# CHASOUI

### O CORREIO DO PERU

Ano 12, número 24

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Dezembro de 2014



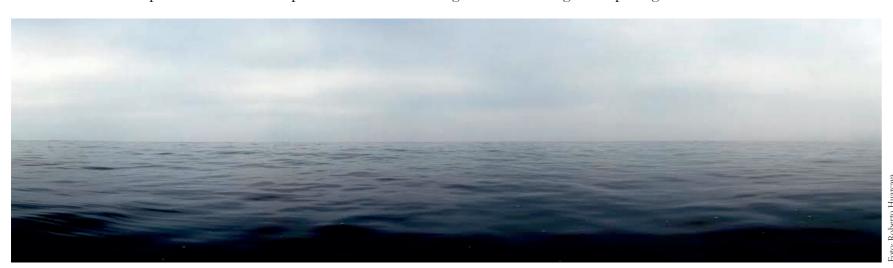
de 1828. Óleo sobre rela. 204 x 137 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura del Perú, Lime

GIL DE CASTRO / A REBELIÃO DE PUMACAHUA / JULIO RAMÓN RIBEYRO NATUREZA DA NATUREZA / EVOCAÇÃO DE IQUITOS

## MEDITAÇÃO SOBRE A PAISAGEM PERUANA

# NATUREZA DA NATUREZA

O encontro internacional sobre a mudança climática em Lima também é ocasião para procurar, em diversas expressões artísticas, novas aproximações à relação que nós temos com nosso entorno natural. Nessa perspectiva, é apresentada uma impactante amostra fotográfica sobre algumas paisagens do Peru.



Conferência das Partes do Convênio Marco das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas, conhecida como COP20, foi realizada em Lima nos primeiros dias de dezembro de 2014 e contou com a presença de aproximadamente doze mil pessoas. O encontro é marco determinante no longo processo de negociação que deverá ser concluído em Paris no ano que vem, com a aprovação final de um acordo climático vinculante, cujo principal objetivo é limitar o aquecimento, incre-

mentar a resiliência e garantir o desenvolvimento sustentável em escala global.

Como presidente da COP20 e anfitrião da conferência, o Peru realizou uma série de esforços para garantir o sucesso do evento. Dois fatores facilitaram o papel de mediador que, no caso, também devia assumir: a reconhecida condição de país megadiverso e o caráter emergente de sua economia. Isso o coloca numa situação intermediária de crescente expectativa e o compromete a incidir, em sua





agenda interna, nos temas vinculados à sustentabilidade do meio

Nesse contexto e entre uma série de atividades alusivas, a exposição Naturaleza de la naturaleza, organizada pelo Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores, propõe uma volta simbólica à origem, a uma sequência de paisagens emblemáticas de nosso país, onde a presença do humano reside apenas no olhar de quem as registra. No entanto, esse registro abre espaço à evocação da gestação da milenar aventura cultural da espécie e seus diversos povos. Natura cultura, habitante e paisagen confluência e interferência voltam então a nos interpelar. Os desafios do presente reaparecem diante das tentações que ameaçam os diferentes paraísos e paisagens, cuja continuidade é requerida para seguir o curso solidário da vida. A exposição reúne obras de destacados fotógrafos peruanos, de diferentes gerações: Roberto Huarcaya, Nora Chiozza, Leslie Searles, Musk Nolte, Hans Stoll e Francisco Vigo.

Foto acima: Musuk Nolte Abaixo: Leslie Searles



### ALMA DA PAISAGEM

s imagens da paisagem resplandecem inacessíveis e puras como uma visão fantástica; elas são a fantasia da matéria e se expandem num cenário do qual somos separados apenas por um véu sutil, mas infrangível.

E, no entanto, distantes como as estrelas, as imagens da paisagem estão em nós. Elas são nossa própria lonjura, e por isso, junto com o sentimento melancólico da distância, suscitam em nós a inexplicável impressão metafísica de que na zona encantada da contemplação, as distâncias se apagam enquanto se mantêm, e de que enquanto se afastam, tocam-se os extremos em que se polariza a vida do espaço e da alma. Mariano Iberico Rodríguez

Notas sobre a paisagem da serra, 1973.

### INVENTÁRIO NATURAL

riqueza natural do Peru surpreende e convida à sua decidida conservação. Foram contabilizadas, por exemplo, 2.000 espécies de peixes, 395 de répteis e 403 de anfíbios. Existem 182 espécies de plantas nativas domésticas, umas 3.000 variedades de batata, 36 ecótipos de milho, 623 espécies de frutas, 15 de tomates e 5 espécies domesticadas de aji, além de dezenas de variedades desse fruto picante. Foram registradas 1.200 plantas alimentícias, 1.048 plantas medicinais e 1.600 plantas ornamentais. Também há 462 espécies de mamíferos, 1.815 de aves, 4.000 de borboletas, 3.000 de orquídeas. A superfície das florestas tropicais, uma das mais importantes em escala global, mantém 15 mil milhões de toneladas de carbono. O hipocampo ou cavalo-marinho, símbolo da resiliência, passeia ainda sua esbelta figura sob as águas de nosso litoral.



CHASQUI 2 CHASQUI 3

# PRESÊNCIA E PERMANÊNCIA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

### — Alonso Rabí do Carmo\* —

Vinte anos já se passaram desde a morte de Julio Ramón Ribeyro em Lima, cidade onde nascera em 1929. Sua esbelta, inconfundível figura, que passara vários anos residindo em Paris, parece esvaecer entre a lenda. O fervor por sua obra narrativa, em que destacam contos e diários magistrais, cresce cada vez mais nos leitores que a descobrem.

ma das mensagens fundamentais que a obra de Ribeyro deixa em muitos leitores é que a insignificância, o fracasso e a derrota constituem formas de heroísmo. Muitos de seus personagens formam uma legião de seres pequenos e esquecidos, habitantes de um mundo hostil, de um universo cujas regras de vida os mantêm num estado de alienação e marginação perpétuas.

Subvertendo o sentido dessas trajetórias vitais e tomando partido por elas, Ribeyro as dignifica. Esses personagens não são precisamente anti-heróis: não são suas contradições ou ambiguidades morais o que ocupa o primeiro plano, mas o desamparo e a réplica que desenvolve o narrador dos contos de La palabra del mudo, uma réplica carregada de sutil empatia, de silenciosa solidariedade. Trata-se, em qualquer caso, de um heroísmo alterno: seus heróis até poderiam desistir, mas isso não lhes nega a compaixão.

A presenca dessas vidas menores que surgiram na cena literária peruana em 1955 com a publicação de Los gallinazos sin plumas não passou inadvertida. E mesmo que esses relatos inaugurais pudessem ser lidos sob um apurado realismo social (não à toa se fala sempre do alento clássico que habita a prosa de Ribeyro), o olhar também foi dirigido para esses indivíduos marcados pelo infortúnio e a indiferenca, personagens que ao longo dos quatro volumes de relatos configuram a comédia humana ribeyriana.

Impossível seria não se perguntar por que a obra de Ribeyro, que comecou a ser escrita muito perto do surgimento do chamado boom da literatura latino-americana, não alcançou uma parcela maior de difusão. Mas há várias explicações para esse paradoxo. Em primeiro lugar, não há dúvida que o boom foi, antes de mais nada, um movimento novelesco e que recebeu menor impacto de outros gêneros como o conto, se comparado ao que provocou o ciclo da chamada «novela total», da qual são exemplos La región más transparente (1958), de Carlos Fuentes; Rayuela (1963), de Julio Cortázar; Cien años de soledad (1967), de Gabriel



Iulio Ramón Ribeuro Paris Fotografía de Baldomero Pestan

García Márquez, ou Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa.

Por outro lado, as novelas de Ribeyro não tiveram uma aceitação fervorosa. Embora não possam ser consideradas na categoria de «falidas», a verdade é que não chegaram a provocar um entusiasmo transcendente. Das três novelas que escreveu - Crónica de San Gabriel (1960), Los geniecillos dominicales (1965) e Cambio de guardia (1976)—, talvez a primeira seja a mais notável: uma das poucas bildungsroman de nossa narrativa, junto com Los ríos profundos (1956), de José María Arguedas, e País de Jauja (1993), de Edgardo Rivera Martínez.

Se comparado com esse conjunto de novelas, o corpus conformado por seus contos alcança momentos de perfeição dificilmente superáveis. Porém, tam-

bém é preciso dizer que o boom deixou de fora outros escritos que levariam Julio Ramón Ribeyro por um caminho de decantação formal e intelectual. O boom não chegou a acolher isso que poderia ser chamado de um conjunto de «escritos menores», como o Carnets camusiano, o aforismo, o fragmento, o texto a meio caminho entre o ensaio, a divagação autobiográfica e o registro do quotidiano desde perspectivas radicalmente íntimas.

No compasso dessa rejeição, Julio Ramón Ribeyro construiu, entre o conjunto monumental de seus relatos, uma vizinhança pequena, formada por textos que apostam pelo hibridismo e a reflexão, por livros que além de acentuar as incertezas de críticos, se situaram sem problemas na margem que ocupa a literatura menor, excêntrica e carente de

grandes ambições formais como a desenvolvida por Ribeyro em Prosas apátridas (1975), Dichos de Luder (1989), sua agora colossal La tentación del fracaso (1992-1995) e Cartas a Juan Antonio (1996-1998), correspondência com seu irmão. São quatro produções unidas pelo sentido da fragmentariedade que domina sua escrita, e em varias ocasiões, isso alimenta a impossibilidade de encontrar para elas um lugar estável no mais confortável e convencional nicho classificador de gêneros literários, como acontece pelo menos com Prosas apátridas e Dichos de Luder.

Essa decantação pela «escrita menor» está ligada a uma atitude pessoal em que a autocrítica feroz, a falta absoluta de complacência e um singular senso de autoflagelação eram constantes. Assim, por exemplo, numa das primeiras anotações de seu diário, em 17 de agosto de 1950, está escrito: «Estou inferiormente dotado para a luta pela existência». Dessa maneira, Ribeyro irá configurando um espaço propício para a autocrítica, para o julgamento implacável sobre o processo de sua própria escrita. Parcialmente, devemos esse ato de radical sinceridade principalmente a La tentación del fracaso, onde ele repetidamente põe à prova sua escrita e sua vocação.

Por outra parte, a contística ribeyriana também parece ter dado as costas às «novidades» do boom. Durante muitos anos, seus contos foram falsamente protegidos pelo epíteto de «clássicos», o que deu origem à errônea frase que colocava Ribeyro como o «melhor escritor peruano do século XIX». A verdade é que, vistos hoje, muitos de seus contos realistas, como o célebre «Los gallinazos sin plumas», o colocavam na realidade no topo de um discurso moderno, por suas profundas formulações críticas.

Certamente, os futuros estudos literários terão de prescindir de muitos pressupostos inamovíveis no momento de abordar a obra de Ribeyro, uma obra que, apesar de ter atravessado um século, continua à espera de leituras que renovem seus sentidos e ofereçam outras possibilidades de

interpretação. Em qualquer caso, o panorama atual é animador. Um evidente sinal de sua boa saúde é a aparição, na última década, de numerosas leituras que renovam o olhar sobre Ribeyro. Justo tributo ao autor de uma obra que não esconde o assombro nem a dor do escritor, uma obra que em conjunto se apresenta como uma das mais intensas aventuras vitais e literárias de nossa tradição, embora aparentemente sejam essas forças contrárias, como escreve em seu diário em 11 de março de 1965: «Às vezes penso que a literatura para mim é apenas o álibi que utilizo para me liberar

do processo da vida. Aquilo que eu chamo de meus sacrifícios (o fato de não ser advogado, nem professor da universidade, nem político, nem adido cultural) são talvez fracassos simulados, impossibilidades. Meu pretexto: sou escritor. Meu relativo sucesso nesse terreno exime minha ineptidão para outros. Sempre fugi de toda prova, de toda confrontação, de toda responsabilidade. Fora a de escrever».

\* Estudou Literatura na Universidad Nacional Mayor de San Marcos e na University of Colorado (Boulder, Estados Unidos).



Com os escritores Alfredo Bryce Echenique, Manuel Escorza, Juan Rulfo e duas amigas em Paris, em meados da década de 1970.

### O OFÍCIO DE ESCREVER

Escrever, mais do que transmitir um conhecimento, é alcançar um conhecimento. A escrita permite apreendermos uma realidade que até esse momento se apresentava de forma incompleta, velada, fugitiva ou caótica. Conhecemos ou compreendemos muitas coisas somente quando as escrevemos. Porque escrever é escrutar dentro de nós mesmos e no mundo com um instrumento muito mais rigoroso que o pensamento invisível: o pensamento gráfico, visual, reversível, implacável dos signos alfabéticos.

PROSAS APÁTRIDAS 55

A arte do relato: sensibilidade para perceber os significados das coisas. Se eu disser: «O homem do bar era um sujeito calvo», estou fazendo uma observação pueril. Porém, poderia também dizer: «Todas as calvícies são desgraçadas, mas algumas inspiram uma profunda compaixão». São as calvícies obtidas sem glória, fruto da rotina e não do prazer, como a do homem que ontem estava bebendo cerveja no Violín Gitano. Observando-o, eu pensava: «Qual será a repartição pública onde esse pobre cristão perdeu os seus cabelos!». Entretanto, talvez na primeira fórmula resida a arte do relato. (7 de maio de 1959. Em: La tentación del fracaso, 1993).

#### Julio Ramón Ribeyro. Paris, 1986, Fotografia de Carlos Domínguez.



### PALAVRAS PARA UM PRÊMIO

Gostaria de lembrar a vocês algumas reflexões elaboradas ao longo de minha vida sobre a minha atividade literária. Cada conto que escrevi foi fruto de um acidente espiritual, ideias ou experiências que me divertiram, me estremeceram ou me marcaram. Sua dispersão e variedade provêm justamente do fato de cada conto apontar e até simbolizar as alternativas de minha própria vida, o rumo elíptico de uma existência morosa, díspar e vadia. Escritos em bares, hotéis, barcos, pensões ou escritórios, cada um deles tem sua própria história e seu próprio destino, e agrupá-los em série é uma tarefa arbitrária. Eu sempre pensei no conto e raramente no livro.

Como o conto é uma espécie mutante, os meus representam talvez uma alternativa do escritor que ainda acreditava nos gêneros literários e nas histórias a contar. Ao escrevê-los, na pobreza ou na bonança, no meu país ou fora dele, em poucas horas ou em anos de correções, eu só quis que eles distraíssem, ensinassem ou comovessem. E quis também proporcionar prazer a mim mesmo, pois escrever, afinal, não é outra coisa além do que inventar um autor à medida do próprio gosto. (Fragmento do discurso de recepção do Premio de Literatura Latinoamérica y del Caribe Juan Rulfo, 1994.)

### DECÁLOGO DO CONTO (Barranco, 1994)

- O conto deve contar uma história. Não há conto sem história. O conto foi feito para que o leitor, por sua parte, possa recontá-lo.
- 2. A história do conto pode ser real ou inventada. Se for real, deve parecer inventada, e se for inventada, real.
- 3. O conto deve ser preferencialmente breve, de forma que possa ser lido de uma só vez.
- 4. A história contada pelo conto deve entreter, comover, intrigar ou surpreender; se juntar isso tudo, melhor. Se não provocar nada disso, não existe como conto.
- 5. O estilo do conto deve ser direto, simples, sem ornamentos nem digressões. Deixemos isso à poesia ou à novela.
- 6. O conto só deve mostrar, não ensinar. Caso contrário, seria uma lição de moral.
- O conto admite todas as técnicas: diálogo, monólogo, narração pura e simples, epístola, informe, *collage* de textos alheios, etc.; contanto que a história não se dilua e o leitor possa reduzi-la à própria expressão oral.
- 8. O conto deve partir de situações em que ele ou as personagens vivem um conflito que os obriga a tomar uma decisão da qual depende o seu destino.
- 9. No conto não deve haver tempos mortos nem sobrar nada. Cada palavra é absolutamente imprescindível.
- 10. O conto deve conduzir necessária, inexoravelmente a um só desfecho, por inesperado que for. Si o leitor não aceitar o desfecho, então o conto falhou.

## CÉSAR VALLEJO POR STEPHEN M. HART

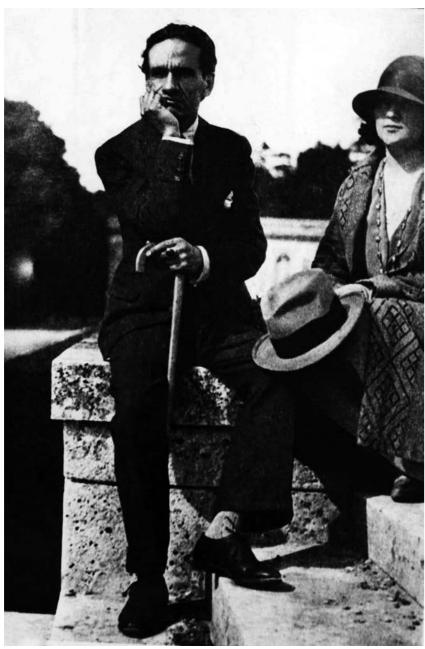
## UMA BIOGRAFIA INDISPENSÁVEL

Marco Martos\*

Finalmente aparece uma pesquisa completa sobre a vida de um dos poetas mais importantes do século XX.

biografia é um gênero literário que tem variada for-Ltuna. Ŝendo assim, no passado, alguns escritores como Emil Ludwig ou Stefan Zweig basearam suas produções principalmente no poder das personagens. Napoleão ou Catalina da Rússia ou Bismarck ou Lincoln sempre chamaram a atenção de todo leitor, qualquer fosse seu nível de informação prévia. Todavia, houve períodos nem tão distantes no campo da literatura em que as referências biográficas aos escritores foram anatematizadas e só as da etapa escolar, julgadas como próprias. Os mestres que contavam detalhes da vida dos escritores eram censurados como pessoas que recorriam a esse artifício para não entrar na análise adequada e no comentário dos textos em si. No esquema da comunicação, durante muito tempo ensinaram que o único que importa é o texto em si, e que o resto é prescindível. Essa lição é apenas uma distorção daquilo que os chamados formalistas russos afirmavam. Devemos a Georg Lukács, especialmente, a chamada de atenção aos fatos sociais na produção da obra literária. Não esqueçamos ainda que Walter Benjamin estudou a poesia de Baudelaire através da pulsação da vida de Paris. E a partir dessa perspectiva adentramos novamente no indivíduo, na soma de indivíduos com suas vivências, suas paixões, seus interesses, seus conflitos, que sem dúvida têm repercussão nos textos dos escritores.

Mais recentemente, Borges -mais orgulhoso daquilo que lera do que daquilo que ele mesmo escrevera- até as teorias da recepção, vem sendo privilegiado o encontro entre o leitor e o texto literário. Contudo, o autor, desprezado como algo supérfluo, uma distração para o secundário, volta a ser matéria de interesse a partir e várias perspectivas, uma delas, a psicológica, que Freud trabalhou denodadamente em seus textos teóricos e em suas próprias análises literárias e psicanalíticas. Ao discurso do paciente, à sua livre associação de ideias ou ao texto do autor, o analista ou o leitor se enfrentam com uma atenção livre flutuante, que é aquela que permite descobrir e precisar as alterações da normalidade do discurso, para isolar bem um sintoma, bem um recurso literário valioso, que é a essência do diferente e finalmente belo, incluindo o monstruoso ou o excessivo de um Rabelais ou de um Sade. E de uma costela de Freud nasceu a psicocrítica de Charles Mauron, que forneceu brilhantes análises sobre Baudelaire ou sobre



Vallejo com sua esposa, Georget Philippart, em Par

Mallarmé. E depois seguiram Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Então podemos dizer categoricamente que os estudiosos não podem mais desprezar a biografia dos autores, e se alguém o fizer, correrá o risco de deixar na escuridão paisagens interessantes, sobre todo na poesia.

Porém, o que acontece dentro a universidade de é bem diferente do que acontece fora dela. Ao longo dos séculos, os letores comuns e correntes nunca deixaram de considerar que a biografia de todo autor importante é de interesse. Sabemos detalhes da vida de Cervantes ou de San Juan de la Cruz às vezes mais que de nossas próprias vidas. Acreditamos, certamente enganados, que conhecendo detalhadamente a vida de Dante -o assunto dos guelfos e os gibelinos, dos brancos e os negros no partido guelfo, do dilema de Dante de atender ou não ao chamado do Papa, da presença de Beatriz Poltinari na vida do poeta— poderemos encontrar algumas chaves para a

leitura de sua Comédia. É engano, sim, mas não totalmente. O grande número de florentinos que aparecem nos círculos do inferno só pode ser explicado pela aversão do poeta àqueles que, sendo seus conterrâneos, expulsaram-no de sua cidade natal.

Com César Vallejo ocorre algo singular, que não acontece com nenhum outro poeta hispanoamericano: depois de sua morte, sua fama não para de crescer. Há quarenta anos, o crítico Saúl Yurkievich o colocava entre os poetas fundadores da poesia hispano-americana, do lado de Borges, Huidobro, Neruda e Paz. Desde então, a devoção por Vallejo no mundo inteiro cresceu até o ponto de um crítico grego, que traduziu toda a poesia de César Vallejo para sua língua, Rigas Kappatos, considerá-lo o poeta mais importante da modernidade. Em qualquer caso, para não parecer excessivos, podemos dizer que a qualidade de sua poesia não

tem nada a invejar da de Eliot ou Apollinaire.

Flaubert costumava dizer que a vida de qualquer pessoa é interessante, e basta ser observada com cuidado para revelar fatos que chamam a atenção; no caso de um poeta excepcional, acreditamos que há maior razão ainda. Há décadas, Huidobro, Neruda ou Borges ganharam biografias, mas Vallejo até pouco tempo atrás não tinha nenhuma. Stephen M. Hart tornou-se o primeiro biógrafo literário de César Vallejo e terá esse mérito por toda sua vida. Antes dele, só tínhamos informação parcial e às vezes contraditória de numerosos pesquisadores. Em primeiro lugar, de seus amigos como Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova ou Juan Larrea, que deixaram páginas memoráveis. Conhecemos também as páginas de Georgette de Vallejo, apaixonadas e polêmicas, mas cheias de amor pelo poeta e de acesso privilegiado às fontes. Aparece depois um segundo grupo de pesquisadores como Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Sil va ou Jesús Cabel, que, fazendo crítica literária, também apresentam alguns aspectos biográficos. A seguir, ou simultaneamente, desata-se aquilo que poderíamos chamar de paixão por Vallejo no Peru inteiro e em muitos lugares distantes de sua terra. E as perguntas vão aparecendo: Quem é Rita? Quem é Otilia? O que pensava Vallejo de Trotski, de Stalin? O marxismo apagou o cristianismo inicial do poeta? Hart escreveu um libro rigoroso e magnífico. Todos os dados que proporciona são confirmados por fontes confiáveis. O texto não é um relato lineal da vida de Vallejo; ele se detém nos aspectos mais controversos como a prisão do poeta por 112 dias no cárcere de Trujillo, a coincidência de ter amado duas jovens chamadas Otilia, sua militância política marxista, sua deambulação pelas ruas de Paris por certo tempo, sem endereço conhecido; tudo para ilustrar melhor alguma parte de sua poesia ou de seu teatro ou de sua prosa. O livro é lido como as boas novelas, sem interrupção, e como os bons livros de poemas que, após terminar sua leitura, volta-se a ler muitas páginas para apreciá-las com calma, como quem bebe um copo de cerveja no café de La Régence com o próprio Vallejo falando sobre o Peru.

# O PRIMEIRO PINTOR DA REPÚBLICA JOSÉ GIL DE CASTRO

Uma exposição itinerante inaugurada no Museo de Arte de Lima\* reúne a obra do artista, dispersa entre coleções no Peru, Argentina e Chile. Esse grande esforço permite compreender os alcances decisivos de sua pintura na definição do imaginário cultural da região. O catálogo é o primeiro volume da Biblioteca del Peru/Colección Bicentenario.



s revoluções pela independência sul-americana definem um momento de grandes transformações sociais e políticas que mudaram para

sempre o destino do Império espanhol na América. As guerras iniciadas após o trono espanhol ficar vago em 1808 implicaram o deslocamento de exércitos inteiros num processo que integrou fugazmente os territórios das futuras nações latino-americanas numa causa comum, consagrada com a batalha de Ayacucho em 1824. O retrato, imbuído tanto de antigas noções de prestígio social quanto de novas ideias sobre o heroísmo individual, chegaria a ser o gênero chave da cultura vi-

<sup>\*</sup> Ex-presidente da Academia Peruana de la Lengua.



Mariano Aleio Álvarez v su hijo Mariano. Lima, ca. 1834. Óleo sobre tela. 221 x 151 cm. Museo de Arte





Simón Bolívar. Lima, ca. 1826-1830. Óleo sobre tela. 203 x 133 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Peru. Ministerio de Cultura del Peru, Lima.



Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marquesa de Torre-Tagle. Lima, 1822. Óleo sobre tela. 203.8 x 127,5 cm. Ministério de Relações Exteriores, Palacio de Torre Tagle,



Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián. Santiago, 1816. Óleo sobre tela. 106 x 81 cm. Museo

sual do período. Nesse contexto, José Gil de Castro Morales (Lima, 1785-1837), pintor peruano residente em Santiago e Lima, iria se tornar o principal retratista das figuras que lideraram essa transi-

ção fundacional. Sabe-se pouco acerca deste «retratista sem rosto». A certidão de casamento de seus pais consigna Mariano Carbajal Castro como pardo livre, e María Leocadia Morales, como negra e escrava. Embora a mãe obteve sua liberdade pouco antes do nascimento de Gil, o irmão mais velho passou sua infância e adolescência sendo escravo. Por isso, apesar de ter nascido livre, a escravidão seria um estigma familiar do qual o pintor não pôde escapar totalmente. Ainda pequeno teve que entrar como aprendiz num atelier limenho, com certeza ao de Pedro Díaz (act. 1770-1815), destacado pintor e retratista próximo à corte do vice-reinado, de quem foi assistente durante vários anos, de acordo com o regime regular de ensino dos ofícios. Como era habitual no mundo hispânico, provavelmente iniciou com gênero religioso antes de passar a ajudar seu mestre na execução de retratos. É sabido que por volta de 1807 recebeu algumas encomendas importantes em Lima, mas pouco depois, perde-se seu rastro. Mais tarde, declara ter sido «Capitán de Milicias disciplinadas de la Ciudad de Trujillo» e «agregado al

Cuerpo de Yngenieros». Quando Gil de Castro foi para o Chile por volta de 1813, o território estava em guerra. A crise política surgida com a queda de

Fernando VII na Espanha propiciou uma Primera Junta Nacional de Gobierno, em 1810, que iria governar em nome do rei, embora as circunstâncias levassem depois à aberta busca de autonomia e à independência do território chileno. Se bem é possível que a viagem do pintor tenha respondido à expectativa de oportunidades que o regime republicano poderia abrir para ele, essas possibilidades seriam canceladas logo depois de sua chegada a Santiago, com o final da «Patria Vieja» após a batalha de Rancagua, em outubro de 1814, quando as tropas realistas retomaram o poder no Chile. Sendo um dos poucos pintores ativos em Santiago, Gil ganhou o lugar de retratista predileto das famílias identificadas com a monarquia espanhola. Suas imagens do rei, da aristocracia chilena e de alguns dos mais destacados funcionários da administração colonial não deve, no entanto, ser entendida como um posicionamento político. O pintor tinha poucas opções, pois o retrato foi, antes e depois da revolução, um gênero necessariamente associado com as mais

altas esferas do poder. Em 12 de fevereiro após a arriscada travessia dos Andes, as tropas de exilados chilenos e soldados das Províncias Unidas del Río de la Plata, lideradas por José de San Martín, derrotaram os realistas na batalha de Chacabuco, encerrando definitivamente a velha ordem. Santiago seria, nos anos seguintes, centro de confluência das principais forças da causa da independência. Sendo assim, no mesmo ano em

que assinou seu último retrato de Fernando VII, Gil de Castro começou a grande série de telas dedicadas a San Martín, a seu círculo de oficiais e às figuras proeminentes do novo Estado independente do Chile. Graças a sua proximidade à nova classe política e em reconhecimento aos serviços prestados à causa, o pintor foi incorporado como capitão de fuzileiros do batalhão de Infantes de la Patria, companhia que convocou os afrodescendentes de Santiago. Esse seria um cargo essencialmente honorífico, pois é sabido que Gil de Castro permaneceu em Santiago e não participou nas campanhas bélicas dos anos seguintes.

Em julho de 1822, seguindo o caminho aberto pela Expedición Libertadora, o pintor volta para Lima. Seus estreitos vínculos com San Martín, então protetor do Peru, permitiram seu rápido acesso aos círculos patriotas da capital que declarara a independência um ano antes. Pinta então o que poderia ser considerado o primeiro retrato do Estado do Peru republicano, o de José Bernardo de Tagle como supremo delegado, cargo que ocupava na ausência temporária de San Martín. A permanência de Gil de Castro em Lima seria interrompida com a tomada da cidade pelos realistas no início de 1824, sendo ele obrigado a se mudar a Santiago até que a vitória patriota em Ayacucho finalizasse a guerra. O retorno definitivo para Lima nos primeiros meses de 1825 colocaria Gil de Castro numa situação complicada perante um cenário



José de San Martín. Santiago, 1818. Óleo sobre tela, 111 x 83,5 cm. Museo Histórico Nacional, Ministerio de Cultura, República Argentina, Buenos Aires.

político totalmente diferente. Para quem alcancara a fama como retratista sob a proteção do círculo de San Martín, a ascensão de Bolívar implicava uma realidade completamente nova. Mesmo assim, o pintor logo conseguiu se estabelecer como o retratista predileto do Libertador, chegando a criar as imagens emblemáticas do herói venezuelano, entre elas os grandes retratos de corpo inteiro que hoje se encontram em Caracas, Lima e Sucre.



Carlota Caspe y Rodríguez, Santiago, 1816. Óleo sobre tela. 82,5 x 61,5 cm. Tucson Museum of Art, Arizona.

república, Gil de Castro continuou seu trabalho de retratista, alternando imagens oficiais e privadas. Nessa época pinta seu grande quadro imaginário de José Olaya, um dos poucos retratos conservados de um indígena desse período, em que Gil transforma o mártir peruano numa espécie de «santo secular», vestido todo de branco frente à paisagem de seu Chorrillos natal. Ao longo



Dolores Díaz Durán de Gómez. Santiago, 1814. Óleo sobre tela. 102,5 x 78,5 cm. Coleção particular, Santiago.



Em meio ao conturbado va adequar sua pintura às novas tendências estéticas. Ao que tudo indica, nos últimos anos começaria a ficar relegado diante do aparecimento de uma nova sensibilidade, surgida com a chegada de artistas e obras da Europa. O modelo cosmopolita se instalou nas esferas mais altas da sociedade mestiça e a pintura deixou de ser então uma profissão plebeia. Isso pode explicar o esquecimen-

limitações impostas pelas rígidas hierarquias que, contrariamente ao discurso igualitário da sociedade republicana, foram por ela herdadas do antigo regime. Os títulos e cargos que colocou ao lado de suas assinaturas permitiram que seu nome fosse lembrado no plano hipotético de uma sociedade sem diferenças, o ideal democrático que as revoluções da independência não conseguiram

da década de 1830, sua produção to em que caiu seu nome. O realizar, mas que, sem dúvida,

A exposição permanecerá em Lima de 22 de outubro de 2014 a 22 de fevereiro de 2015 Depois será levada ao Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, de abril a junho, e ao Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, de julho a outubro. O catálogo José Gil de Castro, pintor de libertadores (Lima, MALI, 2014, 560 páginas) foi editado sob a direção de Natalia Majluf. A amostra é patrocinada pelos ministérios de Relações Exteriores do Peru, Argentina e Chile e apoiada por diversas empresas e instituições.

# RETROSPECTIVA DE PIERO QUIJANO CIDADE EM MARCHA

Nicolás Tarnawiecki Chávez\* ————

Vinte anos de pintura do artista são reunidos numa amostra antológica que permite apreciar sua singular exploração na urbe limenha.

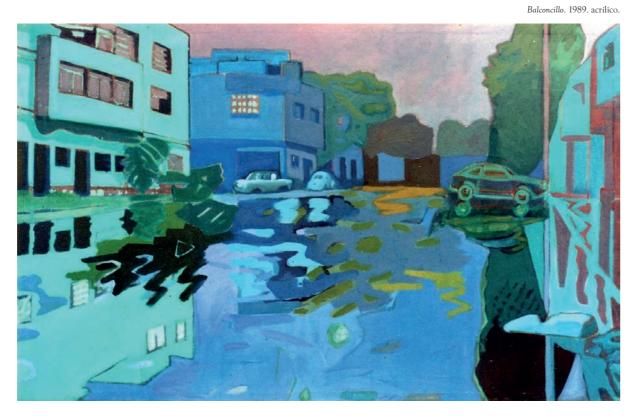
Bodegón con cafetera. 2009, óleo.



Ta pintura de Piero Quijano (Lima, 1959) está muito pre-Sente a lembrança dos anos setenta e inícios dos oitenta, não de um modo nostálgico, mas a partir do reconhecimento de aspectos positivos dessa época que sumiram no início dos noventa, momento em que o artista começa a expor sua obra. A cidade que Quijano pintou parecia habitável, com carros circulando, com indústria, etc. Simplesmente era uma Lima diferente, não necessariamente melhor. Parecia, também, uma cidade acessível a todos. A arquitetura estava perto de todos, não resguardada por uma segurança excessiva ou em lugares privados.

Quando vemos a pintura de Quijano, podemos conectá-la com a saudade das grandes construções arquitetônicas no espaço público do passado. As pinturas dedicadas à cidade se juntam de modo fragmentário à nossa lembranca e imagem de Lima, e é possível pensarmos nas transformações e mudanças drásticas que aconteceram em tão poucos anos. Entre outras imagens da cidade, encontramos carros e caminhões antigos, jukebox, prédios, etc. cujos desenhos são de especial interesse para o artista. Esses objetos parecem conter uma vida que manifesta a passagem do tempo.

O artista também pinta outra de suas paixões: a música. Em suas diversas pinturas ou retratos dedicados a músicos e orquestras, descobrimos a intenção de refletir outro mundo ou a cena musical. Como acontece com as pinturas da cidade, com as imagens de músicos Quijano nos conduz para outro momento da história, não com uma intenção saudosa, mas para percebermos que era una época diferente da atual. Como uma metáfora, os quadros sobre músicos também estão carregados dessa paixão pela recordação



e por uma volta a um passado que nem todos nós vivemos.

Nessa antologia, pode ser vista uma seleção da obra de Piero Quijano realizada entre 1989 e 2009, que reflete 20 anos de produção dedicados a explorar as imagens da cidade, de personagens da música e a tentativa por mostrar um lugar desde o qual possamos repensar nossa identidade e as mudanças sociais. Uma vez disseram ao artista que sua obra era uma «pintura cidadã», certamente porque representava muitas imagens da cidade, mas também pode se pensar que ela é cidadã porque nos leva a refletir sobre

temas como a convivência, a participação com o outro e o fato de viver numa cidade com um ritmo de transformação acelerado.

\* Curador e crítico de arte.

A exposição de Piero Quijano esteve na galeria Luis Miró Quesada Garland de Miraflores em outubro de 2014.

Caras, 1995, acrílico.



## A REPÚBLICA DOS POETAS

#### Cuerpo multiplicado

No tengo límites Mi piel es una puerta abierta Y mi cerebro una casa vacía La punta de mis dedos toca fácilmente El firmamento y el piso de madera No tengo pies ni cabeza Mis brazos y mis piernas Son los brazos y las piernas De un animal que estornuda Y que no tiene límites Si gozo somos todos que gozamos Aunque no todos gocen Si lloro somos todos que lloramos Aunque no todos lloren Si me siento en una silla Son millares que se sientan En su silla Y si fumo un cigarrillo El humo llega a las estrellas La misma película en colores En la misma sala oscura Me reúne y me separa de todos Soy uno solo como todos y como todos Sov uno sólo

#### Corpo multiplicado

Não tenho limites

Sou um só

Minha pele é uma porta aberta E meu cérebro uma casa vazia A ponta de meus dedos toca facilmente O firmamento e o chão de madeira Não tenho pés nem cabeça Meus bracos e minhas pernas São os braços e as pernas De um animal que espirra E que não tem limites Se eu gozar somos todos que gozamos Embora nem todos gozem Se eu chorar somos todos que choramos Embora nem todos chorem Se eu me sentar numa cadeira São milhares que se sentam Em sua cadeira E se eu fumar um cigarro A fumaça alcança as estrelas O mesmo filme em cores Na mesma sala escura Me reúne e me separa de todos Sou um só como todos e como todos



Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 – Milão, 2006) não só ocupa um lugar excepcional entre os poetas ibero-americanos, mas também é considerado um artista plástico especialmente inovador. Comemorando os 90 anos de seu nascimento, apareceram reedições de algumas de suas obras, como *Primera muerte de María* e *El cuerpo de Giulia-no* (Lustra Editores); foram realizados em Lima os congressos «Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson» e «Congreso de las artes – Homenaje a Jorge Eduardo Eielson», organizados pela Casa de la Literatura Peruana e pela Universidad Científica del Sur, respectivamente; e também foi exposta a amostra antológica «El lenguaje mágico del nudo» na galeria Enlace, como o apoio do Centro Studi Jorge Eielson, dirigido por Martha Canfield, cuja sede está em Florença. Veja também: www.centroeielson.com

## SONIDOS DEL PERÚ

Música afro y de la costa / Susana Baca y Papá Roncón DE LA MISMA SANGRE, ECUADOR / PERU

(Embaixada do Equador no Peru, 2011, http://peru.embajada.gob.ec)

Publicado pela Ilustre Embaixada do Equador no Peru, esse disco é o terceiro da uma série que inclui música crioula (CD 1. «Romance de nuestro destino»), música andina (CD 2. «Cerquita del corazón») e uma seleção parcial de música afro e da região costeira de ambos os países (CD 3). Toda a série foi realizada em conjunto por músicos peruanos e equatorianos, de ampla trajetória na música popular e tradicional. No caso, participam Susana Baca, do Peru (voz) e Papá Roncón, do Equador (marimba). Eles são acompanhados por membros da banda de Baca em sua maioria, a quem se juntam destacados músicos



e cantores equatorianos. A primorosa interação instrumental não esconde as duas vertentes que o disco constata: por um lado, os arranjos para Susana Baca, com estilização marcadamente moderna, empregando harmonias do jazz e esquemas formais ocidentais, como já é comum entre os cultores peruanos da música afro de fusão; e, por outro lado, os temas tradicionais equatorianos, com a marca de Papá Roncón, cuja sonoridade parece um trabalho de campo musicológico, evidenciando as formas cíclicas, o timbre das vozes ancestrais e os instrumentos autóctones, bem como texturas e matizes, evidentemente ligados a suas origens africanas, à exceção do Amorfino na última faixa. Embora não pretenda mostrar uma pesquisa acadêmica a respeito, o folheto inclui dados e comentários sobre cada faixa, o que sem dúvida ajudará a pôr em perspectiva a audição dessa importante publicação.

MIKI GONZÁLEZ LANDÓ POR BULERÍAS (PLAY MUSIC AND VIDEO, 2009, WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Retomando sua conexão com uma parte fundamental da alma andaluza, Miki González, músico espanhol residente no Peru, entrega 14 faixas carregadas do ritmo incisivo e extravasante do flamenco, combinado com

instrumentos, harmonias e fórmulas da música crioula e afro-peruana. O cajón e o violão são o suporte instrumental básico desta produção, e em grande medida, articulam um tema com outro. O repertório do disco inclui música tradicional espanhola e peruana, temas de Chabuca Granda e alguns do próprio González. Os arranjos são claramente orientados pelo conceito de fusão, de mistura, de justaposição. Nessa indagação e a consequente experimentação formal e sonora, o artista desafia o ouvinte a realizar um esforço de integração de elementos às vezes muito díspares, e se arrisca sem complexos a criar peças musicais cuja unidade por momentos pende de um delicado fio, o do costume e as expectativas do público. Quase todos os temas, no entanto, possuem um forte tom andaluz, pois o cante, os jaleos e o acompanhamento de palmas são onipresentes no disco. As interpretações estão a cargo de uma série de destacados cantores de flamenco e músicos espanhóis e peruanos, como Bandolero, Amalia Barbero, Tomasito, Ernesto Hermosa, Marco Campos, e Noel Marambio entre outros, conseguindo projetar essa energia vibrante e expansiva que sempre foi uma característica constante do cantor e compositor peruano-espanhol. A produção ganhou Disco de Ouro em 2011. Os temas foram gravados em Lima e Madri durante oito meses.

(Abraham Padilla)



### CHASQUI

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

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

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

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

> Tradução: Angela Peltier Maldonado

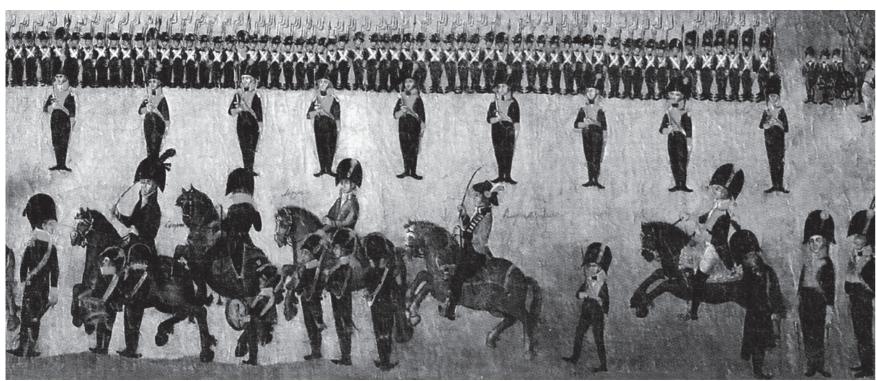
Impressão: Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

## MATEO PUMACAHUA, CACIQUE DE CHINCHERO

## ENTRE A GRANDE REBELIÃO E A JUNTA DE CUSCO DE 1814

Scarlett O'Phelan\* ———

Comemoram-se duzentos anos da insurreição, na antiga capital dos incas, de um movimento libertário liderado pelos irmãos Angulo, em que teve especial protagonismo o brigadeiro-general Mateo Pumacahua.



Batalha de Guaqui. Vista panorâmica da tela que representa a batalha de Guaqui (detalhe)

rebelião que liderou o caci-Aque de Tinta, José Gabriel Condorcanqui ou Túpac Amaru II, foi um movimento de massas sem precedentes que assolou o vice-reino do Peru, incluindo o Alto Peru, em 1780 e 1781, pondo em xeque a estabilidade da América do Sul. Houve uma forte oposição por parte dos descendentes da linhagem incaica que haviam sido favorecidos pela Coroa ao longo do século XVIII e que, portanto, mantiveram uma evidente posição realista. Dentre eles, destacaram as linhagens Tito Atauchi e Sahuaraura, que eram parte do seleto grupo de indígenas nobres vinculado aos 24 eleitores de Cusco, formando a mais alta elite indígena cusquenha. Porém, a repressão contra a grande rebelião também favoreceu outros indígenas nobres de menor categoria, que rapidamente conseguiram ascender posições militares e políticas dentro do sistema colonial. Pertencia a esse grupo o cacique de Chinchero, dom Mateo García

A linhagem dos Pumacahua não formava parte da elite dos 'cápac', isto é, não pertencia à nobreza inca do Cercado de Cusco, descendente de Manco Cápac. No entanto, em 1677, o cacique de Chinchero, Francisco Pumacahua, pai de Mateo, casou com Agustina Chihuantito, descendente de Huayna Cápac, e isso que permitiu que Mateo Pumacahua pudesse acrescentar a palavra 'inga' no final

de seu nome<sup>1</sup>. Mas isso não significa que os Pumacahua carecessem de pergaminhos e nobre estirpe. Sendo assim, Mateo Pumacahua iniciou seu expediente de nobreza com a real cédula de 1544, mediante a qual eram legitimados os filhos naturais de Cristóbal Topa Inga, conhecido também como Paullo Inca. Esse mesmo ano, foi entregue o brasão de armas a Paullo Inca, filho de Huayna Cápac, de quem reclamavam sua descendência os Pumacahua. Em 1557, Juan Pumacahua solicitou que se abrisse o expediente de sua filiação de nobreza e, em 1564, foi concedida a real provisão que exonerava ele e seus descendentes do pagamento de tributo, privilégio que seria ratificado pelo vice-rei Toledo. Já no século XVII, concretamente em 1660, os antepassados de Pumacahua receberam a autorização para usar a insígnia real da mascapaicha<sup>2</sup>.

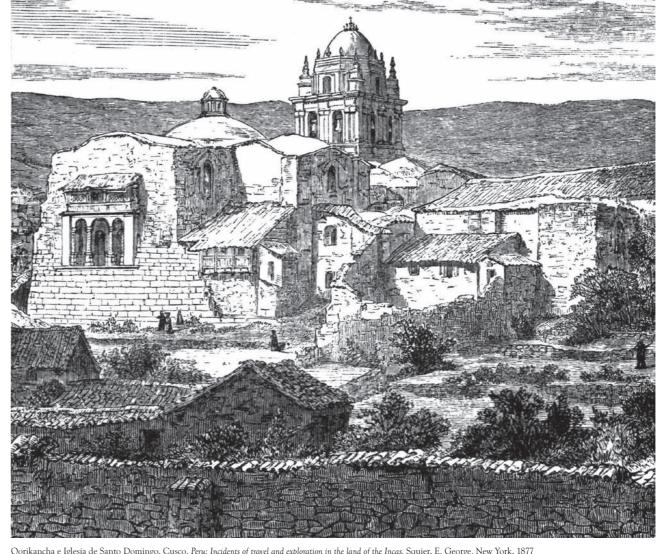
Mateo Pumacahua nasceu em Chinchero, em 1740, dois anos depois do nascimento de José Sabriel Túpac Amaru. Em 12 de outubro de 1770, recebeu a nomeação de cacique e governador interino de Chinchero, quando tinha aproximadamente 30 anos de idade. Quase três anos mais tarde, em 13 de agosto de 1773, Pumacahua seria designado capitão da Compañía de Indios Nobles de la doctrina de Chinchero, e depois promovido à patente de coronel de regimento, devido à conflagração da grande rebelião. Ao que parece,

se não fosse pela sua bem-sucedida ação militar sufocando a rebelião de Túpac Amaru, provavelmente não teria alcancado as honrarias e os privilégios que conseguiu ao se tornar peça chave do exército realista que venceu o cacique rebelde. Sem perda de tempo, em maio de 1782, Pumacahua apresentou os documentos que davam fé de sua nobreza e filiação, e no mês seguinte Isidoro Paz expediu uma certificação em que era reconhecido como governador e cacique princi-

pal da doutrina de Chinchero<sup>3</sup>. David Garrett observou que, após a grande rebelião, Mateo Pumacahua ampliou notavelmente sua presenca na producão agrária regional, alugando fazendas e adquirindo outras, como é o caso das fazendas Guaypu e Guayllabamba, localizadas uma ao lado da outra em Chinchero. Mas por que o interesse em aumentar sua fortuna e no que ele pensava investir? Seu obietivo foi afiançar sua posição na sociedade colonial de Cusco, delealdade ao rei. Para tanto, precisou financiar dispendiosas festividades -como a ascensão de Carlos IV ao trono em 1792— e apoiar obras públicas locais, como a construção de estradas e aquedutos, às custas do trabalho dos indígenas de sua comunidade4.

Sua carreira continuou em ascensão. Em agosto de 1784 recebeu uma medalha de ouro em reconhecimento a sua lealdade e

constância no contexto da grande rebelião. Em 1802, o cacique de Chinchero não duvidou em oferecer uma generosa doacão de 200 pesos à Coroa para apoiar a guerra da Espanha contra a Inglaterra. Em 1808, como resultado da invasão de Napoleão à Península Ibérica, Pumacahua solicitou 500 pesos para a cerimônia de içamento do estandarte real e juramento de lealdade a Fernando VII, o rei cativo, quantidade essa que eventualmente foi reduzida a 200 pesos. Em 1809, Mateo Pumacahua sendo já alferes real, foi promovido ao grau de coronel de milícias. Conseguiu, então, graças a suas artimanhas políticas e econômicas, entrar no círculo dos 24 eleitores de Cusco. Em 1811, recebeu o título de brigadeiro-general por sua exitosa ação militar na batalha de Guaqui, e em 24 de setembro de 1812, chega ao topo de sua carreira -dentro dos parâmetros coloniais— ao assumir interinamente a Presidência da Audiência de Cusco. Mas nunca cumprido a difícil tarefa de aplicar a polêmica Constituição liberal de Cádiz de 1812, foi retirado da presidência, sendo nomeado para o cargo Martín de Concha y Xara, membro da aristocracia cusquenha. Cabe ressaltar que o fato de Pumacahua ter alcançado o cargo, com a nomeação de presidente da recentemente instalada Audiência cusquenha, não tem igual dentro da história colonial



Qorikancha e Iglesia de Santo Domingo, Cusco. Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas. Squier, E. George. New York, 1877

hispano-americana: foi o primeiro e único caso em que um mestiço presidiu uma audiência em tempos

Todavia, como já foi dito, a atuação de Pumacahua como presidente interino da Audiência cusquenha foi efêmera. Continuou a demonstrar sua conduta altruísta quando, assim que assumira o cargo, dom Mateo abriu mão de seu salário em favor da luta contra os insurgentes, e em dezembro de 1812, enviou um donativo em favor do rei. Mas, por outro lado, e seguindo a postura de Abascal, foi atrasando sistematicamente a aplicação da Constituição de Cádiz numa intendência como a de Cusco, onde a abolição do tributo e do serviço obrigatório, promulgada pelas Cortes gaditanas, tinham importância vital. Mais ainda, Pumacahua chegou a apresentar um ofício em que dá entender que tinha sido obrigado a aceitar o pedido dos indígenas para continuarem a pagar o tributo<sup>5</sup>. Nesse sentido, os interesses dos caciques cusquenhos –como era o caso do próprio cacique de Chinchero— coincidiam, por diversos motivos, com a resistência do vice-rei Abascal a revogar os tributos. E essa resistência não se renda que de fato representava a arrecadação de tributos para a Real Hacienda.

Então, por que o tema da abolição dos tributos inquietava tanto Pumacahua? É preciso reconhecer que, sendo ele um cacique, uma de suas principais funções era a arrecadação do tributo dos indígenas de sua comunidade. Se a cobranca do tributo fosse anulada, as relações com a comunidade deveriam

ser redefinidas e, de algum modo, os caciques perderiam funcionalidade. Além disso, a Constituição de Cádiz também revogava os senhorios, não esquecendo que os caciques eram 'senhores naturais'. Entende-se então que o contexto em que Pumacahua se desenvolvia estava sofrendo mudanças fundamentais. Ele deve ter achado que lutar pela restituição de Fernando VII garantiria o retorno ao sistema prévio às Cortes e à Constituição. Esse, provavelmente, foi o motivo para ter aceitado se unir à revo-Îução que em 1814 lideraram em Cusco os irmãos Angulo, que intencionalmente convenceram o cacique de que Fernando VII havia morrido, «razão pela qual [Pumacahua] decidira defender seus direitos»6. Se velar por seus interesses exigia sua colaboração com um movimento que contava com o apoio dos constitucionalistas cusquenhos, essa era -sob seu critério- uma alternativa melhor do que a inação ou o afastamento. Além disso, é possível que o cacique de Chinchero estivesse inclinado a confrontar a autoridade colonial por ter sido retirado sem deferência da presidência da Audiência de Cusco, para ser substituído pelo crioulo dom Martín Concha y Xara<sup>7</sup>. Já em abril de 1813, apenas seis meses depois de ter assumido o cargo de presidente interino, Pumacahua percebera que estava sendo malquisto por muitos devido, entre outros motivos, a ser «de natureza indígena»<sup>8</sup>. Com sua participação como aliado dos irmãos Angulo, Mateo Pumacahua passou a formar parte da coluna militar enviada para Arequipa, a fim de conquistar essa província para a junta cusquenha. Se bem no início

a incursão teve êxito, a posterior decisão do cacique de se dirigir para Puno iria custar sua vida. Ele foi executado em Sicuani, em 17 de março de 1815. A execução do cacique de Chinchero encerrou a fase em que a elite indígena teve papel relevante na lideranca dos movimentos insurgentes, embora devamos reconhecer que, enquanto em 1780 Túpac Amaru foi dirigente absoluto da grande rebelião, em 1814 Pumacahua dividiu a liderança com os irmãos Ângulo; além do mais, nesse último caso, não houve uma presença significativa de caciques em cargos de decisão política e/ou militar, como aconteceu em 1780. Para os crioulos, era claro que na luta pela independência, cabia a eles assumir a liderança contando com o apoio e a colaboração dos caciques, e não o contrário. Pumacahua lutou em favor do rei na grande rebelião e participou da junta dos Angulo porque acreditou que o rei tinha morrido e que, nesse contexto, devia defender seus direitos, isto é, a posição política, econômica e social que conquistara durante sua vertiginosa carreira militar e os cargos importantes que conseguira se adjudicar dentro dos parâmetros

A Pumacahua não parecia preocupar o destino que teriam os padres evangelizadores após a revogação dos tributos; ele se preocupava com a função (limita-

Mateo Pumacahua cacique de Chinchero

da sem dúvida) que iriam desempenhar os caciques se deixassem de existir os tributos e trabalhos forçados. É possível que intuísse que essas medidas liberais antecipavam o fim da liderança dos caciques e da importância do cacicado. Por isso, talvez, afirmou que havia se juntado ao movimento dos irmãos Angulo para «defender seus direitos». A proposta de desestruturar a propriedade coletiva das terras da comunidade em favor da proprie-dade individual não parece ter sido discutida durante sua gestão como presidente da Audiência de Cusco, mas não é exagero pensar que, caso tivesse sido cogitada, Pumacahua a teria rejeitado e considerado igualmente prejudicial. Sendo assim, Mateo Pumacahua irradia a imagem de uma pessoa conservadora, mais próxima de Fernando VII, quem assim que recuperou o trono da Espanha em 1814, recuou em relação às medidas tomadas nas Cortes de Cádiz, anulando a Constituição e, com isso, pondo novamente em vigência tributos e trabalhos forçados. A primavera liberal durara apenas

- Professora principal da Pontificia Universidad Católica del Perú e catedrática da Academia Diplomática del Perú.
- 1 David Garrett, Shadows of Empire, The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825. Cambridge University Press, 2005, p. 80.
- 2 Luz Peralta e Miguel Pinto. Matheo Puma cahua, cacique de Chinchero. Seminário de His-tória Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2003, p
- 3 Ibíd. p. 184.
- 4 David Garrett. Shadows of Empire, p. 240.
- 5 Luz Peralta y Miguel Pinto. Matheo Pumaсаниа, рр. 185-187.
- 6 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la 'independencia concedida.' Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú (1730-1814)» Inge Buisson e outros. Problemas de la Formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica Inter Nationes. Bonn, 1984, p. 69.
- 7 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la independencia concedida», p. 87.
- 8 Luz Peralta e Miguel Pinto. Matheo Puma



CHASQUI 12 CHASQUI 13

## A PICANTERIA AREQUIPENHA

Miguel Barreda\*

O Ministério de Cultura declara Patrimônio Cultural da Nação uma das instituições emblemáticas da cozinha peruana.

recente decisão do Ministério de Cultura do Peru de declarar a picanteria arequipenha como Patrimônio Cultural da Nação foi motivo de especial alvoroço na chamada «Blanca Ciudad» e implica também, para aqueles que a animam e a promovem, uma nova responsabilidade. A declaração significa, primeiramente, dar reconhecimento a todas essas mulheres criativas, trabalhadoras e generosas que são as picanteiras de Arequipa, as atuais e as de gerações anteriores, que desde os meados do século XVI iniciaram um processo de simbiose entre a tradição culinária andina —com a chicha de guiñapo à frente- e a tradição hispânica, para dar como resultado, depois de séculos, a tão variada e saborosa cozinha mestiça de Arequipa, que tem nas picanterias seu lugar emblemático de preparação e consumo. A declaração honra essas mulheres e seus colaboradores, que sempre souberam aplicar seu talento e dedicação para oferecer ao povo de Arequipa e a seus visitantes uma alimentação grata e saudável.

Da mesma forma, a declaração compromete todos os setores envolvidos na proteção e o desenvolvimento desse patrimônio, cuidando tanto dos produtos que a sustentam quanto de sua elaboração e formas de consumo. A picanteria arequipenha é um espaço singular na cultura culinária peruana, onde as mencionadas raízes andinas e hispânicas se combinam e onde os antigos saberes e produtos da costa, dos vales andinos, das alturas e da puna do planalto se misturam para produzir uma comida original e própria. Proteger o litoral especialmente rico da região, as plantações, seus olivais, os rios que fornecem o maravilhoso camarão, os vales altos dos Andes, os lagos e terras do planalto, donde provém o conjunto de insumos dessa culinária, tornou-se agora, por esse motivo, uma tarefa

Certamente, a picanteria arequipenha não é apenas um espaço de preparação e consumo de uma cozinha vigorosa, de considerável variedade e inconfundíveis características, mas também para a presença fundamental da chicha de guiñapo (bebida de um tipo de milho preto, germinado e fermentado), a sequência regular de almoços segundo os dias (às segundas-feiras, chaque; às terças, chairo; às quartas, chochoca;



Picantería, de Teodoro Núñez Ureta. Desenho, aprox. 1960.

às quintas, chuño; às sextas, chupe de viernes; aos sábados, rachi ou caldo blanco; e aos domingos, puchero), com suas respectivas variações, os picantes vespertinos e outra série de comidas emblemáticas. A picanteria arequipenha é, por excelência, um espaço horizontal e democrático, onde conflui todo o leque social, rural e urbano, que compartilha em suas extensas mesas uma saborosa refeição e socializa, cultivando uma série de práticas culturais de especiais significados.

Na picanteria, junto aos chupes e picantes, vivem a música e a poesia popular, brotam as conversas e as conspirações e se tecem também os amores, as amizades e as fraternidades. Na Arequipa do século XIX havia, entre picanterias e chicherias, pelo menos uma centena delas. Na Arequipa atual, há cerca de dois mil estabelecimentos, alguns deles ainda humildes e com as pitorescas características da vida rural e outros com melhores serviços e capacidade para atender centenas de comensais ao

mesmo tempo. O importante tradição subsiste e torna a se fortalecer, enriquecida desde 2013 com o primeiro dos encontros anuais realizado na Praça de Armas da cidade, na primeira sexta-feira de agosto, e que renova o fervor picanteiro da cidade na chamada Festa da Chicha, comemoração da bebida ancestral e de pratos emblemáticos num contexto de afirmação dos valores da cultura regional.

Cineasta e coordenador geral da So-ciedade Picanteira de Arequipa. Para mais informações, visite também: www. sociedadpicanteradearequipa.pe

Galeria de picanteiras ilustres. À direita. Juana Palomino e filhas, La Palomino. Abaixo, de esquerda para direita, Lucila Chávez, La Capitana; Laura Salas Rojas, La Cau-cau; e Josefa Cano, La Josefa.







a chicha, de Víctor Martínez Málaga. Óleo, 1927

### DEPOIMENTOS DE ALGUNS COMENSAIS

pensador e diplomático arequipenho Víctor Andrés Beláunde deu testemunho de sua experiência picanteira entre o final do século XIX e inícios do século XX da seguinte forma: «Havia chicherias e picanterias em todos os bairros da cidade e principalmente nas aldeais campestres. Eram centros de conversa e bom jantar; nelas eram feitas as refeições e banquetes com pratos crioulos preparados com aji ou com o elemento decorativo mais exultante: o rocoto, o rei dos excitantes [...]. A sociabilidade nas comidas era manifestada pelo intercâmbio de garfadas a que, mutuamente, se obrigavam os amigos e compadres, ou pelo uso comum de um único copo gigante para a bebida, continuamente renovado, inesgotável. É verdade que os estabelecimentos eram muitas vezes estreitos, escuros e sem ventilação, com mesas brancas, rústicas como os bancos, sendo raras as cadeiras. Algumas picanterias tinham pitorescos caramanchões e coretos nos pequenos jardins ou hortas e neles podiam se fazer os bailes crioulos ou os indígenas, alternando os yaravies com os huainitos. Muitas chicherias eram frequentadas não apenas pelo povo; pequenos proprietários, funcionários e profissionais eram clientes muito prestigiosos, que gostavam do ambiente modesto, dos pratos crioulos e de satisfazer sua sede de chicha, e depois, na ocasião oportuna, de degustar um eficaz digestivo: o esplêndido pisco, que era para nós aguardente chefe, trazido de Majes ou de Vítor, ou elaborado na mesma

Nas excursões para o campo, a pé ou a cavalo, as picanterias eram a única opção para uma refeição ou para descansar um pouco. Na minha época existiam algumas famosíssimas como as do Alto do Rio de Paucarpata ou de Tiabaya. De algum jeito, essas chicherias eram centros

Arequipa.

democráticos, pois nelas as modestas pessoas do lugar se encontravam com visitantes vindos de Arequipa, montados em cavalos bem ajaezados. A chicheria foi expressão da sociabilidade popular em Arequipa. Teve influência decisiva nos romances como na política. Todos nós esperamos que algum historiador vernáculo faca uma reconstrução detalhada e artística dessa instituição arequipenha».

escritor limenho Aurelio Miró Quesada percorre Arequipa no começo da década de 1930 e em La ceremonia de las chicherías deixa também o teste-

munho a seguir: «Acompanhado alguns amigos percorri algumas chicherias, tanto em diversos bairros de Arequipa quanto sempre atraente Yanahuara. Em todas elas, o mesmo ambiente cálido, a mesma sensação

pagã contida entre as paredes baixas e o chão rústico das salas pequenas [ ... ] . Diante do sorriso da sapiência de uma 'comadre' o 'fazedora', o difícil processo da chicha me é revelado uma tarde. Primeiro escuto falar do 'huiñapo', milho germinado nos 'povos' ou pocas rasas, feitas ao lado de um canal de regadio para serem fornecidas de agua. Depois, é retirado e colocado ao sol para secar, e finalmente é levado ao moinho e transformado farina. É nessa forma (na verdade mais triturado do que moído) que ele chega às chicherias para uma nova etapa, em que é fervido em grandes tachos por oito ou dez horas. Ao final desse processo, é reti-

de algo profundo, a mesma alegria

Rocotos, de Ricardo Córdova, 1990, Aquarela.

rado em baldes e coado na 'seisuna' (tecido rústico e grosso), e depositado em talhas de barro [...]. O líquido de milho é mantido nas talhas por várias horas, até atingir o sabor e o aroma da chicha [...]. Enquanto isso, na cozinha, foram preparados variados e saborosos quitutes, típicos pratos que parecem reunir todos os produtos locais, condimentados com todas as especiarias, e liderados pela brilhante imagem, verde, vermelha ou dourada do 'rocoto', o aji violento e tentador. A chicha, sem os 'picantes', é inconcebível, e os 'picantes' sem a antiga bebida, também, tanto que os estabelecimentos desse tipo são co-

nhecidos indistintamente com os nomes de

chicherias ou picanterias [...] Pouco a pouco, ambiente ficando animado. Vão chegando novos comensais enquanto as bebidas são saboreadas,

aparecem e desfilam as bandejas generosas. Lá vêm o 'ahogado' de camarão, os 'cuyes chactados', as tortilhas de lacayote, o peixe fresco com molho picante ('llatan'), a 'matasca', a 'ocopa', o arroz amarelo com filé, o fígado de cordeiro, o 'timpu', o queijo 'liga liga' [...]. O repertório é tão extenso e os picantes tão 'brabos', que é preciso recorrer ao 'bajamar' ou 'resacado', licor de anis, do qual geralmente só se bebe um cálice, para depois tomar um pouco de aguardente e por fim voltar à chicha triunfante.

De repente, no ambiente já bem aquecido, começa a se ouvir um rumor estranho. A noite chegou, e à luz vacilante das salas vão se agrupando e estilizando as figuras. Nas paredes

brancas, os violões, imóveis faz um instante, começam a balançar e tremer, até ser pegos por mãos nervosas Ouve-se uma voz, serena a princípio, mas que logo estoura num lamento. Outra voz responde, e então, entre o silêncio dos presentes, desenrolam-se as palavras de lamento, de queixumes, de amor e paixão do yaraví. Pelo conjuro das cordas, pareceria ter vindo a nos acompanhar o próprio espírito de Melgar. Quase ninguém pronuncia seu nome, mas todos sentem a presença do poeta, romântico e galhardo, amante de sua pátria e de sua dama, que parece surgir entre nós, nessas escuras horas da noite, com sua alta gravata, sua fronte ampla e o coração iluminado».

Por sua parte, o ensaísta cusque-nho Uriel García apontava: «Com maior eficácia que a escolástica universitária, a picanteria forja o povo e lhe infunde vigor nacional E palco para sua poesia e para a expressão de seu pensamento, até para a ciência prática do curandeiro e do agricultor, do artesão e do pedreiro. Em suas entranhas sempre se fortaleceu o protesto do povo espoliado Daquele, que em 1780 se levantou contra o corregedor, pouco antes de Túpac Amaru. Daquele, que seguiu Pumacahua e Melgar, em 1814; do mesmo, leal a todos os caudilhos [...] De suas fecundas entranhas populares, ainda, saiu o tropeiro ou viajante arequipenho, para quem todos os caminhos da América eram conhecidos [...]. Seu yaraví comovia aldeias e caminhos e sua singular fala mestiça se infiltrava na linguagem popular de todas as comarcas. E como homem errante, tinha o espírito mais livre e dócil para assimilar outros costumes. Novos costumes que, ao voltar o tropeiro à dileta turma da picanteria de seu bairro nativo, renovavam a atmosfera rotineira do ambiente

CHASQUI 14 CHASQUI 15

# IQUITOS, REALIDADE E SONHO

### Jorge Nájar\*

Constituída em 1864, a principal cidade da Amazônia peruana comemora 150 anos de crescente atividade. Evocação e memória de um visitante assíduo.



Puerto de Iquitos, de Otto Michael. 1898. Aquarela sobre papel. Coleção Museo Naval del Perú.

ercorrendo as ruas de Iquitos, a gente entende que os centros históricos das cidades são gerados pela geografia e a história, e logicamente, por aqueles que os conceberam ou que os habitam. O centro histórico de Iquitos é único dentre a arquitetura peruana, muito diferente, por exemplo, dos de Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo ou Ayacucho. Em Iquitos, os edifícios históricos conformam um desenho peculiar, mistura de saudades e lugares distantes com a matéria do lugar. Um grande expoente disso é a Casa Cohen, localizada na esquina do quarto quarteirão do Jirón Próspero e primeiro de Morona. Ou a Casa Morey do Malecón Tarapacá. Não só esses, mas também outros edifícios têm os suntuosos azulejos que revestiam as fachadas dos antigos

Se bem a cidade não foi precisamente fundada durante o período do vice-reinado, nos arredores se instalaram os jesuítas para estabelecer suas missões. Em 1831, quando o cientista alemão Eduard Poeppig descendeu até o Amazonas pela via do Huallaga e o Marañón, escreveu: «Na tarde de 13 de agosto chegamos a Iquitos, o menor povoado da região. Úma estreita abertura nas densas matas da ribeira apenas permite enxergar sua localização»<sup>1</sup>. Trinta anos mais tarde, Antonio Raimondi apontou que o povoado de Iquitos tinha umas 400 pessoas, a maioria delas, indígenas da etnia Iquito. Na realidade, «a cidade nunca foi oficialmente fundada, mas se considera que 1864 foi o ano de sua constituição, quando lá chegaram os quatro barcos que o presidente Castilla mandou construir na Inglaterra»<sup>2</sup>.

O crescimento da cidade começou com a construção do ancoradouro e a fábrica naval, e a organização das explorações para impulsionar a navegação fluvial. Nessa mesma época, jovens dos antigos povoados da selva alta foram atraídos para Iquitos em busca da sonhada fortuna rápida que, ao que parece, era o objetivo da exploração da borracha. Vinham de Moyobamba, Rioja, Tarapoto, Lamas e outros povoados amazônicos. Nessa leva, chegaram meus avós. Além disso, desde a capital do país, o interesse dos governantes tinha se voltado para Iquitos.

Em 9 de novembro de 1897, por disposição de Nicolás de Piérola, a cidade de Iquitos passou a ser a capital do departamento de Loreto. É claro que essa mudança de estatuto se inscreveu dentro de um movimento bem mais amplo. No tempo da bonança foi edificada a maior parte do atual patrimônio, implementados os serviços básicos e públicos —luz eléctrica e ferrovia urbana em 1905-, e instaladas a Corte Superior em 1907 e a Iglesia Matriz em 1919. As transformações provocadas pelo investimento público e privado geraram um apogeu sem precedentes. Surgiram as principais casas exportadoras como as de Julio C. Arana, Luis Felipe Morey e Cecilio Hernández, bem como as redes comerciais de outros seringueiros não menos importantes.

A febre da borracha durou uns 40 anos no total. Nesse curto período chegaram também algumas famílias de comerciantes de origem europeia, asiáticos, árabes e judeus. Muitas dessas famílias fincaram raízes no lugar e estiveram presentes, tempos depois, quando a exploração da borracha renasceu. Em 1942, Hank Kelly, cônsul norte-americano em Iquitos, començou a preparar sua viagem para se instalar na cidade. De acordo com seu testemunho, não foram poucos os «peritos em questões selváticas que se reuniam na hora do chá no Salón Bolívar», em Lima, que recomendaram levar «comida enlatada para um ano inteiro»<sup>3</sup>; o que evidente traduzia a opinião que muitos «peritos» tinham na metrópole sobre a comida amazônica. Entretanto, a experiência do funcionário norte-americano em Iquitos é bem esclarecedora sobre a vida cotidiana. Hospedou-se no Gran Hotel Malecón Palace, propriedade de um judeu maltês que era, por sua vez, cônsul da China. «O Gran Hotel Malecón Palace já teve um restaurante. Quando cheguei ainda estava lá, mas deserto... Ainda bem que lá estava dom Martín, proprietário do restaurante Unión, que era considerado como um benfeitor público. Não fosse ele, muitos solteiros sem lar, eu incluído, teríamos morrido de fome... Don Martín não preparava muita comida, e quando ela acabava, não havia mais... Entretanto, mesmo estando já tudo vendido, a gente podia conseguir uma porção de porco com aipim frito (a batata da selva), arroz e feijão»4.

No entanto, nessa mesma época, quando Aurelio Miró Quesada visitou a cidade, não pôde deixar de ver, do cais, a chegada das canoas, carreadas dos

produtos que seriam postos à venda em mesas compridas. Pelo barranco, que era a subida para a cidade, caminhavam vendedores com suas cargas coloridas. Às vezes eram produtos do campo, frutos saborosos das árvores; outras vezes, eram peixes do rio, pegos com as redes que depois ficavam sobre estacas no barranco, secando. No interior do mercado, o mesmo observador assistiu a arrumação de toda essa carga. Em algumas mesas havia pedaços de «carne do monte» ainda sangrando. Em outras, o pirarucú fresco junto dos tambaquis e tartarugas. Entre os pratos típicos destacava uma «sopa vibrante e tentadora de amendoim em caldo de galinha»<sup>5</sup>. Miró Quesada tem uma visão global e não fala só de um setor da população porque, precisamente, Iquitos é bem mais do que a oposição entre os patrões da borracha e os seus trabalhadores. Iquitos é bem mais do que a herança de algumas fortunas que foram se diluindo com a passagem dos anos.

Numa das minhas viagens a Iquitos conheci Mario Vargas Llosa e Carmen Balcells. Se não me engano, isso foi em 1970. Fomos apresentados pelo poeta Javier Dávila Durand na Casa de Hierro da Plaza de Armas, saboreando uns sorvetes de buriti. Com Vargas Llosa e Carmen Balcells, chegara também desde Barcelona um jovem casal motivado por se iniciar na experiência do ayahuasca. Alugamos os serviços de transporte em canoa e fomos para o oratório de um curandeiro ribeirinho. Embora tenham se passado várias décadas, continuo marcado por essa aventura, sobre tudo pela volta da estância do curandeiro à procura dos primeiros socorros para a viajante alucinada.

Em Iquitos também há muitos quadros de César Calvo de Araujo. Na sede do Ministério de Cultura, no Malecón Tarapacá, encontra-se a impressionante tela de corpos nativos praticamente nus ao lado de um missionário. Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914-Lima, 1979) foi o primeiro pintor amazônico que chegou com uma proposta nítida de captar o tropical e o exótico e combiná-lo com a pintura mesma. Em Iquitos trabalha o agostino Joaquín García, talvez o homem que mais tenha feito pela recuperação da memória amazônica. Edificou, no centro de Iquitos, uma das maiores bibliotecas especializadas da América Latina. Possui

cerca de 30 mil volumes que recolhem o legado de múltiplas culturas e infinitos saberes ancestrais. Muitos dos documentos da biblioteca provêm de doações de sacerdotes, historiadores, etnólogos nacionais e estrangeiros, jornalistas e cronistas. Joaquín García também é editor de Monumenta Amazónica, projeto editorial que abrange as séries: conquistadores, missionários, agentes do governo, cientistas e viajantes, extratores e testemunhas indígenas, toda a história amazônica des-de o século XVI até o XX. E lá também mora o antropólogo Alberto Chirif, cuja obra é merecidamente reconhecida.

A cidade só tem comunicação com o resto do país por via aérea e fluvial. A Vía Inter-provincial Iquitos-Nauta a comunica com essa localidade, estabelecida em 1830 por ordem do subprefeito de Moyobamba, Damián Nájar. Nauta se localiza perto da confluência dos rios Marañón e Ucayali. Pode-se percorrer a estrada até Nauta e a partir daí, continuar em canoa até a confluência dos rios que formam o Amazonas peruano; à noîte, na volta, coroar a experiência com um substancioso inchicapi de jabuti tinga. Ao longo dessa rota são muitas as comunidades envolvidas atualmente em projetos de desenvolvimento sustentável. Ťambém estão sendo criados centros de atração turística baseados em produtos naturais e com respeito à paisagem, outro modo de entender e praticar a ruralidade, e mais uma forma reconhecer a contribuição das antigas tullpas em meio à complexidade de nossos dias. Para muitos peruanos amazônicos, nascidos em meados do século XX, Iquitos era nossa capital administrativa, cultural, financeira. Era e continua sendo, com todos seus encantos e sonhos pousados no Malecón ou no barulhento e colorido bairro de Belén, diante do mítico rio Amazonas.

Poeta, narrador e tradutor. Nasceu em Pucallpa e mora em Paris. Passou parte de sua infância em Iquitos, cidade que visita regularmente. Em 2013 foi publicada sua Poesía reunida.

<sup>1</sup> Poeppig, Eduard. Viaje al Perú y al río amazonas 1827-1832. CETA (Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía), Iquitos, 2003.
2 Chirif, Alberto. Julio C. Arana: cauchero del Putumayo, http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14.

Kelly, Hank y Dot. Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944. CETA. Iquitos, 2012.
 Kelly, Hank y Dot. Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944. CETA. Iquitos, 2012.

<sup>5</sup> Miró Quesada, Aurelio. Ob. cit.