



PRESENÇA DO QUÉCHUA E DO TAHUANTINSUYU NA LITERATURA AMAZÔNICA - A COLETÂNEA *HARAWINCHIS*

PRESENCE OF QUECHUA AND TAHUANTINSUYU IN
AMAZONIAN LITERATURE - THE *HARAWINCHIS*
COLLECTION

Priscila Maria de Barros Borges¹
Pós-Lit/FALE/UFMG

Romulo Monte Alto²
Pós-Lit/FALE/UFMG

Resumo: A importância política do Tahuantinsuyu gerou todo um imaginário em torno do Inca, inspirando a criação de cantos, mitos e narrativas históricas em torno desse tema. O presente estudo propõe investigar a presença da língua quéchua e do imaginário do Tahuantinsuyu na literatura amazônica contemporânea e, para isso, observaremos de forma mais detalhada alguns dos poemas da coletânea *Harawinchis: poesia quéchua contemporânea*, organizada por Gonzalo Espino Relucé (2022). Os textos serão analisados a partir de suas características estruturais, temáticas e de estilo, utilizando uma metodologia comparatista e interdisciplinar com a finalidade de examinar o contexto sócio-histórico de produção. Nesse sentido, torna-se relevante a reflexão em torno de três conceitos desenvolvidos por Espino Relucé (2019): processo, rapto da escrita e região literária.

Palavras-chave: Quéchua; Literatura amazônica; Poesia contemporânea.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: priscilabborges@yahoo.com.br.

² Endereço eletrônico: romulomontealto@gmail.com.

Abstract: The political importance of the Tahuantinsuyu generated a whole imaginary about the Inca, inspiring the creation of songs, myths and historical narratives around this theme. The present study proposes to investigate the presence of the Quechua language and the Tahuantinsuyu imaginary in contemporary Amazonian literature, and for that we will look in more detail at some of the poems from the collection *Harawinchis: poesía quechua contemporánea* organized by Gonzalo Espino Relucé (2022). The texts will be analyzed based on their structural, thematic and stylistic characteristics, using a comparative and interdisciplinary methodology in order to examine the socio-historical context of production. In this sense, the reflection around three concepts developed by Espino Relucé (2019) becomes relevant: process, abduction of writing and literary region.

Keywords: Quechua; Amazonian literature; Contemporary poetry.

INTRODUÇÃO

A antologia *Harawinchis: poesía quechua contemporánea* (1904-2021), organizada por Gonzalo Espino Relucé (2022), é uma edição bilíngue (quéchua – espanhol) que apresenta um rico acervo de poemas da tradição quéchua publicados em livros e revistas nos séculos vinte e vinte e um. A maior parte desses poemas estão organizados em capítulos que seguem uma ordem cronológica; no entanto, a antologia também apresenta capítulos que não se encaixam nessa organização temporal, representando a diversidade poética do quéchua a partir de outras variantes, como as das regiões de Ancash e da Amazônia, assim como poemas da literatura infanto-juvenil – os chamados *escritos*. Nesse estudo nos interessa, especificamente, os poemas apresentados no capítulo oito, “*Anti suyus simimanta - Poesía quechua de la Amazonía*”. Os poemas apresentados nesse capítulo da antologia pertencem a quatro variantes do quéchua amazônico, como informa Gonzalo Espino:

Os textos pertencem ao quéchua do Baixo Napo, ou seja, dos Napuruna que compartilham seus territórios com os huitotos, tucanos e zaparos. Mesmo não sendo uma população abundante, incluímos um poema do “quéchua de Pastaza”, um registro de um texto quéchua de Chachapoyas e do quéchua fronteiro entre chankas e ashaninkas. (ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 392, tradução nossa)³

³ Todas as traduções dos textos em Espanhol são de nossa autoria.

Os referidos Napuruna são uma população indígena habitante da região mais setentrional do Peru, nas margens do Napo, rio que nasce no Equador (na região dos Andes), atravessa o Peru e desagua no rio Solimões, fazendo parte da bacia do Rio Amazonas. Os Napuruna, assim como outras etnias de regiões próximas, são chamados, genericamente, de Kichwas. Sobre os Chankas e os Ashaninka, sabemos que são povos que tradicionalmente mantiveram relações, amistosas nem sempre, com os Incas e o Tahuantinsuyu. Atualmente os Ashaninka habitam diversas regiões do Peru, sendo a população indígena amazônica mais numerosa no país.⁴

Na introdução do capítulo sobre a poesia quéchua-amazônica, Espino alerta para a falsa ideia de que a língua quéchua esteja presente exclusivamente nos Andes. O contato entre as populações da serra e a da floresta é antigo e remonta ao período pré-colonial, graças aos movimentos expansionistas do Império Inca na direção das regiões com as quais fazia limite e com as quais mantinha relações políticas e comerciais. O autor assinala que nessas regiões o quéchua aparece como uma língua marginal, por ser língua de ocupação na maioria dos casos, e não ocupava lugar de relevo na comunicação cotidiana das comunidades.

Ao analisar a relação entre literatura e oralidade, especialmente se tratando da área amazônica, Espino revela que a apropriação da letra ou “rpto da escrita” aconteceu mais tardiamente, o que acabou definindo “uma extensa, rica e sempre atualizada tradição oral em cada uma das cidades da Amazônia Peruana” (ESPINO RELUCÉ, 2019, p. 392). Assim, será evidente a interferência da oralidade no texto escrito e a natureza muitas vezes multimodal do texto poético indígena da região amazônica, bem como sua relação com o canto, com

⁴ Informações do site do BDPI – Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. Disponível em: <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/ashaninka>. Acessado em: 22/06/2022.

a música, com a dança e sua dimensão ritual. Os textos do capítulo sobre o quéchua amazônico serão analisados observando suas características formais, temáticas e de estilo, levando em conta três conceitos desenvolvidos por Gonzalo Espino Relucé (2019, 2022), a saber, processo, rapto da escrita e região ou zona literária.

1 OS INCAS NA AMAZÔNIA

A influência incaica entre povos falantes de línguas das famílias Pano e Aruak é bastante documentada. O mito do Inca é difundido, estando presente tanto nas narrativas quanto nos cantos e relatos históricos de diversas etnias da Amazônia. O homem de sabedoria Tukano, Gabriel Gentil, profundo conhecedor da história amazônica, afirma a relação existente entre diversas etnias e os Incas:

Tribos Omágua, Cayapa, Jivaro, Chibcha, Tupi, Warráú, Aymara, Waiwái, Kaiwá, Guayakí, Araucano, Yuma, Iquito, Mojo, Cuna, Chimane, Awekona, Kamakã, Toba, Choroti, Huaniyam, Choco, Tule, Guató, Guarayú, Paumari, Cayina, Yameo, Chimu, Bora, Záparo, Okaína, Cotó, Urarina, Yágua, Guahari, Waikana, Waiká, Waipí, Wanana, Waiampí, Guakári. Estas tribos eram grupos grandes, ligados aos Incas. A maior parte foi para as Guianas, por causa da invasão, fugindo dos espanhóis, portugueses e outros brancos. O local exato é Cuzco, ou Cajamarca, no Peru. Os Incas vieram pelos rios, pelo mar, pelo Oceano Atlântico, onde o Sol se levanta, e foram para a América Central, criando relações com os indígenas da América Central. Estas tribos eram melhores, maiores, matavam gente, os inimigos eram queimados no fogo, ou cortados vivos com machados de pedras, com lâminas de pedras de quartzo. Depois brigaram e se espalharam por toda América Latina, trocando mitos, nomes e idiomas. (GENTIL, 2007, p. 222)⁵

⁵ Importante alertar que o texto de Gabriel Gentil possui estilo e estrutura sintática muito particular, que em alguns momentos nos causa estranheza ou dúvida. A escrita de Gentil está marcada por sua condição bilingue, de quem foi socializado em uma língua (tukano), mas se arrisca a se expressar em outra (português), com a qual também opera, mas a partir de uma variante de menos prestígio. Essas características estão presentes em todas as citações do autor aqui apresentadas.

O estudo do pajé Tukano tem como referência a região geográfica do Alto Rio Negro, na fronteira entre Brasil e Colômbia.⁶ Apesar da maior distância da região central de influência do Tahuantinsuyu, Gentil relata nessa região o uso dos *quipus* (instrumentos de comunicação utilizados pelos Incas em seu apogeu) também entre as etnias amazônicas como forma de contar o tempo:

Fazendo assim os Pajés, por ordem dos Chefes, olhavam nas posições das estrelas de Constelações e do Lua Yepá Õakhë. Mediam todos os acontecimentos na tribo, os tempos climáticos, verões e inverno. Amarrando com as cordas de nós coloridos, cada cor, e cores diferentes significavam os acontecimentos ou simbolizavam. Chamado na língua Tukano Sepatarida, os brancos deram o nome de Calendário, ou nos Andes se chamam como Quipu. Mediam os tempos registrando tradicional com os objetos de madeiras, argilas, pedras, faziam os cálculos aproximados ou certos. (GENTIL, 2007, p. 233).

Em relação às narrativas é relevante o estudo sobre *O inca pan*, de Oscar Calavia Sáez (2000), que vai mapear histórias nas quais aparecem a figura do Inca entre os Shipibo-Conibo e os Huni Kuin (Kaxinawá), etnias provenientes da família Pano. A análise de narrativas dessas etnias permitiu a Calavia Saéz reconhecer três categorias de incas: “o Chane Inca, ou Inca Pássaro, dos Conibo de Cumaria; o Cheshe Inca, ou Inca Negro, dos Shipibo de Santa Rosa; e o Yoaxico Inca, o Inca Sovina, dos Shetebo de Tsoaya” (CALAVIA SAÉZ, 2000, p. 9). César Bardales Rodrigues (1979) registra o seguinte relato entre os Shipibo-Conibo:

Antigamente três Incas viviam no rio Ucayali: o primeiro se chamava Inca Miserável e vivia em Tsoaya (Baixo Ucayali) entre os shetebo; o segundo, Inca Negro e vivia em Santa Rosa (rio acima) entre os Shipibo; e o terceiro, Inca Pássaro, viveu entre os Conibo, em Cumaría (Alto Ucayali). Apenas aqueles três incas viviam neste rio. (BARDALES RODRIGUES, 1979, p. 36, tradução nossa)

⁶ Gabriel do Santos Gentil foi colaborador da Fiocruz, tendo recebido o título de Pesquisador Honorário em 2004. O estudo em questão é “Bahsariwii - A Casa de Danças”, no qual Gentil discorre sobre as tradições das populações indígenas do Rio Negro.

Percebe-se nas narrativas apresentadas por Bardales Rodrigues e comentadas por Calavia Saéz que a verdade histórica da presença e expansão do incário nas terras amazônicas se mistura a elementos míticos, gerando um imaginário literário em torno da figura do Inca. Aos incas é atribuída uma série de conhecimentos culturais, que são ensinados ou barganhados com as populações amazônicas, revelando um traço comum que é atribuir ao império inca maior grau de desenvolvimento material e utilização de determinadas técnicas, como a mineração e ourivesaria. Sobre esse tema Bardales Rodrigues recolhe e apresenta esta narrativa sobre o Inca Pássaro de Cumaría:

Antigamente o Inca Pássaro vivia em Cumaría e dirigia o grupo Conibo. Aquele Inca ensinou ao seu povo diferentes tarefas e como fazer várias coisas. Ele conhecia a arte da cerâmica e conhecia as diferentes argilas e areias, como a argila para fazer potes, panelas e vasilhas, e as argilas brancas e amarelas. [...] O Inca também conhecia o ouro, com o qual fazia imagens de homens e animais. Mas ele não ensinou essa arte ao seu povo, os Conibo, porque sabia que estrangeiros viriam para esta região. (BARDALES RODRIGUES, 1979, p. 52-53)

As impressões deixadas pelo incário na literatura da Amazônia transitam do terror à idealização heroica, passando pela fundamental contribuição cultural/material do império inca à história desse continente. A figura do inca está presente também nos cantos, como no poema-canto da tradição Marubo⁷, “Pedindo machado ao Inca”, cantado por Armando Mariano Marubo e traduzido por Pedro Cesarino (2013). O poema relata a viagem dos Marubo à terra dos Incas em busca de machados:

⁷ Etnia presente na Amazônia brasileira no vale do Javari, também são falantes de língua da família pano.

Filhos do povo Sol / Filhos do povo Azulão / Filhos do povo Jaguar / Filhos do povo Arara / Filhos do povo Japó / São eles que / Aonde o céu encurva / Ao Inca pedir machado / Juntos todos vão [...]. (CESARINO, 2013, p. 286)

[...] “Aonde céu encurva / Vamos pedir machados” / É o que dizem / E Inca vem chegando / E olham as mulheres / Caiçuma de cocô / Trazerem dançando / “Caiçuma do Inca / Vocês não recusem! / Escutem bem!” [...]. (CESARINO, 2013, p. 291-296)

A respeito desse *saiti*⁸ Pedro Cesarino registra que “o Inca marubo é um dos primeiros *nawa* (estrangeiro detentor de implementos tecnológicos) dos antepassados” (CESARINO, 2013, p. 283), reafirmando o contato histórico e a realização de trocas comerciais entre as populações amazônicas e o Tahuantinsuyu, em período anterior à invasão europeia. Cesarino, a respeito do contexto sócio-histórico do *saiti* “Pedindo machado ao Inca”, registra que “a casa do Inca era toda de pedra; ele é por conta disso considerado como o “dono da pedra”” (CESARINO, 2013, p. 283). O tukano Gabriel Gentil também apresenta os Incas como gente pedra: “Todas estas tribos eram ligadas aos Incas e os Incas eram tribo gente pedra” (GENTIL, 2007, p. 222).

O Alto Rio Negro é a região de maior diversidade linguística do Brasil. Segundo dados do Instituto Socioambiental, ISA,⁹ estão presentes na região 22 etnias falantes de mais de 20 línguas das famílias Tukano oriental, Maku e Aruak; esta última família, segundo Gentil, é a que engloba as etnias que teriam origem na cultura andina pré-colonial.

A Maloca da tribo Gente Pedra é a maloca Aruak, ou a mesma Gente Jurupari Miriãpõrã Mahsã. É conhecimento tradicional da região do alto rio Negro Amazonas. Na língua Tukano é chamada de Bahsariwii, significa Casa de Danças. A Maloca é construída semelhante à estrutura do corpo do Criador Deus Pedra Ĕhtã Ōakhë. Na Maloca existe estrutura, simbolicamente, do Mundo e do Universo, é a cultura dos Aruak do rio Içana e das tribos Baniwa,

⁸ Os cantos *saiti* são um gênero verbal marubo e se tratam de cantos narrativos-mitológicos.

⁹ Site oficial Povos Indígenas do Brasil:

https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Etnias_do_Rio_Negro. Acessado em: 16/07/22.

Tariano, Werekena, Coripaco, que são culturas maiores. (GENTIL, 2007, p. 218)

Segundo Lúcia Sá em *Literaturas da floresta*, o Jurupari é um “complexo fenômeno cultural que permeia quase todos os aspectos da vida do Alto Rio Negro e inclui, além da música, rituais e narrativas que definem culturalmente essa região histórica e geograficamente multilíngue”. (SÁ, 2012, p. 245). O nome Jurupari foi introduzido na região através do Nheengatu levado pelos missionários religiosos, que atribuíam esse nome ao demônio cristão. No entanto, essa figura heroica recebe muitos nomes, conforme a etnia e o grupo linguístico. Marcos Krüger (2011), em seu livro *Amazônia: mit e literatura*, registra que o Jurupari pode ser chamado de Mahsankeró, entre os uananas, de Izi, entre os tariana, além de Guramuye ou Miñapõrãmahsu, entre os desana (p. 132).

Figura central na cosmovisão dos povos do Rio Negro, o Jurupari é uma espécie de legislador que introduz novas regras sociais nas culturas da região. Gabriel Gentil irá atribuir a esse herói, bem como às etnias Aruak, uma procedência andina:

Os Aruak da Amazônia vieram dos Andes. A família linguística Aruak, do rio Içana, no alto rio Negro, Amazônia/Brasil, do rio Guainía, da Venezuela, veio da Cordilheira dos Andes, da América do Sul. Assim, estendendo em toda parte da Terra. Moravam na beira, nos pés das Montanhas, nas malocas de Pedra, de grandes blocos de mármore, granitos. Lá era o maior Centro de Culturas, a Casa de Deus Pedra Quartzo Branco, do Sol. Era construída com os materiais trazidos do rio subterrâneo Wamédia, que entrava dentro da Terra, que se emendava saindo no Lago Titicaca, do Peru. (GENTIL, 2007, p. 219)

O Jurupari, o Miri, nasceu na Maloca Casa de Montanha alta das Cordilheiras dos Andes. A mãe dele era a virgem filha do velho Trovão Bēhpó Mahkō. A mãe dele engravidou-se por ter assoprado cerimônia rito sexual Ōmeshārō Nihishārō Bahseró, feito pelo Criador Deus Pedra do Mundo, estando de longe. Depois de nascer morava na Casa de Pedra, nos pés das Montanhas altas, frias. Sendo assim, o Jurupari pertencia à família de Deus Pedra Quartzo Branco, o Sol. (GENTIL, 2007, p. 223)

É de amplo conhecimento a auto atribuição do parentesco místico entre os imperadores Incas e o Sol. A explanação de Gentil vai ao encontro dessa ideia, ao afirmar que o herói legislador Jurupari “pertencia à família de Deus Pedra Quartzo Branco, o Sol”. Em outra passagem ele esclarece: “O Chefe dos Aruak, o Jurupari, o Miri representava o Sol físico” (GENTIL, 2007, p. 227). Um dos textos mais tradicionais, e ao mesmo tempo controverso, sobre a figura do Jurupari é a chamada *Lenda de Jurupari* de Ermanno Stradelli, texto publicado pela primeira vez no ano de 1890, em italiano. Apesar dessa atribuição de autoria, o pesquisador italiano teria atuado como tradutor e adaptador da “lenda”, escrita originalmente em Nheengatu pelo indígena Maximiano José Roberto, filho de mãe Tariana de origem aruak. O texto apresenta toda a trajetória do herói Jurupari, do seu nascimento até a implantação de suas novas leis na região. Segundo a lenda o Jurupari nasce de uma mãe virgem, que ao comer a fruta *pihican* deixa o sumo escorrer por suas partes íntimas, ficando grávida misteriosamente. Enredo semelhante é descrito no *Huarachirí*, em que o deus Cuniraya, ou Viracocha, engravida uma donzela, sem ao menos tocá-la:

13. Cuniraya, graças à sua astúcia, transformou-se em pássaro e subiu na árvore.
14. Como havia ali uma lúcumã madura, ele introduziu seu sêmen nela e a fez cair perto da mulher.
15. Ela, muito feliz, a comeu.
16. Assim, a mulher engravidou sem que nenhum homem tivesse chegado até ela. (TAYLOR, 1987, p. 55, tradução nossa).

O *Manuscrito Huarachirí*, produzido no século dezessete por iniciativa do padre Francisco de Ávila, é o mais antigo documento escrito em quéchuã de que se tem notícia na atualidade. Segundo Gerald Taylor (1987), que produziu uma valiosa tradução do manuscrito, o valor do documento reside no fato de “ser o único documento em *runa simi* referente aos mitos, crenças e lendas dos habitantes da região de Huarochirí” (TAYLOR, 1987, p. 9). Ao notar a semelhança

entre essas narrativas – sobre a concepção mágica de uma donzela ao comer uma fruta – é impossível não pensar no trânsito entre essas histórias e na possível interinfluência entre as narrativas andinas e amazônicas.

Voltando ao mito amazônico, Jurupari nasce “um menino robusto que superava, em beleza, a mãe e se parecia com o Sol” (STRADELLI *apud* MEDEIROS, p. 275). Em outra passagem Jurupari é descrito como filho do Sol: “Jamais me colocarei contra o filho do Sol. É mais fácil eu me jogar de encontro a uma pedra, do que fazer algum mal a Jurupari, que é muito mais forte do que eu” (STRADELLI *apud* MEDEIROS, p. 331). Os relatos do pajé Tukano Gabriel Gentil revelam, também, outros traços conhecidos da cultura incaica, que diz respeito à exploração minerária e à execução de sacrifícios rituais:

Um Chefe Pajé humano vivia o mais sábio. Cultos poderosos que diziam “eu sou o Sol”. É ele que mandava nas malocas com várias tribos. Fazia os povos adorar os mortos, Onças pintadas, faziam matar gente, tiravam sangue humano, exploravam ouro e pedras preciosas. Faziam homenagens, ritos sexuais no meio do público com as esposas e com as moças virgens, em nome dos Deuses estrelas astros. Os movimentos da Lua e eclipse eram mais festejados nas malocas. Muitas tribos trabalhavam para o Sol, era ele que arrebatava as moças. Se alguém risse, o Sol ordenava matar na hora. (GENTIL, 2007, p. 219).

Os Aruak trabalhavam com pedras preciosas, exploravam minérios ouro, com o sangue de humanidade, porcos e peixes pirarara. Seu descendente era um pajé humano, fazia ritual dizia: “Eu sou o Deus Sol físico humano, o meu espírito alma e coração estão ligados para Sol Deus espírito”. Dizendo assim o Pajé humano obrigava outros Pajés de várias tribos adorarem a ele. Assim, todas as tribos adoravam a ele, ajoelhavam. Quem tinha filhas dava a ele para serem esposas dele e arrebatadas. Assim, tribo Aruak, Gente Pedra, comandavam com mais de 80 homens. Todos guerreiros armados com flechas, bordunas, lanças rituais, envenenados com venenos de cobra jararaca venenosa. [...] Se fosse preciso matavam gente, faziam sacrifícios, matavam rapazes e moças. Faziam assim por ter conseguido que as cerimônias deles fossem fortes. Os bebês nasciam graúdos, nas roças as mandiocas são farturas de peixes e frutos. (GENTIL, 2007, p. 228-229).

Exploravam ouro, pedras preciosas, em cima das Montanhas. Nos tempos de verão matavam humanos e tiravam sangue de humanos, enchiam nos

potes de pedras. Depois os derramavam em locais onde tinha ouro, durante as noites entre as 8 e 10 horas da noite. Estes horários eram horários de rituais, que eram horários das noites, outros horários não eram noites. Com o sangue de humanos, os três Pajés, auxiliados por cinco guerreiros matadores de gentes, os Pajés faziam rituais, pintavam nos rostos deles símbolos do Deus Pedra, bebiam as bebidas alucinógenas kahpí, cheiravam as medicinas paricá para tornar Onças, animais pintados. Fumavam tabacos, ficavam em pé, cantavam dançando as músicas de Jurupari, tocavam as cuias de maracá e lanças rituais pedindo para Deus Pedra ouro, com as palavras poéticas, as melodias com a linguagem deles. (GENTIL, 2007, p. 235).

Depois levavam ouro para o Deus Sol, para aquele que dizia que era o Deus Sol. Com ouro faziam brincos, joias, borboletas, besouros, sapos, pássaros, faziam estátuas dos Deuses, especialmente figura Deus Pedra. Era assim tribo Gente Pedra, explorava ouro. (GENTIL, 2007, p. 236).

2 PROCESSO, RAPTO DA ESCRITA E REGIÃO LITERÁRIA

Gonzalo Espino Relucé (2019) é poeta peruano e decano da Facultad de Letras y Ciencias Humanas da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, onde há muitos anos se dedica ao estudo da literatura quéchua. Ainda que a poesia oral em quéchua possua uma longa história, Espino Relucé percebe a poesia escrita em quéchua como um fenômeno contemporâneo: “De fato, no século XIX, encontram-se registros poéticos, mas que não correspondem ao domínio do quéchua, mas sim ao misti¹⁰, ou pertence à órbita do quéchua domesticado e colonial, [no qual] se escreve sobre os índios” (ESPINO RELUCÉ, 2019, p. 291). Essa percepção justifica a escolha metodológica de seleção de poemas produzidos a partir do século vinte, considerado o tempo necessário para que as populações andinas pudessem operar o que chamou de “rpto da escrita”, uma apropriação do idioma escrito, de forma que a produção poética quéchua completasse seu trânsito da oralidade ao mundo das letras.

O conceito de rpto da escrita pressupõe um ato transgressor, percebido na violência do verbo raptar e terá destaque na produção da primeira metade do

¹⁰ *Misti* se refere ao idioma de prestígio, ou seja, variante quéchua falada pelas elites.

século vinte – no que se refere à poesia peruana e andina – momento em que aparecem as primeiras revistas literárias e é quando autores, indígenas e não-indígenas, começam a produzir uma poesia capaz de refletir a afirmação das identidades regionais no nível nacional. Também reflete um período de ampliação da oferta da educação formal, de forma que o rapto da escrita estaria relacionado com “a aprendizagem da cultura ocidental, o que implica um conhecimento básico da literatura e cultura do ocidente dado pela escola e pela universidade. Isso resultará em um novo exercício de escrita” (ESPINO RELUCÉ, 2019, p. 293). Trata-se de uma apropriação controversa, ao dar ênfase ao quéchua, uma língua “que carregava o estigma do índio, símbolo do atraso e da discriminação social” (ESPINO RELUCÉ, 2019, p. 293):

O rapto será a característica que os poetas e seus poemas revelam ao longo do século XX. O sujeito que viaja pelo mundo ocidental conhece as regras da civilidade, entre elas a de falar a língua da cidade, mas nessa língua ele não consegue comunicar o que sente, nem sua raiva contida, nem sua alegria. Essa estranheza o faz regressar ao *ayllu*.¹¹ Retorna. Ele usa a linguagem do índio, escreve em quéchua, percebe que ela flui livremente e lhe permite se aventurar, desde sua língua, para além dos limites do inusitado. (ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 15).

O rapto da escrita, segundo a apresentação de Espino, também se relaciona à ideia de “processo”, ou desenvolvimento, e com a configuração da escrita quéchua ao longo do tempo, ao promover transformações mútuas entre oralidade e escritura. O conceito de processo, como proposto pelo autor, procura “entender as dinâmicas sociais e sua história em sua dimensão contraditória” (ESPINO RELUCÉ, 2019, p. 296). Poderíamos dizer dimensões contraditórias: uma primeira contradição diz respeito à convivência anacrônica da variante escrita do quéchua, utilizada desde o século dezesseis,¹² com a expressiva

¹¹ O *ayllu* é a comunidade natural de cada indivíduo.

¹² Em 1560 o frei Domingo de Santo Tomás publicou sua *Gramática y arte de la lengua general de los indios de los reinos del Perú*.

produção oral nas comunidades que não operaram totalmente o rapto ou sequestro da escrita; outra contradição se relaciona ao fato de que, até o século dezanove, a grande maioria das produções literárias escritas em quéchua, ou sob a influência do quéchua, falavam sobre os indígenas, mas não apresentavam sua voz.

O terceiro conceito, o de “região literária”, se refere às instâncias que permitirão o deslocamento de textos entre os diferentes sistemas linguísticos – espanhol-quéchua, oral-escrito – deslocando-se também no tempo, quando pensamos em textos que são ao mesmo tempo contemporâneos e anacrônicos. A percepção desse trânsito leva Espino a não adotar uma classificação cronológica tradicional, por séculos ou décadas, mas perceber os textos a partir de suas configurações e influências sociais, temáticas e regionais, numa perspectiva constelar.

Em relação ao deslocamento de textos entre os distintos sistemas, é necessário refletir sobre a relação entre bilinguismo e diglossia. Em seu livro *Escribir en el aire* (2003), Antonio Cornejo Polar reflete sobre as interferências entre o oral e o escrito e entre domínios de línguas distintas, como as línguas indígenas e as línguas dos colonizadores europeus. Cornejo Polar fala sobre “zonas de alianças, contatos e comunicações” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 11, tradução nossa) capazes de gerar variadas escolhas estilísticas nos textos sob essa influência, desde “uma voz autoral fechada e poderosa” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 11) até um dialogismo muito exacerbado, como é possível perceber nos textos da região amazônica presentes na antologia *Harawinchis*, em que fica evidente a interferência da oralidade e o uso expressivo do bilinguismo quéchua-espanhol. Martin Lienhard (1990)¹³ também trabalha com a ideia de *zuna*, percebendo, em nosso contexto latino-americano, a presença de uma literatura escrita híbrida: “entre os dois universos, o da escritura e o da oralidade, sempre

¹³ *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*.

houve zonas de contato, conflito, de intercâmbio” (LIENHARD, 1990, p. 53, tradução nossa).

Na leitura da poesia / literatura quéchua outros dois conceitos devem ser levados em consideração: a ideia de *ñuqayku*, conceito que se refere à escolha do monolinguismo, utilizando somente o quéchua para expressão linguística e poética e de *ñuqanchik*, que busca uma enunciação que abarque a dimensão linguística dupla, a tradução, mais aberta às pessoas não falantes do quéchua.

3 PERSISTÊNCIA DO TAHUANTINSUYU NA POESIA CONTEMPORÂNEA - ANTOLOGIA HARAWINCHIS

A maioria dos textos presentes no capítulo oito, *Poesía quechua de la Amazonía*, são apresentados em sua versão quéchua e espanhol, evidenciando o *ñuqanchik*. Importante lembrar a observação de Espino sobre a posição marginal do quéchua na região Amazônica. O primeiro poema do capítulo intitula-se “Sunguy supay kuraga takina / El ikaro de Sungui”, de autoria de Raúl Braga:

Sunguy supay kuraga takina / Supay, supay kuragalla / chay runashitu, runashitu / chawpi, chawpi yakumanda / hi hi hi! Dende, dende, dende! / Ganganga ganganga gangah...

Suma, suma yaku pacha ukumanda / Sunguy supay kuragachu? / pugllarimun paypa supay... / chawa llawsa, tullu llawsa / tsunganayan runashitu...

Yana supay kuragachu? / pugllanayan supay runashitu / paypa supay ikarapi pugllarin / gustutachu paypa tunutachu pugllarimun / Suma sumashitu pugllarimun / paypa suma ikarana tunu / pugllanayan supay runashitu...

¡Oh Kuraka de los espíritus! / hombrecito, hombrecito, / hi hi hi! Dende, dende, dende! / Ganganga ganganga gangah...

¿Será Sungui, el Kuraka de los supays / que sale del mundo del agua? / Su espíritu viene jugando / flema fresca, flema de ovos / quiere trago, el hombrecito...

¿Será el espíritu negro / ese supaycito que juega? / su espíritu *ikarand* juega... / ¿Le gustará su tono? / Por eso viene acá jugando bonito; / el lindo tono para ikarar, / quiere jugar el supaycito... (BRAGA *apud* ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 394-395)

Os ícaros são cantos xamânicos, entoados em processos de cura. Nesse exemplo temos um ícaro em invocação à deidade *Sungui*, ou *Yacu Supairuna*, espírito das águas, que junto a sua esposa, *Yacu Mama*, são os donos dos peixes; posição confirmada no verso que fala que *Sungui* sai do mundo da água. Essas entidades fazem parte do panteão de divindades da mitologia andina-amazônica. O canto-poema se inicia com um vocativo, nomeado *Sungui* como *kuraka* (cacique) dos espíritos, ou *supays*, evidenciando a importância e a devoção à entidade por parte do autor.¹⁴ No processo de colonização, o termo *supay* foi erroneamente associado ao Diabo cristão; o termo, na realidade, se refere tanto a uma entidade individualizada do panteão andino (uma divindade do submundo), quanto a uma coletividade de entidades; *supays* seriam algo como espíritos. A antropóloga Blanca Muratorio (1998) apresenta a história de vida do homem de conhecimento *napuruna*, *Rucuyaya Alonso*, na qual aparece o seguinte depoimento: “O rio também é a nossa vida, mas há cada vez menos peixes, deve ser que o *yacusupai* (um dos espíritos do rio) não gosta de dinamite” (MURATORIO, 1998, p.120, tradução nossa). O narrador indígena cita o nome de um dos espíritos do rio: “*yacusupai*”, nome formado por *yacu* (água) e *supai* (espírito), palavras de origem quéchua.

A primeira estrofe do poema não é totalmente inteligível, devido à presença de onomatopeias ou palavras de algum idioma mítico para as quais não foram encontradas tradução. O mesmo conjunto de palavras aparece na versão quéchua. *Sungui* chega “jogando” ou “brincando”. No contexto do xamanismo, a evocação das entidades através dos cantos materializa sua presença no mundo físico; disso a razão do espírito “brincar bonito” entre os vivos, como se afirma no ícaro em questão. Na tradução do poema é interessante o uso assimilado ao espanhol de vocábulos quéchua. O substantivo “*ikaro*”, bem como as formas verbais “*ikarar*” e “*ikarando*”¹⁵ têm usos

¹⁴ Os xamãs são donos de seus ícaros. No contexto dos ícaros e demais cantos xamânicos é sempre complicado falar de autoria. Aqui respeitamos a decisão metodológica da antologia em considerar Raúl Braga como autor.

¹⁵ Respectivamente no 3º e 6º verso da última estrofe.

contemporâneos no contexto de religiões vegetalistas da Amazônia Peruana. A variação aparece também na versão quéchua; nos versos correspondentes à versão espanhol aparecem as palavras “ikarapi” e “ikarana”. Segundo MacRae (1992) os ícaros estão associados ao uso de plantas e outras substâncias psicoativas juntamente a cantos com finalidade curativa. De acordo com o autor o substantivo ícaro vem “do quichua yakaray, que significa assoprar fumaça para curar” (MACRAE, 1992, p. 41).

A presença de onomatopeias na primeira estrofe, bem como o uso do vocativo, exprime a marca da oralidade, característica de produções de locais nos quais o rapto da escrita aconteceu mais tardiamente e onde a tradição oral ainda circula com intensidade, percebendo-se a intermediação entre as distintas regiões literárias dos sistemas oral-escrito.

Na sequência do capítulo é apresentado o poema “Urastiru runa”, de Augusto Jipa:

Kari wawashituka / tukuykuna piñashka / sapalla shayani. / Tukuykuna chikniska,
/ kari wawashituka, / sapallami shayami...

Urastiru wawaka, / sapallami shayani, / kari wawa shituka / tukuykuna piñashka,
/ sapallami shayani, / kari wawa shituka.

Yo el hombrecito / reñido por todo / solito me quedo. / Odiado por todos, / yo el
indiecito, / solito estoy parado! /

Yo el Urastitu wawa, / solito me quedo, / yo el hombrecito, / reñido por todos, /
solito estoy parado, / yo el indiecito. (RIPA *apud* ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 396)

Um aspecto de destaque nesse texto é que o autor não apresenta tradução para o título do poema. A palavra *runa* (pessoa) é mais conhecida e sua menção é relevante, pois remete ao modo de designação dos habitantes do Tahuantinsuyu: os runas. Em busca de uma tradução para a palavra *Urastiru* encontramos o significado de forasteiro.¹⁶ Assim, o título poderia ser traduzido como pessoa estranha, ou de fora,

¹⁶ Definição encontrada no dicionário inglês-quéchua de Gary Parker (1964).

que veio de outro lugar. O eu-lírico, em situação estrangeira, sente-se em desacordo com tudo, sentindo a solidão de ser “de fora”. Esse sentimento se deve, provavelmente, à sua condição indígena, *indiecit*, o que lhe confere baixo status social. No primeiro verso da segunda estrofe reaparece a ideia de estrangeiro, mas junto à palavra *wawa*, que significa criança,¹⁷ sendo possível interpretar que se trata de uma criança, ou jovem, ou a representação de um traço de imaturidade ou fragilidade do eu-lírico, que se sente sozinho e odiado por todos devido a sua identidade indígena. A palavra *Urastiru*, que não é traduzida na versão em espanhol e em cuja pronúncia não será necessário excessivo esforço para vê-la como uma corruptela de forasteiro, acaba formando com a palavra *wawa* o equivalente a uma conjunção, revelando o alcance do imbricamento linguístico e cultural que se enraizou não apenas nas culturas nativas, mas também na cultura colonizadora europeia, gerando marcas visíveis de zonas de contato em estreita aliança.

De Orlando Ashanga a antologia traz o poema “Sunu runa”:

Sunu yakumanda kani, / Suma suma shayarkani, / wayna wayna shayarkani. /
Ama pacha piñawangui, / Alli pacha riksiwangui. / Kallpa kallpa shayarkani, /
Kanga allí pacha riksiwangui. / Mishki mishki ñawi kangui.

Soy del río Sunu; / elegante, elegante he sido, / joven, joven he sido. / Por favor no
me riñas, / Muy bien me conoces... / Corriendo corriendo he venido. / Tú muy bien
me conoces. / Dulce, dulce está tu cara! (ASHANGA apud ESPINO RELUCÉ, 2022,
p. 397.)

Aqui o autor também não traduz o título, mas é possível perceber que se trata uma espécie de nome gentílico, algo como “pessoa do rio Sunu”. Novamente Blanca Muratorio nos auxilia com a explicação: “todos os falantes de Quéchuá do Oriente se identificam como Runa, palavra que em quéchuá significa ser humano, e os de Napo como Napo Runa. Internamente, os Napo Runa diferenciam-se pelos nomes das vilas ou da zona do rio de onde provêm” (MURATORIO, 1998, p. 18, tradução nossa). A

¹⁷ Dicionário online português - Cusco Quechua.

ideia é confirmada pelo primeiro verso do poema, em que a voz poética afirma ser do rio Sunu.¹⁸ Na sequência é estabelecida uma comunicação com um interlocutor desconhecido, a quem o eu-lírico interpela de maneira subjetiva e emotiva, pedindo a esse interlocutor que não ria dele.

Se algo transparece nos três poemas anteriores é o “processo” reverso que se observa no chamado raptó da escrita: se por um lado a voz indígena faz uso da língua dominante para seguir se expressando em outra cultura, por outro lado, o espanhol, como língua que “recebe” essa voz estrangeira em sua estrutura, acaba cedendo terreno ao que não encontra tradução ou não processa como elemento normal em seu funcionamento. Seja repetindo o nome *supay* que traduz por espírito, “¿Será Sungui, el Kuraka de los supays / que sale del mundo del agua?” no primeiro poema, seja importando o substantivo *wawa* da língua nativa no segundo, ou ainda reproduzindo as repetições tão frequentes no enunciado quéchua no terceiro (“elegante, elegante”; “joven, joven”), as operações deixam claro a formação de uma região literária, como salientou Espino, em que as línguas se juntam e se separam de acordo com as necessidades de seus usuários e suas pugnas identitárias.

Também de autoria de Orlando Ashanga é apresentado o poema “Wañuskata wakana / Llantos”:

Ñuka karilla wañuwanguimi... / ¿Ima urata rikuskayki? / Chikapa hichusa riwanguí. / Alli kari kawarkanguí. / ¡Ay! ñuka karilla, sapalla sakiwanguí... / Pingaypa washaka rimawanakunga. / Kanka allima riwanguí, / mana ñaharisa kawsawanguí. / ¿Ima urata tupaskayki? / Sapalla chari kawsasha...

Una esposa canta la muerte de su marido:

¡Ay! ¡Mi maridito, has muerto! / ¿Cuándo te voy a ver? / Para siempre vas dejándome... / Buen marido has sido para mí. / ¡Ay! Mi maridito, me dejas sola. / Ahora chismes me hablarán. / Tú te vas a una vida mejor. / No estarás sufriendo ya. / Tan bueno que has sido para mí, / Ya has muerto... / ¿Cuándo volveremos a encontrarnos? / Quizás viviré sin nadie ya... (ASHANGA apud ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 398).

¹⁸ O Rio Sunu, ou Suno, é um afluente do Rio Napo em sua região alta, no Equador.

Em relação à forma percebe-se que não há correspondência entre a quantidade de versos nas duas versões. Outro aspecto formal diz respeito ao uso, na versão quéchua, da pontuação bem característica do espanhol (com o uso dos pontos de exclamação e interrogação invertidos no início das frases), o que evidencia as interferências de uma região literária em outra: sistema quéchua e sistema espanhol. O poema traduz o lamento pela morte da pessoa amada. Ainda que o autor seja um homem, a voz enunciativa é feminina e revela apreensões tipicamente femininas, como o medo de ser “falada” por já não ter mais marido, demonstrando uma característica das relações de gênero naquela sociedade, na qual uma mulher só é respeitada sob a proteção de um homem, seja pai, irmão ou esposo.

O poema “Sisamanta / De la flor” tem atribuição coletiva a Lusdina Cariajano S., Dionisio Mucushúa C. e Aurelio Dahwa, representantes do quéchua de Pastaza:

Sisastu kanstuka wiñamki suma / pankayustu. / Na atunstu kashpayki sisastunki / sumastuta. / Kanstuta rikunchi suma / sisastuta. / Kanka rikurinki karan tutamanta / pukahakllastu. / Sisastu kanstuka asnastunki / mishkikllastu. / Kanstuta mukthinchi sumata / asnahushkaykita. / Kanpi tantarinahun tukuy / animalstukuna.

Florezilla de la cantuta creces / con unas lindas hojitas. / Ya siendo grandecita floreces / lindísima. / Cantuta, observamos / tu linda florecilla. / Tú apareces cada mañana / colorada y majestuosita. / Florecilla de la cantuta emites / una fragancia muy dulce. / Cantuta, percibimos agradablemente / la fragancia que emites. / En ti se reúnen interactuando / todos los animalitos. (CARIAJANO et. al. apud ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 400; tradução p. 410).

O poema é construído como uma ode à *cantuta* (*Cantua buxifolia*), flor tradicional da região andina, considerada sagrada pelos Incas e atualmente tomada como a flor nacional do Peru. Percebe-se, no texto, a ideia de reverência à natureza e valorização dos elementos do ambiente natural, bem como a escolha pela espécie vegetal como uma valorização simbólica do Tahuantinsuyu. Entre os poemas apresentados no capítulo oito esse é o único que tem como característica o *ñuqayku*,

por ter sido publicado somente em quéchua (a tradução foi realizada na antologia de Espino Relucé). Cantuta, que é tradução do termo quéchua *kanstuta*, aparece como uma tradução quase literal da expressão nativa, reforçando a ideia de uma região intercultural (e literária) comum entre as duas línguas.

Outra representante do quéchua de Pastaza é Elena Romain Pua, com o poema “Los pihuichos / Chay chukikuna”:

Los pihuichos de mi selva / son de color verde, / verde como los bosques / de mi selva extensa.

En las ramas del shimbillo / gritan que gritan, / comen que comen, / pasan las horas, / trepan las ramas / confundiéndose entre las hojas.

Los puhuichos de mi selva / son de color verde, / verde color esperanza, / trepan sobre las ramas / confundiéndose entre las hojas, / alegrando el silencio de los bosques.

Ñukanchipa sachapi / chay chukikuna kanakun / sumak verde rikurikuna / kay ñukanchipa sachapi / sumak tiyanakun.

Shimbillu pallkapi chukikuna / kaparinakun kushiyasa / muyaykunata mikusa / paykuna chaypi shishanakun / chay chukikuna paykuna shishankun / suk pallkapi chayamanta / pas panka ukipi mitikunakun.

Ñukanchipa sachapí / chay chukinuna kanakun / sumak verde rikurikuna / kay sachakuna suk chapana / shina kanakun.

Chay chukinuna pay kuna / sikanakun / suk pallkapi chaymanda / pas panka ukipi mitikunakun. / Yapa kushiyasa paykuna / sachapi sikana kun / suk kaspipi chaymanda / pandarinakun panka ukupi. (PUA apud ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 402-403).

Algo interessante que se nota nas versões do poema de Elena Romain Pua apresentadas na antologia, é que elas não têm a mesma quantidade de estrofes e versos. Enquanto a versão espanhola tem 3 estrofes e 16 versos, a versão quéchua possui 4 estrofes e 25 versos. Outro aspecto que chama atenção é o fato de a versão em espanhol ser apresentada primeiro, o que distingue esse texto dos demais, em que

primeiro se apresenta a versão em quéchuá. Mais uma vez está presente a característica de reverência à natureza, aqui personalizada em símbolos relacionados à Floresta. Se nos poemas das regiões andinas vão aparecer como símbolos os altos cumes e os condores, nesse poema os símbolos são transportados para a realidade local: as maritacas, o shimbillo (ingazeiro), os bosques, a selva. Na tradução do poema ao quéchuá, também podemos notar através do par *shimbill* / *shimbillu* o mesmo movimento especular de reprodução do sintagma que, como uma árvore que se balança sob o vento, transita de uma língua a outra disfrutando de uma grande liberdade semântica.

Em relação ao quéchuá de Chachapoyas, Gonzalo Espino adverte que são raros os registros poéticos dessa variante. A antologia apresenta a letra da canção “Kunan punchuy”, atribuída a Rosa Pingus de Visalot, registrada e traduzida em 2016 por Jairo Valqui:

I - Kunan punchuy nami rini / mayushinay kaparishpa / kelo urku waklo urku /
kawakushpay nami rini / kelo chimba waklo chimba / riwi chakay chimbay rini

II - kikin amunch nami yatran / ma wañushpay ma kutimusha

Hoy día ya me voy / como el río gritando / de este cerro al otro cerro. / Mirando ya
me voy / de este lado al otro lado / río y puente cruzando me voy.

El mismo Dios nuestro ya sabe / si no muero yo volveré. (VISALOT apud ESPINO
RELUCÉ, 2022, p. 405).

Percebe-se que a voz enunciativa do poema está de partida, pois utiliza as metáforas do rio, que vai de um lugar a outro, e do cruzar a ponte para provavelmente chegar à outra margem do rio. Essa travessia é um tema comum na literatura quéchuá e se relaciona ao movimento migrante e à dualidade *ayllu* – cidade. O eu-lírico da canção, que se encontra em condição migrante, expressa o desejo de retorno ao seu local de origem. A pergunta que se coloca para a tradução recai sobre a palavra *Dios* (Deus), com maiúscula, cuja presença no original carece de ressaltado, o que pode revelar mais da formação religiosa do tradutor que da natureza do próprio poema.

O último poema do capítulo, *Tunki pisqu / Gallit de las r̄eas*, também possui atribuição de autoria coletiva:¹⁹

Mayu patantam hamuchkani / Puka tunki pisqu / Pisquchin pisquchin.

Río patantam hamuchkani / Puka tunkipisqu. / Pisquchin

Wawachaykupas kanastachapi / qipikusqam hamuniku. / Kanastachapi pichkasqacha / Wawachaykupas hamun.

Pichiwsa kankachata mikustin. / Chaotari chaotari / Challwacha kankachayuq.

Por la orilla del río, / gallito colorado, estoy viniendo. / Pisquchin, pisquchin.

Por la orilla del río, / gallito colorado, estoy viniendo. / Pisquchin.

Vinimos cargado nuestros hijitos / en canastitas. / Vienen nuestros hijitos / Pikchadito en canastita.

Comiendo asadito de gorrión. / Chaotari chaotari / Con el asado de pescadito. (ÁGUILA apud ESPINO RELUCÉ, 2022, p. 406-407)

O *gallit de las r̄eas* (*Rupicola rupicola*) é uma ave bastante presente na Cordilheira dos Andes, e que efetivamente possui a cor vermelha a que se refere o poema. No texto o *gallit* [galo da serra] é escolhido como interlocutor, é com ele que o eu-lírico comunica sua chegada, pela margem do rio. A voz poética assume uma dimensão coletiva na terceira estrofe, expressando o sentimento daqueles que viajaram carregando seus filhos em cestas – possivelmente em um processo de migração. A situação marginal se intensifica no relato da refeição que eles fizeram: pardal e peixe assados. O bilinguismo e a mútua interferência espanhol-quéchuá estão presentes no poema, como pode ser percebido na presença da palavra *rí* [rio] na versão em quéchuá (2º verso) e por palavras não traduzidas na versão em espanhol.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹⁹ Autoria coletiva atribuída a Crisóstomo Águila, Zenobia Noa, Teodur García, Idilio Yangale y Fabían Flores.

O lançamento recente da antologia *Harawinchi: poesía quéchua contemporánea* demonstra a vitalidade da língua quéchua na atualidade, não só nas regiões das serras andinas, mas também nas regiões de influência histórica do Tahuantinsuyu, como a Amazônia. A leitura de poemas, cantos, mitos e relatos históricos amazônicos revelam a influência da cultura incaica entre os povos da floresta, que persiste no imaginário contemporâneo, como pudemos comprovar através dos relatos do pajé Gabriel Gentil Tukano. No contexto específico da região do Rio Negro, os estudos de Gabriel Gentil apontam para a origem incaica do Jurupari, iluminando um pouco os mistérios sobre esse rito secreto masculino e sobre a existência de um sistema patriarcal pré-colonial.

Interessante também notar que conceitos desenvolvidos para a compreensão da literatura oral e da literatura indígena no contexto andino, como processo, raptado da escrita e região literária são perfeitamente aplicáveis ao contexto amazônico e brasileiro, o que sinaliza um grande potencial na troca de conhecimentos entre pesquisadores brasileiros e hispano-americanos. Os estudos literários desde os Andes se mostram, em muitos aspectos, avançados em relação à realidade brasileira e oferecem substancial contribuição aos estudos da literariedade oral e indígena. O trabalho realizado por Gonzalo Espino e seus colaboradores oferece uma possibilidade única, a de conhecer um material precioso, que de outra forma estaria restrito a uma circulação muito local ou ao esquecimento.

REFERÊNCIAS

BERDALES RODRIGUES, César. Quimisha incabo ini yoia – leyendas de los shipibo-conibo sobre los tres incas. *Comunidades y Culturas Peruanas*, n. 12, Ministerio de Educación – ILV, Peru, 1979.

CALAVIA SAÉZ, Oscar. O inca pano: mito, história e modelos etnológicos. *MANA*, v. 6, n. 2, p. 7-35, 2000.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Quando a terra deixou de falar*. Cantos da mitologia marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Peru: CELACP – Latinoamerica Editores, 2003.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. La poesía quechua: rapto de la escritura y corpus contemporáneo (siglos XX y XXI). *Investigaciones Sociales*, v. 22, n. 41, p. 289-300, 2019.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Harawinchis: poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Puente Piedra, Peru: Ediciones Pakarina, 2022.

GENTIL, Gabriel. Bahsariwii – a casa de danças. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 14, suplemento, p. 213-255, 2007.

GLOSBE. Dicionário português - Cusco Quechua, 2022. Página inicial. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/pt/quz>. Acesso em: 26 de set. de 2022.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. Manaus: Editora Valer, 2011.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social em América Latina (1492-1988)*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1990.

MACRAE, Edward. *Guiado pela lua. Xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MINISTERIO DE CULTURA. *Los pueblos ashaninka, kakinte, nómatsigenga y yanesha*. Lima, Peru: 2014.

MURATORIO, Blanca. *Rucuyaya Almsy y la historia social y económica del Alto Napo*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala, 1998.

PARKER, Gary. *English-Quechua dictionary*. Cuzco, Ayacucho, Cochabamba. Ithaca, EUA: Cornell University, 1964.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta. Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

STRADELLI, Ermanno. A lenda de Jurupari. In: MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarachirí*. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Lima, Peru. Instituto de Estudios Peruanos, 1987.

Nota de editor:

Artigo submetido para avaliação em: 28 de fevereiro de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 02 de junho de 2023.