

CHASQUI



O CORREIO DO PERU

Ano 13, número 25

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Julho de 2015

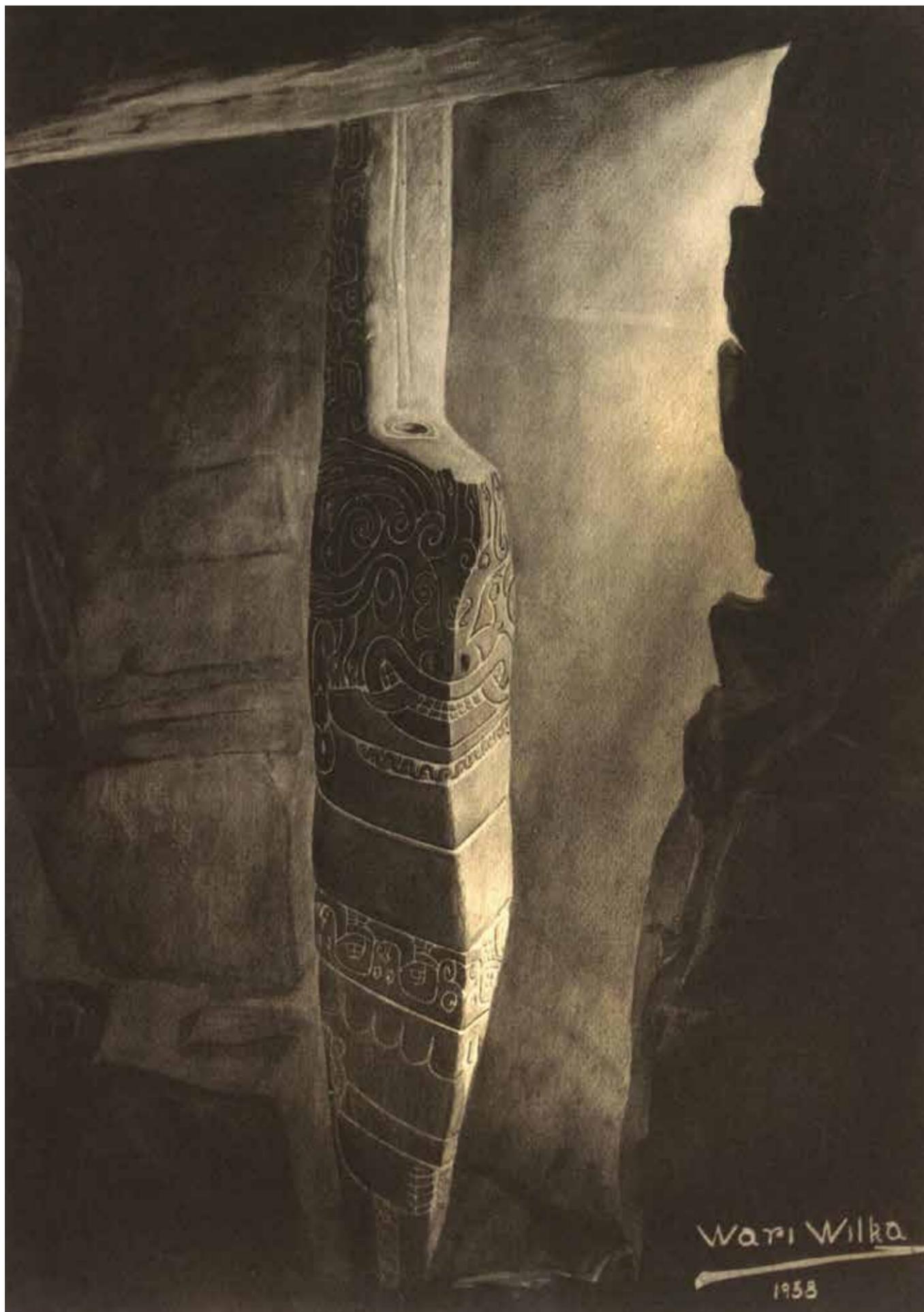


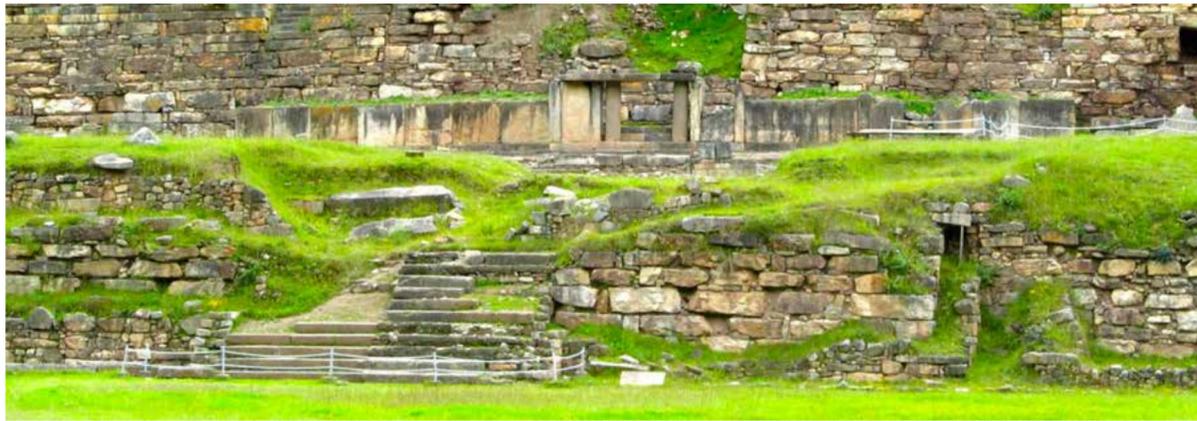
Ilustração do Lanzón Monolítico de WariWilka, 1958.

CHAVIN MÍTICO / O CRONISTA GUAMÁN POMA / A POESIA DE MARIANO MELGAR

O QUE É CHAVIN?

Peter Fux*

Chavin foi uma das culturas mais importantes do antigo Peru e seu imponente centro cerimonial faz parte da lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. O Museu de Arte de Lima, em parceria com o Museu Rietberg de Zurique e o Ministério de Cultura, organizou uma valiosa exposição.



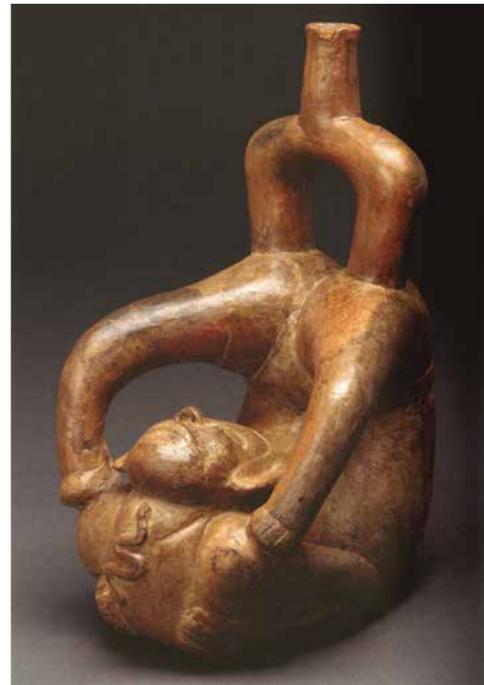
Complexo arqueológico de Chavin de Huanatar.

O nome da cultura Chavin provém do sítio arqueológico de Chavin de Huanatar, na serra peruana. As impressionantes ruínas desse monumental complexo se encontram a 3.180 metros acima do nível do mar, na margem oriental da chamada Cordilheira Branca. Os restos dos numerosos edifícios de pedra na região de Ancash, num estreito vale serrano chamado *Callejón de Conchucos*, sempre atraíram a atenção de muitos dos primeiros viajantes e estudiosos. Em meados do século XVI, um cronista informou ter visto uma imensa fortaleza com rostos esculpidos nos muros, e no início do século XVII falou-se sobre um oráculo comparável aos da antiga Roma ou de Jerusalém, que teria existido nesse remoto vale.

A existência desse incrível edifício maciço de pedra e de gigantescas esculturas de estranho aspecto, num lugar tão afastado e inóspito, acabou exercendo um fascínio irresistível para os recém-chegados do Velho Mundo. Porém, eles fizeram suas interpretações com base nos próprios conceitos, como era de se esperar, e não por uma questão ignorância, mas por falta de alternativa.

Nas primeiras investigações arqueológicas na América do Sul, no início do século XX, os pesquisadores propuseram a hipótese de que as altas culturas dos Andes Centrais teriam sua origem na América Central.

Foi Julio C. Tello (1880-1947), pioneiro da arqueologia peruana, o responsável pela mudança crucial na perspectiva que até então se tinha sobre Chavin de Huanatar. Ele colocou as esculturas de pedra novamente



Acrobata. Cerâmica. 25,4 × 15 × 20 cm. Aprox. 1200-1500 a. C.

no centro das atenções. A mais importante delas, com mais de quatro metros de altura e conhecida como «El Lanzón» por causa de sua forma pontuda, encontra-se no interior do templo, numa câmara extremamente estreita e escura, cujo único acesso é uma passagem comprida e apertada. A imagem antropomorfa, como muitas outras, tem garras e caninos afiados. Outros relevos

mostram ainda mais felinos, o que levou Tello à hipótese de que a divindade cultuada em Chavin era Wiracocha, a mesma que posteriormente seria adorada pelos incas, mas na forma original de onça. A teoria partia de duas premissas sobre o



Estela Raimondi. Pedra tallada. 1,98 m. × 74 cm. × 17 cm.



Mulher amamentando o filho. Cerâmica 22,6 × 14,8 × 12,8 cm. Estilo Cupisnique. Aprox. 1200-1500 a. C.

complexo: a primeira, que seus construtores tinham ligação com os povos da bacia do Amazonas; e a segunda, que sua antiguidade era remota. Chavin de Huanatar repentinamente passou a ser um indicador chave da origem local da alta cultura andina e o centro da «cultura matriz» dos Andes. A exibição em Lima dos monólitos conhecidos como «Estela de Raimondi» e «Obelisco Tello», duas emblemáticas esculturas de Chavin, serviu para reforçar a hipótese da cultura matriz.

E se bem Chavin de Huanatar tornou-se referência para a origem local das culturas conhecidas do Peru, também passou a ser fonte de novos questionamentos: de onde provém Chavin, uma sociedade tão altamente desenvolvida, se aparentemente não existia um antecedente, à falta de evidência arqueológica alguma que apoiasse os supostos vínculos com os povos amazônicos? Qual a antiguidade de Chavin e como funcionava sua sociedade? Teria sido um império que controlava territórios desde um único e poderoso centro, como Roma ou os incas, que apareceram muito depois? A falta de outra qualquer alternativa clara, era essa a conclusão óbvia.

Aproximar-nos das respostas foi possível graças à descoberta de tecidos suntuosamente decorados e peças de cerâmica, elaborados na costa, a uns mil quilômetros ao sul de Chavin de Huanatar,



Roedor. Cerâmica. 20 × 10,5 × 15 cm. Estilo Cupisnique (900-200 a. C.).

onde o clima seco do deserto conservava alguns materiais orgânicos. Os objetos, encontrados em túmulos da cultura Paracas, além de guardar semelhanças com a escultura lítica Chavin, forneceram as primeiras datas confiáveis, pois a antiguidade dos materiais orgânicos pode ser calculada fisicamente. Durante a segunda metade do século XX, os arqueólogos preferiam não fazer interpretações nem especulações sobre a estrutura social, mas se concentrar em questões cronológicas ou de tipologia material. Isso levou a se falar de um «Horizonte Chavin» ou «Horizonte Formativo» para se referir ao primeiro milênio antes de nossa era, período em que a iconografia e o estilo Chavin foram adotados por diversas culturas da região central dos Andes. O Horizonte Formativo é o primeiro período

de surgimento das culturas andinas «clássicas» mais antigas —Nasca e Mochica— recebe o nome de período Inicial ou Formativo (aprox. 1700-200 a. C.).

Os autores desse catálogo coincidem no fato de que está mais do que na hora de que as noções preconcebidas no Velho Mundo sejam superadas pela arqueologia dos Andes Centrais, e introduzem uma nova terminologia. A final, as descobertas arqueológicas mais recentes provam que os povos da região construíam grandes centros cerimoniais já em 3500 a. C., muito antes da evidência mais antiga de cerâmica, ou seja, durante o período Arcaico (segundo velha terminologia). Essas ocorrências são incrivelmente precoces em comparação com a história cultural de outras regiões do mundo, incluindo o antigo Egito. Obras coletivas de



Cabeça cravada, pedra tallada.

da história cultural andina em que um estilo e uma iconografia determinados se propagam por uma ampla região.

Ao descrever, organizar e configurar diligentemente a tipologia das diversas descobertas realizadas na segunda metade do século XX, os pesquisadores conseguiram identificar várias culturas e estilos diferentes, e atualmente os estudos revelam novos achados como a cultura Cupisnique, a cerâmica de estilo Tembladera e Chavin, ou as esculturas em pedra no estilo Limoncarro.

Um dos conceitos do Velho Mundo que foram introduzidos na arqueologia das Américas é a suposição de que o uso da cerâmica é pré-condição essencial do grau mais alto de complexidade que define uma sociedade. A terminologia segue a mesma premissa: na região central dos Andes, o extenso período anterior à difusão da cerâmica (aprox. 1200-1700 a. C.) é conhecido como período Arcaico, enquanto o período entre as primeiras evidências do uso da cerâmica e o

planificação e engenharia como essa, certamente, tinham que ter coexistido com avanços sociais e econômicos como o regadio para acrescentar o rendimento das plantações e a formação de unidades sociais cada vez maiores e progressivamente interdependentes; resumindo, com os inícios de uma sociedade complexa. Por esse motivo, os autores propõem antecipar o início do período Formativo nos Andes Centrais até 3500 a. C.

E se pretendermos entender Chavin não apenas como uma categoria estilística de restos materiais, mas como o sistema social que os produziu e conviveu com eles, devemos primeiro investigar o processo através do qual se formou a sociedade complexa mais antiga da região centro-andina, começando com os primeiros passos que levaram a sua formação.

Os primeiros centros cerimoniais foram construídos nos férteis oásis ribeirinhos por sociedades agrárias. Serviram também como locais de encontro e coesão social através do ritual. No Formativo

Primário (aprox. 1700-1200 a. C.) surgiu uma classe social com maiores pretensões de propriedade e habilidades especializadas. Em vários lugares, a disputa pelos recursos e pelas terras de cultivo levou à criação de centros cerimoniais maiores e mais ostensivos. No período seguinte, o Formativo Médio (aprox. 1200-800 a. C.), desenvolveu-se o estilo artístico e iconográfico distintivo, posteriormente associado aos achados de Chavin de Huanatar, e ao agora conhecido como o «estilo Chavin». Aqui ganha especial importância uma série de criaturas mitológicas sobrenaturais que apresentam traços humanos e animais. O Formativo Tardio (aprox. 800-400 a. C.) é o período no qual o mundo andino e o sistema de significados vigente, criado e consolidado pela arte e a arquitetura, foram adquirindo fortaleza e supremacia.

Chavin de Huanatar não foi o único complexo de templos daquela época, mas é bem possível que tenha sido o maior. Nessa época existiam outros centros como KunturWasi, Pocapampa e Kotosh, e podemos dizer, tanto por suas similitudes como por suas diferenças que, se bem compartilhavam os mesmos sistemas sociais e a cosmovisão, eram ao mesmo tempo rivais em busca de influência e de seguidores. O fascínio que Chavin de Huanatar ainda exerce sobre nós, bem como a longa história de suas escavações, criou uma singular janela para o passado, através da qual podemos aprender a compreender a maneira em que funcionava essa sociedade centro-andina, muito diferente do que havia sido imaginado.

* Arqueólogo da Universidade de Zurique. Trabalhou em diversos projetos arqueológicos, como o dedicado a Nasca-Palpa, a cargo do Instituto Arqueológico Alemão. É curador de arte pré-colombiana no Museu Rietberg, em Zurique e teve sob sua responsabilidade a exposição sobre Chavin. O texto aqui apresentado faz parte do catálogo da exposição.

MARIANO MELGAR

O POETA DOS YARAVÍES

Marco Martos*

Em 12 de março de 1815 foi fuzilado em Umachiri, Puno, o jovem poeta Mariano Melgar. Embora diante de uma prometedora carreira literária, Melgar optara por se incorporar às forças rebeldes, lideradas pelo brigadeiro Mateo Pumacahua, e abraçara a causa da emancipação republicana que lhe custou a vida.

Os pesquisadores coincidem no fato de que a noção de Peru foi produzida não da imaginação de uma pessoa, e sim de um processo no pensamento e nas ações de muitos indivíduos. Se bem o encontro cultural entre a civilização espanhola e as nativas teve o caráter bélico de toda guerra sangrenta, desse confronto foi nascendo o interesse pelo outro, e esse outro, espanhol, quíchua, aimara ou mochica, foi se transformando através desse encontro, e em grande medida, pelo fato de compartilhar uma sociedade que não existia antes, mas que estava nascendo. Logo havia homens e mulheres novos, numa sociedade que só podia ser chamada de peruana. É, portanto, no período do vice-reinado que a noção de Peru surge e frutifica.

Mariano Melgar nasce em Arequipa em 1791, uma época já turbulenta. Nesse tempo aparece o *Mercurio Peruano* e também a *Sociedad Amantes del País*. Teve mestres excepcionais que o instruíram bem na cultura clássica. Talentoso, foi capaz de traduzir Ovídio e Virgílio com soltura e dignidade, como apontaram Germán Torres Lara e Alberto Tauro. Numa viagem para Lima, quando tinha uns 20 anos de idade, entrou em contato com o ambiente conspirativo da capital e foi isso o que mudou o rumo de sua existência. Pendurou o hábito, que na época era garantia de uma vida sossegada, para se consagrar à vida civil. Dessa época é sua «Al autor del mar», ode que resistiu ao tempo: «O mar imenso vem todo inteiro, / Já parece tragar o continente, / Aviva sua corrente, / Em eterna fervura». O texto, embora bem escrito, não atinge a originalidade e poderia ter sido escrito por um autor qualquer nascido em outras terras.

Existe uma lenda sobre Melgar, apontada sempre nos estudos, que convém citar só para sublinhar a fama que envolve sua pessoa: diz-se que aos três anos já sabia ler, e que aos oito, recebeu a primeira tonsura. A verdade é que estudou filosofia e teologia,



Mariano Melgar.

que trabalhou como professor de latinidade e retórica, física, matemática e filosofia, isso tudo entre 1809 e 1813. Quando estava em Lima tentando completar seus estudos de leis, despetou sua ardente inspiração. Nesse tempo, Lima fervilhava em conflitos. A questão em debate eram as Cortes de Cádiz, e as atenções estavam voltadas para José Baquijano y Carrillo, inte-

lectual de grande prestígio que alcançara notoriedade em 1781, quando em nome do claustro da universidade fez um discurso para receber o vice-rei Augusto de Jáuregui. Por seus conceitos dignamente altivos e contrários à violência exercida pelas autoridades espanholas, foi considerado sedicioso. Melgar admira Baquijano sinceramente e lhe dedica dois textos: «*A Liberdade*»

e «*Ao conde de Vista Florida*», que é o próprio Baquijano.

Ao voltar para Arequipa, achou sua amada esquiva e, ao se deflagrar a revolução liderada pelo brigadeiro Mateo García Pumacahua, incorporou-se às forças rebeldes como auditor de guerra. Lutou na batalha de Umachiri em 1815, onde foi preso e depois fuzilado por disposição de um tribunal militar. Tanto esse breve período final de sua vida quanto a qualidade de sua poesia contribuíram na mesma medida para aumentar sua fama, de forma que é lembrado como um patriota da independência e também como um poeta de mérito muito pessoal que, através de uma parte de sua obra, talvez a mais importante, os chamados *yaravies*, soube realmente chegar ao coração do povo. O nome de Melgar é associado a esse tipo de poesia popular lida e estudada em ambientes acadêmicos, mas que acima de tudo vive na memória coletiva. Não é raro que, sob o luar de Arequipa, seus conterrâneos cantem suas músicas, abraçando os violões embaixo de alguma varanda, para que as moças de hoje não desprezem os novos emulós de Melgar.

Para sermos justos, diremos que tudo que Melgar escreveu em poesia e que foi publicado numa edição crítica é, em geral, de autêntica qualidade, considerando que o jovem, morto aos 25 anos, começava a encontrar sua original verve poética. A poesia peruana deve a Melgar os primeiros poemas dedicados especificamente à mulher, e a uma delas em particular, a mítica Sílvia, tão lembrada em seus desolados versos. Melgar é um poeta de formação clássica que conhece bem a retórica latina e sua sempre difícil transposição à tradição espanhola; desse domínio de temas e de ritmos vem talvez sua preocupação pela fábula, o que está por sua vez reforçado por seu interesse pela cultura autóctone. A fábula é um dos gêneros mais populares da tradição oral quíchua e sua preservação entre os povos não letrados dos Andes é um sinal

ODE À LIBERDADE

Com voz livre e segura
Em fim canto. Duro freio desfeito,
Descobrirei meu peito
E com linguagem pura
Mostrará a verdade que nele se aninha,
Minha liberdade civil já entendida.

Ouçais: cesse o pranto;
Levantai esses rostos abatidos,
Escravos oprimidos,
Índios que com espanto
Do céu e da terra, sem consolo,
Ficáveis cativos em vosso solo.

Ouçais: patriotas sábios,
Cujas luzes dobravam o tormento
De ver o talento
Cheio sempre de agravos;
Quando devia ser diretor justo
E apoio e esplendor do trono augusto.

Ouve, mundo ilustrado,
Que vestes com escândalo este mundo
Em tesouro fecundo
Por ti sacrificado,
E recolhendo o ouro americano,
Fizeste pouco do preso e do tirano.

Despotismo severo,
Horríveis séculos, noite tenebrosa;
Fugi. A Índia chorosa,
O sábio desprezado, o orbe inteiro,
Sabei que expirou o mal e que temos dado
O primeiro passo ao bem tão suspirado.

Compatriotas queridos,
Ouçais também amigos da Europa,
Que em desejos opostos
Vistes-nos divididos,
Ouçais: acabe já a antiga guerra,
Amor mais que tesouros dá esta Terra.

Dias há que à Ibéria
Do império desceu de luz rodeada
A liberdade amada,
A extinguir a miséria
Que em nosso pátrio solo desventurado
Por três séculos havia dominado.

Quase até o firmamento
Levantara-se o despotismo,
E os pés do colosso no abismo
Tinham seu fundamento,
Então para que era?
Para fazer maior ruído com a queda.

Pisou sua cabeça
A santa liberdade: foi derrubado,
Estremeceu a Terra e espantado
Viu novamente sua fereza
Todo homem; mas vê que não é mais nada
Sua imensa estátua em pó dissipada.

[...]

Comemora o povo por seus juizes?
Compatriotas amados
Que além-mar a luz primeira vistes;
É isso o que temestes?
Pensastes -que enganados!-
Que um peito Americano
Seria vingativo, cruel, tirano?
Não. Era nosso sonho
Apenas este: que ao justo magistrado
Já por si penetrado
De amor ao Pátrio solo,
Exigissem ser fiel em cada assunto
Parentes, pais, filho, esposa, tudo junto.
Assim será e gozosos
Diremos: é minha Pátria o globo inteiro;
Sou irmão do índio e do ibero;
E os homens famosos
Que nos regem, são os gerais defensores
Que farão todos vencer as suas dores.

A CRISTALINA CORRENTE

A cristalina corrente
Deste rio tão farto,
Leva já do meu pranto
Mais águas que da nascente.
Chega ao mar, e é evidente
Que o mar, sendo tão salgado,
Recebe-o alvorçado
E até rejeitá-lo procura,
Para não provar a amargura
Que minhas lágrimas tenham
Espalhado.



Mariano Melgar, *Poesias completas*. Academia Peruana de la Lengua, 1971. A obra foi reeditada em 2012 pelo Governo Regional de Arequipa.

de sua antiguidade e de ser por eles preferida. Melgar, como José María Arguedas um século mais tarde, conheceu de viva voz a tradição quíchua, e suas fábulas misturam a tradição milenar ocidental com aquela para ele cotidiana, de raízes indígenas. A poesia de Melgar também expressa sensibilidade pelo meio ambiente, às vezes chamada atitude paisagística, com a ressalva de que, em seu caso, não se trata apenas de um observador alheio que admira a natureza, mas de alguém que nasceu num lugar determinado, que canta à natureza que conhece, sem a distância do assombro. Como poucos poetas, Melgar está conectado a sua terra natal, onde viveu a maior parte de sua curta e célere vida, onde repousa e onde sua poesia vive como chama permanente.

O poeta dos yaravies

Faremos agora algumas considerações sobre a originalidade de Melgar nos chamados «yaravies», palavra que é nome genérico utilizado por primeira vez por Mateo Paz Soldán em sua *Geografía del Perú*, de 1868, e que desde então fez fortuna não só nos prédios literários, mas entre o povo peruano. Melgar nunca usou essa denominação para suas composições, mas a tradição quis que fossem ligadas para sempre a esse nome sonoro, talvez derivado da palavra quíchua «harahui», que é sim uma composição na antiga língua dos incas. O que Melgar escrevia eram canções, e quem conhece a terminologia da retórica espanhola sabe de todas as intrincadas relações entre a canção espanhola praticada por Garcilaso, introduzida ao

castelhano por Boscán, tomada de Dante e a canção provençal. Mas se há uma questão clara na canção espanhola é que não tinha nenhuma norma quanto à natureza da rima nem à sua disposição, e que o número de versos de cada estrofe era variável.

Sem dúvida, esse tipo de canção estava na mente de Melgar, acostumado à dicção castelhana que conhecia bem por sua disposição à retórica; por outro lado, certamente frequentava a tradição popular espanhola com influência árabe plasmada pelo arcipreste de Hita com seus *zéjeles*. Mas as canções de Melgar, que como já dissemos, foram mais tarde chamadas *yaravies*, têm um alento diferente, uma musa que não é castelhana. E não é apenas uma questão terminológica; há um sabor diferente que permite distinguir as composições de Melgar de todas as de sua época e das muitas que lhe são atribuídas. É impossível que um homem com tantas obrigações, com tantos deveres intelectuais e políticos, que morreu aos 25 anos, tivesse tempo real para escrever tantos *yaravies*, mesmo com sua febril capacidade de escrita. O tempo quis que a palavra «yaravi» ficasse associada à figura de Melgar até formar uma unidade, como as duas caras de uma moeda, e hoje lhe são atribuídas composições anônimas e de autores muito diferentes, sinal de sua enorme popularidade. Quando alguém cantar um *yaravi* numa encantada noite arequipenha, estará sempre fazendo uma homenagem à dama para quem canta, mas também para essa mítica Sílvia e para

Mariano Melgar, o cantor dos amores contrariados que criou uma poesia original.

Nosso poeta, nascido literariamente imerso no neoclassicismo, é nosso primeiro romântico natural. Talvez não soubesse sobre os poetas românticos alemães e ingleses de sua época, mas com certeza teve informação da presença do Romantismo na França. Quanto ao tema e ao assunto, Melgar não é só o primeiro romântico do Peru, mas provavelmente, da América do Sul. Além disso, não nasceu espontaneamente, mas da combinação de sua maneira intrínseca de ser e seu romantismo popular, que pode sim ser vinculado à tradição quíchua, e isso produziu algo novo, cheio de originalidade. O fato de chamarem esses poemas de canções, e mais tarde de *yaravies*, é até certo ponto secundário, mas foi aqui dilucidado por ser um assunto pouco conhecido. Melgar conhece bem a essência popular, a expressão direta característica da poética popular no Peru, tanto em quíchua como em castelhano.

As poucas composições da época do império incaico que chegaram a nós, os célebres «harauis» são canções de conflito, de guerra, ou canções campestres ou amorosas.

Diferentes entre si, elas têm em comum a oralidade, sua dicção sonora, a escolha de vocábulos usados por todos e, como dizem, certa tristeza, questão difícil de provar estatisticamente, pois para alguns, essa tristeza vem da queda do império. Seja como for, até hoje predominam as canções tristes no folclore arequipenho, e no centro desse

folclore permanece a evocação a Melgar.

Deve então ficar constância de que, nos primórdios da independência do Peru, existiu um poeta, Mariano Melgar Valdivieso, que conhecendo bem a tradição métrica castelhana, fez uso dela com total liberdade, e foi ela que conduziu sua liberdade estilística sem ser freio para sua mentada inspiração. No aspecto temático, Mariano Melgar, com esse e outros poemas parecidos, colocou um pilar para uma tradição poética peruana que subsiste no primeiro César Vallejo dos *Heraldos negros*, na vigorosa poesia de Mario Florián, na decantada poesia de Francisco Carrillo. Trata-se de uma poesia fundamentalmente amorosa que pretende definir um ambiente e um espaço rural e que prefere imagens e metáforas tomadas da natureza. Essas composições, que Melgar chamou de canções e que a tradição posterior batizou como *yaravies*, referem-se principalmente aos amores contrariados e, concretamente, à fase em que o amante dá sua dama por perdida, mas ainda conserva um fio de esperança. É a dor da separação presente e sua confrontação com a cada vez mais distante possibilidade de uma realização amorosa. A pomba como símbolo da jovem amada tem uma longa presença na poesia quíchua peruana, e onde quer que apareçam serão sempre relacionadas pelos peruanos com Mariano Melgar, nosso primeiro poeta republicano verdadeiramente original.

* Ex-presidente da Academia Peruana de la Lengua.

O RESGATE DE SALAZAR BONDY

Guillermo Niño de Guzmán*

Aproximação à obra¹ de uma das figuras literárias mais importantes da chamada Geração de 50.

Cinquenta anos após o falecimento de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), seu legado começa a ser recuperado, depois de ficar injustamente confinado numa espécie de limbo literário. É sabido que o multifacetado escritor foi um notável promotor da vida cultural peruana, mas teve a péssima idéia de morrer cedo demais, em plena maturidade criativa. Poeta, dramaturgo, narrador, ensaísta, crítico e jornalista, Salazar Bondy dominou todos os gêneros, impulsionado por uma energia e uma curiosidade desbordantes, atitude que contrastava com seu aspecto esmirrado e sua saúde frágil, que não foi impedimento para se manter ativo até o mesmo dia em que morreu, aos 41 anos.

Membro conspicuo da Geração de 50, ele foi um talento precoce. Antes de fazer vinte anos, já havia publicado dois livros de poemas, *Rótulo da esfinge* e *Baía da dor*, mais tarde deixados no esquecimento por considerá-los amostras incipientes de sua veia lírica, que continuará cultivando até o fim da vida com uma teimosa paixão. Convém lembrar que Salazar Bondy pertence a uma geração que atingiu um dos níveis mais altos da poesia hispano-americana, com vozes tão destacadas como as de Eielson, Sologuren, Varela e Belli. Nesse contexto, talvez suas contribuições fossem menos deslumbrantes, mas sem dúvida alguma, sua voz era genuína. Provavelmente seu melhor livro de poemas é *El tacto de la araña*, que saiu no mesmo ano em que ele faleceu.

Ao examinar a situação em retrospectiva, é realmente surpreendente que pudesse surgir no país uma geração tão brilhante como a de Sebastián Salazar Bondy. Não esqueçamos que o Peru nas décadas de 1940 e 1950 era um meio muito pouco propício para as artes e a literatura. Praticamente não havia galerias nem editoras, e escolher o ofício de escritor ou pintor era quase uma loucura, pois não havia estímulo nem possibilidades de construir uma carreira. Daí que vários integrantes da Geração de 50 empenharam-se na procura de outros horizontes, como aconteceu com Eielson, Szyszlo, Varela, Piqueras, Sologuren, Ribeyro, Loayza e Vargas Llosa, o benjamim do grupo, que emigraram para a Europa.

Salazar Bondy não atravessou o Atlântico (só o faria uns anos mais tarde, com uma bolsa que o levaria para a França), mas mudou para a Argentina, onde viveu a efervescência criativa de Buenos Aires durante um lustro. Ao retornar para Lima, em 1952, começou uma árdua tarefa disposto a lutar contra o marasmo cultural que imperava na cidade. E o fez; primeiro no âmbito teatral, como dramaturgo e crítico, e depois, no jornalismo, chegando a ser um dos escritores mais influentes de seu tempo.



Sebastián Salazar Bondy.

Como apontou Vargas Llosa acertadamente, num país onde tudo contrariava a vocação do escritor, Salazar Bondy foi um «exemplo cintilante» que impulsionou muitos jovens a abraçar esse ofício, mesmo quando isso parecesse uma quimera. Num de seus ensaios, o Prêmio Nobel lembra seu mentor e amigo com palavras tão eloquentes que vale a pena citar por extenso:

«No havia quase nada e ele tentou fazer de tudo. Ao seu redor reinava um desolador vazio e ele se dedicou em corpo e alma a preenchê-lo. Não havia teatro [...] e ele foi autor teatral; não havia escola nem companhias de teatro e ele patrocinou a criação de um clube de teatro e foi professor e até diretor teatral; não havia editoras que publicassem obras dramáticas e ele foi seu próprio editor. Não havia crítica literária e ele se dedicou a fazer as resenhas dos livros publicados no exterior, a comentar publicações de poesia, conto ou romance no Peru e a dar alento, conselho e ajuda aos jovens autores que iam surgindo. Não havia crítica de arte e ele foi crítico de arte, palestrante, organizador de exposições [...]. Foi promotor de revistas e concursos, agitou e polemizou sobre literatura sem parar de escrever poemas, dramas, ensaios e relatos e continuou assim, sem se esgotar, multiplicando-se, sendo cem

peçosos diferentes ao mesmo tempo com uma só paixão [...]. Quem da minha geração ousaria negar o quanto foi estimulante e decisivo para nós o exemplo de Sebastián? Quantos de nós nos atrevemos a tentar como escritores graças a seu poderoso contágio?».

Outra das vertentes que Salazar Bondy transitou e que não teve suficiente atenção é sua obra narrativa. Seu primeiro livro de contos, *Náufragos y sobrevivientes*, saiu em 1954, ano em que seus colegas de geração Enrique Congrains e Carlos Eduardo Zavaleta publicaram *Lima, hora cero* e *La batalla y otros cuentos* (no ano seguinte, Julio Ramón Ribeyro iria debutar com *Los gallinazos sin plumas*).

Bondy foi, portanto, um dos iniciadores da corrente neorrealista que renovou a arte de narrar no Peru.

O fenômeno das migrações de camponeses para a capital e os conflitos sociais decorrentes mudaram o panorama urbano, circunstância que repercutiu na visão dos jovens que começavam a usar suas primeiras armas literárias. Salazar Bondy ficou atento à transformação que alterava a dinâmica da cidade, mas infelizmente não explorou mais essa rica temática em suas ficções.

Entretanto, seu alento narrativo permaneceu vivo, como se percebe

em *Pobre gente de Paris* (1958), que não é uma mera compilação de contos, mas um volume orgânico. Na realidade, trata-se de um livro único na literatura peruana, já que propõe uma estrutura inovadora em que as peripécias do protagonista estão intercaladas com relatos independentes que complementam e ampliam as ressonâncias do assunto nuclear: o desencanto dos latino-americanos que, atraídos pelo mito de Paris, acabam sucumbindo como as mariposas em torno da luz. É uma pena que Salazar Bondy não explorasse mais seus dotes de contista, embora tenha sido seduzido pelo romance, gênero a que pertence *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce...*, cujo texto ficaria inconcluso (edição póstuma: 1969).

Um ano antes de morrer, o escritor gerou um ensaio lúcido e demolidor: *Lima, la horrible* (1964), título que remetia ao implacável qualificativo que o poeta César Moro tinha dado à capital. Nele, Bondy ofereceu uma visão controversa da Cidade dos Reis e desmantelou a lenda de Arcádia colonial. Mais ainda, denunciou os abusos de uma classe social que se achava dona do país e atacou o lastre do *criollismo*, caldo de cultivo da injustiça, discriminação e informalidade. O livro continua vigente, embora a cidade não seja mais a mesma. Seus julgamentos, certos e contundentes, prefiguram com nitidez o caos que impera em nossos dias.

Para finalizar, diremos que Salazar Bondy foi um valioso jornalista, um dos melhores na história da imprensa nacional, hábil não só para a crítica literária e artística, mas também para a análise política. Nada lhe era alheio. Agudo e beligerante, ele não fugia da polémica. Sua avidez e curiosidade eram irreprimíveis, como confirmam os artigos recuperados em *La luz tras la memoria* (edição em dois volumes, de Alejandro Sustú; Lápiz, 2014), que deslumbram por sua prosa ágil e incisiva, bem como por sua perspicácia e rigor interpretativo.

Sebastián Salazar Bondy faleceu em 4 de julho de 1965, data em que foi publicado seu último artigo (um comentário do romance *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro). Morreu fazendo seu ofício, pois estava a escrever uma crônica na sala de redação da revista *Oiga*, onde trabalhava. Segundo seu amigo Francisco Igartua, diretor da revista, caiu fulminado por uma parada cardíaca após datilografar a frase: «Como a vida seria bela se tivesse música de fundo».

¹ Sebastián Salazar Bondy. *La luz tras la memoria*. Artigos jornalísticos sobre literatura e cultura (1945-1965). Lima, Lápiz Editores, 2014. De novembro de 2014 a abril de 2015, a Casa da Literatura exibiu a amostra «Sebastián Salazar Bondy. El señor gallinazo vuelve a Lima».

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

FELIPE HUAMÁN POMA DE AYALA, UM CLÁSSICO PERUANO OS QUATRO SÉCULOS DA NUEVA CORÓNICA

Carlos Aranibar*

Faz 400 anos, Huamán Poma¹, andarilho e contestador filho dos Andes, em *Nueva corónica y buen gobierno*, cujas ilustrações são admiradas até hoje, deixou para nós, em imagens e palavras, testemunho sobre os males que a invasão europeia trouxe a sua pátria e a miséria de uma raça submetida. Sua obra hibernou na escuridão num remoto arquivo dinamarquês em Copenhague, até que Paul Rivet a publicou em Paris em 1936. Desde então, após ensaios pioneiros como os de Richard Pietschmann ou José Varallanos, a fama do historiador indígena não para de crescer. Entre muitos outros, bastará citar de passagem os notáveis estudos de Rolena Adorno e Raquel Chang-Rodríguez ou o ainda não superado resumo crítico de Pablo Macera, e valiosas pesquisas em andamento como as do doutor Alfredo Alberti, que revelam documentos inéditos que os especialistas já começam a processar.



¹ O autor do artigo prefere escrever Huamán com «h», seguindo critérios da fonética quichua. Outros autores preferem usar o «g», como o fazia o próprio cronista.

No passado, discutia-se com certa miopia o valor histórico de *Nueva crónica*, seu quichua-espanhol híbrido, suas lacunas, contradições e mínimos erros de cronologia. Hoje a figura de Huamán Poma (HP), testemunha de cargo da opressão colonial no vice-reinado do Peru, sem estátuas desnecessárias nas praças, aparece tanto em eruditas análises quanto em instituições, em alegres camisetas esportivas e até em objetos caseiros que fazem dele um ícone do heroísmo civil em nossa conturbada história nacional.

HP é uma espécie de Quixote andino, cujos sonhos e fracassos, aventuras e aflições, são contados por um rústico e esperto Sancho de provincia. Um Quixote que, de pena em riste, luta contra a hipocrisia e as máscaras da velha e excludente legislação espanhola das "duas repúblicas"—a república de índios, base econômica da nova pirâmide social, em cuja cúspide estava a república de espanhóis, que comia e vivia à custa do trabalho da outra—. Com sutileza de psicólogo *avant a lettre*, mas vigorosa voz, HP condena as mil faces do domínio colonial: o indígena comum humilhado sem limites, o iníquo tributo imposto, o conquistador sem mais lei do que a própria cobiça desenfreada, o *yanacoma* destinado a servir qualquer amo espanhol, o trabalho forçado da *mita* mineira (trabalho obrigatório), as reduções que facilitaram a administração e controle fiscal do agricultor andino, o serviço compulsivo nos *tambos* (pousadas), correios, caminhos, construção de templos e casas para espanhóis, o comendador vigarista, a corrupção e o suborno transformados mecanismos de convivência, o testamento adulterado, o escravo que legaliza o despojo de chacaras e bens, o mineiro abusivo, o *curaca* (chefe inca) adúltero e complacente, a mulha indígena prostituída e barregã, o mau doutrinador ávido e voluptuoso, as ordens religiosas que anunciam as boas novas que atraem HP —que tinha sincera devoção à Nossa Senhora da Penha, de alguma forma oculta sob o nome de Cristóbal, aquele que leva Cristo e León, *poma* em quichua—, mas que são sempre traçoceiras...



Aquém da estéril fronteira da lamentação, HP seria apenas mais um lamuriendo. Entretanto, ele se lança ao desafio, obcecado por um nitido esquema de mudança social —o «bom governo»— e oferece uma solução para o problema que denuncia e que costuma amenizar com brincadeiras, ridicularizando o vexame colonial. Grandes críticos sociais foram grandes humoristas. A diferença do horaciano *castigat ridendo mores* (castiga os costumes rindo), que extrai da ironia uma censura, a crítica com ar de piada é uma condenação disfarçada de sátira, como *Das Narrenschiff* de Brant (*A nau dos néscios*, 1494) ou *Moriae encomium*

de Erasmo (*Elogio à loucura*, 1511). Esse é denominador comum dos grandes zombadores de uma jamais superflua tribo de alquimistas, que transformam em caricatura o solene, clã cordial e jubiloso de Aristófanes e Menandro, Plauto e Terencio, Chaucer, Boccaccio e Aretino, Cervantes, Quevedo e Rabelais, Voltaire e Swift, Twain e Gogol... Sob essa perspectiva, quase furtiva, HP tem bastante a nos oferecer. Sem conflito, concilia a aspereza de uma atormentada crítica social com a graça do tom burlesco, inesperado, que nos surpreende em qualquer momento. Um bom exemplo disso está na página 550 de *Nueva crónica*

ca, onde podemos nos deleitar com a fabulada conversa de um casal espanhol discutindo sobre o futuro cômodo de sua prole: «o que os cristãos espanhóis imaginam tendo muitos filhos», diálogo com estrutura cênica e notórios traços de alegre comédia, um dos tantos que revelam o agudo senso de humor de HP. Visíveis em muitíssimas passagens, não receberam a merecida atenção. Vale também lembrar cada *quid pro quo* idiomático (HP 397), sermões bilíngues e paródicos (624-626), conversas entre escravos negros, «mais repreensões e ameaças» (726), diálogos e conversas (728-740). Ou causticos debochos sobre arrogantes e falsos «bachareles», «licenciados» e «senhores». Ou o tal fulano, indígena da comunidade, que com hora marcada reparte meio caneco de vinho entre as mulheres, um inteiro entre os homens... e conclui a caritativa tarefa um pouco menos sedento, mas um pouco mais bêbado do que todos juntos..., etc.

E se a leitura é tapete mágico que conduz a lugares exóticos e estranhos labirintos, durante essa arriscada viagem através da chamada história, esses diálogos serão verdadeiros oásis para o leitor exigente, que pode se esquecer de queixumes e melindres, e beber a água fresca que brota das saborosas sutilezas de HP que desatam hiperboles, arremedos, deboche e gracejo, sem chegar jamais à virulência nem à ofensa.

Muitas vezes, sem perceber, aceitamos o óbvio; costumamos passar por alto algumas questões. Diante da rigidez e da pudicícia, comuns na crônica de Índias, as burlescas sacadas de HP ficam à sombra. Fica ainda pendente uma amena antologia desses pequenos textos que, mesmo para o leitor experiente, são uma brisa fresca que oxigena a atmosfera encantada dos relatores coetâneos. Sem *El camero* do colombiano Rodríguez Freyre—precedente



Caminha o Autor.

O Centro Cutral Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores organiza uma exposição itinerante sobre a *Nueva crónica*

A exposição reproduz, embora em tamanhos diferentes dos originais, imagens integras das 398 páginas com ilustrações do manuscrito, com na obra vão intercaladas com outras 800 páginas de texto. Sobre a importância dessas ilustrações, Rolena Adorno aponta: «Se o leitor parar em cada uma das 398 ilustrações e ler os textos que as acompanham, será evidente para ele que esse método — em que o texto visual precede o texto verbal—foi, para Guamán Poma, não apenas seu sistema de composição, mas o cerne da concepção de sua obra. As imagens antecipam, dramatizam e "presentificam" os conteúdos do livro; elas são o texto primário da obra, não "ilustrações secundárias" [...]». O leitor que observar essas diferenças poderá apreciar o fato de que os desenhos ditam o curso e o conteúdo da exposição, e de que os espaços alternos que destinou para seus complementos em prosa restringiram a extensão do conteúdo verbal que podia ser comunicado». A exposição rende homenagem a Guamán Poma e a sua obra excepcional, fonte especialmente valiosa para a investigação sobre a civilização andina e alegação valente e contundente contra os abusos exercidos sobre os pobres e fracos «na própria terra», em meio às profundas e dolorosas transformações que atravessava o Peru de sua época.

de *Tradiciones* de Ricardo Palma em que não é fácil distinguir anedota, zombaria, mentira, fuxico— e excluindo fragmentos festivos que aqui ou acolá se esboçam na crônica meso-americana de Bernal Dias e as do padre Aguado, nas andaluzadas de Borregán ou de Núñez Cabeza de Vaca, fantasiador sem remédio nem perdão, o leitor novato recebe com prazer as potuquinhas que aliviam a densa rigidez da fauna da crônica. Não é comum encontrar nela passagens leves e algo incorretas como as de HP. Embora inteligência —não mediocridade— e bom humor fazem sempre boa liga, não resta dúvida do alto coeficiente intelectual de HP. Mas celebrar essas passagens como voláteis provas de agudeza e espírito é ficar no meio do caminho.

Qualquer for a perspectiva, não há leito de Procueto em que possa se encaixar a originalíssima obra de HP, *odd man* dos relatos de Índias. Não é carta para o rei nem crônica de receita. Nem texto adúltero do poder nem discurso de aculturado perante o fato irreversível da invasão europeia, espécie de cataclismo social que freia a evolução das altas culturas do Novo Mundo com sua violenta irrupção, que autores como Hamilton, Lipschutz, Todorov, Adorno, Sejourné, de Beer, Magasi-

ch-Airola, Amado, Chomski, Greenblatt, Izard, veem como uma dos maiores tragédias da história. Terremoto que, derrubando tradições e hierarquias seculares, num «mundo ao contrário» em que «não há mais remédio», deixa um cenário selvagem de emulação e individualismo avassaladores e a filosofia oportunista de «viva quem vencer!», que aniquila e destrói laços comunitários de milênios de história andina, *minca*, *aini*, *mita*, *ranti*, trabalho solidário e outras formas de ajuda mútua. Essa «crônica mestiça» —como a denomina Chang-Rodríguez com invejável simplicidade— é arma de protesto, crítica valente e áspere que chama as coisas pelo nome e o eventual recurso ao jocoso e risível atenua a queixa numa compassiva drenagem que transforma a impotência em sorriso.

A crônica da invasão ibérica é sinérgica fusão de verdade-fantasia, história romaneada que ansia legitimar a conquista e que sistematicamente evita o *mea culpa*. *Nueva crónica* floresce nas antipodas daquela. Mas fantasia não falta a HP. Como o nosso pulcro e inigualável Garcilaso, HP se inventa e inventa para si uma mãe de nobre casta. Chama-se «príncipe» —mais que principal—, vinculando-se à casa dinástica dos yaros de Huánuco, o que ain-

da não foi demonstrado. Mas suas tretas literárias, mais ingênuas do que turvas, não escondem sua viva percepção do estatuto colonial nem perturbam sua ótica chauvinista. Narra em tom de elegia a massacre de 1532 em Cajamarca.

Ele afirma contundentemente que nem Pizarro nem Toledo trouxeram cédula para matar um rei andino. Julga os novos amos como intrusos *mitimaa* de Castilha: os donos legítimos da terra são aqueles que a receberam antes de Deus. Demonstra genuína compreensão e empatia pela condição miserável dos escravos negros. Por sua tenaz resistência na guerra de Arauco, elogia o caudilho Lautaro e dá seu nome a um dos fiéis cachorros que o acompanharam na penosa viagem final para Lima, que imaginava ser a residência do próprio rei Felipe II...

Petrarca diz que «*cosa bella è mortal passa e non dura*». Talvez a eternidade do ser humano, passageiro transitório, limita-se a três ou quatro gerações. HP, além de sua experiência vital, teve outra fonte: bebeu a linfa que brotava dos lábios paternos e de seus avós. Ao nos contar costumes e crenças, festas e enterros, canções e bailes das múltiplas etnias da época inca, parece que ouvimos o rumor de um antigo conhecedor

que nos fala de coisas familiares, cuja distância e ausência aumentam a agri-doce melancolia de um bem perdido.

As grandes obras sobrevivem aos homens. Desaparecidos os anônimos artifices do paleolítico, ficam a Vênus de Willendorf, as pinturas rupestres de Altamira ou Ajanta; e as Pirâmides, Stonehenge, Machu Picchu, Teotihuacan. Mesmo sem Euclides, continuamos a estudar sua geometria. Não há mais Shakespeare, mas sim o *Rei Lear*; não mais Michelangelo, mas sim Capela Sistina. HP não está mais aqui, mas ainda chega a nós, desde a profundidade dos tempos, seu clamor no deserto, pungente e catoniano.

Se cada ser humano tem mais de Platão ou mais de Aristóteles, fora os matizes retóricos, há dois tipos de discurso: a) o aristotélico, que percorre a pé e devagar um caminho cinza em que se unem silogismos e meandros e b) o platônico, que em linha reta vai voando em imagens que fingem cor e movimento. O discurso de HP é do segundo tipo, mas a cada passo junta conceito e desenho. Nessa linha de fuga suas ilustrações não são, como se diz, adição gráfica a um texto escrito. Muito pelo contrário, o texto leva a imagem original ao primeiro plano para explicá-la. HP ansia captar o futuro leitor mais através dos olhos do que da cabeça. Se o calmo raciocínio de um escritor fala de pertinência ao ouvido da inteligência, o intuitivo toca rapidamente o coração. Dizendo em simples metáfora, HP nos captura e envolve com a imagem, ato primo em *flash* instantâneo, antes que com sua explicação escrita, repensada e demorada. HP combina texto e figura, como cara e coroa numa velha medalha, e nos obsequia duas versões paralelas: ilustrações para o analfabeto, letras para quem sabe ler. Se o leitor perspicaz juntar as duas e recompor sua unidade semântica, é sopa no mel!

Dizia o mestre Raúl Porras Barrenechea que a injustiça parece menos dura quando há uma voz viril que a denuncia e condena. É isso que o indígena HP faz. É o que fez, imerso numa época ingrata da complexa e amada biografia coletiva, ininterrupta no tempo e tão nossa, que chamamos Peru. Após as penúltimas sombras da noite que feridas pelos raios da aurora recolhem e fogem, a tocha acesa por HP parece um feixe de fulgores que, como renovado *fiat lux*, ilumina a caverna de Platão de nossa nacionalidade.

Faz algumas décadas, com Blanca Varela e Abelardo Oquendo, discorria sobre autores peruanos de quem publicar através do Fundo de Cultura Econômica, que Blanca dirigia em Lima. Já tinha quatro ases: Garcilaso, Mariátegui, Vallejo, Arguedas. Então sugeri um quinto, tão bom quanto: Huamán Poma. Aceitaram. Eu já revivia seu histórico friso colonial, pintado em amargura e violência, em tristeza e ternura. Num cinzeno prólogo de meio século atrás, atrevi-me a julgar HP como um apaixonado, conflituoso e rude Las Casas indígena, e seu livro como «um dos importantes» que escritos no Peru. Hoje tenho a honra de me corrigir: «é o livro mais importante escrito no Peru».

* É um dos mais importantes historiadores peruanos da segunda metade do século XX. A Biblioteca Nacional do Peru publica este ano sua monumental edição da *Nueva crónica y buen gobierno*.

BRUS RUBIO CHURAY A AMAZÔNIA SEM LIMITES

María Eugenia Yllia*

Reflexão sobre a obra do artista huitoto-murui, nascido na comunidade de Paucarquillo, Loreto, em 1983.

Se há uma característica que redefine os parâmetros da plástica contemporânea é a mobilidade social e a possibilidade que os artistas têm de subverter a noção de periferia. A pintura de Brus Rubio Churay encarna essa condição e não só porque se trata de um gênero artístico redimensionado fora de seu contexto, mas porque seu repertório habitualmente composto por entidades, seres mitológicos e épicos da tradição cultural huitoto-murui, foi enriquecido com imaginários, personagens e elementos que representam a dinâmica cultural em que está imerso.

Fazendo gala de sua audácia como caçador visual, o artista consignou em suas recentes obras detalhes de sua cartografia pessoal. Lima e Paris, lugares que conformam seu itinerário artístico, são cenários de situações, encontros e confrontações estéticas levadas à pintura. Rubio Churay nos oferece em *Pasaporte amazónico*, ousada composição que torna exótica a paisagem parisiense ao rodear a torre Eiffel de um paradisíaco e exuberante entorno amazônico. A presença de dois *pucuneros*, sopradores de zarabatanas, resignifica um marco da modernidade ocidental com símbolos regionais e ao mesmo tempo redimensiona o local transformando Paris numa cidade tropical. Chama a atenção a estampagem deliberada de luz e cor que inunda o céu parisiense, bem como os animais que povoam toda a composição, tucanos, bichos-preguiça, papagaios e botos cor de rosa nas mãos de um casal de crianças e outras que dançam em fila, ao redor de um transformado rio Sena.

Um elemento chave e recorrente em suas obras é a inserção de seu autorretrato. Rubio Churay se mostra com roupas ocidentais e coroa de penas de arara, objeto tradicional alusivo a sua etnicidade huitoto-murui, que leva orgulhosamente como seu verdadeiro passaporte para mundo. A mesclagem da roupa é uma analogia da heterogênea identidade dos indígenas contemporâneos, bem como das complexas relações que suscita esse tema no interior das comunidades tradicionais e que o artista conhece.

De forma semelhante, o artista apresenta *R+ikai, llegar con fuerza*, em que um enérgico grupo de indígenas, com mitayo, ou carne de caça, folhas, frutos e outros alimentos próprios das festas tradicionais do povo huitoto-murui, pouca diante do Palácio de Governo na Plaza Mayor de Lima. Apelando mais uma vez ao autorretrato, o



R+ikai, llegar con fuerza.



Invitación.



Pasaporte amazónico.

artista aparece com o corpo pintado de *jidoro* ou *huitoto* e um cocar. Trata-se de um discurso visual que realça os valores de respeito e defesa da cidadania através do encontro intercultural num ambiente festivo e harmonioso. A presença de crianças que flutuam no céu como *putis* ou anjinhos, revela uma característica que acompanhou e enriqueceu sua linguagem plástica: a apropriação de elementos visuais da arte ocidental.

Em *Invitación*, a presença de três *huitotos* que literalmente saem dos limites de molduras em zig-zague revela um tema que sempre lhe interessou como criador: a

pintura como veículo de representação e as exposições como espaços de encontro social e legitimação dos artistas. A alusão à nação é eloquente através da bandeira peruana e o escudo nacional, cujos elementos foram substituídos por outros de índole amazônica: uma coroa *huitoto* e uma cornucópia da qual jorram, não moedas, mas peixes, remetendo a outro tipo de riqueza. A pintura é sustentada por pueris atlantes, mais uma vez, convenções da arte ocidental que o artista utiliza. O conjunto é completado por uma mulher que olha para o espectador com uma taça na mão e um fotógrafo que captu-

ra a cena, personagens típicos nos vernissages, que Brus capta na tela. A vegetação que inunda as paredes da galeria, bem como os símbolos geométricos huitoto-murui que se deslocam no chão são uma metáfora do que acontece desde a arte contemporânea: a Amazônia não só é um espaço geográfico, mas uma maneira diferente de olhar o mundo.

* Licenciada em História da Arte, com estudos de Mestrado em Antropologia e Museologia e Gestão Cultural. O Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores organizou recentemente a exposição «Tránsitos. De Paucarquillo a Paris, ida y vuelta».

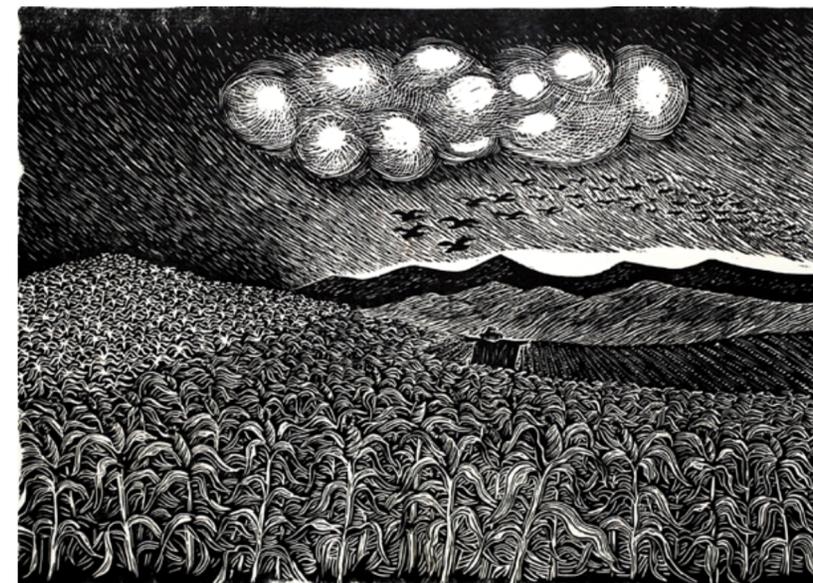
BERNASCONI OU A ARTE DA GRAVURA

A obra gráfica do notável artista limenho é reunida numa exposição retrospectiva.

«O indigenismo, sem dúvida alguma, marcou o início de um capítulo singular na história da gravura latino-americana. Além das estampas xilográficas de José Sabogal, Julia Codesido e Camilo Blas, destacam as de outros artistas plásticos como Teófilo Allain, Domingo Pantigoso ou Julio Camino Sánchez, artistas que parecem ter alcançado as cotas mais altas de sua produção nessa disciplina, embora tenham sido eles considerados prioritariamente pintores.

E existem outros notáveis gravuristas que desenvolveram uma obra xilográfica igualmente memorável, como Jorge Ara, Joel Meneses, Félix Rebolledo e Alberto Ramos. Entre os mais jovens, podemos mencionar Martin Moratillo, Marco Albuquerque, Israel Tolentino e Luis Torres.

Porém, pelo seu trabalho prolífico, pela diversidade de sua temática e por suas inovações técnicas — como a gravura colorida — destaca Carlos Bernasconi (Lima, 1924), com mais de sessenta anos dedicados à gravura. A exposição antológica de sua obra xilográfica confirmou sua importância para a história da gravura peruana, bem como o vínculo que ele estabeleceu entre a xilografia de temática indigenista e aquela praticada por notáveis gravuristas contemporâneos, fiéis à vertente figurativa da segunda metade do século XX, vários deles dedicados quase exclusivamente à gravura em madeira».



Espantapájaros, 1976.

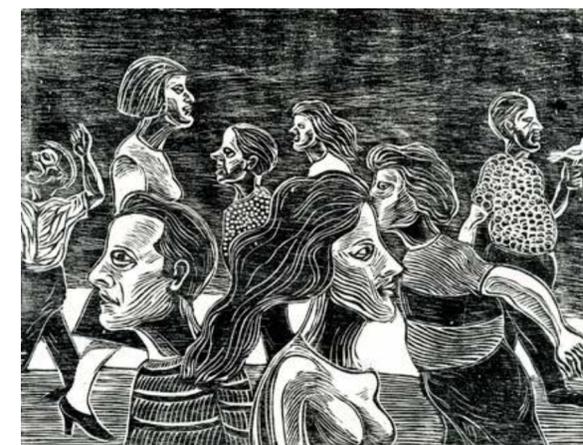
* Fragmento do estudo de Mario Munive no catálogo *Carlos Bernasconi. Antología xilográfica 1953-2015*, Lima, Instituto Cultural Peruano - Norteamericano, 2015.



Arriero, 1977.



El tronco, 1955.



Urbanos, 2011.

FRANCISCO LOMBARDI UMA TRAJETÓRIA

Ricardo Bedoya*

O reconhecido diretor peruano de cinema recebe o Prêmio Nacional de Cultura. Aqui, uma revisão de sua filmografia.

Francisco Lombardi (Tacna, 1949) é um dos poucos cineastas que conseguiram construir uma carreira estável no Peru. Sua trajetória começa em 1974 e se mantém até hoje com a estreia de seu décimo sétimo filme *Dois beijos (Troika)*, em 2015. Essa continuidade torna sua obra internacionalmente visível, permite-lhe estreitar algumas de suas fitas em salas no exterior e obter recompensas em diversos festivais. Em 2014 recebe, como reconhecimento dessa trajetória, o Prêmio Nacional de Cultura do Peru.

A relação de Lombardi com a realização cinematográfica começa no final da década de 1960, quando estuda na Escuela de Cine de Santa Fe. Também estuda no Programa de Cinema e Televisão da Universidade de Lima. Paralelamente, faz crítica de cinema no jornal *Correo* e na revista *Hablemos de Cine*, desde 1968.

Graças aos mecanismos legais de fomento ao cinema peruano, criados pela lei de 1972, começa a realizar curtas-metragens que precedem sua primeira longa, *Muerte al amanecer* (1977), crônica da atmosfera que envolve as últimas horas de um condenado à morte por fuzilamento. Baseada num caso criminal, essa coprodução com a Venezuela descreve, no estilo do filme coral, os representantes de uma repartição de justiça que procuram um bode expiatório, o proclamado «Monstruo de Armendáriz», que foi condenado pela frívola e indolente sociedade limenha dos anos cinquenta a um linchamento «legalizado» por causa de sua condição de pária social.

Los amigos (1978), seu segundo filme, retine *Cuentos inmorales*, filme de episódios conformado por mais três filmes. Em 1980 dirige *Muerte de un magnate*, que toma como ponto de partida narrativo, embora não o mencione, o assassinato de Luis Bancho Rossi, industrial pesqueiro no Peru nas décadas de 1950 e 1960.

Já nessas primeiras produções, o diretor deixa em claro que seu interesse narrativo primordial é focado na observação de pequenos grupos de personagens que debatem em espaços fechados, às vezes asfixiantes, transformados em microcosmos. Laboratórios dramáticos que reproduzem, em clave metafórica, as tensões que se agitam no exterior. Lombardi é um narrador preocupado com a limpeza de uma exposição vectorial e neta. A ficção de personagens se sustenta na presença e corporeidade dos atores, a cuja direção presta uma atenção preferencial. Gustavo Bueno, Jorge Rodríguez Paz, Gianfranco Brero, Diego Bertie, Wendy Vásquez, Paul Vega, bem como os falecidos Gil-



Francisco Lombardi.

berto Torres e Aristóteles Picho, são nomes importantes na sua obra.

Eles encarnam personagens que enfrentam crises intensas. Os filmes de Lombardi são registros desses processos críticos. É o que acontece em *Manuja en el infierno* (1983) e em *La ciudad y los perros* (1985), mas também em seus seguintes filmes, *La boca del lobo* (1988)—que dramatiza um triste episódio da luta contra Sendero Luminoso— e *Caidos del cielo* (1990).

Crises que encontram expressão visual nas deterioradas cenografias que as ativam. O lavadouro de garrafas donde se passa a ação de *Manuja en el infierno*, os âmbitos castrenses de *La ciudad y los perros* e *La boca del lobo*, bem como os cenários de extravagância e marginalidade que ambientam as histórias entrelaçadas de *Caidos del cielo*, são topografias que remetem, alusivamente, aos climas mórbidos e aos ventos nefastos que castigaram o Peru na década de 1980.

Esses lugares, sinistros (menção ao trabalho fotográfico de Pili Flores Guerra), modelam os temperamentos dos personagens do cinema de Lombardi, ou melhor dizendo, quebram-nos, enfraquecem-nos. O tenente Gamboa de *La ciudad y los perros*, o jovem polícia Vítin Luna de *La boca del lobo* e o escritor Hugo de *Los amigos* são personagens lúcidos, mas frágeis e quebradiços. Intuem a insensatez dos sistemas autoritários com que convivem, mas sua fraqueza essencial impede que eles reajam, e acabam cedendo à tentação do fracasso. Não é errôneo achar a marca da narrativa de Julio Ramón

Ribeiro em alguns desses filmes, nomes importantes na sua obra.

Em 1994, Lombardi estrea *Sin compasión*, versão livre de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e em 1996 é exibido *Bajo la piel*, talvez seu melhor filme.

A sombria história criminosa de *Sin compasión* transluz uma reflexão sobre a violência exercida em nome de uma ideia absoluta e perversa da justiça, preocupação vigente no Peru dos inícios da década de 1990, quando o país estava sendo consumido na fogueira da violência provocada pelas bárbaras ações do grupo maoísta Sendero Luminoso e pela resposta armada que gerou. O protagonista, Ramón Romano (Diego Bertie), encarnação de Raskólnikov, é o retrato robô daqueles jovens, tão impacientes com as escassas perspectivas de desenvolvimento pessoal oferecidas pelo país, que optam pela violência.

Bajo la piel, no entanto, apegado à disciplina narrativa de um *thriller* escrito com precisão cirúrgica por Augusto Cabada, é um «conto moral» sobre a família como espaço de silêncios cúmplices e oferece um olhar penetrante sobre o clima de impunidade propiciado pela anistia concedida aos integrantes do grupo paramilitar Colina, responsáveis de execuções extrajudiciais.

No se lo digas a nadie (1998) é baseada na novela inicial de Jaime Bayly. Sem ser projeto pessoal, como foram adaptações como *Manuja en el infierno* ou *La ciudad y los perros*, Lombardi incorpora à história original, condensada pelos roteiristas Pollarolo e Moncloa, as-

suntos recorrentes em seus filmes: a aprendizagem emocional do protagonista; os conflitos suscitados pelo papel dissolvente dos personagens femininos; a visão crítica dos padrões de moralidade da burguesia limenha.

O núcleo dramático do filme confronta o jovem, que descobre o desejo homossexual, com a lei simbólica e repressiva do pai. Apesar da dolorosa trajetória desse aprendizado e a exposição da perda da «inocência» do protagonista, *No se lo digas a nadie* é o filme menos crítico ou pungente do diretor.

Adaptação do romance de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1999) é uma fábula amazônica de ascensão e queda. A história do militar Pantaleón Pantoja segue a trajetória que vai da paródia ao drama e da farsa à conclusão patética.

O filme lima os filões satíricos e humorísticos do romance para colocá-los ao serviço das preocupações habituais de sua produção, como disse o próprio Vargas Llosa. Pantaleón Pantoja é um personagem que evoca outros de Lombardi: aqueles cuja estabilidade íntima ou relações pessoais são destruídas por causa de uma presença feminina turvadora e dissolvente.

A exceção de *Manuja en el infierno* e de *Mariposa negra* (2006), cujas protagonistas são mulheres, os filmes de Lombardi preferem dramatizar os comportamentos masculinos. Homens que cultivam laços de camaradagem e que, de repente, defrontam os embates de uma intervenção feminina que põe em risco a solidez de seus vínculos.

A mulher, em sua obra, é promessa de uma sexualidade problemática. Pantaleón termina sacrificado por causa de sua paixão pela Colombiana e, como o tenente Gamboa de *La ciudad y los perros* e o Vítin Luna de *La boca del lobo*, acaba sendo demolido pela própria instituição: seu fracasso é consequência de seu desejo por uma mulher e de sua infidelidade aos regulamentos castrenses.

Adaptação do romance do chileno Alberto Fuguet, *Tinta roja* (2000) é uma história de aprendizado, mas também um retrato do mundo dos tabloides. A história descreve o relacionamento entre um estagiário de jornalismo com um redator veterano de crônicas vermelhas. Alguns elementos lembram *La boca del lobo*: assistimos à travessia de um jovem que descobre falhas em sua vocação e termina lidando com a frustração.

A aprendizagem do ofício corre paralelamente à crônica de um desencanto pessoal. *Tinta roja* é uma crônica da sordidez urbana, fonte de aprendizagem do horror cotidiano.

Uma câmera móvel e agitada filma o trânsito dos jornalistas cobrindo notícias sangrentas pela cidade. A escrita de *Tinta roja* quebra os modelos habituais do cinema de Lombardi, que utiliza enquadramentos estáveis, planificação em plano-contraplano e montagem contínua.

A décima segunda longa-metragem de Lombardi, *Ojos que no ven* (2003), é também a mais ampla e ambiciosa de toda sua filmografia. Ele traça um afresco, de natureza



Mariposa negra (2006).



Rodaje de Pantaleón y las visitadoras (1999).

«coral», dos dias finais do governo de Alberto Fujimori (1990-2000). Em 155 minutos de projeção, seis histórias se desenrolam de forma simultânea. Cada uma delas dra-

matiza os sentimentos de aflição, mal-estar ou medo suscitados pela emissão de vídeos gravados pelo assessor presidencial Vladimiro Montesinos, o que evidencia uma

SONS DO PERU

JULIO PÉREZ
QUIZA MAÑANA
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2015,
WWW.JULIO-PEREZ.COM)

Declarado pelo próprio compositor e cantor como um material que procura ser veículo da exploração de sua verdade interior para inventar a liberdade, esta zelosa produção discográfica retine o mais recente trabalho musical de Julio Pérez, cantor e líder do grupo La Sarita, de longa trajetória no meio peruano através de seu trabalho de rock-fusão. Neste caso, Pérez se lança com seus personalíssimos anjos e demônios na criação um disco emocional, carregado de substância evolutiva, como testemunha de sua própria versão da «arte de viver», para ser compartilhado sem complexos nem pudores com seu público. Esse drástico autoexame se materializa num som instrumental potente produzido em detalhe por Manuel Garrido-Lecca, e cria sete faixas daquilo que Julio Pérez chama rock dramático-romântico, através do



tratamento dos planos sonoros, da produção de timbres eletrônicos ou processados que se juntam ao violino e ao violoncelo em alguns casos, e de uma mistura que trabalha a voz como um elemento expressivo em si, em fusão com a variedade de texturas presentes no disco. Não é necessário procurar rastros de ritmos, timbres ou elementos de música peruana na produção. Essa «verdade exterior» continuará a ser tarefa de La Sarita, projeto que segue paralelamente. No entanto, os nossos ouvidos poderão captar as evidentes marcas de bandas emblemáticas da 'movida' da década de 1990 como *Héroes del Silencio* e especialmente de Bunbury no trabalho interpretativo da voz, pois desde o início de sua carreira, Pérez teve essas influências na construção de seu próprio estilo de cantar. Também escutamos as guitarras com alto conteúdo «quase metal», uma percussão sólida e leves toques de rock progressivo. O disco foi gravado em Lima, mesclado e masterizado em Miami. A apresentação gráfica contém as letras de todas as músicas e fotografias de Julio na Residencial San Felipe, provavelmente como símbolo da gravitação que exerce o próprio compositor sobre os habitantes da múltipla, segmentada e pluricultural cidade de Lima.

INCA SON
DISCO DE ORO
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2014,
WWW.INCASON.COM)

Nascido em Ascope, La Libertad, César Villalobos Leiva, fundador e diretor

criativo do conjunto Inca Son, fez o que muitos outros peruanos na década de 1980: migrou para os Estados Unidos. Desde então, tem trabalhado por lá num conjunto musical e de dança de raízes peruanas, e o fruto desses esforços são suas quinze produções discográficas. A mais recente delas, *Disco de oro*, reúne os sucessos que seus trabalhos anteriores lhe renderam. As dez faixas mantêm um estilo e uma sonoridade bastante uniforme, centrada na combinação de flautas pan, cordas (*chanango*, violão) e percussão. Adicionalmente, encontramos intervenções de violino ou de *samples* de sons de animais, entre outros, que configuram uma paleta que, dentro de sua regularidade, consegue expressar diversos matizes e gerar variados ambientes. As obras do disco são composições originais, a maioria delas instrumentais, e têm forte influência dos sentimentos de reverência religiosa e experiências pessoais do autor. A maioria tem forma de canções que poderiam ser consideradas como baladas instrumentais. Não devemos, portanto, procurar aqui traços de música tradicional peruana, salvo no timbre de algumas breves seções, num ponto médio entre a música de Zamfir e Illapu. A julgar pelo tipo de difusão dessa classe de produto, ele gera nos peruanos emigrantes uma identificação com um idealizado imaginário sonoro sua terra, enquanto para os estrangeiros sensíveis ao exótico de terras distantes, instaura-se como representante dos Andes peruanos. Como no caso dos discos acima resenhados, a produção reflete o longo trabalho de peruanos

trama de corrupção organizada desde o poder.

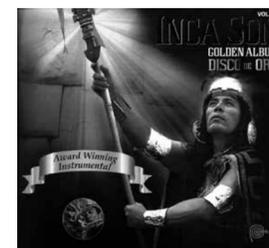
Esse período da história também é contexto para *Mariposa negra* (2006), adaptação do romance *Grandes miradas*, de Alonso Cueto. Ela é a história de uma jovem que vê a vida sendo destruída por causa do assassinato do noivo; trata-se do crime político contra um juiz que investiga a corrupção institucional. A mariposa negra da vingança leva a mulher a uma missão de castigo e sacrifício pessoal. Lombardi, firme na prática do *hús clos*, não encontra os tempos nem os modos do crescente suspense que a trama requer.

Seus últimos filmes, *Un cuerpo desnudo* (2008), *Ella* (2010) e *Dos besos (Troika)* (2015), têm similitudes entre si. A câmera foca o confinamento de poucos personagens e os conflitos que suscita a irrupção de uma mulher que desata uma crise no seio de um grupo de amigos ou de um casal. *Ella* e *Dos besos (Troika)* são filmes de câmera, de tom intimista, em que se debatem conflitos éticos, com maior ou menor ventura.

Já na maturidade vital, Lombardi tenta novos caminhos: reduz a presença do diálogo como suporte da ação e confia no poder revelador do olhar. Em *Ella*, o personagem encarnado pelo ator Paul Vega é perseguido durante 45 minutos por uma câmera silenciosa. Em *Dos besos (Troika)*, os silêncios dizem mais que as palavras.

Estaremos atentos para os novos rumos de suas próximas produções.

* Crítico de cinema e docente da Universidade de Lima. Publicou *El cine peruano en tiempos digitales. Entorno, memoria y representaciones*.



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@ree.gob.pe
Web: www.ree.gob.pe/politicaexterior

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

Tradução:
Angela Pelier Maldonado

Impressão:
Impresos SRL

A COZINHA PIURANA

Manuel Tumi*

Entre a diversa gastronomia regional do Peru, a tradição culinária de Piura continua a oferecer uma rica variedade de pratos, acompanhados de chicha de milho fermentado conhecida como «el clarito».

Localizada no norte do Peru, a região de Piura tem especiais características geográficas. Possui um segmento da cordilheira dos Andes, selva alta, floresta equatorial seca, vales tropicais e desertos. É o único território da América do Sul onde o deserto se alterna com zonas tropicais. Além disso, seu mar recebe correntes marinhas tanto frias quanto quentes durante o ano inteiro. Essa tão singular geografia permitiu o fornecimento de uma grande variedade de produtos marinhos e de terra com que os piuranos foram criando uma saborosa cozinha de tons muito particulares.

As águas do mar piurano oferecem espécies muito finas e valiosas como o marlin, o peixe espada, o cherne, o robalo, o chamado *ojo de uva*, o peixe guitarra e, é claro, peixes populares e abundantes como a cavala e a pescada. Também podem ser obtidos mariscos como o percebes.

Já na terra, abunda a banana, a mandioca, o milho e o limão de Chulucanas, produto único cujo suco extremamente ácido é usado para preparar cebiche – o melhor do Peru segundo os entendidos.

A melhor expressão da comida de Piura são as «picanterias» ou os «chicherios», restaurantes populares em que uma bandeira branca é colocada no telhado para anunciar que a *chicha de jona*, bebida ancestral preparada de milho, já está pronta para acompanhar o ceviche de cherne, a pescada acebolada, a carne *mosqueada*, o *passado por água*, os *tamalitos* verdes, o *seco de chabelo*, o *majado* de mandioca ou a *malarrabia*, prato consumido durante a Semana Santa.

A pesar dos fogões a gás que a modernidade difundiu nas últimas décadas, em Catacaos e Chulucanas, «santuários» da cozinha piurana, em sinal de respeito à tradição e para garantir o genuíno sabor nortenho, ainda são utilizadas panelas de barro e lenha de algarobeira, combustível especialmente empregado para preparar o *copuz*, uma variante piurana da *pachamanca* andina. Também cozinhado embaixo da terra, a diferença é que no caso do *copuz*, os alimentos são colocados dentro de um recipiente de cerâmica.

O ceviche, Hemingway e o mar de Piura

Em seu documentado livro *La cocina piurana. Ensayo de antropología de la alimentación* (Lima, CNRS-IFEA-IEP, 1995), Anne-Marie Hocquenghem e Susana Monzón afirmam que «o litoral de Piura é uma das zonas pesqueiras mais importantes do país [...]». No litoral abundam tanto os peixes de águas frias da corrente de Humboldt quanto os de águas mais quentes da corrente de El Niño. Esse encontro de águas frias e quentes favorece a renovação de nutrientes plancônicos, o que permite a concentração de uma diversidade considerável de recursos hidrobiológicos (algas, moluscos, crustáceos, cetáceos) (Centro de Datos para a Conservación, 1992).

Os pescadores piuranos se lançam ao mar desde Sechura, Yacila, Colán, Paita, Talara e Cabo Blanco



Rosario Imaz Sosa, de la picanteria La Chayo, em Catacaos.

para colher aquilo que a natureza oferece nas águas do Pacífico. Um desses lugares, Cabo Blanco, uma enseada a poucos quilômetros de Talara, foi na década de 1950 o melhor local para a pesca esportiva da América do Sul. Atraídos pelo marlin negro e o peixe espada e graças a fato de Talara contar na época com um aeroporto internacional onde podiam pousar os aviões de Panagra, procedentes de Miami, chegaram ao exclusivo Fishing Club de Cabo Blanco artistas de Hollywood, como o «Tarzan» Johnny Weissmüller, John Wayne e Gregory Peck, e o grande escritor e Prêmio Nobel Ernest Hemingway.

Hemingway, que já havia publicado *O velho e o mar*, chegou a Cabo Blanco em abril de 1956 com uma equipe da Warner para rodar algumas cenas de apoio do filme inspirado em seu romance e, sobre tudo, para a pesca do merlin negro. Grande aficionado à pesca em alto mar, ele sabia que nessas águas havia sido capturado um extraordinário exemplar da espécie, com 700 quilos e quatro metros e meio de comprimento. Hemingway passou 32 dias em Cabo Blanco e todas as manhãs zarpava na Miss Texas à procura do merlin negro gigante. Todo dia ele ficava umas dez horas no mar, porém nunca chegou a pegar a grande presa que tanto lhe dava. Meu amigo já falecido, o jor-

nalista Manuel Jesús Orbegozo, que cobriu junto com outros dois colegas da capital toda a estada do escritor na enseada, contou-me anos depois que Hemingway era muito cordial, conversava com eles em espanhol e se mostrava fascinado o com os pratos que degustava no Fishing Club, a maioria deles à base de peixes e mariscos, dentre eles, é claro, o ceviche. Orbegozo lembrou a véspera de sua partida, quando os três jornalistas apresentaram o escritor com uma garrafa de piscó, em cuja etiqueta eles escreveram estes versos de Domingo Martínez Luján: «Enquanto as uvas chorarem, eu beberei suas lágrimas». Na manhã de seu último dia em Cabo Blanco, Hemingway o encontrou e lhes disse: «Ontem à noite bebi as lágrimas todas».

Mas, voltando ao assunto, é sabido que em vários países americanos existe o costume de comer pedaços de peixe fresco macerado no suco de limão, prato genericamente chamado ceviche no México, na Colômbia, no Equador e no Peru, onde existem dezenas de versões.

Num ensaio ainda inédito sobre a cozinha peruana, Carlos Orellana afirma: «Desconhecemos a etimologia da palavra 'ceviche' e, logicamente, a origem do prato. Há diversas hipóteses formuladas no meio acadêmico, como a proposta por Javier Pulgar Vi-

dal, para quem 'cebiche' ou 'ceviche' deriva de *viche*, que na língua chibcha (falada em Panamá, Colômbia, Equador e norte do Peru) significa 'tenro', possível alusão a 'fresco', em contraposição a 'sólido' e 'cozido'. Efetivamente, o cebiche ou ceviche não é um cozido, mas um marinado de peixe fresco, cujo resultado é uma carne 'tenra'».

E se o cebiche é peruano, teve que nascer em Piura, onde abundam, como em poucos lugares da América do Sul, excelentes produtos do mar e onde além do mais prosperou o chamado limão sutil ou *ceuti*, que trouxeram os conquistadores espanhóis. A coincidência dos dois principais ingredientes do cebiche 'clássico', bem como a secular preponderância dos produtos do mar na dieta dos piuranos, validam essa hipótese.

Por isso, já em 1970, faz mais de quarenta anos, como aponta também Orellana, especialmente o ceviche nortenho, e mais especificamente o piurano, passou a ser 'o ceviche'. Sua simplicidade, seu frescor e a qualidade das espécies com que é preparado fazem com que ele destaque sobre outras variedades do cebiche peruano.

Quem sabe de cozinha diz que os pratos mais difíceis de preparar são aqueles que menos ingredientes têm. É o que acontece com o cebiche, feito com peixe muito fresco, picado em pequenos pedaços, cebola, aji, limão, sal e pimenta. Segundo Pablo Abramonte, chef del Chulucanas, o melhor restaurante de comida piurana de Lima, são dois os elementos que fazem do cebiche piurano o ceviche do Peru por antonomásia: o cherne *mirique* e o limão de Chulucanas, um cítrico único, caracterizado por sua intensa acidez e casca fina e fragrante. Devido a essa característica excepcional, como diz Abramonte, em Piura sempre se serviu o ceviche quase imediatamente após finalizar seu preparo, à diferença do que acontecia no resto do país até umas duas décadas atrás, quando se esperava uma ou duas horas para que o limão «cozinhasse» o peixe.

Em Piura, o ceviche sempre é acompanhado de mandioca cozida (não com batata doce, como em Lima e outros lugares) e de *zarandajas*, espécie de feijão que abunda no norte. Atualmente, com o *boom* e a pompa gastronômica peruana, as picanterias se esforçam —com certo exagero— para variar a apresentação original do ceviche, e o servem acompanhado também por uma variedade de alga chamada *yuyo*, e até por *chifles*, finas rodela frita de banana verde.

Com o cherne também se faz outro prato piurano conhecido como «passado por água», cujo preparo não precisa mais do que de cinco minutos. Primeiro, o peixe em pedaços grandes é cozido em água com sal, e depois, já no prato, é coberto por um molho feito de cebola, limão e aji amarelo, acompanhado por uma guarnição de mandioca cozida e *zarandajas*.

Do mar piurano também é a *cachema*, tipo de pescada de tamanho médio que, embora não tenha a nobreza do cherne, é muito agradável e que pode dar um bom ceviche, um

ensopado ou acebolado, que é a forma mais conhecida e que consiste no pescado inteiro frito acompanhado de abundante cebola, tomate e aji amarelo.

Os majados (amassados)

Mas não só do mar aproveitam os piuranos. Na zona se produz abundante milho e banana, e com esses produtos os cozinheiros podem fazer maravilhas. Uma comida típica piurana pode começar com os *tamalitos* verdes, feitos com grãos moídos de milho verde e coentro, que dá a cor característica ao quitute. Ao tradicional e insuperável ceviche de cherne pode seguir um *seco de chabelo*, um dos pratos emblemáticos da gastronomia piurana. Preparado com banana verde (*bellaco*), tudo indica que ele tem sua origem na zona de Chulucanas. O preparo começa com a banana previamente assada, que deve ser cortada em rodelas grossas que depois esmagada num pilão (processo para o qual os piuranos utilizam a expressão «majar»). A banana majada então é misturada numa frigideira com carne temperada, cebola, aji amarelo, *chicha de jona* e coentro.

«Majar» os ingredientes não serve só para fazer o *seco de chabelo*, mas também para preparar o majado de mandioca, outro dos pratos típicos de Piura. Para sua elaboração prefere-se a mandioca de Morropón, que é mais suave e branca, carne de porco, cebola e aji amarelo. A diferença do *seco de chabelo*, a mandioca não é passada no óleo na frigideira. Após cozida, ela é «majada» e depois acrescentada à carne de porco, previamente temperada e frita com cebola e aji. Simples, mas delicioso.

Nos últimos anos tem se popularizado uma nova classe de majado, o *majarisco*. Consumido Piura e Tumbes, o prato na verdade é uma variante pouco imaginativa do *seco de chabelo*. A diferença é que, no lugar de se fazer com carne de vaca, é feito com mariscos, que abundam no norte.

A eferescência de peixes e bananas teve uma síntese em Catacaos, cidadezinha localizada a dez minutos



Picanteria de Piura. Óleo sobre tela de Francisco Cienfuegos Rivera, hacia 2000.

de Piura e catedral da comida piurana. Lá, durante a Semana Santa e nas sextas-feiras de quaresma, vai à mesa a *malarrabia*, um prato preparado com banana madura cozida e majada até adquirir a consistência de um purê, acrescentado com cebola, aji e queijo, preferencialmente de cabra. Esse purê é servido num recipiente de cabaça chamado «poto» (que também serve para beber a *chicha de jona*), e acompanhado por um pedaço de cherne cozido, arroz e feijões, tudo regado com um pouco de *chicha de jona*.

Contam os velhos piuranos que o nome singular desse prato teve origem na história de uma mulher que, cansada de aguentar as reclamações

do marido mal humorado e beberrão sobre sua comida, improvisou algo rápido com os únicos ingredientes que tinha nesse momento: banana, cebola, aji e queijo. Ao servir a novidade, ordenou: «Coma isso para passar sua má raiva». Verdade ou não, o curioso nome ficou e o prato é uma das sete comidas servidas e posta durante a Semana Santa, embora possa ser degustado em qualquer época do ano.

Mas a comida piurana tem mais. Também existe uma grande variedade de ensopados, *parihuelas* (sopas) e ceviches preparados com todos os mariscos, crustáceos e peixes que oferece o rico mar nortenho, o arroz colorado que se prepara em Catacaos

numa panela de barro, o *copuz*, etc. Para encerrar um típico almoço piurano, uma excelente opção são as *natillas*, doce preparado com leite, maizena e açúcar mascavo.

Os piuranos se sentem orgulhosos de sua comida, e com toda razão. Não é exagero dizer que graças a seu clima e a sua natureza, à riqueza do seu mar e à fertilidade de sua terra, às técnicas ancestrais de preparo dos alimentos, à qualidade excepcional do tempero e de alguns ingredientes empregados em seus pratos, Piura é, com certeza, um dos paraísos gastronômicos do Peru.

* É poeta e trabalhou como jornalista.

RECEITAS

TAMALITO VERDE

INGREDIENTES (para 10 unidades)

1,5 kg de milho verde
200 gramas de coentro
3 cebolas pequenas
1 aji limo
Óleo e sal

PREPARO

Debulhar o milho e moer junto com a cebola, o coentro e meia xícara de óleo. Acrescentar sal e aji limo sem sementes. Enrolar a massa obtida em porções individuais dentro de uma *panca* (folha da maçaroça) numa folha de bananeira e amarrar. Cozinhar ao vapor por uma hora.

SECO DE CHABELO

INGREDIENTES (para 4 pessoas)
2 bananas verdes tipo *bellaco*, assadas à brasa
200 gramas de carne seca
1 cebola pequena picadinha
1 tomate picado
1 aji limo ou escabeche a gosto
Coentro, orégano, sal e pimenta a gosto.
½ colherada de páprica
1 copo de *chicha de jona*

PREPARO

Esmagar ou processar a banana assada até obter um purê grosso. Numa frigideira com óleo, misturar com a carne seca, também assada previamente à brasa. Numa outra frigideira, fazer um tempero com todos os ingredientes restantes e cozinhar durante três minutos. Acrescentar a banana com carne e misturar bem.

* Receitas do cozinheiro piurano Pablo Abramonte, do restaurante Chulucanas (Lima).

UMA FESTA INESQUECÍVEL A CANDELÁRIA DE PUNO

Manuel Raetz*

A celebração emblemática da cidade lacustre foi inscrita na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da UNESCO.

A festa da Virgem da Candelária, em Puno, é uma das maiores expressões da diversidade cultural quíchua e aimara da região; apesar disso, sua origem foi simples e circunstancial. Essa devoção mariana remonta à cidade de Tenerife (Ilhas Canárias), no final do século XIV. A tradição local conta que ela apareceu diante de dois pastores guanches como uma Nossa Senhora morena, carregando o Menino Jesus e com uma vela acesa na mão, o que fez com que desde então fosse chamada Nossa Senhora da Luz ou da Candelária. Quando as Ilhas Canárias foram conquistadas pela Espanha, o culto é levado para a península Ibérica e depois se espalha pelas colônias americanas. Em 1596, o rei Felipe III se declarou protetor de Nossa Senhora da Candelária e três anos mais tarde ela foi nomeada Patroa das Canárias pelo papa Clemente VIII. Curiosamente, em sua transposição para a América, a imagem dessa Virgem, chamada também a Morenita (Moreninha), passa a carregar o Menino Jesus e a vela de forma inversa.

Estabelecido o vice-reinado do Peru, os padres dominicanos propagam o culto à Virgem da Candelária na província de Collao ou Chucuito, talvez porque desde 1530 tinham sob seus cuidados o santuário de Nossa Senhora em Tenerife, e porque a tez escura dessa imagem facilitava a empatia com a população indígena. Uma das doutrinas dominicanas que ganha fama é a de Copacabana, cuja Virgem da Candelária passa a ser chamada Virgem de Copacabana (1583), tornando o lugar num importante santuário mariano para a população do sul, que levará seu culto para numerosas localidades e ricos assentamentos mineiros, como o de Laikakota (Virgem da Candelária) ou de Oruro (Virgem do Socavón). O culto mariano à Candelária só começa na vila de Puno no final do século XVIII, durante a grande sublevação de Túpac Amaru II. Segundo a tradição, a Mamita Morena impediu que as forças do cacique de Tinta tomassem a vila no ataque final, pois confundiram a procissão da Virgem com uma reserva realista que vinha reforçar a população sitiada. Desde então, ela é padroeira protetora da cidade.

Em meados do século XIX, a festa da Purificação, no dia 02 de fevereiro, transformou-se na festa da Virgem da Candelária e adquiriu mais fama até do que as tradicionais festas de São Carlos, em 04 de novembro, e de São João Batista, em 24 de junho. No início do século XX, passaram a formar parte da festa da Candelária alguns blocos de carnaval e tropas de sikuris e sicumorenos, que dançam desde a véspera de 02 de fevereiro até a oitava da festa, uma semana depois; para a década de 1920, se incorporaram novos blocos de dança



Procissão da Virgem da Candelária.



Concurso «em traje de luzes» entre participantes dos bairros da cidade.

(waca waca, diablada e llamerada), que já dançavam em outras festas do planalto peruano-boliviano. Embora desde 1929 já houvesse esporádicos concursos entre as tropas de sikus e algumas danças, foi só em 1954 que o Instituto Americano de Arte de Puno inicia a organização regular do concurso de danças, mas sem fazer distinção entre danças autóctones e danças «em traje de luzes»; em 1965, a organização do concurso passa a ficar sob a responsabilidade da Federação Folclórica Departamental de Puno, hoje conhecida como Federação Regional de Folclore e Cultura de Puno. Nos anos seguintes, ao aumentar o número de blocos e deslocar o concurso para o Estádio Enrique Torres Belón, o evento começa a ser organizado por separado: os blocos e danças das comunidades e parciais vizinhas à cidade participam no dia central da festa, em 02 de fe-

vereiro; já as danças «em traje de luzes», cujos membros provêm dos bairros da própria cidade, participam no domingo da oitava da festa. Essa separação se mantém até hoje.

Dias de festa

Dias antes da data central da festa (02 de fevereiro), tanto na cidade de Puno quanto nas comunidades vizinhas, os habitantes se preparam, coordenando a hospedagem de seus convidados ou fazendo os últimos ensaios no bloco a que pertencem; além disso, desde 24 de janeiro, é feita a novena na Basílica Menor, conhecida como a Catedral de Puno. Em 1º de fevereiro, véspera da festa, o alferes da Alba abre o dia com petardos e música camponesa e se dirige depois à Catedral, onde assiste à missa da Alba, às seis da manhã; posteriormente, convida para um farto desjejum em sua casa ou num local alugado. A partir do meio-dia, vão chegando numerosas agrupações camponesas dos arredores da cidade e se preparam para a tradicional cerimônia de «Entrada de cirios e kapos», no entardecer. Essa cerimônia é presidida pelo alferes da Alba e sua esposa, acompanhados de familiares, amigos e autoridades, que carregam velas de diversos tamanhos e formas; atrás do cortejo vão os blocos barulhentos e as tropas de pinkillos, chakallos e sikus das comunidades participantes. Todos vão à Catedral para depositar suas velas e oferendas em honra à Mamita Morena, como a chamam carinhosamente, e celebrar sua missa de véspera; algumas comitivas costumam trazer suas lhamas, carregadas de lenha ou kapos. Concluí-

da a missa, todos se concentram na Plaza de Armas, onde o alferes da Alba manda servir ponche para todos, enquanto começa a queima de fogos e são acesas as fogueiras com a lenha, tudo ao som da banda de música e dos agrupamentos de flautas e tambores.

No amanhecer do dia 02 de fevereiro, o alferes de Festa dá início às celebrações, com o estrondo de foguetes e o tradicional desjejum de festa; enquanto isso, os blocos começam a dançar pelas ruas da cidade ou visitam o cemitério, onde descansam os antigos camaradas. Ao meio-dia, o alferes e autoridades vão à igreja para assistir à missa de Festa e depois acompanhar a procissão da Mamita Candelária, escoltada também por algumas agrupações de dança, enquanto outras vão para o Estádio Enrique Torres Belón, onde participarão no grande concurso de danças autóctones. Finalizada a procissão, no átrio da Catedral, é entregue o patrocínio da festa ao novo alferes para o ano seguinte, ao som distante dos acordes de camavais, wifalas, chacareras e sikuris, disputando no estádio. No dia seguinte são anunciados os vencedores do concurso de danças autóctones e a festa se espalha pela cidade; alguns blocos vão dançando à igreja para se despedir da Mamita Candelária antes de retornar para sus comunidades.

A oitava da festa da Candelária sempre cai num domingo, mas já na véspera, no sábado, o alferes da oitava dá início aos festejos. De manhã, visita a Mamita Morena, acompanhado de autoridades e membros dos blocos de dança, que desfilam já sem trajes nem fantasia, mas com suas músicas distintivas. Entre os blocos, destacam a diablada puneña, rei moreno, rei caporal, waca waca, kullawada, llamerada, morenada, ayarachis, sikumoreno, caporales, tuntuna, kallawayá e tinkus. À noite, é celebrada a missa de véspera na Catedral, e depois, a queima de fogos de artifício ilumina o céu por cima das danças e tropas de sikuris. No amanhecer de domingo, as ruas da cidade se enchem de espectadores e devotos que contemplam os esplêndidos blocos com seus «trajes de luzes» dançando nos pasacalles; ao meio-dia é celebrada a missa de oitava, ministrada pelo bispo de Puno, acompanhado das principais autoridades e patrocinadores festivos. Concluída a missa, os devotos acompanham a procissão, enquanto no estádio alguns blocos iniciam o concurso em trajes de luzes, que irá até tarde da noite.

Na segunda feira da oitava, conhecida como Dia de Veneração, a festa prossegue com o desfile de blocos que rendem homenagem à Candelária, no átrio da Catedral. Na terça feira da oitava, de alguns anos para cá, se realiza a exibição dos diversos conjuntos musicais que participaram e que deleitam o público com músicas de seu amplo repertório, mostrando suas habilidades na execução instrumental. Finalmente, na quarta feira da oitava há o kacharpari ou despedida das instituições de dança, cujos membros assistem à missa de despedida, avaliam o desempenho do alferes e escolhem o novo, inscrevem os oferentes para o ano seguinte e recompensam seus músicos com abundante comida e bebida. Assim é encerrada a maravilhosa festividade, considerada pela UNESCO, desde 27 de novembro de 2014, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

* Antropólogo. Pesquisador adjunto do Instituto de Etnomusicologia, onde foi responsável do registro etnomusicológico de diversas regiões do país.



Bloco dançando em homenagem à Virgem.