.

Como afirma Natalia Majluf a propósito de Camilo Blas, a pintura indigenista definiu os limites estéticos de sua pintura ao impor-lhe a tarefa de representar o país¹. De fato, só o projeto de fixar imagens da nação que pudessem ser compartilhadas por todos devia entender-se como contrário ao individualismo das vanguardas radicais. Porém o êxito desta

iniciativa parece ter exigido além disso uma toma de distância frente ao aberto didatismo político do exemplo mexicano. A imagem bucólica do mundo rural andino cunhada por Sabogal na década de 1920 podia assim vincular-se tanto com a retórica populista do governo de Augusto B. Leguía (1919-1930) como com as agendas reivindicativas da vanguarda política do momento. Isto explica a ubiquidade do artista, que integrava o corpo docente da Escola Nacional

JOSÉ SABOGAL

Kusunoki*

(1888- Lima, 1956). A amostra é acompanhada com a publicação de um impecável catálogo consagrado à história do indianismo peruano.

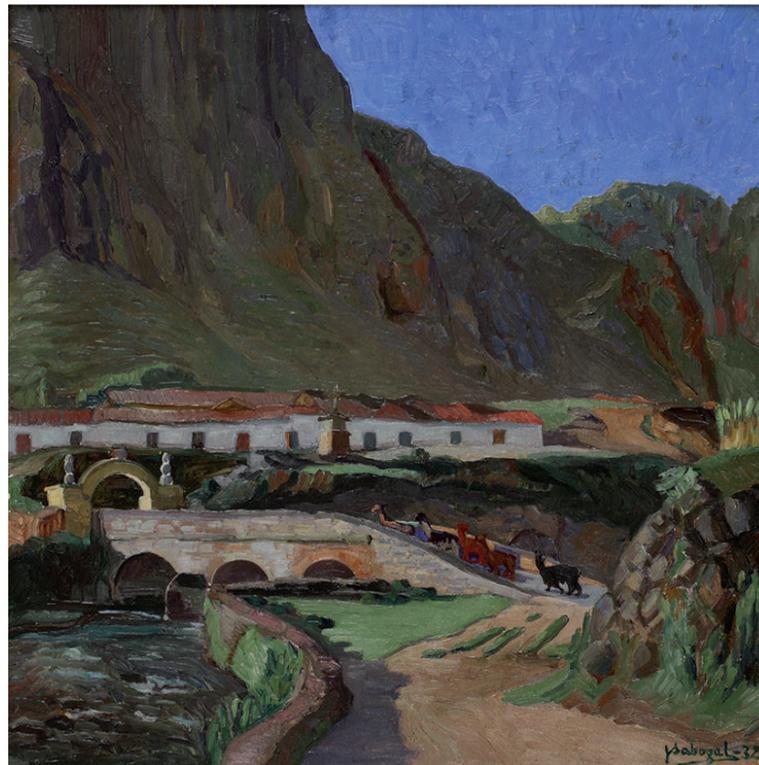


A mulher do varayoc. 1926. Óleo sobre tela. Coleção Elsa Vidal de Ausejo, Lima.

de Belas Artes —marco oficial da plástica do momento— ao mesmo tempo que colaborava de maneira estreita com José Carlos Mariátegui na revista *Amauta*.

O intelectual socialista não duvidaria em declará-lo como o «primeiro pintor peruano», e destacou o firme compromisso do artista cajabambino por manter sua pintura nos termos da realidade para poder assim transformá-la, uma atitude oposta à «dissolução» de uma arte ocidental cada vez

mais «desumanizada». Sabogal daria um passo além de sua vindicação do indígena contemporâneo ao sustentar que suas manifestações plásticas não só possuíam hierarquia estética, mas também assinalavam um rumo para a criação de uma arte verdadeiramente peruana. Daí que, entre os grandes transformadores da plástica europeia, só reconhecesse explicitamente sua admiração por Paul Gauguin, cuja «peruanidade» era defendida naquele momento.



Ponte de Izcuchaca. 1932. Óleo sobre madeira. 66 × 66 cm. Coleção particular, Lima.

Aquela exigência de autenticidade, agora enraizada no indígena, levou a que Sabogal rejeitasse constantemente o estatuto canônico da arte europeia e apelasse ao modelo mexicano. Com a ascensão à direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1932, o pintor outorgaria caráter oficial àquele ideal de autonomia estética. Ainda que sua aposta não tivesse gerado maior discussão dentro da efervescência nacionalista da década de 1920, terminaria jogando contra ele durante a década seguinte. Ao converter-se em um estilo oficial, a estilização indigenista foi posta em discussão: se para a intelectualidade conservadora constituía uma deformação desnecessária, uma nova geração de artistas a rejeitou por considerá-la vazia de um compromisso real com o moderno. Desde ambas as direções aumentaram as críticas contra a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Numa luta por liberar da égide sabogalina o único marco institucional para o desenvolvimento da atividade artística em nosso país.

O papel protagonista que Sabogal havia outorgado ao indígena em sua visão do nacional também começou a ser questionado. O país começava a definir-se como fruto da «mestiçagem», que nos termos mais conservadores significava entender a conquista como o início da fusão harmoniosa entre o indígena e o espanhol. Para a crítica mais progressista, o pitoresco da serra foi denunciado além disso como o refúgio ideal para esquivar os verdadeiros problemas artísticos.

O pintor respondeu este novo desafio com a ideia de um Peru «inte-

gral», que o levou a outorgar uma maior representação à costa e incorporar a selva no seu já amplo repertório de imagens do país. Esta busca por expressar de forma cabal o «peruano» dirigiu além disso a uma linguagem alegórica muito pessoal a partir da década de 1940. Em uma série de «naturezas mortas» paradoxalmente animadas, Sabogal representou objetos emblemáticos da arte popular peruana que parecem cobrar vida ao localizar-se em paisagens irreais. Aquilo era o reflexo de um interesse permanente pelas manifestações plásticas rurais, a cujo estudo se dedicaria plenamente desde o Instituto de Arte Peruana, o qual dirigiu desde sua saída da ENBA, em 1943, até sua morte, ocorrida 13 anos depois.

Acima da polêmica que envolveu suas obras no final de sua carreira, Sabogal pode forjar um repertório de imagens de nosso país que ainda mantém vigência. A ambiciosa exposição que o Museu de Arte de Lima (MALI) lhe dedica de julho a novembro deste ano será ocasião para reformular nosso olhar sobre o artista. Ao apreciar as mais de quatrocentas obras que se exibem na amostra, o público reconhece a importância do legado que deixou Sabogal à cultura visual de nosso país.

* Formado em História da Arte pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima e candidato a máster pela Universidade Católica do Peru. Curador associado do Museu de Arte de Lima.

1 Natalia Majluf. «Camilo Blas, pintor indigenista», em Camilo Blas (Lima: Museu de Arte de Lima, 2010): 16.

CELEBRAÇÃO DA QUINOA

Teresina Muñoz-Nájar*

Devido ao seu valor nutricional e versatilidade na cozinha, a quinoa dos Andes se expande pelo mundo. A FAO declarou o 2013 como Ano Internacional da Quinoa para realizar a importância deste milenar grão andino como um dos alimentos do futuro, clamado a despreparar seu potencial na segurança alimentícia e na erradicação da pobreza.

De repente, os sites web e blogs dedicados à quinoa, palavra quechua que significa 'semente desta terra' (em aimara: *jupha, jaira, jiuysa*), ou quinoa como se diz em outros países, crescem e se multiplicam. Vegetarianos, celíacos (pessoas que têm intolerância ao glúten do trigo, da cevada e em alguns casos da aveia) ou qualquer mortal que tenha decidido alimentar-se com produtos naturais ou determinado que, de agora em diante, só ingerirá alimentos que forem benéficos para sua saúde, intercambiam suas receitas a base de quinoa, aconselham como cozinhá-la e louvam seus benefícios. Tal avalanche de adeptos da quinoa é certamente justificada.

A quinoa pertence à família das quenopodiáceas e seu nome científico é *Chenopodium quinoa*. Trata-se de uma planta anual de até dois metros e meio de altura com um caule principal, que pode ter ramos secundários ou não, e folhas de variadas formas, verde, vermelho ou roxo. Sua inflorescência (conjunto de flores) terminal é de uma grande variedade de tipos e os grãos (sementes) podem medir até 2,5 milímetros. A casca ou pericarpo do grão contém saponina, composto químico orgânico de origem mista que está presente em muitos vegetais, como o espinafre, o aspargo, a alfafa e a soja. As saponinas formam soluções espumosas na água em concentrações muito baixas e são amargas. Na quinoa, as concentrações de saponina são variáveis, encontrando-se desde quinoas doces até muito amargas, por isso se tem que retirar o amargor antes de consumir, efeito que se logra mediante o lavagem ou o polido vigoroso.

Durante milhares de anos, as variedades de quinoa foram selecionadas e adaptadas a diferentes condições de clima, solo e umidade graças ao afinco «bio tecnológico» dos agricultores tradicionais. Esse maravilhoso trabalho nos permite contar hoje com material genético com o qual os cientistas podem desenvolver quinoas melhoradas para uma maior produtividade. Também, alardear de possuir ao redor de três mil variedades de quinoa (aproximadamente trinta são comerciais) de 25 cores diferentes.

Por outro lado, desde a segunda metade do século XX, os países andinos onde se semeia a quinoa realizaram enormes esforços para coletar suas distintas variedades. Na Bolívia se guardam ao menos 3.121 «acessões» (assim clamam os botânicos às amostras de plantas de uma mesma espécie ou variedade), tanto de espécies silvestres como das cultivadas. No Peru também existem coleções importantes nas estações experimentais do Instituto Nacional de Inovação Agrária (INIA) e em várias universidades (em Lima, Huancayo, Cusco e Puno). Destas, as mais destacadas são a do Laboratório Experimental Illpa do INIA em Puno, com pelo menos 536 acessões, e a da Universidade Nacional Agrária La Molina, cujo banco de germoplasma está constituído por 2.089 acessões.



Foto: Heinz Plenge

O agricultor andino soube preservar este nutritivo tesouro. No Peru, Puno é a primeira região produtora do grão.

Seguindo as rastros

Graças aos textos de cronistas e viajantes, hoje podemos reconstruir a história da quinoa e verificar o importante que tem sido em todos os tempos. A meados do século XVI, por exemplo, Pedro Cieza de León, em sua célebre *Crônica do Peru*, refere: «Há outro [além da batata] provisão muito boa a quem chamam quinoa, que tem as folhas nem mais nem menos que o bredo mourisco, e cresce a planta do quase um estado do homem, e bota uma semente muito miúda, dela é branca e dela é colorada, da qual fazem beberagem, e também a comem guisada como nós arroz».

Por sua parte o Inca Garcilaso, em seus *Comentários reais*, escreve: «O segundo lugar das searas que se criam sobre a face da terra dão a que chamam quinoa, e em espanhol mijo, ou arroz pequeno; porque é parecido no grão e na cor. A planta em que se cria se parece muito ao bredo, assim no caule como na folha e na flor, que é onde se cria a quinoa, as folhas ternas comem os índios e os espanhóis em seus guisados, porque são saborosas e muito sãs; também comem o grão em seus ensopados, feitos de muitas maneiras. Da quinoa fazem os índios beberagem para beber, como do milho, mas é em terras onde haja falta de milho. Os índios ervanários usam a farinha da quinoa para algumas doenças. No ano de mil quinhentos e noventa me enviaram do Peru esta semente mas chegou morta, que, ainda se semeou em diversos tempos, não nasceu.»

Um breve parêntese para mencionar que o «bledo» ou «bledo mourisco», que mencionam os ilustres cronistas citados, é uma planta muito saborosa e bastante parecida ao espinafre, que pertence à família das amarantáceas (a que abriga a kiwicha). Certamente e, como bem assinala Garcilaso, as folhas da quinoa (silvestre) e da kiwicha são igualmente comestíveis. São conhecidas como liccha e são o ingrediente principal de uma salada arequipenha muito popular.

Seguimos com o padre Bernabé Cobo, quem, como era de esperar-se, faz várias alusões à quinoa (também a

compara com o bredo) em sua extensa *História do Novo Mundo*. Ele nos conta: «Há duas espécies de quinoa, nem mais nem menos que bredos: uma é branca e a outra, vermelha. Quando está terna esta erva antes de espigar, se come guisada como as acelgas e espinafres, ainda que somente a branca e não a vermelha [...]. A melhor de todas é a branca, e esta comem os índios cozida como arroz e moída em pó; e também fazem de sua farinha pão como as broas de milho». Por outro lado, Juan de Arona nos oferece esta definição em seu *Dicionário de peruanismos* publicado em 1882: «Chenopodium quinoa. Semente comestível da serra do Peru, que se vende em Lima como cozido. Do quechua kénua. A semente que descrevemos é branca e tem forma lenticular, ainda que seja tão miúda como a mostarda. É um prato que poucas pessoas apreciam em Lima».

E em *La mesa peruana*, isto é, *O livro das famílias* (receituário que se publica em Arequipa em 1867), aparece este curioso parágrafo: «Esta semente peculiar das serranias do Peru e da Bolívia é o alimento mais alimentício, sadio e agradável cujo elogio está em que tendo sido apresentada a certo pontífice exclamou: 'Existindo no Peru a semente da vida morrem as pessoas?'. Além disso, ao final da receita de «quinoa com aji» se lê o seguinte comentário: «Diz-se vulgarmente que quando as meninas comem quinoa, fervida com água e sem sal, no dia seguinte amanhecem mais formosas e com lindas cores, com os olhos grandes e a boca pequena, será verdade?».

Quinoa poderosa

Os pesquisadores da quinoa agruparam as variedades assim: quinoas do altiplano, dos «salares» (a que provém do «salar de Ayuni», por exemplo, é a de maior grão); dos vales inter-andinos, das yungas (zonas das vertentes orientais andinas) e do nível do mar.

Sem dúvida, a quinoa é um dos cultivos mais apreciados da região andina. Isto, porque seu valor nutritivo é excepcional, já que tem um perfeito equilíbrio de carboidratos, lipídios e

proteínas. É considerada o único alimento vegetal que provê em suas proteínas todos os aminoácidos essenciais para a alimentação humana (a saber: arginina, fenilalanina, histidina, isoleucina, leucina, lisina, metionina, triptófano, tronina e valina). Seus benefícios alimentícios são equivalentes, em muitos componentes, às da carne, do ovo, do queijo, do leite de vaca e do leite materno e seu conteúdo de fibra é altíssimo.

Ao já mencionado, teríamos que acrescentar seu conteúdo de amido (entre 58% e 68%) e um 5% de açúcar, quer dizer, energia em abundância. Também muito cálcio, magnésio e zinco, pelo que resulta inevitável compará-la com os cereais: a quinoa tem quatro vezes mais cálcio que o milho e três vezes mais do que o arroz e o trigo. A proporção de magnésio na quinoa é igualmente superior à dos cereais e quanto às gorduras, não fica atrás: presume-se uma importante quantidade de Omega 6 – muito parecida ao do germe de milho –, mega 9 e Omega 3. E como se fosse pouco, a quinoa carece de glúten, pelo que se converte em uma bênção para os celíacos.

Quinoa gourmet

A sorte da quinoa mudou radicalmente nos últimos anos. Atualmente, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, são milhares as pessoas – como já se mencionou – que se esmeram por uma alimentação sadia e nutritiva, e buscam produtos que satisfaçam essa necessidade. Por isso, as quinoas branca, vermelha e negra – produzidas organicamente – estão nas estantes dos mercados e vendas ecológicas mais seletos das principais cidades do mundo. Também começou a ocupar um lugar predominante nos menus de muitos restaurantes *gourmet no exterior*, principalmente de chefs peruanos.

Só falta promover ainda mais seu consumo entre os peruanos, e esperar que todos os restaurantes locais, a acolham com entusiasmo. Também apostar pela quinoa orgânica que pode aceder a mercados especiais. Esse é o futuro da quinoa peruana.

* Jornalista e pesquisadora gastronômica.

BIBLIOGRAFÍA

Brack Egg, Antonio. 1998. *Dicionário enciclopédico das plantas úteis do Peru*. Cusco. Centro Bartolomé de las Casas.

FAO. 2011. *A quinoa: cultivo milenar para contribuir à segurança alimentar mundial*. Escritório Regional para a América Latina e o Caribe.

Movimento Manuela Ramos. 2010. *O caminho da quinoa*. Lima. Segunda Edição.

Zapata Acha, Sérgio. 2009. *Dicionário de gastronomia peruana tradicional*. Segunda Edição corrigida e aumentada. Lima. Universidade San Martín de Porres.

Quinoa. *Receituário gourmet* publicado por Serra Exportadora. 2012.

Quinoa e outros produtos nativos do Peru. *Receituário elaborado pelo Instituto Gastronômico Le Cordon Bleu*. Financiado pelo Fundo de Objetivos de Desenvolvimento do Milênio. 2013.

Quinoa Peru. Obra criada por encomenda de Edelnor por Teresina Muñoz-Nájar e Antonio Brack Egg. Lima.

RECETAS

CREME DE QUINOA

INGREDIENTES

2 xícaras de quinoa branca bem lavada
1 ½ litro de caldo de verduras (aipo, poro, nabo e cenoura) coado e sem sal
1 cebola pequena picada em quadradinhos
2 dentes de alho picadinhos
1 colher de aji mirasol moído
1 xícara de cenoura picada em quadradinhos
4 batatas amarelas
½ xícara de creme de leite
1 colherzinha de orégano seco queijo fresco picado em cubos a gosto, sal e pimenta a gosto

PREPARAÇÃO

Após lavar bem a quinoa, estendê-la sobre um papel toalha para que se seque. Verter a quinoa seca numa panela de regular tamanho e tostá-la por um par de minutos (em Puno, tostar a quinoa é uma prática que se realiza para qualquer preparação), verter em cima o caldo e deixar que a quinoa cozinhe por cinco minutos. Acrescentar as censuras e as batatas. A parte, em uma frigideira dourar no azeite a cebola, os alhos e o aji mirasol. Verter o tempero à panela, apimentar e, quando tudo estiver pronto, liquidificar o creme. Retornar à panela e acrescentar o creme de leite e o orégano seco, esfregando-o entre os dedos. Servir e decorar com o queijo picado a gosto e um raminho de orégano fresco.

PICANTE DE QUINOA COM CAMARÃO

INGREDIENTES

300 gramas de quinoa, lavada
800 gramas de camarões medianos, frescos
1 litro de água fervendo
4 colheres de pasta de aji panca
4 dentes de alho moídos
1 cebola vermelha, grande, em quadradinhos
3 tomates medianos, sem pele nem sementes, em quadradinhos
2 ramos de orégano fresco e 1 ramo de huacatay
1 ½ xícaras de leite de lata azeite de oliva, sal, pimenta negra
150 gramas de queijo paria
6 batatas medianas, cozidas e descascadas

PREPARAÇÃO

Ferver a quinoa. Deixar descansando. Limpar o camarão, descascar as colinhas e reservar a crista. Em um dedo de água cozinhar corpos e cabeças, liquidificar com o leite, peneirar e reservar. Em uma panela com um jato de azeite fritar os alhos e a cebola; acrescentar o aji e remover enquanto corta. Acrescentar o orégano desfolhado e o tomate; remover enquanto se desfaz. Acrescentar o coral e as colas de camarão, apimentar e revolver bem por um par de minutos. Acrescentar o ramo de huacatay desfolhado. Colocar a quinoa e o leite peneirado; misturar cuidadosamente. Deixar cozinhar por um minuto adicional a fogo lento, mexendo para que não se pegue. Acrescentar o queijo de paria ralado; refritar o tempero e servir com batata cozida.

(Em: Alonso Ruiz Rosas. *A grande cozinha mestiça de Arequipa*, 2012)



Parcela de quinoa, Puno.

QUINOA ZAMBITA

INGREDIENTES

1 ½ xícaras de quinoa branca bem lavada
2 xícaras de água
1 lata de leite de lata
1 lata de leite condensada
½ bola de chancaca
½ xícara de passas remolhadas em pisco
2 raminhos de canela e 4 cravos-da-índia

PREPARAÇÃO

Em uma panela, verter a água, a canela e os cravos. Ferver a quinoa até que a água se reduza. Retirar os ramos de canela e os cravos-da-índia, acrescentar os leites movendo constantemente com uma colher de madeira. Incorporar o pé-de-moleque e seguir movendo até que a preparação tome ponto e, ao separá-la com a colher, se veja o fundo da panela. Adicionar as passas e servir em recipientes individuais.

BOLINHOS DE QUINOA E MILHO

INGREDIENTES

3 xícaras de caldo de verduras (aipo, poro, nabo e cenoura) coado e sem sal
300 gramas de quinoa branca bem lavada
1 xícara de milho solto bem tenro fervido
3 fatias de toucinho picadinho e 1 ovo
2 colheres de farinha
1 colherzinha de fermento em pó
1 colher de salsa picadinha, sal e pimenta a gosto e azeite vegetal

PREPARAÇÃO

Verter o caldo em uma panela e, quando começar a ferver, colocar a quinoa. Deixar que cozinhe até que rebente por uns 10 a 12 minutos, movendo de vez em quando com um garfo, até que caldo se consuma. Não permitir que cozinhe demais.

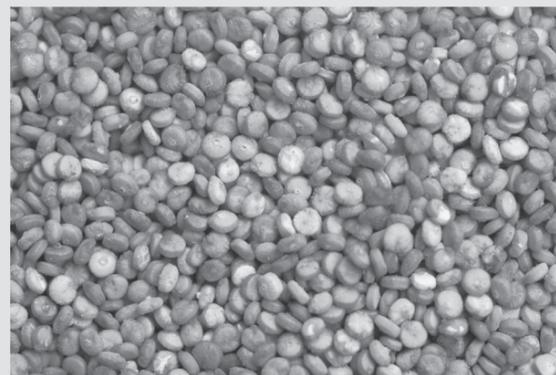
A parte, numa frigideira dourar o toucinho e reservar. Colocar a quinoa numa caneca, acrescentar o milho e o toucinho frito. Agregar o ovo, a farinha e o fermento em pó. Mesclar bem com uma colher de madeira. Acrescentar a salsa e apimentar. Aquecer azeite vegetal numa frigideira e com a ajuda de uma colher formar os bolinhos para fritar e dourá-los pelos dois lados cuidadosamente.

Servi-las com um molho de rocoto.

MOLHO DE ROCOTO: Cozinhar um rocoto. Quando estiver bem cozido, retirar as sementes e as veias, e desfazê-lo com um garfo. Colocá-lo num recipiente pequeno. Descascar dois tomates, retirar as sementes, picá-los em quadradinho e mesclá-los com o rocoto. A parte, numa frigideira, verter umas gotas de azeite de oliva e dourar ligeiramente dois dentes de alho bem picadinhos. Servir esta mescla sobre o rocoto, apimentar e incorporar uma colher de cebolinha picada.



Espigas de quinoa, Puno.



Grãos de quinoa, Puno.

BOLACHAS DE QUINOA COM PASSAS E PECÃ

INGREDIENTES

1 ½ xícara de farinha sem preparar (ou farinha de trigo integral)
1 colherzinha de sal
½ colherzinha de fermento em pó
½ colherzinha de bicarbonato
½ xícara de manteiga sem sal
¼ xícara de açúcar branca
¼ xícara de açúcar negra
¼ xícara de mel de abelha
2 ovos e 1 colherzinha de extrato de baunilha
½ colherzinha de extrato de amêndoas
1 xícara de quinoa branca cozida
1 xícara de aveia e 1 xícara de passas
½ xícara de pecãs picadinhas

PREPARAÇÃO

Aquecer o forno a 375 °F (190 °C). Forrar duas latas para assar com papel manteiga ou engraxá-las com manteiga. Em um recipiente colocar a farinha, o sal, o fermento em pó e o bicarbonato previamente peneirados. Descansar. Em um recipiente maior e com a batedeira de mão elétrica, bater a manteiga, o açúcar e o mel por uns cinco minutos. Acrescentar os ovos e os extratos e bater por dois minutos mais. Colocar pouco a pouco a mistura de farinha que se reservou e misturar com uma colher de madeira. Acrescentar a quinoa (que deve ser bem lavada e cozinhar só em água), a aveia, as passas e as pecãs. Misturar bem. Com a ajuda de duas colherzinhas, formar pequenas porções com a massa e acomodá-las nas latas, com uma separação de quatro centímetros cada bolachinha. Assar por aproximadamente 15 minutos, até que estejam douradinhas. Esfriar e guardar em um recipiente hermético.

MÚSICA E MÚSICOS NA CATEDRAL DE LIMA

O reconhecido músico e diretor de orquestra Armando Sánchez Málaga* (Arequipa, 1929) publicou uma compilação de seus ensaios e artigos escritos durante décadas em torno a diversos aspectos da música em nosso país. Compositores, intérpretes e instituições são vistos pelo prisma do estudioso, que é também testemunha e em parte, protagonista. Aqui sua nota sobre a música e os músicos na Catedral de Lima durante o Vice-Reinado.

Os conquistadores espanhóis, depois de conquistar territórios, fundar cidades e construir igrejas, necessitaram sacerdotes, músicos e instrumentos para os serviços religiosos e a catequização. Provavelmente, entre os padres e missionários dominicanos e mercenários, que foram os primeiros em chegar a Lima, os instruídos em música cantaram e tangeram o órgão nas capelas e igrejas, enquanto os trombeteiros e tocadores de tambor dos regimentos militares serviam no palácio, acompanhavam as procissões e cantavam de pregões nas esquinas e praças da cidade.

Mais tarde começaram a chegar músicos peninsulares, aos quais se somaram técnicos flamengos e espanhóis que construíram e repararam órgãos com a colaboração de aprendizes locais. Com a formação da capela, a Catedral de Lima constituiu-se num centro musical importante no continente. Seus diretores tinham entre outras obrigações que compor obras para as cerimônias religiosas. Muitas delas depois formaram parte do repertório de catedrais importantes, entre elas as de Sucre, Bogotá e Cidade de Guatemala.

De Lima, Arequipa e outras vieram como modelo para imitar-se não somente obras espanholas, mas também partituras manuscritas de diversos autores peruanos [...]. Estas duas influências, a espanhola e a peruana, contribuíram ao despertar da música pentagônica em nosso país¹.

O órgão constituiu o instrumento privilegiado no coro catedralesco. Alguns mestres de capela, além de excelentes compositores, foram organistas destacados, como o huachano José de Orejón y Aparicio, no século XVIII, e Pablo Chávez Aguilar, no XX.

Em seguida se estabeleceram nas principais catedrais e igrejas do continente escolas que ensinaram o catecismo e educaram os meninos cantores chamados «seises». A primeira destas escolas no Peru, instalou-se em Lima em 1568. As crianças além de receber educação religiosa e musical, cantavam nos ofícios as partes vocais de tiple² o contralto e dançavam nas procissões de Corpus Christi. Alguns deles integraram logo a capela em qualidade de cantores, instrumentistas ou compositores, como o conhecido José de Orejón y Aparicio. Devido à mudança de voz, os serviços dos meninos tinham curta duração. Em 1717, o arcebispo de Lima aceitou a solicitação do tiple italiano Vicente Buldini, atendendo a opinião do mestre de capela que informava «ter



carecido sempre de tipples, e ser grande falta para a harmonia da Música; porque as crianças seises, que algumas vezes suprem esta falta, quando chegam a conseguir a suficiência para o canto, se encontram sem voz³.

Repertório

Já no século XVI a Catedral de Lima dispunha de um amplo repertório de obras da polifonia religiosa do Renascimento. Nos livros corais que se encontram no Arquivo do Cabildo Metropolitano de Lima há dois com obras a quatro vozes a *cappella* (vozes sozinhas), um do compositor espanhol Francisco Guerrero⁴ —*Liber Vesperarum*, 1584, de salmos, hinos, antifonas e magnificats, o Salmo 111 (*Beatus vir qui timet*)⁵—, e outro com um compêndio de cinco missas, também a quatro vozes, de Joanis Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina)⁶. As vozes destes dois livros não estão escritas em partitura, mas separadas. As partes correlativas não aparecem uma debaixo de outra como se usa atualmente. A nota escrita na margem do livro de Guerrero «si toca Vergara por falsa ut negro y si toca valentín por los bajones», revelam o costume de usar instrumentos para dublar as vozes. No arquivo da capela se encontravam também outras obras de compositores espanhóis da época, como o próprio Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales e Tomás Luis de

Victoria. Em 1598 Victoria recebeu em Lima o obséquio de cem pesos de nove reales, enviados por um de seus admiradores.

A música polifônica⁷ barroca composta pelos mestres de capela da catedral durante el Vice-Reinado apresenta dois estilos bem definidos: o de influência espanhola inicial, que culmina com a obra do insigne mestre peninsular Tomás de Torrejón y Velasco; e o de influência italiana, que introduz no co-meço do século XVIII o mestre milanês Roque Ceruti, e que tem um notável herdeiro peruano no huachano José de Orejón y Aparicio. Segundo José Quezada Macchiavello⁸, se teria que agregar o que denomina uma espécie de pós barroco, a partir de 1760, que mostra influências da ópera italiana e da tonadilha cênica espanhola.

Nos arquivos do arcebispado, segundo uma lista provisional, se acham 167 partituras dos compositores Roque Ceruti, Gaytán, Bonifacio Llaque, Ripa, Melchor Tapia e outros mestres de capela. Entre elas figuram missas, composições religiosas para os ofícios como magnificats, maitines de Natal, vésperas, hinos e um bom número de canções de Natal.

A autoridade eclesiástica observou sempre com preocupação o caráter do repertório que alguns mestres de capela utilizavam nos serviços religiosos das igrejas peruanas. Um

edito de 27 de setembro de 1754 ordena que:

não se toque, nem cantem nas igrejas minuetos, árias, nem demais canções profanas, nem teatrais, sobre que o Mestre de Capela desta Santa Igreja terá cuidado, de que a música dos templos seja grave, séria e correspondente à Santidade do lugar.

A prática do canto monódico

Segundo a liturgia, nos ofícios religiosos se devia utilizar o canto gregoriano, conjunto de melodias selecionadas e ordenadas no século VI por Gregório Magno⁹, depois de depurar as usadas inicialmente pela Igreja. Essas melodias se expandiram logo por todo o mundo cristão, e em honra ao pontífice tomaram seu nome.

Toda esta música foi concebida para uma só voz, sem harmonia, sem acompanhamento instrumental. Portanto, toda a atenção e o interesse estão concentrados na construção e expressão da melodia [...]. A solene tranquilidade do canto gregoriano, suas proporções magnificamente sensitivas e apropriadas, seus nobres e amplos contornos melódicos, sua contenção ainda na agitação, sua construção altamente interessante e engenhosa, sua simplicidade aparente, todas estas características são paralelos musicais das ideias arquitetônicas do estilo românico¹⁰.

As catedrais e as igrejas mais importantes possuíam grandes livros de canto gregoriano, que eram lidos no facistol, localizado no centro do coro. Nos arquivos da Catedral de Lima se conservam quarenta tomos que utilizaram para a prática diária desde o começo do século XVII até o fim do XIX. Sobre essa prática um sochantre¹¹ da época do mestre Andrés Bolognesi informava: «O canto monódico se pratica nesta catedral do mesmo modo que em outras partes, que não se verifica com a devida perfeição, porque não se ensina segundo regras, mas entoando salmos, intróitos¹²».

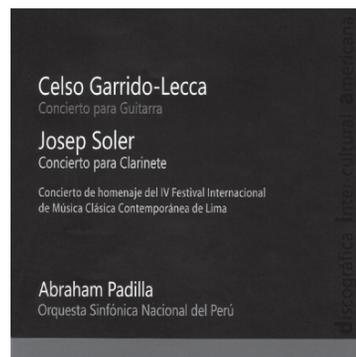
Para proteger a correta interpretação do canto monódico e para que ela não fosse afetada pela adoção de outros gêneros musicais, o arcebispado ditou normas específicas. Com o mesmo propósito, e para preparar melhor os cantores, já em 1763 José Onofre da Cadena tinha publicado em Lima sua *Cartilha música e primeira parte que contém um método fácil para aprender o canto llano*¹³. Com a mesma finalidade também Toribio del Campo y Pando escreveu até fins do século XVIII um *Compêndio de canto llano*.

No começo do século XX, a Igreja no Peru recolheu a preocupação

SONS DO PERU

GARRIDO-LECCA/SOLER/PADILLA
ABRAHAM PADILLA
 (Discográfica Intercultural
 Americana, www.edmusicam.cl)

Com um cálido y prístino som, que nos entrega em sua melhor forma todas as variações de timbre e amplas categorias dinâmicas da música orquestral, este disco recolhe o concerto final do IV Festival Internacional de Música Clássica Contemporânea de Lima do centro cultural da Espanha, realizado em 17 de novembro de 2006, com a Orquestra Sinfônica Nacional do Peru. Inclui a estreia da versão definitiva no Peru do «Concerto para violão e quatro grupos instrumentais» do compositor peruano Celso Garrido- Lecca (solista: Luis Orlandini, Chile) e a estreia mundial do «Concerto para clarinete» do compositor catalão Josep Soler (solista: Joan Pere Gil, Espanha). O concerto esteve sob a impecável direção do peruano Abraham Padilla, quem obteve uma das melhores *performances* de nossa primeira orquestra nacional. O cuidadoso desenho e os textos que acompanham o



disco constituem em si um documento de notável interesse, pois consignam as palavras dos próprios autores e traduções ao inglês. Na mesma linha dos discos *García/ Padilla e De Peru y Chile*, únicos no nosso meio que consignam orquestras peruanas com música contemporânea, esta produção nos entrega estreias de muito boa música, excelentemente interpretada, um documento histórico relevante e uma importante contribuição ao meio cultural.

LANDOLOGÍA. AFRO-PERUVIAN JAZZ
RICHIE ZELLON
 (Songosaurus music,
 www.richiezellon.com)

Editado originalmente com o título de «Retrato em branco e negro» em junho de 1982, esta é uma das primeiras gravações que fusionam os ritmos provenientes da cultura afro-peruana com as harmonias, timbres e estruturas do jazz. Os 13 *tracks* remasterizados se manifestam com uma energia calma e transcendente. A guitarra elétrica e o caixão organizam o material sonoro que podemos entender como re-interpretações personalíssimas dos ancestrais peruanos e brasileiros do líder de um premonitório conjunto de músicos composto por Félix Casaverde, Óscar Stagnaro, Manuel Miranda, Ricardo Barreda, Miguel «Chino» Figueroa, Ramón Stagnaro, Toño González, Pocho Purizaga, Fernando Salomón e Óscar Nieves. Uma elegante seção rítmica e teclados com sons de moda se combinam ocasionalmente com intervenções da voz, logrando um timbre



geral amável com o ouvinte, ainda que talvez algo «duro» no seu tratamento estético, o qual, longe de ser um demérito, é uma das características que faz que esta produção seja penetrante, valente e com personalidade. É notável que este disco tenha sido gravado com uma Tascam de quatro canais, da qual sem dúvidas se tirou todo o partido possível, demonstrando que a arte não está no meio tecnológico, mas sim em como o artista o aproveita. (Calaf Del Río).

vaticana pela situação da música sagrada no mundo, que entre nós, depois da independência, tinha perdido a qualidade e o brilho que alcançou nos séculos XVII e XVIII. Como assinala Luis Enrique Tord: «Outros interesses ocuparam a atenção dos cidadãos das nações recentemente independentes e os apartaram de uma cultura na qual a Coroa e a Igreja tinham sido os pilares da vida social, política e intelectual»¹⁴.

Os compositores e os instrumentistas se acercaram ao teatro. Os gêneros de música religiosa declinaram em favor da ópera italiana e da música de salão. Do barroco passou-se ao romantismo, sem passar pela época clássica. A prática da música na Igreja tinha perdido muito de seu caráter religioso e não se

ajustava às exigências da liturgia. Este fenômeno não era exclusivo do nosso continente. A Europa enfrentava uma situação análoga.

O *Amigo do Clero*, boletim semanal da arquidiocese, publicou em 1904 o *Motu próprio* de Pio X de 1903. Mais tarde, em 1917, o Arcebispo de Lima criou a Comissão Sagrada, que recebeu novo impulso em 1934 durante a presidência de monsenhor Pablo Chávez Aguilar. No ano seguinte, o mesmo boletim publicou a *Bula sobre música sagrada* do papa Pio XI.

Foi por estes anos que se retomou com certo vigor a atividade musical cotidiana na catedral. O artífice dessa recuperação foi monsenhor Chávez Aguilar, quem em sua qualidade de mestre de capela e diretor musical cumpria diariamente seu trabalho

de organista, diretor do coro da Basilica e do conjunto de «seises» encarregado da interpretação do gregoriano. Seis pequenos alunos de primária do externado do Seminário de Santo Toribio assistiam todas as manhãs para cantar na missa das 9:15. Por estes serviços recebiam uma remuneração mensal com assinatura em planilha. Chávez Aguilar dirigia também um coro infantil de aproximadamente quarenta vozes no Seminário de Santo Toribio, que participava em cerimônias importantes da catedral¹⁵. Cada ano dirigia o coro e a orquestra no Tedeum de Festas Pátrias e outras datas cívicas. Para essas ocasiões chegava a juntar mais de cem vozes entre profissionais, coreutas das comunidades religiosas e do Seminário de Santo Toribio.

Ao falecer Chávez Aguilar em 1950, o sucedeu na direção do coro de crianças Manuel Cabrera, quem permaneceu como tal até 1972. Nestes anos assim como, na gestão de Chávez Aguilar, o coro participava diariamente no primeiro ofício da manhã, e estava integrado também por alunos do Colégio Santo Toribio e de escolas fiscais de Barrios Altos. Leopoldo La Rosa ocupou o cargo de organista por concurso durante um ano. Bolsista em Roma para seguir estudos de música religiosa, La Rosa foi substituído por Manuel Cabrera e Hugo Arias Mucha, sucessivamente.

Extrato do artigo «Música e músicos na Catedral de Lima» do livro *Nossos outros ritmos e sons: a música clássica no Peru*, de Armando Sánchez Málaga. Lima: Fundo Editorial do Congresso da República, 2012. Ver: www.con-greso.gov.pe/fondoeditorial.

* Foi diretor do Conservatório Nacional de Música, do Coro Nacional, da Orquestra Sinfônica Nacional e da Orquestra de Câmara da Universidade de Concepción (Chile). Dirigiu diferentes orquestras na Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, Estados Unidos, Guatemala e El Salvador. Recentemente, o Ministério de Cultura o designou diretor honorário da Orquestra Sinfônica Nacional por seu destacado trabalho como músico e educador peruano.

- 1 Referido a Chile. Pereira Salas, 1941: 52.
- 2 Voz aguda ou voz superior de uma peça. Na polifonia espanhola a palavra *tiplé* aparece desde o século XV, no sentido de *cantus ou superius* (Pena y Anglés 1954: 2121).
- 3 Papéis importantes XVI: 21. Arquivo Histórico Arcebispo. Assinado: Antonio de Solaoga.

Tomás de Torrejón y Velasco

Nasceu em Villarrobledo em 1644 e faleceu em Lima em 1728. Chegou a nossa capital em 1667, aos 22 anos, como gentil homem de Câmara ao serviço do novo vice-rei do Peru, o conde de Lemos. Foi o sétimo mestre de capela da catedral a partir de 1º de julho de 1676. Na ata capitular se declara que «nomearam por mestre de capela desta Igreja don Thomas de Torrejón com o mesmo salário de seiscentos pesos de a oito reais que tinha seu antecessor»¹⁶.

Em 11 de novembro de 1701, ao inaugurar-se um segundo órgão da catedral, se estrearam oito canções natalinas do mestre para celebrar a beatificação de Toribio Alfonso de Mogrovejo, quem durante um quarto de século foi arcebispo de Lima. Acontecimento importante foi também a estréia da música que compôs para as solenes vésperas em memória de Carlos II, que, segundo o cronista Joseph de Buendía, comoveu até as lágrimas aos assistentes. Esses êxitos propiciaram a que o conde da Monclova, vice-rei do Peru, lhe encarregasse uma obra dramática musical para comemorar o décimo oitavo natalício de Felipe V e o primeiro aniversário de seu reinado. Em 19 de outubro de 1701 se estreou no palácio *La púrpura de la rosa*, com livreto de Calderón de la Barca, a primeira ópera composta e estreada na América.

Em 1708 se celebrou a chegada do novo reitor da Universidade de San Marcos com música de Torrejón, a quem se comparou com o célebre compositor peninsular Sebastián Durón. Nos seus últimos anos dedicou-se por completo à composição. Na vigília celebrada em 21 de agosto de 1725, por motivo do falecimento de Luis I, «lhe estrearam uma obra nova, de formosa e harmoniosa composição, pela variedade de seus Passos, ternura de suas cadências, e entreteida Concórdia de Instrumentos, e Vozes»¹⁷.

- 4 Francisco Guerrero nasceu em Sevilla em 1528 e faleceu na mesma cidade em 1599. Iniciou-se na música como «seises» da catedral de sua cidade natal. Foi discípulo de seu irmão Pedro, de Fernández Castilleja e Cristóbal de Morales. Aos 18 anos foi mestre da capela da Catedral de Jaén. Mais tarde sucedeu ao seu mestre, Cristóbal de Morales, na capela da Catedral de Málaga. É considerado o máximo representante da escola andaluza do século XVI. Nos templos espanhóis há cópias de suas obras. Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales e Tomás Luis de Victoria formam o grupo representativo de polifonistas espanhóis da Idade de Ouro.
- 5 O livro que atualmente figura como número 2 foi remitido pela Catedral de Sevilla, madrinha da de Lima, e contém o *Liber Vesperarum* (1584) de Francisco Guerrero, mestre porcionista e cantor. Esta coleção de salmos, antifonas e magnificats foi utilizada até 1864, ano em que foi restaurada e empastada como se conserva hoje em dia.
- 6 Giovanni Pierluigi da Palestrina, o mais alto representante da Escola Romana do Renascimento. No livro número 1 figuram suas missas: *Brevi, Iste Confesor, Sexto Toni, Eterna Christi Munera e Enmendemus*.
- 7 De várias partes ou vozes que se movem com certa independência.
- 8 «Música barroca do Peru». *Dominical* do diário *El Comercio* de 26 de julho de 1998.
- 9 San Gregorio Magno, sumo pontífice de 590 a 604, foi o criador da Schola Cantorum em Roma e o compilador do *Antifonario*, que selecionou e ordenou num calendário anual as melodias litúrgicas unisonais adaptadas pela comunidade cristã.
- 10 Leichtentritt 1945: 70.
- 11 O *sochantre* era o colaborador e o substituto do *chantre*, dignidade eclesiástica. Seu principal trabalho era de cantar no facistol e formar os seises.
- 12 Citado por Sas 1970-1971, 1 parte: 95.
- 13 Pereira Salas 1941: 52.
- 14 Tord 1993: 341.
- 15 O *Amigo do Clero*, novembro-dezembro de 1936.
- 16 Stevenson, ob. cit.: 109.
- 17 *Ibidem*: 83.

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.gov.pe
 Web: www.rree.gov.pe/politicaexterior

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

Tradução:
 Maria Luiza Dos Santos

Impressão:
 Punto & Grafia Indústria Gráfica

MATE BURILADO FRUTO COM HISTÓRIA

Jair Pérez Brañez*

O Ministério de Cultura declarou Patrimônio Cultural da Nação a arte popular do mate burilado dos povos Cochas Chico e Cochas Grande do distrito El Tambo em Huancayo, Junín. Esta arte vincula toda a comunidade em torno a sua execução e lhe permite incrementar seu merecido prestígio.

As comunidades de Cochas Grande e Cochas Chico são dois pitorescos pueblitos nos Andes Centrais que dominaram até a excelência a arte do burilado do mate. Apesar de que esta arte se trabalha na costa norte e inclusive em Lima; é no “valle del Mantaro” e, mais concretamente, nestas localidades, onde se produzem os mates burilados de maior fama e reconhecida qualidade. Esta prática milenar consiste em fazer uma incisão, com finos buris (punções) na superfície de uma abóbora seca (mate), sobre um desenho previamente (ou imaginariamente) traçado, segundo a destreza do artista e propondo desenhos muito pequenos ou imagens imponentes de diferentes formas e que são uma delícia para o espectador.

Cochas: água e mate

Os anexos de Cochas Chico e Cochas Grande pertencem ao distrito de El Tambo, em Huancayo. Cochas, para abreviar, se localiza a 3.400 metros de altitude, e 10 quilômetros ao nordeste do centro de Huancayo. Estes anexos estão enlaçados com a cidade por uma estrada consolidada, prolongamento que une os anexos de Palián, Vilcacoto, Uñas, Cullpa Alta e Cochas. Esta via denominada avenida Huancayo vincula os dois anexos, os quais limitam por uma rua e se dispõem ao longo de uma dezena de quadras.

Segundo a tradição popular local, o topônimo Cochas provém da palavra ‘qocha’, que faz referência a um lugar com poças de água em grande quantidade, e também lagoa de regular extensão. A memória oral propõe uma extinta lagoa onde agora se surgem estes povos. As fontes coloniais indicam que no fim do século XVII já existia o povo de Cochas Grande como parte da jurisdição da comunidade de San Agustín de Cajas. No século XX, Cochas Grande conseguiu seu reconhecimento oficial em 1905 como comunidade camponesa. Anos mais tarde, em 8 de junho de 1928, esta localidade foi reconhecida como centro povoado, dentro da jurisdição do distrito de El Tambo. Algum tempo depois, novas transformações na ocupação do território motivaram um novo núcleo humano perto de Cochas Grande, denominado Cochas Chico, o qual foi reconhecido como anexo do distrito de El Tambo em 1943.

Mate: fruto ancestral

O mate no Peru foi decorado desde as épocas pré-hispânicas com diversas técnicas, constituindo um rico testemunho de criatividade cultural que herdamos das civilizações antigas Mochica, Chimú, Chancay e Inca. Entre algumas das mais remotas evidências de mates decorados temos os achados do período Pré-cerâmico, procedentes de Huaca Prieta, valle Chicaza, na costa norte de nosso país, que datam de 4.000 anos antes de nossa era. Estes mates decorados foram criados com uma função utilitária, decorativa e cerimonial. O cronista jesuíta Bernabé Cobo, nos propõe suas impressões sobre este fruto: «A abóbora que se encontrou nesta terra é em tudo tão pare-



Foto: Ministério de Cultura

cida à da Espanha... Só que esta abóbora não se come como a outra, por ser amarga e de um asco e grosso. Nasceram de diferente grandeza e feitio; a maioria são redondas ou lisas, e é rara a que se encontra longa e prolongada como as da Espanha... E chame-se esta abóbora na língua quichua ‘matí’, e na aymará ‘chacña’ (Cobo 1639: 22).

Durante o vice-reinado, o mate burilado foi modificando-se quanto a sua proposta iconográfica e estética (narrações separadas por franjas, decorações barrocas, incrustações de objetos metálicos e pedras preciosas), assim como suas formas de uso (chocalhos, açucareiros joalheiros cantimploras, etcétera), convertendo-se, em alguns casos, em objetos utilitários e de prestígio social.

Desde o final do século XIX até a atualidade, o mate burilado ocupou um lugar importante na arte popular. Num primeiro momento a cidade de Ayacucho foi o centro mais importante de produção de mates decorados, difundindo-se logo a Huancavelica (Mayoc) e posteriormente a Junín, asentando-se o centro de elaboração de mates burilados na antiga localidade de Cochas.

A origem

No começo do século XX, os artesãos dos departamentos de Ayacucho e Huancavelica começaram a trasladar-se a Junín, já que a feira dominical de Huancayo brindava um mercado promissor para a venda de seus produtos. Com estes artistas se trasladou também para o “valle del Mantaro” a técnica do burilado sobre mates.

Segundo a tradição oral dos portadores, em cada retorno depois de seus percursos pelos povos de Ayacucho e Huancavelica, Luis Vilca, comerciante de Cochas, regressava com uma importante mercadoria consistente em mates

de distintas formas, os quais vendia nas feiras do “valle del Mantaro”, assim como nas festas patronais de distintas localidades. Luis Vilca aprendeu o trabalho do burilado de mates de maneira imitativa, ainda que uma vez consolidada suas destrezas, impulsionou um novo tipo de trabalho a partir de sua própria criação, deixando os cimentos para um estilo próprio: o estilo Cochas.

No século XX, muitas famílias de camponeses de Cochas continuaram com os passos iniciados por Luis Vilca. Estas pessoas encontraram nos mates burilados uma oportunidade interessante para expressar sua criatividade artística, e uma forma de sustento econômico para suas famílias. A temática que utilizaram na decoração do mate continuou sendo o conjunto de vivências cotidianas como parte de sua vida no campo. Começaram a destacar as representações de animais e plantas de suas localidades, cenas de sua vida diária e os espaços sagrados como festas e rituais.

O fruto feito história

Em Cochas se praticam duas técnicas e estilos na decoração dos mates: o estilo Ayacucho, que se caracteriza pelos gravados em miniatura sobre fundo negro; e o estilo Cochas, que plasma imagens grandes cujas superfícies são queimadas com tição. No entanto, atualmente se usa o maçarico para estas decorações, assim como o policromado e a incrustação de outros materiais.

Para isto, a matéria prima vem da costa. Os comerciantes chegam à praça de Cochas, onde os habitantes selecionam seus mates segundo suas necessidades; se escolhem as abóboras segundo as cores, texturas e formas. Os mates têm formas variadas e cada peça possui um nome particular, se-

gundo as características típicas de sua forma. Por exemplo: o açucareiro: abóbora arredondada ou oval, ligeiramente alongada; a laña: de base larga; o huero: de configuração oval; o puru: de grande volume circular; o pucu: de volume mediano circular. Também se classificam segundo seu tamanho em pequenos (até 10 centímetros de altura), medianos (até 25 centímetros), e grandes (a partir de 25 centímetros).

Os artesãos de Cochas utilizam uma série de ferramentas que elaboraram, produto de seu engenho e de suas necessidades. Entre elas destaca a ferramenta icônica e que dá nome a arte: o buril, este tem pontas de formas triangulares de diferentes tamanhos. Existem grossas e finas. Também utilizam instrumentos denominados calador, cuchuco fondeador e lezna, que permitem fazer incisões, raspados, curvados, calados de todo tipo sobre a superfície do mate. Outros que facilitam ao artesão para pintar, despintar e queimar o mate são o tizón, o pirógrafo e um artefato moderno que substitui o tizón tradicional (madeiro candente que colore o mate queimando-o, avivado pelo sopro do artesão), denominado maçarico a gasolina, o qual se utiliza de forma quase industrial. Estas ferramentas são usadas em técnicas aperfeiçoadas como a do queimado a boca, ou conhecida também como técnica «huanca», esta tem sua origem na primeira geração de buriladores que se iniciou com Luis Vilca. Consiste em pintar ou colorear as figuras do mate propondo tonalidades de diversas cores, para as que se utiliza um palito incandescente de quinoal, sobre o qual sopram em direção dos desenhos burilados no mate. As variadas cores resultam dependendo da intensidade e tempo do calor.

Epílogo

Ao ver um mate burilado de Cochas se entende o árduo trabalho destes artistas e a destreza em suas técnicas, as que foram aperfeiçoadas de geração em geração e que permitiram a construção de uma identidade própria. Os portadores desta arte formam várias agrupações de artesãos: Associação Cochas Peru, Associação Maqui Llamkaj, Associação Mate Wanka, Associação Sumac Mate Peru, Associação Mãos Unidas e Associação Pachap Nawi. Elas congregam a maioria das quatrocentas famílias dedicadas a esta arte. Destacam entre elas as famílias Sanabria, Seguil, Medina, Osore, Poma, Veli, Núñez, Alfaro, Limaylla, Véliz, que obtiveram vários reconhecimentos e galardões. Isso nos faz pensar que a continuidade do mate burilado no vale do Mantaro está garantida, pois os portadores recreiam novas formas de representação do bem, inclusive fora do suporte do mate, mantendo também as linhas originais desta atividade criativa que se converte numa espécie de livro aberto. Ali estão os costumes, as vivências, os mitos, as festas, a religiosidade: a vida do homem do vale do Mantaro.

* Formado em Literatura pela “Universidad Nacional Mayor de San Marcos.” Atualmente se desempenha como Diretor Regional de Cultura de Junín do Ministério de Cultura.