Os mitos profundos da Bolívia

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO



Presidente Maria Stela Pompeu Brasil Frota

CENTRO DE HISTÓRIA E DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA



Diretor Álvaro da Costa Franco

INSTITUTO DE PESQUISA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS



Diretor Heloísa Vilhena de Araújo

A *Fundação Alexandre de Gusmão (Funag)*, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade civil informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião publica nacional para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira. A Funag tem dois órgãos específicos singulares:

Instituto de Pesquisas de Relações Internacionais (IPRI) – tem por objetivo desenvolver e divulgar estudos e pesquisas sobre as relações internacionais. Com esse propósito:

- promove a coleta e a sistematização de documentos relativos ao seu campo de atuação;
- fomenta o intercâmbio científico com instituições congêneres nacionais, estrangeiras e internacionais, e
- realiza e promove conferências, seminários e congressos na área de relações internacionais.

Centro de História e Documentação Diplomática (CHDD) – cabem-lhe estudos e pesquisas sobre a história das relações internacionais e diplomáticas do Brasil. Cumpre esse objetivo por meio de:

- criação e difusão de instrumentos de pesquisas;
- edição de livros sobre história diplomática do Brasil;
- pesquisas, exposições e seminários sobre o mesmo tema;
- publicação do periódico *Cadernos do CHDD*.

Ministério das Relações Exteriores
Esplanada dos Ministérios, Bloco H
Anexo II, Térreo, Sala 1
70170-900 Brasília, DF
Telefones: (61) 3411 6033/6034/6847
Fax: (61) 3322 2931, 3322 2188
Site: www.funag.gov.br

Instituto de Pesquisas de Relações Internacionais (IPRI)
Ministério das Relações Exteriores
Esplanada dos Ministérios, Bloco H
Anexo I, 7º Andar, Sala 708
70170-900 Brasília, DF
Telefones: (61) 3411 6786/6800/6816
Fax: (61) 3224 2157 / 3323 4871
E-mail: *ipri@mre.gov.br*

Centro de História e Documentação Diplomática (CHDD)
Palácio Itamaraty
Avenida Marechal Floriano, 196
Centro – 20080-002 Rio de Janeiro, RJ
Telefax (21) 2233 2318/2079
E-mail: *funag@veloxmail.com.br*

Coleção América do Sul

Guillermo Francovich

Os mitos profundos da Bolívia

Tradução
Oswaldo Biato





Apoio:

CNPq
Ministério da Ciência e Tecnologia
PROSUL

Copyright © Guilhermo Francovich

Título original: Los Mitos Profundos de Bolivia – 2da. edición

Francovich, Guillermo
Os mitos profundos da Bolívia. Tradução; Oswaldo Biato.
Brasília: Funag/IPRI, 2005. Coleção Países da América do Sul.
184p.

ISBN 85-7631-038-4

1. Bolívia – História da Bolíva. 2. Países da América do Sul.
I. Funag/IPRI. II. Título.

Direitos de publicação reservados à

Fundação Alexandre de Gusmão (Funag)
Ministério das Relações Exteriores
Esplanada dos Ministérios, Bloco H
Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília – DF
Telefones: (61) 3411 6033/6034/6847/6028
Fax: (61) 3322 2931, 3322 2188
Site: www.funag.gov.br
E-mail: pub1icacoes@funag.gov.br

Impresso no Brasil 2005

Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional
conforme Decreto nº 1.825 de 20.12.1907



Por iniciativa do Ministério das Relações Exteriores, o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, parte integrante da Fundação Alexandre de Gusmão, inicia, no corrente ano, a publicação de uma nova coleção – a Co*leção América do Sul*.

A grande prioridade da política externa do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva é a construção de uma América do Sul politicamente estável, próspera e unida, com base em ideais democráticos e de justiça social. Nessas circunstâncias, julgou-se oportuno que o IPRI pudesse contribuir para tal objetivo, ao colocar à disposição do leitor brasileiro obras fundamentais para conhecimento dos países da América do Sul, de autoria de conhecidos e respeitados escritores sul-americanos, traduzidas para o português.

Com efeito, a integração da região sul-americana, em que está empenhado o Governo, repousa, não só sobre aspectos econômicos e comerciais, mas também sobre aspectos políticos, sociais e culturais. Nesse sentido, um melhor conhecimento dos países da região, de sua história e de suas sociedades é condição importante para que suas populações aprendam a compreender e a estimar as diferentes culturas e a diversidade de estruturas sociais incluídas no espaço sul-americano. A *Coleção América do Sul* procura, justamente, estimular no leitor brasileiro o interesse pela região e o sentido de pertencer a uma área que vai além das fronteiras do Brasil.

A nova coleção inicia-se, assim, com a publicação de *A Argentina*, *História do País e de seu Povo*, de María Sáenz Quesada; *Classes, Estado e Nação no Peru,* de Julio Cotler; B*reve História Econômica do Equador*, de Alberto Acosta; *Ideologia Autoritária*, de Guido Rodríguez Alcalá, relativo ao Paraguai; Os *Mitos Profundos da Bolívia*, de

Guillermo Francovich; *Sociedade de Fronteira*: *uma análise social da história do Suriname*, de R. A. J. Van Lier. Acadêmicos e autoridades sul-americanas, nacionais de cada um dos países em questão e, também, de conhecidos especialistas brasileiros contribuirão, em certos casos, pequenos prefácios e introduções.

Sumário

Prefácio 9
Os mitos profundos 11
O mito primordial 19
Nayjama 31
Eternidade nos Andes 43
Luz Petrificada 53
O Cerro de Potosí 63
O Feitiço do Ouro 79
O Metal do Diabo 93
O Espectro Espanhol 105
A Recuperação da Colônia 117
Retorno ao Tawantinsuyo 129
Conclusão 141
Apêndice 151
Os Sonhos da Terra 151
Uma Mística da Pedra 161
As Moscas (Conto) 167
Entrevista do "El Diário" de La Paz 173
Orfeu Negro 181

Prefácio

*Paulo Fagundes Vizentini**

O presente ensaio constitui uma tentativa – e somente nesta condição deve ser considerado – de chamar a atenção sobre um aspecto da vida nacional que até agora não foi estudado de modo especial.

Já esboçamos em nossos livros *A Filosofia na Bolívia* e *O Pensamento Universitário de Charcas,* mas, sobretudo, no *Pensamento Boliviano no Século XX*, a história das teorias políticas, estéticas, filosóficas etc. que mais influíram no passado de nosso país. No último, deixamos claro que os acontecimentos sofreram de modo considerável a inspiração das tendências ideológicas então dominantes no exterior, e principalmente na Europa, motivo por que continham um conteúdo intelectual e se movimentavam dentro das trajetórias do pensamento universal da época respectiva.

Tratava-se, portanto, de uma história das idéias que tinham conseguido incorporar-se à nossa vida, isto é, ao seu aspecto lógico e racional.

Pois bem, a história de que nos ocuparemos neste ensaio diz respeito a mitos, vistos como a expressão de atitudes vitais, de sentimentos e experiências que se manifestaram como convicções. Em relação a elas, o grau de certeza é tal, que passaram a ser consideradas como sagradas, como evidentes por si mesmas, situadas num plano que as afasta de qualquer intento de crítica racionalizada. Os mitos influem no pensamento e no comportamento dos povos com uma

* Professor Titular de História e Relações Internacionais na UFRGS, Doutor pela USP e Pós-Doutorado pela London School of Economics. Pesquisador do CNPq e Coord. do Núcleo de Estratégia e Relações Internacionais da UFRGS. Foi Professor Visitante no NUPRI/USP e na Universidade de Leiden, Holanda. Autor de diversos livros, como "A Política Externa do Regime Militar Brasileiro" (Ed. UFRGS), "Relações Exteriores do Brasil: 1945-1965" (Ed. Vozes), "O Descompasso entre as Nações (Ed. Record) e Coord. de "Free Trade for the Americas?" (Zed Books).

pujança que por vezes os torna mais poderosos que o pensamento racional. Constituem, portanto, fatores históricos relevantes que importa conhecer.

Não nos referiremos aqui a todos os mitos próprios do nosso povo, pois não temos intenção de escrever uma história da mitologia boliviana. O propósito que nos orienta é muito mais limitado, embora talvez mais ambicioso. Pretendemos ocupar-nos exclusivamente daqueles que, em nosso juízo, tiveram influência mais decisiva sob o ponto de vista histórico.

Nenhum povo pode viver sem mitos. Alguns constituem heranças do passado. Outros chegam de fora. Os mais importantes nascem das experiências do respectivo presente. De qualquer modo, o seu número é enorme. Para conhecê-los, seria necessária uma investigação por demais prolongada e trabalhosa. Não obstante isso, o fato é que, em cada época, existe sempre um que chega a impor a sua predominância. Agindo vigorosamente sobre a sensibilidade coletiva, e dotado de uma grande densidade humana, ele estende sua influência à consciência coletiva da respectiva época e acaba conferindo a esta uma fisionomia e um caráter que a diferenciam das demais. São os que chamamos de mitos profundos.

Assim, pois, é ao estudo dos mitos profundos – os quais, em nosso parecer, predominaram em cada um dos grandes períodos de nossa história nacional – que será consagrado o presente ensaio. E este nada mais pretende além de mostrar o caminho para investigações nesse sentido, que poderão, aliás, abrir nova perspectiva sobre o passado boliviano.

Os mitos profundos

Para descerrar as portas do pensamento moderno, Francis Bacon recorreu a uma explicação brilhante e percuciente das causas do erro, que se tornou famosa sob o nome de *teoria dos ídolos.* Já no primeiro capítulo de seu *Novum Organum*, dizia o filósofo inglês que o homem cai em erro porque sua mente defronta com "fantasmas" e "ídolos" que, aparentando ser verdadeiros, se interpõem entre a sua consciência e a realidade.

Em 1938, ao publicarmos um ensaio intitulado *Os ídolos de Bacon*, buscando atualizar essas idéias, já indicávamos que, segundo a teoria baconiana, os homens não eram naturalmente seres racionalistas, ao contrário, originalmente românticos, poéticos e mágicos, inclinados a emprestar atributos misteriosos e fantásticos à realidade; e que não só o visível, mas também o invisível, é animado e vivificado por eles.

Bacon denunciava implacavelmente os efeitos perniciosos dos ídolos, porque precisava prestigiar o conhecimento racional e realçar a importância dos métodos que conduzem ao conhecimento objetivo da realidade. O "tema de seu tempo", para nos valermos da expressão de Ortega y Gasset, residia na valorização da ciência, que naquela época ainda estava por desabrochar. Mas, cabe perguntar, serão realmente os ídolos tão perniciosos assim? Não existe neles coisa alguma que justifique a sua existência? Nossa época, em suas afirmações a respeito do assunto, já não é tão radical quanto Bacon. A ciência alcançou tal desenvolvimento, que já não temos hoje a mesma necessidade de estimulá-la. Muito ao contrário, sentimos em nossos dias a conveniência de determinar os limites dentro dos quais podem ser considerados válidos os seus desenvolvimentos.

Saturado de ciência e tecnologia, o homem moderno procura, na realidade, saber que valor real têm para ele esses mitos, pelos quais se sente tão inclinado, e qual a importância efetiva deles como veículos de aproximação entre o espírito e a realidade. O conceptualismo e o intelectualismo contemporâneos, por sua vez, reconhecem a existência

de aspectos da vida humana aos quais eles não têm acesso, e para cuja compreensão são necessárias outras formas de saber além das racionais.

Em outras palavras: aquilo que, no tempo de Bacon, só deveria ser mostrado em seus aspectos perniciosos merece hoje ser julgado em toda a extensão de seu significado. Assim, vivemos numa época que poderia ser vista como de reconsideração dos ídolos, quando parecemos recear que a própria ciência e a técnica acabem se transformando talvez em ídolos tão perigosos como os tradicionais.

O próprio Bacon reconhecia que os ídolos não resultavam apenas de deficiências circunstanciais, pois via neles a manifestação de predisposições permanentes do entendimento humano. É por isso que, no aforismo 45 do livro I do *Novum Organum*, ele dizia: "O espírito humano, pelo próprio modo de ser, tende a supor nas coisas uma ordem e uma uniformidade maior do que a que nelas existe realmente." Ou anotava, no aforismo seguinte, de número 46: "O espírito humano, tendo dado sua conformidade a algo, busca arrastar o resto em seu apoio e de acordo com isto." No aforismo 48, observava: "O entendimento humano, além de voraz, não é capaz de pausa nem de repouso. Pretende ir adiante, sempre mais adiante, mas em vão."

Não se cogita hoje de pôr em dúvida o valor do conhecimento científico, e menos ainda de propor um retorno às formas do pensamento mítico. Não podemos esquecer o poder monstruoso dos mitos criados pelos fanatismos religiosos ou políticos, que, não só hoje, mas em todos os tempos, sacrificam milhões de seres humanos e espalham entre estes o sofrimento e a morte. Na realidade, cuida-se de reconhecer o lugar que, na vida dos homens, cabe respectivamente à ciência e aos mitos.

É óbvio que os mitos constituíram a sabedoria inicial do ser humano, que neles encontrou não somente as primeiras explicações da realidade, mas também os fundamentos do comportamento a ser adotado diante dela. Cerca de três milênios antes de nossa era, surgiu em determinados povos uma nova forma de pensar, mais rigorosa e eficaz. A razão começou a sistematizar-se e a lógica passou a impor

claras exigências. Nasceu, então, a filosofia, da qual se esgalharam mais tarde as ciências. Tanto estas quanto aquela deram ao homem, com suas criações, uma visão mais objetiva do universo e permitiram-lhe usufruir das realizações da técnica. Com isso, deram nascimento à civilização em que vivemos, que finca suas bases na precisão científica e matemática.

Assim sendo, o saber científico, bem como o mito constituem manifestações respectivas de duas atitudes do pensamento diante da realidade. O mito corresponde às experiências de um homem que se sente parte da natureza animada, com a qual está em contacto integral e imediato. Representa a expressão espontânea de vivências nas quais a subjetividade ainda não foi eliminada, mas, ao contrário, projeta-se sobre todas as coisas. Seus conteúdos estão ao alcance de todas as pessoas, que não necessitam de qualquer preparo especial para entendê-los. O mito desperta ressonâncias na alma coletiva, revestindo-se geralmente de formas poéticas que o tornam mais atraente. A ciência, por sua vez, é o produto da observação meticulosa da realidade e da elaboração intelectual. O homem de ciência coloca-se acima da natureza e procura estudá-la de fora para dentro. Ao analisá-la, elimina qualquer ingerência subjetiva. Para explicá-la, vale-se do linguajar lógico e inteligível.

Ora, o predomínio da mentalidade científica não elimina necessariamente as vivências míticas. Os homens civilizados continuam não só a ladear as fronteiras do mítico, mas também a fazer incursões em seu território.

As grandes religiões superiores, por exemplo, quando atuam no mundo contemporâneo, não apenas difundem os conteúdos éticos e a religiosidade, como também expõem as suas tradições míticas, reinterpretando-as e acomodando-as às experiências e às realidade do presente. As artes e as literaturas, por seu turno, apresentam os mitos tradicionais sob novas luzes ou criam outros, que devem exprimir os eternos sonhos e as inquietudes do homem. Até nos campos da economia, da política e da vida social, os mitos deificam personagens ou instituições, quando não emprestam densidade e contornos fabulosos a determinados acontecimentos. Trata-se de fenômenos de

tal forma definidos, que nem sempre é fácil deslindar onde começam e onde acabam. E muitos mitos chegam mesmo a pesar como verdades científicas.

Em outras palavras: apesar do predomínio da ciência e da técnica, os homens permanecem tributários do modo de pensar mítico, pois nele encontram a satisfação de necessidades que não podem ser atendidas nem pela ciência, nem pela técnica.

Eis o que Karl Jung escreveu a este respeito, em um de seus últimos trabalhos, intitulado *Ensaio da exploração do consciente* e publicado em 1961:

> O homem só se foi tornando consciente de modo gradual, com dificuldade, mediante um processo que se estendeu ao longo dos séculos. Esta evolução está longe de ter-se concluído, uma vez que algumas vastas regiões do cérebro ainda se encontram rodeadas de trevas.

Jung considerava muito importante a função dos mitos, a ponto de afirmar que a crise atual da humanidade se devia ao fato de que o mundo moderno buscava, mas não podia encontrar, o mito próprio, isto é, aquele que, substituindo os desaparecidos ou os que tinham mantido a vida do passado, pudesse servir de fonte espiritual das novas forças criadoras.

Os mitos, com sua carga emocional, com suas raízes psicossociais, estão sujeitos a projeções distintas, de acordo com a amplitude das experiências a que correspondem. Alguns podem alcançar o âmbito universal. Freud, por exemplo, atribuía ao mito de Édipo a extensão máxima, porque, na sua opinião, ele provém de impulsos tão profundos que se encontram em todos os seres humanos. Oswald Spengler, em seu livro *A Decadência do Ocidente*, declarava que o mito de Apolo, deus da luz e da poesia, simbolizava a cultura grega, com seu amor pelo concreto e pelo luminoso. Já a cultura ocidental, ainda em seu juízo, tinha o seu símbolo no mito de Fausto, devido à curiosidade insaciável e às aspirações ao infinito e ao ilimitado. Spengler acreditava, por seu lado, que as culturas se exprimem por meio de símbolos, os

quais, com certeza imediata, apresentam coisas que seria impossível comunicar racionalmente.

Mais do que por suas façanhas, por suas idéias ou realizações práticas, as épocas históricas distinguem-se de outras, às vezes, pelos mitos que preferiram. Cada uma destas pode estar inspirada por uma grande paixão, um grande sonho ou por alguma decepção profunda, que se manifesta por meio de mitos.

Nós, bolivianos, acreditamos encontrar em nosso passado – constituído pelos períodos do Kollasuyo[1], da Colônia e da República – os três mitos profundos correspondentes a cada uma dessas épocas, caracterizando-as e simbolizando as manifestações fundamentais de sua sensibilidade vital.

Em torno desses mitos gira naturalmente a enorme variedade de mitos religiosos, políticos, sociais etc., que fervem nas diferentes zonas e estratos de nossa sociedade. Será necessário, algum dia, proceder-se ao estudo de todos eles, determinando os seus tipos, classificando-os, estabelecendo as suas procedências e comparando-os com os que existem em outras partes do mundo.

Aqui, só nos interessam – repetimos mais uma vez – aqueles que, correspondendo a profundas experiências coletivas, simbolizam as atitudes próprias de cada uma das épocas enumeradas.

Nossa mitologia, infelizmente, não está entre aquelas que permitem fazer do passado uma legenda dourada. É uma mitologia que corresponde a evidente dramatismo histórico. Nosso passado constitui uma sucessão de conflitos. Cada época renega a anterior. Trata-se de uma história que, mais do que arqueológica, no sentido empregado por Foucault – isto é, uma superposição de capas distintas –, melhor poderia ser qualificada como geológica. As diferentes épocas são separadas por fraturas profundas, desmoronamentos, substituições violentas de estruturas sociais.

---

[1] Parte do Império Inca a que corresponde aproximadamente à Bolívia de hoje. Aqui, significa o período pré-colombiano da história do país. [Nota do Tradutor]

Nosso mito mais antigo é de origem indígena. Os primitivos habitantes do Kollasuyo, ainda pouco conhecidos, criaram o mito primordial de nossa cultura. Eles foram induzidos, pela força, pela grandiosidade e pela imponência das cordilheiras, à sacralização das pedras e das montanhas entre as quais viviam. Para eles, estas eram animadas. Nelas, encontravam a própria origem e a elas vinculavam o próprio destino, colocando assim, na base de suas experiências, o sentimento de uma espécie de vida cósmica.

Em seguida, a irrupção brusca dos espanhóis paralisou subitamente a existência indígena e buscou sobrepor-lhe uma outra forma de vida. Com ela, surgiu um novo mito, que até mesmo transformou nosso país num centro de atenção universal. O mito do Cerro de Potosi, que passou a dominar a vida da Colônia, circulou por todo o mundo, fascinando os homens com a promessa de riqueza imediata que lhe ofereciam as suas minas fabulosas.

A vida colonial teve um final dramático. A guerra de independência converteu o país num imenso campo de batalha, de que resultou a criação da República, após espanhóis e patriotas terem-se enfrentado durante 16 anos. O sentimento de repulsa, nascido dentro da Colônia e exacerbado com a guerra, engendrou o mito que denominamos o espectro espanhol, o qual, durante quase um século e meio, fez que os bolivianos repudiassem primeiro, para depois negar e afinal ignorar totalmente o nosso passado, fazendo que nos sentíssemos órfãos.

* * *

Os mitos profundos nunca desaparecem definitivamente. Somente quando o contexto histórico de que fazem parte é substituído por outro, perdem eles o seu caráter sagrado, podendo sobreviver como símbolos ou alegorias, tal como ocorre, por exemplo, com os mitos gregos e latinos, que ainda subsistem graças à validez poética que lhes é conferida pela simpatia e pela compreensão que inspiram. Quando isso não ocorre, quando a moldura histórica se modifica, os mitos profundos podem perder o antigo predomínio, ou podem mesmo

dar lugar a outros que melhor correspondam às novas realidades mediatas, mas não morrem.

Em tal eventualidade, eles passam a integrar, juntamente com outros mitos importantes, este patrimônio comum, denso e misterioso, que dá a cada povo a unidade espiritual de que necessita para a própria permanência. Passam, pois, a integrar aquilo que Unamuno chamava de "intra-história", isto é, aquela história silenciosa que, sob as fugazes e ruidosas manifestações da atualidade, acumula e sedimenta o que de mais substancial se produz dentro das agitações do tempo. E ali se mantêm, dispostos a se manifestar quando surgir uma oportunidade para tanto. Não é difícil encontrar no homem de hoje os vestígios de mitos que, embora revestidos de formas atuais, correspondem a preocupações humanas profundas e datam do início das idades.

Os poetas sempre falaram das metamorfoses dos deuses. Os historiadores descobrem com freqüência ressurgimentos da alma dos povos. Na atualidade, os sociólogos passaram a estudar os sincretismos, os quais, sempre que há superposição de culturas, permitem aos mitos amalgamarem-se uns a outros, para perpetuar os próprios conteúdos essenciais.

Como se pode observar, os mitos profundos também se projetam no tempo. Podem ter múltiplas e variadas reencarnações. Renovam-se de acordo com as circunstâncias. Flexíveis, evoluem como avatares inesperados. Um antigo mito religioso pode ressurgir como mito estético ou político. O mito político de uma época pode transformar-se em mito ideológico de outra.

Por isso, a cultura de cada povo conserva preocupações constantes, que persistem ao longo das eras e inspiram os seus artistas, pensadores e dirigentes. E estes revelam-nas em suas criações, por vezes de modo obsessivo, o que os converte em autênticos representantes da alma dos respectivos povos.

No presente ensaio, depois de mostrar os mitos profundos de cada uma das épocas de nosso passado, faremos ver o seu renascimento em algumas importantes manifestações artísticas, literárias e políticas contemporâneas.

O mito primordial

O mundo de Kollasuyo é formado de montanhas que se erguem a alturas prodigiosas. Naquelas paragens, a atmosfera, é tão diáfana e a luz, tão radiosa, que delineia à distância a silhueta dos cumes, dando-lhes a nitidez de cristais. As rochas, graças à sua imobilidade e permanência imutável, produzem a impressão de eternidade. Nada mais natural, portanto, que seus povoadores primitivos – anteriores à conquista dos incas – fizessem daquele território um mundo mítico.

Como seres animistas, sentindo alma e vida em todas as coisas, os kollas[1] priorizaram a sacralização das montanhas e das pedras, como fica manifesto em seus principais mitos e lendas. Acreditavam eles que seus antepassados haviam surgido das encostas dos montes e que muitos deles, como forma de castigo, haviam sido convertidos em pedras, como consta em lendas deste gênero ainda no período incaico. Martin de Morúa, citado por Jesus Lara, contava que, ainda no ano de 1590, tinha visto as estátuas de pedra em que se tinham transformado a Ñusta[2] Chuquillanto e o pastor Acoytrapa, por se terem unido num amor sacrílego.

Esta velha crença serviu também para explicar a origem dos incas. Segundo a versão recolhida por Pedro Sarmiento de Gamboa, os incas nasceram do flanco de um monte, situado a seis léguas de Cuzco. Foi lá, também, que havia nascido, sem "geração por pai", a nação de índios chamada *maras* e, mais tarde, os denominados *tampos.* Os Incas eram quatro homens e quatro mulheres que se consideravam irmãos. O mais velho, chamado Manco Khapac, transformou em pedras os seus irmãos mais jovens e se desfez do terceiro, enviando-o a uma cova em cuja entrada colocou uma pedra, "sentando-se em cima dela", conforme menciona Sarmiento de Gamboa. Manco Khapac morreu com cento

[1] Povo pré-incaico, habitante de regiões do Chile e da Bolívia. [Nota do Tradutor]
[2] Princesa e divindade lendária. [Nota do Tradutor]

e quarenta anos, convertendo-se numa pedra, que passou a ser adorada pelo povo.

A mitologia da pedra ocorreu no altiplano, num período anterior até mesmo à cultura kolla. O etnólogo francês Jehan Vellard conseguiu recolher testemunhos impressionantes da cultura uru, que agoniza lentamente, se é que já não desapareceu definitivamente, junto ao lago Poopó, no altiplano boliviano.

Os urus eram totalmente distintos dos demais grupos de índios que se encontravam nos Andes, ao seu redor. Muito provavelmente, eram os últimos sobreviventes, na Cordilheira, dos homens que tinham migrado do leste da Ásia, através da América do Norte, e que foram mais tarde quase totalmente substituídos por imigrações sucessivas provenientes da China e da Indonésia. Passando pela Melanésia e pelo Oceano Pacífico, teriam arribado à América do Sul cerca de oitocentos ou mil anos antes de Cristo, tendo subido gradualmente aos Andes para fugir dos desertos arenosos das costas do Pacífico. Segundo o mesmo Vellard, os urus consideravam-se os mais antigos homens a ocupar os Andes. Acreditavam que, em épocas remotas, haviam sido semideuses, filhos da Onipotente Pedra Principal, com cabeças de pumas e condores, como as que se podem ver na chamada Porta do Sol de Tiahuanacu. Todos obedeciam à Onipotente Pedra Principal, que os tinha criado e podia transformá-los de novo em pedras semelhantes aos monólitos de Tiahuanacu.[3]

De acordo com as informações transmitidas pelos cronistas coloniais, a mitologia da pedra dos kollas teve seu símbolo supremo em Viracocha, que os próprios incas veneravam como uma divindade primordial. Há duas versões sobre este Viracocha. A primeira, que sem dúvida sofreu a influência do catolicismo, faz dele uma espécie Cristo indígena, reformador moral, perseguido e solitário. A outra vertente, mais antiga, mostra-o como uma dessas divindades cosmogônicas, freqüentes nas mitologias do continente americano, um deus saído da terra, deus petrificador, que acaba finalmente por

[3] Primeiro grande império dos Andes, berço da civilização andina. [Nota do Tradutor]

converter-se ele próprio em pedra. Segundo o depoimento de Juan de Betanzos, os povoadores primitivos do Kollasuyo viveram na obscuridade até que, das espumas do lago de Titicaca, que é formado pelas águas procedentes das regiões nevadas andinas, surgiu o deus Viracocha, que imediatamente se dirigiu ao local atualmente ocupado pelo Tiahuanacu, onde fez o sol, a lua e as estrelas, e colocou-os no céu para iluminar o mundo. Decepcionado com os homens que via a seu redor, converteu-os em pedras. Em seguida, pôs-se a modelar outros, também em pedra, pintando-os com as cores e os trajes que deveriam usar. Determinou que estes se enfiassem pela terra e fossem reaparecer nas fontes, nos rios, nas covas, nos cerros do país. E assim o fizeram, fundando os diferentes povos que ali passaram a existir. Depois de sua morte, foram novamente transformados em pedras, passando então a constituir os "huacas"[4] dos povos respectivos. Viracocha deixou Tiahuanacu, para caminhar em direção a Cuzco. A 18 léguas desta cidade, num lugar denominado Cacha, foi interceptado por muitos homens que, ignorando a sua verdadeira identidade, intentaram matá-lo. Ele mandou cair o fogo do céu sobre eles e fez-lhes saber que ele era o seu criador. Com isso, os homens adoraram-no e erigiram no lugar do incêndio uma "huaca", com sua imagem esculpida numa pedra com cinco varas de altura e uma de largura. O cronista Betanzos diz ter visto não só a "huaca", como a terra calcinada pelo fogo, que estava em volta. Enfim, Viracocha voltou para o lago e, caminhando sobre as águas, desapareceu para sempre.

* * *

Os kollas não conheciam a escrita, tampouco os incas, motivo por que não puderam nos transmitir a própria versão de suas crenças. Além disso, os incas, que haviam conquistado o Kollasuyo um século antes da chegada dos espanhóis, eliminaram praticamente tudo que poderia servir de testemunho daquelas antigas modalidades de

[4] Nome que os indígenas davam a um lugar sagrado; objeto de culto familiar. [Nota do Tradutor]

pensamento. O que delas conhecemos, além das informações impressas e freqüentemente deformadas pelos cronistas, pode ser encontrado, em parte, nos restos da arquitetura, da cerâmica e dos têxteis kolla, que chegaram até nossos dias e são objeto de pacientes e cuidadosas investigações; em parte, em alguns resquícios conservados nas povoações autóctones, ou já incorporados ao folclore popular das cidades.

Todos esses elementos confirmam que o predomínio da mitologia da montanha e da pedra sagrada foi anterior à supremacia da mitologia do sol e da terra, professada pelos incas, que não conseguiram impô-la totalmente no Kollasuyo.

Em 1920, Rigoberto Paredes publicou um livro notável, intitulado *Mitos, superstições e supervivências da Bolívia*, no qual recolheu as crenças populares que fora encontrando, não somente nos campos, como também nas cidades do país. No conjunto, estão compreendidas as que se referem às plantas, aos animais e às coisas, bem como as correspondentes às viagens, trabalhos agrícolas e festividades, nascimentos, enfermidades e morte.

Significativamente, o livro não registra mitos ou supervivências relacionadas com o culto ao sol. Informa que, embora a memória de Viracocha tenha praticamente desaparecido da atualidade, o culto das montanhas, das covas, dos rios e, sobretudo, das pedras, mantém toda a sua vitalidade. "O culto das pedras é generalizado entre os índios.", escreve ele, para logo acrescentar: "Eles as têm como a base de seu mundo e como o princípio eficiente dos fenômenos da vida." Conta ainda que os índios veneram particularmente as pedras isoladas, porque, quando há guerras, elas se transformam em guerreiros, os quais, depois de terem lutado, retornam à sua condição pétrea. No que diz respeito às montanhas, os índios ainda adoram, como se fosse a sua própria *achachila*[5], os montes próximos, localizados nas próprias regiões, e dos quais acreditam terem saído seus antepassados. O mesmo Rigoberto Paredes também recorda, por exemplo, que em 1898, quando um excursionista inglês manifestou o desejo de escalar o Illampu, os índios

[5] Divindade residente de uma montanha. [Nota do Tradutor]

da região se opuseram à idéia, temerosos dos efeitos que a profanação provocaria. Disse ele: "Os índios sentem predileção por penhascos ou certas pedras que representam a imagem de pessoas ou animais". Ou ainda:

> o índio, ao atingir o cume de uma montanha ou cerro, aproxima-se de um monte de pedras, que sempre se encontra formado ali, põe-se de joelhos e roga às pedras, do fundo de sua alma, que o deixe passar com saúde.

Nosso grande poeta Oscar Cerruto dedica um de seus mais belos poemas àqueles que ele chama de "os deuses oriundos" e que invoca nestes termos:

> Eu vos vejo nos princípios do mundo,
> ó deuses dos páramos e das cordilheiras.
> Deuses que alimentaram
> o pavor e as vigílias de meus antepassados,
> reinando a partir da montanha hostil sem auroras,
> com o cenho cruzado de centelhas,
> a mão sobre o trovão.

Os deuses oriundos, mencionados no poema, observam distantes as coisas que têm "a certeza mineral da rocha", que as cumula de eternidade. Apesar disso, ao longo dos noventa versos do poema, nenhuma só vez se refere ao sol. Em vez deste, menciona o condor, que, para os índios bolivianos, é sagrado como os montes: "*O condor em suas nuvens e geleiras".*

* * *

Tiahuanacu é sem dúvida o mais importante monumento arquitetônico que nos resta do passado kolla – não só o mais importante como talvez o mais eloqüente. Constitui atualmente um dos maiores enigmas da arqueologia sul-americana. "Na monotonia da planície imensa e magra surgem as ruínas, como um milagre", diz Jaime

Mendoza, no poema que lhe dedicou. Estão constituídas por monólitos gigantescos que pesam toneladas e cujas dimensões nos fazem pensar em forças titânicas. A Porta do Sol, com três metros de altura e quatro de largura, é formada por um só bloco de pedra e representa a sua peça mais famosa. Seus baixo-relevos, de uma perfeição admirável, são considerados os mais belos da arqueologia sul-americana.

Tiahuanacu já era um mistério, quando os incas chegaram pela primeira vez ao Kollasuyo. Os habitantes da região deram-lhes explicações fantásticas sobre a origem. Segundo a versão recolhida por Cieza de León, todo aquele conjunto teria sido edificado numa só noite por gigantes desconhecidos, que logo desapareceram. Ao padre Cobo, os índios deram esta outra: "Nossos antepassados disseram-nos que estas pedras tinham sido transportadas pelos ares, ao som de uma trombeta tocada por um homem."

Os arqueólogos bolivianos também experimentaram o poder de gerar mitos que têm as ruínas. Belisario Díaz, em seu *Ensaio de pré-história americana,* publicado em 1920, sustentava que Tiahuanacu fora construído por um grupo da raça atlântida, "que se estabeleceu nos arredores do lago de Titicaca, onde fundou uma sede importante, com metrópole e porto, mas cujo nome ignoramos completamente." Segundo Díaz Romero, as ruínas foram abandonadas pelos atlantes, quando surgiram na região novas raças chegadas à América através do estreito de Bering. Arturo Posnansky, incansável pesquisador das ruínas, pensava, por sua vez, que Tiahuanacu havia sido o berço do homem americano e que de lá "haviam sido enviados para todo o continente chefes e colonizadores que reuniam hordas dispersas e fundavam cidades."

Em nossos dias, as especulações em torno dos discos voadores atualizaram a mitologia tiahuanacota. Para estes novos agentes mitificadores, os baixo-relevos da Porta do Sol representam os seres que construíram a cidade. Seriam os personagens alados que transportavam pelos ares os blocos imensos de pedra. E os estranhos capacetes figurados nos monólitos seriam os mesmos usados por aqueles astronautas pré-históricos.

Segundo os arqueólogos, Tiahuanacu foi, na realidade, um centro religioso importantíssimo, provavelmente o santuário de Viracocha, cuja imagem apareceria com terrível majestade no centro da chamada Porta do Sol. Aliás, estas ruínas não têm a antiguidade que lhes atribuem as lendas, e sua decadência deu-se três ou quatro séculos antes da chegada dos incas. Parece ter durado pouco mais de mil anos, durante os quais sua vida passou por diferentes fases, que foram expressas nos sucessivos tipos de esculturas e entalhes na pedra ali produzidos, dos quais só se conservou uma parte muito reduzida.

A iconografia e os motivos tiahuanacotas que aparecem nas cerâmicas e nos tecidos tiveram larga difusão na região andina. Avançando para o sul, chegaram até as atuais províncias do norte argentino. Alcançaram o Equador, por intermédio de Huari – outro importante centro cultural da época, surgido pouco depois de Tiahuanacu, na região de Montaro, do Peru atual. Tal difusão deveu-se não só ao estabelecimento de vínculos comerciais, mas também a conquistas militares. Estas parecem ter sido as mais prováveis das regiões em que restaram traços de culturas anteriores.

* * *

Como já dissemos, os construtores de Tiahuanacu só conheciam a linguagem oral. Embora não nos tenham podido transmitir com a palavra escrita as idéias e os sentimentos que os levaram a realizar uma obra tão grandiosa, não há dúvida de que os expressaram mediante os símbolos e imagens que lá deixaram, e dos quais nos chegou, infelizmente, só uma parcela tão reduzida.

A preferência pela mitologia petrificadora, então predominante entre os povoadores do Kollasuyo, é confirmada por esses símbolos e imagens, que aparecem nas enormes estátuas monolíticas e nos baixo-relevos talhados na Porta do Sol e que podem ser encontrados também – desta feita com cores belas e vivas, nos têxteis e na cerâmica.

As criações tiahuanacotas caracterizam-se pelo refinamento artístico e pela elegância excepcionais. É com grande deleite que nossa imaginação acompanha, nas linhas de sua geometria perfeita, a estilização de

condores, pumas e serpentes que ali aparecem em profusão. A arte tiahuanacota, à semelhança do que ocorre com todas artes pré-históricas, obedece com rigor a determinados modelos, tanto nos temas quanto nos desenhos e cores, o que nos permite identificá-la de imediato.

Correspondem à estrutura mental de seus criadores.

As características fundamentais da arte tiahuanacota podem ser assim resumidas: 1. o abstracionismo; 2. o predomínio das formas geométricas lineares; 3. a ausência do círculo. Todas estas características parecem constituir a expressão de uma mitologia predominantemente petrificadora.

Contudo o abstracionismo tiahuanacota nada tem em comum com o que dominou recentemente o mundo das artes plásticas. Este corresponde a um estado de consciência do homem contemporâneo, desumanizado pela técnica, que tende à eliminação das formas naturais. Prescindindo de qualquer figura, emprega livremente as linhas, cores e volumes para expressar todas as modalidades da sensibilidade estética.

O abstracionismo tiahuanacota, por sua vez, não recorria à eliminação das figuras, mas reduzia-as aos elementos essenciais, apresentando-as sob formas esquematizadas e geométricas. Estilizações belíssimas mostravam tais figuras condensadas nas suas linhas mais puras. Este tipo de abstracionismo, que era comum em toda arte pré-colombiana, atingiu elevado grau de perfeição na arte tiahuanacota, distinguindo-se pelo predomínio quase absoluto das linhas retas. No entender dos especialistas, isso permitiu-lhe alcançar excepcional elaboração nas simbolizações gráficas e arquitetônicas.

Gaston Bachelard, em seu livro *A terra e os sonhos da vontade*[6], diz que, diversamente do que acontece com o ar, a água e o fogo, que não oferecem solidez, a terra constitui uma resistência que se opõe à ação do homem. Esta resistência representa a pedra constante e imediata, que pode chegar por vezes à hostilidade. Diante da pedra, o homem toma consciência da própria energia. Recordemos que, no

[6] Ver, no apêndice deste volume, meu artigo intitulado *Os sonhos da terra*, página 149.

poema a que fizemos alusão acima, Jaime Mendoza dizia o seguinte a propósito de Tiahuanacu:

> Força mágica da terra – a força da mente
> e a força do músculo – que num alarde impotente
> quis dar a medida de seu poder, em meio
> a esta planície descampada, reino de frio e tédio.

Segundo Bachelard, a pedra, devido à sua franca agressividade, provoca no homem a vontade de talhar, de esculpir e sobretudo engendra o pensamento geométrico, a necessidade de precisão no ajuste. "A agressividade provocada pelo que é duro constitui uma agressividade reta, ao passo que a agressividade do macio é curva." O mesmo Bachelard transcreve, no capítulo inicial de seu livro, estas palavras de Romé de L'Isle:

> A linha reta mostra-se particularmente afeita ao reino mineral. No reino vegetal, ainda se pode encontrar a linha reta com bastante freqüência, mas sempre acompanhada da linha curva. Finalmente, nas substâncias animais, a linha curva é sempre a predominante.

Após isso, Bachelard chega à seguinte conclusão: "Por meio das imagens, o homem conclui a geometria interna, a geometria material de todas as substâncias."

É isso o que se vê bem claramente na arte dos índios pré-colombianos. A tendência ao realismo – o emprego, nos desenhos, das linhas curvas combinadas com as linhas retas – aparece nas regiões em que são mais abundantes a vegetação e a vida animal. Enquanto isso, na arte do Tiahuanacu, é quase absoluto o triunfo da abstração retilínea. As esculturas restringem-se a verdadeiras colunas retangulares, nas quais a cabeça, o corpo e os membros inferiores dos enormes monólitos antropomorfos passam a ser quadrados, sem qualquer tentativa de expressão realista. Os animais dos baixo-relevos – condores, pumas e serpentes – apresentam contornos angulosos. Os têxteis e a cerâmica tiahuanacota imitam as esquematizações que aparecem nas pedras. Na arte de Tiahuanacu, reina a imaginação retilínea, imposta pela pedra.

Dentro da coerência peculiar aos símbolos, o abstracionismo linear presente nos grafismos tiahuanacotas vê-se complementado, em sua significação, pela predominância do quadrado e seus derivados e pela ausência do círculo.

Na arte tiahuanacota, é patente a presença do quadrado nas suas diversas formas – o quadrilátero, o losango e a cruz –, que aparecem permanentemente dentro dos desenhos. O quadrado é igualmente a figura antidinâmica por excelência, pois representa a estabilidade, o reconhecimento intuitivo da limitada extensão do mundo físico, motivo por que constitui o símbolo universal da terra. Está ainda associado ao simbolismo do número quatro, que também representa o tangível, o sólido. Os tiahuanacotas, como muitos outros povos, dividiam a terra em quatro zonas, ou regiões.

A figura do quadrado está presente nos grafismos tiahuanacotas, sempre associado a outros símbolos que lhe são afins. O signo "escalonado", isto é, em forma de escada, utilizado por todos os povos americanos, é o que prevalece em Tiahuanacu. Ele simboliza a posição entre o céu e a terra, entre a região das nuvens e condores e a região dos pumas e das serpentes. O predomínio da terra, do sólido e do tangível, que indica a presença do quadrado, é corroborado pela ausência do círculo nos símbolos tiahuanacotas.

Na linguagem universal dos símbolos, o círculo representa o céu, o movimento dos astros que giram em torno da terra, as aves, as nuvens que circulam pelo ar, a chuva e os raios que caem das alturas. O círculo é um símbolo dinâmico, que representa tudo que há de mutável, de agitação no mundo.

No entanto, o círculo está praticamente ausente da arte tiahuanacota, na qual aparece apenas como elemento secundário. Em Tiahuanacu, que tende até a tornar quadradas as curvas, as cabeças são quadradas. As figuras são assim deformadas para poderem ser encaixadas em quadriláteros. A própria imagem central da Porta do Sol, que pode ser a imagem de Viracocha, também é quadrada.

Para melhor nos darmos conta, em toda a sua plenitude, da singularidade da simbologia tiahuanacota, a fim de apreciá-la

condignamente, basta comparar a rigidez de seus grafismos com as linhas ondulantes, flamejantes e retorcidas dos grafismos mexicanos. Nada há de mais oposto à frisa da Porta do Sol, que alguns supõem ser um calendário, do que o chamado calendário asteca, coincidentemente também designado como Porta do Sol. Esta, devido a seus conteúdos simbólicos, é sem dúvida uma das mais importantes obras da arte asteca. Neste círculo perfeito de quatro metros de diâmetro, está representado um dos ciclos cósmicos. A mitologia mexicana era tão diferente da tiahuanacota, quanto o círculo o é em relação ao quadrado. O dinamismo, a agitação, a luta, os cataclismos intermináveis que prevaleciam na primeira eram o oposto absoluto da permanência, da firmeza pétrea do mundo tiahuanacota.

* * *

O mito da pedra não configurou apenas a religiosidade dos kollas e as manifestações de sua arte. Ele também dava sentido à sua vida e estava presente na sua organização social e política. Já vimos que, como observou Bachelard, o homem encontra na pedra um desafio. Com sua dureza, com sua resistência à manipulação, a pedra instiga a vontade do homem e produz nele atitudes e sentimentos que tomam forma em seu comportamento, e até mesmo em suas instituições.

O kolla tem completa percepção da permanência, da estabilidade, da solidez das coisas que o rodeiam. Os rochedos e os montes, com seus contornos rígidos e firmes, mantêm-se imutáveis diante dos elementos, como o vento ou a água, que apenas resvalam por sua superfície. No comportamento normal, o kolla busca igualmente a precisão e o rigor que encontra no mundo que o cerca. Estes elementos conferem a seus atos a ordem e a disciplina que lhe permitem desenvolver uma atividade persistente e eficaz.

Como todos os demais povos indígenas que sofreram a influência desse universo, os kollas buscavam o permanente. Sobre este tema, dizia o eminente historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, em seu livro *Mito, tradição e história do Peru*:

> O índio peruano, tanto o do litoral como o da serra, sempre teve como característica inerente um instinto tradicional, um sentimento de adesão às formas adquiridas, um horror à mudança, uma busca de perenidade e de perpetuação que se manifestam em todos os seus atos e costumes.

E acrescentava:

> Este sentimento pode ser demonstrado de modo particular no culto à *pacarina*, isto é, o lugar de origem ou de aparição de uma divindade – que pode ser um lago, um penhasco, um cerro ou manancial – e do qual se supõe tenha surgido o antecessor familiar, ou –no culto aos mortos, *malquis* – da múmia tratada como ser vivente, e da *huaca*, ou local de adoração familiar.

No que diz respeito à vida social e política, o mito kolla apresenta a sua mais cabal expressão na organização política dos índios, os quais, mesmo tendo incluído em sua religiosidade o sol e a lua, também tiveram a inspiração de Viracocha e Tiahuanacu em sua vida política.

Louis Baudoin, no seu conhecido livro *O império socialista dos incas*, disse o seguinte: "O império existe em razão da hostilidade do meio." Os incas evidentemente transportaram para a vida política o ideal de solidez, de permanência, que está na essência do mito kolla. Com isso, conseguiram eles, no período relativamente curto de três séculos e meio, a unificação dos povos situados entre o centro do Chile e o norte do Equador. Criaram um estado que não só dispunha de uma só língua, como se achava sujeito a uma disciplina e a uma ordem que não permitiam a menor discrepância.

O regime incaico, dotado de estrutura rigorosamente vertical, governava a partir do topo, que previa tudo, que comandava tudo. Graças à supressão de qualquer forma de liberdade individual, eliminava não só toda possibilidade de desordem, mas também qualquer irrupção da aventura ou do acaso. O império incaico constitui um dos mais notáveis exemplos de governo monolítico de que se tem notícia.

Nayjama

Já assinalamos, em nossos livros sobre a história das idéias na Bolívia, a existência de uma corrente de pensamento chamada de *mística da terra*, que se manifestou entre alguns dos escritores mais eminentes do país, no segundo terço do presente século, e na qual julgamos encontrar reminiscências do culto pelo elemento telúrico, que está contido no mito índio.

Franz Tamayo, que foi o iniciador dessa corrente, afirmava que a geografia boliviana atuava de modo tão profundo sobre as instituições e o comportamento do homem andino, que chegava a incorporar as suas energias no próprio ser deste último. Sobre o tema, dizia Tamayo: "A alma destes montes se faz homem e pensa".

Por seu lado, Tamayo acreditava que o índio, como produto perfeito do mundo andino, pois que alimentado pelas seivas vitais deste mundo, era o único povoador autêntico do Kollasuyo, ao passo que os espanhóis não passavam de elementos adventícios, parasitários.

Por outro lado, Roberto Prudencio sustentava que a paisagem boliviana plasmava a cultura do país. Segundo ele, o sentimento da terra manifestava-se na alma dos indivíduos e das coletividades que a povoavam. "A paisagem modela o homem" – dizia ele – , "motivo por que a cultura não é mais do que a expressão do telúrico". Afirmava, ainda, que o índio estava sujeito a forças telúricas, embora permanecesse ao mesmo tempo o senhor delas.

> Absorto na adoração mística de uma paisagem tão grandiosa, terminou por arrancar da montanha o seu segredo e, já na posse da forma, fez-se criador, plasmando-a em imagens, em representações e em vocábulos.

Como conseqüência, Prudencio pensava que a Bolívia, para cumprir seu destino e criar novo ciclo cultural, "deveria inspirar-se nas formas da terra" e "captar da paisagem ancestral um novo sentido."

Em sua obra *Meditações sul-americanas,* o autor Herman Keyserling, filósofo estoniano, já se havia referido às influências plasmadoras das terras andinas sobre o ser humano. Nesse livro – considerado pelo próprio autor como sua "obra capital e definitiva", escrito depois de sua viagem pela América Latina, em 1929 –, disse ele que a referida viagem ao altiplano da Bolívia fora uma das experiências decisivas de sua vida, pois lhe dera "o acesso ao terceiro dia da criação do mundo." Foi então que experimentou a dominação das forças telúricas. "Senti-me incorporado ao devir cósmico de modo tão íntimo quanto um embrião; caso dotado de consciência, conheceria que é um elemento de evolução orgânica supra-individual. Percebi então, entre outras coisas, que sou terra e pura força da terra. Sou terra não somente como ser material, do mesmo modo como esse não-eu constitui parte essencial de meu eu."

Quem, porém, no processo de revalorização do mito ancestral, chegou mais perto dessa meta foi Fernando Díez de Medina, a cuja obra, neste sentido, vamos dedicar o presente capítulo.

* * *

Fernando Díez de Medina é um dos escritores mais fecundos da Bolívia e um de seus mais brilhantes prosadores, já tendo publicado cerca de cinqüenta livros, nos quais se revela senhor de todos os recursos da linguagem. Sua pena exercitou-se em todos os gêneros literários, inclusive no ensaio, na novela, na história, na biografia e na tragédia. É nos versos que seu estilo se manifesta com maior esplendor e beleza. Suas idéias políticas, sociais, estéticas e religiosas formam um conjunto harmonioso que merece estudo acurado, como se começou a fazer. De fato, Alfredo López Camacho e Mario Portanda Ramos publicaram em 1978 os livros intitulados, respectivamente, *O pensamento andino* e *Fernando Díez de Medina*, que enfocam a totalidade de sua obra.

Aqui, só nos vamos referir a seu livro *Nayjama*, por meio do qual ele trouxe ao tema que nos interessa as contribuições mais brilhantes e

originais de seu pensamento. Foi nesta obra que ele conseguiu exprimir seu sentimento da vida cósmica com a máxima limpidez e autenticidade. Comparadas com a sua, as aproximações com o mundo andino de Franz Tamayo e Roberto Prudêncio parecem-nos demasiadamente cerebrais e intelectualizadas. Fernando Díez de Medina, ao contrário, é profundamente emocional e poético.

Nayjama é sem dúvida sua obra prima, para a qual os livros anteriores serviram como preparação. E os posteriores consistem no seu desenvolvimento ou na projeção dele sobre outros aspectos do pensamento e da vida de Fernando Díez de Medina.

Nayjama apareceu em 1950, quando o autor tinha 42 anos. Ao apresentar o livro, o escritor Gonzalo Romero, após referir-se ao seu conteúdo, assim se expressou:

> Parece escrito por um rapsodo da Grécia antiga. O *Nayjama* vem a ser a voz da América Índia, a resposta necessária a Papini, o incrédulo, que havia negado a nossa potência criadora. Haverá obra mais forte e mais criadora que este *Nayjama,* de Díez de Medina, a mais profunda canção de amor surgida no solo americano?

De fato, Giovanni Papini, escritor italiano famoso em meados do século atual, havia escrito um artigo, em 1947, afirmando que a América Latina não tinha cultura própria, motivo por que se limitava a imitar a Europa. O artigo havia provocado muitos comentários apaixonados em todas as partes. Fernando Díez de Medina escreveu então um ensaio intitulado "O magnífico ignorante", no qual, criticando o escritor italiano, mostrava a originalidade da cultura latino-americana. Como diz Romero, *Nayjama* constitui uma prova desta tese.

De qualquer modo, o livro foi recebido na Bolívia como uma revelação da profundidade andina. No excelente prefácio que escreveu para a *Literatura da Bolívia*, de Fernando Díez de Medina, publicada na Espanha, Hugo Bohórquez afirmava que, no seu entender, "jamais se tinha escrito livro mais profundo e mais belo no país."

Na Espanha, os *Cadernos hispano-americanos* consideram-na "um canto coral em que se fundem o índio e a natureza revolta, obra prima

de reivindicação da alma indígena." Para o *Mundo Hispânico,* tratava-se de "uma verdadeira rapsódia boliviana, um excelente poema em prosa lírica impecável."

O prestigiado crítico argentino Juan Pablo Echagüe, ao terminar um extenso elogio de Díez de Medina, declara:

> Pela boca deste autor fala o mais remoto passado, e por meio dela parece revelar-se o velho enigma da cosmologia andina. Suas palavras assumem o significado de uma verdade essencial. Não só por sua projeção americana e pelo amor com que foi concebido, como pela eloqüência de seu estilo e pela beleza que reflete, *Nayjama* permanecerá para sempre na literatura do continente.

A publicação do livro contribuiu para que o autor recebesse em 1951 o Prêmio Nacional de Literatura, que pela primeira vez era outorgado no país.

Trata-se de um livro otimista, pleno de amor às coisas e aos homens, que respira esperança e desperta até mesmo reminiscências religiosas, quando, por exemplo, como nos velhos livros, começa com estas palavras: "Este livro é o livro de *Nayjama,* o Buscador", ou quando conclui, dizendo: "E assim termina o livro de *Nayjama.*"

O personagem único da obra, Nayjama, não é um santo, tampouco um fundador de religião. O próprio livro chama-o de "O Buscador", qualidade que se revela fundamental para Fernando Díez de Medina: "O homem é uma busca" – que ele qualifica em outra obra como uma "busca sem trégua." Ainda na *Teogonia andina*, publicada em 1973, atribui-se-lhe este título, embora na realidade ele tenha deixado de ser um mero homem para transformar-se em um dos deuses do orbe andino, no "mestre da conduta", que "difunde com a palavra veraz a missão do homem jovem que se projeta em direção ao futuro." Em 1977, Díez de Medina publicou uma novela intitulada *O buscador de Deus*, na qual reiterava que o "buscador é o símbolo do homem atual, ansioso por ver claramente em meio à treva contemporânea."

Com *Nayjama*, Díez de Medina criou um personagem excepcionalmente significativo dentro da literatura boliviana. É o

enamorado dos Andes, de seus montes, de suas planícies, de seus povoados e de suas cidades. É o homem que, diante das cordilheiras, sente ao mesmo tempo fascinação e espanto, sentimentos estes que, segundo Rodolfo Otto, estão na raiz da religiosidade. Embora Fernando Díez de Medina tenha criado mais tarde outros personagens dotados de traços similares, não há dúvida de que nenhum deles apresenta a espontaneidade, a sinceridade, a harmonia interior exibidas por *Nayjama*, características que o colocam, entre todos, como o mais próximo da alma boliviana.

Nayjama nasce e vive aos pés do monte Illimani, que "comanda a cavalgada dos cumes". Desde criança, ele sente a majestade da montanha, cuja proximidade freqüentemente lhe produz espanto. Chega a perguntar ao seu pai: "Por que é tão grande?"

Cresce na solidão e no silêncio, amando apaixonadamente a sua morada. Ainda jovem, mas consciente dos sentimentos que lhe desperta o mundo em que vive, quer compreender o mistério a que correspondem estes sentimentos.

Lê sem parar, freqüenta muitos eruditos, consulta historiadores. Perde-se no estudo da arqueologia, cujo emaranhado lhe parece "uma selva delirante." Observa que, para a ciência, a cordilheira imensa e misteriosa nada mais é que um acidente geográfico, ou uma singularidade geológica. A meditação tampouco o ajuda. Dá-se conta de que as teorias podem ser tão versáteis como os próprios homens e que o turbilhão das circunstâncias "arrasta e enleia as idéias." A história parece-lhe "a mais débil das ciências". Fatigado de livros e de sábios, Nayjama chega à conclusão de que neles só encontrará o conhecimento daquilo que corresponde às experiências de povos estranhos e, não, às próprias. Como virá a mencionar mais tarde, acabou convencendo-se de que, para chegar a estas, "um índio poderá dizer-lhe muito mais que um livro". E, desse modo, faz Nayjama a sua primeira descoberta.

Assim, ele "fecha os livros e passa a fugir dos sábios". Decide aproximar-se da própria terra, ouvir-lhe os segredos, pois quer conhecê-la em todas as suas manifestações. Para tanto, despreza os meios mecânicos

de locomoção, embora rápidos e cômodos. Como costuma dizer, "somente o habitante conhece a sua terra passo a passo, solo e planta, planta e solo". Faz-se caminhante, caminhante solitário, o "homem das sandálias de vento", como disse Verlaine um dia, referindo-se a Rimbaud. E nesse tipo de exercício vive Nayjama muitos anos. Contempla as cordilheiras, escala as rochas, visita os casarios indígenas e cruza em todas as direções os campos pedregosos. Tudo isso provoca-lhe ao mesmo tempo sofrimento, deleite, espera e dúvidas, mas também aventura e medo. "Estás perto do mistério – diz a si próprio – e a sua proximidade te apavora." Pouco a pouco, consegue que se lhe abram as portas do "reino desconhecido das solidões místicas" e aprende a "linguagem cifrada dos montes."

O livro constitui a narração da aventura extraordinária, que nada tem de ordenada. Não cuida propriamente do itinerário da peregrinação, já que Nayjama nela só aparece nos momentos mais significativos. No campo, cruza com índios, que o saúdam submissos: "Boa tarde, meu senhor". Certa manhã, divisa ao longe alguém que caminha em sua direção. É apenas um ponto no horizonte, que cresce pouco a pouco. Meia hora depois, um jovem índio vigoroso passa por ele, sem sequer olhá-lo. Em seguida, afasta-se como veio, até perder-se novamente na distância. Em outra ocasião, pede um pedaço de pão a uma índia. Postada à porta da sua choupana, ela limita-se a olhá-lo, sem responder. O índio vive voltado para si mesmo, dentro da órbita da própria existência. "O índio é o solitário", diz Nayjama.

Apesar disso, Nayjama acaba descobrindo que o índio não é intratável nem triste. Visto de longe, aparenta ser ríspido, impassível, duro e até mesmo hostil. Na realidade, todo homem dá esta impressão, quando na presença de estranhos, porque qualquer homem é um ser confinado em si mesmo e, por isso mesmo, reprime sua capacidade de ternura. O índio talvez o seja em maior grau que os outros, pois vive isolado. Nayjama, contudo, pode observá-lo como ele se mostra realmente entre os seus, comunicativo e familiar. Apreciador de música, alegre e confiante, gosta de dançar, sem cansar-se, por vezes durante

horas, quando não por dias inteiros. Os seus mantos e ponchos, de cores bem vivas, são para ele "o sorriso da terra." Nayjama escuta a sua música. Suas flautas ressoam ao longe, espalhando suas queixas harmoniosas. Sua melancolia leva-o a perguntar:

"— Por que toca sempre a mesma coisa?"

Responde o índio:

"— Não sou eu. É o vento".

Recordemos, a propósito, que o escritor Adolfo Costa du Rels, quando indagado um dia por um jornalista sobre quem, em sua opinião, seria o melhor musico boliviano, respondeu simplesmente: "o vento".

A segunda descoberta de Nayjama, o Caminhante, consistiu em perceber que "o índio é o Ande e o Ande é o índio". Este não é somente o filho da montanha, aberto à natureza e com ela identificado. Mais do que isso, ele possui a magia dos montes. "Existe algo que chama a partir de seu interior indecifrável". Nayjama assim comenta a sua impressão:

> Toda comarca dita sua genealogia, e o páramo montanhoso o faz com maior ênfase. Como se fora um deus manifesto, o monte funde a matéria com a poesia, imprime ao morador a sua majestade dominadora.

E acrescenta: "O índio é uma labareda cósmica".

As andanças de Nayjama inundam a sua mente de idéias, do mesmo modo como os seus olhos se fartam das imagens singulares oferecidas pela estranha paisagem do altiplano. De lá, contempla as chamas que recortam suas silhuetas finas, elegantes, sobre o azul do céu. Admira as vicunhas, que cruzam velozmente as planícies ou galgam os montes. Fascinado, acompanha com o olhar o condor, senhor das alturas, que corta solenemente o espaço ou se precipita célere sobre as suas presas. O condor representa para ele a representação espacial da volúpia de imensidade. Por isso, ele compreende por que o índio, quando o vê, "sente que algo penetrou em sua alma". Quando Nayjama visita Tiahuanacu, as pedras talhadas ou esculpidas parecem-lhe cantar,

e nesse momento compreende que a sua principal beleza está no mistério que elas guardam em seu seio. Com os ombros apoiados numa das pedras, logo adormece e vê em sonho a cidade ressuscitada no auge de sua glória. Visita também o lago Titicaca, do qual conhece todas as baías e enseadas. Cruza-o em todas as direções. Desembarca em suas ilhas. Em uma tarde ensolarada, chega mesmo a banhar-se em suas águas, ainda tépidas àquela hora. Acima de tudo, fica impressionado com a terra estranha e solitária, dotada de um fascínio lunar. Seu caráter sóbrio confere-lhe uma impressão de veracidade, de moderação. Sente que ela lhe transmite uma lição de austeridade e recolhimento. "Quando caminhamos sobre estas terras elevadas, dir-se-ia que avançamos – diz ele – sobre um gigante, como que recolhendo o murmúrio dos milênios". Mas também existe a luz. "Aqui, ela brilha com mais intensidade; o céu é mais profundo, e o ar é mais transparente. É um reino de cristal: todo perfil torna-se vibrante; toda massa, decisiva".

Nascido aos pés do "monte dos montes", é neles que Nayjama encontra a revelação que vinha buscando. Numa tarde, estando de pé sobre um penhasco do altiplano, absorto em reflexões, veio-lhe à memória o primeiro versículo do salmo 121 de Davi, que assim começa: "Elevarei meus olhos para os montes, de onde virá o meu socorro". Dominado pelo encanto destas palavras, Nayjama supôs ver as montanhas a seu redor agitarem-se "como línguas lutando para falar".

Comparada com a de Nayjama, parece muito débil a experiência a que se refere Holderlin, no seu poema intitulado *O Reno*:

> Para mim os Alpes serão sempre
> uma divina arquitetura, a morada dos deuses
> no sentido antigo, mas de onde costumam ainda
> provir, em segredo, sentenças
> comunicadas aos homens.

Como sabemos, Nayjama sempre admirou as cordilheiras, por cuja majestade e beleza se sentia subjugado. Via nelas também o poderio, a pujança que as fez brotar nesse processo milenar e as transformou em "tempestades petrificadas". Mesmo assim, "as imensas massas abismais"

permaneciam mudas para ele, até o dia em que Nayjama teve uma súbita revelação e soube que não se chega à verdade pela experiência vital, nem pelos jogos da mente. "Compreendeu enfim – diz o livro – que a verdade não residia nas formas cambiantes da vida, uma vez que brotava das profundezas da terra".

Nayjama sentiu então que "os cumes nevados são forças sagradas, deuses manifestos". Impassíveis, cheios de majestade e poder, são "deuses adormecidos no sonho cósmico". Não se trata aqui de simples expressões metafóricas. Nayjama aproxima-se deles com a veneração inspirada pelas coisas sagradas. Quando os contempla, "um sentimento religioso apodera-se de sua alma". O livro relata as visitas de Nayjama aos quatro "deuses maiores", os bisavós da paisagem, "coroados de neve e de mistério": o Sorata, o Illimani, o Huayna Potosii e o Illampu. São seres sagrados, com suas personalidades próprias.

O Sajama, cujo nome significa "cintilante", e que se apresenta coberto de neves eternas, é dotado de maravilhosa simetria e pode ser avistado a uma distância de cinqüenta léguas, sobre a solidão do altiplano. Ergue-se altivo, solitário, indomável, e o forasteiro chama-o de Nayjama. O Huayana Potosí, como seu nome indica, vem a ser o Jovem Bramador, devido ao fragor das avalanches que deslizam continuamente de seus cumes. Ele é o anjo da guarda, ou sentinela dos desfiladeiros que levam às planícies orientais. Já o monte Illimani, pai do mistério, é-lhe mais familiar, porque é a seus pés que vive Nayjama. "Sagrada grandeza imóvel! Quem a viu uma vez conserva-a em seu coração; quem a viu muitas vezes já se tornou dominado por seu mistério." O Illampu assemelha-se a um conglomerado de montanhas que se amontoam para atingir o cume resplandecente. Enquanto o admiramos e gozamos de sua proximidade, sentimos a sua misteriosa atração e o arrebatamento pelo divino. É diante dele que Nayjama lança um chamamento fervoroso, iniciado com estas palavras:

> Caminhante: se te encaminhas pelo altiplano, afasta-te dos outros e acerca-te do monte famoso. Trêmulo de admiração, não poderás falar, não poderás sequer pensar. Sozinho, diante da extraordinária

> maravilha, compreenderás então o que foi o tempo da adoração da natureza.

Depois de descrever a exaltação que lhe produzem a aterradora massa de rochas, os abismos vertiginosos e o esplendor do cume sempre nevado, termina declarando que a alma vencida pela imponente grandeza "abdica de seus símbolos abstratos e, salvando num instante os milênios, regressa às antigas teogonias. Deus é isto".

* * *

Vinte e três anos depois da publicação de Nayjama, Fernando Díez de Medina lançou outro livro que, entre todos os que escreveu, é o que mais lhe fica próximo.

Intitula-se *Teogonia Andina.*

Durante sua peregrinação pelo mundo andino, Nayjama conheceu "a riqueza fabulosa dos mitos indígenas", escutou "o coro das lendas", percebeu que "os mitos não se limitam a fabulações infantis, mas são, ao contrário, sublimações de uma experiência viva". Contudo não permaneceu muito tempo com eles. No final de sua peregrinação, chegado enfim à compreensão do solo e da raça, defrontava agora com a montanha tutelar e lhe perguntara: "Mãe verdadeira, para onde irei?" E a montanha ordenou-lhe: "Fecha o teu livro. Vai servir a multidão que te espera". Foi então que *Nayjama* se fez profeta. Levou aos povos muitos hinos de esperança e alegria.

Ora, a *Teogonia Andina* tenta revelar aquilo que Nayjama havia conhecido, pois deseja fazer que as gerações atuais participem da "riqueza fabulosa dos mitos indígenas".

Díez de Medina não apenas sente o feitiço dos mitos, mas também acha possível restaurar o seu antigo mistério. Acredita ele que, por meio destes mitos, poderá o mundo atual atingir a sabedoria dos "deuses abolidos". Chega a imaginar que eles não só existem, mas também se encontram à espera de um Homero que os cante. Embora diga que só pretende "anunciar a chegada deste", a verdade é que ele procura mesmo a ressurreição dos deuses indígenas.

Este propósito de Díez de Medina faz-nos recordar a experiência do imperador Juliano, mas em uma versão que nos parece muito mais temerária, visto que Juliano propusera o retorno dos deuses olímpicos, isto é, de seres que estavam relativamente próximos dele, ainda vivendo na consciência do povo romano, embora de modo imperfeito.

Na peça teatral *Imperador e Galileu*, de Ibsen, aparece Juliano em conversa com Basílio de Cesárea. Em determinado momento do segundo ato, ele elogia o mundo pagão e diz:

"— Não era belo Alcebíades? Não era belo Sócrates no simpósio? Lembra-me ainda de Édipo, de Medéia, de Leda..."

Responde Basílio:

"— Poesia. Poesia. Confundes a poesia com a verdade".

Díez de Medina, pois, acabou chegando à mesma conclusão, motivo por que apresenta a sua *Teogonia Andina* como uma "mistura de poesia e realidade". Reconhece que não existe uma teogonia andina, a não ser num sentido fantástico. Diz ele: "Não sei onde começa o que eu sinto e onde começa o que invento". De modo mais preciso ainda, declara que o livro combina "história verdadeira, memória recriadora, mensagem que retorna, façanha imaginária".

Na *Teogonia Andina,* Nayjama é mostrado como um personagem simples, um jovem sensível que buscava o sentido de sua vida no mundo andino e que o encontra no sentimento cósmico que lhe inspiram os momentos insignes em que vive. Nayjama, que chega mesmo a ser convertido em uma divindade, é um dos quatro "personagens míticos que movem e dão sentido às revoluções do Ande imemorial", um dos "quatro arquétipos primordiais, que levam os homens a se aproximar do mistério obscuro da divindade".

(*) Ver, na página 159 do presente volume, nosso artigo intitulado *Uma mística da pedra.*

Eternidade dos Andes

Marina Nuñez Del Prado constitui uma das personalidades bolivianas de maior projeção internacional no mundo das artes. Gabriela Mistral, em artigo a que nos referiremos de novo, mais adiante, disse dela o seguinte: "A mais madura mulher que conheci em sua arte, não só em nossa raça como em outras".

Varias distinções reconheceram-lhe esta categoria. A II Bienal Interamericana do México de 1960 outorgou-lhe o Grande Prêmio Internacional de Escultura. E na Primeira Bienal Hispano-Americana de Arte de 1951, recebeu o Prêmio Escultura. Convidada oficialmente, realizou exposições nas mais importantes capitais do mundo. Cerca de vinte obras suas figuram em museus da Europa e da América, inclusive duas que pertencem ao Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

Suas prolongadas estadas no exterior, bem como as viagens que fez, acompanhando suas exposições, permitiram-lhe relacionar-se bem com altos expoentes da cultura mundial.

Nas suas memórias, que nos servem de base para o presente artigo, Marina relata, por exemplo, ter sido por intermédio da filha de Einstein – então, uma de suas amigas – que se relacionou com o grande sábio, o qual apreciava ouvi-la falar da Bolívia.

> Como me encantava o seu rosto expressivo e triste – escreve ela. Em torno de sua cabeça, os longos cabelos brancos e ondulados formavam como que uma auréola. Ao nos despedirmos, dizia: — Venha sempre; o seu espírito sereno aplaca os meus nervos.

Encontrou-se várias vezes com Henry Moore, indubitavelmente o maior escultor inglês de nossos tempos. Em Nova York, esteve com Marc Chagall, por ela considerado "um pintor maravilhoso", todo feito de pureza e amor. "Se não tivesse sido pintor – diz Marina –, teria sido um músico ambulante, um mágico que se perde num redemoinho de danças". Conheceu em Paris o ateliê de outro dos grandes da escultura

contemporânea, o romeno Constantino Brancusi. "Alto, delgado, de rosto fino, com uma longa barba branca, mostrava os seus oitenta anos e forte vitalidade". Visitava Picasso todas as vezes que passava pela Europa. Certa ocasião, ele lhe disse: "Sinto, através de toda a tua obra, a força, a beleza e o mistério da Bolívia. Gostaria muito de visitar esta terra". Le Corbusier, o famoso renovador da arquitetura, também se sentia atraído pela Bolívia. Marina tinha sido convidada para o Congresso Internacional de Artistas, que se realizou em Veneza, no ano de 1952, sob o patrocínio da Unesco. Corbusier, que também participava da reunião, adiantou que gostaria de vir ao nosso país, a fim de criar uma arquitetura apropriada ao seu clima e à sua paisagem. Recordemos, finalmente, que Marina, em 1960, se fez amiga, no México, de Diego de Rivera, a quem ouviu declarar, em uma conferência pública, que teria gostado de nascer na Bolívia, caso não tivesse nascido no México.

Merece uma consideração à parte sua amizade com Gabriela Mistral, a quem Marina admirava desde a adolescência, sobretudo por seus poemas maternais. Aliás, ela e Santa Teresa de Jesus eram as mulheres de sua preferência. Encontrou-a em Nova York, onde a poetisa se encontrava de passagem, depois de ter recebido na Suécia o Prêmio Nobel de Literatura de 1945. "Sem querer – diz Marina – ela era imponente como uma montanha, sólida e serena". Foi apresentada à poetisa, pela presidenta da União de Mulheres Americanas, como "a escultora das madonas". Ao vê-la, Gabriela levantou-se, abraçou-a e saiu de braço com ela, para visitar o seu ateliê. Em 1952, quando Marina foi expor suas obras na Bienal de Veneza, passou uma temporada na casa da poetisa, que exercia então as funções de Cônsul Vitalício de Chile. Foi por ocasião desta Bienal que Gabriela publicou um extenso artigo, cujo caloroso elogio constitui sem qualquer dúvida a consagração suprema da escultora. Antes, outra mulher, também universalmente conhecida, tinha-se ocupado dela. Em 1941, quando Marina apresentou suas obras na União Pan-Americana, Eleanor Roosevelt escreveu para uma cadeia de jornais dos Estados Unidos um artigo sobre a exposição e convidou-a a visitar a Casa Branca. O comentário

de Gabriela Mistral, que apareceu na edição de 5 de outubro de 1952 da *Prensa*, assinalava a presença fascinante do tema indígena em toda a obra de Marina. Considerava que esta obra tinha um cunho realista, constituindo uma expressão do âmbito geográfico dos Andes e da "prole mágica do altiplano: homens, mulheres, crianças". Da lhama, dizia: "O animal mais belo que existe, de pescoço pré-rafaelita e olhos de Madona". No seu entender, Marina seguia e igualava os mestres mexicanos "na missão de nos entregar um testemunho geral de nossa vida". Admirava, naquela que chamava de "a boliviana genial", a serenidade, a firmeza de sua arte, que ela considerava – como vimos acima – a mais madura das que tinha conhecido entre as mulheres da raça. Elogiava sua sobriedade, seu vigor austero e, de modo particular, "a piedade que perpassa por sua obra como um óleo doce e denso".

Para concluir a referência às suas relações internacionais, transcrevemos a seguir a última estrofe de um poema que o mais sutil poeta espanhol de nossos tempos, Rafael Alberdi, dedicou à mão da escultora:

> Ó mão branda e dura,
> jasmim e garra, delicada mão;
> índia mansa, ou quem sabe feroz criatura
> possível imperatriz de um Oriente longínquo,
> saúdo tua escultura
> grande e tão alta como o teu altiplano.

* * *

Revelou-se muito cedo a vocação artística de Marina Nuñez Del Prado, que fez seus estudos na recém-fundada Academia de Belas Artes de La Paz, numa época em que os ventos do indigenismo começavam a soprar em nossa América, como reflexo do movimento que descobria na Europa os valores da arte primitiva em todo o mundo. Do México, sobretudo, chegavam os modelos de uma forma de arte que aspirava a ser humana e popular, ao mesmo tempo em que buscava a sua inspiração na escultura e na arquitetura pré-colombianas. Marina fez parte deste

grupo de intelectuais que iniciaram em La Paz o movimento indigenista. E a revolução mexicana – como disse ela mesma – foi a "sua primeira cátedra". Esculpiu cabeças de índios, lhamas, vicunhas, danças populares.

Para Marina, a escultura é, em grande parte, uma penosa forma de trabalho manual, em que o escultor se vê como um "obreiro poderoso", precisando saber lidar com "densas corpulências elementares". Ainda na sua visão, o escultor assemelha-se também a um titã, para quem o manejo do cinzel e do maço se torna uma necessidade física. Ela preferia ter feito exclusivamente esculturas monumentais, o que só lhe foi possível realizar poucas vezes, por razões de ordem prática. Seu trabalho é sempre cuidadosa e minuciosamente executado. Detesta a improvisação: para cada obra, prepara cinco, dez, até vinte projetos. Seu ateliê está repleto de esboços, motivo pelo qual, para ela, cada escultura se parece com um parto, em que se juntam o prazer e a dor.

Quando de sua primeira exposição, realizada em outubro de 1930, no Clube de La Paz, suas obras – que contrastavam tão violentamente com o academismo então reinante na escultura nacional – foram recebidas com aplauso unânime e lhe valeram uma medalha de ouro da Municipalidade. Foi esta a primeira de uma série ininterrupta de felizes realizações, que a levaram finalmente à fama internacional. Gabriela Mistral referiu-se a este aspecto de sua carreira, quando escreveu: "O caso de Marina Nuñez Del Prado continua sendo o de um êxito fulminante em cada país que tem o gosto de recebê-la".

Pessoalmente, Marina Nuñez Del Prado é uma mulher introvertida. O escritor chileno Alone, que a conheceu em casa de Gabriela Mistral, assim a descreve: "Uma mulher silenciosa, quase hermética, que pouco falava, mas observava muito, com essa fixidez ocular do artista plástico que aprecia contornos e mede volumes". Waldo Franco, que foi amigo seu, dela dizia em um de seus livros: "Marina é como a rocha branda".

* * *

Em nossa opinião, a escultura de Marina Nuñez Del Prado apresenta duas fases bem definidas. A primeira caracteriza-se pela

originalidade da temática. A segunda, pelo domínio completo do próprio estilo artístico.

A primeira fase, em que predominam os motivos indígenas, é constituída pelas obras que pertencem aos três períodos que ela mesma batizou com os títulos de "musical", "das danças" e "social". Trata-se, em sua maioria, de entalhes e de baixo-relevos em madeira. Estas obras procuram penetrar nas "máscaras imóveis" dos rostos índios, estilizam o movimento das danças populares, tais como as de mestiços, de "sicuris", de condores etc. Algumas delas revelam intenções políticas, como *Os mineiros* e *Suportando a vida.*

Nesta fase, Marina ainda está à procura do próprio estilo, embora sem conseguir encontrá-lo. Não consegue evitar rigidezes estereotipadas, atitudes convencionais ou de mero efeito. Não obstante isso, mesmo nesta fase, já aparecem trabalhos reveladores de uma aproximação com as expressões da arte e da alma dos índios, suscetíveis de estilizações originais.

Isso acontece, por exemplo, nas esculturas daquela série de danças em que os rostos dos índios aimarás aparecem entre os bicos abertos de condores. É surpreendente a semelhança deste tratamento com aquele da cultura asteca, no *Cavaleiro Águia*, em que o rosto de um homem de expressão firme e vigorosa assoma entre as mandíbulas de uma águia. Apesar da semelhança, importa mencionar que Marina esculpiu suas danças de condores muito antes de ter visto a famosa escultura mexicana. Elas haviam sido inspiradas nos bailarinos que ela costumava encontrar nas festas religiosas do altiplano.

É por volta de 1948 que Marina Nuñez Del Prado alcança o pleno domínio de sua arte, que caracteriza a segunda fase de sua escultura. Para isso, foi decisiva a permanência de sete anos nos Estados Unidos, onde trabalhou, realizou exposições e, mais do que tudo, aprofundou o seu conhecimento da arte contemporânea. Sobre o Museu de Arte Moderna de Nova York, diz ela: "Tive meu encontro com a pintura e a arquitetura modernas, fato transcendental, algo como uma tomada de consciência". Foi seu deslumbramento com a autenticidade, o espírito renovador, a liberdade dos artistas contemporâneos que a

fizeram compreender, como ela própria admite, que "imaginação não é o mesmo que criação".

Henry Moore foi, sem qualquer dúvida, quem exerceu a maior influência na afirmação de sua arte. Ela conheceu o fundamental da obra do grande escultor na exposição retrospectiva que este realizou no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1946, e que incluía cinqüenta e oito esculturas e quarenta e oito esboços. "Para mim – diz Marina – Henry Moore é o maior escultor moderno, pois pertence à excelsa dinastia de Miguel Ângelo". Havia certas afinidades entre Marina e Moore, uma vez que ambos eram grandes admiradores da arte mexicana. Além disso, Moore esculpiu uma série de "chacmoles"[1] e dedicou outra série de suas esculturas ao tema da mãe e do menino, que se revelou tão importante na obra de Marina.

De qualquer modo, nesta segunda fase de sua produção, Marina exprime-se com uma simplicidade cada vez maior, com uma sobriedade de formas que chega aos limites da abstração, como na obra *Mulheres altiplânicas* e, sobretudo, nos *Condores*, cujas massas pétreas adquirem tamanha leveza que parecem estar iniciando o vôo. Radicada desde 1973 em Lima, onde reside com o esposo, Marina produziu nos últimos anos uma série de esculturas a que deu o nome de *Mulheres andinas ao vento*, sobre as quais comenta: "O vento dá aos mantos e às saias das índias as formas plásticas de uma coreografia". Acaba de concluir um trabalho, sob o título *Unidade andina*, que representa duas mulheres caminhando juntas, empurradas pelo vento. Fundida em bronze, será enviada à Trienal de Roma, em 1980.

Ainda nesta segunda fase, Marina conseguiu imprimir a suas obras a vida intensa, a autonomia e o sentido profundo da arte autêntica. Elas apresentam aquele equilíbrio das formas, aquela harmonia total interior que as torna auto-suficientes e as converte em fontes inesgotáveis de prazer.

Por ocasião da Bienal de Veneza, o crítico italiano Giuseppe V. Grazini ressaltou esta circunstância, referindo-se às "exaltações

[1] Tipo de escultura de uma divindade em posição reclinada. [Nota do Tradutor]

maravilhosas" por elas produzidas. E, após elogiar os belos materiais extraídos dos Andes – granito bicolor, basalto, ônix –, achava que estes, na mão da escultora, "se tornavam formas fabulosas, ternas e fortes ao mesmo tempo". Ao terminar, afirmava que, na obra de Marina, se revelava "o sopro poderoso de uma personalidade insuspeitada numa mulher".

A própria Marina dá-se conta de que conseguiu essa transcendência tão perseguida por todo artista. "Cada nova escultura", segundo ela, "representa para mim o descerrar de cortinas do mistério. Por trás desta, está a esperança e, lá na distância, a face de Deus".

Contudo a maior singularidade da obra de Marina reside em que ela alcançou a síntese perfeita da temática boliviana com estilo próprio.

E aqui chegamos ao aspecto que mais nos interessa fazer realçar. A obra de Marina Nuñez Del Prado não se esgota com sua arte perfeita, com sua originalidade estilística, com a indiscutível dignidade de suas criações. Existe, além disso tudo, a expressão indubitável de algo que lhe confere conteúdo singular, e que a todos impressiona.

Alberto Giacometti, outro dos grandes da escultura contemporânea, que parece eterno para Marina, definiu-a um dia, quando, apertando-lhe a mão, lhe disse que as suas obras "expressavam o espírito misterioso de Tiahuanacu e a madureza das obras de arte".

Giacometti revelou com grande acerto um aspecto essencial da obra de Marina, ao assinalar a presença, nela, de Tiahuanacu, que ele qualificou de misterioso. É claro que Marina expôs em suas esculturas o que há de mais íntimo em sua alma. Elas despertam sempre nas pessoas que as contemplam o eco de uma irreprimível sensibilidade indígena.

E disso Marina tem plena consciência.

Quando publicou as suas memórias em 1973, em um alentado e belo volume de mais de quatrocentas páginas – a metade das quais com esplêndidas fotografias de suas esculturas mais importantes –, deu-lhes o título de *Eternidade nos Andes*. Adotando este nome, Marina queria indicar que, na obra, como o livro nos confirma, achava-se contido, em seu juízo, o que de perene têm os Andes, aquilo que,

acima do aspecto puramente geográfico e da sua natureza material, lhes assegura uma transcendência mística.

Marina, obviamente, é fascinada pelos Andes. Ao longo de todo o seu livro, refere-se às impressões que lhe produzem as paisagens e os habitantes da cordilheira, dos seus altiplanos e de seus vales. Sua imponência e sua beleza despertam nela as emoções do sagrado, a ponto de ver neles a mão do divino: "As montanhas parecem paralisadas pelo poder de Deus". Por vezes, alude também aos arcaicos mitos indígenas quando, por exemplo, admirando as aldeias do altiplano, diz que elas se levantam como "catafalcos dos deuses sob o céu vibrante e azul", ou quando, comparando os arranha-céus de Nova York com os montes andinos, conclui que os primeiros são obras de homens, ao passo que os últimos "são feitos pelos deuses e os gênios". Referindo-se às rochas, anota: "Diante das pedras, que me pareciam os ossos da terra, custava-me crer que o homem tivesse sido criado do lodo e sentia que a energia telúrica zumbia ao meu redor como um vendaval bíblico".

Para Marina, contudo, os Andes não se limitam a constituir uma manifestação do sagrado, pois são também criações de uma arte transcendental. Sob esta óptica, a paisagem e as suas figuras representam expressões estéticas da natureza de caráter único. "As montanhas bolivianas – escreve ela – falam-nos dia e noite com a eloqüência de seus volumes". De modo mais concreto ainda, acrescenta: "O Illimani é ao mesmo tempo o mais perfeito milagre da arquitetura e da escultura". Em uma das páginas de seu livro referentes a uma viagem que fez ao Tiahuanacu, disse ela que, "diante desse universo de pedra", sentiu que ele parecia revelar-lhe um segredo antiqüíssimo, uma "mensagem comovera e telúrica", motivo por que ela se declara, desde então, convencida da linguagem da pedra: "Linguagem em que vivo embebida como uma esponja e que procuro expressar em minha arte".

Nada mais natural, portanto, que Marina tivesse desejado transmitir essa mensagem e interpretar essa linguagem. Falando de sua arte, ela declara:

> Os mitos, a pressão telúrica, as forças ocultas e misteriosas, os sedimentos culturais pré-históricos e as presenças cósmicas indivisíveis são elementos da natureza em que vivo; e minha obra escultórica pretende ser o resultado e o reflexo de todos eles.

A crítica internacional destacou particularmente, desde o primeiro momento, a novidade e a importância que tal circunstância acrescentava à sua obra. Quando, por exemplo, se realizou sua primeira exposição em Buenos Aires, em 1936, o jornal *La Nación* assim se manifestou: "Traz a marca inconfundível de autoctonia. Nela, o moderno torna-se contemporâneo do remoto". *La Prensa*, por seu lado, proclamou: "Uma autenticidade que nos afasta, graças a Deus, de toda sugestão européia, para conduzir-nos às fontes mais antigas do americanismo". Quase duas décadas mais tarde, o catálogo da Bienal de Veneza assim se expressava a respeito das esculturas ali expostas por Marina: "Revelam todas um intenso sentimento telúrico e a inspiração do altiplano e suas gentes, tanto na graça monástica de suas donzelas, como na ternura germinante da Pachamama[2] e o gesto viril dos mineiros em rebelião". A comentarista italiana Adriana Zarri, na mesma ocasião, disse o seguinte, em um extenso artigo de revista:

> Depois da medíocre produção tanto do Norte como do Sul da América, surge como um milagre a escultora boliviana Marina Nuñez Del Prado. Inspirando-se na antiqüíssima tradição indígena e dotada de uma sensibilidade totalmente moderna, criou em sua obra uma pureza, uma sensibilidade e uma potência verdadeiramente admiráveis.

De seu lado, a revista *Lira* consignou: "As suas madonas são como um canto de ternura feito pedra".

Com justificado orgulho, por volta de 1950, Marina pôde dizer, em Nova York: "A mensagem indo-americana de minha obra abriu o caminho".

---

[2] *Pachamama: Terra-Mãe,* na língua quéchua. [Nota do Tradutor]

Anos mais tarde, e agora em frente das ruínas da Acrópole na Grécia, ela confessa enfim ter cumprido a missão que se impôs como artista:

> Diante da eternidade das criações humanas, que podemos sentir na Acrópole, não pude deixar de pensar no destino de minha obra, inspirada também no que é próprio de meu espírito, isto é, o meu povo e as montanhas dos Andes. Pensei então que, como toda obra de arte em que se põe emoção, verdade e sinceridade, a minha há também de perdurar, porque a sinto e a vejo como a mensagem de uma alma para as gerações atuais e as posteriores.

E assim o mito que fulgurou nas teogonias andinas apresenta-se hoje, assumindo formas plásticas na obra de Marina Nuñez Del Prado, enquanto a mística de terra, com a linguagem de suas esculturas, alcança uma sobrevivência indiscutível na consciência boliviana.

Luz petrificada

Em meados de 1956, Maria Luisa Pacheco transferiu-se da Bolívia para Nova York, onde trabalha até hoje.

Já realizou no continente umas 25 exposições individuais e participou de cerca de sessenta mostras coletivas; 18 museus e instituições públicas possuem quadros seus. Recebeu oito prêmios, entre os quais o da II Bienal Hispano-Americana, em Havana, o da II Bienal de São Paulo. Seu intenso e variado trabalho artístico converteu-a não somente em uma "das quatro pintoras latino-americanas mais proeminentes", segundo o depoimento de Jacqueline Barnitz, mas também – e este aspecto interessa destacar aqui – na artista que alcançou uma visão nova do cosmo andino, visão que lhe permite fazer-nos sentir que este cosmo consiste na concretização da luz.

Era ilustradora de *La Razón*, de La Paz, quando realizou em 1953 sua primeira exposição de quadros a óleo, que ela qualificou como "desenho com cor". A mostra teve excelente acolhida em La Paz e desde então a vida se converteu, para Maria Luisa, naquilo que constitui a mais elevada aspiração artística: a busca de sua forma apropriada de expressão, o esforço para encontrar a autenticidade.

> Para mim – diz ela – a pintura tem de progredir até alcançar maior fluidez e simplicidade, tanto na técnica quanto na composição. Quando chegar a este ponto, me sentirei satisfeita. Até lá, cada quadro sugere o seguinte, buscando alcançar maior impacto e valendo-se cada vez de menos elementos.

Só muito lentamente conseguiu Maria Luisa a conquista de sua autenticidade. Viajou para a Europa, fez estudos na Academia de San Fernando de Madri e trabalhou no ateliê particular de Vázquez Diaz. Depois de percorrer a Itália e França, com seu caderninho de esboços à mão, regressou à Bolívia, para tomar parte em um grupo que então se formava em La Paz, chamado de *Oito pintores contemporâneos*, o qual

realizava exposições de conjunto, apresentando quadros abstratos, semi-abstratos e semifigurativos, que tratavam a pintura como pintura em si mesma. Referindo-se a este grupo, Teresa Gisbert e José de Mesa publicaram um esplêndido artigo, em 1961, no primeiro número da Revista do Conselho Nacional de Arte. Especificamente com respeito à pintura de Maria Luisa, diziam eles que ela se caracterizava por ir contra o extremado realismo e a politização da arte, que caracterizava o grupo chamado "os sociais", sob a inspiração dos pintores mexicanos.

* * *

Em meados de 1956, como já dissemos, Maria Luisa viajou para Nova York. O que mais a atraiu na pintura norte-americana foi a escola de Nova York, conhecida como "action painting". Embora não lhe agradasse filiar-se a escolas, ela encontrou nos pintores deste grupo sobretudo a autocrítica construtiva, responsável pelo fato de que as suas obras nada têm de casual ou de improvisado, apesar das aparências. São muito meditadas, cuidadosamente executadas, inclusive as de Jackson Pollock. A propósito deste, disse ela:

> Não o conheci porque ele morreu antes da minha chegada. Admiro a coragem que demonstrou ao romper com a forma tradicional da pintura, assim como admiro nos pintores do *Pop-Art* e do *Op-Art* a liberdade de escolher qualquer meio ou matéria para criar um quadro.

Em Nova York, Maria Luisa liberou-se rapidamente das formas e das sombras que vinha captando até então em seus quadros, e sua arte desabrochou na série de trabalhos em que as cores claras se ordenavam em uma espécie de surrealismo e sugeriam ambientes estranhos, parecendo arder por dentro, e nos quais a fantasia do espectador podia encontrar as vagas formas dos próprios sonhos. Esta é, pelo menos, a impressão que me deram os quadros, nas três ou quatro vezes em que estive em Nova York, naquela ocasião. Maria Luisa parecia ter-se tornado independente não só da natureza, como também das linhas, que lhe tinham sido tão gratas em La Paz. Tais composições eram

alheias a toda realidade. Hegemonia da cor, em que nada tem consistência, a não ser ela.

Contudo a antiga moradora dos Andes não poderia manter-se nesse estado informe, nesse agitado oceano de cores, sem ver novamente com formas livres as geometrias caprichosas do universo andino. Com efeito, não tardaram a reaparecer em seus quadros as montanhas, os rochedos, as cavernas, o altiplano. No número correspondente à primavera de 1975, a revista do Centro de Relações Internacionais de Nova York, *Review 1975,* publicou, na página de apresentação, a reprodução, em cores, do seu tríptico intitulado *Catavi*, além de mais quatro reproduções em preto e branco de outros dois quadros, no interior. No comentário da obra de Maria Luisa, que figurava no texto da revista, Jacqueline Barnitz dizia o seguinte: "Suas abstrações, que constituem uma colagem em madeira, em tela e areia, pintadas em cores resplandecentes, evocam os picos dramáticos das montanhas de sua Bolívia natal". E assim concluía, referindo-se à autora: "Sua personalidade poderosa impôs-se de tal modo, que somente a menção de seu nome evoca as nobres e radiantes formas de seus quadros".

Hoje, Maria Luisa cultiva um abstracionismo cujas cores puras e linhas retas se quebram, imitando a geometria violenta das cordilheiras. Por vezes, os quadros impressionam pela transparência de cristais imensos – carbúnculos, ametistas, opalas – que se erguem rígidos. Em outras vezes, dir-se-ia que neles os blocos e as massas perpetuam as imagens de cataclismos antigos.

Buscando resumir a própria evolução artística, diz Maria Luisa:

> A linguagem poética da pintura resulta da liberdade de expressão. Ao longo do caminho que se vai percorrendo, permanecem pegadas do que se fez e prenúncios do que vai surgir. Acredito que, depois de toda a experiência passada, atingi uma qualidade de trabalho que me deixa mais ou menos satisfeita no momento atual. É possível que a imagem volte mais uma vez a ser humana, e não somente paisagem. Não o posso predizer, e tenho ainda um longo caminho adiante.

* * *

A evolução artística de Maria Luisa constitui, pois, um processo de liberação paulatina. Tal processo não só a leva a abandonar os métodos, procedimentos e emprego dos materiais tradicionais, como lhe permite aproximar-se daquilo que ela tanto deseja: "a maior fluidez e maior simplicidade, tanto no campo da técnica quanto na composição". Um processo, finalmente, que, ao familiarizá-la com os recursos modernos, liberou-a da submissão à realidade natural e lhe deu meios para revelar sua visão pessoal dos Andes.

São dois os sentimentos sempre presentes na pintura de Maria Luisa: o amor à paisagem boliviana e o amor à luz.

O amor à paisagem boliviana e particularmente pelas montanhas leva Maria Luisa a fazer dos temas andinos o principal objeto de sua arte.

Falando de seus quadros da década de 1950, Teresa Gisbert e José de Mesa assinalam, no trabalho que já citamos, que "a terra e o social, assim como as culturas pré-colombinas e em especial o Tiahuanacu", muito preocupam Maria Luisa.

Mais tarde, por ocasião de suas contínuas exposições, os críticos referiram-se sempre a esse aspecto, mostrando-o como característico de sua pintura. "As raízes ancestrais emergem em fragmentos de acidentes geográficos", diz um eles. "Seria fácil indicar vínculos com a paisagem agreste das cordilheiras sul-americanas, com a imensa solidão que circunda, isola, desconcerta", diz outro.

Na fase abstracionista, o predomínio das linhas verticais e oblíquas, juntamente com a economia de recursos, faz das obras de Maria Luisa uma síntese das cordilheiras. "Não sinto a composição horizontal" – diz ela. "As linhas da composição têm de ser diagonais ou verticais. Sinto-me mais confortável e satisfeita com essa forma de composição".

No que diz respeito à atualidade, a própria Maria Luisa, no catalogo da exposição que realizou no Museu Guill Hall, de East Hampton, Nova York, em abril e maio do ano passado, diz o seguinte:

> Os simbolismos, as cores, as texturas, que constituem a linguagem de minhas pinturas, são a expressão daquilo que a Bolívia oferece

> como imagem forte, diferente, inevitavelmente sua. Meus estudos de arte e minhas experiências no correr do tempo ensinaram-me a criar uma imagem emocional e semi-abstrata do que sinto diante da paisagem gigantesca e da arte antiga da Bolívia.

Na pintura de Maria Luisa, sobressaiu de início a presença de personagens; em seguida, a das paisagens; e, na atualidade, impõe-se a das montanhas.

O interesse pelos personagens resultou diretamente de sua amizade com Cecílio Guzmán de Rojas, que dirigia a Academia de Belas Artes quando Maria Luisa lá estudava. Guzmán de Rojas, que foi indiscutivelmente o renovador da pintura boliviana do século XX, impôs o indigenismo a todos os pintores que surgiram naquela época.

A vida entre as montanhas fez crescer em Maria Luisa o amor por elas e pela paisagem andina, que ela sente dotadas de vida. Segundo a pintora,

> A natureza possui alma, tanto quanto as montanhas, a terra e as árvores. Fascina-me a força dos elementos e a delicadeza com que as plantas respondem ao toque humano. A montanha produz em mim a admiração pelo que esta lá para sempre.

Por vezes, a montanha assusta-a: "Quando passava férias na localidade de Río Abajo, de onde podia contemplar o Illimani de uma perspectiva diferente da que tinha na cidade, eu o via com uma proximidade ameaçadora". Mas, sobretudo, a atrai:

> O Illimani me fascina. Encantou-me sempre como uma montanha plena de sentido humano, devido às muitas lendas que, como menina, sempre escutei a seu respeito. O Illimani é uma companhia para as pessoas que vivem em La Paz. Para mim, a sua grandeza é um sustentáculo.

Sua aproximação com a realidade andina não gera, contudo, um sentido religioso. Ela não a vê como a expressão de uma realidade

transcendente, diante da qual tenha de prostrar-se. Para ela, o pintor não é um mensageiro. Seu enfoque é basicamente estético. Prefere acreditar que os Andes são algo diante do qual o artista deve mostrar o próprio poder. Diz ela:

> As montanhas estão lá como um desafio. Diante delas, sinto-me plena de humildade, mas também um pouco dona delas. Esta é a minha maior satisfação no mundo da arte. Disponho de um tema meu, para gozá-lo e reproduzi-lo. O problema consiste em conseguir realizar um quadro bem pintado. Posso dar-me o prazer de ser original graças à circunstância de que tenho uma memória clara das montanhas da Bolívia. A originalidade baseia-se na imagem que nós, os pintores, podemos criar. Na linguagem poética que resulta da liberdade de expressão.

O pintor que mais contribuiu para aproximá-la de sua visão atual dos montes andinos foi Paul Cézanne, que produziu uma série de quadros sobre a montanha de Sainte-Victoire, a qual, a crermos em alguns de seus críticos, impressionava aquele pintor como algo sagrado. Maria Luisa conheceu alguns destes quadros durante a sua primeira viagem à Europa, mas só veio a examiná-los juntos em uma retrospectiva em Nova York.

> Considero extraordinários os quadros que representam o monte de Sainte-Victoire, que, aliás, são muitíssimos. Têm luminosidade, cor. Neles, a montanha converte-se em algo tão monumental, que somente a inteligência genial de Cézanne poderia tê-lo concebido.

Os quadros pintados agora por Maria Luisa, quase todos representando montanhas, seduzem principalmente porque, embora mantendo vínculos com a realidade, fazem a transposição desta para um plano de insólitas visões poéticas. Trata-se de estruturas quase exclusivamente retilíneas. Total ausência de vida, na imobilidade dos volumes fraturados, que ora se levantam poderosos e ameaçadores, para outras vezes revelarem a serenidade das paisagens lunares. Há quadros que apresentam estranhas composições, como aquela intitulada

Kinesis, na qual três grandes blocos, cinza, cor de granada e, o último, branco, se equilibram numa espécie de forquilha de pedra, sobre um fundo escuro. Existem também alterações bizarras da natureza, como no caso de *Céu Azul,* no qual rochas de cor ocre e branco parecem erguer-se violentas, quase poderíamos dizer coléricas, sobre um fundo azul claro. Há extravagantes simulacros, como *Composição Abstrata*, na qual, sobre o fundo com um céu plúmbeo, se enfrentam duas enormes massas cúbicas, avermelhadas, de alturas diferentes, que aparecem unidas por uma espécie de ramalhete, dir-se-ia feito de prata, que cruza diagonalmente o centro do quadro. Outras telas, como a *Telúrica*, apresentam amontoados, em que pedregulhos brancos e esverdeados se sobrepõem pesadamente sobre um fundo azul claro. A vivacidade das cores e o vigor das formas oferecem perfis nítidos, agrupamentos estranhos e sempre novos. Especial atenção merece o tríptico *Catavi*, já citado, graças a sua força, suas tonalidades rubras e cinzas, ao jogo de estranhas miragens, que dão a falsa impressão do grandioso, dentro da relativa pequenez dos quadros.

Outro elemento fundamental na pintura de Maria Luisa reside na obsessão pela luz, de cuja importância ela tomou conhecimento quando regressou ao país, após sua primeira viagem ao exterior.

"A luminosidade" – diz ela –, "posso senti-la ao regressar, depois de ter estado fora da Bolívia. Quando vou ao altiplano, tenho a impressão de receber um banho de luz".

Essas palavras recordam-nos as do pintor belga James Ensor, nas quais podemos distingui ressonâncias goethianas: "A pintura me diz: sol, céu, luz, mais luz, sempre luz".

Maria Luisa, que havia pintado inicialmente quadros, segundo suas próprias palavras, "escuros, tristes, bem mais românticos ou melancólicos, de cores tímidas e suaves", avançou resolutamente para uma arte feita de claridade e de cores, que são as manifestações da luz. Referindo-se aos seus quadros atuais, ela reconhece que "têm mais luz do que cor".

As coisas do mundo perturbam-nos pelo que contêm de oculto, misterioso ou escuro; pelas sombras que as compõem e envolvem. Ao

mesmo tempo, fascinam-nos pelo que apresentam de luminosidade, brilho, cor – dados que foram sempre altamente significativos para os homens. O divino é resplandecente, brilhante. Para muitos, Deus é luz. Plotônio dizia que a matéria é tenebrosa.

Maria Luisa, contudo, já não sente o cosmo andino como um mistério em que deva aprofundar-se, mas, ao contrário, como uma totalidade luminosa, pois a paisagem andina envolve-a de claridade e cor. Sua obra constitui um esforço permanente para mostrar que esta paisagem é um dom da luz.

Os Andes, na pintura de Maria Luisa, convertem-se em cristalizações da luz numa atmosfera que, nas alturas mais elevadas, vai além dos quatro mil metros e alcança uma transparência e uma leveza prodigiosas. Seus quadros revelam que a luz esculpe as rochas no espaço, que a luz as clareia, no sentido duplo de que as ilumina e lhes dá nascimento. Na escuridão, os montes estão fundidos com o nada, mas a luz os evoca com seus perfis e cores fascinantes. Não os mostra em sua escura materialidade, mas na espiritualidade da luz e da cor.

A luminosidade não é algo exclusivamente físico. Maria Luisa considera-a como um elemento da "linguagem poético-pictórica".

"A luminosidade da cor – diz ela – tem de produzir a luz interior no quadro. Não se trata apenas de pintar em cores claras, mas, sim, de alcançar o que é mais difícil: a luz interior". Para tanto, a técnica deve ter a depuração suficiente e as cores devem corresponder ao ambiente total. Trata-se de uma luz distinta da luz natural, pois resulta de junção de cores bem selecionadas, em proporções balanceadas.

Assim sendo, as montanhas pintadas por Maria Luisa não são cópias das que se encontram na natureza. Em relação a esta, apresentam formas que sintetizam seus diversos aspectos, que transmutam suas estruturas e lhes dão formas e geometria que já não são mais as da realidade, embora, apesar de tudo, sejam possíveis. As montanhas dos quadros de Maria Luisa acabam tornando-se construções que tornam patente o que nelas há de essencial e que as faz aparecer como proezas poéticas do espaço e da luz.

Nesse sentido, tem razão Leopoldo Castedo, historiador de arte e catedrático na Universidade de Nova York, quando escreve: "Os que conhecem a diafaneidade do ar do altiplano entenderão melhor a luz interior de Maria Luisa. Nas suas colagens, madeiras, areias, pigmentos ou superfícies corrugadas, inventou ela uma nova forma de "petricidade", com a qual interpreta o drama físico e a alma de sua pátria".

* * *

A alma de Maria Luisa corresponde à sua personalidade. É uma mulher espontânea, comunicativa. Trabalha com grande entusiasmo, como se a cada dia estivesse começando a sua carreira. Fala hoje de seu labor artístico com a mesma paixão de vinte anos atrás. É sincera e audaciosa. O altiplano dá-lhe a impressão de um "banho de luz". Jamais se prosterna. Talvez pudéssemos dizer que ela desliza sobre o mundo, de face para o sol, como o fazia sobre a neve quando era entusiasta esquiadora em Chacaltaya, a mais de cinco mil metros de altitude.

– Não sou uma introvertida – diz ela –, pois ainda agora sinto uma energia física excepcional para desfrutar dos momentos agradáveis que se apresentam ocasionalmente, mormente quando estou em companhia de pessoas amigas ou de meus filhos muito amados.

Seus quadros constituem a tomada de consciência da singular visão do mundo que ela mantém – visão dentro da qual não há lugar para o mistério, em que as coisas se fraturam em um jogo de geometrias e de cores, em que as ruínas de Tiahuanacu lhe parecem exclusivamente como elementos da paisagem, visão em que a arte é fluidez e claridade.

Por tudo isso, podemos concluir, dizendo que o sentimento cósmico demonstrado por Maria Luisa em sua pintura pertence, não à mitologia de Viracocha – o misterioso Deus das pedras e fazedor de estátuas –, mas sobretudo à mitologia inca, que fez do sol o dispensador da luz e da cor, o pai das coisas.[1]

[1] Maria Luisa Pacheco faleceu em 1982.

O Cerro de Potosí

O mito do Cerro de Potosí domina completamente a Colônia. É ele que confere a esta características essenciais; é o ponto para o qual convergem suas preocupações e do qual se alimentam as aspirações básicas da época. O Cerro é o centro da vida colonial. A perspectiva histórica mostra-o, configurando tudo o que nela foi importante. Por isso, tinha razão Fernando Diez de Medina, quando disse, durante uma visita sua à Vila Imperial: "– Aqui nasceu a Bolívia. Aqui se fizeram Charcas e o Alto Peru".

E o poeta espanhol Ernesto Gimenez Caballero, após uma visita à cidade, também afirmou, ao terminar uma estrofe de sua autoria:

Em Potosí nasceu a América
E em Potosí morreu a Espanha.

O Cerro de Potosí não é obviamente uma criação da fantasia, mas uma realidade concreta. No entanto o mito sublimou esta realidade e deu-lhe a dimensão mágica que a vila chegou a alcançar. Arzans, em sua famosa *História da Vila Imperial,* após lamentar a decadência do cerro e compará-la com a época de seu apogeu, concluiu:

"– Naquele tempo, qualquer pedra do cerro era toda prata e hoje tudo é terra".

Devido ao poder mitificador, realmente, tudo aquilo que era apenas terra sofreu uma prodigiosa transformação. Ainda no século XIX, dizia o geólogo Hitchcok que o cerro "era uma massa de prata pura". O cerro, que tem um lugar especial na geografia do planeta e que continua produzindo minerais como outros cerros, viu-se convertido pelo mito em um objeto de adoração e pavor, cujo feitiço ainda hoje pode ser sentido.

O mito de Potosí está vinculado ao culto ancestral das montanhas. Em Potosí, contudo, a imagem da montanha como expressão da vida cósmica predominante na mitologia pré-colombiana foi sobreposta

pela do misterioso poder da mineração. O cerro deixou de ser uma simples "huaca" ou um "achachilla" protetor para tornar-se o caprichoso dispensador dos tesouros fabulosos escondidos em seu seio.

Arzans chama-o de "Monstro de riqueza".

O mito de que está mais próximo é a lenda hispano-americana de El Dorado, com a qual é por vezes confundido, embora dela seja muito diferente.

* * *

Quase todas as nações da América, da África e de grande parte da Ásia passaram, em sua história, pela fase da vida colonial. Em princípios do século XVI, as populações do mundo, que durante milênios tinham vivido isoladas, dentro dos respectivos territórios, chegando mesmo a se ignorarem umas às outras, entraram em processo de integração. A Europa, graças ao progresso técnico e científico que a capacitara para tal, deu início, então, à época dos grandes descobrimentos geográficos, que aproximou os povos, estabeleceu relações entre eles e permitiu à humanidade conhecer-se a si mesma, para chegar a constituir a unidade que praticamente se conserva hoje em dia.

Em toda parte, o sistema colonial passou por praticamente as mesmas manifestações. Foi um processo de expansão econômica e política dos países europeus, criadores da civilização industrial, imposto aos demais países do mundo. Estes, submetidos a uma exploração organizada, foram adaptando-se, por sua vez, ao saber e à técnica européia, circunstância que lhes permitiu alcançar mais tarde a sua própria autonomia.

De modo geral, os colonizadores eram homens que deixavam suas terras em busca de novas oportunidades de vida. Mais ou menos cobiçosos, mais ou menos cruéis, eram como os pioneiros da América do Norte, que Walt Whitman cantou no seu poema popular:

> Deixamos para trás todo o passado
> chegamos a um mundo maior, mais rico e variado.

> Fresco e forte é o mundo em que arribamos,
> mundo de trabalho e de progresso.
> Desdenhando situações bem mais seguras,
> baixando aos precipícios, cruzando atalhos e montanhas escalando,
> conquistando, ocupando, ousando, metidos em aventuras,
> em frente vamos por caminhos desconhecidos.

Dadas, entretanto, as circunstâncias com que se iniciou, a colonização espanhola na América apresentou características distintas das que se impuseram mais tarde ao mundo.

A própria descoberta do Novo Mundo já se havia produzido em condições que lhe emprestavam características inesperadas, fantásticas, quase irreais. Colombo não foi um homem prático; era um sonhador. Foi atropelado por acontecimentos que ele próprio desencadeou. Incapaz de dirigi-los, acabou sendo por eles destruído. Foi surpreendido, já no começo, pela aparição de uma terra desconhecida, que inicialmente lhe pareceu o prolongamento da Ásia, mas que aos poucos se foi revelando como um mundo misterioso, de dimensões inimagináveis e repleto de coisas jamais vistas. A tudo isso somou-se a presença, naquele mundo, de povos com formas de vida totalmente distintas das que eram até então conhecidas, fato que deu margem a toda espécie de fantasias.

A colonização espanhola teve os contornos de uma verdadeira aventura. Na realidade, ela não foi feita, de início, por homens que, no novo mundo, quisessem encontrar novas oportunidades de trabalho ou que desejassem nele instalar-se para dar rumos mais seguros à sua existência. Os espanhóis haviam-se habituado ao manejo da espada durante a luta contra os árabes, que ocupavam parte de sua pátria durante oito séculos. Para eles, a vida era uma contingência militar, desdenhosa do trabalho regular e produtivo. Perceberam logo que na América se lhes apresentava uma nova e gigantesca oportunidade de ampliar os domínios do rei e, sobretudo, de continuar realizando façanhas semelhantes às que foram requeridas pela expulsão dos árabes.

Com essas disposições, cometeram eles as depredações, as tropelias, as violências que tiveram como conseqüência a destruição das civilizações

aborígines. Além de tudo isso, as últimas não eram vistas por eles como formas singulares de cultura, mas como desafios à própria fé. E assim, do mesmo modo como haviam combatido mouros e judeus na Espanha, passaram a enfrentar aqui os deuses índios, por eles considerados como encarnações do demônio, a serem destruídas implacavelmente.

Por conseguinte, a trajetória da civilização foi traçada na América Hispânica pelos Conquistadores, isto é, por um tipo de homens, como vimos, criados por circunstâncias especiais. Antes de tudo, eram aventureiros cúpidos e violentos. Eis o que disse deles Gregorio Reynolds:

> Não temem o obstáculo. Buscam os feitos
> e tudo dominam, sem hesitações.
> Itinerários fabulosos, planos arrojados,
> largas travessias,
> Sobre-humanos, intrépidos afãs.
> Proezas com excessos de energias,
> teimosia, loucura de aventuras
> de gente com galhardia principesca
> E de velhacos de sinistra catadura.

Homens cruéis e fanáticos, ao mesmo tempo, obstinados e valentes, foram capazes de cruzar o continente em todas as direções, de chegar a alturas vertiginosas, de abrir caminho pelas selvas e lodaçais, desafiando enfermidades, fome e solidão, em busca de um reino de riquezas fabulosas, que ninguém sabia onde encontrar e cuja imagem a todos fascinava.

A colonização da América Hispânica fez-se, portanto, sob o signo de um mito, que acabou se concretizando na lenda do El Dorado.

Apenas instalados nas Antilhas, impressionados pela nova e singular beleza das ilhas, entre as quais tanto se alvoroçavam, iludidos pelo ouro recolhido nos rios e pelas pérolas recolhidas nas costas, os espanhóis começaram a receber notícias sobre países estranhos, que excitavam sua imaginação e sua cobiça. Em 1515, Ponce de León deixou Porto Rico, em duas caravelas, em busca da ilha de Bimini, na qual, segundo

diziam os índios, havia uma fonte que fazia rejuvenescer e "convertia em mancebos os homens velhos". Acabou descobrindo a Flórida. Mais freqüentes, ainda, eram os relatos acerca de lugares onde o ouro era pescado em redes e onde havia minas de ouro "tão abundantes como o cobre na Espanha". A este tipo de notícias deveram-se as expedições que levaram à descoberta do México, do Panamá e do Peru.

Pouco depois da conquista do Peru, a lenda assumiu a versão que se tornou universalmente famosa, quando um índio contou a Belalcázar e seus soldados, que se encontravam em Bogotá, a história de um cacique que todas as manhãs mergulhava o corpo numa lagoa e dela saía coberto de ouro, da cabeça aos pés. Ele era o chefe de um reino em que não havia selvas nem montanhas e onde todos os habitantes possuíam riquezas imensas e se vestiam com roupas feitas com o precioso metal.

Essa história espalhou-se rapidamente não só na Espanha, como em todo mundo, para converter-se em um dos grandes mitos que estiveram sempre presentes no vasto e espetacular processo de colonização.

Esse mito teve numerosas versões. Deixou de referir-se a um personagem para falar de cidades, reinos e mundos perdidos na imensidão do continente. Constantino Bayle, em seu livro intitulado *O dourado fantasma*, faz uma atraente apresentação dessas versões. Algumas delas colocavam o *El Dorado* nas selvas do norte da Venezuela, enquanto outras o situavam na bacia do Orinoco. Para muitos, estava lá pelas bandas do Rio da Prata ou nas do Amazonas, ou então nos confins do Chaco. Adotou variados nomes: Terra dos Omaguas, Rupe Rupe, Manoa, Cidade dos Césares, Ilha do Paraíso, Paititi, Gran Moxo.

Inúmeras expedições foram organizadas para encontrar tão fabuloso país. Uma das mais famosas foi comandada por Gonzalo Pizarro, que dela falou em sua autobiografia, buscando mostrá-la com todo o seu dramatismo. Saiu ele de Quito em 1539, em busca das terras de El Dorado e de Canela, com uma comitiva de 4 mil índios e 210 espanhóis. Após três anos de sofrimentos espantosos, que incluíram até mesmo atos de antropofagia, voltaram reduzidos à metade de seu

número original, sem nada trazer em suas mãos a não ser as espadas e bordões que lhes tinham sido servido para abrir seu caminho nas selvas.

Bayle recorda o poema em que Barco Centenera descreve o Paititi, e que começa com estas palavras: "Edifícios fabricados com beleza tão gentil e tanta formosura que excedem a humana compostura".

O mito de El Dorado teve a sua versão mais tardia na que Enrique Gandía chama de *Cidade dos Césares,* que se supunha estar na Patagônia e de cujas origens houve duas versões. De acordo com a primeira, a cidade foi fundada pelos incas, os quais, com a chegada de Pizarro, fugiram do Peru levando consigo as suas riquezas. Já a segunda versão foi criada pelos espanhóis que pertenciam à tripulação de Magalhães e que, abandonados na Patagônia, reverteram à barbárie. Alguém, que disse ter sido prisioneiro naquela cidade, informou ter visto lá um cerro de ouro e outro de diamantes.

Em seu livro *Em busca do El Dorado* – que não é um estudo do mito, como seu nome parece indicar, mas uma história da colonização do oriente boliviano –, Hernando Sanabria Fernández diz que a referida colonização foi estimulada pelo mito e que Ñuflo Chávez, por exemplo, "servindo-se da crença nas fantasias da Ilha do Paraíso, do Candire e do Paytiti, não só conseguiu tropas, mas penetrou nas terras incógnitas de Chiquitos e dos chiriguanos". Citando expedições posteriores, Sanabria Fernández acrescenta:

> Ao penetrarem nos domínios do Gran Moxo, não deram com os palácios, as pedrarias e o metal áureo que seus avós acreditavam ali existir, mas acharam os vegetais que viriam a proporcionar-lhes tanta ou maior fortuna.

Voltaire utilizou o mito de El Dorado no seu famoso conto intitulado *Candide*, como uma sátira contra a utopia. Fugindo dos jesuítas do Paraguai e arrastados pela corrente impetuosa de um rio subterrâneo, Candide e Cacambo chegam ao prodigioso país, rodeado de montanhas inacessíveis, que os enche de assombro. Ovelhas vermelhas, que substituíam os cavalos, são tão fortes e velozes quanto estes. Os campos estão cobertos de pepitas de ouro e de rubi. Na cidade,

as casas têm portas de ouro e paredes revestidas do mesmo metal, por vezes com incrustações de esmeraldas e rubis. Por toda parte se sente um perfume delicioso e se ouvem músicas delicadíssimas. Todos vivem felizes. Não há tribunais nem cárceres, aliás desnecessários. Em compensação, há um palácio das ciências.

Candide e Cacambo permanecem no país por um mês. Deixam-no afinal, porque sua perfeição os entedia e porque, não existindo problemas, os personagens nada encontram para fazer. Saem carregados de ouro e de pedras preciosas, que vão perdendo aos poucos, nas peripécias da viagem à Guiana e depois na França.

Outro que se referiu ao mito foi o poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Era ele ainda jovem quando foram descobertas as minas de ouro da Califórnia, que atraíam multidões de todas as partes do mundo. O próprio Poe sentiu a tentação da aventura, mas soube resistir e se aproveitou do tema para compor um poema chamado *El Dorado*. Termina-o quando o aventureiro do país fabuloso, perto da exaustão e após suas viagens infrutíferas, encontra um fantasma e lhe fala:

– Fantasma, diz ele,
Onde pode estar
A terra de El Dorado?
– Sobre as montanhas
da lua,
no vale da sombra.
Avança, ousado, avança,
– responde o fantasma –
se buscas o El Dorado.

O mito, que para Voltaire simbolizava a utopia, recebe no poema de Allan Poe sua verdadeira e definitiva dimensão. El Dorado nada mais é do que um vago sono de tesouros inalcançáveis. É uma ilusão, uma miragem.

O mito de Potosí é algo totalmente diferente, pois não equivale a um sonho. Corresponde à realidade, e é precisamente esta realidade que foi sendo transformada, até assumir os contornos do misterioso e

do divino. O mito de Potosí foi a sublimação da riqueza fabulosa do cerro, que conferiu a este as dimensões do sobrenatural.

* * *

A colonização do Alto Peru, embora levada a efeito dentro do contexto geral da colonização espanhola da América, assumiu um caráter peculiar dentro da singularidade que já lhe era característica.

De fato, o aparecimento do Cerro de Potosí, duas décadas após a chegada de Pizarro ao Peru, constituiu um fato deslumbrante. Sua irrupção no cenário da colônia incipiente produziu um efeito tumultuoso, por ter estimulado cobiças e imaginações, além de ter causado a afluência desordenada de aventureiros. Vinham de todas as partes, em atitude quase predatória. Abriam as minas, cada um por sua conta, num ambiente de turbulência e de aventura.

Tal feito gerou para a colonização do Alto Peru, desde o início do processo, modalidades psicológicas e sociologias *sui generis,* que jamais haviam sido estudadas. Tais circunstâncias só podem ser comparadas com as que se manifestaram como resultado da exploração, entre fins do século XVII e princípios do século XVIII, das jazidas de ouro em Vila Rica (mais tarde chamada de Ouro Preto), no Brasil; em meados do século XIX, na Califórnia e logo depois na Austrália, e mesmo com a revelação das primeiras jazidas petrolíferas na Pensilvânia.

Em 1694, um *bandeirante* encontrou por casualidade as minhas de ouro de Vila Rica. Na Califórnia, o precioso metal foi descoberto em 1864, no local de uma serraria assentada junto a um rio próximo da cidade de Sacramento. Na Austrália, o ouro apareceu também por acaso, em 1851, na província de Nova Gales do Sul. E em 1952, o metal foi localizado numa região do Transvaal, na África do Sul, até então considerada sem qualquer serventia.

Foram as mesmas, em todas as partes, as reações desencadeadas por essas descobertas. Referindo-se às minas brasileiras, escreveu Alvim Martins:

> As fazendas nos campos foram abandonadas, as lojas nas cidades tornaram-se desertas, as tripulações nos portos largaram os seus barcos. Até mesmo funcionários do governo passaram a descuidar de seus postos.

Com respeito à Califórnia, dizia um jornal da época: "Comerciantes, médicos, artesãos e empregados deixaram as suas ocupações. E muitos barcos foram esquecidos em São Francisco".

Isso também ocorria com o processo de urbanização. De locais onde nada existia, surgiram casarios heterogêneos, cuja população crescia vertiginosamente. Na Califórnia, ano houve em que arribaram cerca de oitenta mil garimpeiros de ouro. Na Austrália, a população, que então era de quatrocentos mil habitantes, triplicou em dez anos. Do mesmo modo, aos homens desejosos de trabalhar juntavam-se, em todas as partes, "criminosos que não temiam nem a Deus, nem ao diabo, verdadeiros enxames de aventureiros", como acrescenta Alvim Martins. Apareciam trapaceiros, prostitutas, ladrões, enfim, a corja das cidades. Reinava, portanto, a desordem, a confusão, a violência. Quaisquer rivalidades produziam conflitos sangrentos, quando não verdadeiras guerras, como a dos emboabas, no Brasil, ou a dos bôeres, no Transvaal. Gradualmente, o caos foi dando lugar à ordem legal, de acordo com as peculiaridades das respectivas populações. No Brasil, foi criada uma nova capitania geral, que impôs a ordem nas minas. Na Califórnia, elas passaram a ser exploradas por corporações, que introduziam processos técnicos de mineração.

Fenômeno semelhante, conhecido como "*golden rush*" ou "corrida do ouro", aconteceu na costa leste dos Estados Unidos, onde Edward Drake perfurou o primeiro poço de petróleo, com 21 metros de profundidade, na localidade de Titusville. Como ocorrera durante a busca do ouro, o petróleo atraiu multidões, tanto de pobres quanto de ricos, de operários e profissionais, que, por todos os meios de locomoção, congestionavam todos os caminhos que levavam às áreas de prospecção. Repetindo quase literalmente o que já conhecemos, um jornal local dizia: "Os comerciantes abandonam suas lojas, os

lavradores largam os arados, os advogados deixam seus escritórios e os pregadores, os seus púlpitos", para se dirigirem a Titusville.

Também tivemos na Bolívia, em meados do século XIX, quase na mesma época do ocorrido na Califórnia, um *golden rush*, em pequena escala, que reproduziu todo o processo dos outros. Hernando Sanabria Fernández, em seu livro *Em busca do El Dorado,* a que já fizemos referência, relata que, em 1847, alguém encontrou algumas pepitas de ouro no rio Sorocotó. Logo depois, pessoas das proximidades aglomeraram-se no local e até o governador de Chiquitos renunciou ao cargo para sair em busca do metal cobiçado. Junto ao rio, ergueu-se um casario, a que deram o nome de Santa Rosa de la Mina. Em 1860 desapareceu o ouro. Em 1882, contudo, descobriram nova aluvião, mais rica que a anterior, o que trouxe para o local famílias inteiras, "sem mais cabedal que o seu bom ânimo e sem mais instrumentos que uma *bateia* para manipular as pródigas areias". Conclui Sanabria Hernández por dizer que se tinha reproduzido ali, "na escala reduzida imaginável, o tráfico incessante havido na Califórnia". Em 1890, o ouro desapareceu e, desta feita, definitivamente. Uma companhia francesa, que para lá levara máquinas e técnicos para realizar uma exploração comercial, teve de abandonar tudo.

* * *

Pois bem, ocorreu em Potosí aquilo que se passou no Brasil, na Califórnia, no Transvaal ou em Santa Rosa. A prata do Cerro foi descoberta por um índio chamado Huallpa, em janeiro de 1545. Contam alguns que ele havia amarrado sua lhama a umas plantas. Como o animal forcejasse para movimentar-se, acabou arrancando de vez o mato e pondo a descoberto o metal. Segundo outros, foi o próprio índio que o encontrou, ao derrubar a mata da encosta do cerro. Uma terceira lenda conta-nos que Huallpa havia acendido uma fogueira para aquecer-se do frio durante a noite e que, ao amanhecer, encontrou a prata derretida debaixo das cinzas. O índio teria informado a descoberta ao seu patrão, capitão Juan de Vallaroel, que residia na localidade de

Porco. Tão logo souberam da notícia, para lá se dirigiram os moradores do assentamento, bem como os da cidade de Chusquisaca, que se encontrava a vinte léguas de distância. O cerro não tem mais que uns setecentos metros de altura, e está situado em um dos lugares mais desamparados dos Andes. Os primeiros a chegar, não tendo onde se abrigar, sofreram todas as agressões do frio, do vento e da neve. "O ar furioso procurava o tempo todo expulsá-los daquele local", diz Arzans, como que personificando a hostilidade do ambiente.

"Espalhou-se a notícia.", de acordo com o próprio Arzans.

Os primeiros a chegar foram os espanhóis de Porco e de Chuquisaca, que estavam mais próximos do cerro, como acabamos de dizer. Em seguida, vieram os espanhóis de todo o Peru. Em pouco tempo, até as Antilhas começaram a despovoar-se. Dezoito meses mais tarde, haviam-se acumulado ao pé do cerro duas mil e quinhentas casas, com cerca de quatorze mil moradores, entregues à frenética exploração das minas, que começavam a abrir as suas bocas. Potosí nasceu, portanto, como um acampamento mineiro, onde cada um armava seu casebre onde podia. Não houve qualquer cerimônia de fundação da cidade, não havia praças nem ruas, e as pessoas locomoviam-se por entre as ruelas abertas entre as casas. Somente após a visita do Vice-Rei Toledo ao assentamento, começou este a dispor de uma estrutura urbana. Abriram-se, então, praças e ruas, e começou a construção dos edifícios públicos. Sua população cresceu tanto, que em 1626 chegou a ter 150 mil habitantes, o que tornou Potosí a mais populosa cidade da América e uma das mais habitadas do globo, naquela época. Lá chegaram indivíduos de todas as condições: fidalgos, comerciantes, operários, espadachins, frades, trapaceiros, bandidos – como também veio a ocorrer na Califórnia, na Austrália e no Transvaal. "Não há uma só região do mundo – dizia Arzans – de onde não provenham os homens para Potosí".

Potosí chegou a ter a vida dramática de uma Califórnia medieval, onde reinava a violência, com excessos de toda espécie. Os homens das diversas regiões da Espanha mantinham-se em luta permanente entre si. Havia casas de jogos, prostíbulos, praças de touros. Procissões

contínuas percorriam as ruas, que eram povoadas de superstições nas noites de demônios, fantasmas e almas penadas[1]. Ao mesmo tempo, a cidade realizava festas suntuosas, pois gostava do fausto e dos prazeres. Chamaram-na de "a Babilônia do Peru".

Sua fama estendeu-se rapidamente por todo o mundo. Lewis Hanke diz-nos que uma imagem colorida do Cerro foi descoberta recentemente num manuscrito turco do século XVI. Um mapa da cidade e do Cerro aparece no Atlas Bertuis, elaborado no início do século XVII. O Cerro, que passou a ser um mito universal, foi objeto de uma referência de Arzans, no prólogo de sua *História*: "A grande riqueza que se extraía e se continua extraindo do cerro superava qualquer imaginação e compreensão". Para Cervantes, em princípios do século XVII, o cerro era o símbolo de uma riqueza desmedida. Quando Sancho Pança perguntou a Dom Quixote quanto lhe pagaria pelo desencantamento de Dulcinéia, o cavaleiro respondeu-lhe: "Se eu tivesse de pagar-te, Sancho, como mereceria a grandeza e qualidade deste remédio, não bastariam para recompensar-te as minas de Potosí". León Pinelo escreveu, entre 1640 e 1650, o livro *O paraíso no Novo Mundo,* obra em que, adiantando-se a Villamil Rada, afirmou que o Paraíso Terrestre existira no Centro da América do Sul[2]. Descrevendo as maravilhas da região, referiu-se às minas de Potosí e fez um famoso cálculo, segundo o qual, com a prata dela extraída até então, seria possível construir uma ponte de prata entre Potosí e Madri, com 2.070 léguas de extensão, com 14 varas de largura e quatro dedos de espessura.

O Cerro de Potosí representou o mito do enriquecimento rápido, das fortunas alcançadas como um presente para os que se chegavam a ele. E a lenda passou então a ser o equivalente dos velhos mitos relativos a países fabulosos, como as Ilhas Afortunadas, o país de Ofir ou a ilha

---

[1] Veja-se na página 165 do presente volume meu conto intitulado *As Moscas.*

[2] A localização do Éden na América foi freqüente durante a época colonial. Sérgio Buarque de Holanda, em seu documentado livro *Visão do Paraíso,* relata, a título de exemplo, que em 1744 o padre de Rates Haneguim, português, que tinha vivido no Brasil durante 26 anos, foi julgado e condenado à morte pelo Santo Ofício de Lisboa, "por sustentar com obstinação impávida que o Paraíso Terrestre sempre esteve e se conservava no Brasil".

de Ceilão, cujos campos, polvilhados de ouro, segundo a versão do *Ramayaba*, foram presenteados por Brahma a Kuvera, o deus das riquezas.

Para os homens que viviam em sua proximidade e, em geral, para os habitantes do Alto Peru, o cerro assumiu um caráter mítico bem mais concreto. A influência direta por ele exercida sobre os seus destinos levou-os a adotar, em referência a ele, as mais diversas disposições e atitudes, desde a propensão a render-lhe o culto devido a um ídolo enigmático e terrível, mas ao mesmo tempo generoso e cruel, até a atitude reverencial, que via no cerro uma dádiva de Deus ou um instrumento de seus misteriosos desígnios.

É sabido que tanto os potosinos quanto os alto-peruanos acreditavam que o interior do cerro era cenário de feitos portentosos.

Nele apareciam imagens sagradas, cruzes, árvores de prata. Em 1575, segundo diz-nos Arzans,

> numa de suas poderosas minas encontraram uma estátua, de metais diversos, com as dimensões de um homem mediano. Ao procurar retirá-la, quebraram-lhe o pescoço. Os índios entraram em prantos e grande vozerio, queixando-se de que aquele era o Cerro de Potosí e que os espanhóis lhe tinham decepado a cabeça, como haviam feito com os seus incas.

Certa vez, um homem basco enviou uma pinha de prata de sessenta marcos ao corregedor, que este colocou sobre sua mesa. Uma hora depois, ela começou a destilar gotas de sangue...

Em segundo lugar, o próprio cerro foi dotado de poderes sobrenaturais, em relação aos quais era necessário tomar certas precauções, bem conhecidas dos mineiros. Ainda hoje, eles cumprem certos ritos e realizam cerimônias com o intuito de se resguardarem. Há determinadas proibições que não podem ser desobedecidas impunemente. A presença de mulheres ou frades dentro das galerias das minas, por exemplo, produz o desaparecimento dos veios do minério.

Finalmente, outras lendas, numerosas, faziam do cerro um poderoso instrumento da vontade divina. Segundo a mais antiga delas,

quando os homens do Inca Huayna Capac, antes da chegada dos espanhóis, se aproximaram do cerro, ouviram uma voz retumbante que lhes ordenava: "Não toquem neste cerro. Ele está destinado a outros". Estes "outros" eram, naturalmente, os espanhóis, para os quais Deus havia reservado o prodígio. Ao longo do livro de Arzans vêem-se as manifestações da vontade divina na vida do cerro. Em 1558, por exemplo, escrevia o famoso historiador: "A falta de riqueza que repentinamente sobreveio este ano deve-se a que Deus quis retirar dos potosinos a riqueza que lhes havia outorgado, porque eles a usavam tão mal". Em 1565, dizia ele: "Deus permite que no cerro se descubram novas e ricas minas". No interior das galerias, os santos e as virgens também ajudavam seus devotos. Não somente salvavam os trabalhadores encurralados por desmoronamentos, como os levavam, pelas mãos, até a saída.

O cerro era objeto não só de temor como também de verdadeira adoração. Poetas porfiavam em seu elogio. O mais fervoroso de seus admiradores foi sem dúvida Arzans, que o invoca em sua *História*, dizendo coisas como estas:

> Poderoso, sempre máximo,
> Riquíssimo e incansável Cerro de Potosí
> Alegria dos mortais,
> Imã das vontades
> Base de todos os tesouros.
> Monstro de riqueza.
> Corpo de terra e alma de prata.
> Único milagre da natureza
> Maravilha perfeita e permanente do mundo.

No escudo de armas que Carlos V concedeu à Vila Imperial de Potosí, figurava a seguinte quadra:

> Sou o Rico Potosí
> Do mundo sou o tesouro
> Sou o rei dos montes
> E inveja sou dos reis.

Nessas condições, o Cerro de Potosí era não somente o sustentáculo material, o suporte da economia do Alto Peru e objeto da cobiça de todo o mundo, como, além disso, representou para os alto-peruanos um poder sagrado, a fonte de todas as suas esperanças, a justificação de sua existência, a concretização de seus anseios de felicidade.

É perfeitamente natural que o mito tenha transformado o Cerro no centro de todas as atenções e preocupações dos potosinos e alto-peruanos, e que tenha conformado a vida econômica, política e social dos mesmos.

De fato, o cerro absorvia tudo. Tudo girava em torno do cerro. Tudo existia em função dele e para ele. A prata de suas minas comprava no exterior tudo que fosse necessário para sustentá-lo. Arzans muito se ufana disso, a ponto de enumerar com orgulho os países que abasteciam a cidade. Da Espanha, vinham os tecidos; da França, os chapéus; de Flandres, os espelhos; da Alemanha, as espadas; de Veneza, os cristais; da Arábia, os perfumes; da China, as sedas; do Panamá, as pérolas; de Cuzco, o açúcar; de Tucumán, os couros etc. etc. É o mesmo Arzans quem escreve nos *Anais*:

> Tudo é para cá trazido pela prata do cerro. Para que deste rico cerro pudessem gozar, caminhavam e navegavam os homens com suas mercadorias, transportando-as por mares conhecidos e desconhecidos, por ignotos climas e províncias, ocupando um número imenso de navios, que conduziam de umas regiões para outras.

Como sói acontecer com todos os poderes sagrados, era ambíguo o poder do cerro. Atraía, enfeitiçava, seduzia com dádivas, despertava esperanças, alimentava sonhos. Ao mesmo tempo, era arbitrário, perverso, cruel. A deslumbrante prata que jorrava de suas minas estava freqüentemente tingida de sangue. Generoso para uns, malvado para os outros. Suas riquezas estavam misturadas com sofrimentos; a opulência da cidade erguia-se sobre a miséria dos homens que labutavam nas galerias das minas. Os potosinos, que sabiam de tudo isso, gozavam da opulência e tranqüilizavam as suas consciências, atribuindo as desgraças e a miséria à maldade dos demônios e aos pecados dos homens.

O feitiço do ouro

Quando Costa du Rels transpôs para o espanhol os seus livros que em francês se intitulam *La hantise de l'or* (isto é, *A obsessão do ouro*) e *Terres embrasées*, ele não só os traduziu, como modificou os seus títulos. *A obsessão do ouro* passou a ser *O feitiço do ouro* e *Terras abrasadas* converteu-se em *Terras enfeitiçadas*.

Os novos títulos eram evidentemente mais atrativos que os anteriores, não só porque tinham melhor eufonia, mas também porque, além disso, se referiam a importantes aspectos das obras que aqueles títulos não ressaltavam. A "obsessão" constitui um fator exclusivamente psicológico. É a presença contínua, na mente, de uma idéia que absorve toda a atenção e configura até mesmo o comportamento do indivíduo. Pode chegar a ser perigosa, mas nunca passará de uma preocupação persistente, ou seja, é um fenômeno psíquico. Por sua vez, o adjetivo "abrasadas", que qualificava as terras no título em francês, indicava metaforicamente uma condição que é característica das regiões orientais da Bolívia – regiões de terras ardentes e, por vezes, queimadas pelo sol dos trópicos.

Nessas condições, os dois títulos, nas versões espanholas, deixam de assinalar aspectos psicológicos ou físicos, para referir-se a atributos que são quase taumatúrgicos. Sugerem eles a presença de poderes ocultos que não somente dominam os homens, como também se manifestam nas coisas. Aludem a encantamentos, sortilégios. O ouro aparece dotado de um poder de fascinação irresistível e misterioso, que cativa magicamente. As terras atraem também, mas sua atração contém no título certos matizes assustadores.

Assim, a mudança dos títulos, aparentemente sem importância, deixou perfeitamente clara a presença, nos respectivos livros, de elementos que lhes conferem caráter singular. Há neles, de fato, como, aliás, em toda obra de Costa du Rels, algo que não se esgota nos temas explícitos, nos sucessos relatados ou nas aventuras dos personagens apresentados. Existe neles a inspiração dos velhos mitos e dos profundos

sentimentos que o escritor traz em sua alma, que lhes revelam sua estranha poesia e lhes conferem um caráter tão autenticamente boliviano.

Costa du Rels tem plena consciência disso. Falando um dia com a jornalista francesa Claude Tilly, acerca de uma de suas novelas, ele disse a ela que esta se referia "às minas e ao amor físico que une a terra ao homem". Na nota editorial de *O feitiço do ouro*, que certamente se deve à sua pena, está escrito:

> Os espanhóis, deslumbrados pela prata de Potosí, acabaram por situar o El Dorado lendário na região onde se localiza a Bolívia de hoje. No Altiplano, ninguém – sejam estrangeiros, sejam filhos do país – escapou em quatro séculos do feitiço da fortuna rápida, inverossímil. Sortilégio do ouro, eterno drama da cobiça humana.

Por várias vezes, disse Costa du Rels que, trabalhando com o seu pai, que era engenheiro de minas, compartilhou não só da companhia de mineiros, mas também de suas quimeras, tendo sido até confidente de seus sofrimentos e de seus sonhos. Por isso, seu espírito está impregnado dos mitos que eles viviam. E estes aparecem em todas as suas obras narrativas, embora se mostrem mais explicitamente no *O feitiço do ouro*. Esta a razão por que, no presente trabalho, vamos dedicar nossa atenção com exclusividade a este livro. É nele que, com maior intensidade e com os seus símbolos mais típicos, se manifestam os grandes conteúdos da mitologia de nossa época colonial.

* * *

Em seu belo livro sobre Rubén Dario, o escritor Arturo Capdevilla sustenta a tese de que o modernismo hispano-americano não teve suas origens nos poetas parnasianos ou nos decadentes franceses, como se costuma afirmar, mas na nostalgia do Vice-Reino. Acredita ele que, na sua poesia, o modernismo recolheu as essências da vida colonial hispano-americana, a recordação das festas dos torneios e das elegantes cerimônias que os governantes espanhóis realizavam – e transferiu-as para o ambiente das cortes européias. Acima de tudo, achava Capdevilla que

esta inspiração era indiscutível em Ricardo Jaimes Freyre, cujos antecedentes potosinos ele buscava ressaltar. Dizia ainda que, retirando-se dos poemas de Freyre a sua mitologia nórdica superficial, o que deles permanecia eram as reminiscências da vida suntuosa e aristocrática da Vila Imperial.

Sem discutir a sugestiva e original teoria de Capdevilla, devemos recordar que a vida da Colônia foi motivo constante de inspiração para os escritores ibero-americanos. Gunnar Mendoza, no seu estudo sobre a *História*, de Arzans, dedicou todo um capítulo à influência que esta obra exerceu na produção literária da Argentina, Bolívia e Peru, tanto no século passado como no presente.

A inspiração colonial chegou mesmo a dar origem a um gênero literário que teve em Ricardo Palma o seu mais brilhante cultivador e que é conhecido pelo nome de "tradição". Na visão deste escritor peruano, a tradição era como uma modalidade da história, desprovida da secura de rigor e dos elevados propósitos desta, e à qual se haviam permitido as galas da fantasia. "À tradição – dizia Palma – é perfeitamente lícito levantar um castelo, partindo de uma pequena base". No seu entender, o tradicionalista "teria de ser um poeta e um sonhador". E, na verdade, os tradicionalistas, tomando por base o passado de seus países, passavam imagens leves, amáveis e freqüentemente matizadas de humor ou ironia.

Contudo, na obra de Costa du Rels, em que está presente o tema potosino em toda a sua profunda densidade humana, nada encontramos desse tradicionalismo. Costa não se volta para o tema em busca do pitoresco. Para ele, a Colônia é coisa muito séria, como, aliás, o é também para os escritores bolivianos, que se mostram sensíveis sobretudo aos seus aspectos dramáticos, e nos quais esses eventos deixaram profunda impressão. Desse modo explica-se, por exemplo, o seguinte áspero juízo que Fernando Diez de Medina, ao falar de Arzans, emitiu em um discurso em Potosí, a respeito dos tradicionalistas:

> Todos saquearam o grande memorialista: tanto os locais quanto os estranhos. Tanto os argentinos como os peruanos ou bolivianos.

> Inclusive o mais despudorado de todos, o limenho Ricardo Palma, que, em suas célebres 'tradições peruanas', se apoderou das lendas e as remodelou, sem indicar a sua origem.

* * *

Como já dissemos, Fernando Diez de Medina é particularmente sensível, no altiplano boliviano, ao mistério dos montes, que para ele têm algo de sagrado. Marina Nuñez Del Prado sente a magia das pedras em que Viracocha esculpiu as imagens dos primeiros povoadores andinos. Maria Luisa vive fascinada pela luz, pelas cores, pela atmosfera que se torna diáfana nas grandes altitudes. Costa du Rels, no mesmo altiplano, vê de preferência um mundo "ávido de resplendores inacessíveis", ávido de estrelas. O que mais o fascina ali são as noites andinas, nas quais "astros aos milhares e constelações inverossímeis reluzem como em nenhuma outra parte do mundo", onde o céu, "bruscamente perfurado, se converte numa peneira gigantesca para garimpar prata". O livro fala ainda de "astros insuflados pelo vento, astros enormes de um universo recém-nascido". As noites nos Andes não são negras. "A noite era azulada." – diz um dos contos. "Grandes astros resplandeciam no céu imaculado". Escreve, em outro lugar: "Milhares de estrelas agrupavam-se nervosas, febris. Um enxame de abelhas fosforescentes parecia lançar-se ao assalto das colméias da noite".

Somente um homem como Costa du Rels, que viveu dentro das minas e estava habituado à contemplação dos céus dos Andes, teria podido perceber o que de estelar existe nas minas e o que das minas existe nos céus. Por isso, também só ele pôde formular esta pergunta surpreendente, que ele mesmo qualifica de desesperada: "– Será este céu a mina ideal que nunca alcançaremos? Ou será a mina um empíreo subterrâneo que, com a mão torpe, o homem pretende despojar de suas constelações?"

No último relato de *O feitiço do ouro*, Costa du Rels fala de um mineiro lendário que, segundo a tradição, havia baixado à galeria de uma mina, jurando que dela só sairia se encontrasse um filão perdido.

Ele jamais voltou a aparecer. Pois é a este mineiro lendário que Costa du Rels se refere, ao proferir estas palavras com que termina seu livro: "– Talvez, ao amparo da noite eterna, tenha encontrado o seu filão".

Costa du Rels conhecia bem o encantamento dos veios de minério, que lhe pareciam às vezes "um filão recostado, como uma formosa serpente, cuja cabeça e cauda se encontram perdidas na escura noite da terra". Outras vezes, "um bloco maciço ou um enorme minadouro que veste de prata o mineiro mais miserável". Freqüentemente, segundo ele, o filão era "perseguido, fustigado como um bicho perigoso".

O feitiço do ouro é constituído por sete relatos, que Costa du Rels chama de "novelas breves" e que apareceram separadamente em *L'iIlustration,* de Paris, para serem depois reunidos no volume que se publicou em 1930.

Não pretendemos analisar aqui o livro sob o ponto de vista de seu valor literário. Desejamos apenas mostrar o que ele aporta como ressonância dos mitos profundos das épocas pré-colombiana e colonial.

No primeiro dos relatos, intitulado *O sol*, assistimos à chegada dos espanhóis à cidade de Cuzco, capital do Império Inca, que põe em ebulição todas as cobiças dos europeus e na qual penetram exatamente um ano após a emboscada de Cajamarca. A cidade é assaltada, os templos são saqueados e as mulheres, ultrajadas. Os lingotes de ouro, obtidos depois da fundição, são devidamente exorcizados, para liberação do poder satânico que continham, e em seguida distribuídos – com exceção da imagem do sol, cuja posse é decidida nos dados e que será finalmente lançada nas águas do lago Titicaca.

No segundo relato, aliás, o mais extenso do livro, visitamos uma "aldeia fantasma", que havia sido um próspero centro de mineração e que em nossos dias, esgotados todos os veios, não passava de ruína, abandono e miséria. É lá que, graças a um velho manuscrito de folhas semidestruídas, tomamos conhecimento de um tesouro oculto, acumulado por volta do ano 1759, pela condessa de Orb, mulher do superintendente da Casa da Moeda. Ficamos sabendo inicialmente que, depois de inúmeras aventuras em diversos países, os esposos haviam chegado a Potosí, onde a condessa se transformara completamente. O

Conde atribuiu esta metamorfose à influência diabólica do Cerro de Potosí, que desencadeava paixões desordenadas em todos os que dele se aproximavam. Nos primeiros tempos, a condessa entregou-se ao luxo do desperdício. Em seguida, foi dominada por uma cupidez desenfreada. Tornou-se cínica. Meteu-se em negócios. Roubou. Acabou por falsificar moeda, sem que o marido se desse conta de coisa alguma. Uma noite, contudo, acabou sendo estrangulada pelo cúmplice, na presença do próprio conde, que mandou enterrá-la junto a uma pirâmide de lingotes e um montão de moedas de prata, esparramadas pelo chão. Para que ninguém soubesse do ocorrido, o conde anunciou que a condessa tinha morrido vítima da varíola negra. Depois, facilitou a fuga do cúmplice e assassino dela, que antes de chegar a Potosí, havia sido pescador em Arica.

> Escuta – disse-lhe –, pega esta bolsa e desaparece daqui. Vai exercer novamente o teu ofício de pescador. A menor escama de um peixe é mais pura que todo o dinheiro desta montanha. Vai! Esquece! O mar te purificará! Talvez possas ainda voltar a ser um homem.

A história de outro tesouro oculto será retomada no conto intitulado *A boa sorte*. Os tesouros ocultos, "os encobertos", seduzem a imaginação de Costa du Rels quase tanto quanto as minas. Essas riquezas escondidas em lugares quase sempre estranhos têm para ele algo de misterioso e mágico.

> A Bolívia – diz ele – é o país dos tesouros escondidos pelos espanhóis de outrora. Os mapas de suas rotas podem ser encontrados geralmente em alguma estante vetusta na Espanha. Somente por acaso os descobrimos.

No caso presente, o tesouro encontra-se num velho convento de Potosí, ora convertido em colégio. O conto revela o contraste entre a cidade atual e a lendária Vila Imperial. "Há cinco séculos que ele vem sendo retalhado e explorado, e apesar disso o cerro permanece imutável, com seu cone pardo e seu ar entediado de besta de metal". Nesse ínterim, os

fidalgos de antanho foram substituídos por uma multidão cosmopolita que, como aqueles, ostenta "a insolência da sorte". E, em vez das autoridades reais, encontramos hoje magistrados, funcionários, professores, que, "ricos de ciência e orgulhosos de seus cargos, mantêm a pompa dos antigos governadores da Colônia". O tesouro a que se refere o conto foi descoberto, como dissemos acima, em um colégio onde antes, na época colonial, se encontrava um convento. Ele está repleto de cálices e cruzes de ouro, pedras preciosas e pérolas. A mulher, logo depois de avistá-lo, percebe, muito espantada, que, junto dele, há uma fileira de cadáveres de prelados, embalsamados e sentados em várias cadeiras, os quais parecem formar uma espécie de capítulo fantástico. Ao aproximar-se, eles caem sobre ela, que luta desesperadamente para desvencilhar-se, e acaba derrubando-os, antes de se tornar louca de terror.

No relato *Prata do diabo*, aparece um outro desses anciãos por quem Costa du Rels manifesta, em várias de suas obras, profunda simpatia. Como o encanecido pároco da aldeia fantasma de Collpa, que entrega ao narrador o manuscrito do conde de Orb, ou como o cura inteligente e compassivo de Uyuni, na novela *Os Andes não crêem em Deus*, o velho de *A prata do diabo* é um garimpeiro aposentado, oráculo vivo, que as pessoas de todas as partes vêm consultar a respeito das minas. Filho de um lavrador, ama a terra "que lhe deu sua pele cor de cobre e sua gravidade desconfiada". Ainda vigoroso, apesar dos anos, decide voltar a uma mina que ele encontrara há muito tempo e de cuja localização só ele era sabedor. Confiando em suas forças e na sua costumeira boa sorte, decide subir uma montanha, acompanhado do narrador da história e de um índio. Ao atingirem certa altitude, o narrador sofre um ataque de *soroche*, ou mal das alturas, razão por que é obrigado a deter-se, enquanto o garimpeiro e o índio continuam a ascensão. De repente, o tempo começa a mudar e o narrador amedronta-se. Dispara o revólver quatro vezes. Pouco depois, aparece o índio, trazendo-lhe um pedaço de mineral que o garimpeiro tinha arrancado da mina e que ele encontrara. Manda que o velho regresse à fazenda de onde tinham partido. Em seguida, desencadeia-se uma tempestade de

neve. Nem nesse dia, nem no seguinte, nem nunca mais apareceram de volta o garimpeiro ou o índio que o acompanhava. Quando o narrador mostra o pedaço de mineral que o índio lhe tinha entregado, os mineiros dizem que ele provém de uma mina maldita. "Um deles toma a pedra e, com um pequeno punhal, recorta-a várias vezes. Lambe-a ou beija. O metal se enrubesce, como se um sangue inesperado jorrasse das feridas que acabavam de fazer-lhe". Os mineiros confirmam que a pedra é de prata bruta, o metal do diabo.

O último relato do livro fala de uma mina abandonada, conhecida como *Yellow Mine*, dentro da qual as pessoas assustadas ouviam todas as noites o ruído de uma broca e os latidos de um cão. Ninguém ousava entrar. Contava-se que, um dia, o dono da mina, desesperado pelo desaparecimento de um filão de estanho que estava sendo explorado, convocou os operários e o capataz que ali vinham trabalhando com ele. Depois de pagar-lhes, disse: "Morto ou vivo, acharei o filão. Ninguém deve entrar na mina, até que eu chame ou saia". Em seguida, com uma cesta de provisões ao braço e com a furadeira na mão, entrou na galeria, seguido do cão. Contava-se que a perda do veio se devia ao fato de que sua mulher tinha passado várias horas dentro da mina.

* * *

Deixamos para um exame separado os relatos mais importantes do livro, nos quais Costa du Rels empregou toda a sua maestria de narrador e poeta: *Dois ginetes* e *La Miskkisimi*.

A ação de *Dois ginetes* passa-se num caminho solitário que liga as cidades de Potosí e Challapata. Num ponto deste caminho, encontra-se uma pousada, onde pernoitam dois homens que ali haviam chegado separadamente. Um deles descobre que o outro se dirige a Potosí, em busca de um tesouro, de cujo roteiro guarda o mapa em uma bolsinha de couro pendurada ao pescoço. Decide roubá-la. Ao amanhecer, sai o buscador do tesouro. Pouco depois, sai o outro a galope, em sua perseguição. Desencadeia-se uma tempestade. O perseguidor consegue aproximar-se do outro, mas com espanto verifica que ele está morto.

Apodera-se da bolsinha e, satisfeito, segue viagem rumo a Potosí. A tempestade vai ficando cada vez mais forte, tornando muito difícil qualquer avanço, contra a neve e o vento. Em breve, percebe estar sendo perseguido pelo morto, o qual, logo atrás, cavalga firmemente como um espectro. Dominado pelo pânico, procura afastar-se, entretanto, por mais que corra, continua ouvindo o galope perseguidor. O caminho, de modo sobrenatural, converte-se na pista de um desenfreado galope que jamais termina. Às pessoas que escutam o ruídos dos cascos invisíveis, dizem os índios:

> – São dois cavalos que galopam sem cessar, um branco e um negro. Seus ginetes não têm a menor piedade dos animais. Desgraçado de quem quiser detê-los! É a morte que persegue a cobiça.
>
> O caminho aterrorizante é o símbolo da Colônia. Referindo-se a ele, diz o dono da pousada:
>
> – Estas regiões não pertencem a Deus, não, senhor. Pelo caminho que passa diante desta casa os espanhóis, carregaram durante quase três séculos os metais de Potosí. Todos os maus instintos humanos passaram por aqui.
>
> E então alguém comenta, ao ouvi-lo:
>
> – E isso que pensamos ser o uivo do vento, não será por acaso o lamento desolado dos que morrem por aí, abandonados, sem absolvição?
>
> O ginete do cavalo branco é um ancião de barbas e cabelos brancos, sorriso franco e de palavra fácil. O outro é um garimpeiro clandestino de minerais, com o aspecto repulsivo de um homem-fera.

Não há dúvida de que Costa du Rels conseguiu, com os *Dois ginetes*, o amálgama mais perfeito do real com o lendário, a mais dramática integração do mítico com o verdadeiro.

A Miskkisimi é a história de um jovem que, seduzido pelo mito das minas, deixa a cidade de Cochabamba, sua terra natal, a fim de transportar-se a Uyuni, para a qual estão acorrendo todos os que sonham com a riqueza rápida, tão insistentemente prometida. Entretanto enamora-se de uma mulher do povo e por ela tudo abandona. Acaba

arruinado, envelhecido e miserável, para desaparecer no redemoinho anônimo dos que nada esperam do destino.

A crítica concentrou toda a sua atenção na personalidade da sedutora mulher, de cujo nome é tirado o título do conto. E, neste episódio, viu sobretudo um caso de "aplebeamento" do homem pelo amor de uma mulher. Apesar disso, o conto oferece outro sentido, que justifica sua presença em um livro destinado a mostrar as manifestações do "feitiço do ouro".

O protagonista de *A Miskkisimi* é o símbolo dos homens que fracassam em uma aventura para a qual não foram criados. Ele não tinha nem o temperamento, nem o caráter necessários para o êxito nas minas. Havia nele certa vocação artística que, no ambiente de Uyuni, acabou conduzindo-o à ruína. Possuía uma voz cálida de barítono, "cujo eco costumava transtornar as almas semi-abertas" dos que o escutavam. Ele bem tentou "o trabalho forte e duro" exigido por Uyuni, mas, no final das contas, não deixou de ser um daqueles jovens que, como diz o conto, "pediam misericórdia ao destino". Não soube fugir a tempo. Para desgraça sua, topou com uma mulher de excepcional beleza e sensualidade. "Apesar de suas raízes plebéias, ela pertencia à categoria das cortesãs reais", diz Costa du Rels. Para ela, a voz dele se fez mais aveludada, sua guitarra vibrou com mais sonoridade do que nunca. Deu a ela tudo o que não tinha. E como não podia oferecer-lhe uma mina, pois não tinha audácia nem energia para tanto, acabou, para satisfazer aos caprichos dela, por entregar-se às falcatruas, que a princípio lhe renderam "muito, muito dinheiro" – mas que terminaram por jogá-lo na sarjeta. Foi um Orfeu bem modesto, que encantava as mulheres com sua música, mas que acabou, senão desprezado por todas, pelo menos escravizado por uma delas. Abandonado pela *Miskkisimi,* que preferiu acompanhar um mineiro rico, ele foi passou a ocupar postos cada vez mais humildes, até terminar como soldado da polícia de Uyuni.

* * *

Se considerarmos o modo como Costa du Rels lida com o mito potosino, não poderemos considerá-lo um "tradicionalista" e menos ainda um historiador. Ele se encontra tão impregnado do mito, que chega a vivê-lo. Sente o fascínio, o dramatismo, o mistério das minas, bem como das lendas vinculadas a estas.

Pode-se mesmo dizer, como já vimos, que ele formula a definição do mito potosino. Na nota editorial de *O mito do ouro,* ele mostra a essência do mito, declarando que "ninguém, no altiplano, durante os quatro séculos da Colônia" escapou ao "feitiço da fortuna rápida, inverossímil".

O mito está presente no livro, em seus diversos aspectos.

Em primeiro lugar, Costa du Rels recolhe-o no que poderíamos chamar de sua dimensão vital, pois aparece atuando diretamente sobre o comportamento dos homens. O cerro submete todos ao seu feitiço. De todas as partes, fascinados por suas promessas, vêm fidalgos, aventureiros, artesãos, porque todos sonham com as riquezas fabulosas. O mito estimula a cobiça "servil numa dessas almas, como um malfeitor numa viela escura" e "predispõe a todas as violências e a todos os crimes". Vemo-lo na alma dos conquistadores, quando se aproximam da cidade de Cuzco. Trêmulos, bêbados, escutam a descrição feita por um deles – que já havia estado na cidade – dos seus muros de ouro, seus pomares com árvores de prata, em cujos prados pastam ovelhas igualmente de prata; de seu templo, em que um imenso disco de ouro representa o sol. Vemos o mito que leva os homens a pulverizar suas ambições nas inclementes zonas de mineração.

De modo mais freqüente ainda, o mito está na base dos acontecimentos, formando parte destes, inspirando-os, explicando o seu sentido, dando-lhes sua lógica interna. O mito confere aos feitos uma inteligibilidade psicológica.

Tal ocorre, por exemplo, quando o conde de Orb atribui ao Cerro de Potosí a transformação moral de sua mulher. "Ao abrir a janela – diz ele, entre outras coisas –, ela o via, a cada manhã, despojar-se das brumas como de um disfarce noturno". Recorda-se de tê-la surpreendido, uma vez, absorta em muda contemplação do cerro.

> Seus olhos estavam cravados na montanha, seus lábios sorriam-lhe por instantes; todo o seu semblante revelava um prazer indizível. Havia, sem a menor dúvida, uma correspondência secreta entre ela e essa massa inerte, porém expressiva como nenhuma outra. Então, a partir daquele dia, o cerro transformou-se no seu instigador, no seu amante. Instalou-se nela como um hóspede o faria em sua morada: inspirou-lhe todos os seus atos, deformou o seu pensamento

Poesia e magia inscritas na áurea irreal do cerro.

No relato intitulado *Yellow Mine*, vemos outra manifestação do mito, semelhante à anterior. Tudo ali parece justificar a crença dos mineiros, de que a presença de uma mulher dentro das galerias subterrâneas é sempre funesta. Costa du Rels não chega a dizer de modo explícito que esta foi a causa da decadência da *Yellow Mine*, mas toda a estrutura do conto nos leva a esta conclusão.

Há também um paralelismo entre a realidade e o mito, no momento em que Pedro del Barco, ao lançar ao lago Titicaca a imagem de ouro do sol, crê ter destruído o deus indígena. Precisamente neste momento, a ñusta que o acompanha mostra-lhe o enorme disco do próprio sol, que se levanta sobre o Lago Sagrado. Terminado o relato, diz então Costa du Rels: "O conquistador, que tinha finalmente compreendido, fechou os olhos deslumbrado".

Existe ainda no livro de Costa du Rels outra forma de presença do mito, quando a realidade é convertida no símbolo dele. Foi o que se deu, por exemplo, no conto *Os dois ginetes*, em que o caminho que liga Challapata a Potosí, ao representar a tragédia da Colônia, acaba assumindo uma dimensão sobrenatural. E isso também ocorre com os protagonistas do relato: perseguindo-se incansavelmente um ao outro, na desenfreada e invisível cavalgada, constituem o símbolo sumamente expressivo da morte que persegue a cupidez no mundo.

Finalmente, o mito pode manifestar-se ainda na obra de Costa du Rels sob formas estéticas, caso em que as metáforas adquirem um sentido transcendente. Isso ocorre, por exemplo, quando o conde de Orb se senta sobre a encosta do cerro de Potosí e põe a mão na crosta fria e áspera da terra. "Nenhum estremecimento por fora – diz Costa

du Rels –, mas ele sente que, no interior, a besta subjugada abandona seus úberes de prata à cobiça dos homens".

Para concluir, recordemos que, em uma das primeiras páginas de *O feitiço do ouro*, Costa du Rels menciona que "O puma é a tristeza transformada em terra". O mesmo puma, que, para alguns escritores bolivianos, é inspirador de orgulho e estimulante da vontade, não passa, para Costa du Rels, de uma fonte de melancolia. Mais adiante, no conto chamado *Condessa de Orb*, a imagem adquire sua amplitude cósmica: "Desolação perene de uma paisagem sobre a qual baixava a pesada abóbada do céu, como que para impedir que a tristeza se alastrasse pelo resto do mundo".

O metal do diabo

O Cerro de Potosí nunca chegou a esgotar completamente sua capacidade de produção de prata. Sua decadência, que teve início em meados do século XVIII, veio arrastando-se até praticamente os fins do século XIX, época em que as minas de Colquechaca e Pulacayo superaram em produção as de Potosí. Por outro lado, o mundo reduziu suas demandas de prata, ao mesmo tempo em que baixavam as cotizações do precioso metal, devido à descoberta de minas de mais fácil exploração, além de mais accessíveis ao trabalho humano. Desse modo, a situação tornou-se crítica para Potosí e, por conseqüência, para a Bolívia inteira.

O país, que tinha vivido das minas de prata durante os seus trezentos e cinqüenta anos de existência, assistia agora à agonia delas. Sem nada poder fazer, contemplava sua produção reduzida e desvalorizada, da qual dependera até então como principal sustento. A catástrofe aproximava-se.

No momento, contudo, em que a ameaça parecia mais iminente e a situação, mais angustiante, surgiu de súbito algo inesperado. O país, que já se encontrava às portas do colapso econômico, voltou a figurar entre os grandes produtores de minerais do mundo.

Dessa feita, já não era a prata, mas o estanho, que servia de pedestal para a sua grandeza. Novas necessidades da indústria mundial fizeram que, em princípios do século XX, o modesto estanho começasse a converter-se em um produto mais importante que a prata. Sua demanda cresceu de modo vertiginoso. Seus preços não pararam de subir até 1926, ano em que sua cotação chegou a 321 libras esterlinas por tonelada, comparadas a somente 63 libras, em 1896. Desse modo, a Bolívia passou a desfrutar a situação de segundo maior produtor de estanho no mercado mundial.

Contudo a boa sorte não ficou nisso, uma vez que, paralelamente à valorização do estanho, e tornando esta mais auspiciosa ainda, teve lugar o aparecimento de uma montanha que rivalizava as glórias do

Cerro de Potosí. Desta vez, entretanto, o descobrimento não foi casual, mas, sim, o resultado de um trabalho extremamente tenaz e paciente, que conseguiu localizar o filão prodigioso num local em que os mineiros haviam buscado inutilmente, desde a época colonial, a então mui cobiçada prata. Esta montanha chamava-se Llallagua e situava-se próximo de Oruro.

Não faremos aqui a história da mineração boliviana, pois desta somente nos interessam os mitos que a acompanham. É nesse sentido que passaremos a nos ocupar de Llallagua, a qual se transformou, no século XX, na nova montanha mágica, isto é, no equivalente à Montanha de Prata da época da Colônia.

O novo prodígio já tem o próprio Arzans. O novo historiador, Roberto Querejazu Calvo – que em 1965 publicara *Masamaclay* (história política, diplomática e militar da Guerra do Pacífico) – escreveu nova obra, de cerca de quatrocentas páginas, que recebeu o mesmo nome da montanha, isto é, Llallagua. Surgida em 1977, a obra já está em sua terceira edição. No referido livro, Querejazu Calvo narra com exemplar probidade e clara objetividade a história da montanha, história surpreendente, história que é a biografia de uma "jazida como nunca houve outra no mundo", para nos valermos das palavras de Mariano Baptista Gumucio, ao fazer a apresentação do livro. Segundo Querejazu Calvo, a mina de Llallagua, que vem sendo um dos pilares da economia boliviana no século XX, é a maior do mundo e possui as melhores instalações do país.

O Cerro de Potosí foi admirado não somente por constituir uma fonte de riqueza, mas igualmente por sua beleza natural, por sua forma harmoniosa e pela sua cor. Os índios chamavam-no de Sumac Orcko, isto é, Monte Excelso. Arzans comparava-o a um pão-de-açúcar, ou um pavilhão, e achava que a "sua grandeza e formosura alegravam a vista". O poeta potosino contemporâneo José Enrique Viaña elogiou-o com as palavras abaixo:

> De uma tempestade ígnea surgiu o assombro
> de tua esbelta figura

que mostrou a sua formosura
brilhando sob o céu de safira.

Outro notável potosino, Alberto Saavedra Nogales, via no cerro um seio feminino. Em seu *Romance de Potosí*, diz ele que as convulsões geológicas erigiram o monte, "E, com ele, surgiu o portento: A terra se entregou sob a forma de um seio".

Em compensação, Llallagua não produz quaisquer emoções estéticas. Nem mesmo Querejazu Calvo, biógrafo do monte, sente qualquer lirismo em sua presença. Ao contrário, só lhe ocorrem visões prosaicas. Recorda que o seu nome esteve associado, na mitologia quéchua, ao mito de um espírito benigno, de uma *conopa*[1], cuja aparição trazia colheitas abundantes e se apresentava como uma batata de forma diferente das demais. "Na época do império – recorda Querejazu Calvo –, os nativos da região deram àquela montanha o nome de Llallagua, devido à semelhança de sua forma com a do tubérculo de bom augúrio". Os montes próximos a Llallagua não lhe parecem "caravanas núbias" ou "tempestades petrificadas", como se apresentavam a Franz Tamayo ou a Fernando Diez de Medina. As suas formas pesadas sugerem-lhe, de preferência, a idéia de "gibosidades andinas", como ele mesmo diz. E a galeria aberta perto do cume, abandonada pelos conquistadores que garimpavam a prata, para ele se assemelha apenas a um "bocejo centenário".

Não obstante isso, a mitologia não tardou muito a apossar-se de Llallagua. Claro está que os mineiros continuaram a cultivar as velhas superstições dentro das galerias. Em seguida, a própria montanha passou a ganhar as dimensões de um ícone, embora este tenha perdido o caráter religioso, para aparecer como um símbolo econômico e social, circunstância que lhe permitiu manter na vida política uma influência quase tão grande quanto a que o produto dos filões teve na vida econômica do país.

[1] Escultura zoomorfa com um orifício no dorso. As conopas são pequenas esculturas de pedra que evocam determinados produtos das atividades agrícolas dos Incas. [Nota do Tradutor]

* * *

Como já dissemos, o mito de Potosí – à semelhança do que ocorre com todos os mitos – tinha um caráter ambíguo, que inspirava ao mesmo tempo veneração e repulsa. De fato, o cerro foi adorado e temido, foi objeto de admiração e de repúdio. As próprias lendas que existiam em torno da vida em Potosí eram marcadas por estes sentimentos contraditórios. Cantavam-se a riqueza, o fausto portentoso da "nova Babilônia", as festas, as procissões, os torneios realizados pelos mineiros ricos, mas, ao mesmo tempo, não se deixava de recordar que, na profundidade das galerias, reinava sempre a noite e que das minas brotavam a dor e o sangue. Sentia-se no cerro, por um lado, um dom de Deus, mas denunciava-se, por outro, a presença dos demônios.

Em sua *História*, Arzans chamava o cerro de Potosí de "precipício ditoso". Se elogiava a sua liberdade e exaltava as suas fabulosas riquezas, culpava-o, ao mesmo tempo, de trazer, juntamente com a prosperidade e o esplendor, muitas "guerras, dissensões, ódios, litígios, mortes e ferimentos". Como pondera acertadamente Gunnar Mendoza, o cerro de Potosí era para Arzans uma "entidade de maravilha e de pavor".

Diante da contraditória realidade do cerro, os potosinos foram mais sensíveis ao seu fascínio, embora sem perder completamente o sentimento de pavor que ele lhes infligia. Sentiam-se orgulhosos dele e, desse modo, esta admiração sobrepôs-se aos demais sentimentos por ele inspirados. Ufanavam-se de seu poder, de sua influência no mundo, que lhes dava, como disse Hanke, uma "consciência imperial", isto é, o sentimento de influir nos destinos da terra.

Em Llallagua, iremos encontrar a mesma ambigüidade. Reaparecem com a montanha de estanho as atitudes equívocas. Ela provoca a emoção característica do surpreendente, do prodigioso. Sua riqueza extraordinária é admirada. Seu aparecimento em momento tão crítico gera a impressão de algo providencial. São assombrosos os resultados de sua presença na vida do país, do qual ele é reconhecido como o verdadeiro centro nevrálgico. Suas promessas de riquezas seduzem os indivíduos, que se movimentam em torno das minas, como verdadeiros

enxames. "Como se fora um ímã – diz Querejazu –, o estanho atraiu os homens para a montanha". Jovens de todas as condições sociais a ela acorriam, oferecendo os seus serviços, enquanto, na cidade, as pessoas sentiam a chamada "febre das minas". Renascia, desse modo, o sonho potosino das riquezas adquiridas rapidamente, sem trabalho, com o que se estimulava a especulação no incipiente mercado das ações. Todos passaram a ser acionistas de alguma empresa de mineração. Confirmava-se, pois, o que dizia a nota editorial da edição espanhola de *O feitiço do ouro*: "No altiplano, ninguém – estrangeiros ou filhos do país – escapou durante quatro séculos do feitiço da fortuna rápida, inverossímil".

Apesar de tudo, sobrepôs-se na consciência dos bolivianos o aspecto negativo do mito das minas. O nascimento de nova mentalidade política e o prestígio crescente no país das idéias socialistas fizeram que os bolivianos sentissem sobretudo o aspecto sinistro e nefasto das minas e experimentassem uma espécie de remorso diante delas.

Se, na época colonial, o poder funesto encontrava-se na prata, agora o metal maldito passou a ser o estanho. Em seu conto *A prata maldita*, Costa du Rels parece indicar-nos a transição que ocorreu nesse sentido. "Aluvião de estanho. Cassiterita de setenta por cento. O filão deve encontrar-se acima. Amostra similar só se encontra na Salvadora de Patiño, em Llallagua, que pertenceu ao Pastor Sainz", exclama um catador, sopesando uma pedra por ele encontrada num atalho, antes de perder-se em uma tempestade de neve, buscando o filão. Outro mineiro – ainda no mesmo conto – dirá mais tarde, de outra pedra igual: "Metal do Diabo, prata maldita! A cordilheira engoliu muitos que o procuraram".

O tema da desumanidade, da crueldade e da perversidade nas minas constitui uma obsessão do homem boliviano no século XX.

Sergio Armaraz, por exemplo, em seu livro *Réquiem para uma república*, diz o seguinte: "Existe uma fatalidade diabólica: ao mesmo tempo em que se entrega, o estanho destrói os que o tomam". Referindo-se às minas em geral, escreve ele no mesmo livro: "A mineração é como um ralo pelo qual se esvai a vitalidade do país. Em mais de três séculos, nada deixou".

No seu extraordinário *Relato da Pátria*, que constitui parte integrante de seu livro *Núpcias Nubladas*, Guillermo Viscarra Fabre exalta a terra boliviana, dizendo: "O homem desta terra está arraigado, porque ainda está por descobrir o seu mundo. O homem destas terras gostaria de fazer da terra uma grande pátria para todos os homens." Entretanto a condenação de sua riqueza encontra dentro do poema este símbolo imenso: "No coração de nossas terras, ergue-se o monumento universal à riqueza, que é, por sua vez, o sarcófago, o catafalco mais sinistro do orbe, com oito milhões de *mitayos*[2] mortos".

Augusto Céspedes, autor da famosa novela *Metal do diabo*, referindo-se à pujança de Potosí, relembra a bravata segundo a qual, com o produto de suas minas, poder-se-ia ter construído uma ponte de prata entre o cerro e a Espanha, e acrescenta: – Uma ponte de prata, sim, mas paralelamente poderia haver outra ponte, igualmente extensa, formada com os cadáveres dos índios *mitayos* que morreram em suas minas.

Poderíamos encher páginas e páginas com citações semelhantes, referentes aos mineiros e suas agonias nos labirintos das galerias subterrâneas, condenados a uma noite perpétua e iluminados apenas por mechas e lamparinas.

Rafael García Rosquellas, no poema *Minas*, premiado num concurso de Jogos Florais, na cidade de Sucre, e que figura na *Antologia de Poetas de Chuquisaca*, editada por Walter Arduz C., dirige-se ao mineiro nestes termos:

> Carne viva de estanho,
> estanho de carne viva, mineiro.
> .....
> Em cada libra de estanho
> Há a dor de um ano.

[2] Chamava-se de *mitayo* o índio empregado nos termos do regime da *mita* – espécie de corvéia por meio da qual todo homem era convocado a prestar serviços à comunidade (trabalhos de ordem pública, construção de estradas ou de templos, bem como na agricultura ou na mineração).

.....
Perfura, mineiro, perfura,
[Reza e perfura, mineiro]
Perfura.
– *Por quê? Por nada.*
– *Onde? Em nada.*

* * *

É tão profundo o mito do metal do diabo, que nele podemos encontrar relações com mitos bolivianos anteriores e até mesmo com mitos universais, que lhe garantem uma imensa projeção humana. Está associado, em primeiro lugar, ao mito índio de Pachamama; em seguida, ao mito universal da Idade de Ouro; e finalmente ao mito helênico de Prometeu Acorrentado.

* * *

Embora normalmente pouco inclinado à mitologia, o autor Querejazu Calvo, em seu livro sobre Llallagua, refere-se à divindade Pachamama, que representava a terra mãe, segundo os mitos quéchuas. De fato, ao falar das dificuldades em que tropeçam os mineiros ao começarem os seus trabalhos, diz ele no terceiro capítulo do livro:

> Será por acaso pecado perfurar a terra em busca de tesouros? Por que eram tão poucos os mineiros bafejados pela sorte, e a maioria sofria de pobreza e miséria? Pachamama era sempre generosa com quem buscava alimentos na sua superfície, valendo-se do arado ou do enxadão. Entretanto, pergunta-se, penetrar em suas entranhas com brocas e dinamite, não será por acaso um incesto? Não seria esta a razão por que a vida de todos os mineiros, mesmo os que encontravam riquezas, era castigada com desgraças, como se estivesse amaldiçoada?

Augusto Céspedes foi quem vinculou de modo mais dramático o mito do estanho ao da Pachamama, apresentando uma versão do último na qual se manifesta com toda nitidez a ambivalência do mito,

uma vez que, neste, o elemento telúrico é ao mesmo tempo objeto de repulsa e de amor.

A obra mais importante de Augusto Céspedes é sem dúvida *Metal do Diabo,* publicada em 1946, e que já citamos aqui. Escrita com o amplo domínio que Céspedes tem da arte da narração, ela constitui, sob a forma de novela, uma sarcástica biografia de Simon Patiño, o Rei do Estanho. Pertence à categoria das que ele chama de "histórias tendenciosas". Foi traduzida em vários idiomas, como, aliás, o foram também vários de seus contos, entre os quais se encontra o intitulado *O poço*, que figura em numerosas antologias do conto hispano-americano.

É no terceiro capítulo da novela que Céspedes apresenta a versão que dá profundos e novos simbolismos ao mito. Pachamama, como sabemos, é a deusa da superfície da terra. Bondosa e benfeitora, ela se manifesta no "cristal da atmosfera, no verde e na cor das montanhas". Tem as dimensões do céu, uma vez que o altiplano se "eleva até os espaços azuis". Sua cabeleira vermelha corre por entre os montes e cai em tranças ondulantes sobre as planícies tropicais.

Entretanto, por baixo de Pachamama, nas entranhas da cordilheira, há outra divindade, oculta e maléfica: a bruxa, a deusa mineral. Reside no centro do planeta. Seus tentáculos estendem-se por entre as quebras da crosta terrestre, "como uma cega nebulosa subterrânea que busca órbitas perdidas". Sinistra deusa inorgânica, odeia o sol, desconhece o amor, alimenta-se de sangue e ossos. Amorfa e pérfida, de seu esconderijo subterrâneo corrompe as almas dos homens.

Atraiu primeiro os espanhóis em Potosí. Enfeitiçou-os com seus milhares de bocas de minas, "abertas na eternidade da pedra" e com as quais fizeram "três séculos de prata para o império espanhol", em troca de oito milhões de índios mortos em sua oferenda.

Mais tarde, e desta feita utilizando-se do antimônio e do estanho, seduziu os mestiços republicanos. Deu-lhes metais e recebeu em troca índios jovens, que nos socavões da bruxa se arrastam em meio às rochas, perfurando-as de bruços, "como se não houvesse para eles outra saída que não o fundo da terra". Nas exacerbações de sua cólera, a bruxa

sacode as galerias e esmaga todos os que lá se encontram. Fora dos socavões, projeta seus malefícios e alimenta todas as cobiças. Por fim, ela faz que os homens persigam alucinadamente riquezas fabulosas e se disponham a todos os crimes e crueldades para consegui-las, como ocorre com o personagem cuja vida grotesca é o objeto da novela.

Em suma, a bruxa fornece prata em suas diversas formas naturais, separa as pedras escuras do estanho e derrama o ouro ou antimônio, mas exige, em troca, sangue, ossos, sofrimentos, violências, que seus míseros servidores estão sempre dispostos a oferecer-lhe, com uma subserviência repugnante e desalmada.

A associação do mito do estanho com o mito universal da Idade de Ouro evoluiu em torno da discussão do tema da nacionalização das minas, idéia que foi proposta pela primeira vez na Bolívia por Gustavo A. Navarro, por volta de 1926. O PIR (Partido de Esquerda Revolucionária) incluiu-a em seu programa, como um dos objetivos fundamentais. Desde então, a matéria converteu-se em um dos mais polêmicos temas da vida do país.

A idéia estava ligada obviamente a motivos políticos e socioeconômicos. Aspirava-se, por um lado, a retirar as minas do domínio privado, de acordo com o qual se beneficiava um determinado número de pessoas, em prejuízo do resto do país. Por outro lado, desejava-se eliminar essa espécie de "superestado", constituído por empresas mineradoras que buscavam manter o país a serviço de seus próprios interesses.

Na luta que se realizou em torno da questão, esta não só extravasou seus conteúdos políticos e socioeconômicos, como assumiu as dimensões do mítico. Acreditou-se que, com a nacionalização das minas, o país conseguiria sua prosperidade definitiva e eterna. O pioneiro Navarro a tinha apresentado como uma espécie de panacéia. Afirmava ele que, uma vez transferida a propriedade das minas para o Estado, seriam obtidos, entre outros benefícios, "a transformação absoluta de nossa vida nacional", "uma vida feliz para os operários mineiros", "enormes somas de dinheiro para industrializar o país e para dotá-lo de estradas de ferro."

Desse modo, quando o Movimento Nacionalista Revolucionário nacionalizou as minas, o país passou a supor que, finalmente, havia conquistado sua independência e, com esta, o acesso a esse mundo fabuloso de riquezas que, para os bolivianos, herdeiros do mito potosino, costumam representar as minas. Durante a cerimônia solene com a qual se promulgou a lei respectiva, o presidente Paz Estenssoro disse o seguinte:

> Com a nacionalização, os muitos milhões de dólares que antes fugiam para o exterior passarão a beneficiar a Bolívia, fortalecendo a sua economia. Estes milhões serão destinados, em primeiro lugar, a diversificar nossa economia, pondo em atividade as enormes riquezas potenciais contidas em nosso solo, abrindo, desse modo, as grandes possibilidades para o desenvolvimento da indústria manufatureira e o incremento do comércio. Com estes milhões, o Estado terá os meios necessários para um acerto definitivo da dívida externa, a fim de recuperar o nosso crédito no exterior. Dispondo destes muitos milhões de dólares, o Estado se achará em condições de abrir novos caminhos e erguer escolas modernas, bem como de levar a assistência sanitária até os mais afastados rincões de nossa pátria.

Por que fez o presidente Paz Estenssoro prognósticos tão sedutores? Não foi certamente por ignorância. Professor de economia política, ex-empregado da empresa *Patiño Mines,* ex-ministro da Fazenda e homem experimentado na política do país, ele conhecia muito bem as circunstâncias da nacionalização e estava em condições de prever os seus efeitos reais. Tampouco foi por demagogia política, uma vez que já se havia passado o momento das palavras e se estava agora no momento de deixar os fatos falarem. Paz Estenssoro estava sob a influência daquele aspecto sedutor que, em sua ambivalência, caracteriza sempre o mito das minas. E estas resplandeciam, plenas de promessas, diante de seus próprios olhos, diante dos olhos do povo, que o escutava cheio de confiança e de fé. Estenssoro dava, naquele momento, expressão ao fascínio do velho mito da Idade do Ouro encarnado na mineração boliviana.

* * *

Não há dúvida de que existe uma geografia mitológica, como bem disse Mircea Eliade. Em todos os tempos e em todos os países, há regiões ou lugares que possuem um caráter sagrado, pois neles se reconhece haver um poder misterioso. São considerados como refúgios de bem-estar ou de segurança, em torno dos quais se apresenta um mundo ameaçador e perigoso, do qual todos devem ser defendidos.

Na cordilheira, o mito manifestou-se não somente mediante a divinização da terra, das montanhas, das pedras etc., mas também por meio da transformação do espaço andino em algo sagrado. De acordo com as tradições, Tiahuanacu foi para os kollas o centro do mundo. Mais tarde, os incas atribuíram este papel a Cuzco. Recordemos que "o centro" ou o "umbigo do mundo" representam na mitologia universal os símbolos dos lugares em que o mundo começou ou dos pontos de contacto entre a terra e o céu.

Na época da Colônia, o historiador Arzans considerava Potosí como o "centro do Peru". Mais explicitamente, Fernando Montesinos, citado por Lewis Hanke, dizia: "Este cerro é misterioso, e Deus o criou para a exaltação da fé em sua maior oposição e lustro do império de Espanha".

Na época republicana, dada a situação privilegiada de que desfrutavam as minas, a região em que elas se situavam era sempre considerada a parte mais importante da Bolívia. Tal fato, associado às experiências tidas pelo país com seus vizinhos, fez que essa região, sobretudo no século atual, adquirisse uma espécie de caráter sagrado. Não no sentido religioso, mas, antes, no sentido político, fazendo vê-lo como um espaço que constituía o centro vital, o próprio coração da nacionalidade, ameaçado pela cupidez estrangeira – espaço que se deveria manter isento de qualquer perigo possível. Os bolivianos, conscientes dos inconvenientes da monoprodução, bem que desejavam diversificar sua vida econômica, mas não podiam aventurar-se fora de suas montanhas, nem ousavam expor-se à desintegração do país. Por isso, este estruturou-se de tal modo, que seu destino permaneceu unido ao

daquelas. Tal situação fez que a Bolívia se tornasse um novo Prometeu, o titã acorrentado a uma rocha do Cáucaso, por ordem de Júpiter. Na tragédia de Ésquilo, da qual ele é o protagonista, assim fala Prometeu, referindo-se a seu estado: "– Jamais poderia imaginar que teria de consumir-me nesta altiva rocha, tendo por morada o deserto solitário deste monte".

Um exemplo de manifestação apaixonada do mito nesse sentido foi a que ocorreu no país, por motivo da possibilidade de construção de uma ferrovia que ligaria Corumbá a Santa Cruz.

Quando o autor destas linhas – que então desempenhava as funções de Encarregado de Negócios interino da Bolívia no Rio de Janeiro – comunicou à Chancelaria em La Paz que o governo brasileiro estava interessado nessa construção, recebeu uma resposta que constituía uma pura e autêntica expressão do mito. A nota dizia terminantemente que o país não desejava a vinculação dirigida "da periferia para o centro, mas, sim, do centro para a periferia". E mais tarde, quando Alberto Ostria Gutiérrez conseguiu vencer as resistências do governo, negociar e firmar os respectivos tratados com o Brasil, desencadeou-se contra ele uma campanha em que estavam presentes todos os pavores e todas as repulsas do mito.[3]

Podemos dizer, portanto, que a obra de Ostria Gutiérrez não só teve projeções políticas e econômicas, mas também iniciou o processo de liberação do país, que até então se encontrava acorrentado às suas montanhas, abrindo-lhe efetivamente o caminho para a diversificação econômica, que lhe é tão necessária.

[3] Veja-se meu livro *Alberto Ostria Gutiérrez*, Edições Isla, La Paz, 1974.

O espectro espanhol

No primeiro capítulo de sua *História da Vila Imperial*, correspondente ao ano de 1728, o escritor Arzans interrompe a narrativa dos acontecimentos para referir-se aos monarcas do Peru. "Se o leitor me empresta um pouquinho de mais paciência – escreve ele –, direi sumariamente toda a monarquia do Peru, desde o seu primeiro inca até o católico dom Felipe, que o governa no presente".

Depois de dizer que "antes dos senhores incas, alguns historiadores incluem quatro eras dilatadas", faz ele a enumeração dos vinte e dois monarcas que, no seu entender, teve o Peru até aquele ano de 1728. Ele inicia a lista com Manco Capac, chamado "o sábio"; passa por Lloque Yupanqui, "o famoso"; prossegue com Maita Kapac, "o melancólico", e Atauallpa, "o vencido". Continua com Carlos V, "o máximo", e chega a Felipe V, "o piedoso", que, tendo deixado o cetro nas mãos de seu filho Luis I, em janeiro de 1724, decidiu retomá-lo no mesmo ano. Em poucas linhas, resume o que de mais notável ocorreu em cada um dos respectivos governos.

Se alguém, seguindo os critérios de Arzans, quisesse hoje enumerar os governantes da Bolívia, talvez devesse começar com o conquistador do Kollasuyo Pachacutec – que vem a ser o nono inca, segundo Arzans, e a quem este chama de "o façanhoso" – para terminar com Lídia Gueiler Tejada, atual presidente da República, após passar por Bolívar, Sucre, Melgarejo e Montes.

Essa enumeração deixaria perplexa a maioria dos bolivianos, que se perguntaria: Lloque Yupanqui, Carlos V e Luis I foram algo para nosso país? E, apesar disso, sabemos que Lloque Yupanqui foi quem descobriu a terra de Moyos, Carlos V criou a Audiência de Charcas em 1559 e Arzans conta que, quando se soube da ascensão ao trono de Luis I, "começaram os sinos de Potosí a regozijar-se com a notícia, em que incessantemente permaneceram por três dias".

Arzans estava certo. Uma nação deita raízes muito distantes. Ele conhecia bem a história de Espanha e sabia que ela se havia formado

após sucessivas invasões e conquistas, que lhe deram caráter próprio. Os cartagineses dominaram-na. Foi província romana durante seiscentos anos, o que significou não só o sacrifício de Numancia, como a incorporação do país à cultura latina, com expoentes intelectuais notáveis, como Sêneca, Marcial ou Lucano. Vieram depois trezentos anos de governo visigodo; e, finalmente, oito séculos de ocupação muçulmana, da qual a Espanha emergiu para a aventura na América. Arzans sabia da importância do passado, e por ele tinha grande respeito.

Os povos podem ser respeitosos com o próprio passado, por vezes até com excessos, mas nem sempre é isso o que acontece. Existem épocas que sentem tanto desapreço por ele, que podem chegar ao repúdio, ou até mesmo à sua total negação.

Valentim Abecia Baldivieso, por exemplo, menciona, em sua *Historiografia boliviana* , que o Licenciado Cristóbal Vaca de Castro, que governou o Peru entre 1541 e 1544, reuniu uma vez todos os indígenas anciãos de Cuzco, para recolher informações sobre o passado inca. Foi-lhe contado, então, que Calcuchima e Quisquis, capitães de Atahuallpa, vencedores de Huáscar, "mataram todos os quipocamayos deste e queimaram os quipos, dizendo que eles teriam de recomeçar de novo, a partir de Ticci Kapac Ingá, nome pelo qual chamavam Ataovalpa Ingá." Albecia Baldivieso recorda, a propósito, que também "Itzcoath, quarto rei asteca, determinou que se refizesse a história, desde o começo". Do mesmo modo costumam proceder os regimes despóticos de todos os tempos, tentando converter a história em instrumento de poder. Não se contentam com se apossarem do presente e do futuro, mas tratam igualmente de se fazerem donos do passado. Alteram-no de modo sistemático, quando não o inventam cinicamente, de acordo com as suas conveniências de momento.

As revoluções vitoriosas, do mesmo modo, quase sempre negam o passado ou procuram desfigurá-lo, levadas a isso pela natural má vontade que tiveram e ainda têm para com o adversário, contra o qual lutaram e cuja eliminação buscaram implacavelmente. Vencido este, precisam não somente eliminar a sua lembrança, como ainda destruir seus remanescentes, a saber, suas idéias, instituições ou indivíduos. Por

outro lado, a necessidade de afirmação própria, ou de auto-justificação, faz que as revoluções minimizem o passado, mostrem suas deficiências e erros, de modo a tornar menos provável o seu retorno. Finalmente, ao atingirem determinada profundidade, as revoluções adquirem um caráter místico: sentem-se dotadas de uma missão sagrada ou providencial, e o fanatismo decorrente leva-as a considerar nefasto o passado contra o qual elas se sublevaram.

A negação do passado torna-se, pois, uma reação natural de toda revolução vitoriosa. A forma pela qual esta reação se produz irá depender da índole da mudança operada. Ela pode ir da vituperação dos ex-governantes até a utilização do terror e expulsão de povos inteiros. Nessa matéria, nossa época pôde observar os exemplos mais dolorosos e cruéis, inclusive monstruosos genocídios que se realizam à vista de todos. Foi mesmo necessária a criação de um organismo internacional especializado para a proteção dos refugiados, obrigados que foram a deixar seus países, por vezes, em grandes massas.

Costumam ser menos agressivas as revoluções dos povos colonizados contra os seus colonizadores. De modo geral, terminam com a retirada dos exércitos que representavam as respectivas metrópoles. Em tal caso, talvez possa permanecer na consciência do povo liberado a repulsa a tudo que represente a dominação passada e relembre os seus abusos.

* * *

E foi este precisamente o caso do mito de que nos ocuparemos no presente capítulo – que provém da revolução pela independência da Bolívia.

Trata-se do mito do Espectro Espanhol.

Durou dezesseis anos a luta contra os exércitos peninsulares, que exigiu enormes sacrifícios e abnegações imensas. O altiplano e os vales adjacentes dos Andes foram o palco dos enfrentamentos entre os exércitos e os guerrilheiros patriotas, ajudados por forças estrangeiras. Aos sofrimentos causados pela luta, somou-se o ressentimento causado pelas injustiças e abusos do regime colonial, que se haviam acumulado

no coração do povo e fizeram que, ao iniciar-se a República, o país sentisse repulsa pelo regime vencido e passasse a ver nele um fantasma pavoroso.

O mito do Espectro Espanhol, que começara como uma franca execração de tudo o que ele representava na vida do país, passou a simbolizar o repúdio ao que dele restasse na Colônia. A República, sob a influência do *Contrato Social,* de Rousseau – livro que foi o evangelho dos dirigentes da revolução de independência – começou a remodelar o país, dando-lhe uma estrutura democrática, de acordo com o pensamento político da época. O mito, com suas repulsas e negações do passado, contribuiu eficazmente para a realização deste propósito.

Entretanto a aversão e o repúdio pelo Espectro Espanhol acabaram transformando-se em desconhecimento, cegueira e ignorância, que apagaram a recordação de todo o passado colonial. E este se converteu, aos olhos dos bolivianos, em algo muito estranho: um mundo confuso, escuro, temível, cujas únicas centelhas eram as tentativas de subversão indígena ou crioula[1], que apareciam como precursoras da independência. Desse modo, abriu-se um abismo entre o passado colonial e a República, impedindo toda e qualquer comunicação entre eles.

O mito transpôs os século XIX.

De fato, ainda em 1910, Franz Tamayo, durante a polêmica em que se envolveu a propósito da criação de uma pedagogia nacional, escrevia o seguinte: "— Temos de travar a última batalha da independência e destruir definitivamente o Espectro Espanhol que ainda domina em nossa história."

* * *

A atitude que mais se aproxima do mito do Espectro Espanhol é a que se conhece sob o nome de *Lenda Negra*, difundida não somente

[1] Diferentemente do que pode ocorrer em português, a palavra espanhola "criollo" não denota necessariamente a cor da pele de alguém. Informa apenas que se trata de pessoa, descendente de europeu, nascida na América. [Nota do Tradutor]

na América, como em todo o mundo. O mito e a lenda referem-se à colonização da Espanha na América, mas são de naturezas completamente distintas.

A *Lenda Negra* constitui um processo de justiçamento que tem seu ponto de partida nas críticas feitas pelo Apóstolo das Índias, Frei Bartolomé de Las Casas, contra os abusos infligidos aos indígenas pelos conquistadores espanhóis. Constitui uma contribuição ao conhecimento da história colonial da América Hispânica e caracteriza-se por uma predisposição negativa. Tem, portanto, caráter essencialmente especulativo.

Em comparação, o mito do Espectro Espanhol corresponde a uma atitude vital, de renúncia ao passado. Em primeiro lugar, como já dissemos, correspondeu a uma paixão; em seguida, a um repúdio; e finalmente a um esquecimento do passado colonial, fases estas que orientaram o comportamento dos bolivianos durante o primeiro século de sua vida republicana. O mito do Espectro Espanhol levou-nos a esquecer o que o aporte espanhol havia significado para eles e, mediante este esquecimento, fê-los negar o próprio passado.

É claro, porém, que o passado não está somente na memória, pois ele não é formado apenas pelas recordações que deles conservamos. Trata-se de algo mais profundo e permanente. Na realidade, o passado está integrado por tudo que se fez ou deixou de fazer, por tudo que se sofreu, se pensou e até mesmo sonhou nos tempos que se foram. O passado vive no interior de cada pessoa. Ainda que o neguemos ou ignoremos, cada um de nós deve ao passado o próprio perfil espiritual, as características inconfundíveis de sua personalidade. O passado dos povos está nos seus costumes, idéias, linguagem, aspirações. É o que, de interior, distingue uns dos outros. É irreversível e inapagável. De fato, que restaria dos bolivianos, se, por exemplo, pudéssemos eliminar o que existe de hispânico neles?

Os homens pertencem a todas as dimensões do tempo. Negar o passado de um povo ou privá-lo das perspectivas futuras corresponde a tentar mutilá-lo, a querer cortar as suas raízes e aspirações.

* * *

O episódio mais famoso da passagem de Bolívar em Potosí, que nenhum de seus biógrafos deixa de citar, constitui sua ascensão ao cume do legendário cerro.

Fazia 15 dias que o Libertador estava na Vila Imperial, quando a realizou. Era uma manhã cheia de sol e de luz, segundo nos dizem os historiadores. Acompanhado de um séqüito numeroso e seguido por uma multidão buliçosa, chegou ao cume, no qual se havia improvisado um coreto. Foi ali saudado por um grupo de lindas moças que, representando os países por ele libertados, fizeram o elogio de suas façanhas. Cheio de júbilo, Bolívar pronunciou, então, um de seus mais emocionantes discursos.

Por que se terá o Libertador interessado por essa atuação singular? Seria mais uma das manifestações de vaidade e de exibicionismo dentre as que lhe atribuíam os seus inimigos? Bolívar queria, em primeiro lugar, tornar efetivo um compromisso que havia contraído com os moradores da várzea nas selvas do Orinoco. Havia-lhes dito: "Levaremos nossas armas triunfantes até o cume de Potosí", e agora cumpria a promessa. Ascendeu ao topo, situado a cinco mil metros de altitude sobre o nível do mar. Este, porém, não era o motivo fundamental de seu comportamento. Bolívar realizou a cerimônia, conferindo-lhe as dimensões de um verdadeiro ritual cívico.

O cume de Potosí não era o cimo mais elevado da cordilheira andina, uma vez que há outros mais altos no continente, e até mesmo na Bolívia. Não se tratava, portanto, de dominar a paisagem. Neste caso, o Potosí era uma realidade mítica. Era o símbolo da vida colonial.

Bolívar timbrou em desfraldar os pendões de um mundo em nascimento sobre a massa pétrea que constituía a representação de uma época histórica que se extinguia graças aos seus esforços. Desse modo, quis consagrar a substituição do mito colonial por aquilo que constituía a negação dele. No discurso que pronunciou durante a cerimônia no cume, após recordar os mais importantes episódios da gesta libertária, assim se expressou: "– Vimos vencendo, desde a costa do Atlântico, e

em quinze anos de uma luta de gigantes já derrotamos o edifício da tirania, formado em três séculos de usurpação e violência".

Terminou dizendo:

> — De pé sobre este colosso de prata que se chama Potosí e cujos veios riquíssimos significaram durante trezentos anos o erário da Espanha, devo dizer que pouco valor atribuo a esta opulência, quando a comparo com a glória de ter trazido vitorioso, até aqui, o estandarte da liberdade desde as praias ardentes do Orinoco.

Horas mais tarde, agradecendo o almoço que lhe foi oferecido após a cerimônia, ele ratificou o significado real dela:

> — Hoje é o dia mais feliz de minha vida, por ter chegado a pisar este pico clássico dos Andes gigantes. A glória de ter conduzido a estas frias regiões o nosso estandarte de liberdade reduz a quase nada os tesouros imensos que estão aos nossos pés.

Bolívar viveu a sagrada emoção de estar pisando sobre o monstro vencido.

* * *

A primeira manifestação oficial republicana do mito do Espectro Espanhol aparece na ata de independência da Bolívia. No venerando documento, o símbolo do inimigo vencido não é "a mole de prata", o cerro de Potosí, representação da Colônia que humilhou Bolívar. Neste caso, o símbolo é o leão que representa a Espanha, o "furioso leão ibérico". Partindo do fato de que o Alto Peru iniciou a revolução da independência na América Hispânica, mas foi o último a alcançar a liberdade, a ata diz ser ele a "ara onde se verteu o primeiro sangue dos livres e a terra onde existe a tumba do último dos tiranos". Assinala que onde um "império florescente" poderia ter existido, "a torpe e atrofiante mão da Ibéria" deixou apenas marcas "da ignorância, do fanatismo e da escravidão" e a "barbárie do poder espanhol" perpetuou

no século XIX o espírito do século VIII. A ata recorda ainda "o incêndio bárbaro de mais de cem povos, o saque das cidades", o sangue dos alto-peruanos "extintos com suplícios atrozes", os ataques à honra, à vida e à propriedade das pessoas, "enfim, o sistema inquisitorial, atroz e selvagem" imposto ao país pela Espanha. E termina afirmando que nada disso pôde apagar no Alto Peru "o fogo sagrado de liberdade e o ódio santo ao poder de Ibéria".

Redigida quando apenas se apagavam os derradeiros fogos da guerra de independência, a Ata reflete a paixão e os vivos ressentimentos por ela causados.

A aversão à Colônia, que arde na Ata da Independência, manteve-se ao longo da vida republicana. E a persistência deste sentimento foi posta em evidência por Franz Tamayo, em um de seus Scherzi publicados em 1932, que dizia:

Quando o punhal ibero
O atingiu
esse mundo agourento
fez um alarido.
Depois grande pavor
e um estupor de séculos
que ainda dura, ainda dura

Já reproduzimos as palavras com que, em 1910, o grande escritor incitava à luta contra o Espectro Espanhol, que, no seu entender, ainda não tinha sido definitivamente vencido.

Gregório Reynolds, em seu poema *Redenção*, escrito para comemorar o centenário da República e publicado em 1925, refere-se à Colônia e a amaldiçoa em uma alucinante catarata de imagens.

Aqui está a última estofe do poema:

O Colonialismo, o Colonialismo, o Colonialismo,
Supuração de úlceras do charco.
Pestilência de um mundo putrefato.
E um urubu – a Cobiça – com as garras

sobre a inerme vítima, a fareja
por trás das colunas de Hércules, o grande felino heráldico
E um puma exangue em cujos olhos
Arde o vital impulso libertário.

* * *

O grave dano produzido pelo Espectro Espanhol sobre a vida do país consistiu em que este acabou relegando ao esquecimento tudo que, no passado, tinha contribuído para a configuração da nacionalidade e para a formação do seu espírito.

Em 1870, Luis Mariano Guzmán publicou o primeiro texto oficial da história da Bolívia. É de 1885 a segunda edição da obra, que temos em mão e que consta de 243 páginas. Para Guzmán, "as instituições incaicas" e o estabelecimento do "regime colonial", aos quais ele dedica treze páginas ao todo, pertenciam à história da América. Segundo ele, a história da Bolívia só tinha duas partes. "A primeira compreende a guerra da independência, que durou quinze anos, e a segunda, os acontecimentos que se vêm desenrolando desde então".

Já em 1861, Manuel José Cortés tinha publicado um *Ensaio sobre a história de Bolívia.* "Trata-se da primeira história do país", segundo declaração de Valentin Abecia Baldivieso, na sua *Historiografia boliviana.* Cortés, a cujo pensamento filosófico dedicamos um capítulo em nosso livro sobre a filosofia na Bolívia, julgava que a história de nosso país começava com a guerra da independência. Contudo ele não se limitou a seguir, desse modo, o critério dominante sobre o tema, em sua época, motivo por que lhe deu também uma justificação. No seu entender, nem tudo o que acontece deve pertencer à história: "Só merecem lugar nos anais do gênero humano" – dizia ele – "aqueles povos que, sem experimentar compreensão alguma, se encaminham para a perfeição política e social. A escravidão não tem história. Somente com o uso da liberdade, os povos fazem jus ao elogio ou ao vitupério e assumem, assim, a responsabilidade de suas ações". O direito à historicidade, segundo ele, só caberia àqueles que fossem responsáveis por seus atos.

Referindo-se a essa teoria de Cortés, o historiador Enrique Finot, na sua *História da Literatura Boliviana,* admitiu que tal posição não passava de um pretexto de Cortés para não ter de ocupar-se das épocas pré-colombiana e da Colônia. É evidente que, ao formulá-la, Cortés estava obedecendo à influência do Espectro Espanhol, que levou a consciência boliviana a esquecer o seu passado colonial.[2] E não seria talvez muito arrojado imaginar que Alcides Arguedas, na sua *História Geral da Bolívia,* tenha reduzido a última à história da República, por obedecer à mesma influência.

Essa atitude excludente do passado anterior à guerra da independência foi mantida até certa altura do século atual. A primeira mudança produziu-se com o livro de Enrique Finot, intitulado *Nova História da Bolívia,* que apareceu em 1946. Dizia o autor, no prefácio: "Parece-me viciosa a tendência, observável em certos autores, de fazer a história pátria da emancipação e limitá-la ao período republicano. Como será possível explicar os fenômenos de sua vida contemporânea sem examinar as origens?" Mais importante ainda, sob esse ponto de vista, foi a obra que Teresa Gisbert e José de Mesa, em colaboração com Humberto Vazquez Machicado, publicaram em 1958, com o título de *Manual da História de Bolívia.* Este livro não só incorporava à nossa história os períodos pré-colombiano e colonial, como também a história do oriente do país, além das suas atividades econômicas e culturais. Jorge Siles Salinas, ao comentar esse livro, em artigo publicado em 1973, dizia que ele havia preenchido um vazio da bibliografia didática boliviana. "A visão do casal Mesa – dizia o artigo – parece-nos completa, no sentido de que não omitiram qualquer etapa da história boliviana e ainda incluíram todas as correntes que fazem parte do processo social".

Desse modo, o mito do Espectro Espanhol, que até então só permitia ver de nosso passado o que nele havia de repulsivo, acabou convertendo este passado em um fantasma pavoroso. Entre outras

[2] Cortés não manteve a mesma atitude com respeito ao passado hispano-americano. Seu *Esboço dos progressos da Hispano-América* começa pelo estudo da época pré-colombiana.

coisas, impediu-nos de tomar conhecimento de todas as contribuições dadas pelo milenar Kollasuyo e pela tri-secular Colônia, em termos da realidade econômica, política e cultural da nação.

Ortega & Gasset dizia que todo homem viaja ao longo do tempo com uma maleta às costas, contendo o seu passado. Nós, durante a República, desprezamos a nossa maleta, com o que nos privamos de nossas raízes históricas. Como órfãos de nosso passado, mutilados espiritualmente, procuramos ser novos e acabamos sem saber o que somos.

A recuperação da Colônia

José de Mesa e Teresa Gisbert foram entrevistados há algum tempo por um repórter do *Diário,* de La Paz, que desejava saber o que o casal estava fazendo no campo da investigação histórica. Em resposta, disse-lhe José de Mesa: "– Recuperamos para a história da Bolívia a arte dos séculos XVII e XVIII."

Com efeito, esta é a parte fundamental do trabalho que os dois prestigiosos investigadores continuam realizando. São eles os descobridores desse passado esquecido, quando não repudiado, que foi a nossa época colonial, particularmente no que diz respeito à sua atividade artística. Não é que, antes deles, tenham faltado pessoas que volvessem para esse passado os seus olhos curiosos. Houve, sim. Osvaldo Tapia Claure publicou em 1966 um volume de mais de 120 páginas, intitulado *Os estudos de arte na Bolívia,* em que mostrou o trabalho feito neste campo, tanto no século passado como no atual. Chegou, contudo, à conclusão de que não tinha havido um trabalho científico e sistemático até 1940.

Na realidade, só foi a partir desse ano que investigadores espanhóis, argentinos, peruanos e norte-americanos – estudiosos da história da arte na Espanha e na América – chamaram a atenção sobre os grandes tesouros artísticos da Bolívia. Foi também em torno dessa data que um brilhante grupo de historiadores bolivianos começou a descerrar o véu que cobria nossa época colonial e iniciou, agora com novos métodos e espírito livre de preconceitos, um ciclo novo de aproximação com o nosso passado. Sem discussões inflamadas, sem atitudes polêmicas, os novos historiadores realizam investigações e trazem à luz vários aspectos desse passado que nos eram ignorados completamente.

Pois bem, é no seio desse grupo de investigadores que as figuras de José de Mesa e Teresa Gisbert surgem com uma obra que – por sua amplitude, por sua coerência e principalmente pelos descobrimentos que realiza – se revelou de singular importância para a cultura boliviana.

Publicaram eles numerosos artigos em revistas especializadas e ostentam uma dezena de livros, principalmente sobre a arte colonial na Bolívia e na América do Sul, assim como se ocuparam igualmente de outros temas relacionados com a cultura de nosso país. Já tivemos ocasião de nos referirmos ao seu *Manual de História de Bolívia*. O equilíbrio de seu pensamento confere às suas produções uma objetividade rigorosa, que se manifesta com essa simplicidade elegante que alguém, referindo-se ao seu estilo, chamou de "sobriedade andina".

Aqui nos ocuparemos somente de seus estudos sobre a arte colonial boliviana, tema ao qual eles dedicaram seus três livros mais importantes, nos quais é mais notável o seu trabalho de exploração. São eles: *Holguín e a pintura do vice-reinado na Bolívia,* surgido em 1956 e em sua maior parte reescrito para a segunda edição, há dois anos; *Monumentos da Bolívia,* publicado em 1970, na série de Monumentos Históricos e Arqueológicos da América, do Instituto Pan-Americano de Geografia e História, reeditado igualmente em 1978; *Escultura do vice-reinado na Bolívia,* publicado de em 1956, no qual figura a tese, por eles sustentada, sobre a existência de uma arquitetura colonial mestiça, objeto de vivas discussões entre os estudiosos da arte colonial hispano-americana.

Foi graças a este sério e substancioso trabalho que José de Mesa e Teresa Gisbert ganharam o prestígio de que gozam atualmente, que os leva a figurar entre os mais respeitados historiadores da arte colonial hispano-americana.

* * *

Depois de fazerem seus estudos na Faculdade de Arquitetura da Universidade de San Andrés de La Paz, José de Mesa e Teresa Gisbert mudaram-se para a Espanha em 1951, a fim de se especializar na restauração de monumentos arquitetônicos e na metodologia da investigação artística. Trabalharam sob a orientação dos professores Enrique Marco Dorta e Diego Angulo Iñiguez, famosos pelos estudos sobre a história da arte hispano-americana. Foram eles que estimularam o casal a dedicar-se à investigação da arte colonial boliviana.

Após regressarem ao país, em 1956, os dois se entregaram plenamente à nova tarefa. Percorreram o território nacional, estudando monumentos, esculturas e pinturas que encontravam pelo caminho, e revendo os arquivos que lhes permitissem documentar-se a respeito. Graças a bolsas de estudos concedidas pela Fundação Guggenheim, fizeram, em 1959, estudos de arte colonial no México, Equador, Peru e Estados Unidos. Em 1968, fizeram investigações sobre os diversos artistas europeus que vieram no século XVI ao Novo Continente e ao Alto Peru, tais como Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro, Bernardo Bitti, Gaspar de la Cueva e vários outros. Continuaram com seus itinerários na Europa e na América, até sua chegada ao Alto Peru.

Essas investigações – que inicialmente só se orientavam pelo interesse nos dados concretos, pelo feito concreto e por sua localização histórica – passaram mais tarde a obedecer a algumas concepções fundamentais referentes à natureza da arte. A esse respeito, em declarações prestadas a *O Diário*, Teresa Gisbert disse o seguinte:

> Está superada a história da arte objetiva e descritiva, à maneira positivista. Depois das obras de Hauser e Panotsky, ela tende, por um lado, a considerar a arte incluída em seu contexto social e, por outro, a buscar nela a mensagem por via iconológica do pensamento que alenta a comunidade em que vive o artista.

Quer isso dizer que, para eles, a arte não significa puro subjetivismo nem simples exibição de habilidades mais ou menos raras, mas, ao contrário, recolhe e dá forma e expressão aos ditados da sociedade em que se produz.

Nos últimos tempos, José de Mesa e Teresa Gisbert começaram a aproximar-se do estruturalismo. Expuseram suas idéias sobre o assunto nos artigos intitulados *Os esquemas harmônicos no vice-reinado peruano* e *Criação de estruturas arquitetônicas e urbanas na sociedade do vice-reinado*, publicados em revistas de Caracas e Barcelona, respectivamente.

De qualquer modo, pode-se dizer com toda verdade que a publicação dos livros de Teresa Gisbert e José de Mesa, a partir de 1956, constituiu uma revelação progressiva e deslumbrante para o país.

E este viu finalmente sair da longa letargia em que a nossa ignorância a tinha submergido a vigorosa produção artística colonial que teve entre nós a sua Idade de Ouro no século XVII. O vazio artístico em que a Colônia se tinha convertido, por força do preconceito, encheu-se subitamente de estátuas, monumentos, quadros – de cuja existência até então quase não tínhamos tomado conhecimento.

Realmente, nós, os bolivianos, passávamos junto a eles como se fossem antiqualhas, trastes empoeirados, cujo único valor se resumisse a representar um passado totalmente extinto. José de Mesa e Teresa Gisbert arrancaram-nos da indiferença secular em que jaziam escondidos. Desse modo, tais objetos voltaram a ter a vida que lhes havia sido dada por seus criadores, fazendo-nos ver que a arte de um país não é feita somente de obras excepcionais, mas, pelo contrário, vive e perpetua-se nas humildes criações de homens que, freqüentemente anônimos, põem nelas os sonhos de beleza que correspondem a seu tempo.

André Malraux chamou de "museu imaginário" o conjunto de reproduções das obras primas da arte que o aperfeiçoamento das técnicas gráficas oferece a todo o mundo nos dias atuais. As reproduções colocam diante de nossos olhos tudo aquilo que nem os mais ricos museus do mundo, dadas as suas naturais limitações, seriam capazes de reunir. Os autores José de Mesa e Teresa Gisbert, graças a seus livros – nos quais, junto a cerca de uma centena de páginas de texto, figura um número igual ou superior de reproduções de quadros, esculturas ou monumentos – criaram o primeiro museu imaginário da Bolívia, que o tempo se encarregará de tornar cada vez mais rico e perfeito.

* * *

José de Mesa e Teresa Gisbert não chegaram a estudar as chamadas "artes menores" da Colônia (cerâmica, têxteis, ourivesaria etc.), não porque as considerassem de menor importância, uma vez que, para eles, estas artes eram tão valiosas quanto as outras, quando não até mesmo superiores, como acontece, por exemplo, com os incas, cuja

cerâmica e os têxteis tinham uma significação mais rica que a atribuída à sua arquitetura. Em compensação, aqueles autores dão-nos em seus livros um panorama que – embora por eles considerado meramente aproximativo – é suficientemente amplo para demonstrar a riqueza das três artes "maiores" na época colonial boliviana.

A pintura, a escultura e a arquitetura, em abundância surpreendente, são estudadas tanto nas próprias obras como na personalidade de seus criadores. Os respectivos comentários podem estender-se desde um mínimo de algumas linhas até capítulos inteiros, de que são exemplos o quadro de Holguín, *A entrada do Vice-Rei Morcillo*, e o *Retábulo de Ancoraímes.* Os livros permitem-nos acompanhar a evolução dos estilos, que é parecida, mas não idêntica nas três artes. O maneirismo – variedade do restilo renascentista – está presente no começo de todas elas. Em seguida, aparece o barroco, que, na pintura, tem prolongada influência, enquanto, na arquitetura, aparece somente durante duas décadas. Por volta de 1780, o neoclássico manifesta-se na pintura e, dez anos depois, na arquitetura, para quase não aparecer na escultura. Nas três artes, a participação dos artistas indígenas mostra-se principalmente na escultura, com o uso na decoração de motivos pré-colombianos, tomados da fauna e flora tropicais, ao lado dos temas tradicionais.

O livro sobre a pintura colonial na Bolívia dedica a terça parte de seu conteúdo à personalidade e à obra de Melchor Pérez de Holguín, que o crítico francês Paul Guinart considera o mais importante discípulo de Zurbarán na América Espanhola. A obra descreve ainda seus quadros com personagens místicos ou ascéticos, pintados com tons frios, com predominância do cinza prateado, que foram muito imitados durante todo o século XVIII. Acrescenta que Holguín, famoso em sua época, foi totalmente esquecido pela República, mas redescoberto em 1928, por Luis Subieta Sagárnaga e Cecílio Guzmán de Rojas. Por fim, o livro identifica a tendência de Holguín para achatar as figuras e sua preferência pela expressão, com os traços peculiares aos baixo-relevos e esculturas de Tiahuanacu. Com respeito aos últimos, pergunta: "Não são por acaso precursores das cabeças majestosas dos ascetas evangelistas de Holguín?"

A escultura colonial do Alto Peru foi feita quase toda em madeira, embora também tenham sido empregados algumas vezes a pedra, o alabastro e a terra cozida, mas os metais, quase nunca. Os índios introduziram o uso do sisal, mais leve, fácil de manipular e mais apropriado para a pintura e o verniz. Teresa Gisbert e José de Mesa destacam as personalidades de Gómez Hernández Galán, autor do *Retábulo de Ancoraímes*, "pura obra de arte", e a do sevilhano Gaspar de la Cueva, que viveu em Potosí e em Chuquisaca, tendo deixado numerosas e belas estátuas nas duas cidades. Assinalam ainda a presença marcante de Tito Yupanqui, isto é, o índio que, tendo feito a Virgem de Copacabana, em princípios do século XVI, se tornou famoso e muito imitado. Além da escultura, o livro estuda ainda os artesanatos, púlpitos e cadeiras, que considera como uma "verdadeira arquitetura em madeira".

Estendendo-se até a República, o volume dedicado à arquitetura estuda cronologicamente os monumentos religiosos e civis das quatro regiões do país: La Paz e Oruro, Cochabamba e Chuquisaca, Potosí, o Oriente. Revela a imensa variedade de templos dispersos nas cidades e nos campos da Bolívia, alguns dos quais caracterizados por grande riqueza em quadros e esculturas.

* * *

Como a obra de José de Mesa e Teresa Gisbert nos interessa aqui sobretudo por constituir a expressão de uma nova visão sobre o passado boliviano, passaremos a assinalar algumas das características que ela destaca neste passado, sob o ponto de vista de sua arte.

Inicialmente, as investigações por eles realizadas permitem-lhes afirmar que a arte colonial do Alto Peru foi excepcionalmente rica e valiosa. Sua pintura alcançou um dos mais elevados níveis da arte americana. Cuzco e México talvez possam superá-la em quantidade, mas a qualidade que atingiu, em certos momentos, nas escolas de Potosí e de La Paz, permite-lhe competir com estes importantes centros da Colônia. Isso se deveu à prosperidade e ao refinamento cultural

alcançado em Potosí e Chuquisaca durante os séculos XVII e XVIII, que se manifestaram na necessidade de embelezar os templos e monumentos, cujo número crescia continuamente. Já no século XVI, o Alto Peru era a região da América do Sul que contava com a maior quantidade de quadros flamengos. Os historiadores da arte hispano-americana estão de acordo ao reconhecer Pérez de Holguín como o maior pintor sul-americano da Colônia. Por outro lado, Miguel de Berrío, Luis Niño e Leonardo Flores constituem um grupo dificilmente superável. E ninguém, no depoimento de Mesa e Gisbert, pode desconhecer o valor da pintura do chamado Mestre de Calamarca, autor da deliciosa série de anjos que figuram na igreja do referido povoado, distante uns setenta quilômetros de La Paz, no caminho de Oruro.

Quanto à escultura hispano-americana, a primazia cabe sem qualquer dúvida ao Equador, embora o Alto Peru também possua retábulos e estátuas de alta qualidade. Por exemplo, o *Retábulo de Ancoraímes*, de autoria de Gómez Hernández Galván, mestre de primeira linha, no dizer de Mesa e Gisbert, é relativamente pequeno, mas pode ser considerado como "algo que é puramente arte". E as obras de Gaspar de la Cueva, que fez entalhes durante sua permanência em Potosí – aonde chegou em...[1] e viveu alguns anos – são de uma perfeição admirável e podem ser incluídas entre as melhores do continente.

No juízo de Teresa Gisbert e José de Mesa, a Idade de Ouro da arte do Alto-Peru deve ser situada entre 1650 e 1740. Ela possui importância singular porque é neste período que se produz a aproximação das culturas espanhola e índia e começa a formar-se a nova nacionalidade. Surge, então, o barroco americano, ou estilo mestiço, que se manterá até a independência, sobretudo entre os artistas populares. Holguín está situado no coração desta época.

Segundo revelam os estudos de Mesa e Gisbert, outro aspecto importante da arte colonial reside em constatar que a arte espanhola

---

(*) Devido a um lapso, o texto original menciona "1963". [Nota do Tradutor]

não foi a única, nem sequer a mais importante das influências exercidas tanto no Peru como no resto do continente. Talvez se tenha imaginado que a arte da Colônia era um mero transplante da espanhola, mas isso não é verdade. O estilo maneirista era uma variedade do estilo renascentista e estava inspirado na poderosa arte de Miguelangelo. Os começos da pintura e da escultura no Alto Peru sofreram a influência pessoal e direta dos artistas italianos Bernardo Bitti, que era um irmão jesuíta, bem como de Mateo Pérez de Alesio e de Angelino Medoro, que trabalharam juntos e ensinaram no país – "O trio de pintores mais importantes existente na América do Sul", dizem Mesa e Gisbert. Alesio tinha trabalhado até mesmo no ateliê de Miguelangelo. Contudo a mais duradoura e poderosa influência da arte maneirista foi exercida por meio das gravuras e estampas que se importavam da Itália, de Flandres, da Alemanha e da França, as quais serviam de modelo para os pintores e escultores que, em número sempre crescente, decoravam templos e edifícios públicos e privados, então sendo construídos sem cessar. Havia o costume – não só de pessoas das classes alta e média, mas também entre os índios – de fazer doações e legados para a construção de capelas, altares e retábulos, mediante o que se criava uma demanda constante de artistas. A influência da arte não-espanhola no Alto Peru deveu-se igualmente à importação de obras originais, que eram imitadas no país. É fato que, no século XVI, o Alto Peru importou de Flandres não só muitos quadros, como um grande número de esculturas. Algumas dessas obras conservam-se ainda hoje em museus públicos e particulares da Bolívia.

Outro fato importante recolhido da leitura das obras de Mesa e Gisbert, a respeito da história da arte colonial, consiste em registrar que, já em fins do século XVI, os indígenas davam sua contribuição a esta arte, como é o caso admirável do índio Tito Yupanqui, embora só tenham passado a demonstrar realmente certa dose de iniciativa própria a partir da segunda metade do século XVII. Não houve, é claro, nexos de continuidade entre a arte pré-colombiana e a colonial, mas a sensibilidade indígena não tardou muito se adaptar às modalidades européias. Esta aproximação foi mais notável no campo da arquitetura,

sobretudo porque os índios souberam construir uma especialidade sua com os trabalhos de decoração. Mesa e Gisbert distinguem neles quatro variedades: (a) a flora e a fauna tropical americana: mamão, abacaxi, papagaio etc.; (b) motivos de ascendência renascentista: sereias, carrancas etc.; (c) motivos pré-colombianos: máscaras índias, pumas etc.; (d) motivos cristãos ou hispânicos: águias bicéfalas, pássaros picando uvas, harpias etc. Foi nascendo, assim, uma decoração original, na qual alguns críticos de arte encontram os elementos de um novo estilo arquitetônico, ao passo que outros só vêem nela uma modalidade do barroco. O assunto é objeto de debates. Mesa e Gisbert sustentam a tese de que existe realmente, na arquitetura colonial, um estilo mestiço, que se caracteriza não somente pelos motivos decorativos, mas também pelo aparecimento de elementos novos na construção das igrejas. Em primeiro lugar, as fachadas apresentam simplicidade e predominância de superfícies planas, cujo caráter arcaico é de indiscutível origem indígena. Existe, além disso, uma tendência a construir torres separadas do corpo da igreja. Em seguida, impera nas plantas das igrejas o retorno à simplicidade renascentista, a qual se torna arcaica relativamente ao barroco predominante. "O barroco desenvolveu-se aqui em uma linha diferente da seguida na Espanha" – dizem Mesa e Gisbert –,"chegando a ser, em alguns pontos, totalmente oposto ao barroco ibérico, por sua falta de interesse no espaço interior, pelo estatismo de suas plantas, pelo arcaísmo de sua estrutura e pela falta de claro-escuro no tratamento do relevo". Finalmente, construíam-se capelas "posas"[2] no centro ou nos ângulos dos átrios, que eram utilizadas para a doutrinação das massas indígenas ou como ponto de parada das procissões. Mesa e Gisbert reconhecem que o estilo mestiço aparece inicialmente no México e na Guatemala, países em que, como no Alto Peru, os indígenas participavam da construção dos templos. Mas afirmam ter sido no altiplano que ele se definiu como criação de um estilo que se caracteriza pela mescla de elementos indígenas e europeus, os quais lhe asseguram uma fisionomia própria.

[2] Assim chamadas porque nelas a imagem "pousava" durante as etapas das procissões. [Nota do Tradutor]

Por sua riqueza e originalidade, por sua grande variedade, as manifestações artísticas no Alto Peru apresentam, de acordo com as investigações de Mesa e Gisbert, peculiaridades que lhes garantem valor próprio. Não é chamada de arte colonial por ter sido dependente exclusivamente da metrópole; nem foi um simples transplante da arte espanhola. Nele também atuaram, como já vimos, influências provenientes dos maiores centros artísticos do mundo naquela época. E sua elaboração esteve sujeita a um processo no qual, às contribuições do estrangeiro, se somaram o trabalho e a sensibilidade dos índios, para acabar produzindo obras de um espírito distinto. Este é o motivo por que Mesa e Gisbert acreditam que o qualificativo "colonial" não deve ser aplicado à arte alto-peruana. Eles preferem adjetivá-la com "do vice-reinado", pois a alusão ao sistema político que presidiu a vida do Alto Peru permite, a seu juízo, o reconhecimento da peculiaridade e da autonomia que teve aquela atividade cultural. Parece justificada a iniciativa de Mesa e Gisbert nesse sentido, embora acreditemos que dificilmente poderá ser aceita. Em primeiro lugar, porque o conceito de colonial se impôs pelo costume e já possui um sentido independente do exclusivamente político. Depois, porque o conceito de relativo ao vice-reinado embute uma conotação alheia à vida do Alto Peru. De fato, tal designação recorda os hábitos cortesãos que se manifestavam em torno do representante do rei da Espanha, sobretudo em Lima, e que não foram conhecidos no Alto Peru. Talvez melhor ainda fosse abandonar qualificativos que pressupõem referências ao estrangeiro e – em vez de falar em arte ou história "pré-colombianas" ou "pré-históricas", ou de arte e história "colonial" ou "do vice-reinado" – usar simplesmente os nomes que o país teve nas épocas respectivas: arte ou história do Kollasuyo, arte e história do Alto Peru.

* * *

Como podemos ver, o processo de recuperação da arte da Colônia, em boa hora empreendido por Mesa e Gisbert, constitui uma das mais significativas manifestações da superação do mito do Espectro Espanhol,

que ora se processa na Bolívia. Contribui para o conhecimento da realidade da Colônia e ajuda a incorporação desta à consciência da nação, num aspecto tão importante de sua vida, como é a sua arte. Antes de terminar, porém, recordemos que a obra de Mesa e Gisbert, como dissemos no início deste capítulo, é parte integrante de um esforço realizado por um grupo prestigioso de jovens que vêm revalorizando o nosso passado em todos os seus aspectos. É desse modo que começa a ser conhecida a história da agricultura e do comércio na era colonial, tão importantes para a vida econômica daquele período. Estuda-se a função dos conselhos municipais, conhecidos sob a denominação local de "cabildos", e das "Audiências Reais", instituições singularíssimas de governo em todas as Índias. Referindo-se à atividade científica e técnica no Alto Peru, diz Lewis Hanke: "A história tecnológica da mineração espanhola na América acaba de começar, e Potosí provará ser um campo rico para o historiador da ciência". Alberto Crespo Rodas publicou há dois anos um livro sobre *Escravos negros na Bolívia.* Miguel Bonifaz, no seu *Direito Indígena*, tece algumas considerações que nos parecem válidas para servir como conclusão para o presente capítulo. Como é sabido, este direito era constituído pelo conjunto de normas vigentes durante a era colonial, que fundiam instituições jurídicas indígenas e espanholas. Depois de expressar que, no campo do direito, são inaceitáveis tanto a lenda dourada dos "porta-estandartes da moderna hispanidade", como a lenda negra "que entorpece o juízo correto, fazendo que se confundam as ações torpes da minoria peninsular com o que se poderia chamar de genuinamente espanhol", Bonifaz diz finalmente que, somente "através da confrontação de nosso passado com o presente", se terá um sistema jurídico realmente nacional e que "a elaboração de novas normas de direito" exige o estudo das antigas, como a legislação indígena". Significa isso que a nossa vida jurídica, bem como a nossa vida artística ou nossa vida política, somente terá autenticidade se tiver as suas raízes em um passado cuja existência não possa ser ignorada, com todas as suas qualidades e defeitos, com todas as suas grandezas e misérias.

Retorno ao Tawantinsuyo

Como acabamos de ver, está sendo finalmente superado o mito que temos chamado de Espectro Espanhol e que dominou o país desde o começo da República até a primeira terça parte do século atual, em termos de repulsa ou de ignorância do que era negativo no passado colonial. O referido mito deixou de ser necessário depois que, alcançada a estruturação democrática do país, após o seu primeiro século de convulsiva existência, foi criada a contextura política capaz de tornar irreversível a situação anterior.

Isso não quer dizer, naturalmente, que se desconheça doravante que a Conquista constituiu um choque brutal ou que se esqueceram os abusos e injustiças do despotismo colonial. Trata-se simplesmente de admitir que já estamos em condições de compreender que a época colonial faz parte de nosso passado, com seus crimes e suas virtudes, com seus erros e seus acertos. Damo-nos conta finalmente de que esse passado não pode ser repudiado e de que, pelo contrário, ele tem de ser aceito como elemento constitutivo da nacionalidade, do mesmo modo como aceitamos a nossa vida republicana. Reconhecer a existência do passado não significa, de maneira alguma, solidarizar-se com tudo o que nele se fez.

Apesar disso, o mito do Espectro Espanhol ainda não morreu e vive rondando a consciência do país, não somente como um ressaibo de antigos rancores, mas também como uma indagação de nossa identidade nacional.

Insustentável em sua forma original, ele reaparece sob novas e desconcertantes projeções, o que justamente confirma a densidade dos problemas a que corresponde. Com efeito, a nova modalidade, em suas negações, é mais radical que a tradicional. Ele repudia não somente a Colônia, como também a República, por ele considerada como apenas o seu corrupto prolongamento. Sustenta ainda que a Conquista abriu parênteses em nossa história, que devem ser fechados mediante o restabelecimento do Império dos Filhos do Sol. Nada significam para

a nação os quatro séculos durante os quais a influência espanhola tudo dominou, motivo por que devem ser varridos de nossa realidade. Assim, a nova modalidade do Espectro Espanhol não só despreza o passado pós-incaico como propõe sua total eliminação.

* * *

Em nosso livro sobre *O pensamento boliviano no século XX*, publicado em 1955 pelo Fundo de Cultura Econômica do México, apresentamos um esquema – que ainda nos parece válido – da evolução deste pensamento durante a primeira metade de nosso século. Lá, dizíamos que o século tinha começado em nosso país com o predomínio do liberalismo na política, do modernismo na poesia e do positivismo na filosofia. Fizemos ver que, durante a segunda metade do século, apareceu um grupo de grandes escritores – Alcides Arguedas, Franz Tamayo, Gustavo Navarro, Jaime Mendoza e Ignácio Prudencio Bustillo –, que solaparam estas concepções e deram entrada a outras novas, que ainda se mantêm: o nacionalismo na política, o marxismo nas idéias e o indigenismo nas letras.

Pois bem, referindo-nos concretamente ao indigenismo, partíamos do fato de que, no começo do século, entre as classes dominantes da Bolívia, os índios eram considerados como uma espécie de peso morto social. Em conseqüência, o ideal dos dirigentes era o de substituí-los por homens de raça branca. Desejava-se, em suma, que, à semelhança do que ocorrera na Argentina, Uruguai e Chile – que tinham sido transformados por uma aluvião de sangue europeu, trazido pela imigração de italianos, franceses, espanhóis etc. –, a Bolívia também se beneficiasse do mesmo movimento demográfico, que parecia chamado a prolongar-se indefinidamente.

Naquela época, atribuía-se à Europa uma missão civilizadora e depuradora. Acreditava-se que as sociedades indígenas estavam fadadas a desaparecer, para serem paulatinamente substituídas por outras, baseadas no imigrante europeu. Em 1905, por exemplo, o sábio boliviano dizia: "Na Bolívia, vai desaparecendo gradativamente a raça

índia". Um pouco mais tarde, o escritor peruano Ravines, recentemente falecido, contava: "Quando perguntei a Ingenieros de que o Peru precisava para progredir, ele me respondeu com a voz ouça: – Raça branca, meu filho, raça branca".

Contudo a sonhada imigração não se concretizou. Longe de desaparecer, a população indígena vem crescendo em quantidade, e ninguém mais pode ignorar a indigenização do país. Em vez da substituição da massa índia pela raça branca, o que ocorreu foi a diluição da última naquela. Por fim, o país acabou descobrindo que era irremediavelmente mestiço. E, desse modo, produziu-se uma mudança de atitude que levou ao reconhecimento das raízes indígenas em sua existência e, por fim, a um movimento de aproximação voltado para todas as manifestações da realidade indígena.

O indigenismo boliviano pode ser considerado, naturalmente, sob diversas formas.

Em determinado livro nosso, já citado, foi mencionada a existência de um grupo de escritores que "proclamavam a necessidade do retorno à vida pré-colonial, baseados no argumento de que a civilização indígena não estava morta, mas apenas estava à espreita, escondida nas montanhas que tinham permanecido imunes à conquista, esperando o momento de esmagar a "hipocrisia cristã" e "fechar o parêntese" aberto pela hispanidade, no intuito de retornar, enfim, triunfalmente, às formas ancestrais da vida dos povos andinos".

* * *

O primeiro, na Bolívia e talvez em toda a América Hispânica, que denunciou de modo franco, penetrante e audacioso a inconsistência da cultura européia entre nós foi Franz Tamayo, que, para tanto, se valeu da ocasião do estabelecimento no país de uma missão pedagógica presidida por Georges Rouma, à qual Tamayo acusou de querer converter a Bolívia numa nova França, ou uma nova Alemanha, "como se tal coisa fosse possível".

Tamayo não era pedagogo, mas, sim, poeta e pensador. Ele conduziu a polêmica, de imediato, a um plano de considerações que constituiriam uma verdadeira sociologia da colonização cultural, bordejando até as fronteiras de uma filosofia das civilizações.

Ele afirmou, por exemplo, as virtudes criadoras da adversidade geográfica, ao declarar, muito antes de Toynbee, que a história mostra que "a grandeza de uma raça varia em proporção direta das dificuldades vencidas em sua luta contra o meio".

Tanto em suas enérgicas constatações da autonomia da cultura incaica, quanto em seu desdém pelo humanismo revelado pelos pedagogos belgas, Tamayo já vislumbrava as idéias de Lévy-Strauss, segundo o qual as sociedades humanas constituem estruturas que se bastam a si próprias e criam soluções coerentes para o problema das relações dos homens com a natureza. O referido Lévy-Strauss afirma reiteradamente que a "civilização mundial não passa de uma abstração pobre e esquemática, pois o que realmente existe são culturas concretas, que têm em comum suas invenções concretas, e que uma humanidade convertida em um gênero único seria uma humanidade petrificada".

Em seu livro sobre *A criação da pedagogia nacional,* Tamayo diz efetivamente: "O índio basta-se a si próprio. A vida individual ou coletiva requer uma quantidade permanente de cálculo e de ação, com que ele se abastece a si mesmo. Ele é capaz, ainda que em grau primitivo e ingênuo, do esforço combinado que lhe demanda a vida social organizada e constante". Quanto ao humanismo, eis as palavras cáusticas que lhe provocava a modalidade implícita nos pedagogos belgas: "Os pedantes aqui chegam para orientar falsamente nossa educação e nossa pedagogia nacional, falando-nos de um ideal de humanidade que jamais existiu, nem se realizou em parte alguma". Mais adiante, acrescentou: "Ideal de humanidade... Eis uma irrealidade que nunca existiu, ou melhor, que só existiu como um produto artificial e falso do romantismo francês (Ó ingratíssimo Rousseau!)".

Numa época em que, como já temos dito, o ideal latino-americano visava à europeização total da vida e na qual se esperava que o índio se diluísse dentro de uma imigração branca, Tamayo teve a ousadia de

afirmar categoricamente que o branco ali era apenas um adventício, que a Bolívia era uma nação indígena e que o tutano de sua vida deveria ser buscado em seus elementos autóctones.

Conseqüente com essas idéias, Tamayo considerava "pueril e néscia" a orientação que naquele momento se tentava dar à educação nacional e considerava "plagiários e impotentes" os pedagogos que queriam impor ao país uma educação que, a seu ver, não passava de um embuste, além de adormecer as energias da alma boliviana. No seu entender, estes pedagogos queriam fazer do boliviano um intelectual, quando ele mesmo sempre fora um homem de ação, "estrategista, engenheiro edificador de impérios", cujas criações deixavam boquiabertos todos os sábios de todos os tempos e de todas as terras. Neste ponto, Tamayo, ao advogar uma educação da vontade, "uma escola de energia", revelou-se um precursor de Toynbee e Lévy-Strauss, que se adiantava a Mussolini.

No entanto, o indigenismo de Tamayo não tinha cunho político. Ele se insurgia contra as tentativas educacionais, porque via nelas uma distorção do espírito boliviano. Parecia-lhe que se buscava conduzir a alma boliviana a algo para o qual ela não fora feita, coisa que, no mínimo, poderia perturbá-la. Tamayo estava convicto de que o problema da cultura era de fundamental importância, visto que dele dependia essa harmonia interior que dá aos povos o equilíbrio necessário para viver uma existência sadia. Eis aqui a conclusão geral a que ele chegou sobre o assunto:

> Um dos sinais da depressão vital, da pobreza interior da vida, é e será sempre a miopia intelectual nas raças, ou em seus representantes, a qual os impede de ter visão clara e consciência nítida da própria vida individual e coletiva. Tal miopia pode chegar, em certos casos, ao extremo de negar e renegar os próprios elementos da vida – que tem de ser vivida, apesar de tudo.

Esses princípios levavam Tamayo a declarar que a Bolívia não estava "enferma" de falta de europeísmo, como se acreditava então, mas de infidelidade a si mesma, à sua alma indígena: "A Bolívia não

está enferma de outra coisa senão de ilogismo e do absurdo de conceder a força e a superioridade aos que não as possuem, e de negar os eternos direitos da força aos seus legítimos representantes".

Em 1910, Franz Tamayo passou a questionar a civilização, coisa que a Europa só começou a fazer depois da Primeira Guerra Mundial.

* * *

A atitude de Tamayo antecipa-se a um dos fenômenos mais importantes da história da cultura contemporânea: o ressurgimento das culturas regionais, fenômeno que produz em todas as partes do mundo como que uma reação contra as influências estrangeiras, e que por vezes gera manifestações fossilizadas.

A Europa, como é sabido, buscou introduzir em todos os países do mundo não somente os seus sistemas econômicos, como ainda os seus modos de vida. Sua influência nesse sentido foi muito importante, ao universalizar usos e costumes e ao contribuir para a criação da comunidade internacional. Mesmo assim, não conseguiu que as culturas regionais desaparecessem.

Os povos defendem-se das influências estrangeiras mediante resistências de diversidade e intensidade variáveis. As mudanças superficiais, por exemplo, costumam ser aceitas sem maior dificuldade. Ao contrário, as que ameaçam afetar os modos de vida defrontam com obstáculos geralmente intransponíveis. Não somente os povos colonizados, mas também as minorias étnicas e regionais lutam tenazmente para conservar suas culturas e a própria personalidade. Esta luta compreende desde as reivindicações lingüísticas e religiosas até as revoltas populares armadas.

Tamayo representou na Bolívia uma reação de caráter cultural. Ele propunha, como, aliás, reza o título de seu livro mais importante nessa direção, "a criação de uma pedagogia nacional". Não chegou, porém, a incursionar nos campos da vida política indígena, embora não tenha deixado de prestar sua homenagem de admiração ao regime incaico, como consta no juízo a que já fizemos referência e neste outro,

muito significativo, que aparece no seu livro, ao transcrever o artigo correspondente à data de 23 de agosto de 1910:

> A organização política, social e religiosa do império incaico, no que diz respeito à ética transcendente e a uma eudemonia final humana, deixa as políticas de Platão e de Roosevelt tão atrás e tão distantes, que ela mais se afigura como um sonho genial, enquanto estas últimas se limitam a um violento e sofrido esforço do homem.

O movimento de repúdio radical à hispanidade, a que nos referimos em conexão com o ano de 1955, assumiu formas concretas em nossos dias. O mito do Espectro Espanhol afinal se agigantou e adquiriu um caráter político.

Para Tamayo, a República boliviana foi criação e elaboração dos mestiços, que devem ser, a seu juízo, os únicos responsáveis por sua vida no futuro.

> São eles – escreveu no seu artigo de 14 de setembro de 1910 – que acabarão como os senhores definitivos do sul do continente. E isto, historicamente, já é uma realidade. Os Melgarejos, os Guzmán Blanco, os Díaz, os Castro, os Rosas e muitos outros mais – bons e maus, sábios ou selvagens, grandes ou grotescos, mas todos dominadores, vencedores, hegemônicos – têm sangue mestiço, e a energia que representam é de origem índia, isto é, o sangue índio que ressurge sobre o forasteiro e aventureiro.

Para a nova modalidade do mito do Espectro Espanhol, os mestiços não existem, pois se mimetizam, tornando-se brancos ou índios, segundo as suas conveniências. O verdadeiro homem andino é o índio, que se manteve à margem da Colônia e da República, quando não se insurgiu contra elas.

Deve-se a Ramiro Reinaga Burgoa o livro intitulado *Tawantinsuyo*, publicado em 1978, no qual, de modo mais sistemático e vigoroso, foram expostas as idéias da nova modalidade do mito.

Reinaga Burgoa estudou na Universidade de San Andrés de La Paz. Depois, esteve exilado durante cinco anos, tendo regressado ao

país em 1973. Durante o exílio, viveu em vários países americanos. No México, publicou em 1972 uma tradução de um livro de Ivan Ilitch, cuja versão em inglês se chamava *Retooling Society,* que ele verteu para *Em direção a uma sociedade convencional.* No mesmo ano, apareceu em La Paz o seu livro *Ideologia e raça na América Latina.* A publicação de *Tawantinsuyo*, feita em La Paz, foi patrocinada pelo Centro de Coordenação e Promoção Campesinha MINK'A, onde foi apresentada como "uma tomada de consciência definitiva" e como um compromisso de reivindicar a "dignidade e o orgulho dos índios", segundo Reinaga Burgoa.

Trata-se, pois, de um livro político.

Como participante das idéias de Jaime Mendoza, Roberto Prudencio e outros escritores da mesma tendência, Burgoa esforça-se, desde as primeiras páginas de seu livro, por mostrar que o *Tawantinsuyo*, isto é, o império dos incas, não constituía uma criação artificial ou circunstancial ditada por estes, mas, sim, pertencia à ordem sagrada da natureza. Segundo ele, o *Tawantinsuyo* tinha a regularidade e o equilíbrio possuídos pelo cosmo andino. Sua organização, suas leis, toda a sua vida pertenciam àquele. Marcado pela intenção filosófica, o livro assim conclui, a respeito da matéria: "Na harmonia universal, todos os seres humanos temos os nossos lugares. Todos os seres do universo dependem uns dos outros". Por isso mesmo, o livro tem como divisa a seguinte afirmação: "Ordem que não seja cósmica é desordem".

O *Tawantinsuyo*, esta comunidade cósmica que "levou milênios para organizar-se", foi desbaratada, segundo o livro, por trezentos e trinta e três anos de colonização espanhola, para ser depois convertida em um caos pelos cento e cinqüenta anos da República.

Ainda segundo o livro, dois mundos acham-se frente a frente, nos Andes: o espanhol e o queshwaymara, visto que o mestiço não conta, por ser apenas um índio que se disfarça. Quando é rico ou fala espanhol, confunde-se com o branco. Quando é pobre, faz-se índio.

O espanhol, o branco – que o livro chama de "crioulo" – vive nas cidades. É ele quem dirige o país. É um profissional liberal, intelectual, universitário, empresário, que vive do trabalho do índio. Apesar disso,

labuta sem descanso e por todos os meios por "desindianizar" o país, por erradicar a sabedoria indígena e substituí-la pela ciência e técnica européias. "Como não podem nos alterar na forma dos ossos, nem na cor da pele, dos olhos, dos cabelos – diz o livro –, eles mudam a nossa vida, nossos sentimentos, nossas crenças". Querem pôr máscaras brancas nos índios. "A castelhanização assassina o nosso idioma e o nosso pensamento". Os crioulos, os mestiços e os índios disfarçados de branco "adoram servilmente a cultura européia". As universidades andinas servem como túneis de injeção da cultura estrangeira, colonizadora. Os médicos, advogados, engenheiros, economistas, arquitetos, todos os estudantes memorizam livros traduzidos".

Enquanto o crioulo procura desindianizar o país ou corromper a alma índia, europeizando-a, ou eliminando tudo que seja próprio dos Andes, o índio, seja no silêncio das alturas andinas, seja acocorado, mascando coca nas cidades, sonha com a velha grandeza índia e sente que poderá retornar a ela. Diz ainda o livro: "Somos um povo enorme, do tamanho dos Andes, empenhado no processo de reunir os fragmentos seccionados do Tawantinsuyo". Reconhece que tal tarefa será difícil de realizar e que somente um líder índio, que fale aos índios como índio, não contaminado pela civilização, poderá vincular a comunidade às próprias raízes nos Andes e restabelecer a ordem cósmica destroçada pelos espanhóis. Esta é a razão por que o livro acusa os marxistas de não passarem de uma modalidade do crioulismo, que se limita a importar as idéias estrangeiras, porque não conhece a realidade boliviana e porque deseja fazer do índio um "proletário". Ainda segundo o livro, a única coisa que há de autêntico anticolonialismo em Marx provém do Kollasuyo, cuja imagem ele conheceu por meio de Tomas More, de Campanella e dos utopistas que se inspiraram na vida dos incas para as suas elucubrações. Embora não o diga, a mesma fonte sugere que os marxistas bolivianos importam, com sua ideologia, a imagem de um Tawantinsuyo corrompido e desfigurado pela Europa. Conclui, dizendo: "Nenhum marxista envergonhado de ser índio poderá mobilizar os índios ou libertá-los.

Em suma, o livro não propõe um neo-indianismo que, aproveitando as experiências adquiridas durante a Colônia e a República, pudesse

atualizar o modo de vida inca. Pede o retorno puro e simples à velha ordem, que não morreu e que, nos montes e nos campos, espera a oportunidade de expulsar o espanhol ou exterminá-lo. Consiste em uma convocação ao restabelecimento da indianidade, que a chegada dos espanhóis pôs de lado, no correr do tempo.[1]

Tawantinsuyo, como já explicamos, pretende ser, em primeiro lugar, "a tomada de consciência da alma índia" e, em segundo lugar, aspira a constituir o fundamento de "um compromisso de reivindicar o orgulho e a dignidade dos índios".

Por suas intenções e sua estrutura, *Tawantinsuyo* não é, portanto, nem um tratado de sociologia, nem um estudo de história. Mais do que isso, é um manifesto político com um propósito previamente definido. Busca preparar o país para o retorno ao mundo incaico. "Ou os quechwaymaras liberamos os Andrés – diz o livro –, ou não haverá liberação alguma. Somos a imensa maioria".

Como seria de esperar, a parte mais importante do livro é a terceira, que se intitula *Amanhã* e que apresenta um plano de ação. Assinala os objetivos concretos que deverá buscar o líder a quem caberá unir as massas índias. A presença dele "fará estremecer as atuais estruturas andinas" e levará à restauração do império dos incas, destroçado há quatrocentos e cinqüenta anos.

* * *

Nosso interesse pelo livro de Reinaga Burgoa não se relaciona aqui com seus conteúdos sociológicos, suas interpretações históricas, tampouco com seus propósitos políticos ou ideológicos, mas exclusivamente com sua significação como metamorfose do mito do Espectro Espanhol. *Tawantinsuyo* apresenta uma importância particular neste sentido, porque não só mostra o avatar contemporâneo deste mito, mas também sua articulação com outros, que com ele se fundem e se articulam, dando-lhe uma dinâmica de ressonâncias populares.

---

[1] Comparar esta atitude com a teoria de Jean-Paul Sartre sobre a "negritude", exposta no artigo *Orfeu Negro*, que figura a partir da página 179 do presente volume.

O mito de *Tawantinsuyo* é, de saída e antes de tudo, um prolongamento do mito do Espectro Espanhol, embora com características que, como já foi assinalado, o diferenciam profundamente da versão que ele teve durante o primeiro século da República. Envolve não só a Colônia, como também a República. Considera "invasora" a integração do país à cultura ocidental e aspira por um retorno integral ao regime do império incaico.

Em segundo lugar, a concepção do retorno ao mundo incaico, tal como aparece no *Tawantinsuyo*, não é mais do que uma repetição do velho mito universal do Paraíso Perdido. A imagem da vida incaica que o livro nos dá é a de um novo Éden. Os homens viviam então livres de preocupações. Ignoravam o terror da morte. Não sofriam perseguições, nem eram vítimas das enfermidades. O trabalho era uma festa permanente, na qual os próprios incas se misturavam às vezes com o povo. Não havia soldados nem polícia. Não se conheciam cadeados. "A felicidade crescia ano após ano. As pessoas amadureciam com a naturalidade das plantas e dos animais". Os veados, as vicunhas e as alpacas pastavam em paz junto com elas nos campos. Até o dia em que chegaram duzentos homens estranhos, forrados de ferro, que traziam cães ferozes e armas de fogo. Mataram o inca. Despedaçaram o Tahuantinsuyo e começou, então, o reinado das humilhações, das enfermidades e da morte. Apesar de tudo, o paraíso perdido será recuperado. E, de acordo com o que promete o livro, em uma de suas páginas finais, "outra vez, como há milhares de anos, a cultura baixará das montanhas nevadas. As comunidades refugiadas entre a terra e o céu, que guardam a sabedoria cósmica, serão guiadas no sentido da reconciliação com o lar-universo". O livro ressuscita, pois, ponto por ponto, o velho mito do paraíso perdido.

Finalmente, por meio da referência que o final da frase transcrita faz ao "lar-universo", Tawantinsuyo aproxima-nos do mito primordial geográfico, com o qual está estreitamente vinculado. O livro afirma até mesmo a vigência do culto religioso inca: "O Tawantinsuyo adora as forças naturais que nos criaram. Nosso pai Inti é o sol. Nossa mãe Pachamama é a terra". E, de modo reiterado, afirma o enraizamento

telúrico do homem andino. "Temos a cor e o aroma dos Andes impregnados na carne. Nosso sangue está mesclado com o seu solo. Somos os Andes humanizados". Quando se separa da terra, a vida do índio perde seu sentido, "suspensa grotescamente no vazio". O índio é uma encarnação da alma da terra. Por isso, Reinaga Burgoa sustenta, como já vimos, que o Tawantinsuyo constitui "uma engrenagem cósmica, funcionando com o ritmo e a eficiência silenciosa do cosmo". Em virtude disso, ele crê que a Colônia e a República, como negações da ordem cósmica, fracassaram redondamente. E, por isso, finalmente, pede o retorno ao regime incaico, que restabelecerá a ordem cósmica dentro da qual os habitantes dos Andes darão a suas vidas o equilíbrio que lhes é necessário para serem felizes. O mito primordial, que é uma expressão do sentimento da vida cósmica, é associado em Tawantinsuyo ao mito do Espectro Espanhol, para dar um sentido transcendental ao retorno para o modo de vida dos incas.

* * *

Não se deve ao acaso o conteúdo mítico de Tawantinsuyo, aliás, evidente. Pelo contrário, Reinaga Burgoa acredita que, para levar a ação aos povos, não bastam as idéias, mas, ao contrário, é necessário criar neles uma fé. Os anseios coletivos, segundo ele, precisam converter-se em mitos para serem realizados.

No capítulo intitulado *Além da política*, Reinaga Burgoa diz que a ação por ele proposta "tem profundidade suficiente para alimentar mitos sem fundo". Está seguro de que, para romper a opressão centenária, jamais faltarão "ferramentas místico-religiosas para servir como coração das organizações políticas". Apesar de tudo, a atitude de Reinaga Burgoa não é cínica. Na verdade, ele acredita que a mística "é pureza de alma coletiva, propósito total". Pensa ele que "fora do povo, não há mística". Parece-lhe que, nos Andes, os brancos carecem de capacidade para crer. E conclui: "O povo queswaymara somente dispõe de dor, paciência e vida suficientes para purificar sua vontade numa mística".

Conclusão

Tais são os mitos cuja influência caracterizou as três grandes épocas de nossa história, e cujas manifestações estéticas, políticas e ideológicas aparecem em nossa vida presente. Suas surpreendentes metamorfoses através dos tempos não só nos mostram a vitalidade que possuem, como também, e sobretudo, fazem-nos ver nossa solidariedade com o passado. Permitem a imersão nas profundidades de nosso subconsciente coletivo. Constituem um retorno ao fundo secreto e permanente da alma nacional. As experiências do passado, mediante depurações míticas, tornam-se presentes dentro da mais palpitante atualidade. Não quer isso dizer, contudo, que o presente não tenha também os mitos que correspondam às próprias preocupações e experiências.

Quais são esses mitos?

Mircea Eliade, falando do mundo moderno em seu livro *Mitos, superstições e mistérios*, diz que as imagens, geralmente disfarçadas e até mesmo laicizadas, podem ser, na atualidade, encontradas em todas as partes, formando uma mitologia confusa. O famoso historiador romano das religiões diz em seu livro que o mundo teve dois mitos cuja amplitude pode ser comparada à dos mitos tradicionais. São ambos de índole política: de um lado, o comunismo; e do outro, o nazismo. Segundo Eliade, o comunismo prolonga os mitos estático-mediterrâneos do redentor, da Idade de Ouro e do fim absoluto da história. O nazismo tem suas raízes no paganismo nórdico, que nega os valores cristãos, para sustentar os mitos do sangue e da raça superior. Os dois mitos tentaram dominar o mundo do século XX. O nazismo já foi vencido; o outro segue de pé, mantido pelos governos que o têm como seu fundamento ideológico. Em uma entrevista concedida este ano à revista *L'Express, de Paris*, Eliade falou de outro mito que muito influiu no comportamento contemporâneo, a saber, o do progresso indefinido – segundo o qual a ciência e a técnica salvariam o mundo. Ele dominou o século XIX positivista e foi destruído por duas guerras mundiais. Hoje, os sábios e os tecnólogos são pessimistas.

Entre esses mitos, a Bolívia sentiu particularmente a influência dos dois primeiros, que tornaram mais agudas determinadas predisposições características de sua vida política. O comunismo, por exemplo, fez que a tendência à subversão, que se tinha manifestado em toda a extensão da vida do país, assumisse os contornos de uma exigência da história. Consciente ou inconscientemente, os bolivianos acreditam que a revolução, a mudança violenta da ordem estabelecida, resolverá todos os problemas do país.[1] Quanto ao fascismo, sabe-se que ele deu mais vigor à inclinação dos bolivianos, de depender para tudo do governo, dentro de uma espécie de idolatria do Estado, e à tendência a justificar o culto dos "chefes supremos", facilitando desse modo o estabelecimento de despotismos dos mais diversos aspectos.

No contexto da massa dos mitos bolivianos contemporâneos, é difícil determinar aqueles que, não tendo sido importados, correspondem às nossas próprias experiências e se encontram na raiz de nosso comportamento. De modo geral, durante a época de sua vigência, os mitos nem sempre são considerados como tais. São tão grandes a sua aceitação e a sua influência, que eles adquirem o aspecto de evidências. Em certas circunstâncias, eles chegam mesmo a confundir-se com as verdades científicas. Somente com o correr do tempo, é possível enxergá-los na sua efetiva realidade, bem como determinar qual deles, entre todos os demais em vigência, apresenta maiores perspectivas de projeção.

Sem pretender, contudo, que ele seja autenticamente o mais profundo, vamos referir-nos aqui a um mito que nos parece um dos mais importantes de nossa época e que poderíamos designar como o mito da fatalidade, ou do destino adverso. A sina, ou o destino, são expressões que significam, como se sabe, uma ordem inexorável nos feitos humanos, imposta por um misterioso poder superior. Os bolivianos abrigam, com efeito, o sentimento de estarem condenados a um infortúnio ineludível. Não se trata apenas de uma coincidência das dificuldades e problemas que o país tem, como os têm também

[1] Veja-se, no Apêndice ao presente volume, entrevista que figura na página 171.

todos os países do mundo, em maior ou menor intensidade. Tampouco é a expressão do esmorecimento moral ou da exacerbação de um pessimismo circunstancial. Trata-se, ao contrário, da crença, presente em todo boliviano, de que uma força hostil, um poder nefasto condena o país a uma existência penosa, tornando-o uma vítima inocente e impedindo-o de alcançar a plenitude do seu ser. Confronte-se isso com a atitude que, no Brasil, leva o povo a afirmar que Deus é brasileiro.

* * *

Nesse mito, podemos encontrar ecos de outros que, nas mitologias e lendas de todos os povos, simbolizam a inocência perseguida por misteriosas malquerenças. A própria humanidade, inclusive em nossos dias, tende a sentir-se humilhada por estranhas forças hostis, vítima de um profundo pessimismo, que contrasta com o otimismo dominante no século anterior. Oswald Spengler proclamava a decadência das civilizações, em nome de uma fatalidade que ele chamava de a *sina* histórica.

O pessimismo é o produto das dramáticas experiências de nosso século. Duas guerras mundiais fizeram que a civilização se apercebesse da fragilidade de suas estruturas e das possibilidades de um desmoronamento. As perturbações sociais e políticas provocadas por estas guerras permitiram, ao mesmo tempo, o estabelecimento, nos países mais civilizados do mundo, de regimes políticos tão brutais, que forçaram os homens a defrontarem com os mais antiquados e tenebrosos abismos de suas almas.

Na Bolívia, foram vários os fatores que contribuíram para a formação do mito do destino adverso. O primeiro, e mais doloroso, corresponde à experiência que teve o país em sua vida internacional. As guerras do Pacífico, do Acre e, sobretudo, do Chaco provocaram-lhe a amarga sensação da espoliação e dilaceramento de sua herança territorial. "Seja por meio de tratados amistosos, seja em função de imposições de guerra – escrevia Jaime Mendoza, em 1925 –, o país, durante a sua vida, vem perdendo frações territoriais em todas as suas fronteiras". Em 1946, Alberto Ostria Gutiérrez declarava:

> Estavam encerrados todos os pleitos fronteiriços: bem ou mal, justa ou injustamente, pela razão ou pela força, tinham sido traçadas todas as fronteiras e subscritos os tratados respectivos. Era sem dúvida terrível o balanço final para a nação amputada em seus flancos, empobrecida e ensangüentada.

Valentin Abecia Baldivieso, na obra que acaba de publicar sobre as relações internacionais na história da Bolívia, informa que os cálculos mais aproximados da verdade indicam que a extensão territorial primitiva da Bolívia era de 1.796.581 km^2 e que a atual é de 1.098.000 km^2, o que significa uma perda de 698.000 km^2, ou seja, mais de um terço do território nacional.

O boliviano não guardou malquerenças, nem conserva ressentimentos com relação aos países responsáveis pelas sucessivas mutilações de seu território, porque sente nelas a ação de uma fatalidade. O único desmembramento que a Bolívia não esquece é o de seu Litoral, pela forma iníqua como se produziu e porque a privou deste elemento necessário para a plenitude de sua vida e de sua soberania, que é a comunicação direta com o mar. De todos os modos, a sucessão dos golpes súbitos e inevitáveis, que deu ao país a experiência do desmembramento e da espoliação, produziu um profundo impacto na consciência nacional.

A essa experiência somou-se outra, de grande importância, resultante de sua situação de dependência econômica em relação a outros países do mundo.

A Bolívia é um país em desenvolvimento e, até mesmo, um dos mais necessitados da ajuda financeira e técnica estrangeira, para a exploração das próprias riquezas, bem como para a venda de seus produtos de exportação. Nessa qualidade, o país é um dos mais afetados em sua vida e sensibilidade pelos efeitos das tensões resultantes das desigualdades de poder no âmbito internacional. Primeiro, recorreu ao poder britânico e, depois, ao norte-americano. No início, a presença do capital e das empresas estrangeiras foi aceita com satisfação, como prova das grandes possibilidades do país. Em seguida, a mesma presença passou a provocar sucessivamente irritação, ressentimentos e aversão,

devido aos abusos de que vinha acompanhada. Finalmente, já com contornos de mito e estigmatizada, passou a ser vista como uma forma de imperialismo, denominação com que o fenômeno é conhecido no mundo. A consciência amarga da dominação econômica e política estrangeira produziu reações passionais e atribuiu a esse estado de coisas a responsabilidade por todas as dificuldades em que tropeçava o país na busca de seu desenvolvimento. O imperialismo converteu-se em uma espécie de monstro astuto e temível, que estendia os seus tentáculos por todo o país, para melhor explorá-lo.

* * *

Este sentimento de que um destino adverso preside a vida da Bolívia manifesta-se na consciência que o país hoje tem de si mesmo, como também no seu comportamento.

O poeta Gonzalo Vázquez M. começa o seu poema intitulado *Meu país* com a seguinte estrofe:

> Este país tão só em sua agonia
> tão despido em sua altitude,
> tão sofrido em seu sonho,
> com o passado a doer-lhe em cada ferida.

Um dos mais belos poemas de Guillermo Vizcarra Fabre chama a Bolívia de "o país de prantos petrificados".

Federico Ávila, que fez da dor boliviana o *leitmotiv* de seus numerosos livros, escreveu em sua novela *Os novos viracochas* o seguinte, dando forma ao profundo sentimento boliviano:

> – Parece nosso destino estarmos predestinados, não sei por que fatalidade, a jamais sermos alegres. Nossos deuses tutelares distraem-se na fruição divina, enviando-nos a cada momento novas e refinadas provas.

Fernando Diez de Medina tem um livro que é uma insurgência contra o mito, intitulado precisamente *A Bolívia e o seu destino.* Ele

parte do reconhecimento de que o boliviano se acredita sujeito a um "fatalismo histórico". Tendo perdido o sentido de sua tradição e, junto com este, a possibilidade de esperança, não assume as suas responsabilidades. Entrega-se ante o que lhe parece "um destino coletivo de adversidade". As pessoas vivem "como resignadas com a sua miséria e a sua tristeza". Sentem-se vítimas da "força trágica do destino". Não obstante isso, Diez de Medina tem certeza de que a Bolívia vencerá o abatimento que tudo isso lhe produz e, "alta, pura e deslumbrante, se erguerá um dia vencedora do destino".

Efetivamente, a Bolívia sente-se a si mesma como um país perseguido. Em meio a suas montanhas nativas que, com grandiosidade e distanciamento, parecem tornar maior o seu desamparo, o país alimenta o sentimento da própria impotência diante do destino adverso. Por isso, considera-se condenado ao isolamento e ao desconhecimento de seus direitos e valores. "Ignorada por muito tempo, caluniada por alguns e compreendida por ninguém", diz Fernando Diez de Medina no livro citado.

Tal atitude contrasta com a que, na época colonial, levava, por exemplo, os alto-peruanos, do topo do cerro de Potosí, a contemplar o mundo com uma "sensação imperial" – diz Lewis Hanke –, convencidos de que sustentavam a vida da Espanha e que, com a riqueza que produziam, podiam influir no futuro dos outros povos do planeta. Ou com a que sentiam, quando os exércitos bolivianos venciam os argentinos em Zepita e os peruanos em Ingavi. Quase ninguém se recorda hoje dos tempos em que o marechal Santa Cruz governava a Confederação Peruano-Boliviana, que ele tinha conseguido criar.

* * *

O mito do destino adverso pode apresentar-se, no comportamento boliviano, com diversas manifestações. Há, em primeiro lugar, as que poderíamos chamar de passivas, causadoras de efeitos depressores. Em seguida, as ativas, que enfrentam o próprio destino, lutando contra os agentes deste.

As manifestações passivas, por sua vez, podem revestir-se de duas modalidades. Algumas consistem no abandono à "fatalidade", o que cria uma atitude de resignação. Outras, em uma espécie de masoquismo, mergulham no autodesprezo, na auto-humilhação.

O abandono às forças do destino leva o boliviano a não confiar em si mesmo, a renunciar à iniciativa própria e ao esforço criador, resignando-se à condição de vítima e aceitando a impossibilidade de livramento desta situação. Surge então a transferência para forças estranhas da responsabilidade por tudo o que ocorre. O indivíduo já não crê no poder do próprio esforço. Esquecendo-se de que, na vida política internacional, ninguém pensa ou trabalha senão em proveito próprio, ele reclama dos outros a solução dos próprios problemas.

A reação masoquista, por sua vez, impede o boliviano – que, aliás, tem capacidades semelhantes às de qualquer outro homem – de possuir um conhecimento real de si mesmo. Insiste em humilhá-lo, negando-lhe quaisquer capacidades criadoras. Exagera as deficiências de sua condição, como se, com isso, deixasse mais patente a crueldade do destino adverso. Faz que o país se sinta o mais terrivelmente pobre, submetido à mais espantosa miséria, esmagado pelas mais cruéis opressões. Alcides Arguedas, após ter feito o estudo da vida republicana do país e depois de ter vivido as experiências da perda do Litoral e do Acre, veio a escrever o seu *Povo enfermo,* que se caracteriza, como já assinalamos, pelo tom das lamentações dos profetas hebreus.

As manifestações ativas com respeito ao mito do destino adverso produzem-se, ao contrário, mediante o enfrentamento com ele. Nas condições atuais, este enfrentamento faz-se necessariamente contra o imperialismo e seus agentes, que aparecem na atualidade como os instrumentos daquele mito, motivo por que a luta extrapola o âmbito nacional, para concentrar-se em um combate de dimensões internacionais. No decorrer do conflito contra os agentes do imperialismo, que disputam entre si o domínio do mundo, produz-se inevitavelmente a ideologização contra aquele que domina o país. Os manifestantes ativos, portanto, aliam-se fraternalmente aos inimigos do dominador.

Supõe-se que o triunfo nesta luta deverá constituir o triunfo sobre as deficiências próprias.

Como conseqüência dessa atitude, fica postergada indefinidamente a atenção que deveria ser dada aos interesses nacionais. A luta internacional exige esforços, sacrifícios e abnegações que, se fossem dedicados à resolução dos problemas do próprio país, trariam talvez a solução deles. E assim a vida nacional é abandonada a si mesma, sem outra orientação que não seja a subordinação à causa internacional.

* * *

A mitologia boliviana, como já se vê, e como dissemos no início deste ensaio, está longe de ser uma lenda dourada. Ele predispõe os bolivianos a conceberem uma visão dramática de sua vida, dando a esta uma inegável densidade humana.

E isso nos leva a recordar que os mitos não são criações voluntárias, tampouco fantasias irresponsáveis, como se acreditava até pouco tempo. Eles brotam das profundidades da alma humana. São produto de experiências existenciais. Originariamente, constituíram a sabedoria dos povos. E agora, nos dias que correm, inserem as suas certezas no contexto do saber científico, uma vez que a razão não consegue explicar tudo que é humano. Existem, é claro, mitos que poderíamos denominar de demoníacos, por representarem retornos a estágios arcaicos da humanidade, por constituírem produtos do fanatismo, que poderiam até mesmo acarretar verdadeiras catástrofes históricas. De modo geral, entretanto, os mitos convivem com o saber racional e podem contribuir para a solução dos problemas humanos. Seja como for, o reconhecimento da eventual utilidade dos mitos não dispensa o homem de seu dever primordial, que é a racionalidade, isto é, o dever de buscar antes de tudo a verdade que lhe permita afirmar a autonomia de seu espírito diante do mundo.

Via de regra, os mitos são invulneráveis à crítica, motivo por que não costumam ser destruídos pela razão. Só perdem a sua vigência, quando desaparecem as circunstâncias que lhes deram origem, ou

quando há uma mudança da sensibilidade a que correspondem. E são tão mais resistentes quanto mais profundas sejam as experiências que os sustentam. Os mitos têm vida própria. Correspondem a uma sensibilidade vital. Não são destrutíveis de fora para dentro. Só morrem de dentro para fora.

Apêndice

Os sonhos da terra

Em 1938, Gastón Bachelard publicou um livro a que deu um título ambíguo: *Psicanálise do fogo.* Seria possível fazer a psicanálise de um elemento material? Evidentemente não. O que Bachelard desejava fazer era, na verdade, uma análise das projeções que o fenômeno do fogo lança sobre a consciência do homem. Com isso, iniciava ele uma nova modalidade de psicanálise, que acabou por dar-lhe grande fama. Sob a mesma inspiração, escreveu ainda: *A água e os sonhos, O ar e os sonhos* e dois volumes sobre *A terra e os sonhos da vontade e os sonhos do repouso*, separadamente de *O sonho do espaço, A chama de uma candeia* e *A poética do sonho.*

Os sonhos a que Bachelard se refere nesses livros não são aqueles que temos enquanto dormimos, mas os que constituem criações da imaginação ou representações da fantasia e que, quando estamos despertos, nos oferecem algo mais do que simples reproduções da percepção ou da lembrança. São os mitos. São as imagens literárias. Assim concebidos, os sonhos, para Bachelard, estão na base a vida humana. Na página 215 de *A Psicanálise do fogo*, escreve ele: "Mais do que a vontade, mais do que o *élan* vital, a imaginação é a própria força da produção psíquica. Psiquicamente, somos todos criados por nossos sonhos. Criados e limitados por nossos sonhos".

Bachelard representa, portanto, um desses pensadores que, nos nossos dias, estão operando a revalorização da vida imaginativa, devolvendo a esta a sua verdadeira significação. Assim, a imaginação, tão desprezada até pouco tempo, aparece agora, graças a eles, como um elemento fundamental para a explicação do comportamento humano. Segundo Bachelard, o homem sonha, imagina primeiro e depois pensa e atua. "Sonhamos antes de contemplar". O sonho, o mito, é o ponto de partida da ciência e da filosofia. Estas trazem suas formas e seus princípios abstratos para canalizá-los.

A peculiaridade de Bachelard reside em que, indo mais além de Freud, que analisou os sonhos do instinto, e de Jung, que estudou os arquétipos, ele fez a análise das repercussões que, na imaginação humana, têm os quatro elementos que tradicionalmente acreditamos constituírem a matéria. Mostrou que o subconsciente do homem está aberto à realidade exterior, à realidade do mundo material.

Segundo Bachelard, não só percebemos as coisas que provocam os nossos sonhos, como sentimos a sua existência "com a certeza da sensação imediata, isto é, escutando as grandes lições cinestésicas de nossos órgãos", para usarmos a expressão que ele mesmo empregou, na página 165 de *A água e os sonhos.* Já na página 1 da mesma obra, havia dito: "O sonho é um universo em emancipação, um sopro perfumado que sai das coisas por intermédio do sonhador". Em certa oportunidade, Bachelard chegou a dizer que "a matéria tem um pensamento e um sonho". Grande admirador das conchas marinhas, como Roger Caillois, Bachelard disse delas o que Caillois não se atreveu a afirmar: "As formas (das conchas) são tão numerosas e com freqüência tão novas, que a imaginação acaba vencida pela realidade. Aqui a natureza imagina e a natureza é sábia" (*Poética do espaço*, página 105).

De todos os modos, as criações da imagem são, para Bachelard, respostas viscerais de nossa pessoa diante do mundo. Graças a elas, entramos em contacto íntimo com as coisas. Nosso ser fascinado escuta o chamado delas.

Bachelard acredita que determinados aspectos da realidade excitam nossa imaginação, ao passo que esta permanece indiferente a outros. De fato, os homens não apresentam a mesma sensibilidade diante dos elementos da matéria. As diferenças correspondem ao que Bachelard chama *a lei dos quatro elementos.* Segundo esta lei, o homem entra em relação de intimidade com os elementos – o fogo, a água, o ar, terra – através de suas peculiaridades temperamentais. Cada homem, de acordo com o próprio temperamento, tem um tipo de imaginação da matéria; e reciprocamente a cada um dos elementos corresponde determinado temperamento pessoal.

Dessa maneira, ainda segundo Bachelard, a imaginação desemboca em uma espécie de metafísica, em uma visão do universo construída pela repetição das coisas em nossa imaginação. "É um privilégio das imagens primárias que, estudando-as, se pode desenvolver, a propósito de cada uma delas, todos os problemas da metafísica da imaginação", reflete ele na página 209 do livro *A terra e os sonhos do repouso*.

Obviamente, nossos sonhos dependem também de nossa familiaridade com os respectivos elementos. Nossas experiências pessoais, unidas ao nosso temperamento, mantêm com a matéria "uma espécie de correspondência ontológica". Em seu livro *A água e os sonhos*, Bachelard informa:

> O país natal é menos um espaço do que uma matéria: é uma pedra ou uma terra, um vento ou uma secura, uma água ou uma luz. É nele que materializamos nossos sonhos, é por meio dele que nosso sonho toma o seu canal substancial, é a ele que pedimos nossa cor fundamental.

Na introdução de *A água e os sonhos*, Bachelard diz o seguinte: "Nasci em um país de regatos e de rios, nos confins da ondulante Champanha". Conta ele que só veio a conhecer o mar quando tinha trinta anos. E termina suas confidências, escrevendo: "Não consigo sentar-me junto a um regato sem mergulhar em um sonho profundo, sem ver de novo a minha felicidade".

* * *

Quando morreu em 1962, com 78 anos, Bachelard era professor na Sorbonne e tinha publicado cerca de 25 livros. Vivera na província até os 21 anos de idade. Neto de um sapateiro e filho de um vendedor de revistas e jornais, foi funcionário dos Correios até os 29 anos, primeiro em Remiremont e depois em Paris. Uma vez instalado na capital, e aproveitando as horas livres, estudou na Faculdade de Ciências e obteve a licenciatura aos 28 anos. Com humor, costumava exaltar o valor que, para uma educação filosófica, oferece um emprego em uma agência de correios.

Tinha um profundo sentido humano. Sua barba abundante e seus cabelos brancos como a neve davam-lhe a aparência de um Papai Noel. Freqüentemente, foi comparado a Sócrates por seu radiante otimismo, por seu bom humor e por seu apego às coisas concretas. Era assombrosa a sua erudição. E a sua inspiração tinha muito de poético. Suas idéias entremeavam-se com suas recordações, e os impulsos líricos de sua alma embelezavam o rigor de sua ciência. São singularmente atraentes seus livros sobre os sonhos. Neles, reuniu amostras da literatura mundial, que os convertem em repositórios de poesia. Tinha como um de seus lemas: "O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado".

Bachelard não se interessou exclusivamente pela fenomenologia da imaginação poética, pois se preocupou ao mesmo tempo com a filosofia da ciência. E agora os estudiosos voltam-se, com vivo interesse, para o último aspecto de sua obra, que tinha permanecido muito tempo na sombra. Segundo ele, a ciência edifica-se sobre um sistema de negações. Diz "não" ao que está aberto à crítica. Com cada um de seus êxitos, altera suas perspectivas da realidade. A ciência é ao mesmo tempo forma e reforma. Nela, a única coisa permanente é "o eterno retorno da razão".

No prefácio de *A psicanálise do fogo*, diz que a ciência "desmente o primeiro contacto com o objeto", que é formado de assombro. "Os eixos da ciência e da poesia são inicialmente inversos". Entretanto não são opostos. "Tudo o que se pode esperar da filosofia é que torne complementares a poesia e a ciência. Que as unifique como dois contrários bem feitos. É necessário opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno".

Acontece que, para Bachelard, em uma zona menos profunda que a dos instintos primitivos, o homem tem uma *vontade de intelectualidade*, que atua de modo decisivo sobre seu pensamento. Esta vontade produz o que ele chama de *complexo de Prometeu*, que "nos leva a saber tanto quanto nossos pais, mais do que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais do que nossos mestres". Este

complexo exige o aperfeiçoamento contínuo de nossos conhecimentos – "o complexo de Édipo da vida intelectual".

* * *

Já dissemos que Bachelard possuía uma erudição prodigiosa. Amava os livros em meio aos quais sempre viveu. Mas amava mais ainda a natureza. Nunca deixou de ser o camponês da Champanha, que, como também já referimos, amava os arroios e os rios tão abundantes nesta região da França. No livro *A psicanálise do fogo*, confidenciou que "preferia faltar a uma aula de filosofia a perder o seu fogo matinal junto à lareira". E terminou seu livro sobre a terra e os sonhos do repouso, dizendo, depois de ter falado da vida: "O vinho é realmente um *universal* que sabe tornar-se *singular*, quando encontra um filósofo que sabe bebê-lo". Para ele, como já vimos, "os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos, estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais" e "cada um deles pode vincular-se a um tipo de sonho que comanda as crenças, as paixões, a filosofia de toda uma vida".

Nos livros que enumeramos no começo deste artigo, Bachelard estuda as manifestações daquela que ele chama de a "força imaginante" dos quatro elementos da matéria: o fogo, o ar, a água, a terra. Iremos referir-nos aqui somente a suas investigações referentes à terra, porque as consideramos relacionadas com certas preocupações que são peculiares ao pensamento boliviano.

Bachelard organizou essas investigações em dois grupos bem distintos. Com efeito, segundo ele, as imagens que brotam das profundidades humanas em face da matéria terrestre se apresentam a esta, algumas vezes, como resistência e até mesmo como agressão, desse modo incitando à ação, ao passo que, de outras vezes, são sonhos de intimidade que põem a descoberto os aspectos acolhedores da terra. Por isso, o primeiro de seus livros sobre a terra refere-se aos *sonhos da vontade* e o segundo, aos *sonhos do repouso.*

Diante das imagens da terra resistente, o martelo, a bigorna, a clava e a forja convertem-se em potências cósmicas. Nascem os mitos dos deuses ferreiros, dos heróis que esmagam homens e coisas com as suas clavas e derrubam montanhas com seus martelos gigantes ou seus estilingues. Os poetas vêem o universo como "uma imensa forja em que se preparam novos mundos". Bachelard cita um poeta argentino: "Para Joaquín González – diz ele – uma montanha dos Andes é uma bigorna sobre a qual trabalham ciclopes de mitologias ignoradas". Recorda também que, na "cosmologia violenta" dos mitos mexicanos, "os próprios deuses são criados numa forja cósmica".

A suprema expressão da matéria dura é a rocha. Imagem da solidez e da resistência. Impassível. Hostil. Ameaçadora. Para Novalis, "as rochas primordiais eram as mais antigas filhas da natureza". Bachelard também cita D. H. Lawrence, que costumava dizer: "Compreende-se facilmente que os homens adorem a pedra. Não se trata somente da pedra. É o mistério da terra poderosa e sobre-humana que demonstra a sua força". Goethe dizia das pedras: "Apresentam uma solidez que eleva a minha alma e lhe dão firmeza, exprimindo também que "são mestres mudos que enchem de mutismo quem as contempla".

A imaginação é levada facilmente aos mitos, que convertem em pedras os homens, os animais e as coisas. Vê paisagens cristalinas. Bosques de basalto. Figuras imobilizadas em plena marcha. Monstros que transformam alguém em pedra só com uma olhada. Diante das ondas de granito que se chamam os Alpes – diz Vitor Hugo –, "um sonho espantoso é pensar no que seriam os homens e o espírito humano, se estas enormes ondas se pusessem de repente em movimento".

Os metais, as pedras preciosas, os cristais representam sonhos do psiquismo terrestre, nos quais intervêm outros elementos: o fogo, a água, o ar. As pedras preciosas parecem possuídas de um fogo íntimo que as anima. Chamas multicores. Talismãs. As pérolas são imaginadas como a transposição da água em jóia. Para os mitos, são orvalho solidificado.

As pedras preciosas também são associadas pela imaginação aos astros que brilham de noite. A este propósito, Bachelard cita o nosso Padre Alonso Barba, o qual, na sua *Arte dos metais*, disse o seguinte:

> Parece que as pedras preciosas estão destinadas a representar em miniatura o esplendor dos astros, dos quais elas podem ser tidas como a imagem, devido à sua finura e sua duração. Em sua obra *Psicanálise do fogo*, Bachelard recordou que Novalis, que trabalhara nas minas, disse que o mineiro era "um astrólogo às avessas", porque no seio da terra ele sonha com o céu que se estende do lado de fora. Da mesma parte, podemos citar a pergunta com que Adolfo Costa du Rels termina o prefácio de seu *Feitiço do ouro:* "Será a mina um empíreo subterrâneo que o homem, com mão torpe, pretende despojar de suas constelações?

* * *

Bachelard começa o segundo de seus livros sobre a terra – em que se refere aos sonhos de intimidade – observando que o homem é "a única criatura" que tem necessidade de olhar o interior das coisas, mesmo sob o risco de destruí-las. "Eu caio como um pedaço de chumbo no coração das coisas", dizia um verso de Richard Euringer. O homem é atraído pelo oculto e sente fascinação também pelo infinitamente pequeno. As visões liliputianas são universais. O mundo do pequeno adquire um sentido cósmico. Hamlet dizia que, colocado dentro de uma casca de noz, se sentiria o senhor de um reino sem limites. Neste tipo de imagens cabem também as dos formigueiros, com sua agitação buliçosa e organizada, e as da química, com suas hostilidades e sua afinidades internas.

Todas essas imagens valorizam a intimidade substancial da matéria terrestre. Acontece, contudo, que esta dispõe também de seus antros, suas grutas, suas cavernas, bem como poços e minas, que estimulam no homem os sentimentos do segredo, do fechado e, sobretudo, do refúgio acolhedor. Todos eles se condensam na imagem da casa, que constitui por isso um arquétipo. Já dizia Marie Webb: "Para os que não têm casa, a noite é um verdadeiro animal selvagem". Os sonhos da casa adquirem sua maior força quando alimentam a consciência de que o refúgio dominou a noite, que ronda por todos os lados, como uma ameaça universal.

Dado o que ela encerra de refúgio e de segredo, a imagem da casa conduz Bachelard ao que ele chama de complexo de Jonas, profeta que foi tragado por uma baleia e depositado numa praia. Jonas faz lembrar a experiência recorrente dos peixes grandes devorando os pequenos. Segundo alguns psicólogos, isto significaria o retorno ao seio materno. Outros vinculam-no aos processos digestivos. "Quando se vai à fonte – adianta Bachelard –, não se pode deixar de reconhecer que é sempre a imagem de um ser habitado por um outro. E, por isso, acaba tendo lugar na fenomenologia da cavidade".

É vastíssima a mitologia das cavernas, que também pertencem à categoria de imagens fundamentais. As grutas são vistas como templos naturais. Têm a própria linguagem. "A caverna brame surdamente como um urso surpreendido, que se esconde nas últimas profundidades de seu covil", escreve Dumas. A Sibila de Cumas [Dumas?] interpretava os ruídos subterrâneos. E o sonhador solitário que tem a impressão de falar com os poderes da gruta outorga a si mesmo as funções do oráculo. Não podemos deixar de recordar aqui que Fernando Diez de Medina disse o seguinte: "Absorto na contemplação de tamanha grandeza e variedade, Nayjama ouve uma voz que brota das profundezas da terra". Os antros também parecem olhar do fundo de suas sombras. "Eu sou o olho da caverna", diz o Ciclope de Vitor Hugo. "A caverna, escreve Bachelard, é mais do que uma casa, é um ser que responde a nosso ser". Morar nela é participar da vida da terra, "é penetrar no próprio seio da terra maternal".

Bachelard dedica um capítulo inteiro às imagens do labirinto, que nos transmite a impressão de estarmos perdidos. Recorda as experiências ancestrais do homem extraviado nos bosques sombrios e nas trilhas das montanhas. Engendra as imagens da descida aos infernos mitológicos. A imagem do labirinto corresponde às explorações das cavernas, das minas, das redes de esgoto. Todas estas imagens, segundo Bachelard, intensificam o sentimento de nossa própria profundidade, a consciência de que nos ocultamos não somente dos outros, mas também de nós mesmos.

A terceira parte do livro sobre os sonhos de repouso da terra é dedicada ao estudo da serpente como imagem literária e mítica. O resumo dos mitos da serpente daria todo um livro. Ela é outro dos arquétipos da alma humana. Sai da terra e nela desaparece. As raízes que penetram na terra como as serpentes assemelham-se a uma árvore invertida, a árvore subterrânea. Vitor Hugo, falando delas, diz que são "o lado tenebroso da criação". Bachelard cita novamente Joaquín González, que escreve: "As fortes raízes das velhas árvores, cingindo-se em espiral em torno das rochas, parecem-nos fabulosas serpentes surpreendidas pela luz, buscando suas cavidades profundas com as contorções da fuga".

Termina o livro com um capítulo sobre a uva e o vinho dos alquimistas, para quem esta bebida é o sangue da terra. É o suco mais puro e mais sutil que as raízes absorvem e que sobe pelo interior dos sarmentos secos. O vinho torna-se maduro e envelhece nas tabernas profundas. Os poetas cantaram o vinho como um sangue vegetal. Para os alquimistas, tratava-se de uma força universal. Era o ouro do sol, que entrava nas bagas de uva que amadureciam. Os poetas vêem freqüentemente as uvas como cachos de topázios ou rubis.

* * *

Esta foi uma sucinta exposição das idéias que Bachelard desenvolve sobre as imagens da terra, com grande acúmulo de dados e, sobretudo, de citações de poetas de todos os tempos, nas 750 páginas dos livros que dedicou ao tema. A exposição mostra que, segundo o admirável escritor, a imagem recobre, com sonhos retirados dos elementos materiais, os nossos instintos, nossas aspirações, nossos sentimentos. Fazem-nos ver que, se o nosso corpo está submetido aos referidos elementos – que de certo modo o modelam – também o estará a nossa alma, revelando assim o poder que o telúrico exerce sobre nosso ser integral.

Presença Literária, La Paz, 1º de outubro de 1978.

Uma mística da pedra

Roger Caillois é um dos mais eminentes escritores franceses da atualidade[1]. Membro da Academia Francesa, é fundador e diretor da revista *Diógenes*, da Unesco. Ensinou na Argentina, durante vários anos. Ensaísta brilhante, publicou numerosos e fascinantes livros, que abarcam desde a poesia de Saint John Perse e a novela policial até as guerras e os sonhos. Seu livro sobre *O homem e o sagrado* constitui obra fundamental para o estudo das religiões. Em meu ensaio sobre os tipos humanos e a história, tive ocasião de referir-me à sua obra *Os jogos e os homens* e à sua teoria segundo a qual a classe de jogo predominante numa sociedade define a história desta. "O destino de Esparta – diz Caillois nesta obra – podia ler-se no rigor militar dos jogos da palestra; o de Atenas, nas aporias dos sofistas; a queda de Roma, nos combates dos gladiadores; e a decadência de Bizâncio, nas disputas do hipódromo". Utilizei-me algumas vezes, em meus artigos, de velhos poemas recolhidos de sua volumosa antologia, intitulada *Tesouro da poesia universal,* publicada em 1958, em colaboração com Jean Clarence Lambert. Seu último livro, que é uma espécie de autobiografia, valeu-lhe o Prêmio Proust de 1978.

Durante alguns anos, a atenção de Caillois girou em torno das conchas marinhas e das pedras, pelas quais não se interessava na qualidade de malacólogo ou petrógrafo, que, aliás, ele não era. Estudou-as, sim, como um esteta, que nelas encontrava misteriosas combinações de formas e de cores e que, principalmente, descobriu que estas combinações tinham inquietantes semelhanças com as criações artísticas dos homens.

Jamais esquecerei a excursão que fizemos juntos, numa tarde, depois de um almoço no Clube Biltmore, de Havana, recolhendo pequenas conchas que o mar deixava na areia. Caillois explicou-me, naquela ocasião, que as espirais das conchas se apresentam sempre

[1] Roger Caillois faleceu em 21 de dezembro de 1978.

voltadas para a direita, embora apareçam algumas que excepcionalmente se contorcem para a esquerda. Mais tarde, já em Paris, tive o privilégio de conhecer o museu que ele mantém em sua casa e no qual reúne exemplares seletos de conchas e de pedras marcados por originalidade e beleza excepcionais.

No presente artigo, irei referir-me a uma das manifestações mais interessantes da sua paixão pelas pedras, cuja singularidade chega a dar-lhe a oportunidade de realizar experiências que, segundo ele, possuem a qualidade de uma mística.

* * *

Caillois referiu-se a essa mística e fez dela a descrição em duas páginas de seu livro *Pedras*, surgido em 1966, como também no prólogo de um outro, intitulado *Pedras refletidas*, que foi publicado em 1975. Creio ser útil recordar, além disso, um terceiro livro seu, cujo título é *A escritura das pedras*, no qual aparecem as fotografias de uns cinqüenta exemplares belíssimos de pedras em que o acaso compôs milagres de linhas e de cores.

Pedras refletidas é um conjunto de breves ensaios, alguns dos quais são verdadeiros poemas em prosa. Falando dos cristais, por exemplo, diz o seguinte: "Os prismas abstratos dos cristais, que, como as almas, não fazem sombra, trazem-lhes o milagre de uma limpidez plana, retilínea, inalterável". Outros ensaios correspondem a meditações, nas quais é possível encontrar reflexões como esta: "A pedra, situada no universo nos antípodas do homem, fala talvez uma linguagem mais persuasiva. Ela, que dura mais do que todo ser vivo, embora não o saiba, recorda que a perenidade custa esse preço".

No prólogo do livro, Caillois tem o seguinte a dizer:

> Na ocasião de uma de minhas meditações sobre as pedras, para definir os estados particulares a que me levava um exame prolongado, arrisquei o termo 'Mística', afastando-o de sua significação religiosa e dando-lhe como suporte a própria matéria.

Caillois revela assim, desde o principio, o cuidado de retirar de suas experiências qualquer conteúdo religioso, certamente porque nada há em seu espírito que o leve para esse campo. O que distingue o seu pensamento é precisamente o fato de que, ao reconhecer o caráter surpreendente e até mesmo misterioso do mundo e da existência humana, ele os mantém sempre dentro dos limites da natureza.

O importante é que, em algumas de suas experiências, Caillois encontra características semelhantes às das experiências da mística religiosa. Mesmo para descrevê-las, tem ele, às vezes, de recorrer a meios de expressão semelhantes aos daquela.

Caillois acredita ser possível a existência de uma mística profana, de uma mística que careça de sentido religioso. "Persisto, confirmado por minhas experiências – diz ele, em *Pedras refletidas* –, em defender a possibilidade de uma mística sem teologia, sem igreja nem divindade".

As pedras que interessam a Caillois, é claro, não são as rochas nem os montes, embora, como reconhece, "ele fale delas como se se tratasse de montanhas, de fortalezas, de palácios". As que o atraem são as pedras soltas, fragmentos que "cabem numa das mãos". Não estuda as suas propriedades físicas ou químicas, pois ele não é, como já foi dito, um petrógrafo. Observa-as como um artista.

Nesse sentido, as pedras são, para Caillois, "depósitos de sonhos". Diz ele: "Não me canso de admirá-las, uma a uma". Descobre as policromias escondidas em seu interior, com tonalidades agressivas e rutilantes, ou diluindo-se em estranhas manchas nebulosas. Surpreende-se com os desenhos que abrem perspectivas caprichosas, simulam paisagens ou parecem caligrafias árabes ou chinesas, ou escrituras selvagens. Segue as figuras que se assemelham a ramagens ou traçam geometrias rigorosas. Com freqüência, as formas, as estruturas, as figuras alcançam os planos de uma perfeição integral. E não faltam as que tentam a imaginação, com a ambigüidade de suas figuras.

Desse modo, as pedras servem a Caillois como "suportes de exercícios espirituais" ou como pontos de partida, como "fugas imóveis, mas iluminadoras". Observa-as, buscando explicar a si próprio como puderam elas produzir as maravilhas singulares que apresentam e que

não parecem estar de acordo com o seu modo de ser. Os jogos da meditação e os sonhos alternam então em seu espírito, dependendo do humor e das circunstâncias.

Às vezes, tem ele a impressão de que as peculiaridades das pedras procedem de impulsos misteriosos, ou de que as cores e os desenhos possuem segredos que se ocultam. Ou que há nas pedras "ensinamentos nelas depositados por uma milenar e misteriosa sedimentação". Que os jaspes e os granitos trazem signos de alfabetos que não chegam a ser decifrados por não dispormos da chave que os contém. E, procurando encontrar esta chave, a mente perde-se numa selva de conjecturas.

Outras vezes, para variar, a contemplação das pedras o conduz a uma espécie de processo de identificação com elas. "Domina-me então – diz Caillois, nas *Pedras* – uma espécie de excitação muito particular. Sinto-me como se estivesse adquirindo um pouco a natureza das pedras". É então que se produz o estado que, segundo Caillois, constitui "uma espécie inédita e paradoxal de mística".

Não se trata, é claro, de um estado sobrenatural, nem se produzem transformações íntimas. Não acontecem "transportes inefáveis". Contudo, evidentemente, "a alma se sente introduzida na totalidade a que pertence". É levada a "dissolver-se numa imensidade inumana", que nada tem de divina, pois é matéria; matéria ativa e turbulenta, de lavas, fusões, sismos e orgasmos, de grandes provações tectônicas" e, ao mesmo tempo, "matéria imobilizada numa quietude imensa".

Acredita Caillois que, para "a vertigem e o êxtase", é indiferente o objeto que os provoca, e que o importante é o caráter excepcional que têm, a "privilegiada" experiência que constituem. Neles consegue-se "uma felicidade fugidia, mas potente, uma espécie de embriaguez mental". Ao voltar à normalidade, deles conserva recordações "que permanecem na consciência".

No prólogo de *Pedras refletidas*, Caillois reconhece saber muito bem que não passam de projeções de si mesmo aqueles impulsos que, nos momentos de contemplação, chega a atribuir às pedras". "Estou sempre consciente de que se trata de miragens". Tal circunstância, porém, não faz que as suas experiências percam o que elas têm de

específico, nem o impede de pensar que a imaginação do homem constitui um dos prolongamentos possíveis da experiência que as pedras apresentam em seus signos e desenhos. Por tudo isso, e como que resumindo seu pensamento, Caillois conclui: "Não me interesso demasiadamente pela palavra 'mística'. Acontece que não encontrei outra melhor para designar uma aspiração e uns estados que me parecem extrapolar o mundo da religião, a tal ponto que já não estou certo de que a postulação que os suscita não ultrapasse, por sua vez, o reino do humano, talvez da própria vida".

Presença Literária, La Paz, 3 de setembro de 1978.

As moscas

(Conto)

Há vários minutos estava eu conversando com o prestigioso escritor, que já publicou tantas e tão importantes coisas sobre nossa época colonial, sem ter conseguido extrair dele mais do que algumas frases convencionais, ditas sem entusiasmo nem emoção. Decepcionado, já ia retirar-me do seu gabinete de trabalho, quando me ocorreu falar-lhe de algo que tinha lido num jornal daquela manhã.

– O senhor sabe que acaba de aparecer nos Estados Unidos um livro de Billy Graham, com o título de *Os anjos, agentes secretos de Deus*?

Animou-se o rosto moreno do escritor, pleno de saúde e aureolado de abundantes cabelos cinza.

Eu conseguira quebrar o gelo!

– Graham, o pregador norte-americano? – perguntou o escritor, agora com interesse.

– Seiscentos mil exemplares à venda. Espera-se que o livro seja o maior *best seller* do ano.

Ele comentou:

– E por que não? Depois da voga do *Exorcista* e dos livros sobre o diabo, que inundaram as livrarias, não é natural que as pessoas queiram saber também algo sobre os anjos?

– O estranho é que temas tão anacrônicos voltem a interessar em uma época como a nossa – objetei.

– Meu amigo – disse ele –, o homem terá sempre preocupações que pairam acima da ciência e da tecnologia. Os demônios e os anjos não passam de símbolos. O mal é um mistério, tão atroz para o homem como é surpreendente a presença da bondade e do amor.

Após esse comentário, ele me confessou que estava, precisamente por esses dias, trabalhando sobre um tema relacionado com os demônios.

– Uma novela curta. Apenas cento e vinte páginas. Terá como título *As moscas*, explicou.

– Terá por acaso algo a ver com peça teatral de Sartre, do mesmo nome?

– Ah, não – disse sorrindo. Inspirei-me numa lenda dos *Anais*, de Arzans y Vela.

Em seguida, e para grande satisfação minha, que já pressentia tomar corpo a minha reportagem, ele acrescentou:

– Vou contar-lhe a história, em linhas gerais. Já escrevi a primeira página. A ação se passa primeiro na sacristia da Igreja da Companhia de Jesus de Potosí e, depois, numa cela do Convento.

Tirou de uma gaveta uma pequena folha de papel e começou a ler:

– Era uma manhã de novembro de 1642. Ninguém na sacristia. Vindo do templo, apareceu um coroinha, com uma sotaina vermelha e uma sobrepeliz branca rendada. Era um moço de uns quatorze anos. Tinha os olhos negros e as faces avermelhadas pelo frio. Na mão direita, um incensório, que ele balançava de um lado para o outro, para manter acesas as brasas. De repente, um zumbido estranho, vindo da rua, chamou-lhe a atenção. Colocou o incensório no nicho, abriu a janela e pôs-se a olhar. Mal conseguia acreditar no que via. Uma imensa nuvem de moscas flutuava diante da igreja. Deviam ser milhões delas, e pareciam furiosas. Seus pequenos olhos ardiam como chispas de fogo, dando à nuvem um resplendor violáceo. O coroinha fechou a janela e, espavorido, recolheu o incensório e voltou para o templo. Logo depois, voltou com um sacerdote, que aparentava uns sessenta anos de idade. Era alto, de olhos azuis, com a cabeleira rala e ruiva. Caminhava com dificuldade, como se um defeito nos pés o impedisse de caminhar com firmeza. "Olhe, padre, olhe!", disse o coroinha, chegando à janela. O padre adiantou-se com a rapidez que lhe permitiam os pés. Abriu cautelosamente a janela, pôs a cabeça do lado de fora e viu a estranha nuvem, cujo resplendor se avivou mais ainda com a sua presença, como se fosse uma brasa soprada pelo vento. Não era a primeira vez que o padre defrontava com os poderes infernais.

Chegado a este ponto, o escritor deixou o papel cair sobre a mesa.

– É tudo o que escrevi até o momento, disse ele. Sem esperar por meus comentários, prosseguiu:

– A próxima parte exigirá muito cuidado, pois terá de conter explicações. O sacerdote da história era nada menos que o famoso padre Francisco Patiño, personagem lendário em Potosí. Além disso, os fatos se passam em uma época em que os potosinos acreditavam que os demônios andavam à solta pelas ruas da cidade, assustando as pessoas e cometendo desatinos. Contava-se até mesmo que o próprio padre Patiño os tinha encontrado várias vezes em seu caminho. Por isso, não chegou a ficar muito surpreendido pelo espetáculo que lhe ofereciam agora. Mesmo assim, não pôde evitar um estremecimento. Um bolor fétido chegou até o padre, mas ele não teve medo. Sentia mesmo era repugnância. "Outra vez os bandidos", disse para si mesmo. As moscas agitavam-se dentro da nuvem, com rapidez cada vez maior, produzindo um zumbido muito intenso. Impaciente, o padre PatiHo perguntou-lhe, aos gritos: "Que quereis vós agora?" Ao ouvi-lo, a nuvem deteve-se, e o zumbido parou. Uma voz surda, estranha, como se viesse de uma profundidade misteriosa, mas que na realidade saía dos milhões de bocas, respondeu-lhe: "Buscamos o pecador que está no convento, para levá-lo aos infernos". O padre ficou chocado.Teve um impulso de dizer aos demônios que aquela pretensão era absurda. Tratava-se de um homem que, na noite anterior, havia matado com imensa crueldade um irmão seu, mais jovem, a quem odiava desde a infância, porque este era querido de todo o mundo, ao passo que ele não conseguia agradar ninguém. Arrependido, se refugiara de madrugada no convento. Por uns instantes, o padre teve a intenção de dizer aos demônios que, enquanto estivesse vivo, o criminoso estaria sob a proteção do convento. Entretanto, quando olhou a nuvem violeta que ocultava o céu e parecia palpitar, compreendeu que seria inútil qualquer tentativa de explicação.

– Fora daqui, malditos! Fora daqui!

As moscas davam voltas, furiosas. Insistiam:

– Ele é nosso! Ele é nosso!

Em vez de responder, o padre, com um gesto de repulsa, fechou a janela e, acompanhado do coroinha, que tinha assistido atônito àquela cena, saiu da sacristia para dirigir-se à sua cela, que estava do outro lado do convento.

Chegado ao seu aposento, o padre abriu a janela, que dava sobre uma pequena rua lateral. Uma lufada de ar fresco entrou com um raio de sol. Ele se sentou à mesa de trabalho, sobre a qual havia livros abertos, um tinteiro com uma pena e papéis com anotações. Tinha muito que fazer nessa manhã, e se pôs a trabalhar.

O escritor interrompeu outra vez a narração.

– Embora eu não lhe tenha contado a história do assassino, que sem dúvida exigirá muitas páginas da novela, não posso deixar de dizer algo sobre o padre Patiño.

Mostrou uns livros que estavam sobre a mesa.

– Nestes livros se conta a sua vida e se mostram as suas virtudes evangélicas. Parece que o próprio padre escreveu um outro livro, *Conversão de pecadores.* Não consegui encontrá-lo. Mas, pelos que estão aqui, fiquei sabendo que ele foi um pregador excepcional. Dedicarei várias páginas da novela ao estudo de sua personalidade e de suas idéias. Naquela época, Potosí era chamada a Babilônia do Peru. A riqueza era responsável por todas as suas ostentações e exibia, por sua vez, as depravações mais abomináveis. Violências, roubos, assassinatos eram cometidos todos os dias em suas ruas. O mal parecia ser a condição natural da existência. Pois bem, o padre Patiño se abstraía desta turbulência. Ele achava que não se deve atacar diretamente o mal, porque desse modo só se despertam os seus maus impulsos. Segundo ele, a única maneira de melhorar os homens consistia em mostrar-lhes a imagem do bem, com feitos ou palavras. E assim, sem lamentações, sem invectivas, sem ameaças, o padre falava da fraternidade, da bondade, do amor. Na Igreja da Companhia de Jesus, as pessoas de Potosí se apinhavam para ouvi-lo, quando ele subia ao púlpito. Seus sermões devolviam a esperança aos que o escutavam e produziam conversões que todo mundo comentava na cidade. Na manhã de nossa história, estava ele justamente preparando uma homilia que leria à noite, por

motivo de uma festividade religiosa. Absorveu-se então completamente na consulta dos livros que se achavam sobre a mesa. Tomava notas. Ia completando o seu roteiro. Enquanto trabalhava, começaram a chegar à sua cela as moscas que ele tinha deixado cheias de cólera diante do templo. Elas o tinham estado buscando, e agora finalmente haviam descoberto o seu paradeiro. Entravam pela janela aberta e pousavam nas paredes e sobre os móveis, quietas, como que esperando algo que estava na iminência de acontecer. Absorto em seu trabalho, o padre não percebeu o que acontecia, até que, num certo momento, verificou que se enfraquecia a luz que chegava pela janela. Achou estranha tal penumbra àquela hora. Pôs os papéis de lado e se levantou. Os móveis e as paredes, cobertos por milhares de moscas, tinham uma cor pardacenta. Os olhos diminutos dos insetos pareciam brilhar com mais intensidade do que nunca. Foi até a janela e viu que aquela obscuridade se devia ao fato de que a nuvem de moscas envolvia agora todo o convento.O padre surpreendeu-se ao vê-las, pois já as tinha quase esquecido. Pareceu-lhe que o seu número era infinito. Em sua maioria, elas estavam pousadas sobre as paredes do templo, formando uma espécie de crosta movediça. Quando ele apareceu à janela, rompeu-se o silêncio que reinava até o momento e produziu-se um zumbido rouco. Em seguida, a voz das moscas, que parecia provir de abismos remotos, voltou a reclamar, mas desta feita em tom ameaçador: "Entrega-nos o fratricida ou morrerás! Ele é nosso!".

O padre recuou.

A absurda ameaça não o assustou, mas a exacerbação dos demônios fê-lo ver que eles não sabiam de que se tratava. Decidiu-se então a dar-lhes uma explicação. Assomou novamente à janela, gritando com os braços erguidos:

– Deixai que eu vos explique.

O vozerio não lhe permitiu continuar.

Sua cólera renasceu:

– Fora daqui, malditas. Este homem não deixará esta casa.

Então, produziu-se o inconcebível. Parecia que, de repente, as paredes do templo desmoronavam. Com um estrondoso ruído, a

nuvem de moscas se precipitou pela janela aberta, somando-se às que já estavam dentro da cela. Numa avalanche vertiginosa, caíram sobre o padre, sem dar-lhe tempo para escapar. Aturdido, ele tentou defender-se com os braços. Mas o número das moscas crescia a cada instante. A massa fofa e nauseabunda dos monstros minúsculos o cobria com rapidez e violência. Ele fechou a boca para que elas não entrassem. Metiam-se pelas narinas, pelos ouvidos. Mal podia respirar. Sentiu que só poderia agüentar por mais uns instantes, sufocado pela massa seca que o envolvia. Porém, no momento em que o pânico estava prestes a se apoderar dele, um resplendor de lucidez baixou ao seu cérebro. Concentrou seu pensamento em Deus e mentalmente formulou a súplica desesperada: "Deus meu, não me abandones". Subitamente, a massa que o asfixiava foi arrancada da cela, como se uma gigantesca força de sucção a tivesse tragado para fora. Num instante, o aposento ficou livre de insetos. O padre Patiño, caído no solo, recuperou-se com dificuldade. Ainda trêmulo, aproximou-se de janela e, respirando o ar fresco a plenos pulmões, conseguiu refazer-se. Pôde então ver que a nuvem das moscas frustradas e impotentes, com uma velocidade incrível, retrocedia até perder-se na imensidade do céu diáfano e tranqüilo, que nunca lhe havia aparecido tão belo.

Quando eu deixava o gabinete do escritor, já começava a escurecer. Chegando em casa, pus-me a escrever o que acabara de ouvir, a fim de ser o mais possível fiel às suas palavras.

Presença Literária. La Paz, 4 de julho de 1976.

Entrevista do *El Diário* de La Paz

28 de abril de 1968

Espírito sereno e ponderado, Guillermo Francovich é um intelectual puro. Se exerceu várias funções distintas de sua vocação, tal se deu por acidente ou por imposição das circunstâncias: diplomata, Reitor da Universidade de Chuquisaca, candidato à Vice-Presidência da República. Essencialmente, contudo, Francovich é um homem de pensamento, cultor da filosofia e escritor de renome continental. Nele, harmonizam-se bondade diáfana e inteligência esclarecida. Em um meio de paixões inflamadas, ele constitui um espécime raro de compreensão e tolerância, de equilíbrio judicioso, motivo por que talvez se esquive à paixão exacerbada dos negativistas. Vive voluntariamente afastado do país, sem que tal circunstância resulte em desvinculação, uma vez que continua a honrá-lo com seu talento posto a serviço da cultura.

Como Renan, ele acredita que se chega à aristocracia mediante o desprezo por tudo que é baixo e vil.

Estas são as suas respostas ao nosso questionário:

É verdade que o senhor começou a escrever as suas memórias?

Estou muito interessado no presente e sinto demasiada curiosidade pelo futuro, para poder dedicar-me às recordações. Talvez o faça mais tarde. Em tal caso, mais do que me referir aos incidentes de minha vida pessoal, gostaria de fazer ver, em todo o seu deslumbrante dramatismo, o contraste entre os tempos de minha juventude e os atuais. Não há dúvida de que presenciei mudanças impressionantes. Era um jovem quando vi, por exemplo, cheio de assombro, aparecer na cidade de Sucre o primeiro automóvel fumegante e quando pude, anos mais tarde, descer dos céus num avião desorientado. Naquela época, o mundo era manejado por alguns países, como Inglaterra, França, Rússia e Alemanha. A idéia de uma organização internacional como as Nações Unidas era tão utópica como os vôos à Lua ou a desintegração nuclear. O meio século passado está repleto de proezas

que justificam sem dúvida todos os entusiasmos. Mas também fui testemunha de hecatombes e devastações espantosas. Milhões e milhões de homens massacrados, torturados e desarraigados, por motivo de perseguições, guerras e subversões de dimensões até então inimagináveis. Ódios surgidos de profundidades insuspeitadas da alma. Déspotas sanguinários cuja crueldade ofusca os seus êmulos das eras anteriores. Ideologias ferozes. O assassinato convertido em instituição e a ameaça de destruição atômica flutuando sobre a cabeça de todos os homens. Trata-se de uma época imensa, em suas virtudes e seus crimes, espelho gigantesco da alma humana, sempre dilacerada por suas contradições.

Parece-lhe que o homem esteja mesmo condenado à eterna contradição? Não crê o senhor que os povos possam acabar de uma vez por todas com os seus problemas?

Quando era estudante, cheguei a ser vítima dessa tremenda falácia. Estávamos na época em que o liberalismo, depois de ter governado por vinte anos, se aproximava da queda. Uma oposição veemente o julgava responsável por todos os males nacionais e assegurava que, com a sua eliminação, se salvaria o país. Com todo entusiasmo, coloquei-me ao seu lado. Tomei parte, inclusive, num jornal estudantil que se chamava nada menos que "A Bomba". Quando a revolução se concretizou e o último presidente liberal teve de asilar-se numa embaixada, eu acreditava ter chegado o milagre. Foi uma explosão de júbilo, um alvoroço de esperanças, que compartilhei com todo o mundo. Porém a alegria durou pouco. A aventura terminou com a implantação de um regime do mais puro caudilhismo. O país – que tinha vivido um de seus mais longos períodos de paz e de relativo progresso – voltou ao sistema de vida em que, com breves intermitências, se tinha arrastado no século anterior. Depois, vieram as conspirações, ditaduras, violências, quarteladas. Todos estes fatores, unidos à guerra do Chaco, acabaram afundando o país na desmoralização e na pobreza, das quais ainda agora, penosamente, está tentando se libertar. Na realidade, a promessa apaixonante se desfez em desordem e em novos sofrimentos. Comecei então a compreender que os homens precisam ganhar e merecer o seu pão e a liberdade de cada

dia; que nada se faz de uma só vez e para sempre; e que o progresso é o produto de um esforço continuado e persistente.

Pelo que se vê, o senhor não acredita na eficiência das revoluções.

Na verdade, a revolução não constitui um fator de progresso humano, tampouco a guerra, embora seja evidente que por vezes tanto uma como a outra, apesar de seus crimes, podem estimular certas iniciativas e contribuir para acelerar transformações que se encontravam em estado latente. Como a guerra, a revolução pode ser inegavelmente necessária em determinadas circunstâncias. Os abusos de grupos ou personagens oficiais, ou o anacronismo intolerável das instituições tornam, às vezes, inevitável o emprego da violência para a obtenção do reajuste político ou social. A violência organizada provoca a irrupção de outra violência, que a elimina. No entanto a revolução não constitui, nem pode converter-se num sistema permanente de vida, como pretendem alguns, nos dias de hoje. Ela é um fator de remoção. No plano social, ela tem a mesma ação que a cirurgia, na vida dos indivíduos. Em certos casos, a cirurgia é indispensável para a cura de determinadas enfermidades. Mas não se pode viver sempre com as carnes expostas. Nesse sentido, o nosso país tem uma experiência que é definitiva. E é desta experiência, de sua angustiante e dolorosa profundidade, que nasce a minha repugnância pelo chamado revolucionismo. Se as revoluções fossem capazes de criar algo de bom, a Bolívia seria um dos países mais prósperos do mundo, por ser um daqueles em que se realizaram mais revoluções no correr da história.

Apesar disso, os revolucionários dizem que há revoluções e revoluções.

Cada revolucionário se proclama como o único, o autêntico, o providencial. Para ele, a sua é a revolução efetiva e verdadeira. As outras nada mais são que distúrbios, pronunciamentos ou traições, que devem ser minimizadas ou esmagadas. Por isso, o crânio de Trotsky foi partido por um machado. Existe sempre a possibilidade de ser mais brutal e mais radical, ou mais mistificador e mais fascinante que o outro. Mas a natureza da revolução é muito precisa. É sempre a mudança violenta

que substitui um grupo de dirigentes por outro, dentro do Estado. Podem variar as características do grupo vencedor, sua capacidade de destruição, a coerência de sua ideologia, o grau de sua virulência, bem como o número de suas vítimas, maior ou menor – mas a essência do fenômeno permanece a mesma. Qualquer revolução aspira sempre à substituição forçada de um governo, com as conseqüentes trocas de pessoas, de instituições e de estruturas. A revolução significa, portanto, e antes de tudo, violência. Violência nos fatos, violência nas paixões. A revolução destrói e elimina, física e moralmente, tudo o que se lhe opõe. É uma forma de guerra, motivo por que seus agentes têm de ser inclementes. Como admite Bakunin, qualquer revolucionário só tem um interesse, uma só paixão: é inimigo implacável da ordem existente, razão por que só vive para destruí-la. Por sua parte, Lênin dizia que a revolução, como a guerra, é no fundo uma organização científica do terror. De tudo isso, se depreende que a revolução não somente dispensa, como repudia a moderação, o equilíbrio e a razão. Tem seu impulso no ódio e na crueldade. Tendo em vista a própria essência de sua ação, só pode valer-se dos violentos, dos inescrupulosos, e até mesmo de criminosos, que são todos duros, e não se detêm diante de sutilezas para defender uma situação. Conseqüentemente, e de modo inevitável, a revolução tem de premiar a esses, em termos de recompensas em privilégios e influências. Segundo o mesmo Bakunin, é correto tudo o que favorece a revolução, e mau tudo o que possa comprometê-la. Este é o supremo critério moral. Pode-se até admitir que tal estado de espírito se imponha eventualmente para a consecução de uma mudança urgente. Mas procurar convertê-lo num sistema político é um absurdo. Ao se tornarem permanentes, as revoluções dão a mais terminante prova de seu fracasso, pois uma revolução efetiva e necessária destrói a ordem contra a qual se insurgiu e estabelece em seguida uma nova, pela qual aspira. Se a atitude revolucionária se mantém indefinidamente, quer isso dizer que ela não obteve aquilo que propunha. Se uma revolução eterniza as suas polícias políticas, torturas e campos de concentração, se organiza reforçados equipamentos militares e se busca aventuras externas para subjugar o povo, se exorciza a liberdade dos indivíduos e

fomenta a intolerância – é porque ela não dispõe de bases naturais. Privada de tais recursos, ela se desmorona, escancarando o seu caráter precário.

Acredita o senhor que as revoluções possam desaparecer na Bolívia?

Infelizmente, receio que a ambição, a cobiça e a ingenuidade, tanto quanto os abusos do poder, podem continuar provocando entre nós as substituições violentas da autoridade. Além do mais, nem sempre é a razão que decide sobre os acontecimentos humanos. Aqueles que ainda acreditam nas virtudes da violência terão de convencer-se de que o revolucionismo, em nosso país, só resultou em perdas. Conhecemos o seu rosto perverso e enganador. Sabemos quais são os privilégios que se outorgam entre si os seus expoentes. Depois de tão angustiante experiência, é simplesmente incrível que ainda haja indivíduos pregando a necessidade de mais revoluções, embora com novos rótulos. A Bolívia precisa não de revoluções, mas da criação de postos de trabalho, de fontes de produção, de estímulo ao crescimento de capitais, de educação, de oportunidades para que os jovens não tenham de cruzar os braços ou emigrar para o exterior, como vêm fazendo em proporções cada vez mais alarmantes. Há pouco tempo, estive na cidade de Jujuy, na Argentina, onde uma autoridade local responsável me disse que metade da população da província era composta de bolivianos. Não é de mais revoluções que precisamos. As deficiências do país não podem ser corrigidas pela violência. Não há fórmulas mágicas; não há decretos milagrosos. Não podemos ter algo, se não o produzirmos. Não se pode pedir ao Estado aquilo que não se lhe dá. O bem-estar dos povos só pode ser alcançado na base de um perseverante esforço coletivo. A política não pode ser uma aventura, uma vez que é a arte de harmonizar os objetivos com as possibilidades reais. E estas só crescem com o trabalho, o estudo e a cooperação de todos. Estamos a repetir de verdades de Perogullo[1], que os demagogos querem esquecer, mas que se fazem

[1] Pero Grullo (provável deformação do nome Pedro Grullo). Famoso personagem folclórico que gostava de repetir verdades sabidas por todos e sentenças que, de tão evidentes, se faz ocioso proclamar. [Nota do Tradutor]

cada vez mais óbvias. O mundo se torna mais complexo a cada dia, motivo por que deve ser manipulado com crescente cuidado técnico. A civilização vem assumindo novas formas, e cabe a todos os homens contribuir para torná-las mais precisas. Para tanto, se necessita de audácia, imaginação e, sobretudo, espírito criador. Na Bolívia, tudo está por fazer. Nossa juventude dispõe de um imenso campo para demonstrar o seu natural dinamismo, sua capacidade criadora, sem destruir ainda mais. Cabe-lhe, ao contrário, abrir sua mente às novas e promissoras possibilidades do mundo e desenvolver as potencialidades do país ainda inexploradas.

O senhor confia no progresso da Bolívia?

Os especialistas encarregados de estudar a marcha da humanidade – não como demagogos ou profetas, mas em termos de racionalização e planejamento –, baseando-se em cálculos científicos e dados estatísticos, prevêem que, na próxima geração, o desenvolvimento econômico e social se intensificará em todo o mundo, com o conseqüente aumento de bem-estar. Antecipam ainda que haverá uma integração econômica cada vez mais intensa entre os países pequenos e grandes. Nosso país, apesar de suas resistências, terá de entrar nesse movimento universal. A profundidade e a amplitude de sua participação dependerá da capacidade que terão adquirido os seus dirigentes e da disciplina social de seu povo. Os problemas serão vistos cada vez mais no contexto de grandes perspectivas continentais e regionais, superando nostalgias e ideologias de outros tempos. Será indispensável familiarizar-se com os métodos de cooperação e integração internacionais, voltar-se para novas idéias, estender e aprofundar a nossa cultura.

Como vê o senhor a cultura boliviana?

Em princípio, a cultura é o conjunto dos elementos por meio dos quais um país manifesta a consciência de si mesmo e a razão de seu ser. É, portanto, um patrimônio espiritual, que dá sentido à existência, define os valores e as idéias dos povos. Por isso, é tão importante a cultura, e por isso são tão respeitados os produtores de cultura. Quando

esta desaparece, o povo desmorona. Os grandes genocídios começam por matar os ideais dos povos e destruir seus valores. A cultura boliviana tem suas bases na cultura ocidental, cujos elementos essenciais provêm da Grécia, de Roma e do cristianismo. Da Grécia herdamos a necessidade de saber, que faculta ao homem conhecer o mundo e submetê-lo a seus próprios fins. Roma nos ensinou que os homens devem estar submetidos ao direito e, não, à força ou à arbitrariedade. O cristianismo revela que o homem é sagrado, e que cada indivíduo merece ter a dignidade de um filho de Deus. Na Bolívia, a estes elementos fundamentais se somam as superveniências indígenas, que conferem à nossa *alma mater* matizes peculiares e originais. A Bolívia deve amadurecer e aprofundar a sua cultura mediante o conhecimento objetivo de sua própria realidade, o estabelecimento de uma solidariedade que compense as desigualdades naturais dos homens e, sobretudo, buscando incorporar ao progresso os setores de nosso povo entregues ancestralmente à apatia, ausência de aspirações e submissão.

Orfeu negro

De acordo com o conhecido mito grego, Orfeu era o esposo de Eurídice, e sua lira encantava não só os seres humanos como os animais. Um dia, ao fugir do pastor Aristeu, que a perseguia, Eurídice foi picada por uma serpente e morreu. Orfeu conseguiu dos deuses permissão para retirá-la da região dos mortos, mas sob a condição de que os dois não se olhariam até que chegassem à superfície da terra. Infelizmente, Orfeu não pôde resistir ao desejo de vê-la, e virou-se para trás, com o que a perdeu para sempre. Inconsolável, acabou sendo despedaçado mais tarde pelas mulheres da Trácia, furiosas com o desdém que ele demonstrara para com elas.

Em 1959, ficou famosa no mundo inteiro uma película do cineasta francês Marcel Camus, intitulada *Orfeu Negro*, que converteu o mito grego em uma tragédia brasileira. Para fazer o filme, que foi considerado pela crítica uma obra prima do cinema poético, Camus inspirou-se na peça teatral *Orfeu da Conceição*, do poeta Vinicius de Moraes. Mais do que a mera transposição da obra teatral, a película resultou na apoteose do carnaval carioca. Durante a celebração da festa popular, começa o namoro de um Orfeu e uma Eurídice negros, descidos das favelas para o asfalto quente da cidade do Rio de Janeiro. Encontram-se, perdem-se, voltam a encontrar-se no turbilhão criado pela dança e pela música carnavalesca, cuja intensidade cresce a cada momento. Eurídice, perseguida por um homem disfarçado da morte, é por ele atacada e acaba morrendo.

Não foram, entretanto, Vinicius de Moraes ou Marcel Camus os primeiros a aproximarem o mito de Orfeu da raça negra. Foi Jean-Paul Sartre. Em 1948, Sédar Senghor, notável poeta senegalês e atual presidente da sua pátria, havia organizado uma antologia da nova poesia negra de expressão francesa. Senghor apresentava esta poesia como uma contribuição da África ao humanismo universal e, sobretudo, como uma afirmação do que ele chamava de *negritude*. Sartre foi convidado por Senghor a prefaciar o livro, o que ele fez com o brilho e a profundidade que lhe são habituais. Com o título de *Orfeu Negro*, ele escreveu um

estudo que teve grande e imediata repercussão e que se publicou, precedendo a antologia de Senghor.

* * *

O que pode o filósofo francês ter encontrado de comum entre os poetas negros da atualidade e o mito helênico? Ele fez de Orfeu o símbolo da poesia africana. Nas quarenta páginas de seu estudo, mostrou que os poetas da antologia eram orféicos, porque, buscando a *negritude* (que para eles era a sua Eurídice), a perdiam, do mesmo modo como Orfeu, precisamente no momento de encontrá-la.

Busquemos explicar esta singular interpretação.

Sartre começou por assinalar algumas das características da poesia africana. Observou, de início, que os poetas da antologia se esforçavam por escapar da prisão em que se achavam encerrados pela língua estrangeira. Desse modo, produziram uma poesia revolucionária, "talvez a única poesia verdadeiramente revolucionária de nossos dias". E, de fato, não podendo prescindir desta língua, passaram a modificá-la, submetendo-a a tais mudanças, que a obrigavam a se converter no instrumento dócil de suas ânsias de liberação e de sua necessidade de se exprimirem como seres humanos.

Contudo o que Sartre considerou mais importante foi a preocupação dos poetas negros em identificar, em definir o seu próprio ser, foi o esforço que eles faziam para descobrir e, ao mesmo tempo, transformar em realidade aquilo que constituía a *negritude*.

Nesse esforço, segundo Sartre, eles seguiam dois caminhos.

No primeiro caso, o caminho mais objetivo e mais fácil, que consiste na aproximação com as peculiaridades exteriores da raça, tais como a cor ("Mulher despida, mulher negra / vestida da tua cor, que é vida"), as danças, a música, os ritmos. Propunham o retorno às raízes ancestrais, às tradições; a volta aos velhos mitos, dos quais a África ainda estava tão próxima. Nesse sentido, porém, segundo Sartre, a *negritude* não passava de uma realidade desesperada, crispada, porque acabava se reduzindo a uma espécie de folclore sem substância.

O outro caminho era o subjetivo. Rompendo as cascas matizadas, procurava chegar ao fundo da alma negra. E nela mostrava uma obsessão feita de ódios e rancores, uma execração da escravidão, da exploração sempre presente em todo o passado negro. Ela "se abria como uma flor imensa e sombria". Entretanto, ainda de acordo com Sartre, esta visão da *negritude* era superficial, porque concluía, fazendo escutar o longínquo tam-tam africano.

Onde, então, encontrar a *negritude*? Sartre acredita que se deve ver nela uma atitude diante do mundo. A *negritude* é uma maneira de organizar as experiências da vida; é sobretudo uma tensão da alma. Sartre caracteriza-a como uma negação do *homo faber*, como uma entrega à natureza. É a atitude do "encantador de pássaros", a cujo ombro vêm pousar as coisas. A relação dessa atitude com o mundo apresenta algo de mágico. Sua poesia é uma poesia de agricultores. Para a *negritude*, a natureza é um permanente nascimento. Para o branco, Deus é um engenheiro, ao passo que, para o negro, ele é um fecundador. O negro tem o sentido cósmico da sexualidade. A *negritude* é uma mistura de alegria e erotismo, mas também é sofrimento, porque conserva a memória de todas as colonizações.

E é justamente devido a esse sofrimento que, de acordo com Sartre, o negro se sobrepõe a ele mesmo. A *negritude* é a consciência da cor, mas não para ensoberbar-se com ela. "O negro – diz Sartre – cria para si um racismo anti-racista. De modo algum deseja dominar o mundo: quer antes a supressão dos privilégios étnicos, venham de onde vierem". Significa isso que a *negritude* acaba sendo uma negação de si própria. Explica Sartre: "No momento em que os Orfeus negros abraçam estreitamente esta Eurídice, sentem que ela se dissipa nos seus braços".

Em suma, a *negritude* constitui uma superação, uma renúncia que, por isso mesmo, é uma forma de ser mais profunda. É uma entrega ao futuro, permanente criação de formas novas e mais harmoniosas de existência, em que têm de ser dissolvidos os egoísmos em todas as suas formas, individuais e sociais.

O estudo de Sartre é muito importante porque, como assinalou Georges Balandier, no seu livro *Sentido e Potência*, publicado em 1971,

o mesmo fenômeno vem-se produzindo com todos os nacionalismos que reagem, em várias partes do mundo, contra o colonialismo cultural europeu. Inicialmente, eles adotam uma atitude agressiva, buscam impor a sua própria originalidade, exaltam as façanhas específicas do seu próprio passado, do seu próprio pensamento, de sua própria língua, de sua própria arte. No final, porém, todos acabam reconhecendo que essa atitude não pode ser levada ao extremo, sem o risco de conduzir à fossilização. Chega-se sempre à conclusão de que essa atitude não pode constituir um fim, mas, sim, um meio, para a integração no processo universal da cultura, e de que nenhum povo pode em nossos dias crescer dentro de muralhas materiais ou espirituais. Não se pode dar as costas à civilização, que é cada vez mais o produto da colaboração de todos os povos do mundo. Nesse sentido, o processo realizado na Bolívia já foi por nós assinalado em nosso diálogo *Pachamama.*

Presença Literária, La Paz, 17de fevereiro de 1979.

Livro: Os mitos profundos da Bolívia
Autor: Guillermo Francovich
Tradução: Oswaldo Biato
Coordenação editorial: Carmen Lúcia Gillet Lomonaco
Revisão: Denise de Aragão Costa Martins
Capa: Paulo Pedersolli
Editoração eletrônica: Samuel Tabosa de Castro
Formato: 15,5 x 22,5 cm
Mancha gráfica: 11 x 17,5 cm
Tipologias: AGaramond nos corpos 12, 11, 9, 8 e 7 (texto)
Humanist 77BT corpos 18, 14 , 13, 12 e 11
(títulos e subtítulos)
Tiragem: 1.000 exemplares
Impressão e acabamento: Coronário Editora Gráfica Ltda.