

CHASQUI



O CORREIO DO PERU

Ano 13, número 26

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Outubre de 2015



Martín Chambi. Autorretrato com placa de vidro. Cuzco, aprox. 1925. Arquivo Martín Chambi.

O OLHAR DE CHAMBI / LOHMANN E ROSTWOROWSKI: PAIXÃO PELA HISTÓRIA /
GRAVURAS DE SZYSZLO / O POETA RAÚL DEUSTUA / VISÕES DO COLCA

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

HISTORIADOR DO VICE-REINADO, DIPLOMÁTICO DA REPÚBLICA

Pedro M. Guibovich Pérez*

Lohmann é uma das figuras mais importantes da cultura peruana do século XX e pertence ao notável grupo de diplomáticos que alternou o serviço ao Estado com o cultivo da disciplina histórica.

Lohmann Villena nasceu em 17 de outubro de 1915 em Lima, cidade em que morreu em 14 de julho de 2005. Em 1933, após terminar o ensino médio no Deutsche Schule (Colégio Alemão), iniciou seus estudos nas faculdades de Letras e Direito da Universidade Católica, onde três anos mais tarde foi nomeado excluir repetição catedrático auxiliar do curso de História do Peru, em 1936, e posteriormente lecionou nos cursos de Fontes e Instituições. Em 1938 obteve seu doutorado em Letras com a tese *Anotações para uma história do teatro em Lima durante os séculos XVI e XVII*. Nesse mesmo ano recebeu o grau de bacharel em Direito com a tese *Um jurista do Vice-reinado: Juan de Hevia Bolaños, sua vida e obras*. Em 1940 recebeu seu título de advogado.

Ao serviço do Estado e da cultura

Apesar de sua vocação para o estudo da história, Lohmann aderiu à carreira diplomática em 1943 como terceiro secretário. Nesse ano viajou para a Espanha para assumir a secretaria da Embaixada do Peru em Madri, função que desempenhou até 1950, e repetiu entre 1952 e 1962. Além disso, foi conselheiro na Embaixada do Peru na República Argentina (1965-1966), diretor da Academia Diplomática do Peru (1969-1971), diretor geral de Protocolo do Ministério de Relações Exteriores (1971-1974), delegado permanente do Peru na Unesco (1974-1977) e secretário geral do Escritório de Educação Ibero-americano para a Educação, a Ciência e a Cultura (1979-1983).

Lohmann, também desempenhou cargos de responsabilidade nas principais instituições culturais do Peru: diretor da Biblioteca Nacional (1966-1969), diretor da Academia Nacional de História (1967-1969), chefe do Arquivo Geral da Nação (1985) e vice-diretor da Academia Peruana da Língua (1995).

O historiador

Lohmann é o historiador peruano mais prolífico de todos os tempos. Sua produção inclui 477 títulos, dentre eles, livros, edições de textos, artigos e resenhas publicados desde a década de 1930. A amplitude de sua produção, deve-se acrescer a qualidade e a precisão do trabalho de pesquisa que realizou em arquivos do Peru e no exterior.

Seu trabalho poderia ser qualificado como uma laudabilíssima e generosa erudição. A precisão



Corpus Christi. Anônimo, século XVII.

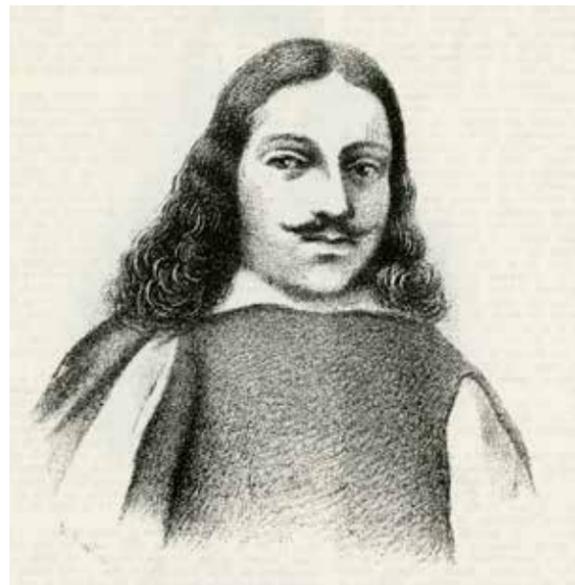
do dado, a constatação da data, a identificação da personagem, a colação do documento e a filiação heurística caracterizaram sua obra de historiador. Sua sapiência parecia não ter limites. Seu trabalho parecia não conhecer descanso. É comum se perguntar como foi que ele conseguiu publicar tanto. A resposta é múltipla: disciplina, afeição pelo conhecimento e fascinação pela história dos séculos XVI e XVII.

Durante anos, Lohmann compareceu de forma exemplar ao Arquivo Geral da Nação. Quem lá fosse, deparava-se com ele, às vezes em pé, às vezes sentado, folhando os enormes e pesados registros notariais da seção do vice-reinado, com meditada atenção. Diziam que ele era o primeiro a chegar e que, na verdade, era ele quem abria o local. Faz alguns anos, um colega e amigo próximo, também assíduo frequentador do arquivo, confessou-me que se propôs chegar mais cedo que Lohmann, talvez motivado pela rivalidade. Nunca soube se ele conseguiu, mas foi então que conheci Lohmann, como já contei em outra ocasião¹.

Para a elaboração de sua tese doutoral em história, Lohmann pesquisou em diversos arquivos

da capital: no Arcebispo, no Central da Beneficência Municipal de Lima, no Nacional, no da Universidade de San Marcos, bem como no da Biblioteca Nacional. Sua familiaridade com os repositórios documentais locais era notável, mas sabia que os arquivos peninsulares, ainda por explorar, poderiam complementar a informação achada em Lima e levar a novas pistas para conhecer melhor a história nacional. A oportunidade de pesquisar na Espanha chegou em 1943, quando foi enviado em missão diplomática para Madri. Segundo disse o próprio Lohmann, trabalhar no Arquivo Geral das Índias, em Sevilha, tornou-se para ele o «objetivo primordial» e «incorporar esse tesouro informativo ao acervo de nossa historiografia, compromisso moral».

Junto com a disciplina pelo trabalho arquivístico, Lohmann



O Conde de Lemos, vice-rei do Peru (1667-1672).

confessou ter pelo conhecimento uma afeição que ele mesmo definiu como «quase doentia». O trabalho de Lohmann nos arquivos parecia ser guiado por questões a resolver, tanto quanto pela descoberta de um documento valioso ou um dado revelador.

A vocação de Lohmann pelo conhecimento da história do vice-reinado —e não da colônia, como ele gostava de dizer— o levou



Guillermo Lohmann Villena. Lima, 1994.

Magaly del Solar, El Comercio

Lohmann e Raúl Porras Barrenechea

Como mencionei no princípio, Lohmann pertence ao grupo de diplomáticos peruanos que alterou o serviço ao Estado com o exercício da história: Víctor Maúrtua, Raúl Porras Barrenechea, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa Sotomayor, Juan Miguel Bákula, Bolívar Ulloa Pasquete e Abraham Padilla Bendezú. Em sua condição de membro do serviço diplomático, Lohmann com certeza tratou pessoalmente com vários deles e valorizou sua atividade profissional e sua obra acadêmica, mas foi Porras Barrenechea com quem teve maior afinidade pessoal e intelectual.

P. Barrenechea foi professor de Lohmann nos cursos de História do Peru Republicano e História dos Limites no Deutsche Schule. Lohmann reconheceu que devia a ele o «interesse pelo legado da cultura e suas manifestações, particularmente pelo passado peruano e seu acontecer, o que nos faz ser o que somos»³. Como mestre, P. Barrenechea destacava pela excepcional capacidade de reconstruir e evocar os episódios mais singulares da história do Peru. Dos tempos de estudante, Lohmann lembrava da surpresa diante de seus métodos didáticos, pois passava a aula a relatar as façanhas de Salaverry na marcha ou *ataque de Uchumayo*, ou a ler as coplas do clérigo José Joaquín de Larriava ou os versos dos poetas românticos do século XIX. Antes de acabar colégio, Lohmann frequentou o Colégio Universitário dirigido por Barrenechea em 1931, «numa inovadora iniciativa de projeção do claustro de San Marcos para a juventude»⁴.

Mesmo reconhecendo P. Barrenechea como um «mestre sem igual e homem generoso com seu saber»⁵, Lohmann fez uma apreciação crítica de sua obra histórica. Em sua resenha a *Relações primitivas da conquista do Peru* (Paris, 1937), Lohmann fez

alusão ao projeto de P. Barrenechea de escrever uma biografia de Francisco Pizarro, que qualificou como «algo esperado com ânsia por todos nós para suprir rapidamente a vergonhosa e humilhante carência de um estudo completo sobre a conquista de nosso território, que substitua a antiquada bibliografia de que dispomos». Elogiou a edição de P. Barrenechea nos relatos antigos da conquista espanhola do Tahuantinsuyo, por ter «esbanjado engenho nas deduções, erudição no acervo de dados, elegância na exposição e requinte nas glosas». Em soma, qualifica a obra como «exemplo de erudição», algo raro num país como o Peru «muito prolífico em bazófia quanto escasso e paupérrimo em estudos seletos»⁶.

Anos depois, Lohmann escreveu outra uma resenha sobre um novo trabalho de P. Barrenechea: o primeiro tomo do *Cedulario del Perú. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Lima, 1944). Mais uma vez reconheceu os dotes de Barrenechea de «escritor fino» e «impecável erudito», mas chamou a atenção para algumas deficiências da edição: erros tipográficos, falta de um índice e de notas explicativas para os documentos publicados, necessárias segundo Lohmann para «esclarecer muitos pontos controversos e controvertíveis»⁷.

É possível perceber nesses comentários os dois traços essenciais daquilo que Lohmann considerava devia ser o trabalho historiográfico no Peru: por um lado, a erudição; por outro, a valorização crítica da fonte documental, ambos aspectos deixados de lado algumas vezes pelos historiadores locais, inclusive pelo próprio Barrenechea.

Com o tempo e as obrigações políticas assumidas, P. Barrenechea teve pouco tempo para meditar sobre alguns textos seus e para os editar com rigor. Lohmann o qualificou como «historiador romântico». Não questionava sua contribuição

para o estudo da história peruana, mas sua maneira de escrevê-la. De forma semelhante aos historiadores do século XIX, P. Barrenechea fazia concessões demais à literatura; sua prosa é e continuará sendo cativante, mas em detrimento do rigor histórico. Além disso, como Lohmann advertiu, frequentemente era pouco cuidadoso no registro das fontes bibliográficas e documentais consultadas para a elaboração de suas obras⁸.

Apesar das diferenças metodológicas, as coincidências entre Lohmann e P. Barrenechea eram várias: sentida admiração pela «tarefa civilizadora» da Espanha nos Andes, erudita reivindicação da figura de Francisco Pizarro, nostálgica fascinação pela história de Lima do vice-reinado e cuidada valorização da obra escrita de José de la Riva-Agüero. Porém havia entre eles uma substancial diferença: Lohmann fez da pesquisa histórica um projeto de vida, coisa que muitos de nós, interessados no estudo do passado, agradecemos. Por isso, no centenário de seu nascimento, lembramos sua inestimável contribuição para a cultura nacional.

* Professor principal do Departamento de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Peru.

1 Guillermo Lohmann Villena. *Miembro honorario del claustro. Discursos y bibliografía*. Lima: Universidad del Pacifico, 2004, pp. 16-17.

2 *Ibidem*, p. 26.

3 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea, hombre de letras e académico», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 28 (1997), p. 16.

4 *Ibidem*, pp. 16-17.

5 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)», *Revista de Indias*, 83 (janeiro-março de 1961), p. 131.

6 *Revista de la Universidad Católica*, VII/5-6 (agosto-setembro de 1938), pp. 223-225.

7 *Revista de Indias*, 24 (abril-junho de 1946), pp. 348-351.

8 «Raúl Porras Barrenechea, historiador romántico», *Homenaje a Raúl Porras Barrenechea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984, p. 184.

a escrever sobre arte dramática e literatura; vice-reis, ouvidores, regedores, juristas, bispos e escritores; instituições administrativas, econômicas e educativas, e a difusão de ideias políticas e religiosas. Poucos foram os temas não tratados por Lohmann. Para não faltar com a verdade, devemos dizer que suas pesquisas foram pioneiras, e creio não exagerar quando digo que a historiografia da época do vice-reinado tem duas etapas: anterior e posterior à obra de Lohmann.

A maior parte de seus estudos é focada nos séculos XVI e XVII, pelos quais sentia uma autêntica fascinação. Cito suas palavras:

«Ancorei meu barco num período contido em duas centúrias —a décima sexta e decimo sétima—, para mim realmente dois séculos de nossa autêntica grandeza, não só quanto à extensão territorial, mas quanto ao esplendor da arte —um pintor, Pérez de Alesio, tinha colaborado na decoração da capela Sistina e seu gigantesco São Cristóvão pode ser admirado ainda hoje na Catedral de Sevilha—, à magnitude de nossa literatura —basta lembrar a *Cristiada*, do dominicano Hojeda—, e à sua potência econômica —o peso peruano tinha valor desde Filipinas até o Mediterrâneo—. Na Lima daquele então, qualquer um poderia se encontrar no meio da rua com Isabel Flores de Oliva, com Toribio de Mogrovejo, com Francisco Solano, com Martín de Porres ou com Juan Macías, com Amarilis, com Reinalte Coello —filho do pintor de Felipe II, Sánchez Coello— ou adquirir exemplares do *Quixote* que acabavam de sair da imprensa. Agora dá para entender por que caí fascinado por essa época?»².

Essa atração pela história do vice-reinado do Peru em geral e de Lima, em particular durante o governo da dinastia dos Áustrias, é patente na maior parte da produção de Lohmann.



«Lima, Ciudad dos Reyes, corte y emporio del imperio peruano». Joseph I. Mulder, Amberes, 1688.

MARÍA ROSTWOROWSKI

SENHORA

DA ETNO-HISTÓRIA

Rafael Varón Gabai*

A notável etno-historiadora autodidata nascida em Barranco, Lima, em 1915, completou cem anos de vida. A seguir, uma evocação de sua trajetória a cargo de um de seus colaboradores no Instituto de Estudos Peruanos.

A etno-historiadora María Rostworowski de Diez Canseco se formou sobre os papéis dos arquivos; ela, a autodidata que foi educada por preceptoras europeias e passou fugazmente pelo ensino médio e a universidade, abriu caminhos para a pesquisa, que partiam da documentação primária do arquivo, continuavam com o percurso pelos campos e terminavam na análise, o debate e a difusão de sua obra.

O convencimento da validade de sua metodologia de trabalho, tão singular numa historiadora, fazia Rostworowski repetir constantemente aos jovens pesquisadores que, para abordar um tema, era preciso começar pela leitura dos documentos —as fontes primárias—, e depois tomar deles a informação que faria surgir e entender o tema proposto; não o contrário. Por esse motivo, ela confrontava os historiadores que pretendiam realizar estudos partindo de disquisições teóricas intermináveis, mas que raramente visitavam os arquivos.

O afã de Rostworowski de encontrar informação nova em documentos inéditos é complementado com sua memória extraordinária, o que permitiu que identificasse a cita precisa e a fonte documental de procedência. É natural, portanto, que seus livros estejam repletos de sustento documental primário.

Seu primeiro livro, *Pachacútec Inca Yupanqui* (1953), marcou época, mas Rostworowski ainda não tinha atravessado o limiar que a levaria ao arquivo e ao consequente uso dos documentos manuscritos. Mesmo assim, a autora foi uma principiante intrépida ao construir o livro com informação procedente dos cronistas, sopesando e avaliando o texto de cada um deles para tecer aquilo que provavelmente seria a primeira biografia documentada de uma personalidade indígena de nossa história.

Desde então, todas suas publicações seriam sustentadas única ou majoritariamente na documentação inédita. Assim foi seu segundo livro, *Curacas y sucesiones*. Em *Costa norte* (1961) foram utilizados por primeira vez manuscritos dos acervos judiciais e administrativos da Biblioteca Nacional do Peru para incluir, desde a época incaica até a colonial, o litoral do pacífico, área geográfica até esse momento inexplorada nas fontes documentais.

O foco de Rostworowski continuou nas sociedades indígenas, principalmente desde a época incaica até o final do século XVII, dando continuidade histórica às comunidades do antigo Peru que sobreviveram, com suas crenças



María Rostworowski.

e seus conhecimentos, através da dramática fratura produzida pela conquista. Isto é, ao documentar o passado nativo através da fonte oral indígena —que tinha chegado até nossos dias graças aos registros escritos pelos primeiros espanhóis—, foi demonstrada a continuidade dos povos pré-hispânicos durante a colônia e em diante, fortalecendo a visão de que a sociedade indígena da antiguidade persistia no Peru colonial e republicano.

Dessa forma, Rostworowski iniciou pesquisas e publicações sobre a costa peruana. É preciso mencionar que, especialmente nesses livros, Rostworowski observou que os atuais habitantes dos lugares que estudava tinham guardado inúmeros relatos de épocas remotas. Inaugurou assim a prática de utilizar em seus estudos entrevistas, mapas e topônimos cujas denominações tinham sido mantidas durante séculos pela tradição oral, mas acima de tudo, a fim de recolher similares impressões do território e seus povos, passou a percorrer as

trilhas dos antigos viajantes, muitas delas, ainda transitadas pelos moradores dessas regiões. Rostworowski caminhou, documentos em mãos, atrás dos rastros de visitantes e curacas, de litigantes, pescadores e agricultores; e nesses caminhos que atravessavam areais e vales, entre os rios, a terra e seus habitantes, a historiadora se deparava com o passado, 300, 500 ou 1.000 anos após terem acontecido os fatos que ela estava a estudar. Aqui vale a pena acrescentar que Rostworowski, como poucos historiadores, teve a capacidade de dialogar com a arqueologia e empregar as fontes materiais em suas pesquisas.

Depois viriam *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica* (1977) e *Señorios indígenas de Lima e Canta* (1978), estudos de marcado caráter local e regional que buscaram compreender a lógica das relações sociais dos antigos habitantes do litoral. Em *Recursos naturales renovables y pesca. Siglos XVI y XVII* (1981), são tratados aspectos novos na época para a pesquisa social, mas que depois

teriam grande acolhida: o uso de tecnologias próprias, únicas, desenvolvidas especificamente para a paisagem do litoral orientadas à gestão sustentável dos recursos naturais. Exemplo disso são as depressões em Chilca, escavadas para plantações, e as ladeiras. Em contraste com seus trabalhos anteriores, Rostworowski publica *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política* (1983), estudo que explora os aspectos relacionados com as crenças e ideologias comuns às sociedades andinas.

Em *Historia del Tahuantinsuyu* (1988), seu livro de maior difusão, Rostworowski oferece uma síntese que confronta a imagem idílica, utópica e inexacta que na época prevalecia sobre o Estado incaico e que ainda hoje persiste entre alguns pesquisadores e o público em geral. Um ano mais tarde, a pesquisadora publicou um livro que trazia uma perspectiva completamente diferente, chamado «divertimento» pela própria autora, talvez porque tratava da saborosa biografia de uma mulher dinâmica, produto da conquista: a filha de Francisco Pizarro, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza (1534-1598)* (1989). A última publicação que devo mencionar na seleção é *Pachacámac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria* (1992), livro que faz uso de fontes arqueológicas e históricas e se refere às duas crenças religiosas mais importantes do Peru dos últimos dois mil anos.

Possivelmente o acaso teve a ver com as descobertas de Rostworowski nos arquivos, às vezes surpreendentes; mas como é sabido, não há dúvida que o importante na leitura de documentos históricos é saber fazer as perguntas certas para encontrar aquilo que é relevante para a compreensão do passado.

Tive uma experiência pessoal com Rostworowski quando eu estava prestes a partir para a



Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897-Lima, 1960).



Pachacútec. Detalhe da pintura: *La dinastía incaica*, de Florentino Olivares, 1880.

Europa, onde faria meu doutorado que levaria dois anos de pesquisa no Arquivo Geral das Índias, em Sevilha. Rostworowski advertiu que meu tema sobre águas e terras da bacia de Lima pré-hispânica e colonial, aprovado pela Universidade de Londres, não era conveniente, já que a documentação necessária estava em Lima e não em Sevilha. Entretanto, poderia consultar «uns dossiês muito interessantes sobre os Pizarro» no Arquivo Geral das Índias. Segui o conselho, e sobre a base da documentação dos Pizarro, construí minha tese doutoral.

Rostworowski deu continuidade à história do Peru e ao seu povo, construindo página por página uma linha de tempo que demonstrou que as «grandes obras do passado» foram feitas pelos antepassados dos peruanos de hoje, e foram eles que conceberam e criaram estados religiosos e militares, edificaram as

grandes obras, viveram e morreram com a crueza que a realidade impôs, e não com o idealismo do vencido, saudoso de um passado que nunca existiu, como alguns pretenderam difundir.

A partir da etno-história, cuja principal representante em nosso país foi Rostworowski, o estudo do indígena peruano foi incorporado à construção da história social do Peru. Maria Rostworowski, mestra e amiga, é a figura essencial da etno-história andina. Ela personifica essa perspectiva em nosso país e pode-se dizer que é uma das maiores responsáveis do reconhecimento do homem andino como ator e protagonista da história do Peru.

* Aqui é oferecida a versão revisada do texto «Maria Rostworowski y los archivos», *Alerta Archivística PUCP*, n° 154, julho de 2015, pp. 14-16. As *Obras completas* de Maria Rostworowski foram publicadas pelo IEP. www.rostworowski.iep.org.pe



O valente capitão Apo Camac Inca. Guamán Poma, 1615.



Depósitos do inca. Collca. Guamán Poma, 1615.

LEMBRANÇAS E CONFISSÕES

Para render homenagem a Maria Rostworowski por seus 80 anos, amigos e colegas lhe dedicaram um livro com artigos vinculados a suas pesquisas. Reproduzimos extratos da entrevista realizada então por Rafael Varón Gabai*.

Como você chegou a se tornar uma historiadora tão repentinamente?

Sempre tive muito interesse na história. Desde pequena lia tudo que tinha a ver com história e que caísse nas minhas mãos. Interessava-me especialmente pela Idade Média francesa, a arte românica, o gótico. Quando vim para o Peru tinha uma grande curiosidade e me perguntava como era antigamente o país. Os *incas*, o livro de Markham, teve grande impacto em mim. Fala muito de Pachacútec e Túpac Yupanqui. Meu marido me ajudou muito porque viajamos bastante pelo Peru e ele comprava para mim todas as crônicas que naquele momento começavam a ser divulgadas; antes disso, Garcilaso era praticamente o único que existia. Como sempre estava a me recuperar de alguma doença e não podia ter uma vida tão ativa, lia bastante. E foi assim que, para me repor de um ataque de paludismo, fomos nas férias de inverno para Ancón, à pensão Paulita. Nesse momento aconteceu meu encontro com Raúl Porras Barrenechea. Ele estava com seus discípulos no apartamento de sua mãe e foi almoçar na pensão. Reparou que eu sequer levantava os olhos, absorta num livro de Riva Agüero. Isso chamou sua atenção e na hora do almoço começamos a conversar. Conte-lhe sobre essa minha ousadia de querer escrever um livro sobre Pachacútec. Ficou interessado e me ajudou. Disse-me que jogasse fora os cadernos e me ensinou a fazer fichas, e a fazer direito desde o princípio. E me dava mais informação de cronistas. Eu anotava o que me dizia e depois, ao voltar para Lima, procurei todos os livros. Cada vez que tinha uma dificuldade, convidava-o para jantar em casa. Após o jantar, lá em casa, ele caminhava de um lado para o outro num quarto daqueles bem grandes, com as mãos no colete, enquanto eu escrevia apressadamente tudo o que dizia. Passaram alguns anos e ele conseguiu para mim uma autorização da universidade de San Marcos para retirar livros da biblioteca, escutar as conferências e assistir aos cursos que fossem do meu interesse, e se não fossem, eu nem ia. Acho que afinal das contas, foi muito bom seguir essa modalidade porque não encheram minha cabeça com tanta coisa inútil, e só me dediquei a uma: os incas. Acho que revisei tudo o que estava a meu alcance sobre os incas. Naturalmente, comecei a escrever.

Foi difícil para você se vincular com os especialistas?

Não sei se é interessante o que me aconteceu com Rowe. Pouco depois de eu ter publicado *Pachacútec*, ele veio ao Peru, ligou para P. Barrenechea e disse que queria me conhecer. Rowe me ligou e me convidou para tomar um café. Café?

Meu marido soube e fez o maior escândalo. Como é que eu ia tomar um café com um senhor! Para evitar problemas, convidei-o para almoçar em casa e foi o pior fiasco de minha vida. Caprichei na comida, deliciosa, mas não abri a boca. Todos intervinham, até Krysia, e eu sentia tanta raiva que não podia falar. Depois de trinta ou quarenta anos, comentei isso com Rowe e lhe disse: «O senhor deve ter me achado tão imbecil!».

O que se sabia sobre história peruana em geral e sobre história indígena no final da década de 1940 e início da década de 1950? Era um mundo distante do que sabemos agora?

Sim, realmente há uma diferença abismal. Nessa época tudo era baseado na crônica de Garcilaso, em detrimento de outras. É bem interessante analisar essa confrontação entre crônicas. Por outro lado, o litoral era totalmente desconhecido porque os cronistas dão pouquíssima informação sobre os senhorios e sua organização social e econômica. Então encontrei documentos sobre o litoral norte que comeci a trabalhar porque o tema me fascinou. Neles se falava sobre o domínio dos curacas e, em especial, das heranças geracionais passadas de irmão para irmão, provavelmente devido à curta expectativa de vida. Não era possível esperar que crescesse a geração seguinte para transmitir a herança, eu suponho. O fato é que evidentemente uma das características do litoral a é que as sucessões eram geracionais. Esse foi meu primeiro trabalho sobre o tema, publicado em 1961 e agora totalmente esgotado. Nem mesmo eu tenho sequer um exemplar.

Quando foi que você começou a assistir às aulas em San Marcos?

Perto de 1948. Sempre tinha pressa para voltar para casa, a minhas tarefas de dona de casa e de mãe de família. Já me achava uma aluna da San Marcos e na época eu me identifiquei muito com essa universidade porque adorava. Era uma fonte, tinha cursos interessantíssimos e eu ia pegar livros. Lembro-me de Tello, Luis Valcárcel, Luis Jaime Cisneros. Em geral, tinha poucos interlocutores pelo fato de ser dona de casa e não poder circular no meio estudantil. No arquivo fiz sim vários amigos. Todos os dias encontrava Pablo Macera, na época muito novinho, e também discípulo de P. Barrenechea, mas não tive muita oportunidade, porque meu marido não deixava. Era muito ciumento. Acho que o pessoal da San Marcos não me considerava parte da comunidade, mas eu sempre me senti muito "sanmarquina".

* Varón, R. y Flores, J. (1997). *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*. Lima: IEP-BCRP.

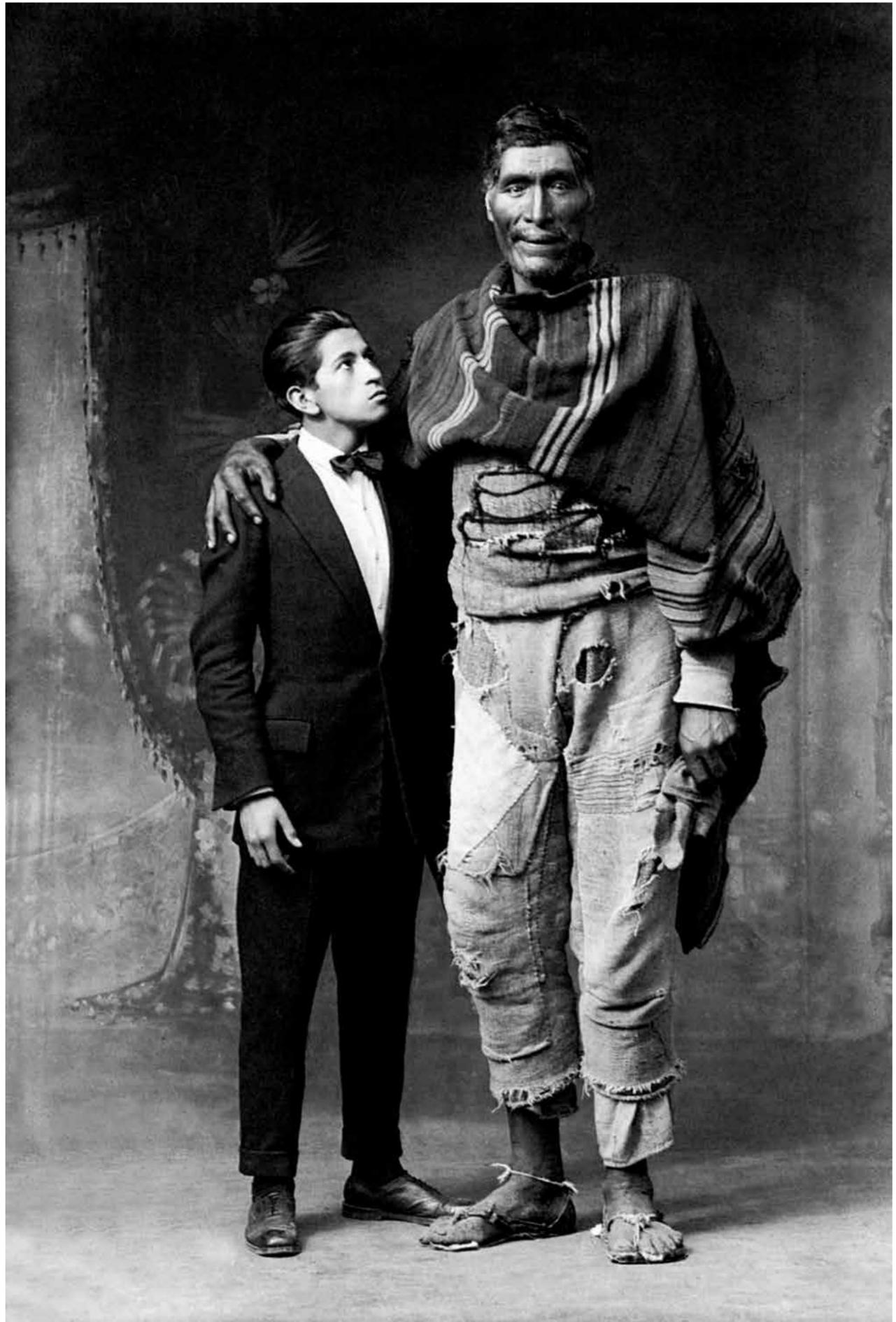
O OLHAR DE CHAMBI

O fotógrafo Martín Chambi nasceu em Coaza, Puno, em 1891. Formou-se em Arequipa entre 1908 e 1917 e depois se estabeleceu na cidade de Cuzco, onde desenvolveu sua obra excepcional. O artista morreu na capital inca em 1973.

Natalia Majluf*

Desde que seu trabalho ganhou fama internacional no final dos anos 70, Martín Chambi é reconhecido como uma figura chave da fotografia do século XX. A atual exposição no Museu de Arte de Lima, junto com o concurso do Banco de Crédito del Peru e do Archivo Fotográfico Martín Chambi, é sem dúvida a maior e mais ambiciosa já organizada até o momento. A amostra apresenta um panorama das diversas facetas de seu trabalho, que abrange diversos gêneros como o retrato, o trabalho comercial, a paisagem e a documentação arqueológica e histórica. É também a primeira grande exposição que privilegia as cópias de época, procedentes do arquivo do artista e de coleções privadas. A seleção de mais de trezentas fotografias, bem como de livros, gravuras e desenhos de seus contemporâneos, procura colocar Chambi como uma figura imersa nos debates centrais da arte do sul andino na primeira metade do século XX, definido por um claro compromisso com o indigenismo.

Chambi foi efetivamente parte do grupo de artistas, escritores e políticos vinculados à esquerda que, desde meados dos anos vinte, reivindicou os direitos da população indígena, confrontou o centralismo e deu forma ao movimento indigenista no sul andino. Diferentemente da geração anterior, que tinha privilegiado a arqueologia e as recriações incaístas na literatura e no teatro, esses intelectuais, liderados por José Uriel García, conceberam uma ideia da cultura indígena que passou a se identificar não só com a antiguidade pré-colombiana, mas também com a cultura andina contemporânea. Assim, o novo ideal serranista ou "cholo" associa-se também à arquitetura colonial, à religiosidade popular e às tradições camponesas. É significativo que García identificasse Chambi como o paradigma do artista «neoindígena». Seu compromisso com a cultura regional é manifestado em seu amplo trabalho de registro de diversos aspectos da vida e costumes dos povos do sul andino. Num contexto em que a maior parte dos fotógrafos de Arequipa, Cuzco e Puno limitaram seu trabalho aos centros urbanos, Chambi percorreu sistematicamente a região para documentar a vida cotidiana, as festas e a paisagem rural. Através de sua ampla difusão em revistas nacionais e em postais, essas imagens da vida camponesa impactaram de forma decisiva na cultura visual da primeira metade



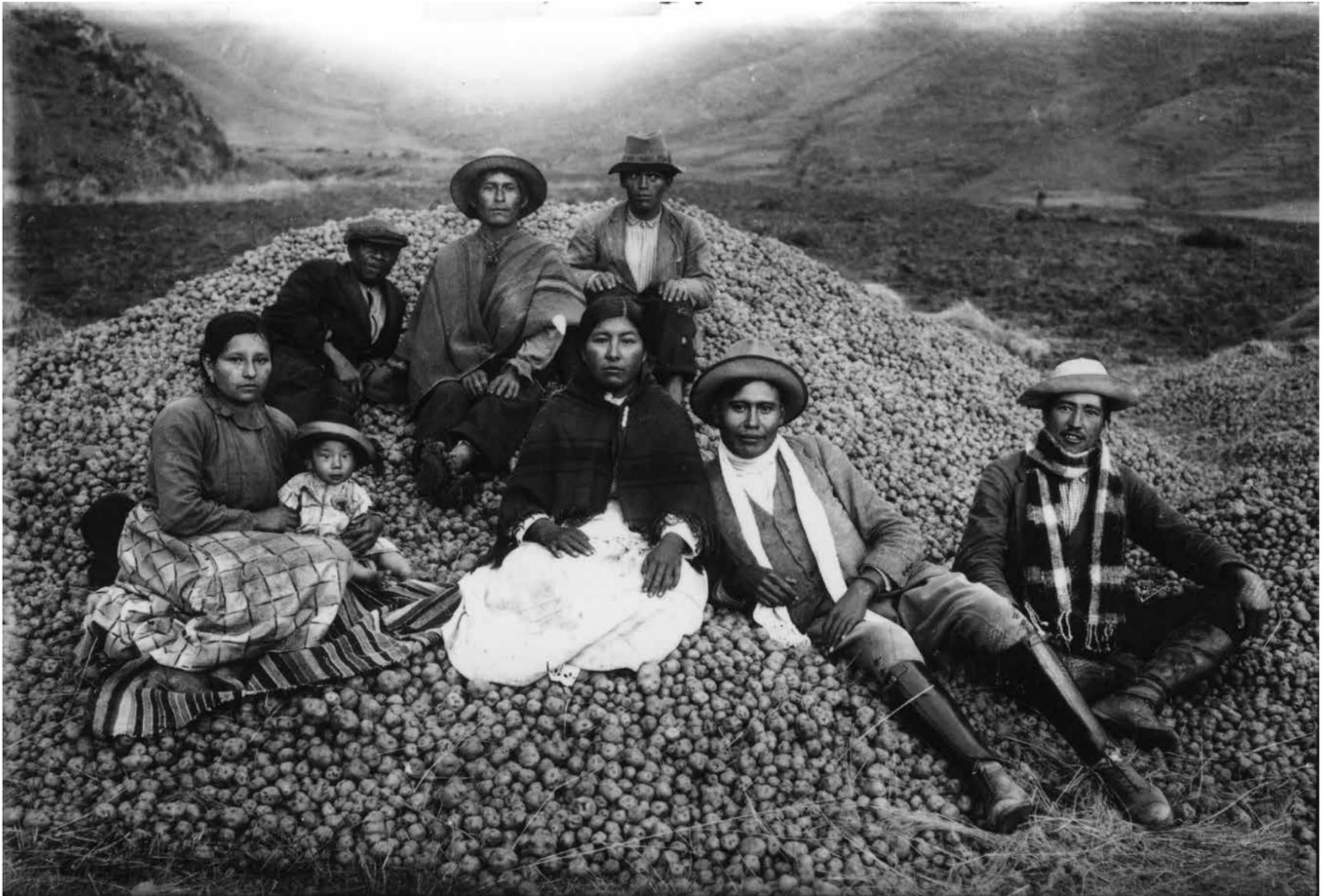
Victor Mendiola com Juan de la Cruz Sihuana, no estúdio. 1925. Cópia por Victor Chambi e Edward Ranney (1978). Arquivo Edward Ranney.

dos anos vinte, assentando as bases para o desenvolvimento do indigenismo na plástica em todo o âmbito nacional.

Chambi também teve um papel chave no registro sistemático

dos monumentos arqueológicos e coloniais da região. Inclusive teve de carregar várias vezes a pesada câmera para placas de vidro de 18 x 24 centímetros até locais de difícil acesso, como fez em 1928 para

realizar o mais importante registro empreendido até o momento de Machu Picchu. Suas fotografias ilustraram guias de turismo e foram impressas e vendidas de forma contínua como postais.



A família de Ezequiel com sua colheita de batatas. Cuzco, 1934. Arquivo Martín Chambi.



Casamento de Dom Julio Gadea, prefeito de Cuzco, 1930.

Até o final de sua vida, Chambi se orgulhava de ter contribuído a difundir a imagem de Cuzco e do sul andino.

A comprovação que temos hoje da inevitável transformação do mundo, registrada por Chambi, certamente evidencia o imenso poder da fotografia ao transcender o tempo. Mas esse valor documental explica só parcialmente a importância de sua obra e sua vigência no presente. A visão que conscientemente assumiu como artista é na verdade o que fez possível que ele dotasse inclusive seus trabalhos comerciais de uma rara solidez e transformasse, em palavras de

José Carlos Huayhuaca, «uma realidade concreta em imagem simbólica». Os autorretratos que realizou ao longo de sua vida são talvez a prova mais clara desse olhar e da insistente reflexão sobre seu entorno e sobre sua própria identidade. Seja como retratista de estúdio, seja como explorador da paisagem andina, seja como artista indigenista, cada uma dessas facetas cuidadosamente encenadas revelam o perfil de um fotógrafo que soube construir seu próprio lugar no mundo.

* Diretora do Museu de Arte de Lima.

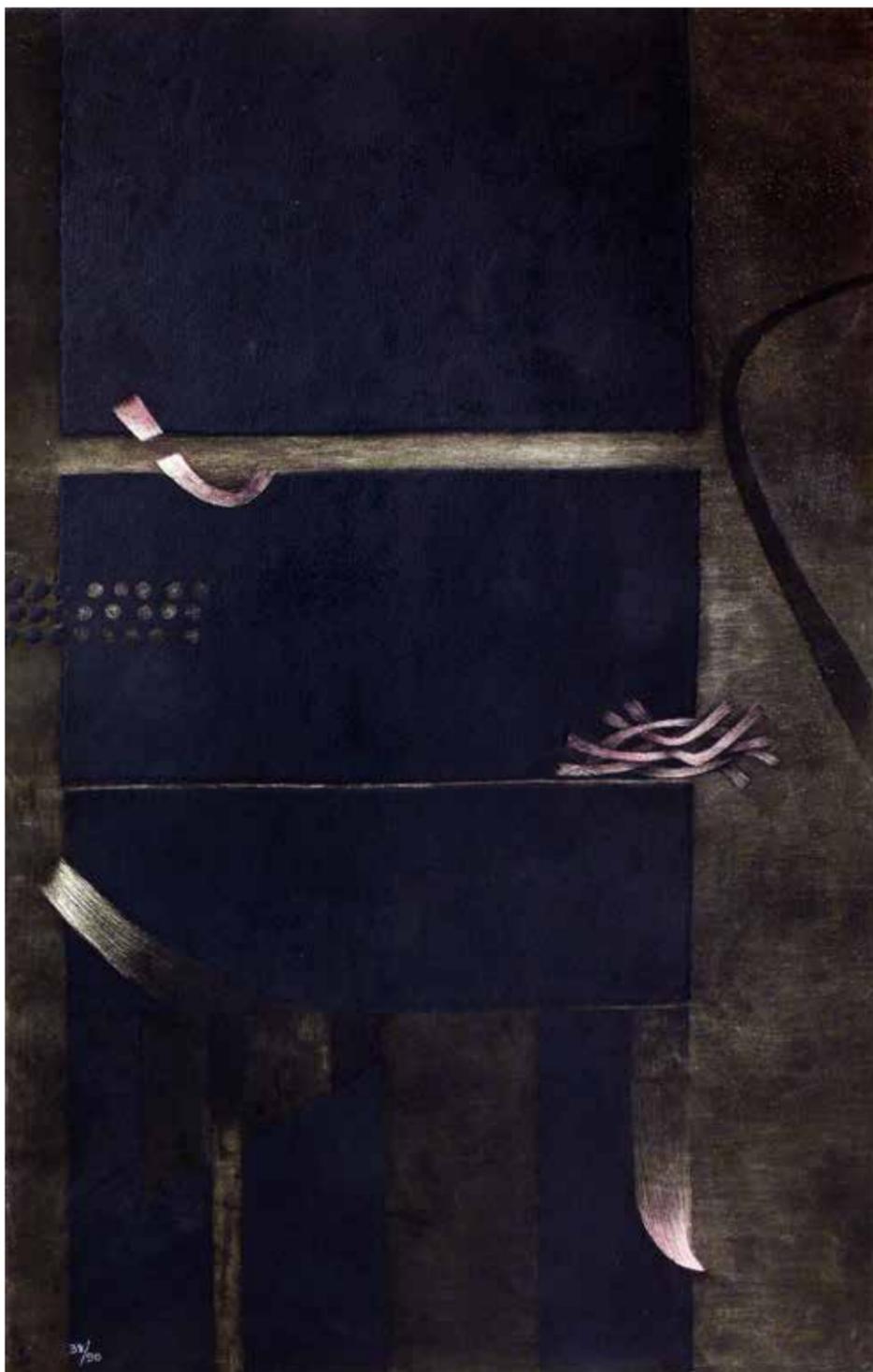
A amostra é exibida de 21 de outubro de 2015 a 14 de fevereiro de 2016.



Camponesa de Combopata, Cuzco, 1930.

FERNANDO DE SZYSZLO

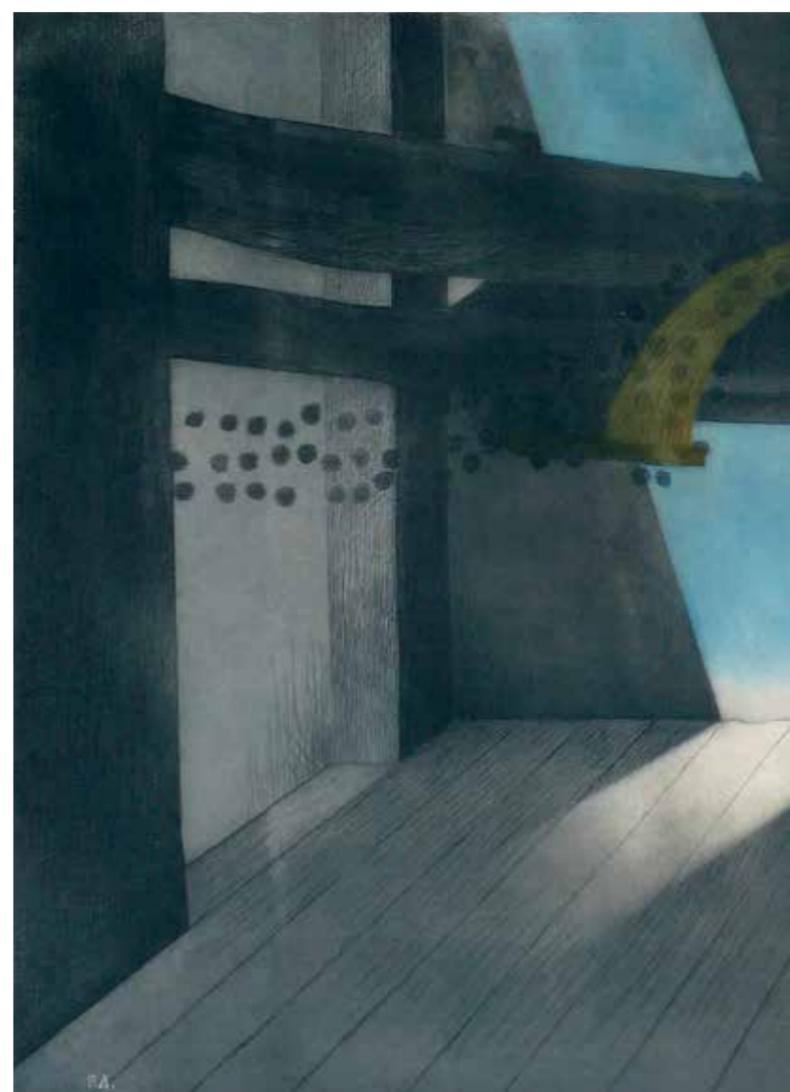
Um dos criadores mais significativos da arte latino-americana é, sem dúvida, Fernando de Szyszlo (Lima, 1925). Dentre as obras de sua amostra antológica de sua obra como gravurista, organizada pelo C



Ceremonia, 2003.



La habitación N° 23, 1997.



La habitación, 1997.

Fernando de Szyszlo soube se entregar sem reservas à criação de uma obra que remete ao primigênio deslumbramento do humano. Diante de que, diante de quem? Do essencial, do de sempre: o ser e o universo, o júbilo da existência e o escândalo da morte, o deslumbrante mistério experimentado ao olhar o oceano ou as estrelas, o brilho de uns olhos ou a crepitação da lenha a arder. Na vertigem do fugaz, no desvanecimento contínuo daquilo que se aproxima ou se afasta, o esplendor das cores e as formas lacerantes ou aladas de sua pintura convocam para uma cerimônia ancestral onde se sentem novamente as palpitações da maravilha e do horror de que somos feitos.

O artista disse muitas vezes que apenas pinta o mesmo quadro, abandonado e retomado numa busca contínua. Em renovados e surpreendentes trances, oficia então uma íntima liturgia, cujo estranho feitiço nos conecta de modo primordial com as raízes. Ao longo de seu rico percurso, reuniu o depurado ofício da pintura com a emoção atávica. É um homem que conhece as cavernas e os arranha-céus, o secreto celebrante de uma cerimônia realizada nos albores da civilização e nos trances mais lúcidos e sensitivos do presente.

Szyszlo assimilou e conjugou seus referentes e circunstâncias de forma magistral para atingir essa tão singular situação: centros e periferias, mantos Paracas e veladuras renascentistas, alturas andinas e profundezas europeias, orlas do Pacífico e do Atlântico, concertos sinfônicos e solitárias melodias interpretadas com uma arcaica flauta de osso. Tudo que o nutre se reúne na cerimônia, no rito a que somos convocados, sob os fulgores do desejo e as revelações da poesia, asas que o impulsionam enquanto transforma a tela ou o papel num altar de plenitude diante do mistério e da desolação. A pedra brilha, a ave voa, o sangue flui. A singularidade do caso é que as cerimônias acabam, enquanto sua arte permanece.

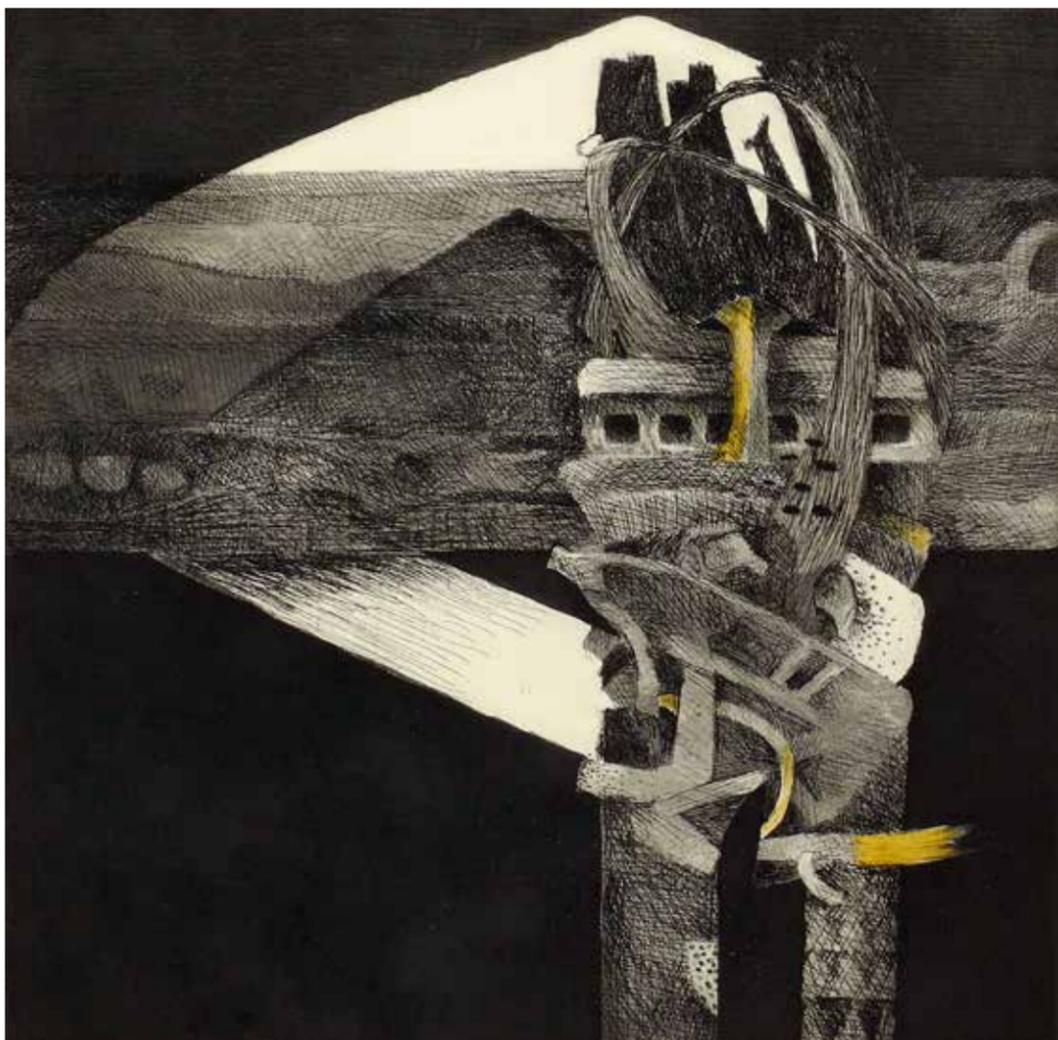
ALONSO RUIZ ROSAS.

O, A ARTE COMO RITO

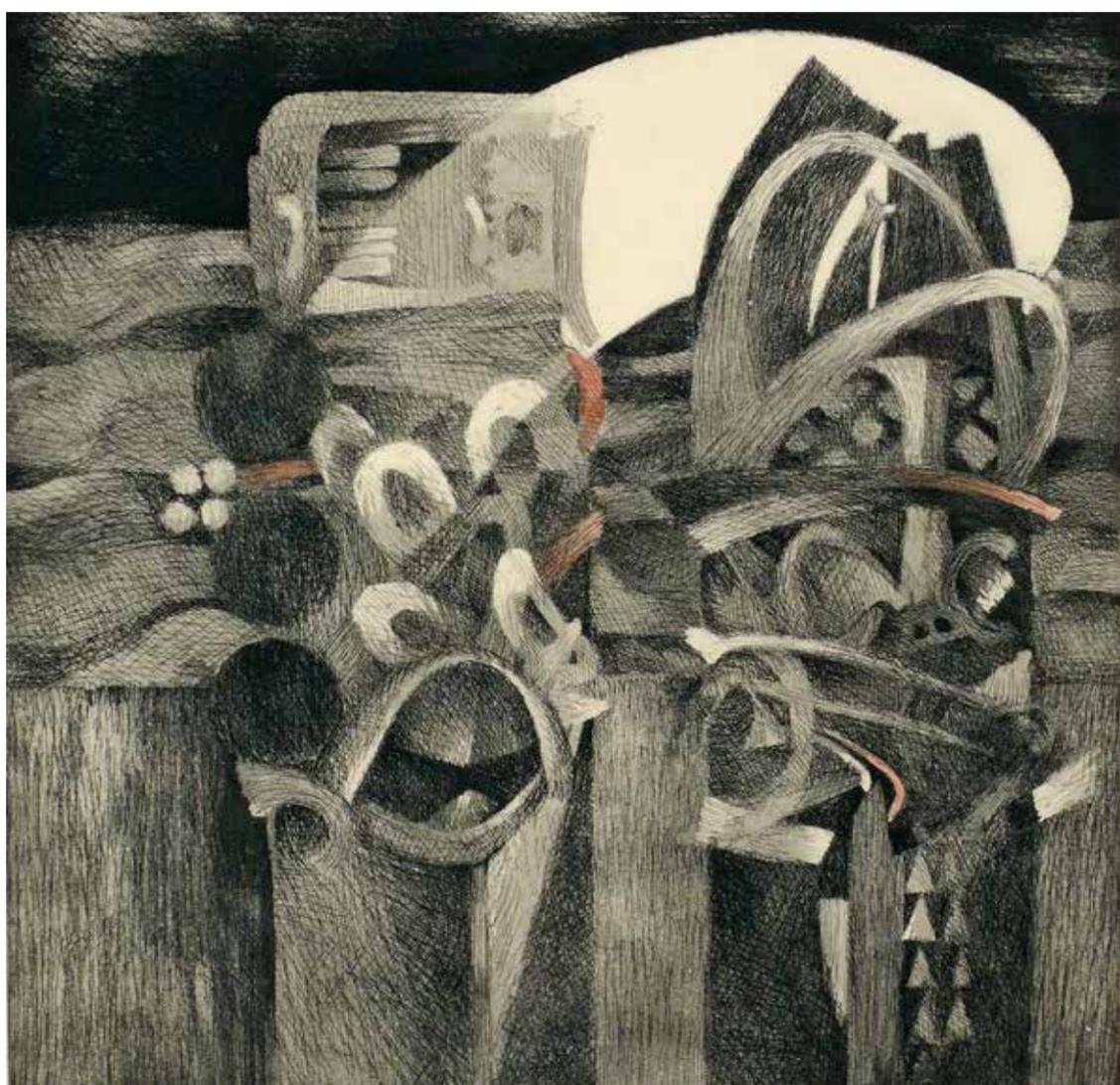
Exposições realizadas por seus 90 anos, destacaram uma exposição de pintura no Museu de Arte Contemporânea de Lima e uma exposição no Centro Cultural Inca Garcilaso do Ministério de Relações Exteriores.



Sol negro, 1995.



Sem título, aprox. 2000.



Sem título, aprox. 2000.

LUZ LETTS

O INSONDÁVEL SOB O EVIDENTE

Carlo Trivelli*

Uma recente exposição retrospectiva de Luz Letts (Lima, 1961) confirma a consistência e maturidade de sua pintura.



Paseo, 2010.

Mulheres voam, amarradas a pipas presas por novelos à terra —terra realmente?—, que em mãos masculinas, mais que de pavio parecem de lã, nada adequada para soltar pipas.... No ar, o voo se torna difícil devido à quantidade de postes e cabos elétricos. Se bem nessa imagem os homens parecem ser cabo terra ou donos dos destinos das mulheres, Luz Letts oferece outras com mensagens diferentes: há a mulher dos múltiplos braços, que tem nas mãos homenzinhos sentados —placidamente?— a pescar no ar, com suas varas diminutas. Ou os homens polvo, cheios de braços e pernas, submersos numa piscina. E como em sua obra há também alegorias, e toda alegoria recolhe no final das contas uma história, há mais histórias que têm a qualidade de nos fazer voar. Se esse texto tem o título que tem, é porque a obra de Luz Letts gera uma sensação parecida à que deixa a leitura de um pensamento do *I Ching*: o atemporal, feito a partir de símbolos claros e evidentes que sendo insondável, também fica, súbita e delicadamente, ancorado em nosso tempo.

Fala conosco, move nosso inconsciente e deixa só uma meia resposta e uma sensação de pergunta na boca do estômago. Por que as mulheres voam em pipas? Quem é a mulher dos múltiplos braços que tem os homens como



Canto de sirenas, 2012.

passarinhos nas mãos e, ainda por cima, pescando no ar? E para fazer melhor, Luz Letts usa recursos próprios: pisos de azulejos, piscinas ou ramagens que emolduram cada cena e conferem um caráter parecido ao das iluminações dos livros medievais: a cena, como acontece com os homens polvo com oito braços e pernas, está claramente aí para resumir um texto. Só que nesse caso, não há texto, somos nós o código a decifrar. Mas esse lado lúdico e metafórico, essa pequena profusão de novos mitos, tem uma contraparte um pouco mais descarada. Trata-se de telas de grande formato, a diferença das pequenas



Anyas y los patos, 2009.

em madeira, em que é oferecido um conjunto de imagens onde predominam homens de camisa branca, sempre suspensos, quer no ar, quer na própria existência.

Em torno deles, quase sem ser percebidos pelos pombos que esvoaçam, o tempo pouco significa. É como se esses indivíduos vivessem uma situação de estar e não estar, porque estar significa aqui e agora, e o agora para eles não é um instante, mas um tempo dilatado na introspecção, da mesma forma em que nos instantes dilatados vemos a vida inteira passar diante de nossos olhos num salto mortal, um ato catártico, a

decisão de risco como homenagem à vida. Não há dúvida; são imagens poderosas que têm sua contraparte no humor. E quando conseguimos perceber isso, o universo de Luz Letts começa novamente a se perfilar com uma complexidade crescente, que cada quem deve ir construindo, porque as imagens que ele aqui nos dá, como no *I Ching*, devem ser completadas por cada um de nós.

* Diretor da Área Cultural do Centro de la Imagen, curador e crítico de arte.

A exposição *Luz Letts: retrospectiva 1991-2015*, foi apresentada na galeria do Instituto Cultural Peruano Norte-americano, entre abril e maio de 2015.

MUSUK NOLTE Y LESLIE SEARLES

CERIMÔNIAS DE REVELAÇÃO

Guillermo Niño de Guzmán*

PIRUW, exposição e publicação da obra recente de dois jovens valores da fotografia peruana.

Existe algo aparentemente contraditório nessas fotografias, algo que perturba e seduz ao mesmo tempo, um traço que lhes dá um poder estranho e hipnótico. Porque, ao invés de procurar a clareza, seus autores preferiram se submergir no reino das sombras, como se quisessem empreender uma viagem de volta às origens, àquele estado das coisas em que a escuridão prevalecia e só alguns feixes de luz penetravam para dar sentido ao mundo.

Esta escolha encaixa perfeitamente com o carácter de sua proposta: observar em seu próprio hábitat seres que convivem estreitamente com a natureza, cujos laços atávicos, desde nossa ótica ocidental, apenas somos capazes de intuir. Entretanto, as peculiaridades de seu registro, de sua forma única de captar homens, animais e paisagens, transcendem aquilo que poderíamos denominar fotografia documental de viés



Da série *Ceremonia de revelación*, 2015.



Da série *Ceremonia de revelación*, 2015.

antropológico. Certamente, conseguiram penetrar nessa dimensão oculta que costuma escapar de quem emprega a câmera com propósitos científicos. É surpreendente até onde que chegaram nesse terreno. Realmente valeu o esforço para se mimetizar com as comunidades que retrataram, a ponto

de atingir o impossível: adotaram seu olhar e nos deram a sensação, embora fugaz, de que vislumbraram esses arcanos que são a síntese de sua existência.

Se capturar a realidade é uma pretensão efêmera, essas fotografias insinuam uma outra realidade ainda mais inacessível, onde existem verdades ances-

trais que só podem ser atingidas através de mágicos rituais. Daí a aura misteriosa dessas imagens em que nada é o que parece ou, melhor dizendo, em que tudo é possível. Há algo mágico, sim, nesses pedaços de sombra levemente feridos pela luz, nessas figuras camaleônicas que sofrem metamorfose diante de nossos

olhos graças à sutilíssima visão de Nolte e Searles.

Lidar com a penumbra, forçar a legibilidade da imagem, implica riscos que só fotógrafos com um notável domínio de seu ofício e uma extraordinária sensibilidade são capazes de enfrentar. Nesse caso, a harmonia entre as aspirações estéticas e o manejo dos recursos técnicos é admirável. Além disso, as fotografias são inquietantes por não se conformarem com a contemplação. Antes, revelam o desejo de explorar territórios insuspeitos, a necessidade de transfigurar a realidade. As composições visuais destacam pela criação de atmosferas evanescentes que nos levam para um âmbito onírico, para um ponto da alma onde ecoa um clamor atemporal. Encontram-se nessa fronteira onde a experiência humana sucumbe diante do esplendor do sagrado.

Musuk Nolte e Leslie Searles conseguiram vislumbrar um fogo íntimo e secreto, aquele que só resplandece na mais profunda escuridão. A final de contas, a fotografia é a arte da revelação.

* Jornalista e escritor.

Exposição realizada no Centro Cultural Inca Garcilaso entre maio e junho de 2015. O livro *PIRUW* contou com o patrocínio da Associação Mario Testino (Mate).

RAUL DEUSTUA AO RESGATE DO POETA

Ana María Gazzolo*

Sueño de ciegos reúne a obra de um dos criadores mais valiosos e menos conhecidos da chamada «Geração dos 50».

Obra de alguns poetas é marcada pelo contraste entre o esquecimento e a memória; parece ser perseguida por uma espécie de destino ineludível e levada até o limite entre o desaparecimento e a persistência. É o caso do notável poeta peruano Raúl Deustua (Callao, 1920 - Genebra, 2004), que em vida não se dedicou decididamente à difusão de sua obra, e se parte dela passou a ser conhecida, foi graças ao impulso e à convicção de alguns amigos. A publicação de *Sueño de ciegos. Obra reunida** demonstra a qualidade de um poeta também em sua prosa crítica, no relato e no teatro.

Deustua inicia na década de 1940, com seus amigos Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy e Blanca Varela, publicando em jornais e revistas, como *Mar del Sur* e *Letras Peruanas*. Ganha o Prêmio Nacional de Teatro (1948) por *Judith*, e em 1955 publica *Arquitectura del poema*. Mantém oculto seu extraordinário livro de poemas *Nueva York de canto*, fruto de sua estadia nessa cidade de 1943 a 1945. Esporadicamente, dá a conhecer outros poemas até que, em 1997, publica *Un mar apenas*, coletânea de dez títulos que o tira do isolamento. Desde o final da década de 1950 residiu na Europa, principalmente em Genebra e em Roma, trabalhando como tradutor para organismos da ONU.

A obra essencialmente poética de Deustua foi qualificada como



Raúl Deustua.

insular devido à sua difícil classificação e à sua limitada difusão. É evidente que não se trata de uma obra facilmente catalogável, mas esse critério é insuficiente para apreciar a produção do poeta. Percorrendo os títulos que a compõem, a obra de Deustua vai definindo algumas linhas de significação que se articu-

lam e revelam uma visão do mundo, cujo sentido reside no secreto, no que é apenas perceptível. Sua poesia é a do ser, não a das aparências, que coincide em vários aspectos com a semiose hermética, como a presença constante da ambiguidade e da contradição; temas que envolvem os contrários, como a palavra, o

sonho, a cegueira, a sombra e o tempo são centrais em sua poética. Na concepção deste poeta, a palavra se confronta com o silêncio, sem o qual não existiria; o sonho encerra um código que não pode ser decodificado e é uma forma de acessar ao oculto; a sombra é a atmosfera em que aquilo que ilumina é descoberto; o tempo, devorador do homem, também não pode ser compreendido, e a cegueira, que se identifica com o poeta que em sua procura vai Tateando, é uma forma de visão: a autêntica. Toda essa estrutura parece se sustentar num locutor viajante que percorre, no tempo e no espaço, episódios e cenários da cultura ocidental, com os quais cria a ilusão do transcurso; a voz desse viajante revela seu desarraigamento, o fato de não pertencer e sua procura constante.

Poeta culto e refinado, exigente com a palavra, Deustua elimina o acessório para dotá-la de sentidos novos. Com a palavra poética tenta dar nome ao oculto, o centro desconhecido onde reside a verdade, e ao mesmo tempo, ela é o objeto da busca que não pode ser achado. A poesia de Deustua é fundada num impossível, penetrar e conhecer o ser com um instrumento que se revela insuficiente.

* Escritora.

Gazzolo, A. M. (ed.). (2015). *Raúl Deustua. Sueño de ciegos. Obra reunida*. Lima: Lápix Editores.

Decía que en la sombra

1

Decía que en la sombra
lo imprevisible se columbra
con la avidez de lo invivido
y que el invierno cierne a las palabras
las envuelve en la gnosis cotidiana.
Decía y superaba lo vivido,
palpaba la clepsidra; en vano el tiempo
subía por sus venas a la fuente.
Callaba y no decía que la sombra
solía ser voraz como la vida.

2. Decía que si el sueño
nos revela la hermética fisura
a todo se antepone el griterío
de lo humano, y si el verbo se consume
en la divina zarza, resta
la ceniza impalpable de los años.

Decía y transitaba por la límpida
quietud de sus inviernos y pensaba
que el hielo nos revela la hierática
figura de los dioses.
El silencio
se impuso como un manto diluviano.

Sólo supimos de él que regresaba ciego

Dizia Que Na Sombra

1

Dizia que na sombra
o imprevisível se vislumbra
com a avidez do não vivido
e que o inverno peneira as palavras
envolve-as na gnose quotidiana.
Dizia e superava o vivido,
apalpava a clepsidra; em vão o tempo
subia por suas veias à fonte.
Calava e não dizia que a sombra
costumava ser voraz como a vida.

2

Dizia que se o sonho
nos revela a hermética fissura
a tudo se antepõe a gritaria
do humano, e se o verbo se consome
na divina sarça, resta
a cinza impalpável dos anos.

Dizia e transitava pela límpida
quietude de seus invernos e pensava
que o gelo nos revela a hierática
figura dos deuses.
O silêncio
se impôs como um manto diluviano.

Só soubemos dele que voltava cego

CINEMA RECENTE: UM BALANÇO

O cinema peruano parece encerrar 2015 sob os melhores auspícios: chegam às salas comerciais, em qualidade de estreias, perto de 25 filmes, um número sem precedentes; ¡*Asu mare 2*! convoca mais de três milhões de espectadores, tornando-se o filme mais visto em toda a história da exibição cinematográfica do país; mantém-se a produção autogestionária de filmes nas diversas regiões e aumentam os documentários e curtas-metragens.

Mas será que esses fatos garantem a expansão futura de nosso cinema? Será possível prever, com base no ocorrido, que esses números vão se repetir em 2016 e doravante? A resposta é incerta. A produção cinematográfica peruana aumenta sobre bases frágeis, avança às escuras e bate de frente contra dificuldades imprevistas.

Um problema sério: faz anos que os recursos econômicos fornecidos pelo Estado para estimular a produção se mantêm dentro do mesmo orçamento. Outro fator a considerar é a recusa do público diante de propostas cinematográficas diferentes, mais pessoais, reflexivas ou críticas. Existe uma audiência para o cinema peruano? A resposta é negativa, apesar do sucesso comercial de ¡*Asu mare 2*!

Existe sim um público para certo tipo de cinema peruano: aquele que segue fórmulas de produção mais seguras (gêneros populares e figuras conhecidas da televisão à cabeça do elenco) e chega às salas precedido de dispendiosas campanhas publicitárias de lançamento, à semelhança dos modelos estabelecidos pelos *blockbusters* de Hollywood.



Damián Alcázar e Magaly Solier em *Magallanes*, 2015.

Outros filmes, de orçamento mais modesto ou perfil discreto, como *N.N.*, de Héctor Gálvez, têm de conquistar seu público com paciência, apelando para a recomendação boca-a-boca. Mas não sempre contam com o tempo necessário para tanto: as regras do consumo cinematográfico exigem que o sucesso deflagre desde o primeiro dia; se isso não acontecer, é inevitável que o filme seja retirado de cartaz porque os grandes espetáculos de Hollywood reclamam espaços de exibição. Não há segundas oportunidades para as produções peruanas que precisam de tempo para chamar a atenção dos espectadores.

Filmes de Ayacucho, Cajamarca, Puno, ou outros lugares do país também não tem possibilidades de

ser exibidos em multissalas, mesmo demonstrando perfil comercial.

Um sinal a ser observado é que entre nós, as fórmulas genéricas se desgastam rapidamente. 2015 foi um ano pródigo em estreias de filmes de terror, sequelas inconfessas de *Cementerio general*, sucesso total em 2013. Eles apelaram a um recurso de eficácia comprovada: narrar a história do grupo de jovens que ingressa num local «habitado» e maléfico, munidos de uma pequena e agitada câmera que registra as manifestações do horror paranormal: é a reedição da fórmula do «falso documentário» e da «metragem encontrada» vigente a partir do *Proyecto de la bruja de Blair* (1999). Nenhum desses filmes de horror limeño —nem sequer a sequela autêntica, *Cementerio general 2*— conseguiu satisfa-

zer as expectativas comerciais de seus produtores. Num mercado pequeno, o público se satura com rapidez.

A boa notícia é que os filmes peruanos mais estimulantes de 2015 foram assinados por realizadores que estão iniciando no cinema ou que só fizeram um filme antes. É o caso de «primeiras obras» como *Rosa Chumbe*, de Jonathan Relayze; *Magallanes*, de Salvador del Solar; *A punto de despegar*, de Robinson Díaz Sifuentes e Lorena Best Urday. Também *N.N.*, de Héctor Gálvez; *Solos*, de Joanna Lombardi, e *Videofilia (y otros síndromes virales)*, de Juan Daniel Molero, segundas longas-metragens de seus respectivos realizadores.

Magallanes e *N.N.* tratam sobre os processos da recordação, o perdão, o esquecimento ou a reconciliação após as traumáticas experiências de violência nas décadas passadas. *Rosa Chumbe* e *A punto de despegar* (em formato de registro documentário) oferecem visões da cidade de Lima transformada num espaço de derivas permanentes e de trânsitos que adquirem matizes expressionistas no primeiro caso. É um lugar em mutação; uma «terra em trance». Por último, *Solos* e *Videofilia (y otros síndromes virales)* retratam grupos de jovens que se expressam através das imagens e dos sons das novas tecnologias, do cinema digital e das redes sociais. Nesses espaços, procuram seus interlocutores e tentam construir suas identidades.

Eis aí onde radica a força do cinema peruano de hoje: na renovação de seus realizadores e nos novos olhares que eles propõem. Mas a continuidade de seus trabalhos depende de um marco legal adaptado aos novos tempos.

RICARDO BEDOYA.

SONS DO PERU

FEDERICO TARAZONA
**AYACUCHARANGO,
HOMENAGEM A RAÚL GARCÍA
ZÁRATE**

(WAYNA MUSIC, 2013,
WWW.SAYARIY.COM)

Gravado em Bordeaux, França, em outubro de 2007, a produção inclui obras adaptadas ou arrançadas para charango por Federico Tarazona, um dos charanguistas destacados da geração de músicos nascidos na década de 1970. O charango é herança do violão e da antiga vihuela, instrumentos chegados ao Peru com a conquista espanhola, após a mestiçagem com o imaginário musical local. As técnicas daquela época usavam mais os dedos do que as unhas para tocar as cordas. Teve diversas encorreadas e afinações ao longo de sua história. Também mudou suas características e dimensões segundo a região onde era construído ou executado. Embora não de forma exclusiva, o charango no Peru foi maiormente usado e desenvolvido por comunidades de Ayacucho e do Planalto Andino. Toca-se popularmente com predominância



do dedilhado rítmico, com algumas melodias e contrapontos, muitas vezes em sucessão de bicórdios. O disco é também uma homenagem a Raúl García Zárate, que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da técnica do violão ayacuchano no Peru. A maioria das obras da produção são temas tradicionais ayacuchanos, recolhidos por García Zárate e difundidos através de seu trabalho como concertista de violão, embora também exista uma obra de Tarazona («Chosicano soy») e outra de Telésforo Felices («Capullito de algodón»), além das inspiradas nas versões de música anônima da região feitas pelo próprio violonista e pelo harpista Tany Medina. Tarazona, também criador de um método para charango, fez adaptações de técnicas do violão clássico para o charango. Na produção emprega variedade de técnicas, por um lado, numa tentativa de recuperar a memória sonora dos povos que tocavam o charango desde o século XVI e, por outro, com o objetivo de projetar futuras possibilidades expressivas.

JUAN DIEGO FLÓREZ
L'AMOUR
(DECCA, 2014,
WWW.DECCACLASSICS.COM)

Sem dúvida alguma, Juan Diego Flórez é o tenor peruano que fez a carreira profissional de maior projeção internacional nos últimos anos. Isso é confirmado por suas constantes apresentações nos teatros de ópera mais representativos do mundo como o Scala de Milão, o Metropolitan Opera House de Nova Iorque ou o Covent Garden de Londres. Trabalhou com vários dos mais reconhecidos

diretores da atualidade, como Ricardo Mutti, Sir John Eliot Gardiner, James Levine, Neville Marriner, entre outros. Além disso já gravou vários discos de áudio e vídeo. Recentemente foi lançado seu disco *Italia*, de músicas napolitanas, produção emparentada com um de seus discos mais vendidos, *Sentimento latino*, também dedicado à música popular. *L'amour*, seu último disco como solista de ópera, contém árias de vários compositores do século XIX, totalmente cantadas em francês, acompanhado por orquestra. Flórez dedicou grande parte de sua carreira à interpretação de papéis de Rossini, Donizetti ou Bellini, máximos representantes do *bel canto*, devido às condições e capacidades de sua voz. No disco, além de Donizetti, são incluídas peças de compositores românticos como Charles Gounod ou Jules Massenet e obras menos conhecidas, mas igualmente virtuosas, de Adrien Boieldieu e Adolphe Adam. Também contém árias de Georges Bizet, Héctor Berlioz, Léo Delibes, Ambroise Thomas e Jacques Offenbach. A gravação conta com a participação da Orquestra e Coral do Teatro Comunal de Bologna, dirigidos por Roberto Abbado, sobrinho do desaparecido diretor italiano Claudio Abbado. A orquestra mostra suas refinadas qualidades interpretativas, carregadas de extraordinário lirismo e força dramática. Notável é também a participação do baixo russo Sergey Artamonov, lembrado pela sua participação no Festival de Ópera Alejandro Grandia no Peru, em 2014. Flórez mostra suas maiores qualidades nesse registro, um grande potencial vocal e um timbre brilhante, matizado para brindar a cada ária a suavidade e sutileza exigidas por

essas composições e o idioma francês. O disco traz um folheto com todos os textos em francês, alemão e inglês. ABRAHAM PADILLA.



CHASQUI
Boletim Cultural

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

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

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

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

Tradução:
Angela Peltier Maldonado

Impressão:
Impresos SRL

GEOGRAFIA E COZINHA EM CHACHAPOYAS

Luis Alberto Arista Montoya*

É publicado um estudo sobre as relações entre cozinha e o entorno geográfico da região amazônica de Chachapoyas. Apresentamos a seguir alguns trechos do estudo.

Partindo Lima, são duas as vias terrestres de acesso direto para ir desde o litoral peruano até a região de Amazonas, especificamente até a capital Chachapoyas: uma passando por Trujillo, Cajamarca, Celendín, Balsas e Leymebamba; a outra, passando por Trujillo, Chiclayo, Jaén, Bagua e Pedro Ruiz. Também é possível ir de avião até Chiclayo e pegar a estrada até Chachapoyas; ou de avião até Tarapoto e pegar a estrada marginal da selva norte que atravessa Moyobamba, Rioja, Pomacochas e Pedro Ruiz.

Grande parte do território da região de Amazonas é selva alta, desde a parte central até o norte. Chachapoyas fica no limite desse território e a serra andina, bifurcada ao norte da região Cajamarca. A pequena e média agricultura de valor produtivo fica na selva alta, especialmente nos «temples», regiões de clima temperado. A parte serrana é adequada para o cultivo de cereais e pastagens para a criação de gado bovino.

Regiões e características

Região da selva baixa ou Omagua

A região Omagua, ou «região de peixes de água doce», encontra-se entre 80 e 400 metros acima do nível do mar e tem clima tropical, com uma média anual de 25°C. Os ventos frios de San Juan são procedentes do sul nos meses de junho e julho, no «veranito de San Juan». A região se estende à beira do rio Marañón, no oeste da região do povoado de Chiriaco —passando por Imazita, Ciro Alegría, Orellana, Santa María de Nieva, Bolívar e Teniente Pinglo— até Manseriche; pelo norte, até o rio Comaina e parte do sul da bacia do Cenepa e de Santiago (província de Condorcanqui). Seu relevo é formado por pequenos morros e planícies cobertas de vegetação e planícies aluviais. A palmeira do buriti, os bambuzais, a cana-do-reino *chonta*, a *yarina*, o mogno, o cedro *ishpingo* e a *chillca brava* são os principais recursos florestais [...]; existem répteis, peixes, aves e mamíferos, como o macaco «choro». Os solos que não chegam a se inundar são usados pelos camponeses para o desenvolvimento de uma pequena e intensa agricultura estacional, assim como os lamaçais (terrenos que guardam limo entre uma e outra inundação).

Peixes de água doce

A população nativa se alimenta basicamente de mandioca, banana, arroz, e feijão, de animais de caça e peixes pegos nos rios, lagoas e braços mortos. Entre esses peixes estão o pirarucu, o jaú, o dourado, a chaputa, o curimatã, a carachama, o tambaqui, o bagre, o curimbatá e a corvina de rio, além da tartaruga aquática tracajá e a de terra, jabuti-tinga. A mandioca branca e servida cozida, em purê ou frita



Festa de Raymillacta. Chachapoyas, 2002.



Oleira. Chachapoyas, 2002.

em pequenos croquetes. A banana é consumida como fruta, cozida, assada e frita; também fazem farinha de banana para o mingau. O arroz é cozido como papa. Entre os animais silvestres de caça estão a anta ou «vaca da selva», o caititu ou «porco selvagem», o veado-vermelho e a paca, servidos como carne seca ou defumada. A maior contribuição gastronômica dessa região amazônica baixa é a grande variedade de peixes e a carne seca (*cecina* com *tacacho*). A cozinha de Chachapoyas, especificamente a de Rodríguez de Mendoza, acrescentou a linguíça e as bananas ao *tacacho*, prato chamado de «paisa» [...].

Região da selva alta ou rupa-rupa

Com o céu quase sempre coberto de nuvens úmidas, a região tem vegetação densa e verde, com árvores que chegam até os 25 metros de altura, e uma temperatura média anual relativamente baixa (entre 12 e 17°C). Quase sempre há presença da neblina procedente da selva e chuvas que oscilam entre 2 mil e 4 mil milímetros, que se evaporam e/ou escorrem fazendo que os terrenos fiquem muitas vezes lamacentos. Para isso contribuem os dias de «chuva com sol». A «estação seca» dura de um a três meses, quando a umidade do solo diminui. É

a região mais nublada do país e sempre está coberta de grandes formações de nuvens densas e cinzentas (nimbos).

Diante da falta de lugares planos, os pequenos agricultores e as comunidades indígenas e nativas recorrem à sabedoria ancestral, utilizando para semear as lombadas (longas ondulações dos montes), os «temples» das encostas das montanhas, dos canais naturais e das praias à beira dos rios ou dos desfiladeiros. Os habitantes pré-hispânicos da cultura chachapoya adaptaram algumas plantas como o milho, a mandioca e o feijão, considerado hoje como o melhor feijão preto do Peru. Lá também se encontram muitas espécies de madeira e de fruta, como banana, atemoia, abacaxi, laranja, lima, etc.

Bacia do Utcubamba: a grande despensa

Tem como matriz o rio Utcubamba. É a mais povoada e a que apresenta maior atividade econômica, constituindo a despensa mais importante de arroz, café, mandioca, cacau e frutas. Estende-se de Bagua até o distrito de Pedro Ruiz Gallo, província de Bongará, e é formada por pequenos vales com colinas e relevo de pouco declive, com terras muito férteis. De Pedro Ruiz, indo para o

sul até Leymebamba, o rio percorre o canhão de Utcubamba, pelo vale sagrado dos sachapuyos, em cujas falésias existem muitos recintos arqueológicos de caráter funerário [...]. Seus vales são os mais ricos e produtivos para a atividade agropecuária (com gado Jersey, zebu, Holstein e Brown Swiss). Há caça de animais silvestres e pesca em rios e lagoas. Existe grande variedade de madeira, resinas e cascas de árvores. A região tem uma população aproximada de 200 000 habitantes.

Os costumes e recursos alimentares são parecidos aos da região rupa-rupa; há caça de veado anão, caititu, paca, cutia (roedor que se alimenta de mandioca e batata doce), de pato das torrentes; pescam a carachama, o sargo, o bagre e o pirandirá. A carne bovina de boa qualidade e os produtos lácteos são as melhores contribuições à cozinha regional. A goiaba também é abundante.

Região da yunga fluvial

Limita na parte baixa com a selva alta e na parte alta com a região quíchua; entre 1.000 e 2.300 metros acima do nível do mar [...]. Os vales são estreitos e alongados, localizados em canhões como o de Utcubamba, com vales e plataformas em ambas as margens e vai desde Leymebamba, ao sul, até Shipasbamba, na parte central. Os principais produtos dessa região são o milho, a batata, o feijão, o café e diversas frutas. O bambu de Guayaquil (ou cana-do-reino) é muito utilizado na construção de casas, cujas cozinhas utilizam a lenha das pimenteiras bastardas, das taras (cujos frutos estão sendo industrializados) e das acácias. As principais pastagens naturais que crescem são *ballico* ou *huallico*, *maicillo*, *cebadilla*, *amor seco*, *pinao*, *wacahe*, *pasto elefante*, *sacate* e *paja lima*.

Sessenta por cento da província de Rodríguez de Mendoza são de yunga fluvial. Lá está a bacia do rio Huambo, muito rica em café orgânico, cana de açúcar e abacaxi. Outro canhão é o do rio Sonche, que forma um semicírculo ao redor da planície onde fica a cidade de Chachapoyas, com vales densamente povoados, como Cheto, Molinopampa, Cuillamal, Pipus e El Molino. Em Pipus, que pertence ao distrito de San Francisco de Daguas, há feiras agropecuárias aos domingos para comercialização de gado, produtos lácteos, batatas, favas, feijão e milho [...], com compra e venda em dinheiro ou escambo.

Nessa região a alimentação é bem mais mestiça por causa do encontro inter-regional e da chegada de produtos da costa e da selva. A maior contribuição da região é a produção de carnes e lácteos; os queijos de Molinopampa, Pomacochas e Leymebamba são famosos. Há criação de trutas (Molinopampa, Cheto, Soloco, El Tingo) e peixes rei, além da produção de excelente café orgânico.

Foto: Martín Chumbe

Foto: Martín Chumbe

nico (Huambo, Pisuquia) que já é exportado para o exterior.

Região quíchua

São terras altas entre 2.300 e 5.000 metros acima do nível do mar, desde a bacia do sul do rio Marañon, na fria cordilheira Calla-Calla e Chuquibamba (onde se assentou a cultura inca nos tempos da expansão de Túpac Yupanqui), até o norte, nas as bacias dos rios Chiriaco e Imaza [...]. Seu clima é um bom recurso natural; temperado e pouco úmido, com nove meses de sol e chuvas de verão, favorece o turismo de aventura e cultural (nessa região se encontram os principais recintos arqueológicos, como Kuélap, Karajá, Laguna de Cóndores e outros). Nessa rota os vales e desfiladeiros sofreram bastante erosão; tem pisos ecológicos com plataformas abertas nas duas margens do canhão de Utcubamba. Nos montes altos crescem amplas pastagens e se assentam as vacarias, com grande produção de carnes e lácteos.

A ancestral cultura chachapoyas se estabeleceu nessa região quíchua —onde até hoje predomina a população de língua quíchua— para cultivar milho, abóbora, *caigua*, favas, feijão, *arracacha* e batata. Essas terras estão sendo reflorestadas. Existem muitos aquedutos, canais e caminhos pré-incas que ainda hoje são utilizados. A pecuária andina se dá bem nas pastagens quíchuas com enormes vantagens: solo pouco acidentado, terras cultiváveis, grandes extensões de pasto que cresce nas épocas de sequeira, de dezembro a abril. A população supera os 40 mil habitantes [...]. Os cultivos são de sequeira, como batata, milho, feijão, *arracacha*, abóbora ou *chínche*, *caigua*, agrião, ervilha e hortaliças; dentre as frutas produzidas estão a granadilha, o mamão, a pitaia, o yacon; também há criação de coelhos, porcos e aves em quase todas as casas; nos batatais e as plantações de batata doce, a caça de perdizes andinas é abundante [...].

Região suni ou jalca

Estende-se entre 3.500 e 4.100 metros de altitude, na cordilheira de Calla-Calla, de Colán em Durazno-



Sem título, pintura de Gerardo Petsain Sharup, 2015.

pampa, Quinjalca, Maino, Olleros e Granada. Tem o relevo inclinado e com poucas ladeiras aptas para a lavoura; embora os principais rios nasçam lá e percorram grandes extensões, seus vales e desfiladeiros são pequenos. Apesar do frio intenso e da reduzida quantidade de terras cultiváveis, lá se produz batata, oca, ullucus, quinoa e criam-se ovelhas e porquinhos-da-índia.

O relevo permite o crescimento da cantua, a bétula e o *quishuar*; as pastagens permitem o aluguel de currais para animais de carga e gado de outras regiões. A população supera os 6 mil habitantes, a maioria de língua quíchua, distribuídos em aldeias, cidadezinhas e fazendas distantes umas das outras.

A comida é predominantemente camponesa, preparada com recursos nativos. Três pratos destacam: o cozido, a carne seca e

o porquinho-da-índia. Nessa região, as *tushpas* são os fogões nas choças dos primitivos agricultores, feitos com dois, três ou quatro pedras que mantêm o fogo baixo mais permanente. O combustível é feito com bosta, *champas* (bolas de pasto seco) e raízes de árvores (da bétula). Basta uma panela de barro para o cozido, outra bem menor para preparar o *ampe* (infusão de ervas silvestres), algumas *cashques* para torrar o milho, duas ou três cuias e *pates* usados como pratos, colheres e conchas de madeira, uma talha para guardar água e outra para o *guarapo*; são esses os utensílios de cozinha da choça, que depois de usados, são lavados e guardados nos *shingues* (aparelhos feitos com cordas de couro), pendurados na cozinha. A alimentação dos mais pobres é a carne seca e o *ucho* (feijões fritos com milho, batatinhas e ervas), a

cancha (milho torrado), a *mashca* (cevada torrada) e a *amaca*.

Região puna ou do Planalto

É a região mais alta, entre 4.100 e 4.800 metros acima do nível do mar, formada pelas montanhas de Chuquibamba, Leymebamba, Balsas, San Francisco del Yeso, Santo Tomás, Luya e María. As moradias são choças ou casas de adobe com pequenas janelas, cobertas de palha ou de zinco; as pessoas moram se alimentam basicamente de batata, cevada, *tarwi*, maca e ullucus. Na viagem de pesquisa que fiz, em junho de 2010, comprovei que também criam porcos e carneiros, com cuja carne preparam em guisados ou frituras; também caçam o veado cinzento e perdizes. Cozinham com lenha, bosta, grama seca e *champa*.

* Filósofo, jornalista e catedrático.

RECEITAS

LOCRO DE MILHO DESCASCADO COM FEIJÃO

INGREDIENTES

3 xícaras de feijão preto (ou manteiga)
3 xícaras de milho descascado
2 colheres de óleo vegetal
1 cebola bem picada
2 colheradas de alho socado
2 colheradas de misto (tempero regional) ou açafraão
Pedacos de torresmo de porco, *wirishpa* (ou *chicharra* que são pedacinhos de carne com pequenos ossos bem torrados que ficam no tacho (ou *cashqui*) depois de fritar os torresmos.

PREPARO

Na véspera, deixar de molho os feijões e os grãos de milho descascado se estiverem muito secos. Colocar o misto ou o açafraão numa panela de barro e deixar cozinhar por uns 8 minutos; acrescentar 4 xícaras de água e, quando começar a ferver, acrescentar o milho e o feijão e deixar cozinhar até ficarem molhes e cremosos, como deve ser o caldo de locro.

LOCRO DE CHOCHOCA COM GALINHA

INGREDIENTES

1 galinha preta ou marrom (caipira) em pedaços
1 quilo de milho seco moído
½ quilo feijãozinho verde (feijão *chaucha*) e batatinhas amarelas

PREPARO

Prepara-se do mesmo modo que o “locro de milho com feijão”, mas o tempo de cozimento é menor. Para finalizar, acrescentar batatinhas amarelas para se desmancharem.

SOPA DE CHIPCHEMURO

Embora chamada de sopa no Amazonas, é antes um creme. *Chipchemuro* é uma farinha fina feita das sementes das abóboras, que secas ao sol nos quintais das casas e das chácaras, são torradas na frigideira e depois moídas num pilão de pedra ou num moedor manual. É misturada com farinha de milho torrada.

INGREDIENTES

3 xícaras de farinha de *chipchemuro*
4 ovos caipiras / uma xícara de milho torrado
1 maço pequeno de erva de *marisacha* ou *shillshill*
Folhas de arruda ou de *shillshill*
Cebolinha verde bem picada

PREPARO

Diluir a farinha em água quente mexendo bastante. Despejar numa panela de barro e ferver com um tempero simples de cebolinha verde e um pouco de banha (ou óleo), e ir colocando água fria aos poucos. Quando ferver, acrescentar a farinha de milho e os ovos, com as ervas aromáticas.

VISTAS DO COLCA

Exposição fotográfica itinerante sobre o vale do Colca, «paisagem cultural» onde floresceram os povos collagua e cabana.



Vista do vale e do rio Colca, 2015.

O vale do Colca fica no coração de uma longa cadeia de vulcões ativos, nos Andes ocidentais do sul do Peru, região habitada faz aproximadamente 1.500 anos pelos collaguas, etnia de origem aimará que migrou do Planalto Andino para se estabelecer às margens do rio Colca, nos vales e contrafortes andinos.

Nesse vale acidentado de terrenos difíceis, os collaguas e seus vizinhos cabanas construíram um espetacular sistema de plataformas para lavoura, que alcançou uns 10 mil hectares. Essas terras cultiváveis, entre 3.200 e 3.700 metros de altitude, são franjas estreitas que produzem quinoa, milho e batata, alimentos fundamentais da região.

Os collaguas também ocupavam territórios em altitudes diferentes, que forneciam recursos alimentícios complementares, o que evidencia um admirável uso dos diversos pisos ecológicos. Dessa forma, obtinham lã e carne das alpacas e vicunhas nas pastagens das regiões mais altas, a mais de 4.000 metros, e frutas diversas das regiões mais temperadas do canhão. As réguas de lhamas ajudavam a transportar todos esses produtos até as praias do Pacífico, onde eram trocados por algas e mariscos.

Com a chegada dos conquistadores espanhóis no século XVI e a colonização, houve grandes mudanças, mas alguns aspectos da vida permaneceram intactos.



Dançarinos do *wititi*.



Mulher do Colca mostrando os característicos bordados da região.



Igreja do povoado de Lari, uma das dezesseis construídas no vale durante o vice-reinado.



O *wititi*, dança tradicional inscrita na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Unesco.

Foram construídas dezesseis cidades, e em cada uma delas, uma suntuosa igreja. Símbolos, crenças, festas, trajes e costumes foram introduzidos e se misturaram com as expressões locais. Assentados nas impressionantes paisagens de canhões profundos e montes lavrados em terraços, os habitantes do Colca acabaram configurando uma «paisagem cultural» única, que aspira a ser inscrita na Lista do Patrimônio Mundial.

A exposição do jovem fotógrafo Arim Almuelle, patrocinada pelo hotel Colca Lodge, precursor do turismo

sustentável no vale do Colca, mostra a junção das paisagens e seus habitantes com os efeitos de luz, em composições que parecem evocar o ofício dos antigos mestres da fotografia do sul dos Andes.

Arim Almuelle (Arequipa, 1978) se formou no estúdio BA Fotografia, sob direção de Bernardo Aja. Trabalhou como autônomo de 2006 a 2010, ano em que se empregou numa companhia de cruzeiros para trabalhar ao redor do mundo, fotografando. Em 2013 abriu seu próprio estúdio de fotografia em Lima, e depois, em Arequipa, sua cidade natal.