

“Laura em aimará”: referências italianas na dinâmica cultural andina proposta por Gamaliel Churata

“Laura in Aymara”: Italian references in the Andean cultural dynamics proposed by Gamaliel Churata

Meritxell Hernando Marsal

RESUMO: O escritor peruano Gamaliel Churata (1897-1969) incorpora na sua obra personagens e referências italianas que devem ser compreendidas a partir da dinâmica cultural que o autor propõe a partir das culturas andinas, que configuram o eixo discursivo da obra do ponto de vista temático, filosófico e linguístico. Em um primeiro momento, vai ser descrita a militância vanguardista de Churata nos anos vinte na revista *Boletín Titikaka* (1926-1930) e o conceito de indoamericanismo desenvolvido por ele, pois implica uma definição da identidade americana fundada no reconhecimento contemporâneo das culturas originárias (com forte crítica ao colonialismo interno das repúblicas americanas) mas aberta à diferença. A seguir, o sistema estético dos tecidos andinos oferecerá modelos de relação, como o *tinku* e as *k'isas*, que implicam tensão e metamorfose. Com base nesse paradigma relacional, poderá ser entendido o lugar que a obra de Churata oferece a Dante e Petrarca, onde os versos, personagens e palavras em italiano entram em um diálogo ativo com a concepção andina da morte como semente e continuidade e, em certa forma, se aimarizam.

Palavras-chave: Gamaliel Churata. Dinâmica relacional andina. Morte. Dante. Petrarca

ABSTRACT: Peruvian writer Gamaliel Churata (1897–1969) incorporates Italian characters and references into his work, which should be understood according to the cultural dynamics proposed by the author based on Andean cultures, that configure the philosophical, thematic, and linguistic discursive axis of his work. First, this article will describe Churata’s avant-garde militancy in the 1920s in the magazine *Boletín Titikaka* (1926-1930) and the Indo-Americanism concept, developed by him, which implies a definition of American identity grounded on the contemporary acknowledgment of originary cultures (with strong criticism towards the inner colonialism of American republics), but open to difference. Following, the aesthetic system of Andean fabrics will offer relationship models, such as *tinku* and the *k'isas*, which imply tension and metamorphosis. Based on this relational paradigm, it will be possible to understand the place offered by Churata to Dante and Petrarca in his work, where verses, characters, and words in Italian enter into active dialogue with the Andean conception of death as seed and continuity and, in a certain way, become aimará.

Keywords: Gamaliel Churata. Andean relational dynamics. Death. Dante. Petrarca

Petrarca no vïo en Oriente
ni Occidente, Laura plena
cual esta Laura inminente.

Gamaliel Churata (1897-1969) foi um escritor peruano que construiu sua obra procurando a valorização das culturas andinas de expressão quíchua e aimará, que se desenvolveram em torno ao Lago Titicaca. Trata-se de um marco cultural transnacional, especialmente vinculado com a Bolívia e o sul do Peru, mas presente em outros territórios como Argentina, Chile, Equador ou até o Brasil, pois as culturas andinas mantiveram relações ativas com a Amazônia e seus povos. Trata-se, além disso, de uma

proposta translinguística, pois Churata procura incorporar na sua obra termos e conceitos dessas línguas, criando um tecido linguístico heterogêneo¹, que busca ressaltar a idoneidade e atualidade das contribuições culturais andinas. O que esse programa, que parece tão local, tem que ver com a cultura italiana? Qual poderia ser a função das referências a Dante ou Petrarca que encontramos na obra de Churata? Como funcionam as palavras italianas que Churata gosta de abrigar na sua poesia?

Para responder essas perguntas é preciso refletir, em primeiro lugar, sobre as dinâmicas culturais que Churata põe a funcionar na sua obra, e, em um segundo momento, sobre os procedimentos translinguísticos que ele ensaia. Para realizar essas considerações, vou trabalhar com dois livros: *El pez de oro*, que constitui a máxima expressão de seu projeto que ele conseguiu publicar em 1957², em La Paz, Bolívia; e *Hararuñas del Chullpa-tullu*, livro de poemas inédito, em que estou trabalhando junto à pesquisadora Helena Usandizaga.

Militância vanguardista

Arturo Peralta, nome de batismo de Churata, morou desde criança na cidade de Puno, à beira do lago Titicaca, e conviveu com as culturas indígenas do local. Sua formação esteve marcada pela influência de Antonio Encinas³, pedagogo que trabalhou como diretor no Centro escolar de Varones nº 881 onde Churata estudava, e que incentivava a autonomia e o sentido crítico de seus estudantes em relação ao próprio contexto social. As primeiras iniciativas literárias de Churata são deste momento inicial, e ele chegou a afirmar que *El pez de oro* se gestou nesse ambiente. Da curiosidade e a livre experimentação incentivadas por Encinas procede o autodidatismo de Churata,

¹ A noção de heterogeneidade para as literaturas andinas foi desenvolvida pelo crítico peruano Antonio Cornejo Polar. Cfr: O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: Voz e Letra no “Diálogo” de Cajamarca. *O condor voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

² Gamaliel Churata foi um intelectual que tem uma extensa obra como jornalista, com participação com contos e poemas em várias publicações, mas que apenas publicou uma obra literária em vida, *El pez de oro*. Porém, ele deixou uma grande quantidade de inéditos que começaram a ser publicados recentemente: em 2010, Riccardo Badini editou *La resurrección de los muertos* e, em 2017, Paola Mancosu editou *Khirkhilas de la sirena*. Atualmente uma equipe internacional está trabalhando na edição de outras obras inéditas, tanto livros de poemas como ensaios.

³ Antonio Encinas foi um renovador pedagógico interessado no desenvolvimento de uma escola laica e liberal que acolhesse também a população indígena. Entre suas obras do período destacam *Educación del indio* (1908), *Educación de la raza indígena* (1909) e *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú* (1932), que foi prologado por Churata. Encinas chegou a ser reitor da Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1931) e Diretor do Instituto Indigenista Peruano e Presidente do Instituto de lenguas aborígenes (1957).

fórmula não regrada de estudos de onde provêm as mais diversas leituras e referências. O seu conhecimento da cultura italiana emana certamente desse esforço por se instruir apesar de ser obrigado a abandonar a escola muito cedo por dificuldades econômicas.

Depois de uns inícios jornalísticos no jornal anarquista *La Tea*, de uma viagem para Bolívia onde contribuirá junto com Carlos Medinaceli para fundação do grupo de renovação literária agrupado em torno da revista *Gesta Bárbara* (1918-1926) na cidade de Potosí, e de uma estréia poética vinculada à estética do modernismo hispanoamericano de Rubén Darío, ele se engaja de forma militante na valorização das culturas andinas a partir de 1920, em que começa a trabalhar na Biblioteca Municipal de Puno. Em 1924 assina seu primeiro texto como Gamaliel Churata, pseudónimo que reúne uma referência bíblica, Gamaliel, com uma palavra quíchua e aimará que significa dotado ou iluminado (Vilchis, 2008). Em 1925, organiza o Grupo Orkopata, grupo de vanguarda que publicou a revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), além de diversas iniciativas artísticas e políticas, e que foi definido como um “indigenismo de vanguarda” (Vich, 2000) ou como “vanguardia plebeia” (Monasterios, 2015). Arturo Vilchis destaca como esse grupo “quebra com a modalidade de produção artística vigente”⁴ (Vilchis, 2008, p. 60) pois, em lugar de definir a cultura como espaço de poder da elite, é entendida como espaço de discussão socialmente diversificado, onde tem entrada, pela primeira vez, membros indígenas. Elizabeth Monasterios destaca essa participação para caracterizar um indigenismo que se situa além da representação: “Nessa comunidade que foi o ayllu-Orkopata não buscou-se essencializar o índio nem sua cultura, mas viver e pensar com ele, sem comprometer sua *diferenciabilidade* cultural”⁵ (2015, p. 129, grifos da autora). Nele, Churata atua como dinamizador cultural, propondo leituras e discussões, conseguindo novidades literárias, organizando eventos como recitais de poesia, conferências, danças indígenas ou a representação do teatro quíchua de Inocencio Mamani. Essa função de promotor a realiza também na revista *Boletín Titikaka*, que esteve aberta às diversas correntes da vanguarda latino-americana em que se valorizasse o vernáculo, e em que publicam escritores como Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui, Germán List Arzubide, César Vallejo, Magda Portal, Pablo de Rokha, Hugo Mayo, Luis Cardoza y Aragón, entre muitos outros. Característica

⁴ “rompe con la modalidad de producción artística vigente”. Todas as traduções para o português da obra de Churata e sua fortuna crítica foram realizadas pela autora do artigo.

⁵ “Desde esa comunidad que fue el ayllu-Orkopata no se buscó esencializar al indio ni a su cultura, sino más bien vivir y pensar con él, sin comprometer su *diferencialidad* cultural”.

dessa mobilidade cultural promovida por Churata é a técnica do intercâmbio de revistas, que permitiu a essa pequena publicação do sul peruano estabelecer uma rede de comunicação transcontinental.

No *Boletín Titikaka* percebe-se já a dinâmica entre o local e o exterior que Churata almeja. Estabelecendo um conjunto de afinidades de intenção, fundadas na renovação literária e na reivindicação vernácula, seja esta urbana ou revolucionária, a revista consegue a articulação dos diversos atores e grupos de vanguarda. O circuito que se estabelece para a modernidade literária é continental, não nacional, e se alimenta de produções e de agentes do México até a Argentina, passando pelo Brasil. Esse detalhe é excepcional para a época, pois a língua não se impõe como eixo vertebrador do vínculo continental. No *Boletín Titikaka* há diversidade linguística: o espanhol predomina, mas há espaço para o quíchua e o aimará (até em formato remoto, pois reiteradamente encontra-se na revista um anúncio onde Julián Palacios oferece-se para dar lições dessas línguas por correspondência), para o português dos poemas de Mário de Andrade ou para o francês do brasileiro Charles Lucifer (seudónimo de Antônio Dias Tavares Bastos).

Nesse momento de militância vanguardista é preciso destacar o vínculo entre Gamaliel Churata e José Carlos Mariátegui. Mariátegui foi o fundador do Partido Socialista peruano e da revista *Amauta*, onde Churata colaborava frequentemente, e teve uma grande influência em toda a geração de escritores peruanos dos anos 20, tanto literária como ideologicamente. É sabido que Mariátegui viajou em 1919 para Itália, lá casou com Anna Chiappe, conheceu a agitação política e intelectual que caracterizou a anos posteriores à primeira guerra mundial na Itália, com o *biennio rosso* e o surgimento do fascismo, e retornou em 1923 para o Peru com referências que marcaram a sua produção, como Benedetto Croce, Piero Gobetti, Antonio Gramsci e Adriano Tilgher (Nodari, 2018). Se bem essas referências não aparecem nas cartas trocadas com Churata, o universo cultural e ideológico em que o mestre se situava era conhecido e compartilhado pelos seus colaboradores. Churata se define a si mesmo como socialista, não vinculado a uma disciplina de partido, mas engajado com uma transformação social que no Peru devia passar pela reforma agrária e a valorização da cultura indígena. Essas ideias encontram-se também nos famosos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui. Evidenciando o vínculo entre os dois intelectuais, o

último número da revista *Boletín Titikaka* foi dedicado integralmente à morte de Mariátegui.

Churata, como foi colocado, realiza uma função de coordenação e dinamização cultural dentro da revista, não tanto uma função autoral. Mas entre os textos que ele publica destaca o artigo “Indoamericanismo”, no número de maio de 1928. Essa palavra, que também usa Mariátegui e Víctor Raúl Haya de la Torre, mas da qual o *Boletín* reivindica a invenção, implica uma concepção territorial vinculada à cultura indígena entendida como eixo integrador do alheio que pode pensar-se em duas direções: em primeiro lugar, como desafio anticolonial, pois o que uniria a diversidade continental não é a colonização espanhola ou portuguesa, mas aquilo que as antecedeu e que resistiu à conquista. E, em segundo lugar, como programa de ação que buscava o protagonismo indígena. Mas o indigenismo de Churata é bem mais radical que o indigenismo convencional, protagonizado pelas elites provincianas do Peru da época. Nesse sentido é esclarecedora a resenha que Churata realiza do livro indigenista de Luis Valcárcel *Tempestad en los Andes* (1927). Enquanto Valcárcel defendia a necessidade de tutelar os indígenas até que conseguissem sua emancipação, Churata assinala a necessidade de traduzir sua prédica ao quíchua: uma iniciativa desafiadora, significativa da distância que o separa do indigenismo convencional. A trampa do indigenismo, sua incapacidade de dialogar com os sujeitos que defende, da qual deriva uma representatividade não pactuada, se quebra ao contato com o idioma próprio. Na resenha de Churata, a doutrina de Valcárcel fica exposta, nem que seja por um instante na imaginação do leitor, a sua efetivação social.

Desta maneira, Indoamérica constitui um desafio não apenas ao imperialismo, como queria Haya de la Torre, mas um questionamento à própria colonialidade das repúblicas americanas, que mantiveram as estruturas racializadas do poder (Quijano, 2000). O projeto de Churata, definido no artigo “Indoamericanismo” procura uma cidadania plural e plurilíngue, além da univocidade que mascara a mestiçagem. De fato, sua definição do indoamericanismo é o reverso da categoria de mestiçagem que, a partir de *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, estava se impondo na América Latina como definição nacional. Se a mestiçagem celebra a mistura para afirmar a mesmidade ocidental, o indoamericanismo de Churata a assimila à unidade indígena: sobre o estrato indígena, diz no artigo, “o continente é povoado por indivíduos que representam todas

as raças humanas numa matriz aborígine”⁶ (Mamani, p. 85). O conceito de raça é esvaziado por Churata de seu essencialismo e transformado em ponto de vista privilegiado que promove uma re-interpretação histórica e social de América, fundada em um lugar de enunciação à margem das versões oficiais: do ponto de vista indígena ele questiona a ordem social, política e literária do momento. Churata está interessado em destacar a proeminência vitalizadora do indígena em uma aliança que não rechaça, mas incorpora o alheio: “o fatalismo de América é permanecer pronta para captar a mensagem do mundo”⁷. Ao final de seu texto, Churata assinala o objetivo político de seu idoamericanismo como um “projeto de cidadania continental”, ao que contribui “a vigorosa humanidade de nossas estéticas revolucionárias”⁸.

Assim, pela valoração indígena e o intercâmbio continental, a modernidade americana se singulariza e alcança uma posição mais favorável que a europeia, ameaçada de decadência (segundo o livro clássico de Oswald Spengler, muito lido na época). Em oposição a posturas que promoviam um sentimento nostálgico pelo passado incaico ou exigiam a ocidentalização da população indígena, Churata destaca a prioridade das culturas indígenas para pensar a identidade americana e suas relações. Churata realiza uma inversão em relação a posições que vinculam as culturas andinas com o atraso, destacando sua atualidade. Para Churata, a dominação ocidental está levando o mundo à beira da extinção, e é nas culturas andinas que podem ser encontradas atitudes em relação à vida que podem servir como modelo. Em *El pez de oro* ele afirma:

Não porque pretendemos pendurar ridículas miçangas, sim porque na sua elementaridade nos leva a fatos que importam, nas ordens política e moral, sobretudo, conquistas das que derivará a Civilização, se, como é desejável, supera os extravios que a deixaram à beira de um abismo, convém estabelecer se o Tawantinsuyu pode constituir ainda uma solução para América e para o homem⁹. (Churata, 2012, p. 189)

Esses fatos que importam e que aparecem enunciados em *El pez de oro* são o vínculo com o entorno, os ciclos da vida, as relações animais (sendo o ser humano considerado um animal humano), a percepção relacional da morte, etc., e são

⁶ “se puebla el continente de individuos que representan fundidas en matriz aborigen todas las razas humanas”

⁷ “el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo”.

⁸ “proyecto de ciudadanía continental”; “la vigorosa humanidad de nuestras estéticas revolucionarias”.

⁹ “No porque pretendamos colgarle ridículos abalorios, sí porque en su elementalidad conduce hechos que importan, en los órdenes político y moral, sobre todo, conquistas a que habrá que derivar la Civilización, si, como es desearles, supera los extravíos que la han puesto en la ceja de un abismo, conviene establecer si el Tawantinsuyu puede aún constituir solución para la América y para el hombre”.

confirmados durante todo o livro pelo uso estratégico dos referentes ocidentais. Para Churata é imprescindível o diálogo, mas trata-se de um diálogo planejado que conecta com conteúdos andinos que lhe interessam. Riccardo Badini assinala esse procedimento no livro *La resurrección de los muertos*:

Churata não fez parte das vanguardas ortodoxas, tinha mais bem a capacidade de farejar no pensamento contemporâneo procurando fendas no logocentrismo ocidental ou zonas de contactos e nesses espaços críticos elaborar imediatamente nexos dialéticos com o pensamento indígena que queria resgatar¹⁰. (Badini, 2010a, p. 26)

Dinâmicas culturais andinas

Churata promove uma estratégia de diálogo tenso com a cultura ocidental em que a contribuição andina é valorizada como elemento principal. Não se trata de uma relação pretendidamente harmônica ou em que se proponha uma síntese dos elementos em diálogo. Churata é consciente do intercâmbio desigual em que têm participado as culturas andinas em relação aos referentes ocidentais desde as guerras de colonização no século XVI. O ponto de partida do diálogo está constituído pela consciência da condição colonial, do genocídio do e epistemicídio que tentou apagar essas culturas, e suas operações no presente em forma de violência, menosprezo ou medo. Mas também não é proposta uma “deglutição” do ocidental, à maneira da Antropofagia de Oswald de Andrade. Trata-se de um diálogo onde os elementos convocados estão em tensão e alertas, sem que um anule o outro, em que se estabelecem relações de reciprocidade. Para entender a dinâmica cultural que Churata propõe, e o papel que jogam nela os referentes ocidentais, e em particular os italianos, resulta esclarecedor partir de formulações andinas de relação, em que Churata se baseia, como as *k'isas* dos tecidos ou o *tinku*.

O paradigma relacional dos tecidos andinos

¹⁰ “Churata no formó parte de las vanguardias ortodoxas, más bien tenía la capacidad de husmear en el pensamiento contemporáneo buscando grietas en el logocentrismo occidental o zonas de contactos y en esos espacios críticos elaborar inmediatamente nexos dialéticos con el pensamiento indígena que quería resgatar”.

Os tecidos são uma das maiores expressões estéticas nos Andes, com técnicas muito complexas que são passadas de geração em geração, especialmente pelas mulheres. A antropóloga Denise Arnold define os tecidos como práticas textuais que constituem meios de comunicação, onde estão implicados os modos de produção e reprodução das sociedades andinas (Arnold, 2017). O artista argentino César Paternostro também coloca a centralidade da retícula têxtil para entender o sistema estético andino:

Foi sugerido que a antiguidade andina poderia ser designada como a 'Era do Têxtil'. Tal era a importância crucial que os tecidos tinham naquela época. Mas ainda hoje, apesar de cinco séculos de aculturação brutal, a sua importância ritual diminuiu muito pouco nas sociedades contemporâneas da região.¹¹ (Paternostro, 2001, p. 51)

É importante destacar que para fazer suas considerações Arnold trabalha com tecelãs aimarás do ayllu de Qaqachaka no departamento boliviano de Oruro. Trata-se, portanto, de um diálogo com as agentes contemporâneas do tecer. Nesse diálogo, Arnold destaca a noção do tecido como um ser vivo, apoiada também na bibliografia sobre o tema, na que destacam Verónica Cereceda e Sophie Desrosiers. Além disso, o tecido atua na geração de outros seres, em uma autoidentificação de quem tece com a corporalidade têxtil: “Segundo elas, essa característica fertilizante é a que dá ao têxtil o poder de produzir, no devido tempo, as diversas “wawas” (criaturas) do ayllu, sejam elas produtos agrícolas, animais ou os próprios bebês humanos”¹² (Arnold, 2007, p. 56).

Se os tecidos têm essa capacidade de regeneração, de “vivificar algo em um estado morto”, como afirma Arnold, constituem um modelo privilegiado para a obra literária que Churata procura. Sua condição feminina é um elemento central que Churata já destaca em relação à poética que lhe interessa, e que denomina significativamente “germinação como estética”:

O artista sentirá a vontade criadora de uma mulher genética (se seguirá uma espécie de matriarcalismo mental) [...] essa mulher lhe dará o instinto da eurtímia, o delíquio do deleite, a tortura da ternura, ela lhe dará a adução do ser, do SER-ELA, que é MULHER-TERRA.¹³ (Churata, 2012, p. 211)

¹¹ “Se ha sugerido que se podría designar a la antigüedad andina como la ‘Edad del Textil’. Tal era la importancia crucial que los tejidos tenían en ese tiempo. Pero aún hoy, a pesar de cinco siglos de brutal aculturación, su importancia ritual ha disminuido muy poco en las sociedades contemporáneas de la región”.

¹² “Según ellas, esta característica fertilizante es la que da al textil el poder de hacer brotar, en su debido momento, las varias “wawas” (criaturas) del ayllu, sean éstas los productos agrícolas, las crías de animal o las propias guaguas humanas”.

¹³ “El artista sentirá la voluntad creadora de una mujer genésica (sobrevendrá especie de matriarcalismo mental) [...] esa mujer le dará el instinto de la eurtímia, el deliquio del deleite, la tortura de la ternura, le dará la aducción del ser, de SER-ELLA, que es MUJER-TIERRA”.

Ao traçar a origem ontológica dos têxteis andinos, Arnold destaca essa função generativa e de renascimento da tecelagem nas mãos das mulheres, que regeneram a cabeça capturada pelo homem na guerra, ao tecer seus cabelos, incorporando-os, dessa forma, à família, de forma a garantir a fertilidade. Arnold conclui:

Todo este conjunto de ideias nos dá material suficiente para propor uma teoria da textualidade andina, que se concentra na expressão criativa e estética que emerge do ato de reviver algo em estado morto com um novo espírito de regeneração, que impulsiona também, ao longo do tempo, a geração de novos seres e seu intercâmbio entre grupos (equivalente andino ao espírito hau dos Maori). Sugerimos que a transubstanciação dos mortos seja percebida segundo o “pensamento seminal andino”, cuja ideia central é que uma semente capturada brota para gerar nova vida. Postulamos também que o papel criativo da mulher tecelã desempenha um papel complementar, neste complexo de ideias, ao desempenhado pelos homens na guerra. Enquanto os homens administram a destruição da vida, as tecelãs são encarregadas de fazer renascer os mortos em um novo ser, e de transformar uma etapa de inveja centrada na morte para uma nova fase de sorte e plenitude.¹⁴ (Arnold, 2007, p. 58)

O processo têxtil implica, portanto, uma sucessão de estados, um confronto ou *awqa* onde existem elementos que não podem estar juntos, e uma metamorfose, ou seja, o processo ritual de um trânsito. Verónica Cereceda, ao estudar o padrão de listas verticais dos tecidos andinos, as *k'isas*, confirma que a transformação da qual o tecido constitui modelo não preconiza uma fusão ou supressão do conflito, o que levaria a homogeneizar as forças concorrentes, na forma da mestiçagem que Churata critica. Segundo Cereceda:

A mediação é, portanto, uma entidade independente que relaciona partes divididas ou em discórdia, sem que estas percam a sua identidade [...] a mediação é algo mais que um ponto ou um instante de contacto: é capaz de se revestir de um significado próprio e de desdobrar-se de forma complexa seja em um processo, como ocorre por exemplo em uma batalha ritual, ou em uma estrutura, como ocorre nas *k'isas*¹⁵. (Cereceda, p. 219)

¹⁴ “Todo este conjunto de ideas nos da el material suficiente para plantear una teoría de la textualidad andina, que se centra en la expresión creativa y estética que emerge del acto de revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración, lo que impulsa también, a través del tiempo, la generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos (un equivalente andino al espíritu hau de los maori). Sugerimos que la transubstanciación del muerto se percibe según el “pensamiento seminal andino”, cuya idea clave es que una semilla capturada brotaría para generar una nueva vida. Postulamos, además, que el papel creativo de la mujer tejedora juega una parte complementaria en este complejo de ideas, a la que hacen los hombres en la guerra. En tanto que los varones manejan la destrucción de la vida, las tejedoras están encargadas con el renacer del muerto en un nuevo ser, y el volver las tornas de una etapa de envidia centrada en la muerte hacia una nueva fase de suerte y plenitud”.

¹⁵ “La mediación es, pues, una entidad independiente que relaciona partes divididas o en discordia, sin que ellas pierdan su identidad [...] la mediación es algo más que un punto o un instante de contacto: es capaz de recubrirse

Churata está muito interessado nestes elementos de tensão e relação, confronto e transformação, entre a vida e a morte ou entre o plano espiritual e material. Helena Usandizaga descreve precisamente *El pez de oro* nesses termos ao destacar os personagens míticos que Churata cria, o puma de ouro, a sereia do Titicaca e o peixe de ouro: “Seres totêmicos que têm a função de fazer interagir diferentes estratos: talvez este seja um dos núcleos mais importantes da obra”¹⁶ (Usandizaga, 2012, p. 46).

A batalha ritual do *tinku*

Miguel Ángel Huamán, um dos primeiros pesquisadores da obra de Churata na década de 90, já propunha considerar o *tinku* o modelo estrutural para *El pez de oro*. Ele define essa noção como “encontro tensional de contrários” (1994, p. 64): “O *tinkuy* é a zona de encontro onde se juntam dois elementos que procedem de duas direções diferentes, permite realizar o ideal de unidade ou das coisas que sempre vêm juntas (*yanantin*) como dois olhos, duas mãos, etc.; metades perfeitas de um centro primordial ou *taypi*. Esse é o gênero de *El pez de oro*” (1994, p. 64). Olivia Harris e Tèrese Bouysse-Cassagne, em que Huaman se baseia, destacam como o *tinku* constitui uma batalha ritual: “Tinku é o nome das lutas rituais em que dois bandos opostos se encontram, muitas vezes chamados de *alabaya* (o lado de cima) e *mäsaya* (o lado de baixo). Parece um combate guerreiro, mas na realidade é um ritual; é por isso que *une*”¹⁷ (p. 30). As autoras destacam os registros coloniais desses rituais e sua permanência na atualidade:

Hoje no *tinku*, as duas metades - que lutam com fundas ou bolas de chumbo ou com os punhos - não discutem em termos semelhantes sobre a origem das suas tensões, porém, através da luta o que se pretende estabelecer é uma troca de forças, necessária para o equilíbrio social. Ao permitir que a força de ambas as metades seja medida e que os oponentes se submetam, o *tinku* pretende realizar o ideal de *yanantin*, como duas metades perfeitas em torno de um *taypi*.

con un sentido propio y de desplegarse de una manera compleja sea en un proceso, como ocurre por ejemplo en una batalla ritual, sea en una estructura, como sucede en las *k'isas*”.

¹⁶ “Seres totêmicos que tienen la función de hacer interactuar diferentes estratos: tal vez éste sea uno de los núcleos más importantes de la obra”.

¹⁷ “Tinku es el nombre de las peleas rituales en las que se encuentran dos bandos opuestos, frecuentemente llamados *alabaya* (el lado de arriba) y *mäsaya* (el lado de abajo). Parece un combate guerrero, pero en realidad se trata de un rito; por eso *une*”.

Unir-se em combate é uma “igualação”¹⁸. (Harris; Bouysse-Cassagne, 1987, p. 30)

Dessa forma, os elementos em tensão encontram-se, medem suas forças até violentamente para conseguir um equilíbrio comunitário. As diferenças não são reduzidas mas consegue-se a convivência no espaço social. Essa dinâmica relacional pode ser pensada na obra de Gamaliel Churata onde referências ocidentais e andinas estão sendo colocadas lado a lado, sem que a pretendida universalidade de umas apague as outras.

Um capítulo muito iluminador de *El pez de oro* para esse tipo de relações é Pachamama, onde é relatada a chegada dos espanhóis na América com citações do diário de Colombo (assinaladas recorrentemente entre aspas) em uma versão paródica onde é a Pachamama quem descobre os navegantes e os ajuda a chegar:

Tudo o que aconteceu ali foi que a nova descobriu seu descobridor, quando, cabalheiro do olho celeste, ele estava perdido nos afagos das areias estelares. Ali estava Baneke, e quando viu o marinheiro entre a espada e a parede, piedosamente saiu ao seu encontro:

– Você vai se perder, Cristóforo – sussurrou–; porque àquele Zipango que você procura não se chega por esse caminho. Eu lhe dou minhas “fermosas” verduras e minhas senhoras não menos “fermosas”; e se você for bom, talvez sinta o cheiro do que procura¹⁹. (Churata, 2012, p. 382)

A inversão da perspectiva e a voz ativa da Pachamama questionam a versão hegemônica do descobrimento da América que fez dos europeus os heróis do relato. Aqui eles são olhados (e descobertos) pelas forças telúricas andinas como seres perdidos e um tanto ridículos com a sua linguagem antiga. Os termos tomados de Colombo evidenciam a avidez pela terra e as mulheres, isto é, sua lógica colonial, e o gesto contrário da terra a que chegam, o dom. Com isso evidenciam-se as lógicas díspares que regem a tensão entre mundos e que devem ainda ser reconhecidas e resolvidas. É

¹⁸ “Hoy día en los tinku, las dos mitades – que guerrear con ondas o bolas de plomo o con sus puños – no argumentan con semejantes términos sobre el origen de sus tensiones, sin embargo, mediante la pelea lo que se pretende establecer es un intercambio de fuerzas, necesario al equilibrio social. Al permitir que las fuerzas de ambas mitades se midan y que los contrincantes se sujeten, el tinku pretende realizar el ideal de yanantin, como dos mitades perfectas en torno a un taypi. El juntarse en combate es una ‘igualación’ ”.

¹⁹ “Todo lo que allí pasó fue que la nova descubrió a su descubridor, cuando, a la gineta del ojo celeste, iba perdido en los ahogos de las arenas estelares. Aquí estaba Baneke, y como vio al marino entre espada y pared, piadosamente le salió al encuentro:

– Te perderás, Cristóforo –le susurró–; porque a ese Zipango que buscas no se va por ese camino. Te brindo mis “fermosas” verduras y mis señoras no memos “fermosas”; y si me resultas bueno tal vez huelas lo que buscas”.

relevante para o tema deste artigo que Churata use o nome italiano de Colombo, vinculando-o com a sua origem genovesa.

Em nenhum momento a Pachamama aparece no papel de vítima. Ela é um sujeito ativo nessa relação e é apresentada como princípio vital:

E avante com a Pachamama, e sejam ousados com ela, que é mulher e ama a violência.

Avante com a Pachamama, que está e não está em todos os sistemas do Universo; e se algo precisa ser apontado é que está, e é a mesma no espaço finito e infinito [...] Não sabemos o que os habitantes de outros planetas pensam sobre ela; mas temos certeza que chamam: Mãe! E se os do nosso ainda não sabem, chegará o dia em que confessarão que Pachamama é a mãe do Universo, não por causa dos seus filhotes, mas porque ela é mãe em tempo e em espaço, que espaço ela é, e só ela secreta tempo; e tudo é a forma de sua forma²⁰. (Churata, 2012, p. 283-4)

A Pachamama aparece identificada com a vida, em termos de uma deidade feminina potente, até violenta, mas que é caracterizada como geradora, como mãe. A descrição antropomórfica combina-se com uma descrição abstrata: ela contém em si o espaço e dela procede o tempo, ela está sempre, não poderia não estar. Com essa definição, Churata procura descrever a noção andina de continuidade vital, o vínculo entre seres do território, humanos, deidades ou animais, mas também entre vivos e mortos. Precisamente nesse vínculo entre as esferas do ser que Churata vai chamar Dante para acompanhá-lo.

Dante como guia do mundo dos mortos em *El pez de oro*

O tema da morte é crucial para Churata, tanto de um ponto de vista pessoal (a sua trajetória vital se viu marcada em 1929 pela morte de sua companheira Rosa Calderón e de seu filho Teófano e de sua filha Clemencia), como de um ponto de vista histórico, em relação ao genocídio provocado na América pela colonização espanhola. Tem que ver também com a concepção da morte nos Andes como continuidade, onde não haveria

²⁰ “Y adelante con la Pachamama, y osados con ella, que es mujer y ama la violencia.

Adelante con la Pachamama, que está y no está en todos los sistemas del Universo; y que si algo es necesario puntualizar, es que está, y es la misma en el espacio finito y en el infinito [...] Ignoramos lo que de ella piensen los habitantes de otros planetas; pero sí estamos seguro que la dicen: ¡Mama! Y si los del nuestro [no] lo saben aún, día les llegará de confesar que la Pachamama es la madre del Universo, no por sus cachorros, sino por ser madre en tiempo y en espacio, que espacio es, y sólo ella secreta tiempo; por lo que todo [no] es más que forma de su forma”.

uma ruptura entre as esferas da vida e da morte, mantendo-se uma relação de reciprocidade entre vivos e mortos, como foi ressaltado em relação aos tecidos. Essa concepção foi rechaçada pelos espanhóis como demoníaca e foi substituída pela concepção cristã da morte como separação e julgamento²¹. Churata questiona firmemente o binarismo cristão que separa a vida e a morte, junto com outros presentes no pensamento ocidental, como matéria e espírito, sensação e intelecto, animal e humano. Como assinala Riccardo Badini em uma entrevista: “A morte serve-lhe para inverter as concepções ocidentais que se baseiam na filosofia grega e no pensamento que acompanha o processo de escrita”²² (Badini, 2010b). A discussão dessas ideias tem que ver com o que sublinhei no começo do texto, a importância do pensamento andino para o ser humano como projeto de futuro.

A presença de Dante se dá no capítulo Puro Andar de *El pez de oro*, onde a voz narrativa realiza uma viagem para o mundo dos mortos e cita diretamente em italiano o verso 9 do canto III da *Divina comédia* em que Dante registra a inscrição da porta do Inferno: “Lasciate ogni speranza / voi che entrate”²³ (Churata, 2012, p. 564). Trata-se de um marco intertextual para a viagem. A voz narrativa coloca-se no mesmo lugar que a voz poética de Dante, na beira entre a vida e a morte. Mas momentos antes tinha assinalado a diferença: “Desci aos infernos, não tangendo o heptacórdio, mas o khirkhinchu do laika”²⁴ (Churata, 2012, p. 562). Em lugar da lira de Apolo, que identifica a poesia ocidental, e que pode se relacionar com outras catábases como as evocadas por Homero ou Virgílio, a voz narrativa leva um *khirkhinchu*, isto é, um instrumento de corda fabricado com a carapaça do tatu, pertencente ao *laika*, o bruxo andino, cujas funções xamânicas permitem comunicar as esferas da vida e da morte.

Quando a voz narrativa está nesse limiar em que cita Dante, encontra o Hiwa-Hila, o governador dos mortos que o convida a entrar. Churata no começo do capítulo tinha anotado a importância dessa figura:

²¹ *Crf.* Fabián Ludueña. A comunidade dos espectros I Antropotecnia. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2012.

²² “La muerte le sirve para darle la vuelta completa a las concepciones occidentales que encuentran su base en la filosofía griega y el pensamiento que sigue al proceso de la escritura”

²³ Notam-se uns erros de transcrição no texto de Churata, que depois vou comentar em relação à sua proposta translinguística.

²⁴ “Bajé a los infiernos, bien que no pulsando la heptacorde, sino el khirkhinchu del laika”

Todos nós carregamos os mortos vivos; o morto vive. Pensar que o Inka também sabia disso foi motivo de profunda perplexidade para mim; e que com aquela majestade da lei, da qual ele tão bem se vangloriava, ele determinasse que os mortos deveriam se submeter a ele, e lhes marcou ayllu e lhes impôs um chefe, transformou meu espanto em estupefação.²⁵ (Churata, 2012, p. 560)

Assim, ainda que podemos verificar uma semelhança entre as duas obras no momento em que as vozes dos narradores se preparam para entrar no mundo dos mortos, a configuração desse mundo é totalmente diferente. Dante começa sua viagem no Inferno, onde os mortos estão condenados a sofrimento eterno; depois seguirá pelo Purgatório até o Paraíso. Trata-se de uma alegoria cristã ilustrada vivamente com os relatos dos pecadores, como o de Francesca e Paolo. No caso de Churata, esse mundo constitui uma prova da vida dos mortos, que tem um território e um governante demarcado pelo Inka. Não é um lugar de castigo nem de tormento. A voz narrativa entra nesse lugar para procurar por sua companheira e seu filho e para provar a continuidade da vida. Em lugar de condenados, o narrador encontra, conforme a imaginação andina, esqueletos de mortos, mas esqueletos vivos. Trata-se do *Chullpa-tullu*:

nas órbitas desoladas o sangue cozinha; que o sangue está vivo nelas, que são teofanias e espasmos enquanto têm cal, fosfatos cristalizados, carbonatos, óxidos. Enquanto são carne sobre ossos partidos; enquanto o osso é éter denso; secreção no óvulo materno. É preciso chegar até o Chullpa-tullu para ninar o homem.²⁶ (Churata, 2012, p. 565)

Mas Dante continua sendo um referente, porque com sua obra imortalizou a voz dos mortos, dando-lhes persistência através dos tempos graças à literatura. Dante representa para Churata uma comprovação e um contraponto. Sua obra prova a vida dos mortos, a possibilidade de caminhar entre eles (o episódio de Churata é titulado Puro andar), mas a de Churata afirma uma existência livre da noção de pecado. A relação então com o referente italiano é de um diálogo que não implica nem a superioridade nem a aquiescência do ocidental; este constitui um ponto de partida para mostrar a perspectiva andina.

²⁵ “Que todos llevamos vivos a los muertos; que lo muerto vive. Pensar que el Inka también lo sabía fue entonces para mí causa de hondas perplejidades; y que con esa majestad de ley, de que tan bien hacía alarde, determinase que los muertos debían sometérsele, por lo que les marcó ayllu, y les impuso jefe, convertía mi asombro en estolidez”

²⁶ “en las cuencas desoladas se cuece la sangre; que la sangre está viva en ellas, que son theofanía y espasmo en cuanto han cal, fosfatos cristalizados, carbonato, óxidos. En cuanto son carne en hueso hendido; en cuanto el hueso es éter denso; secretación en el huevo materno. Hay que llegar al Chullpa-tullu para arrullar al hombre”

De fato, Churata enfrenta-se à teologia defendida pelo italiano de forma radical. Neste capítulo chega a confrontar a própria ideia de deus construindo um relato alternativo do Gênesis: deus não criaria o homem à sua imagem e semelhança, mas seria a mulher, Hiwa, que é Eva mas também a Morte em aimará, quem criaria o homem que, por sua vez, criaria deus: “Mas Hiwa pariu Deus; e Deus busca-se no filho de Hiwa: coitado! Duas unidades divinas são, pois, a causa do Hum, pai da Cidade Divina...”²⁷ (2012, p. 578).

Deus não tem vida porque é uma ideia abstracta; Hiwa, criada em um primeiro momento por deus, foi sepultada e, depois dessa experiência na Terra, ela renasce e pode dar vida: “Ele a enterrou para que, sem consolo, pudesse chorá-la no além. Mas a terra lhe ofereceu o cuidado de mãe e como na matéria de Pukara os germes divinos foram infundidos, ela sentiu que era uma semente e então a impregnou com eflúvios germinativos”²⁸ (2012, p. 577). É pela morte que a vida se dá, fazendo da matéria semente que dá frutos. Como assinala Elizabeth Monasterios, Churata defende uma ontologia aprendida de uma sociedade agrária fundada na luta pela reprodução da vida: “Churata enriquece sua escrita com aprendizados adquiridos nos *ayllus* de Puno, que lhe ensinam que a lógica agrícola não se detém na semeadura, mas aponta para a germinação da semente, entendida como o ‘rebrotamento da vida’”²⁹ (2019, p. 252).

Na versão do mundo dos mortos de Churata, a estrutura da *Divina Comédia* se inverte; se Dante ao sair do Inferno vai ‘progredindo’ da mão de Beatriz para uma maior espiritualização, até alcançar o Paraíso, Churata vai em direção contrária: descartando o mundo da abstração, procura uma busca da matéria, representada pela Terra, entendida como fonte de vida sem término.

Petrarca na poesia de Churata: o amor que supera a morte

²⁷ “Pero Hiwa ha parido a Dios; y Dios se busca en el hijo de Hiwa: ¡pobre! Dos divinas unidades son, pues, causa el Huno, padre de la Ciudad Divina...”.

²⁸ “La sepultó para sin consuelo lloverla en los tramontos. Pero la tierra la brindó solicitud de madre y como al fin en la pukareña materia se infundieran los gérmenes divinos, la sintió semilla, e impregnola luego de germinales efluvios”.

²⁹ “Churata enriquece su escritura con aprendizajes adquiridos en los ayllus de Puno, que le indican que la lógica agrícola no se detiene en la siembra, que apunta a la germinación de la semilla, entendida como ‘rebrote de la vida’ ”.

Dante e Petrarca aparecem também em uma obra inédita que estou preparando com a pesquisadora Helena Usandizaga. Trata-se de um livro de poemas corrigido pelo próprio autor, mas em que falta a primeira folha com o título. Por ser um livro vinculado ao canto e a música e por expor reiteradamente o tema da morte, o intitulamos *Hararuñas del Chullpa-tullu*, que significa cantos do morto vivo, que é um título que Churata deixou anotado quando comentava as obras que estava preparando, ainda que temos consciência de que é possível que esse título não seja o que constava na primeira página desaparecida. Trata-se de 62 poemas ou canções, repartidos em duas séries, em que é central o tema da morte da amada, que como assinalei está vinculado à biografia de Churata. Neles aparecem tematizados os processos de morte e regeneração, que destaquei em relação aos tecidos andinos. É pertinente notar o vínculo funcional que Denise Arnold estabelece entre os tecidos e o canto e a dança:

em um estudo nosso de canções para animais no mesmo ayllu de Qaqachaka, no qual também descobrimos que as tecelãs cantoras vivenciam seu canto em termos de um renascimento dos animais para o grupo humano. Neste contexto, é como se elas envolvessem os animais no seu próprio canto, como um tecido, como uma 'camada placentária' de som que lhes permitisse alcançar a necessária transformação do seu estado selvagem e estrangeiro (com seus vínculos com o mundo dos ancestrais e às vezes dos inimigos) ao grupo próprio³⁰. (Arnold, 2007, p. 56-7)

Afirmando sua pertinência nos trânsitos entre a vida e a morte, nos poemas deste livro encontramos instrumentos como o *khirkhi*, o *pincullo*, a *vihuela*, e diversos gêneros musicais como o *huayno*, o *harawi*, a *pandillada* ou a *haswa*.

O tema amoroso destes poemas os vincula com o modelo estabelecido por Petrarca na poesia ocidental. Churata descreve a mulher amada e relata a saudade que deixa a sua morte. Pareceria que Churata apenas ambienta nos Andes uns motivos universais. No poema XXXVIII Churata toma literalmente a personagem cantada por Petrarca e a transforma em uma moça aimará. Neste versos destaca o uso que Churata faz da linguagem metafórica e dos oxímoros criados por Petrarca, confirmando um código poético secular.

³⁰ “en un estudio nuestro de las canciones a los animales en el mismo ayllu de Qaqachaka, en que encontramos además que las tejedoras cantantes experimentan su canto en términos de un renacimiento de los animales al grupo humano. En este contexto, es como si ellas envolvieran a los animales en su propio canto, a modo textil, como una ‘capa placentar’ de sonido que les permitiera lograr la transformación necesaria desde su estado silvestre y foráneo (con sus vínculos al mundo de los antepasados y a veces al de los enemigos) al grupo propio”.

Sólo una cuerda Petrarca
vibrando dejó en la tierra.
Ella la que hoy se enarca
en la kharkha de esta sierra.

Era una Laura en aymara
el blanco lirio de nieve:
si nieve alguna aupara
a su blancura tan leve³¹.

Mas apesar das metáforas consolidadas do branco lírio e da neve, a imagem que cria Churata é inversa: a Laura aimará é morena e sua blancura leve. Mas esta Laura também morre provocando a dor e a saudade na voz poética. Deve ser destacado que a causa da morte é um ‘ódio cego’. Durante o livro todo, Churata descreve a morte da amada não tanto associada a causas naturais, mas como uma morte injusta vinculada estrategicamente com a opressão colonial e religiosa.

Mas la cremó odio ciego
de un colérico arrebol.
Por su muerte fuime luego.
Pero ella, del hielo fuego,
me hirió con lasca de Sol³².

Mas na sequência do poema, comprova-se como Churata transforma mais profundamente seu modelo. Se a Laura de Petrarca é um paradigma de beleza que deve ser admirada, qual um objeto precioso mas passivo, a Laura aimará que evoca Churata é uma mulher forte que volta da morte armada contra os *kharkhas*, os brancos.

Esta la amazona aymara,

³¹ Vou deixar no corpo do artigo os poemas na versão que Churata concebeu para que possam se perceber melhor a linguagem tramada com diversas línguas e os efeitos estéticos. A tradução para o português, de minha autoria, aparecerá nas notas de rodapé: “Apenas uma corda Petrarca / vibrando deixou na terra. / Ela é quem hoje está alta / na kharkha da cordilheira. / Era uma Laura em aimará / o branco lírio de neve: / se alguma neve elevasse / sua blancura tão leve”. *Kharkha* é um termo aimará que significa roca ou montanha.

³² “Mas a atingiu ódio cego / de um colérico fulgor / Pela sua morte fui logo / Mas ela, do gelo fogo, / me feriu com lasca de Sol”.

que de tumbas trajo mando,
revelando al fiero khara,
que el hakhe torna agitando
del Inka lanza preclara.

Bondad en piel de azucena;
del cielo ojo luciente...
Petrarca no vio en Oriente
ni Occidente, Laura plena
cual esta Laura inminente.

¡Prima lanza de Amazonas,
caballera en Khawra-ñaira;
por el kiuku no perdonas!
Y eres la warmi en la waira³³.

O enfrentamento de contrários que foi comentado a propósito do *tinku* adquire aqui a forma de uma batalha cultural entre os *hakhes* e *kuikus*, nomes para designar as pessoas dos Andes, e os ferozes *khara*s, os brancos. Nessa batalha, o andino é paradoxalmente representado por Laura, que aqui é uma guerreira, cujo poder procede da morte. O jogo com a palavra amazona, mito grego aproveitado por Churata, não se refere apenas à mulher que combate, mas também à localização geográfica americana, de quem é a melhor lança, sua melhor soldada. É curioso destacar que esta estrofe final encontra-se toda ela em feminino: Laura é prima lança, cavaleira, *warmi* (que significa mulher em aimará) na *waira* (que significa vento).

A Laura de Churata segue um particular modelo andino de mulher, o de Mama-Huaco, que pertence ao mito dos oito irmãos Ayar, que estabeleceram a dinastia inca no Cusco. Maria Rostworowski na sua *Historia del Tahuantinsuyu* destaca o protagonismo que tem Mama-Huaco nesta lenda, pois foi ela quem assinalou o local de fundação da cidade com duas barras de ouro e quem venceu a resistência dos habitantes nativos com furor guerreiro. Para além da lenda, Rostworowski destaca que em aimará

³³ “Esta a amazona aimará, /que do túmulo trouxe o comando, / revelando ao feroz khara, / que o hakhe retorna agitando / do Inka a brilhante lança. / Bondade em pele de açucena; / do céu olho luzente... / Petrarca não viu no Oriente / nem no Ocidente, Laura plena /como esta Laura iminente. / Prima lança do Amazonas, / cavaleira em Khawra-ñaira; / pelo kiuku não perdoa! / Você é a warmi na waira”. *Hakhe* é uma palavra aimará para designar povo; *Khawra-ñaira* é a constelação do Centauro, chamada de olhos da lhama; *kiuku* parece ser uma errata por *kuiku*, de novo um nove para designar os nativos; *warmi* é mulher em aimará; *waira* é vento em aimará.

huaco descreve a mulher que não fraqueja nem pelo frio nem pelo trabalho e que é livre (1999, p. 41). Rostworowski pensa esse arquétipo de mulher guerreira representado por Mama Huaco em contraposição à figura de Mama Ocllo, de maneira que ambas implicam atributos femininos possíveis:

Entre os Incas, um dos temas mais marcantes é a presença de dois arquétipos femininos: por um lado, a mulher caseira ocupada com os trabalhos domésticos, criando os filhos, realizando tarefas agrícolas e têxteis; e por outro lado, a tradição da mulher guerreira, livre e ousada, que exercia o comando dos exércitos e do poder. Esses dois exemplos de mulheres são representados por Mama Ocllo e Mama Huaco, ambas companheiras de Manco Capac em sua chegada ao Cusco. Embora Ocllo fosse a mulher submissa e subordinada, Huaco, ao contrário, apresentava uma situação diametralmente oposta. É significativo que esses dois arquétipos femininos estivessem presentes no mito de origem dos Incas, ou seja, na história dos irmãos Ayar. Acreditamos que foi uma forma de expressar a relação não apenas entre os deuses e os heróis fundadores, mas entre os gêneros³⁴. (Rostworowski, 1995, p. 6-7)

Assim, a Laura de Churata está relacionada tanto a uma questão poética como a uma questão de gênero. Em outros momentos de sua obra, especialmente em *El pez de oro* e *La resurrección de los muertos*, o autor questiona o patriarcado ocidental, e defende um matriarcado anterior aos Incas. A figura de Laura, musa de Petrarca que morre e é chorada com inusitada beleza pelo poeta, é o ponto de partida para uma visão diversa onde a potência feminina é destacada como vencedora da morte, dando a esse momento um outro sentido. Na maioria dos poemas deste livro, a morte da amada não é o ponto final de uma experiência trágica, mas uma condição outra na qual a presença da mulher pode ser percebida. Vida e morte se relacionam, dialogam, se enlaçam como em uma trama têxtil.

Nota-se que, como na dinâmica dos tecidos, o elemento feminino sustenta processos de regeneração a partir da morte. Sua posição não é menos central que a da voz poética. Mais do que a dinâmica sujeito-objeto, que estaria na base da poesia amorosa ocidental, trata-se de dois sujeitos complementares situados em esferas

³⁴ “Entre los incas, uno de los temas más saltantes es la presencia de dos arquetipos femeninos: por un lado, la mujer hogareña ocupada en las tareas de la casa, la crianza de los hijos, el cumplimiento de las faenas grícolas y textiles; y por el otro lado, la tradición de la mujer guerrera, libre y osada, que ejercía el mando de los ejércitos y el poder. Estos dos ejemplos de mujeres están representados por Mama Ocllo y Mama Huaco, ambas compañeras de Manco Capac a su arribo al Cusco; si bien Ocllo era la mujer sumisa y subordinada, Huaco, por el contrario, mostraba una situación diametralmente opuesta. Es significativo que estos dos arquetipos femeninos estuviesen presentes en el mito de origen de los incas, es decir en el relato de los hermanos Ayar. Creemos que era una forma de manifestar la relación no sólo entre los dioses y héroes fundantes, sino entre los géneros”.

diferentes, a da vida para a voz poética, a da morte para a amada. Porém, essa posição feminina sustenta a criação poética e confere um sentido de permanência. Assim, se em uma leitura superficial, parece que Churata segue os padrões da literatura amorosa ocidental, na verdade está subvertendo-os profundamente, pois não é o gênio criador quem dá origem, como um demiurgo, à obra literária, mas essa obra pauta-se em processos vitais e criativos femininos, como a terra, o tecido, o canto ou a gestação, que não são vistos como passivos, mas como portadores de uma extraordinária potência.

O italiano na proposta translinguística de Gamaliel Churata

O modelo translinguístico que Churata ensaia pode ser pensado como a incorporação de modelos culturais andinos na estrutura mesma de sua obra. Esse modelo é o tecido, a textualidade andina por excelência, como a define Denise Arnold. Gostaria de propor que, como na cena primigênia evocada por Arnold, em que os cabelos do inimigo são a urdidura de um tecido que vai regenerar o corpo morto, o espanhol constitui a urdidura desse inimigo que deve ser transformado, renascido e incorporado ao grupo. Esse corpo linguístico será traspassado pelos fios dos idiomas andinos, formando a trama da obra. Por isso, a estrutura do espanhol aparece como base de uma língua traspassada continuamente por noções andinas, que Churata elabora com paciência, como em um bordado.

Neste tecido linguístico, em momentos específicos, são incorporadas palavras de outras línguas, expressões consolidadas que fundamentam o discurso de Churata. Especificamente, nos poemas de *Hararuñas del Chullpa-tullu* encontram-se uma grande quantidade de palavras italianas que intensificam sua prática translinguística. Como no seu artigo “Indoamericanismo”, Churata assume a incorporação na América de elementos procedentes das mais diversas origens, destacando a necessidade de que sejam vinculados a uma matriz andina, isto é, indígena. Assim, como no poema dedicado a Laura, onde ela se transforma na *warmi* na *waira*, isto é, a mulher no(a) vento(a), a incorporação de palavras italianas assume a intenção do contexto andino/americano que Churata propõe. As palavras italianas aparecem frequentemente associadas aos campos semânticos da música e da religião, dois dos elementos principais do livro.

O campo da religião é um dos mais chocantes. Churata, como já foi colocado, faz uma forte crítica à religião cristã e à sua ideia do divino. As expressões “porco de Diabolo”, “porco Cheitán”, “porco Pastor” para se referir a deus se aproveitam de fórmulas da blasfêmia consolidadas pelo uso. Em alguns poemas, utiliza esses vocativos para questionar e interpelar uma entidade divina, que às vezes identifica com o diabo, com “Satanagio”, pois o bem se equipara com o mal, já que quebram a continuidade da vida com a imposição da morte cristã. Também fala de deus como “poverilo” (mistura de poverello, adjetivo atribuído a Francisco de Assis, e o sufixo diminutivo espanhol -ilo) e na mesma lógica cria a palavra Luxferillo, para Lúcifer. Também para se referir a deus usa a palavra “brutezza” (por bruttezza).

O campo da música está vinculado com o modelo formal que Churata adotou para construir seus poemas. São palavras como “allegro”, “puccinella” (por pulcinella) e outras construídas com o sufixo diminutivo -ella, como “sonatella” ou “montella”. Também encontramos nos poemas os adjetivos “calda” e “terza”.

Como fica evidente, Churata não incorpora o italiano de um ponto de vista purista ou como citação erudita. Inclui termos italianos, mas não fica preocupado com a correção das palavras. De fato, as manipula para conseguir rimas e ecos que contribuam com a sua intenção de desafio a deus e de evocação da música.

Finalmente, deve-se fazer uma menção especial ao poema XXIII, em que Churata volta a inserir palavras da *Divina Comédia* de Dante, agora não em forma de citação, mas incorporadas no poema para construir uma imagem altamente heterogênea. A temática principal do poema são lendas e referências ao Uruguai. São mencionados Tabaré (personagem do famoso poema épico de Juan Zorrilla de San Martín sobre o embate dos charrúas contra os espanhóis), Delmira (que remete à escritora Delmira Agustini) e o mito guarani do yareté. O poema termina com a figura do urutau, um pássaro que também faz parte da mitologia dos povos guarani, e que daria seu nome ao Uruguai. É pertinente assinalar que as lendas sobre esse pássaro estão presentes em vários territórios, como o Uruguai, o Brasil e a Bolívia. Na que Churata (re)cria, a urutau personifica a mulher amada. É nesse ambiente que para caracterizar o local, a selva escura, são inseridos os versos de Dante:

Cargo atado a la fogata

de la selva que me ata
del triste Tabaré
charrúa són que muerde
nel mezzo de esta
salvaje selva *forti*.
Y, dantesco, se pierde
el són del yareté,
que, *vita et morti*,
en fiebras ahoga la floresta³⁵.

As palavras de Dante, do canto I da *Divina Comédia*, precisamente aquelas com as que o autor florentino inaugura sua obra, são incorporadas diretamente em italiano em cursiva, para construir uma ambientação uruguaia. De novo, Churata manipula os termos e o adjetivo “forte” aparece em plural, como “forti”, para rimar com “morti”, mortes, também plural, expressão afim ao tema que busca explorar nos seus poemas. Assim, Churata decompõe os dois primeiros tercetos de Dante, incorporando fragmentadamente as palavras à sua conveniência. O eco intertextual é aproveitado mas totalmente transformado no novo local. Se a Laura de Petrarca aimarizava-se, aqui as palavras de Dante se urugaizam, contribuindo para o tom melancólico do poema.

Considerações finais

As dinâmicas culturais da obra de Churata fundadas em modelos andinos incorporam as referências italianas em relações não hierárquicas. Como no caso do *tinku*, um ponto de partida fundamentado em obras italianas é incluído, mas a confrontação entre o andino e o ocidental não é evitada e deixa-se clara a distância que separa uma proposta de outra, tanto no descenso ao mundo dos mortos de Dante e Churata como na caracterização da guerreira Laura. Como no caso dos tecidos, as tramas italianas incorporam-se ao trabalho feito com o espanhol, o quíchua e o aimará, para destacar motivos, reforçar argumentos polêmicos e contribuir com a ambientação, em uma prática translíngua que (indo)americaniza os mais clássicos referentes italianos.

³⁵ “Carrego amarrado à fogueira / da selva que me prende / do triste Tabaré / som charrúa que morde / *nel mezzo* desta / selvagem selva *forti*. / E, dantesco, se perde / o som do yareté, / que, *vita et morti*, / nas febres afoga a floresta”.

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios; ESPEJO, Elvira. **Hilos sueltos: los Andes desde el textil**. La paz: Ilca; Plural, 2007.

ARNOLD, Denise. **El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes**. La paz: Ilca, 2017.

BADINI, Riccardo. La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata. In: CHURATA, Gamaliel. **La resurrección de los muertos**. Edição de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2010, p. 23-38.

BADINI, Riccardo. Churata y la Resurrección de los muertos. **La primera**, 12 agosto 2010b. Disponível em: <https://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001343/Churata-y-la-Resurreccion-de-los-muertos>. Acesso em: 17 abr. 2024.

BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia. Pacha: en torno al pensamiento aymara. In: BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT, Tristan; CERECEDA, Verónica. **Tres reflexiones sobre el pensamiento andino**. La paz: Hisbol, 1987, p. 11-60.

CERECEDA, Verónica. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. In: BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT, Tristan; CERECEDA, Verónica. **Tres reflexiones sobre el pensamiento andino**. La paz: Hisbol, 1987, 133-226.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CHURATA, Gamaliel. **El pez de oro**. Madrid: Cátedra, 2012.

CHURATA, Gamaliel. **La resurrección de los muertos**. Edição de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2010.

CHURATA, Gamaliel. **Khirkhilas de la sirena**. Edição de Paola Mancosu. La Paz: Plural, 2017.

HUAMÁN, Miguel Ángel. **Fronteras de la escritura. discurso y utopía en Churata**. Lima: Horizonte, 1994.

LUDUEÑA, Fabián. **A comunidade dos espectros I. Antropotecnia**. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D'Ávila. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2012.

MAMANI, Mauro (ed.). **Boletín Titikaka**. Edição fac-símile. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Lluvia Ediciones, 2016.

MONASTERIOS, Elizabeth. **La vanguardia plebeya del Titikaka**. Gamaliel Churata y tras beligerancias estéticas en los Andes. La Paz: IFEA; Plural, 2015.

MONASTERIOS, Elizabeth. La crítica de Gamaliel Churata al sistema filosófico de Platón o cómo construir un mundo a-teológico y des-jerarquizado. In: MONASTERIOS, ELIZABETH; MAMANI, Mauro. **Gamaliel Churata: El escritor, el filósofo, el artista que no conocíamos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2019, p. 245-274.

NODARI, Gianandrea. Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la “edad de piedra”, 1919-1923. **Izquierdas**, n. 39, p. 147-181, abr. 2018.

PATERNOSTRO, César; FRAME, Mary; LIPPARD, Lucy; FERDINÁN, Valentín; TORRES, Cecilia de: **Abstracción: el paradigma amerindio**. Valencia: IVAM, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (ed.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

ROSTWOROWSKI, María. La mujer en el Perú prehispánico. Documento de Trabajo nº 72. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1995.

ROSTWOROWSKI, María. **Historia de Tahuantinsuyu**. Lima: IEP; Promperu, 1999.

USANDIZAGA, Helena. Introducción. In: CHURATA, Gamaliel. **El pez de oro**. Madrid: Cátedra, 2012.

VICH, Cynthia. **Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka**. Lima: PUC, 2000.

VILCHIS, Arturo. **Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante**. México: América Nuestra - Rumi Maki, 2008.

Data de submissão: 18/06/2024

Data de aceite: 01/10/2024