



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

GISELA REIS DE GÓIS

SOUTH AMERICA MI HIJA: UMA VIAGEM ÉPICA PELA AMÉRICA DO SUL

São Cristóvão-SE

2020

GISELA REIS DE GÓIS

SOUTH AMERICA MI HIJA: UMA VIAGEM ÉPICA PELA AMÉRICA DO SUL

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial, no Exame de Defesa, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Recepção.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho.

São Cristóvão-SE

2020

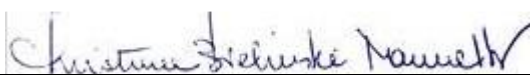
GISELA REIS DE GÓIS

SOUTH AMERICA MI HIJA: UMA VIAGEM ÉPICA PELA AMÉRICA DO SUL

São Cristóvão, 29 de outubro de 2020

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como pré-requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

Banca Examinadora



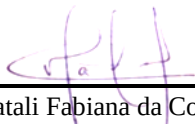
Prof^a. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho (UFS)
Orientadora



Prof^a. Dr^a. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Avaliadora Interna



Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Avaliadora Externa



Prof^a. Dr^a. Natali Fabiana da Costa e Silva (UNIFAP)
Avaliadora Externa



Prof. Dr. Rafael de Carvalho Matiello Brunhara (UFRGS)
Avaliador Externo

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Góis, Gisela Reis de
G616s South America Mi Hija: uma viagem épica pela América do Sul / Gisela
Reis de Góis; orientadora Christina Bielinski Ramalho. – São Cristóvão,
SE, 2020.
150 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2020.

1. Poesia épica – Crítica e interpretação. 2. Literatura americana. 3.
Doubiago, Sharon. South America Mi Hija. I. Ramalho, Christina
Bielinski, orient. II. Título.

CDU 821.111.(73).09

À Esmeralda, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela dádiva da vida e por ter me amparado em tantos momentos em que pensei em desistir.

À minha família, especialmente minha mãe Esmeralda, que torceu e festejou comigo cada pequena vitória, e a Hanna e Ayla, que souberam entender as minhas ausências.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Christina Ramalho, que me orienta graciosamente desde o Mestrado, agradeço por cada ensinamento e gesto de carinho. Seus ensinamentos foram essenciais para o meu desenvolvimento como pesquisadora.

Aos professores e queridos membros da banca por cada correção, sugestão e conselho que permitiu a evolução tanto desta tese quanto minha enquanto leitora e pesquisadora.

A todas as pessoas que participaram, diretamente ou não, da produção desta pesquisa. Muito obrigada pelo apoio, em especial a Danilo, Grasiella e Waleska, que acompanharam de perto a minha angústia e o meu cansaço.

*“What isn’t experienced consciously
can’t be remembered
What isn’t spoken
becomes the unspeakable.”*

(DOUBIAGO, 1992, p. 88)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar o poema *South America Mi Hija* (1992), da estadunidense Sharon Doubiago, a partir de dois focos principais: as características épicas da obra e a relevância da presença de notas explicativas no poema, que narra uma viagem realizada por uma mãe e sua filha pela América do Sul, marcando o encontro de ambas com o passado histórico e mítico e a busca por narrativas das mulheres que ficaram perdidas no percurso da História. A obra apresenta um paralelismo com a viagem vertical de Perséfone em direção ao mundo de Hades e com a viagem de Deméter, que se desloca horizontalmente, procurando a filha. Acerca das notas explicativas, a abordagem discorre sobre os dois sentidos dessa presença. Por meio de método qualitativo, primeiramente, analisa-se, teórica e criticamente, a função das notas de promover a compreensão dos referenciais históricos e míticos – entre outros – de epopeias. Em seguida, e mais especificamente no caso do *corpus* em análise, a abordagem discorre sobre a concepção criativa do poema e sobre a própria presença de referentes ligados à América do Sul. A importância da análise do texto e do paratexto reside no fato de que as notas servem como chaves de leitura do poema, proporcionadas pela própria autora. A base teórica principal para esta pesquisa são os estudos teóricos e críticos de poemas épicos, como os realizados por Anazildo Vasconcelos da Silva, Bernard Schweizer, Christina Ramalho e Fabio Mario da Silva, entre outros. Esses autores são essenciais para a composição do primeiro capítulo, em que *South America Mi Hija* é analisada segundo as categorias presentes na poesia épica. No segundo capítulo, observa-se como a viagem em *South America Mi Hija* permite que se conheça mais sobre os povos sul-americanos, visto que, por meio das personagens que assumem o papel de viajantes, o poema usa a pulsão da errância para questionar quais são as reais prioridades do indivíduo atual, tão pautado pelo consumismo capitalista e tão ausente de experiências imateriais. Ainda no segundo capítulo, é apresentada uma discussão sobre a relevância das notas explicativas para a compreensão dos referentes históricos, mitológicos etc. de epopeias. Para fundamentar a abordagem e a análise das notas presentes em *South America Mi Hija*, recorre-se a *Paratextos Editoriais*, de Gérard Genette (2018), e a *As origens trágicas da erudição*, de Anthony Grafton (1998). A hipótese defendida é que tais referentes são dados imprescindíveis à leitura épica e à leitura da América do Sul. Por conseguinte, este estudo procura contribuir com as pesquisas sobre a produção de poemas épicos de autoria feminina e a popularização deles. Espera-se, ainda, auxiliar nas discussões sobre as notas de rodapé em epopeias, dimensionando como tal paratexto pode ser relevante para o entendimento da concepção criativa e o conhecimento sobre diferentes culturas e, no caso da obra, sobre as

mulheres e a América do Sul. Por isso, como uma das contribuições desta pesquisa, planisférios sobre a jornada em *South America Mi Hija* foram elaborados para melhor entendimento da obra e da geografia da América do Sul, configurando também a presença de um método quantitativo. A tese, primeira defendida no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, visa a configurar-se como fortuna crítica inaugural dessa obra de Douiago no Brasil.

Palavras-chave: *South America Mi Hija*. Épico. Jornada. Notas.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to analyze the poem *South America Mi Hija* (1992), by the American Sharon Doubiago, from two main focuses: the epic characteristics of the work and the relevance of the presence of explanatory notes in the poem, which narrate a trip made by a mother and her daughter through South America, which marks the encounter of both with the historical and mythical past and the search for narratives of women who were lost in the course of History. The work presents a parallel with Persephone's vertical journey to the world of Hades and with the journey of Demeter, who moves horizontally, looking for her daughter. Regarding the explanatory notes, the approach discusses the two meanings of this presence. Using a qualitative method, first, the function of notes was analyzed, theoretically and critically, to promote the understanding of historical and mythical references - among others - of epics. Then, and more specifically in the case of the corpus under analysis, the approach discusses the creative conception of the poem and the very presence of referents linked to South America. The importance of analyzing the text and the paratext lies in the fact that the notes serve as keys for reading the poem, provided by the author herself. The main theoretical basis for this research is the theoretical and critical study of epic poems, such as those made by Anazildo Vasconcelos da Silva, Bernard Schweizer, Christina Ramalho and Fabio Mario da Silva, among others. These authors are essential for the composition of the first chapter, in which *South America Mi Hija* is analyzed according to the categories present in epic poetry. In the second chapter, I observe how the trip in *South America Mi Hija* allows the reader to know more about the South American peoples, since, through the characters who assume the role of travelers, the poem uses the drive of wandering to question which the real priorities of the current individual are, so ruled by capitalist consumerism and so absent from immaterial experiences. Also, in the second chapter, a discussion is presented on the relevance of the explanatory notes for the understanding of historical, mythological referents, etc. of epics. To support the approach and analysis of the notes present in *South America Mi Hija, Paratexts*, by Gérard Genette (2018), and *The Tragic Origin of the German Footnote*, by Anthony Grafton (1998) were used. The hypothesis that I advocate is that such referents are essential data for the epic reading and the reading of South America. Therefore, this study seeks to contribute to research on the production of epic poems by women and their popularization. I also hope to assist in the discussions on the footnotes in epics, measuring how such paratext can be relevant to the understanding of the creative concept and knowledge about different cultures, and, in the case of the work analyzed, about women and South America. For this reason, as one of the

contributions of this research, planispheres about the journey in *South America Mi Hija* were made to better understand the narrative and geography of South America, also configuring the presence of a quantitative method. The thesis, first defended in the Doctoral Course of the Postgraduate Program in Letters at the University of Sergipe, aims to be configured as the inaugural critical fortune of this work by Doubiago in Brazil.

Keywords: *South America Mi Hija*. Epic. Journey. Explanatory notes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa de <i>South America Mi Hija</i>	22
Figura 2: “ <i>The Road to Quito</i> ”	131
Figura 3: “ <i>Quito</i> ”	131
Figura 4: “ <i>The Road to Lima</i> ”	132
Figura 5: “ <i>Lima</i> ”	133
Figura 6: “ <i>The Road to Cuzco</i> ”	134
Figura 7: “ <i>Cuzco</i> ”	136
Figura 8: “ <i>The Heights of Macchu Picchu</i> ”	137

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Organização e divisão do livro.....	41
Quadro 2: Quantidade e organização das notas.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 SOUTH AMERICA MI HIJA	22
1.1 Plano literário	28
1.1.1 Títulos das partes.....	38
1.1.2 Estrutura formal	45
1.1.3 Estrutura lexical	50
1.1.4 Voz autoral.....	55
1.1.5 Excursos líricos.....	67
1.1.6 Matéria-épica.....	72
1.2 Plano histórico	75
1.2.1 Civilizações andinas	80
1.3 Plano maravilhoso	91
1.3.1 Deméter e Perséfone	100
1.3 Heroísmo	105
2 DESLOCAR É CONHECER(-SE)	109
2.1 Notas explicativas e o épico.....	121
2.2 Mapa para Machu Picchu	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

I. The Road to Quito

*In the earliest story
Persephone was playing with her companions and her mother
in a beautiful spring meadow
gathering lilies and violets
filling her basket and apron*

*when the earth gaped
and a great man appeared.*

*He raped her. Then carried her down
into his abyss.*

(DOUBIAGO, 1992, p. 1)¹

Assim tem início a obra *South America Mi Hija* (1992), de Sharon Doubiago, cujo hibridismo do título já é, por si só, provocador. O inevitável estranhamento entre o título do poema inaugural e seu conteúdo, que insere a história de Perséfone no contexto sul-americano que a cidade equatoriana de Quito, metonimicamente, representa, se soma à expectativa criada pelo contraste entre a imagem bucólica da primeira estrofe e a violência trazida pelas outras duas. Essa abertura, portanto, de um lado, estimula a curiosidade: o que virá daqui para frente? De outro, imprime a necessidade de se buscar uma resposta para uma aproximação tão inusitada: que relação pode haver entre o mito de Perséfone e Quito? No entanto, perceber que a obra enveredará pela violência de gênero não é difícil. Ficam, de fato, o estranhamento, a curiosidade e a aproximação com a temática da violência em torno da mulher como impressões iniciais da obra. A assinatura de *South America Mi Hija*, contudo, também tem seu quê de instigante: Sharon Doubiago. Explico.

¹ I. A estrada para Quito

No início da história
Perséfone estava brincando com suas acompanhantes e sua mãe
em um belo prado primaveril
recolhendo lírios e violetas
enchendo sua cesta e avental

quando a terra abriu
e um grande homem apareceu.

Ele a estuprou. Então, carregou-a para baixo
em seu abismo.

Sharon Doubiago é citada por Lynn Keller, em *Forms of expansion. Recent long poems by women* (1997), no sugestivo capítulo “To remember/ Our Dis-membered Parts: Sharon Doubiago and the Complementary Woman’s Epic” (Ibidem, p. 23). Ali, Keller discorre sobre outra obra de Doubiago, o poema longo *Hard Country*, de 1982, apontando nela as inovações que a poeta imprimiu à tradição épica, apropriando-se de diferentes imagens míticas (Osíris, Orfeu, Édipo, por exemplo) e inserindo, por um viés evidentemente crítico, questões históricas relacionadas à guerra do Vietnã e aos processos de formação dos continentes americanos, somando a tudo isso a abordagem à inserção das mulheres em uma sociedade que lhes impediu de alcançar protagonismos de qualquer ordem. Conhecer esse referencial sobre Doubiago e um poema longo já caracterizado como épico anterior a *South America Mi Hija* reforça a impressão trazida pelo poema de abertura. Uma história será contada, e a ela se somarão referentes míticos. E, novamente, as mulheres estarão no centro da matéria a ser contada. Tudo isso nos leva ao épico. Mas falar sobre poema épico ou epopeia já configura, em si, outro desafio.

Sem considerar, neste momento, a discussão sobre as transformações que levaram às formas épicas contemporâneas, é inegável a importância que algumas epopeias possuem para suas culturas e para outras sobre as quais exerceram influência, como *Odisseia*, *Eneida*, *Os Lusíadas*, entre outras. É ainda mais inegável que o cânone épico é masculino. Basta um breve esforço de memória para trazermos à pauta nomes como Homero, Virgílio, Dante Alighieri, John Milton, Ludovico Ariosto, Luís de Camões, entre outros. Mas, de maneira geral, há um emudecimento sobre a escrita de poemas épicos de autoria feminina, tal como salientou Ramalho, em 2004, com a tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*. Esse quadro e a possibilidade de dar visibilidade aos laços da poesia de Doubiago com a tradição épica, considerando, ainda, a sugestiva abertura da obra, configuraram-se como os agentes motivadores para a realização desta tese.

A conexão desta pesquisa com o gênero épico começou ainda na Graduação, durante a produção do Trabalho de Conclusão de Curso, em que realizei uma leitura crítica de *Os Lusíadas*. Depois, em 2014, ao iniciar o Mestrado sob a orientação de Christina Ramalho, comecei a participar do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), que tem a proposta de reunir estudiosos de diversas áreas do conhecimento com interesse no *epos*² que integra a poesia épica. Durante dois anos me dediquei ao estudo comparado das obras épicas *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e *Paradise Lost*, de John Milton.

² Entendido, tal como aponta o documento de criação do CIMEEP (2013, ver no site www.cimeep.com), como um conjunto de manifestações materiais que são o produto de um processo contínuo de transmissão de repertório imaginário, histórico e mítico.

Ao concluir a defesa da dissertação, iniciei uma busca por estudos sobre a participação feminina na produção de poemas épicos e passei a integrar o GT 18 – “O épico e as mulheres”, coordenado pelo Professor Doutor Fabio Mario da Silva (UNIFESSPA). Esse grupo de trabalho do CIMEEP reúne estudos sobre a épica escrita por mulheres com a intenção de demonstrar o número significativo de escritoras que cultivam esse gênero literário, mas foram esquecidas pela crítica e pelo/a leitor/a. Deparei-me, então, com pesquisas sobre a temática, como a tese de Ramalho, que aborda 17 epopeias escritas por mulheres (brasileiras e a chilena Gabriela Mistral) e destaca os estudos de Keller sobre poemas longos estadunidenses, e também o trabalho de resgate de Silva, que estudou a trilogia épica da monja portuguesa Soror Maria de Mesquita Pimentel, autora, em pleno século XVII, de *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor*.

Estimulada por minha formação em literaturas de língua inglesa, pude notar que, em relação ao gênero épico e em especial à autoria feminina nesse campo de expressão, só havia informações dispersas, especialmente na historiografia literária. Passei, então, a me questionar sobre a existência de produções épicas de autoria feminina em língua inglesa, até que fui apresentada, por Ramalho, a *South America Mi Hija*³ (1992). O livro, encontrado por Ramalho na *Poetry Library* de Londres, chegou às minhas mãos como um desafio, visto que logo pude constatar o quase desconhecimento, no Brasil, acerca dessa produção. No entanto, as pesquisas iniciais logo permitiram saber que o livro foi nomeado duas vezes para o *National Book Award* e foi reconhecido como o Melhor Livro do Ano pela *LA Weekly*⁴. De igual modo, foi fácil saber que Doubiago nasceu na Califórnia, tem Mestrado em inglês pela *California State University* e às vezes trabalha como professora visitante em universidades. Sabendo, pois, que tinha em mãos uma obra reconhecida pela crítica e uma autora igualmente respeitada, restava-me o desafio de unir meus conhecimentos sobre o gênero épico e as particularidades de *South America Mi Hija*.

Diante das possibilidades de abordagem a uma obra híbrida desde seu título e cuja temática, como será visto mais adiante, permite diversas leituras, propus-me, nesta tese, a analisar os aspectos formais do poema *South America Mi Hija* (1992), de Doubiago, quanto às características épicas e a atestar a relevância das notas explicativas que acompanham a obra em dois sentidos: primeiramente, para a compreensão dos referenciais históricos, mitológicos – entre outros – de epopeias, e, mais especificamente no caso do *corpus* em análise, para a

³ Todas as traduções do livro *South America Mi Hija* presentes nesta tese são de minha autoria. Assim como, todas as versões em português nas notas de rodapé dos textos referenciados no corpo de texto em língua estrangeira.

⁴ Ver sites: <https://upittypress.org/books/9780822960089/> e <http://www.sharondoubiago.com/>.

compreensão da concepção criativa do poema e da América do Sul. Tanto o texto quanto o paratexto foram analisados, pois as notas servem como chaves de leitura do poema proporcionadas pela própria autora. Portanto, a hipótese que defendo é que tais referentes são dados imprescindíveis à leitura épica e à leitura da própria América do Sul.

Ainda no âmbito dos objetivos, este estudo busca também contribuir com as pesquisas sobre poemas épicos no que concerne à afirmação da permanência da produção do gênero. Uma dessas pesquisas é o “Mapeamento de Obras Épicas”, desenvolvido pelo CIMEEP em parceria com o *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées* (REARE). O objetivo principal desse projeto é proporcionar uma geolocalização, em um planisfério, de obras épicas desde a Antiguidade até hoje. Dentre as nove categorias organizadas em diferentes subgêneros está a epopeia/poema épico. Com esta tese, defendo que *South America Mi Hija* pertence a essa categoria e, nesse sentido, já pude incorporar o verbete sobre a obra no mapeamento⁵.

No que se refere à motivação para a definição do *corpus*, cabe, ainda, um complemento. A proposta do livro de abordar aspectos socioculturais da América do Sul fez com que eu percebesse que acompanhar a viagem de mãe e filha que constitui o fio narrativo do poema seria uma chance de eu conhecer mais sobre os povos sul-americanos, assumindo também o papel da viajante disposta a viver novas experiências sem forçar ideias preconcebidas sobre a cultura com a qual estaria em contato. Esse tipo de abertura que uma jornada oferece é, no poema, a oportunidade que mãe e filha têm para se (re)conectarem, não permitindo o silêncio entre elas. Já no caso de minha viagem particular, como crítica, pela obra, seria a chance de uma conexão intensa com meu próprio continente.

Dentro desse contexto de viagens possíveis, o poema usa a pulsão da errância (MAFFESOLI, 2001) para questionar quais são as reais prioridades do indivíduo atual, tão pautado pelo consumismo capitalista e tão ausente de experiências imateriais. A jornada do poema épico pode, ainda, ser um resgate para os leitores que têm pouco acesso a informações sobre o continente americano, e, quando têm, as imagens estão carregadas de estereótipos, nocivos inclusive à formação de uma noção de pertencimento. No caso dos brasileiros, por exemplo, esse sentimento para com os demais países do continente sul-americano é pouco perceptível, o que me levou a querer colaborar com a disseminação de informações através da elaboração dos planisférios, fazendo de meu estudo uma fortuna crítica inaugural no Brasil sobre essa obra de Doubiago.

⁵ Ver o site: www.cimeep.com/mapeamento.

Apesar da impressão geral, já comentada, de que o épico é um gênero dominado pelos autores, há uma diversidade de poemas épicos sendo produzidos por mulheres. O que falta a essa produção, infelizmente, é uma maior visibilidade. Segundo Schweizer (2006), as obras a seguir são exemplos de poemas de autoria feminina com filiação à tradição épica escritos por inglesas ou americanas. Entre os poemas, tem-se: *Telemachus*, de Anna Seward – obra não finalizada que traz uma versão sobre a vida de Telêmaco, filho de Odisseu; *Psyche*, de Mary Tighe, poema de 1805 sobre Psique, Cupido e Vênus; *Aurora Leigh*, de Elizabeth Browning, obra de 1857 sobre uma aspirante a poetisa. Além desses, há *Annie Allen*, de Gwendolyn Brooks, que foi publicado em 1949 e fala sobre uma garota pobre e negra crescendo em Chicago em meio ao racismo e à pobreza. O título da segunda seção do poema faz referência a *Eneida*, de Virgílio. Mesmo tendo sido a primeira afro-americana a receber um *Pullitzer*, pouco é veiculado sobre a autora e suas obras. *Hard Country*, de Doubiago, como destaquei na abertura, é de 1982 e fala sobre a jornada de um casal através da porção Norte da América. Mas, como há um certo silenciamento em relação a essas autoras, as obras tornam-se “desconhecidas” para o grande público.

De maneira geral, contudo, mesmo os poemas épicos de autoria masculina tiveram a sua recepção prejudicada por dois motivos. O primeiro foi a visão de que a *Poética* é um axioma para a produção de epopeias. Aristóteles (2001) definiu os aspectos presentes nas epopeias gregas – a saber, tom elevado, heroísmo, narração em versos, atos bélicos grandiosos etc –, e esses parâmetros foram utilizados pela crítica como características definitivas de um poema épico, ou seja, todas as produções que se afastassem do já tutelado seriam consideradas de menor categoria ou nem seriam consideradas epopeias.

Outro motivo foi o ponto de vista evolucionista dos gêneros defendido por Georg Lukács (2000), entre outros. Alguns críticos defenderam que o poema épico havia terminado ou tinha sido sucedido pela prosa narrativa porque a expressão épica, na forma de poemas longos, não mais condizia com o estado civilizatório das nações. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (NEIVA, 2009), por exemplo, defendeu uma escala de evolução dos gêneros e dos períodos civilizatórios em que a epopeia, por conter um tom majestoso condizente com conflitos de Estado, fundação de nações, seria, juntamente com a escultura, o gênero próprio da juventude das nações.

Apesar disso, muitos poemas épicos continuaram sendo produzidos mantendo certa filiação explícita ou não com a tradição épica. Saulo Neiva (2009) salienta que o que a crítica havia definido como o fim da epopeia tratou-se apenas do fim da supremacia de gêneros literários em uma hierarquia e do surgimento de uma mistura de gêneros que de maneira

nenhuma impediu a produção de poemas épicos. Dimitri Garncarzyk (2020), por sua vez, pesquisa o surgimento de duas metodologias na abordagem das poéticas no século XVIII. Uma delas era baseada na análise das características que vinculavam o poema à tradição épica em detrimento das inovações do/a poeta. A outra, entretanto, favorecia a genialidade do/a autor/a ao invés de um favorecimento da produção de poemas de acordo com critérios tradicionais.

De todo modo, tais conclusões a respeito do fim da epopeia prejudicaram duplamente a produção de autoria feminina: primeiro porque, quando em contato com um poema épico, não havia muito o que se discutir, já que havia se estabelecido a não existência de tal gênero, influenciando, assim, negativamente, na própria recepção das obras; em segundo lugar, as mulheres tiveram acesso à escrita e ao ensino formal mais tardiamente – sendo assim, quando as escritoras passaram a produzir poemas épicos, elas foram silenciadas, além do motivo anterior, pelo entendimento de que o cânone épico seria masculino. Portanto, segundo a crítica Keller (1997), uma alternativa para a recepção dos poemas longos de autoria feminina seria evitar o “rótulo” épico, na medida em que o cânone épico é majoritariamente masculino. Contudo, desviar-se dessa categorização não reforçaria a ideia de que mulheres não escrevem ou não conseguem escrever o épico e, conseqüentemente, isso não condenaria essas obras ao esquecimento no âmbito dos estudos épicos?

Dessa forma, faz-se fundamental a discussão sobre a produção e a recepção de tais textos para que eles não sejam silenciados com a justificativa de que não há leitores/as para essas obras. A importância da análise de epopeias escritas por mulheres não reside, assim, na categorização. Além de necessário ao entendimento, analisar a estrutura de um texto faz parte da pesquisa em Literatura; porém, o objetivo não é enquadrar os poemas, fazendo com que aqueles que se distanciem das características ortodoxas sejam banidos, mas entendê-los e valorizá-los com as suas especificidades e invenções. A percepção atenta da evolução do gênero épico, ao contrário de ratificar uma ortodoxia teórica, reconhece, isso sim, a riqueza de variações em torno de um gênero que pode, inclusive, principalmente a partir do século XX, se fazer instrumento para a discussão de relações entre colonizadores e colonizados, relações de gênero, processos perversos de sujeição de grupos étnicos ao imperialismo vestido de neoliberalismo, entre outros aspectos. Assim, um gênero tido como erudito e elitizado herdado pelas colônias americanas ganhou novas roupagens e facetas. Por fim, perceber a filiação de obras como *South America Mi Hija* com a tradição épica reitera o argumento de que o gênero épico não findou apenas pela afirmação da crítica, ele existe com feições diferenciadas, como qualquer outro gênero pode se modificar com o tempo e as mudanças sociais, e ainda colabora para a percepção e propagação de poemas épicos de autoria feminina.

No que se refere à questão dos referentes do poema, é importante retratar a riqueza histórico-cultural presente no livro para que haja a disseminação dessas informações. Mesmo que o *corpus* em questão esteja majoritariamente escrito em inglês – alguns trechos estão em espanhol, quechua, aymara e russo –, é importante levar ao público leitor brasileiro informações sobre o conteúdo dessa obra, especialmente no caso de um possível público leitor brasileiro que tem pouca noção de pertencimento à América do Sul, visto que, graças à colonização e à globalização, entre outros motivos, há um movimento de aproximação eurocêntrica que acaba distanciando ainda mais o Brasil da história e da cultura dos países sul-americanos. Ademais, esse panorama dificulta, inclusive, a formação de um sentimento de valorização da diversidade cultural nacional. As notas presentes no final da obra de Doubiago são, nesse sentido, fontes especiais, para nós, leitores/as brasileiros/as, de esclarecimento sobre diversos aspectos culturais apresentados pela escritora no decorrer da viagem realizada por mãe e filha. Considerando que muitas epopeias se fazem acompanhar por notas explicativas e valorizando, em *South America Mi Hija*, a importância dessas notas para o público a que, principalmente, se destina minha própria tese, decidi dar relevância a essa presença complementar. Justifico, com mais detalhes, essa percepção sobre o distanciamento do povo brasileiro quanto a seu próprio continente.

Estudos têm mostrado que, apesar de estar geograficamente localizado na América do Sul⁶, quando se trata da identidade latino-americana, é perceptível um distanciamento entre o Brasil e os países hispano-americanos (SILVA; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2017). Em sua pesquisa de doutoramento, Wilian Carlos Cipriani Barom (2017) analisou as respostas de jovens sobre questões relacionadas à noção de pertencimento latino-americano de brasileiros em 2013. Quanto aos dados coletados, destaca-se que os/as jovens apresentaram baixo interesse por suas origens étnicas e pela história dos países da América Latina. É importante ressaltar que o conhecimento de tais temas – a saber, história, origens étnicas, entre outros – é um fator que colabora para a formação do sentimento de pertencimento. Cerca de 66% dos participantes responderam não terem interesse ou neutralidade pela América Latina. Esses dados só reforçam o quanto o acesso à cultura e à história dos povos latino-americanos é relevante para seu reconhecimento enquanto pertencentes ao continente americano.

⁶ Nesta tese, diferencio os termos América do Sul e América Latina. A primeira refere-se ao território compreendido pela porção Sul do continente a partir do Panamá, enquanto o segundo termo refere-se aos países que sofreram o processo de colonização pela Espanha e/ou por Portugal, compreendendo partes do território da América do Norte, Central e do Sul. Portanto, quando o termo América Latina for utilizado, refiro-me a algo histórico, cultural e geograficamente mais abrangente do que os países que compõem a América do Sul, ou estou respeitando a nomenclatura utilizada pelos pesquisadores que referencio.

Para atingir os objetivos descritos anteriormente, este estudo utilizou diálogos entre o *corpus* e as discussões dos seguintes teóricos: textos críticos sobre a produção de poemas épicos de autoria feminina, como os de Bernard Schweizer (2006), Christina Ramalho (2004, 2013) e Fabio Mario da Silva (2016, 2017), e estudos teóricos sobre o épico, principalmente a “Semiotização Épica do Discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva (2017). Esses estudos foram essenciais para o primeiro capítulo desta tese, em que o livro *South America Mi Hija* será analisado segundo as categorias presentes na poesia épica, a saber: o plano literário, a estrutura formal, a presença de excursos líricos, a estrutura lexical, a voz autoral, a matéria épica, a apresentação do plano histórico e do plano maravilhoso e a configuração do heroísmo épico. As considerações sobre a obra também estabelecerão diálogo com algumas abordagens às formas épicas, de modo a dar realce aos estudos que hoje integram a produção científica reunida em torno do CIMEEP e da *Revista Épicas* e que, particularmente no caso da leitura de *South America Mi Hija*, se fazem fontes relevantes para fundamentar os pontos de vista aqui defendidos.

No segundo capítulo, chegarei à constatação de que a viagem em *South America Mi Hija* é a chance de se conhecer mais sobre os povos sul-americanos, assumindo o papel do/a viajante que vive a errância em sua plenitude. Ainda no segundo capítulo, será apresentada uma discussão sobre a relevância das notas explicativas para a compreensão dos referentes históricos, mitológicos etc. de epopeias, e, para tanto, serão utilizados os seguintes estudos teóricos: *Paratextos Editoriais*, de Gérard Genette (2018), e *As origens trágicas da erudição*, de Anthony Grafton (1998). Além disso, será feita a análise das notas presentes em *South America Mi Hija*. A hipótese que defendo é que tais referentes são dados imprescindíveis à leitura épica e à leitura da América do Sul, pois funcionam como chaves de leitura do poema e dos referentes nele presentes. Por isso, como uma das contribuições desta pesquisa, planisférios sobre a jornada em *South America Mi Hija* serão apresentados para se alcançar um melhor entendimento da obra e da geografia da América do Sul.

Espero, com este trabalho, estimular o interesse pela obra, que, certamente, merecerá muitos outros olhares devido à amplitude das referências históricas, socioculturais e míticas nela presentes. De igual modo, como primeira tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, espero inaugurar uma tradição de leituras críticas de obras literárias que façam da Área de Estudos Literários do programa uma fonte de conhecimento para pesquisadores e pesquisadoras de diferentes partes do país, assim como desejo que meu estudo se some aos já inseridos no âmbito das pesquisas que integram o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos.

1 SOUTH AMERICA MI HIJA

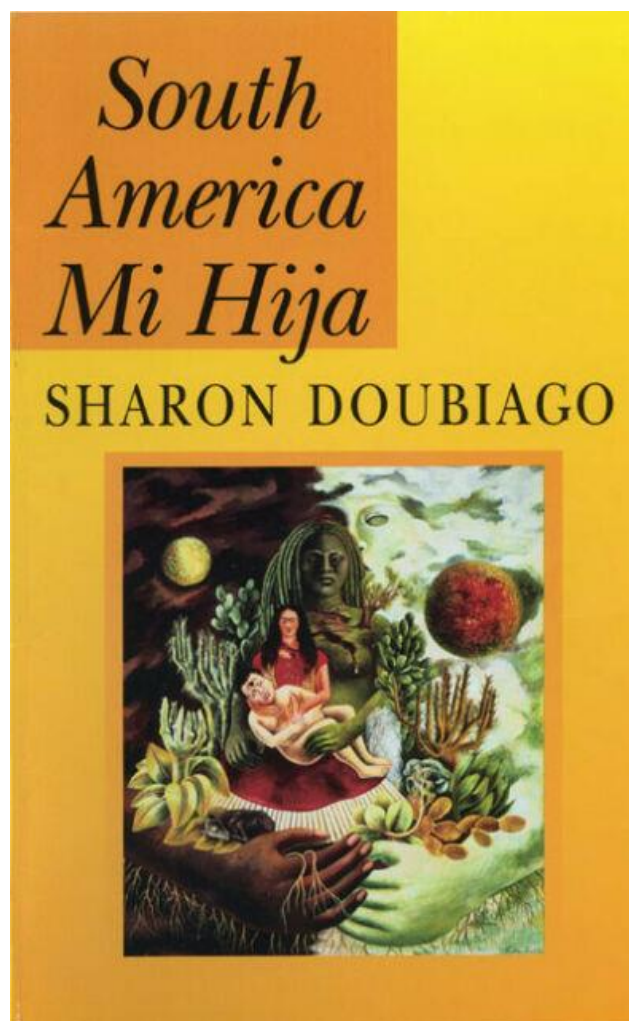


Figura 1: Capa de *South America Mi Hija*.
Disponível em: <https://www.ebay.com/i/184387049558?chn=ps>.

Neste capítulo, apresento informações sobre a autora e a obra, além da análise de *South America Mi Hija* de acordo com as categorias presentes na poesia épica: o plano literário, a estrutura formal, a presença de excursos líricos, a estrutura lexical, a voz autoral, a matéria épica. Além disso, analiso os planos histórico e maravilhoso e o heroísmo e busco trazer à luz algumas reflexões contemporâneas sobre o gênero épico que, de algum modo, podem dialogar com o enfoque aqui apresentado.

Considerando o pouco conhecimento do público brasileiro não só sobre a obra, mas também sobre a autora, inicio a abordagem destacando informações sobre Sharon Doubiago, que nasceu Sharon Lura Edens, em 1941, na Califórnia. Aos 18 anos, Doubiago casou-se com seu primeiro marido, George Doubiago, com quem teve dois filhos. Nos anos 60, concluiu o Mestrado (B.A. and M.A.) na Universidade do Estado da Califórnia. Suas produções literárias

são: *My beard: memoir stories* (2018), *Naked to the Earth* (2017), *The Visit* (2015), *My Father's Love, Portrait of the Poet as a Young Girl* (2009), *Love on the streets: Selected and New Poetry* (2008), *Body and Soul* (2000), *Psyche Drives The Coast* (1990), *El Niño: stories* (1989), *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988) e *Hard Country* (1982).

Doubiago estudou a produção de Charles Olson e, quando fez o Mestrado, em 1969, decidiu pesquisar sobre as características épicas em *The Wasteland*, de T. S. Eliot. A autora trabalhou durante muitos anos como *bartender* e garçonne em meio período para se sustentar e se manter pesquisando, até poder se dedicar totalmente à literatura e à crítica literária. A escritora chegou a prometer que não seria poeta, mas esse juramento foi quebrado cinco anos após terminar o Mestrado (KELLER, 1997). Essa vontade adormecida é abordada em seu poema épico *Hard Country*:

*I took a vow never to be a poet
because art I was taught
is too delicate to sing genocide.
But what else could I sing
while people were being murdered
in my name?
(DOUBIAGO, 1982, p. 144)⁷*

Esse entendimento de que a poesia é muito delicada para falar sobre genocídio pode ter vindo da formação acadêmica da autora, que cursou disciplinas orientadas por novos formalistas, com exceção dos estudos sobre Literatura Americana que se baseavam em H. D., Charles Olson, William Carlos Williams. Enquanto não produzia literatura, Doubiago escreveu crítica literária. Foi em *Hard Country* que a escrita da autora passou a representar a poesia como “*a powerful political record of even the greatest horrors of one's time*” (KELLER, 1997, p. 37)⁸.

Hard Country é um poema épico com um eu-lírico/narrador feminino tentando alcançar um relacionamento harmonioso e recíproco com o par enquanto viaja pelos Estados Unidos e recupera a sua herança cultural. Essa reconstrução do legado cultural é feita através da história e do mito dos indígenas – mojave – junto aos vietnamitas. No poema épico, os vietnamitas são associados aos monges budistas liderados por Hwui Shan que, supostamente, chegaram ao

⁷ Eu prometi que nunca seria uma poeta
porque a arte que me foi ensinada
é muito delicada para cantar o genocídio
Mas o que mais eu poderia cantar
enquanto pessoas são mortas
em meu nome?

⁸ [...] um registro político poderoso até mesmo dos maiores horrores da vida de alguém [...]

continente americano em 499 d.C. no Alaska e seguiram uma rota em direção à América Central e do Sul: “[...] *the route of their travels still traceable through legends and artworks recording the mysterious arrival [...]*”⁹ (KELLER, 1997, p. 42).

Doubiago (1997) já afirmou ter ascendência indígena e soube desse legado pelas histórias de sua família, contadas pela mãe dela. Alguns anos depois, ela confirmou ter uma tataravó cherokee. De todo modo, o intuito de resgatar a cultura de povos latinos e de origem indígena não se trata apenas de um desejo único em *South America Mi Hija*, mas é a continuação da vontade de tratar questões sociais na literatura. Na tentativa de resgatar a história e a importância desses povos, que são “invisíveis” na visão colonial, patriarcal e alienadora, *Hard Country* tem múltiplas vozes, partes de narrativas históricas e documentos participando da jornada da protagonista (KELLER, 1997).

O mesmo ocorre com o *corpus* desta pesquisa, *South America Mi Hija*. Esse poema tem recortes históricos e mitológicos vinculados à temática da desigualdade e da violência contra a mulher sul-americana, mas sua perspectiva é revisionista e não dá ênfase a eventos grandiosos e/ou bélicos, como tradicionalmente apareciam em poemas épicos, apesar de a autora não o classificar dessa forma (DOUBIAGO, 1997, p. 6):

*Oh, definitely the length – the various styles, the various voices, all linked together as one book [...] The epic, also, is traditionally about land and nations, tribes, history – all of which is true of Hard Country. I think of Hard Country as being much more probably an epic poem than South America Mi Hija is, tough again, I didn’t write it tinking I was writing an epic poem.*¹⁰

O que aqui demonstrarei é que a obra possui diversos elementos que sustentam sua epicidade, principalmente quando se consideram estudos mais atuais sobre as transformações do gênero.

No tocante à visão de autoras de poemas longos sobre a natureza de suas obras, Ramalho explica que:

[...] uma vez que a própria crítica sacramentou a suposta “morte” da epopeia, não é improvável que, impelido ou impelida, inconscientemente, para a criação épica, poeta e poetisa não expressem formalmente essa intencionalidade, talvez considerando um anacronismo formal nomear sua obra de “epopeia”, talvez por simplesmente não terem essa preocupação. Por

⁹ [...] a rota das viagens deles ainda traçável através de lendas e registros artesanais da chegada misteriosa [...]

¹⁰ Ah, definitivamente o tamanho – os vários estilos, as várias vozes, tudo junto como um livro [...] O épico também é tradicionalmente sobre a terra e nações, tribos, história – tudo isso é verdade sobre *Hard Country*. Eu acho *Hard Country* provavelmente muito mais um poema épico do que *South America Mi Hija* é, embora eu não escrevi pensando que eu estava escrevendo um poema épico.

essa razão, é perfeitamente legítimo tomar como objeto de estudo um poema longo e verificar se nele estão contidas inscrições do épico, tais como os planos da epopéia, a dupla instância de enunciação, o desenvolvimento de uma matéria-épica, etc., independentemente da estruturação formal do poema investigado. Assim, encontram-se hoje no acervo da produção literária brasileira, por exemplo, diversos “romanceiros” e “cancioneiros”, o que, absolutamente, não os exime da epicidade, uma vez que “romanceiro” e “cancioneiro” são opções formais líricas que em nada impedem a elaboração de uma matéria-épica (2004, p. 166-167).

Ainda nesse âmbito, Ramalho, em *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal* (2017), traz como exemplo a produção da guineense Odete Semedo intitulada *No fundo do canto* (2007). Na abertura da obra, a poeta afirma que “Não será épica a minha poesia, pois não cantarei as armas nem os barões” (2007, p. 15). No entanto, Ramalho demonstra que, na mesma abertura, Semedo, ao afirmar que seu poema “será o espelho da dor de um povo e de tantos quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino” (2007, p. 13) e que

[...] volto a descerrar este *Fundo*, imbuída de um novo *Canto* que se quer cantopoema, vivo, como deve ser viva a poesia guineense: Um verbo que canta, que reconhece o seu canto em cada fala do chão guineense; um verbo que chora sem complexos a sua dor, mas que se rebela contra a indigência, contra a lassidão; escritos que não atijam o ódio e que a todos acordam para a busca e para a beleza espontânea das letras. Um canto/mantenha que em cada uma e em cada um avive a chama da verdadeira liberdade e a responsabilidade de construção de um país que se deseja... que se ambiciona Novo (2007, p. 15-6),

denuncia a própria epicidade de seu poema. Logo, a alusão às “armas” e aos “barões” está vinculada a uma concepção de epopeia presa a uma visão conceitual de epopeia que não considera as transformações do gênero, o que é compreensível, visto que não necessariamente poetas contemporâneos terão uma visão teórica atualizada sobre o gênero.

Assim, embora Doubiago, tal como citei, tenha dúvidas quanto ao caráter épico de *South America Mi Hija*, a obra fala por si, tal como se verá em seguida.

Feitos esses esclarecimentos, cujo objetivo foi melhor elucidar a abordagem que proponho, passo agora à apresentação das categorias que norteiam a compreensão do gênero épico, baseadas, principalmente, na “Semiotização Épica do Discurso” (2017), teoria desenvolvida, nos anos 80, pelo semiólogo brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva, e em estudos de outros pesquisadores. Em seguida, analiso os aspectos formais presentes em *South America Mi Hija* – a saber: plano literário, plano histórico, plano maravilhoso e heroísmo.

Segundo A. Silva (2007), o discurso épico tem uma natureza híbrida, portanto sofre a ação das estratégias narrativas e líricas, diferentemente dos discursos narrativos e líricos, os quais não têm uma dupla instância de enunciação. Sendo assim, o gênero épico se assemelha ao gênero narrativo por possuir, em sua estrutura, categorias como personagem, espaço, acontecimento e narrador. No entanto, se a instância de enunciação da narrativa de ficção é chamada de narrador – que pode ter diferentes formas –, na epopeia essa instância ganha feição dupla, pois à voz narrativa se soma a voz lírica, daí a instância de enunciação épica ser chamada de “eu-lírico/narrador”. Do mesmo modo, o épico se assemelha ao lírico, uma vez que envolve categorias líricas como eu-lírico, espaço lírico, motivação lírica, além do uso dos versos, da estrofação, do ritmo, da rima e da divisão em cantos. A mescla de todos esses componentes configura o caráter híbrido do gênero e fundamenta a “dupla instância de enunciação” como uma característica do poema épico.

Outra diferença que merece registro é a que existe entre a matéria ficcional e a matéria-épica. Uma narrativa literária pode fazer uso exclusivamente de uma matéria ficcional, ou seja, um tema que, mesmo colocando em cena aspectos da realidade humano-existencial, faz isso a partir de uma realidade ficcional, que, por ser imaginada, não tem compromisso direto com a história. Quando uma narrativa literária busca o diálogo com referentes históricos, tem-se uma narrativa histórica, como um romance histórico, por exemplo. A matéria-épica, por sua vez, tem duas dimensões, a real/histórica e a mítica, que se fundem. Uma narrativa literária pode, perfeitamente, fazer uso de uma matéria-épica para narrar um fato histórico que ganhou uma aderência mítica. No entanto, não será uma epopeia por não ter a dupla instância de enunciação. Já a epopeia só existirá se houver matéria-épica e dupla instância de enunciação, condições primordiais para a existência do poema épico. Assim, segundo a teoria de A. Silva, não se nomeia uma narrativa épica de epopeia, cabendo-lhe, mais adequadamente, o título de “romance épico” sempre que se reconhecer que ele trabalha com uma matéria-épica.

Portanto, os elementos que definem uma epopeia são a dupla instância de enunciação e a matéria-épica. Quanto à dupla instância de enunciação, A. Silva (2007) afirma que, com o passar do tempo, a epopeia passou a ter a instância lírica mais predominante do que a narrativa, e isso foi interpretado pela crítica como o esgotamento do gênero e a absorção dele pelo romance. Neiva (2009) assevera que, de fato, houve um declínio da epopeia, no sentido de que ela deixou de estar no topo da hierarquia dos gêneros. Mas isso não impediu a produção de poemas narrativos longos, passíveis de serem lidos como épicos, em diferentes línguas. Segundo o estudioso, entre o século XX e o início do XXI, existem várias obras que são apresentadas como épicas por seus/suas autores/as ou por alguns/mas críticos/as. Ao mesmo

tempo, como salientei há pouco, são encontradas muitas obras de evidente feição épica que ainda não foram reconhecidas como tais em virtude da já sublinhada obsolescência de teorias épicas incapazes de lidar com as transformações do gênero.

Voltando ao aspecto da enunciação épica, essa mudança para a predominância lírica trata-se da alteração de uma matriz épica para outra. As matrizes épicas são formadas pela associação de uma lógica narrativa e uma lógica lírica (SILVA, 2007). Dessa forma, tem-se, segundo A. Silva, a matriz épica clássica que possui quatro manifestações, são elas: o modelo épico clássico, o modelo épico renascentista, o arcádico-neoclássico e o parnasiano-realista. Já a matriz épica romântica envolve as manifestações dos modelos medieval, barroco, romântico e simbolista decadentista. Por fim, a matriz épica moderna contempla os modelos moderno e pós-moderno.

A abordagem ao *corpus* nesta tese não trata da relação entre o poema e o modelo épico pós-moderno, o que exigiria uma discussão mais ampla sobre o conceito de “pós-moderno” e sobre a proposta de A. Silva em relação à matriz épica moderna e ao modelo épico pós-moderno. Objetivando estimular novas abordagens que possam, inclusive, dimensionar a obra de Doubiago à luz dos estudos sobre a literatura pós-moderna, o enfoque aqui realizado destaca os aspectos que permitem compreender *South America Mi Hija* como uma manifestação da literatura épica, a saber:

[...] a dupla instância de enunciação (lírica e narrativa), a forma lírica, a elaboração de uma matéria-épica, a presença dos planos maravilhoso, histórico e literário, a presença de um relato de viagem, a atuação de heróis ou heroínas com características específicas da epicidade (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 15).

Iniciando com a formação da matéria-épica, destaco, sustentada por A. Silva (2007), que ela pode ocorrer de duas maneiras: a mais comumente conhecida é a narrativa mítica ou lenda que é formada culturalmente em um processo autônomo na realidade objetiva e que chega pronta ao poeta; a segunda é criada literariamente, através da intervenção do poeta. Essas formas podem ser utilizadas em poemas épicos, associadas ou não, e independem da época em que se insere um poema épico, ainda que, a partir do século XX, predominem as obras em que a matéria-épica é literariamente trabalhada. Voltando à produção épica de autoria feminina, observo que *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, desenvolve uma matéria-épica extraída de um repertório cultural prévio, visto que a imagem de Tiradentes já possuía a dupla face, histórico-mítica, que caracteriza uma matéria dessa natureza. Já *Poema de Chile* (1967), da chilena Gabriela Mistral, por sua vez, apresenta uma matéria-épica

literariamente elaborada, visto que, para discorrer sobre a formação identitária do povo chileno explorando a geografia do país, em uma viagem por suas diferentes regiões, Mistral cria o expediente do retorno à vida de uma mulher que será a guia do menino diaguia na viagem pelas terras chilenas. Nesse caso, a matéria-épica foi literariamente trabalhada pela poeta. É o que se dá com *South America Mi Hija*.

Como foi bem ressaltado por Neiva (2009), o poema épico, ao basear-se no maravilhoso para formular uma representação do passado coletivo, pode rememorar esse passado, revisar e refletir sobre ele. Nesse sentido, a elaboração literária da matéria-épica tem grande potencial para desconstruir uma visão tradicional da história, que muitas vezes está eivada de marcas de autoritarismo, preconceito e violência¹¹. Esse também é o propósito deste capítulo: observar e analisar como em *South America Mi Hija* acontece a apropriação dos referentes para se revisar uma história de violência contra a mulher.

Em suma, identificar a presença de características épicas em *South America Mi Hija* reitera o argumento de que a epopeia não se extinguiu e ainda colabora com o projeto intitulado “Mapeamento de Obras Épicas”, que está sendo desenvolvido pelo Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) juntamente com a *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Epopées* (REARE). Além disso, fazendo alusão à citação inserida no título do artigo de Dimitri Garncarzyk, “A maior obra de que a natureza humana é capaz”, que se refere a um tratado poético de 1728, intitulado *Peri Bathous*, que circulou na Inglaterra, busco valorizar o modo como Doubiago elaborou seu longo poema sobre aspectos relevantes da realidade histórica e sociocultural do continente. Passo agora à análise das categorias essenciais e opcionais da épica presentes na obra.

1.1 Plano literário

A motivação para a escrita do poema épico *South America Mi Hija* surgiu quando Doubiago e a filha embarcaram em uma viagem por Colômbia, Equador e Peru, e a filha perguntou, em frente a um altar onde virgens tinham sido sacrificadas, se existia algum homem bom. O livro é uma tentativa de resposta e narra a jornada delas e as situações enfrentadas por mulheres na América do Sul, em uma abordagem que funde referentes míticos e históricos. Interessante salientar que a jornada parece começar simbolicamente já a partir da capa, a qual

¹¹ O que, em absoluto, não significa que epopeias que trabalhem com matérias-épicas prontas não possam ter esse caráter revisionista. O que saliento é que a elaboração literária da matéria-épica abre mais essa possibilidade.

pode ser vista reproduzida no início deste capítulo, ao utilizar o quadro *The Love-Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Myself, Diego, and Señor Xolotl*, de autoria da mexicana Frida Kahlo. Em uma entrevista concedida à revista *Brújula*, em 2009, a autora afirma que a trajetória feita em 1979 ocorreu por uma vontade da filha de viajar com a mãe – apenas em 1992 o livro foi publicado.

Esse desejo da filha buscava promover uma aproximação entre elas. Em outras palavras, a autora afirma que pode existir um distanciamento entre mãe e prole quando a progenitora solteira se encontra em um novo relacionamento, como é possível observar no trecho da entrevista, a seguir: “*She didn’t want to destroy us, she wanted most rightfully, me. Her mother. My attention was to him, not to her, as we are programmed in this culture, to put the man before the children*” (DOUBIAGO, 2009, p. 177)¹². Portanto, além da questão do resgate mítico-histórico, o livro trata da família e de relacionamentos, especialmente da conexão entre mãe e filha, como a própria autora afirma: “*So, I knew it was me. So, that was the motivation. I knew this journey, this stupendous effort I must make was most primarily a journey to her a road to her [without] which I could not find any other way*” (DOUBIAGO, 2009, p. 177)¹³.

Sobre essa presença do particular como motivação para uma experiência que terá dimensões coletivas pelas circunstâncias que serão representadas e redimensionadas durante a viagem, relembro o que Ramalho afirmou sobre um poema do século XVIII, de autoria de Teresa Margarida da Silva Orta, intitulado *Poema épico-trágico* (1770-1777): “A epopéia particular é um modo de realizar um *mobilismo virtual* substituto do *mobilismo espacial* negado” (2004, p. 627, grifos da autora). Orta, em seu poema, relatou uma experiência de clausura vivida por ela em Portugal durante sete anos, como resultado de uma condenação, e, nesse relato, desenhou um quadro das injunções político-religiosas do seu tempo. De uma experiência pessoal, portanto, Orta projeta sua narrativa em um âmbito maior. Doubiago, por sua vez, sem as restrições que condenaram Orta ao imobilismo, realiza uma viagem que, simultaneamente, privilegia a história da vida privada e a amplitude do contexto histórico e sociocultural da América do Sul. E ainda cabe aqui a lembrança: não se pode reconhecer essa mesma dimensão particular na motivação de Dante Alighieri para a composição de *A Divina Comédia*?

¹² Ela não queria nos destruir, o que ela mais certamente queria era a mim. A mãe dela. Minha atenção estava para ele, não para ela, como nós somos programadas nessa cultura a colocar o homem antes dos filhos.

¹³ Então, eu sabia que era eu. Então, esse foi o motivo. Eu sabia que essa jornada, esse esforço estupendo que eu devia fazer era primeiramente uma jornada para ela, um caminho até ela, [sem] ele eu não encontraria nenhum outro jeito.

Sobre o plano literário, é importante sublinhar algumas questões relacionadas ao poema longo e à epopeia. Octavio Paz assevera que a base para o surgimento do poema longo foi a realização de “experimentos” com a forma e a língua: Cubismo, Orfismo, Simultaneísmo, pois “*Él empleo de estos recursos cinematográficos quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional*” (2014, p. 201)¹⁴. Dessa forma, quando Ezra Pound e T. S. Eliot usaram e modificaram o Simultaneísmo, “*Así crearon una nueva modalidad del poema extenso y exploraron un territorio no tocado por los poetas franceses [...]*” (2014, p. 201)¹⁵. Keller, por sua vez, afirma que há uma dificuldade da crítica de compreender as manifestações do poema longo por causa da variedade:

Narrative poems, verse novels, sonnet sequences, irregular lyric medleys or cycles, collage long poems, meditative sequences, extended dramatic monologues, prose long poems, serial poems, heroic epics – This is a partial list of the formal varieties that I believe may legitimately be identified as long poems (1997, p. 3).¹⁶

No entanto, dentre os tipos assinalados por Keller, aparece o termo *heroic epics*, ou seja, o épico é um poema longo narrativo composto por uma matéria-épica e um discurso híbrido (lírico e narrativo). Mas nem todo poema longo é épico. Sendo assim, mais uma vez justifico a necessidade de, neste primeiro momento, buscar em *South America Mi Hija* os elementos que possibilitem concebê-lo como uma epopeia. A importância desse questionamento reside no fato de que, como já foi dito, apesar de existir, a produção de poemas épicos de autoria feminina não é ou pouco é abordada, discutida e mencionada pela historiografia literária, em alguns casos levando-se ao esquecimento das obras em bibliotecas e prateleiras, o que consequentemente traz a impressão de que não existem. Ademais, a caracterização da obra enquanto épica ou não se torna relevante para os estudos sobre a permanência das epopeias na atualidade, refutando o argumento da crítica de que esse é um gênero extinto.

Nesse sentido, os estudos de Ramalho (2004) e F. Silva (2016, 2017) são relevantes por darem atenção à produção de autoria feminina. Na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*, Ramalho apresenta uma reflexão sobre a produção épica ocidental, desde a presença de mulheres como personagens em epopeias de autoria masculina até a análise de

¹⁴ O uso desses recursos cinematográficos quebrou a sintaxe e o caráter linear e sucessivo do poema tradicional.

¹⁵ Assim, eles criaram uma nova modalidade do extenso poema e exploraram um território não tocado pelos poetas franceses.

¹⁶ Poemas narrativos, romances de versos, sequências de sonetos, miscelâneas ou ciclos líricos irregulares, poemas longos de colagem, sequências meditativas, monólogos dramáticos estendidos, poemas longos em prosa, poemas seriados, épicos heroicos - Esta é uma lista parcial das variedades formais que eu acredito que podem legitimamente serem identificadas como poemas longos.

algumas autoras e suas obras épicas – a saber: Teresa Margarida da Silva e Orta, Nísia Floresta, Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Leda Miranda Hühne, Raquel Naveira, Silvia Jacintho, Teresa Cristina Meileres de Oliveira, Stella Leonardos e Neide Archanjo. Assim como Doubiago, essas autoras são vozes silenciadas e veiculam perspectivas inovadoras sobre narrativas tradicionais. Por isso, Ramalho afirma:

Desse modo acredito estar, aqui, resumindo autoras afins no que tange ao propósito de exercer o pleno direito criativo de produzir poemas de grande fôlego, sustentados, referencialmente, por legítima bagagem histórica e mítica e, principalmente, veiculadores de pontos de vista muitas vezes transgressores sobre a experiência humano-existencial porque partem de vozes que, durante dezenas de séculos, ficaram praticamente interditas (2004, p. 422).

F. Silva também apresentou vários trabalhos sobre a produção de poemas épicos de autoria feminina, com ênfase nos textos de autoras de origem ibérica. Da mesma forma que as autoras pesquisadas por Ramalho, Soror Maria de Mesquita Pimentel e Bernarda Ferreira de Lacerda mantiveram certos aspectos da épica e apresentaram inovações. A primeira escritora conservou a organização em versos, a referência a seres mitológicos, como Minerva, apesar de ter a infância de Cristo como tema e a Virgem Maria na função de heroína. Segundo o pesquisador, a publicação dessa obra épica torna a freira uma pioneira dentre as escritoras de epopeias na Europa (SILVA, F., 2016).

F. Silva (2017) realizou investigações sobre Bernarda Ferreira de Lacerda, que publicou um épico em 1618 sobre a história espanhola cristã e a presença de árabes na Península Ibérica, mas, possivelmente por ter escrito em castelhano, não recebeu o devido reconhecimento. Bem como Ramalho, ele salienta que as autoras se utilizam de um formato amplamente associado ao masculino para abordar questões da maneira que queriam: “[...] estas puderam se apossar de um gênero literário tão complexo e rígido como o modelo clássico do épico, estritamente interligado à autoria masculina, e assumiram seus papéis sociais estereotipados sem, no entanto, desprestigiarem seus trabalhos” (SILVA, F., 2017, p. 9).

Assim como esses pesquisadores, Schweizer (2006) e Keller (1997) estudam, respectivamente, escritoras de poemas épicos e longos em língua inglesa. O livro *Approaches to the Anglo and American Female Epic*, organizado por Schweizer (2006), possui uma coleção de ensaios que questionam o épico como domínio exclusivo de escritores e mostram as produções das autoras inglesas e estadunidenses como épicos que utilizam, segundo ele, a tradição épica masculina para as próprias necessidades estéticas e para emprestar uma voz

heroica para os interesses históricos, literários e sociais das autoras. Entre essas autoras está Doubiango com o poema épico *Hard Country*.

No que concerne à escrita de poemas longos de autoria feminina, Keller compartilha a mesma opinião que os demais pesquisadores de que as produções não têm sido tão amplamente recepcionadas, especialmente as obras mais experimentais, as quais se afastam mais do que tradicionalmente é conhecido como epopeia. No próprio poema *South America Mi Hija* (1992, p. 86), o eu-lírico/narrador afirma ter consciência de que não é lido: “*In all the store windows are posters of poets./ In all the papers are poems./ Inside I am a North American poet/ not honored or read./ In my country poetry: the voice of the alienated./ In this county poetry: the voice of the people*”.¹⁷

Historicamente, o épico tem sido considerado de domínio, praticamente, exclusivo dos homens. Nomes como Homero, Virgílio, Camões, Dante, John Milton – só para citar alguns – são facilmente lembrados por suas produções épicas. Pouco se veicula sobre as epopeias de autoria feminina, por isso é tão importante saber quais características definem uma epopeia porque, dessa forma, é possível perceber a existência de obras com filiação épica sendo produzidas. Um aspecto relevante a ser observado é o plano literário da obra, que se refere ao modo como o poema é concebido de acordo com o uso dos recortes históricos e maravilhosos, do heroísmo e dos recursos de linguagem que são empregados. Além disso, também deve ser observada a existência de uma concepção da proposição épica, da invocação épica, além da presença ou não da divisão em cantos e o modo como ela se dá, do uso da linguagem e do lugar de fala autoral (RAMALHO, 2013).

A presença da matéria-épica, a dupla instância de enunciação, os planos maravilhoso, histórico e literário e o heroísmo são fundamentais para identificar poemas épicos. As outras categorias, como a proposição, a invocação e a divisão em cantos, são opcionais, portanto podem ou não estar presentes. Obviamente, a presença dessas categorias demonstra a intencionalidade épica na elaboração poemática. A ausência delas, no entanto, não prejudica a filiação do poema longo à tradição épica, desde que se reconheçam as estruturas fundamentais da epopeia. Em muitos casos, é possível chegar à identificação de obras híbridas, como os poemas épico-líricos, de que são exemplo algumas obras de Leda Miranda Hühne estudadas por Ramalho, entre outras cujos verbetes já se encontram disponíveis no “Mapeamento de Obras Épicas”.

¹⁷ Em todas as lojas as janelas são pôsteres de poetas/ Em todos os papéis estão poemas./ Por dentro eu sou uma poeta norte-americana/ Nem honrada ou lida/ Poesia em meu país: a voz dos alienados/ Poesia nesse país: a voz do povo.

Dedico-me, agora, à análise de cada um desses aspectos no poema *South America Mi Hija*.

A proposição é como o eu-lírico/narrador apresenta o conteúdo da matéria-épica abordada. Quanto à forma e à inserção na epopeia, pode ser não nomeada e integrada ao primeiro canto; nomeada, em destaque e em forma de prosa; nomeada, em destaque e em forma de poema; proposições múltiplas; dispersa ou multifragmentada e ausente. Além disso, quanto ao centramento temático, o enfoque pode ser no feito heroico, na figura do herói, no plano histórico, no plano maravilhoso, no plano literário ou ter múltiplos enfoques. A classificação da proposição ainda pode ser feita quanto ao conteúdo, que pode ser referencial, simbólico ou metalinguístico (RAMALHO, 2013).

Em *South America Mi Hija*, a viagem é apresentada em dois sentidos: assim como Perséfone fez uma viagem vertical em direção ao mundo de Hades, mãe e filha viajaram do Norte ao Sul; da mesma forma, Deméter vagou horizontalmente em busca da filha, enquanto mãe e filha acessavam o passado histórico e mítico à procura das narrativas de mulheres que ficaram perdidas no percurso da História. A proposição pode ser vista no fragmento a seguir:

*Persephone's vertical descent
Demeter in her grief wandering horizontally*

*This journey backward in time and downward in Earth
this search for the lost cities, the untraveled,
this ache for the lost daughters, the unknown
mothers, this quest
for the self
this evolution of the human, holy hejira
beyond gender identity,
(DOUBIAGO, 1992, p. 78)¹⁸*

Em outras palavras, além de uma busca pessoal (relacionamento com a filha), a viagem é também uma jornada pelas histórias silenciadas. Por isso, o falar/comunicar-se torna-se tão relevante para que, tanto no âmbito do privado quanto no do público, não se multipliquem

¹⁸ A descida vertical de Perséfone
Deméter em sua dor vagando horizontalmente

Essa jornada pelo passado e verticalmente pela Terra
essa busca pelas cidades perdidas, o não viajado
essa dor pelas filhas perdidas, o desconhecido
mães, essa busca
pelo eu
essa evolução do humano, sagrada emigração
além da identidade de gênero

narrativas violentas, nem permaneça essa ausência de comunicação nas mulheres ou a falta de sororidade entre elas. De acordo com a autora (DOUBIAGO, 2009), é necessário que os indivíduos e a sociedade de maneira geral retifiquem seus posicionamentos para que haja crescimento, ou seja, é preciso perceber e desconstruir o sentimento de culpa como mãe e observar criticamente a sociedade para consertar o presente e o futuro.

Enfim, a proposição do poema é não nomeada e integrada ao canto (4º Canto/Parte), com enfoque no plano literário, pois é nele que os signos míticos (Deméter, Perséfone, entre outros) e históricos (*journey backward in time*) são conjugados. Por fim, é uma proposição simbólica, visto que nela aparecem os aspectos – mãe e filha, Deméter e Perséfone e a jornada histórica das filhas perdidas – que têm maior densidade semântica no poema. Já que *South America Mi Hija* não apresenta invocação – o que não prejudica a percepção de aspectos épicos na obra – e como a divisão do poema será tratada no próximo item (1.1.1), abordo agora a referenciação literária, que é uma das características presentes em poemas épicos – mas não é um recurso frequente apenas neles, podendo aparecer em outros gêneros também.

A. Silva (2017) argumenta que a referenciação literária é um recurso poético que se configura pela alusão a outro poema quando o imita na concepção criativa, quando se utiliza de parte dele ou quando faz menção ao/à autor/a. Ademais, é um recurso que é usado há muito tempo, sendo característica presente em produções literárias até o século XVIII, sem o comprometimento da originalidade da obra que fazia as referências, pelo contrário: facilitava o reconhecimento dela no percurso literário. No artigo intitulado “A mimese épica por emulação”, A. Silva (2017b) amplia suas reflexões sobre a referenciação, definindo o conceito de “emulação épica”:

A emulação da tradição épica, do modelo e do herói são recursos miméticos de que os poetas épicos se utilizam desde sempre, através dos quais filiam suas obras ao gênero, configuram-nas no percurso particular de suas respectivas literaturas nacionais e as inserem, por fim, no curso da épica ocidental. Além dessa função geral de reconhecimento da natureza épica das obras, exercem outras específicas, por exemplo, de atualização da concepção épica e da identidade heroica, adequando a criação de novas epopeias às diferentes concepções literárias que, investidas no discurso épico, induzem, igualmente, à criação de novos recursos miméticos da emulação épica (SILVA, 2017b, p. 3).

Na obra de Doubiago, a referenciação aparece nas três formas citadas pelo crítico: pela imitação na concepção criativa, pelo uso de fragmentos de “Alturas de Macchu Picchu” e pela menção a Neruda. Esse poema é o segundo canto de quinze presentes no poema épico *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, o que configura mais que uma referenciação literária, mas

uma emulação épica propriamente dita, já que o diálogo estabelecido é com um poema épico chileno cuja matéria-épica envolve uma dimensão continental que guarda semelhanças, visíveis a partir dos dois títulos, com *South America Mi Hija*. Esse aspecto é relevante para a leitura que proponho, visto que a presença de Neruda é mais um argumento para a compreensão do caráter épico da obra de Doubiago.

Especificamente em relação ao que A. Silva define como referenciação por imitação na concepção criativa, em *South America Mi Hija* aparecem versos extraídos do poema de Neruda, enquanto outros utilizam a mesma estrutura, mas alteram algumas palavras, como na citação a seguir, em que *man* e *he* são substituídos por *woman* e *she* para se referir à mulher: “Stone within stone, and woman, where was she?/ Air within air, and woman, where was she?/ Time within time, and woman, where was she?” (DOUBIAGO, 1992, p. 209)¹⁹. Esse empréstimo estético é interessante porque há um paralelo de relevância entre os homens e as mulheres, ambos estão presentes na construção de Machu Picchu. Mas, infelizmente, a participação delas não é lembrada, nem festejada. Além disso, a ocorrência de sacrifícios de mulheres em nome de divindades para o benefício de toda uma comunidade era comum na sociedade inca e em sociedades pré-incaicas. Portanto, se é preciso dar crédito aos homens que construíram os monumentos e as cidades, por que não se lembrar dessas vidas que serviram a um bem maior?

*I touch the stone
where human agony created
a perfect, a stupendous, a beautiful
ruin, and know*

*a city of women
built by men
(DOUBIAGO, 1992, p. 234)²⁰*

O uso do poema de Neruda na concepção criativa de *South America Mi Hija* aparece, ainda, em fragmentos que surgem no decorrer do poema, pela menção ao poeta e no título da sétima e última parte do livro: “The Heights of Macchu Picchu”. A proposta de Doubiago é retomar um épico estabelecido no cânone ocidental e reescrever a história da América Sul,

¹⁹ Pedra dentro de pedra, e mulher, onde ela estava?/ Ar dentro de ar, e mulher, onde ela estava?/ Tempo dentro do tempo, e mulher, onde ela estava?

²⁰ Eu toco a pedra
onde agonia humana criou
uma perfeita, uma estupenda, uma linda
ruína, e sei

a cidade de mulheres
construída por homens

dando ênfase às mulheres que participam da formação do continente. A autora afirmou em entrevista que o interesse em “Alturas de Macchu Picchu” é porque o foco dele é a ação do homem, as mulheres não figuram como parte formadora da América: “*I mean, the heart of Neruda’s fantastic poem of Macchu Picchu [...] is about and addressed to men – [...] There’s no mention of women, of a single woman in Neruda’s poem*” (DOUBIAGO, 2009, p. 196)²¹.

Também são feitas alusões aos personagens principais das peças gregas *Édipo-Rei*, *Electra* e *Ifigênia em Aúlis*. A primeira, peça produzida por Sófocles, é uma tragédia que é aludida, provavelmente, por causa da temática familiar. Édipo é responsável por matar o próprio pai e casar-se com a mãe, sem consciência disso. Como uma das propostas em *South America Mi Hija* é falar sobre o diálogo ou a ausência dele entre mães e filhos/as, a peça dialoga com o poema, pois é uma exemplificação do distanciamento e do silêncio entre as gerações.

Além disso, há a referência ao incesto entre Jocasta e Édipo que pode ser relacionado com a narrativa de vida de Lina Medina – a saber, uma garota que foi considerada a mãe mais jovem do mundo porque foi abusada sexualmente, provavelmente pelo pai ou irmão, a ser explicado com mais detalhes no item 1.2 (plano histórico), assim como se relaciona a outros casos de incesto presentes na família do Sapa Inca²² – líder do império – e em diversas narrativas míticas. Ainda é feita alusão à Esfinge, que nomeia uma das subseções do poema, criando uma analogia entre o patriarcalismo como resposta do porquê a mulher recebe um tratamento inferiorizado e a resposta do enigma a que Édipo respondeu o homem:

[...] o sacerdote, que lhe suplica, em nome do povo, tomar medidas para solucionar um enigma: qual a causa da peste que assola o reino, e o que fazer para saná-la. Édipo, creem todos, é o único a poder dar a resposta adequada, [...], antes de tornar-se rei de Tebas, o enigma da Esfinge [...], que ele solucionara, e que o conduzira ao trono e ao leito deixados vagos pela morte de Laios, antigo rei e marido de Jocasta (HELENA, 1983, p. 29).

Há também menções às personagens femininas de outras peças gregas, como *Electra*, *Ifigênia* e a mãe *Clitemnestra*. De maneira similar às menções feitas a *Édipo-Rei*, os nomes das personagens são citados no poema e/ou são usados como títulos de seção. Cabe ao/à leitor/a relacionar como essas histórias conectam-se com o restante do poema. Na peça, há o afastamento da mãe com os filhos por causa de um novo relacionamento. O motivo dado pela personagem *Electra* para o distanciamento da mãe, *Clitemnestra*, é que “As mulheres, ó

²¹ Eu quero dizer, o coração do fantástico poema de Macchu Picchu de Neruda [...] Não há menções a mulheres, a uma única mulher no poema de Neruda.

²² O termo inca é utilizado para se referir a uma civilização, a uma classe social e a um indivíduo, por isso utilizei o termo, consagrado na literatura, Sapa inca para me referir ao líder do Império inca.

estrangeiro, amam os homens, não aos filhos” (EURÍPEDES, 2005, p. 19). Argumento similar aparece no poema quando o eu-lírico/narrador afirma que a mãe a aconselhou a ser mais próxima do marido/namorado do que dos próprios filhos, como pode ser visto a seguir:

*My mother told me many times
as if a warning against the natural
a woman must put her man first
before her children. And you
[...]*

(DOUBIAGO, 1992, p. 157)²³

Clitemnestra usa o seguinte argumento na peça para o distanciamento e o assassinato do, então, marido e pai dos filhos dela: primeiramente, ela não mostrava afeição a Electra para evitar que esta sofresse com o padrasto, pois, se ele descobrisse o carinho da mãe por ela, faria algum mal à filha dela (EURÍPEDES, 2005). Em segundo lugar, a morte de Agamêmnon foi arquitetada por vingança, já que ele havia sacrificado outra filha, Ifigênia, para agradar a Artêmis por uma corça que ele havia matado e, então, zombado da deusa dizendo que ele era melhor caçador (BRANDÃO, J., 1986). Em outras palavras, a revolta de Clitemnestra é com o fato de a filha pagar com a vida por um erro que foi cometido pelo pai. Isso nos leva a outra peça mencionada no poema, *Ifigênia em Aúlis*, escrita por Eurípedes. Ela se conecta com múltiplas histórias de sacrifícios de mulheres não apenas na América do Sul.

As referências literárias não são exclusivas a autores ou tragédias apenas. A poeta Sappho aparece nomeando um dos intertítulos. Ela nasceu na ilha de Lesbos em torno de 600 a.C., conhecida por seus poemas de temática atual e por ter sido uma mulher ativa em uma sociedade patriarcal: líder em uma escola para jovens mulheres (NEWBORN, 2011). Também figura como uma das alusões à comédia de Aristofanes, *Lysistrata*, que nomeia um intertítulo. Essa peça trata das mulheres que se negaram a fazer sexo com os homens para que eles encerrassem a guerra no Peloponeso (ARISTOPHANES, 2017).

Outra referência que é feita durante todo o texto é ao mito greco-romano, especialmente a história de Deméter, Perséfone e Hades. Antes de cada parte do livro, exceto da última e do epílogo, há versos sobre o mito. Ele se relaciona com o intuito presente na proposição do poema de falar sobre o relacionamento entre mãe e filha e a violência com a mulher, pois Perséfone

²³ Minha mãe me disse várias vezes
como um aviso contra o natural
uma mulher deve colocar o homem dela primeiro
antes dos filhos. E você
[...]

foi estuprada e sequestrada, mas, apesar disso, ela é obrigada a dividir-se entre conviver uma parte do ano com a mãe e a outra parte com Hades, que é chamado de marido. Além dessa menção direta ao mito, por vezes as protagonistas são nomeadas como as deusas greco-latinas, fazendo alusão à relação mãe e filha das personagens e a relação entre Deméter e Perséfone: “*Oh, then is born in me/ the desire to walk it with her, mi Persephone*” (DOUBIAGO, 1992, p. 13)²⁴. Ademais, há alusões a Orfeu, que também tem um mito envolvido com a violência: Eurídice, esposa de Orfeu, fogia das investidas de Aristeu quando foi picada por uma cobra, morreu e foi para o submundo (BRANDÃO, J., 2009).

As imagens míticas presentes na obra serão abordadas mais detalhadamente na seção 1.3 (plano maravilhoso). Agora, dedico-me às demais características do plano literário: como a obra é organizada, como os títulos das partes são nomeados e sobre o que trata cada uma delas.

1.1.1 Títulos das partes

Tornou-se frequente em epopeias o uso dos intertítulos ou títulos das partes para demarcar a posição e um tipo de divisão de acordo com o todo: “Canto I” ou “Livro I”, por exemplo. Ou seja, basicamente títulos remáticos, que, segundo Genette (2018), se sobrepuseram à titulação temática que buscava descrever o essencial da ação. Se, nas epopeias tradicionais, essa nomeação, identificando uma ordenação da matéria narrada, tinha uma função estrutural, as inovações épicas trouxeram à divisão de obras dessa natureza um teor semântico relevante.

Ramalho (2013) salienta que a divisão em cantos pode ser classificada quanto à nomeação como tradicional, quando usa os termos canto ou livro seguidos de numeração; inventiva, quando essa nomeação tem um caráter semântico introdutório da parte que nomeia; ou inexistente, visto que há poemas épicos sem divisão interna, de que são exemplos *Táxi* e *Metrô* (ambos no livro *Em trânsito*, de 1996), do cearense Adriano Espínola. A divisão em cantos ou partes também pode desempenhar as seguintes funções: episódico-narrativa, espacial ou geográfica, temática, simbólica ou híbrida.

No que concerne a *South America Mi Hija*, o poema é composto por 7 partes – ou cantos, livros – e um epílogo. Cada parte é nomeada de acordo com o local em direção ao qual as personagens se dirigiam ou no qual já estavam presentes, com exceção do epílogo, que não segue essa lógica – a saber: “I. *The Road to Quito*”, “II. *Quito*”, “III. *The Road to Lima*”, “IV.

²⁴ Oh! Então nasce em mim/ o desejo de caminhar (a rodovia Pan-americana) com ela, minha Perséfone.

Lima”, “V. *The Road to Cuzco*”, “VI. *Cuzco*”, “VII. *The Heights of Macchu Picchu*”, e “*Epilogue: The Dawn, Amor Amerrique*”²⁵. Em outras palavras, além de uma divisão inventiva, pois não foi utilizada a tradicional remática (I Canto etc.), os títulos das partes têm função espacial ou geográfica porque, apesar de ter como intuito tratar das narrativas silenciadas de mulheres no aspecto mítico e histórico, o que determina a ordem em que essas histórias aparecem são os espaços visitados. Nesse sentido, a concepção do poema de Doubiago faz lembrar o já citado *Poema de Chile*, de Mistral, cuja divisão contempla justamente as diferentes realidades geográfico-culturais do país.

Cada parte é composta por seções, mas elas são numericamente diferentes de um canto para outro. O primeiro canto, que se chama “*The Road to Quito*” [O caminho para Quito], contém 5 seções: “1. *Descent: La Violencia*”, “2. Someone waiting for me among the violins”, “3. *Demeter and Persephone*”, “4. Love, love, do not come near the border”, “5. *Equal*”²⁶. O segundo canto, “*Quito*”, contém 4 seções; o terceiro, “*The Road to Lima*” [O caminho para Lima], contém 3; o quarto, “*Lima*”, contém 6 seções; o quinto, “*The Road to Cuzco*” [O caminho para Cuzco], contém 6 seções; o sexto, “*Cuzco*”, 9 seções; e, o sétimo canto, “*The Heights of Macchu Picchu*” [As alturas de Macchu Picchu], contém 11 seções. O epílogo, “*Epilogue: The Dawn, Amor Amerrique*” [Epílogo: Amanhecer, Amor Americano], também é dividido e contém 8 seções.

Os cantos – partes –, que são as grandes divisões do poema épico, são marcados por números romanos, exceto o epílogo. Eles aparecem no sumário junto com as suas respectivas seções que estão em numerais arábicos. Mas há subdivisões em algumas seções que não aparecem no sumário. Apenas o primeiro canto/parte, “*The road to Quito*”, não tem nenhuma subdivisão. Nas outras partes, algumas seções têm subdivisões. O quadro a seguir ilustra a organização e divisão do livro:

Cantos/ Partes		
	Seções	Subdivisões
I. <i>The Road to Quito</i>	1. <i>Descent: La Violencia</i>	
	2. Someone waiting for me among the violins	
	3. <i>Demeter and Persephone</i>	
	4. Love, love, do not come near the border	
	5. <i>Equal</i>	

²⁵ I. O Caminho para Quito, II. Quito, III. O Caminho para Lima, IV. Lima, V. O Caminho para Cuzco, VI. Cuzco, VII. As Alturas de Macchu Picchu, e, Epílogo: Amanhecer, Amor Americano.

²⁶ Descendo: A Violência, 2. *Alguém esperando por mim entre os violinos*, 3. Deméter e Perséfone, 4. *Amor, Amor, não vá perto da fronteira*, 5. Igual.

II. Quito	1. <i>The Wandering Virgin of Quito</i>	a. <i>Culture Shock</i> ; b. <i>Año Internacional del Niño</i> ; c. <i>Inside</i>
	2. <i>I Am the Rose of Sharon</i>	a. <i>I Opened To My Beloved</i> ; b. <i>Natural Shock</i>
	3. <i>Demeter</i>	a. <i>Kidnapped</i> ; b. <i>Vac</i> ; c. <i>Omphalos</i> ; d. <i>Eleusis Dream of the Dance</i> ; e. <i>At the Well of the Virgin</i> ; f. <i>The Laughless Rock</i> ; g. <i>My Queen of Hades</i>
	4. <i>Dawn</i>	
III. The Road to Lima	1. <i>Pan American</i>	a. <i>They Drive with Their Horns</i> ; b. <i>Who would dare to find Eurydice?</i> ; c. <i>Baja Conmigo, Amor Americano</i>
	2. <i>My Little Moneychanger</i>	
	3. <i>Perú</i>	a. When you no longer see the trees you are in Perú; b. <i>Quince</i> ; c. <i>Everyone Warns Us of the Next Country</i> ; d. <i>Demeter in the Long Afternoon</i> ; e. <i>Second Night of Pluto</i> ; f. <i>Ishtar the Wandering Moon</i> ; g. <i>Puberty</i> ; h. <i>Goddess</i>
IV. Lima	1. <i>Pluto and Demeter</i>	
	2. <i>Night: Buried America</i>	a.; b.; c. <i>Love Poem to Strong Wind, Amerrique</i> ; d. <i>Lima Huaca Birth Dream: Mi Diez y Seis Años</i> ; e. <i>Mama Shawn</i> ; f. <i>My Girl, Shawn Colleen</i> ; g. <i>Sphinx. The Strangler</i> ; h. <i>Oedipus Solved the Riddle of Man and the Sphinx Killed Herself</i> ; i. <i>Humpty Dumpty</i> ; j. <i>Once Upon a Time There Was a Lost Little Girl</i>
	3. <i>Patriarchy the Prevailing Religion of the World</i>	a. <i>Maybe Love Was Present Only Among The Poor and Women</i> ; b. <i>Task of Poetry Is to Overcome Government</i> ; c. <i>Inti Raymi</i> ; d. <i>My Mother Couldn't Speak I Can't</i> ; e. <i>Mi Poco Lima</i> ; f. <i>La Ultima Conquista de El Angel (A Penthouse Book Review)</i> ; g. <i>Everybody lost heart, anxiously waiting for death</i> ; h. <i>Death Was Born to Her When I Was Born</i>
	4. <i>Cojo</i>	
	5. <i>Mirror</i>	a. <i>Self</i> ; b. <i>La Ultima Conquista de El Angel</i> ; <i>Prayer</i>
	6. <i>Mamacocha</i>	
V. The Road to Cuzco	1. <i>Ecstasy Is Identity with All Existence</i>	
	2. <i>Queda el Alma</i>	
	3. <i>The Brige of San Luis Rey</i>	
	4. <i>Edith Lagos Present</i>	a. <i>Huaca</i> ; b. <i>In the Beginning You Were the Word That Told Me Who I Was</i> ; c. <i>The Act of Love The Facts of Life</i> ; d. <i>Conception</i> ; e. <i>The Linga Sharira</i> ; f. <i>The Word Made Flesh</i>
	5. <i>Father</i>	a. And don't say another word to me/ since we can kill perfectly, b. <i>Mi Sidewinder</i>
	6. <i>Nuestro Ché: The Monroe Doctrine</i>	
VI. Cuzco	1. <i>Parthenogenesis Baby in Stone</i>	
	2. <i>Once Upon a Time There Was a Lost Little Girl</i>	
	3. <i>The Soul of Cuzco Is a Stone</i>	a. <i>Darling Shawn Colleen, a Girl</i> ; b. <i>Pacarectanpu</i> ; c. In the land of Pacarectanpu living coffins wander at midnight in search of their corpses
	4. <i>El Machismo</i>	
	5. <i>Saqsaywaman</i>	

	6. <i>Jesus Viraqocha Tembloresman Mi Jesus Presente</i>	
	7. <i>Parthenon Virgin in Stone</i>	a. <i>Mama</i> ; b. <i>Outside</i> ; c. <i>Inside</i> ; d. <i>Yma Sumac Present</i> ; e. <i>In a Land Where Virgins Are Named Mama</i>
	8. <i>South America Mi Hija</i>	a. <i>The Shining Path</i> ; b. <i>Compadrazgo Means Spiritual Link Between Two People</i> ; c. <i>Edith Lagos Present</i>
	9. <i>Mamapacha the Loving Mother of Men</i>	
VII. <i>The Heights of Macchu Picchu</i>	1. <i>Valle Sagrado de la Inkas</i>	
	2. <i>Alturas de Macchu Picchu</i>	a. <i>Sube conmigo, amor Americano</i> ; b.; c. <i>I ask you ... show me ... allow me... to ... touch el hombre</i>
	3. <i>The Virgin: She Who Is Unto Herself</i>	
	4. <i>Ceres and Kore on the Seat of the Sun</i>	a. <i>Sun Goddess</i> ; b. <i>Noon</i>
	5. <i>Photograph of the Virgins on the Sun</i>	
	6. <i>Lysistrata Amerrique</i>	a. <i>Kore Would Appear Like Jesus to Men</i> ; b. <i>Amazon</i> ; c. <i>God Is a Couple</i>
	7. <i>Macchu Picchu: Women-Raised Children Will Always Produce Patriarchy</i>	a. <i>Who Could Put in Words</i> ; b. <i>Set, Principle of Evil</i> ; c. <i>Gender</i>
	8. <i>Electra Amerrique</i>	a. <i>My Soul Turns to Stone</i> ; b. <i>My Mother Couldn't Speak I Can't</i> ; c. <i>Will the Stones Speak?</i> ; d. <i>Clytemnestra Amerrique</i> ; e. <i>My Soul in the Stone of a Woman</i> ; f. <i>Blank Like Nuclear War</i>
	9. <i>Iphigenia Amerrique</i>	
	10. <i>72° West 13° South</i>	a. <i>Amerrique Forever</i> ; b. <i>Sappho Amerrique</i>
	11. <i>Macchu Picchu, Why Did They Leave?</i>	

Quadro 1: Organização e divisão do livro.

Elaboração: A autora (2020).

Os cantos/partes demarcam os locais a que mãe e filha estavam indo ou em que já estavam localizadas, e as seções e subdivisões servem para relacionar as temáticas: mitos, recortes históricos, descrição geográfica, narração da viagem. Além disso, em alguns momentos, há os excursos. Contudo, não é porque o título fala sobre um recorte histórico, como *Edith Lagos Present*, que necessariamente haverá o detalhamento dessa narrativa, geralmente há uma associação entre uma situação observada por mãe e filha com a ideia que Edith Lagos representa.

Outra característica de *South America Mi Hija* é a fragmentação e o intercalamento de planos. As temáticas não estão totalmente separadas através das seções e subdivisões. Em vários momentos, uma mesma seção pode apresentar uma parte narrativa da viagem e história ou narração da jornada e mito ou até mesmo a narração e um excuro, isso exigirá que o/a leitor/a associe os níveis do poema, pois eles estão fragmentados. Como bem salientado por Leslie Ullman, “[...] to tell several stories at once, fragmenting and interweaving them, until the mythical and the personal, the global and the personal, the political and personal melt into one

long, many voiced song”²⁷ (1993, p. 185). É possível observar no fragmento a seguir que primeiro é apresentado o que acontece no centro da cidade e logo em seguida há um trecho sobre a história de Edith Lagos:

*We move through Huanto.
At town center
topiary
eight-foot plants carved as animals, llama
vicuña, alpaca, guanaco, big sad eyes
!Auquenidos llorosos, almas mias!
circle a woman too beautiful
for words, a plaque, an explanation, a translation.
In the taverna I order cerveza.
He brings me vino.
No one here
understands Spanish.*

Last spring, Edith Lagos, fifteen
led a massive high school student strike
in Ayacucho under the auspices
of a student federation influenced
by Sendero Luminoso, ‘The Shining Path’
(DOUBIAGO, 1992, p. 118)²⁸

Os títulos das seções e subdivisões, ainda, se assemelham ou se repetem pelo poema, como no exemplo a seguir: “*Baja Conmigo, Amor Americano*” e “*Sube Conmigo, Amor Americano*”, ou “*Edith Lagos Present*”, que aparece duas vezes como título de seção e subseção em partes diferentes do poema épico. Essa repetição que acontece com os títulos também existe

²⁷ [...] contar várias histórias de uma vez, fragmentadas e entrelaçadas, até o mítico e o pessoal, o global e o pessoal, o político e o pessoal misturem-se em uma longa música de múltiplas vozes.

²⁸ Nos movemos por Huanto

No centro da cidade

topiaria

plantas de 2 metros esculpidas como animais, lhama

vicunha, alpaca, guanaco, grandes olhos tristes

Laminis chorosos, almas minhas!

ao redor de uma mulher muito bonita

para palavras, uma placa, uma explicação, uma

tradução.

Na taverna eu peço uma cerveja.

Ele me traz vinho.

Ninguém aqui entende espanhol.

Primavera passada, Edith Lagos, quinze anos
liderou uma greve massiva com alunos do ensino médio
em Ayacucho sob os auspícios
de uma federação estudantil influenciada
pelo Sendero Luminoso, ‘O Caminho Iluminado’

com versos que são reutilizados em outras estrofes ou até mesmo como títulos de seções ou subdivisões.

No que se refere ao enredo de *South America Mi Hija*, de maneira geral todos os cantos iniciam com o plano referencial com bastante atenção à geografia local e à descrição de paisagens. A partir do que é observado, a mãe reflete sobre o amante, sobre a filha, a infância, a violência etc. O primeiro canto trata da passagem pela Colômbia, da reflexão da mãe sobre o relacionamento com o amado e da saudade que sente dele, de como foi a passagem pela fronteira e da presença de garotas nuas nas cabanas dos oficiais. No segundo canto, já no Equador, são apresentados o assédio dos homens enquanto mãe e filha vagam pelas ruas, uma reflexão sobre a mudez que existe no relacionamento entre elas associando ao terremoto de 1979 e os sonhos de cada uma; no fim dessa parte, é afirmado que, não importa o lugar, a mãe sempre estará com a filha.

No terceiro canto, de volta ao ônibus, o eu-lírico/narrador observa e descreve como é o cortejo dos homens, inclusive do motorista do ônibus, a uma estátua de uma santa na estrada, mas que um tratamento digno não necessariamente é ofertado a uma mulher. Depois, há uma associação da descida feita na viagem com a que Orfeu fez em busca de Eurídice, então é descrito como ocorreu a troca de moedas na fronteira do Equador com o Peru. Ao chegar ao Peru, é retomada a questão da necessidade de diálogo entre as personagens principais porque a mãe sabia que depois dessa viagem a filha decidiria morar por conta própria, dessa maneira ficaria mais difícil (re)estabelecer a conexão entre elas. Então é contado o sacrifício de mulheres em Chan Chan e é feita a observação do grande volume de cruzeiros à beira da estrada.

No quarto canto, em uma pensão em Miraflores para descansar depois de 48 horas de viagem de ônibus, são detalhados o cortejo dos jovens à filha, oferecendo-lhe dinheiro, e a discrepância econômica entre o dono da pensão e as pessoas pedindo esmola na rua. Em seguida, é abordado como a decepção é considerada uma falta grave pelas mulheres, mas não é um dos pecados capitais, porque não incomoda os homens. Então, fenômenos climáticos e formas de relevo são descritos, especialmente os mais destacados na América do Norte, Central e do Sul. Ainda nessa seção é tratado da influência da cultura *mainstream* estadunidense na música e em filmes consumidos na América do Sul. Em seguida, é apresentado o caso de Lina Medina, que foi mãe aos cinco anos de idade. Por fim, o eu-lírico/narrador reflete que, para conseguir conectar-se com a filha, é preciso desprender-se do eu, marcado pelo patriarcalismo, para se ligar à mãe-terra.

No quinto canto, mãe e filha estão no ônibus a caminho de Cuzco. Então, é tratado da existência de narcóticos no continente americano, no campo privado com a mãe encontrando

no ano anterior Jonathan morto pelo uso de drogas e no público com o envenenamento coletivo de 900 pessoas na Guiana no mesmo ano. Também são apresentados como as crianças são maltratadas por adultos, a descrição da lenda de Yma Sumac e a história do convento das virgens do sol, depois é comentada a presença de mestiços, de cholos e de colonizadores. A partir desse momento, é abordado o passado delas: o relacionamento dos pais, a gestação, o parto, a herança genética da família e os primeiros momentos de vida da filha; terminando essa parte com a questão revolucionária na figura de Che Guevara e a Doutrina Monroe adotada pelos Estados Unidos.

No sexto canto, já em Cuzco, há comentários sobre o *soroche* – a saber, mal-estar causado pelo ar rarefeito em grandes altitudes – que afetou especialmente a filha. Depois, é retomada a questão do casal e como na sociedade, de forma geral, se espera que as mães deem mais atenção ao relacionamento amoroso do que aos filhos. Então é comentada a realização das festividades de dia dos mortos, e, a partir da descrição dos locais, é narrada a história de líderes incas, como Atahualpa. Novamente, elas são assediadas enquanto andam nas ruas, dessa vez os homens cantam músicas ao invés de assobiar. Então, a mãe explica uma teoria à filha sobre a possível conexão entre os povos indígenas norte-americanos e sul-americanos ao mencionar que um item que pertencia ao pai de Pocahontas foi enviado ao Peru. É abordada a crença no Cristo Negro e na Virgem de Belém de Cuzco, e, fora do Palácio das Serpentes, em frente ao antigo monastério das virgens do sol, a filha pergunta à mãe o que é uma virgem. Apesar de pensar em diversas histórias com mulheres que poderiam servir como exemplo, a mãe responde que uma virgem é uma mulher que não teve relações sexuais. Mesmo não respondendo como gostaria, ela fica contente que com a pergunta seguinte – existe algum homem bom? – a filha entendeu que virgem era mais do que o conceito adotado nas sociedades machistas e patriarcais. Ainda nessa parte são narradas a visita à Universidade de Cuzco e a presença de movimentos sociais, como o Sendero Luminoso, entre outros.

No último canto, é descrita a beleza do Vale Sagrado dos incas, além da presença dos sacrifícios que ocorriam em santuários em Machu Picchu. Ao meio-dia, quando são chamadas para retornar ao ônibus, mãe e filha escondem-se nas asas do condor e sobrevoam Machu Picchu. A partir desse momento, os excursos são predominantes sobre a importância da filha e como a mãe tem a função de ensinar sobre o que não é dito – sacrifício, violência, assédio, patriarcalismo. Para que algo mude, é explicado como a ideia de gênero reforça a violência e que se calar sobre o passado colabora com a perpetuação da situação e que apenas com a união entre homens e mulheres o futuro será diferente. Observe, a seguir, um trecho do último canto

que retrata como logo cedo as mulheres são inseridas em um ciclo que perpetua a inferiorização e a violência:

*Now I see
you have already suffered
the abuse I suffered.
Now you live in your father's stones.
Now I see like all mothers, time immemorial
I have handed you over

a virgin

to the patriarchy
(DOUBIAGO, 1992, p. 244)²⁹*

Sigo para a análise da estrutura formal do poema.

1.1.2 Estrutura formal

South America Mi Hija é um livro com 298 páginas contendo um poema com 6.352 versos, distribuídos da seguinte maneira: o primeiro canto tem 357 versos; o segundo canto, 506; o terceiro, 714 versos; o quarto, 881 versos; o quinto, 1.346 versos; o sexto, 1.202; e o último canto tem 1.346 versos. Assim como a quantidade de versos por canto, a versificação do poema tem tamanho variado, tanto as estrofes quanto os versos são compostos de maneira diversa e heterogênea – versos livres. A presença de rima acontece em trechos do livro de maneira desigual, e a rima mais comum no poema segue uma lógica consoante das palavras *in* e *out* e suas variações.

Essas expressões são importantes por manterem uma sonoridade: “*In my country on the outside, wealth./ On the inside, poverty./ In this country on the outside, poverty./ On the inside, poetry*” (DOUBIAGO, 1992, p. 86)³⁰. Mas elas também são necessárias para discriminar os

²⁹ Agora eu vejo
você já sofreu
o abuso que eu sofri.
Agora você vive nas pedras de seu pai.
Agora eu vejo como todas as mães, tempo imemorial
Eu entreguei você

uma virgem

para o patriarcado

³⁰ Em meu país, por fora, riqueza./ Por dentro, pobreza./ Nesse país, por fora, pobreza./ Por dentro, poesia.

espaços aos quais o eu-lírico/narrador refere-se ou os sonhos, desejos e sensações acerca de que ele discorre. A expressão *in* também é utilizada em várias ocasiões para fazer um contraponto com *out*. Através dessas marcas sonoras, os fragmentos descritivos são incorporados à narrativa da viagem pela geografia, cultura, pobreza e violência na Colômbia, no Equador e no Peru. Observe a seguir os primeiros versos do poema em que as expressões com *out* (*outside, out of the window*) e *in* (*inside, inside of the window*) aparecem pela primeira vez:

*Out the window, Colombia, out the window
the road beneath the window, the mountain village
Out the window men on white donkeys, women in a crooked door.
Inside the window, back of the bus
I carry our daughter down the Cordilleras, the Andes.
Out the window armed farmers
Carry marijuana to market.*

*Out the window Bogotá, city of thieves.
Out the window, the guns, the revolutionaries,
The lust of the police. Inside the window
The civil war, you must take turns, it is whispered,
To sleep. Everyone has had someone
Killed.*

(DOUBIAGO, 1992, p. 3)³¹

No fragmento acima, as expressões *out* e *inside* não servem apenas para descrever o ambiente externo e interno, elas comparam os espaços, como a violência nas ruas pelos revolucionários e a polícia, violência que também está presente no ônibus, por isso é sussurrado que as pessoas devem dormir de forma alternada porque todos têm alguém que foi morto.

Em outros trechos do poema, há ainda uma associação entre palavras e sons similares – s, z – para representar o assédio sofrido pelas mulheres quando passam na rua. Além disso, o sufixo –ing aparece acompanhando esses trechos, o que reforça a ideia de que são ações

³¹ Pela janela, Colômbia, pela janela
a estrada sob a janela, a vila na montanha.
Pela janela homens em burros brancos, mulheres em portas tortas.
Dentro da janela, parte de trás do ônibus
Eu levo nossa filha pela Cordilheira, os Andes.
Pela janela fazendeiros armados
levam maconha para o mercado.

Pela janela Bogotá, cidade de ladrões.
Pela janela, as armas, os revolucionários,
a luxúria da polícia. Dentro da janela
a guerra civil, vocês devem revezar, é sussurrado,
para dormir. Todo mundo tem alguém
que foi morto.

repetitivas e insistentes dos homens com relação às mulheres, que, por outro lado, se apresentam acuadas em seus ponchos, como é possível observar no seguinte fragmento:

*and the men
flying to our feet
in their ponchos
from the side streets
zz! zzzzzzzz!
zz! zzzzzzzz!*

*and the dark hatted men
reaching out to touch us
from their shops*

*zz! zzzzzzzz!
clutching erections, jumping
before us, zz! zzzzzzzz!
unrelenting unnerving insulting
zz! zzzzzzzz!*
(DOUBIAGO, 1992, p. 21)³²

No que concerne à estrutura formal, é importante mencionar o uso do itálico. Assim como no restante do livro, não há um padrão para o uso do recurso, entretanto é frequentemente utilizado para destacar manchetes de jornal ou revista, para diferenciar os pensamentos e os sonhos da mãe da narração da viagem e/ou indicar a fala de alguém, como no exemplo a seguir: “*Inside a pale green bug crawls the window/ looking for the outside./ Mi hija takes it so personally, jumps, I hate that bug!*” (DOUBIAGO, 1992, p. 203)³³.

Os versos ainda são agrupados de maneiras que formam caminhos, demonstrando um alinhamento entre a estrutura e a temática. Ademais, esses fragmentos formam rotas em Z que

³² e os homens

voando para os nossos pés
em seus ponchos
das ruas laterais
zz! zzzzzzzz!
zz! zzzzzzzz!

e os homens de chapéus escuros
se esticando para nos tocar
das suas lojas

zz! zzzzzzzz!

agarrando suas ereções, pulando
diante de nós, zz! zzzzzzzz!
implacável debilitante desrespeitoso
zz! zzzzzzzz!

³³ Dentro um inseto verde pálido rasteja na janela/ procurando pelo lado de fora. / Minha filha leva isso para o lado pessoal, pula, eu odeio aquele inseto!

também remetem ao assédio explicado previamente com o uso de palavras com letras s e z, contudo essa estrutura não aparece de maneira homogênea, apenas em alguns trechos do poema.

Observe:

guarded by naked girls our things
a pile in the urine Now begins

the hissing

zz! zzzzzzzz!

spitting drooling crawling pissing the men
 (Something important I must say to you, Shawn ...
up against any standing thing, the women
squatting, private
in the poncho

Now the smells
as we start with our map, our baggage
toward El Plaza de la Independencia, zz-zzzzzzzz!
“The most beautiful plaza in South America!”
a park bench to sit on, to gater
our wits

zz! zzz! zzzzzzzz!

men running at us glaring pointing
hissing, as we walk, heavy loaded,
up the steep narrow streets
their bright cloth shelters,
[...]
 (DOUBIAGO, 1992, p. 20)³⁴

³⁴ guardada por garotas nuas nossas coisas
 uma pilha na urina Agora começa

o assobio

zz! zzzzzzzz!

cusindo babando rastejando mijando os homens
 (Algo importante, devo dizer-lhe, Shawn ...
 contra qualquer coisa em pé, as mulheres
 de cócoras, privadas
 no poncho

Agora os cheiros
 assim que começamos com nosso mapa, nossa bagagem
 em direção A praça da Independência, zz-zzzzzzzz!
 “A praça mais bonita na América do Sul!”
 um banco de praça para sentar, para reunir
 nossa inteligência

zz! zzz! zzzzzzzz!

Há também outras estruturas com conotações espaciais, além dessa organização em z. Alguns trechos assemelham-se a escadas e caminhos tortuosos, como em rios, enfatizando a temática geográfica do poema. Observe abaixo dois exemplares dessas estruturas:

*I'm wandering down to catch him
among the newsmen and soldiers,
the piles of câmeras and guns
when I come through the door
awkwardly. Break. As it opens
in four parts
norte
este
sur
oeste*
(DOUBIAGO, 1992, p. 45)³⁵

Esse fragmento é um dos sonhos descritos no poema – escrito em itálico, como assinalado anteriormente – e se trata de um devaneio da personagem principal – a mãe – em que ela procura o amante, portanto os pontos cardeais e a estrutura de escada conectam-se com a ideia de alcançá-lo. O trecho a seguir trata-se da descrição do caminhar da filha sozinha em uma estrada ao ser observada pela mãe. Ele representa uma estrada tortuosa, e nele é possível perceber que a filha é comparada com a avó pela semelhança e, ao mesmo tempo que ela é associada ao caminho, algo sagrado (*huaca*) que precisa ser preservado:

*you are the road
huaca
where will you go*

homens correndo para nós olhando apontando
assobiando, enquanto andamos, bem carregadas,
para cima das ruas estreitas e íngremes
seus abrigos de tecidos coloridos,
[...]

³⁵ Eu estou caminhando para encontrá-lo
entre os jornalistas e soldados,
as pilhas de câmeras e armas
quando eu passo pela porta
estranhamente. Quebra. Abre-se
em quatro partes
norte
leste
sul
oeste

O my Lovely

*I see my mother
brilliant morning*

O my Lonely

you are the world
(DOUBIAGO, 1992, p. 65)³⁶

A seguir, apresento como se dá o uso da linguagem no plano literário e o uso de diferentes léxicos na composição do poema épico.

1.1.3 Estrutura lexical

O plano literário, quanto ao uso da linguagem, pode ser predominantemente narrativo com traços de oralidade, predominantemente lírico com traços de oralidade, lírico-simbólico ou híbrido (RAMALHO, 2013). O poema épico de Doubiago é predominantemente lírico com traços de oralidade. Essa classificação fica mais evidente pela maior presença de ponderações do que narração e pelo uso de expressões locais. Na obra *South America Mi Hija*, há o uso de cinco línguas: inglês, espanhol, quechua, aymara e russo. A última aparece apenas em alguns vocábulos quando é tratado da descendência da filha, que tem mãe americana com descendência cherokee e pai de origem russa. Como o russo não se estende durante todo o poema, mas aparece de maneira pontual, me dedico a tecer comentários sobre o uso das outras línguas no épico. Contudo, antes é necessário apresentar quais contatos ou não existem entre elas no contexto da América do Sul.

Quechua e aymara começaram a ser utilizadas na América pré-colombiana e, apesar de os colonizadores espanhóis terem levado e imposto a língua deles – o espanhol –, elas

³⁶

você é a estrada

huaca

onde você vai

Oh minha Amada

Eu vejo a minha mãe
manhã brilhante

Oh minha Solitária

você é o mundo

permaneceram nos territórios da América do Sul, antes pertencentes ao Império inca (HARDMAN-DE-BAUTISTA, 2015). Portanto, abordo agora sobre o uso dessas línguas e quais formas artístico-folclóricas eram utilizadas e permaneceram como registro, para, então, comentar sobre a imposição do espanhol e, por último, descrever e analisar como se dá o uso dessas quatro línguas em *South America Mi Hija*.

Primeiramente, segundo alguns pesquisadores, a língua originalmente falada pelos incas não era o quechua nem o aymara. O Império inca propagou-se através da assimilação, nem sempre pacífica, de outros povos. Uma das formas que favoreceram a expansão eram a adoção e a imposição de uma língua. Esta era a proto-jaqi, que foi utilizada por dois séculos antes da chegada dos espanhóis, durante as primeiras etapas de expansão do império (HARDMAN-DE-BAUTISTA, 2015). Na verdade, a língua nativa dos incas era a puquina, que já se tornou extinta. A proto-jaqi, por outro lado, deu origem a outras línguas: jaqara, kawki e aymara.

Como as comunidades indígenas, em sua maioria, conheciam a língua jaqi, os incas aproveitaram esse conhecimento para expandir seu território, através da adoção dela como língua do império. Mas, segundo Hardman-De-Bautista, durante a liderança de Tupac Inca Yupanqui, ele preferiu modificar a língua oficial para quechua por motivos políticos: “*Among the motivations for the language shift was the enormous power of the coastal people who spoke the variety of Quechua known as Chinchay*” (2015, p. 144)³⁷.

Dessa forma, como o quechua foi adotado após a língua jaqi – que tinha dado origem ao aymara –, houve a absorção de algumas estruturas, tornando-as semelhantes em certos aspectos, mas não iguais. Um provável motivo pelo qual a língua aymara não se extinguiu ou foi assimilada pelo quechua é porque os povos que foram dominados pelo Império inca adotaram o jeito dos conquistadores, inclusive o quéchua, exceto o povo aymara – que nunca se submeteu de fato (FORBES, 1870).

Com a chegada dos espanhóis, uma outra língua imperial é imposta, subjugando populações a outra visão de mundo. Mas essa imposição não ocorreu de maneira proporcional, graças à resistência dos povos e à geografia local – áreas elevadas com neve e ar rarefeito, regiões de mata e áreas desérticas. Por isso, algumas comunidades mantiveram suas características, outras assimilaram um pouco da cultura hispânica (chamados de *cholos*) e outras deixaram a cultura indígena para trás (*mestizos*) (MITCHELL, 1973).

No que se refere às formas artísticas/folclóricas, é importante ressaltar que o quechua e o aymara são línguas orais. Portanto, as expressões populares ficavam registradas na memória

³⁷ Dentre as motivações para a mudança da língua, foi o enorme poder do povo da área costeira que falava uma variedade de quechua conhecida como chinchay.

das gerações e não assinaladas por escrito. De acordo com William Mitchell, era responsabilidade de sábios – *amautas* – recitar para instruir e lembrar o povo durante o período de dominação inca. Além disso, “*Much of the oral tradition seems to have been in narrative poem style, and in this form recorded myth, legend, and history was handed on from generation to generation*” (MITCHELL, 1973, p. 13)³⁸. Essa literatura oral chegou até nós através do folclore oral que sobreviveu e do registro coletado por cronistas e pesquisadores. Assim, a autora recorreu a pesquisas para compor o épico *South America Mi Hija*, misturando trechos em espanhol, quechua e aymara em um texto predominantemente escrito em inglês.

O fato de Doubiago escrever sobre os povos da América do Sul sem se deter apenas ao espanhol é um aspecto positivo, na medida em que há o reconhecimento da diversidade linguística local. Além disso, se o livro fosse escrito apenas em inglês, não haveria o relevo das línguas faladas na América do Sul. Ou seja, utilizar um texto predominantemente escrito em inglês com fragmentos em espanhol, quechua e aymara em todo o poema faz com que o/a leitor/a reconheça a diversidade linguística-cultural, oferecendo uma plataforma não apenas para línguas hegemônicas.

Segundo a autora, quando a ênfase estava no mito, na história ou nos povos indígenas, ela tentou usar o que parecia ser o uso local, como inka; por outro lado, quando a ênfase era dada a uma informação, uma descrição ou à jornada pessoal, a preferência era ao uso em inglês, inca (DOUBIAGO, 1992). Mas, por outro lado, não é possível que o livro consiga refletir toda a riqueza cultural dos povos indígenas com a intertextualidade de cantigas incas no poema. Em primeiro lugar, os incas não foram os únicos a povoarem a América do Sul. Em segundo lugar, quechua e aymara são línguas de caráter oral sendo representadas na forma escrita – poema épico. Como ressaltado por Mitchell, vários recursos de uma língua oral perdem-se na “transcrição”:

Nearly all Quechua words are accented on the penultimate syllable, and so even “prose” has a rhythmical quality about it. Though Quechua has a relatively small number of phonemes and a limiting phonetic patterning, this is compensated for by a great freedom in word formation, and this makes it possible to express the finest shades of meaning. [...] Words can contain such a complexity of images as to defy translation, [...] (1973, p. 26).³⁹

³⁸ Muito da tradição oral parece ter sido no estilo de poema narrativo, e nessa forma registrou mito, lenda, e história foi entregue de geração a geração.

³⁹ Quase todas as palavras em quechua são acentuadas na penúltima sílaba, e até “prosa” tem uma qualidade rítmica. Apesar de quechua ter um número relativamente pequeno de fonemas e um padrão fonético limitado, isso é compensado pela grande liberdade na formação de palavras, e isso faz com que seja possível expressar as mínimas nuances de significado. [...] Palavras podem conter tal complexidade de imagens que desafia a tradução, [...]

Além disso, como assinalado por Catherine J. Allen (1997), os incas não escreviam, mas usavam o trabalho em rochas. Portanto, esse tipo de textualidade icônica e concreta é difícil de ser retratada em um texto simbólico e abstrato. No poema, o eu-lírico/narrador admite que não sabia sobre a importância da rocha para aquela comunidade: “[...] *I didn’t know then/ the soul of Perú is a stone/ [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 155)⁴⁰, apesar de já ter sido apresentado anteriormente no poema aos recortes profundos na superfície das planícies, onde originalmente estava a sociedade Nazca, anterior ao estabelecimento do Império inca, que serviam para se comunicar com as divindades:

*far below
on the Nazca plains
in ancient network of lines,
rectangles and squares
whales, condors, monkeys,
“unidentifiable figures,”
and spiders, words
to those
on the stars
(DOUBIAGO, 1992, p. 115)⁴¹*

Contudo, isso não significa que *South America Mi Hija* não dê a devida importância à diversidade cultural sul-americana, mas apenas depreende parte dela, primeiramente porque o poema não retrata todos os povos e culturas presentes em todo o território e, em segundo lugar, porque não é possível “traduzir” toda riqueza vocabular e icônica para um texto escrito – poema épico. É preciso ressaltar ainda como se dá o uso das línguas quechua e aymara, visto que elas são utilizadas de maneira estratégica. A estrofe a seguir exemplifica o primeiro modo como as línguas aparecem no poema, acompanhadas de uma versão em inglês:

*Caylla llapi
Pununqui
Chaupi tuta
Hamusac*

⁴⁰ [...] Eu não sabia então/ a alma do Peru é uma rocha/ [...]

⁴¹ lá embaixo

nas planícies Nazca
na antiga rede de linhas
retângulos e quadrados
baleias, condores, macacos
“figuras não identificadas”
e aranhas, palavras
para aqueles
nas estrelas

*In this place
Thou shalt sleep
Midnight
I will come.*
(DOUBIAGO, 1992, p. 23)⁴²

Depois, os fragmentos em quechua e/ou aymara aparecem no corpo do poema, mas com a transcrição em inglês nas notas explicativas no fim do livro. Então, os trechos não são mais traduzidos. Isso indica a intenção de um processo de familiarização do/a leitor/a com as línguas para que aos poucos ele/a adentre uma “experiência cultural” no poema que não pode ser traduzida, mas entendida pelo contexto ou através da pesquisa em outras fontes. Ademais, no poema aparece o reconhecimento dos empréstimos linguísticos que foram feitos de línguas sul-americanas para a língua inglesa: “*your teeming masses/ your Quechua, your/ quechismos/ on my tongue/ pampa, condor, puma, puna,/ quinine, llama, alpaca, jerky,/ coco cola, tapioca, farina,/ gaúcho, poncho, chino*” (DOUBIAGO, 1992, p. 57)⁴³.

O uso do espanhol ocorre através dos nomes dos espaços – quando não são nomeados em quechua ou aymara – e, especialmente, no tratamento entre mãe e filha: “[...] *into my heart, my Andean flamingo,/ mi llama, mi alpaca, mi vicuña, mi flamenca, mi guagua, mi snow/ and rainstorm*” (DOUBIAGO, 1992, p. 113)⁴⁴. Há ainda o uso do espanhol na menção às rochas, às construções antigas e à violência contra a mulher sul-americana – que será comentada posteriormente.

Nesse íterim, a língua inglesa é um condutor, por assim dizer, da cultura latino-americana para falantes de inglês. Nas palavras de Antoine Compagnon, “a língua na qual escreve é a do leitor para o qual escreve” (2014, p. 63). Mas, ao ter o uso de outros idiomas, os aspectos culturais deles são veiculados também. A decisão de usar espanhol, quechua e aymara fica evidente no poema pela vontade da autora de que “[...] *there’s always a theme in my writing of traditional, non-western societies, mainly Native American societies [...]*” (DOUBIAGO, 2009, p. 195)⁴⁵. Assim como a própria Doubiago reconectou-se com sua herança indígena, de

⁴² Neste lugar
Tu dormirás
Meia-noite
Eu vou vir.

⁴³ suas massas fervilhando/ seu quechua, seus/ quechismos/ na minha língua/ pampa, condor, puma, puna,/ quinine, lhama, alpaca, charque,/ coca, tapioca, farinha,/ gaúcho, poncho, garoto

⁴⁴ [...] no meu coração, meu flamingo andino,/ minha lhama, minha alpaca, minha vicunha, minha flamenca, minha bebê, minha neve/ e tempestade

⁴⁵ [...] Tem sempre um tema na minha escrita de sociedades não ocidentais tradicionais, principalmente sociedades Nativas Americanas [...].

maneira similar o poema épico leva a uma união simbólica entre a América anglófona e a hispânica, o que é perceptível em seu título *South America Mi Hija*, em que “América do Sul” aparece escrito em inglês e “minha filha”, em espanhol.

Na seguinte seção, abordo como ocorre o uso da voz autoral no poema de Doubiago (1992).

1.1.4 Voz autoral

A voz autoral é um dos aspectos que faz parte do plano literário e trata da problematização ou não de paradigmas que podem estar presentes no texto épico por causa dos referentes históricos e míticos que são abordados na matéria-épica. Sendo assim, o plano literário pode ter uma voz alienada por não tratar de aspectos que possam interferir negativamente na imagem de um povo ou de uma nação; uma voz engajada quando problematiza questões no épico ou parcialmente engajada quando em apenas um viés o poeta apresenta uma visão crítica (RAMALHO, 2013).

O engajamento com minorias parece ser algo recorrente com Doubiago. Além de ter recuperado a relação de parentesco com povos indígenas nativos do território estadunidense que ela tinha, a autora escreveu *Hard Country* para revisitar a narrativa histórica do povo indígena mojave. Depois produziu *South America Mi Hija* com uma jornada que trata de povos indígenas sul-americanos, seguindo, dessa forma, uma lógica similar a Hwui Shan e os monges budistas que, supostamente, chegaram ao continente americano em 499 d.C. no Alaska e seguiram uma rota em direção à América Central e do Sul. A autora ainda afirmou em entrevista que cresceu em um local próximo à fronteira com o México, mas que existia um tabu inclusive em mencionar que um dia a Califórnia não pertenceu aos Estados Unidos, apesar da óbvia relação cultural, artística, sem falar histórica, com o México:

[...] the powerful things that were a part of our lives – as all of the border was there in our backyards – but were not addressed. Latin America was not much denied, it was not realized [...] very similar [to] my own psyche within my family, both my parents and my children, how I raised my daughter and son in ignorance, not knowing what I was doing, but thinking, believing I did know, [...] different from the way my parents had raised me. [...] But some of the most basic issues were not different at all (DOUBIAGO, 2009, p. 176).⁴⁶

⁴⁶ [...] as coisas poderosas que fazem parte de nossas vidas – como toda a fronteira estava lá em nossos quintais – mas não eram abordados. América Latina não era muito negada, não era percebida [...] muito parecido [com] minha própria psique dentro da minha família, ambos meus pais e meus filhos, como eu criei minha filha e filho na ignorância, não sabendo o que eu estava fazendo, mas pensando, acreditando que eu sabia [...] diferente do jeito que meus pais me criaram. [...] Mas algumas das questões mais básicas não eram diferentes em nada.

Os latino-americanos constituem o maior grupo minoritário nos Estados Unidos – entre julho de 2003 e 2004 eles foram responsáveis pela metade do crescimento populacional nacional –, encontrados majoritariamente na Califórnia, 11 milhões – onde a escritora nasceu –, no Texas, 6,7 milhões, e em Nova Iorque, 2,9 milhões. A quantidade pode ainda ser maior devido aos imigrantes ilegais. Justamente por não terem documentação, eles acabam aceitando trabalhos abusivos, como trabalhadores rurais e na construção civil, além da prostituição feminina (ARREDONDO; BORDES; PANIAGUA, 2008) e de se tornarem alvos de grupos vigilantes na fronteira entre os Estados Unidos e o México. Esse sentimento antagonista dos estadunidenses com relação aos latino-americanos pode ser percebido também no discurso que afirma que os imigrantes prejudicam a economia estadunidense. Em 2005, por exemplo, houve vários pedidos para a construção de um muro entre o México e os Estados Unidos.

Entretanto, esse discurso contra os latino-americanos não reconhece o fato de que apenas em 1848 é que parte dos estados de Nevada, Colorado, Utah, Wyoming, Novo México, Arizona e Califórnia passaram a pertencer aos Estados Unidos através do Tratado Guadalupe Hidalgo. Nem muito menos adota a mesma atitude defendida no documento de que é “[...] *protected the property rights of Mexicans choosing to remain and become U.S. citizens*” (ARREDONDO; BORDES; PANIAGUA, 2008, p. 306)⁴⁷. Doubiago disse inclusive que, ao começar a escrever literatura, desejava retratar a Califórnia que ela não via representada: “*And that had to do with nature, the geography, the sociology of a melting pot of many types of people, cultures*” (1997, p. 25)⁴⁸.

Ademais, o deslocamento não se deu exclusivamente de povos latino-americanos para os Estados Unidos. Como bem ressaltado por Thomas O’Brien (2005), tratados comerciais foram feitos em que os estadunidenses se deslocaram e se estabeleceram em diferentes regiões do continente americano. Por exemplo, em 1848, vários problemas entre locais e estadunidenses começaram porque os últimos abriram estradas e negócios na América Central que prejudicaram os panamenses que sobreviviam de comércios a barco, assim como havia desentendimentos por causa das atitudes dos estadunidenses com pessoas de cor. É perceptível assim que há um discurso social e estereotipado de exclusão com povos latino-americanos nos Estados Unidos, o que torna o poema épico de Doubiago relevante por ser uma obra em língua

⁴⁷ [...] protegido o direito de posse dos mexicanos que escolheram permanecer e se tornar cidadãos americanos.

⁴⁸ E que isso tem a ver com a natureza, a geografia, a sociologia de uma mistura de diferentes tipos de povos, culturas.

inglesa sobre alguns países da América do Sul, além de ser um veiculador de referentes históricos, míticos e geográficos sobre o continente sul-americano.

Como dito anteriormente, em *South America Mi Hija* há a intenção de uma voz engajada com os povos sul-americanos, especialmente com as mulheres. O poema tem dois propósitos que se conectam: refletir sobre o relacionamento e o diálogo entre mães e filhas e tratar das narrativas míticas e históricas que são silenciadas. Como a própria escritora afirmou, mesmo quando há a iniciativa de retomada dessas culturas, muitas vezes o papel da mulher é apagado, como mencionado anteriormente com o poema épico de Neruda, o qual ressalta a importância dos homens e se esquece da participação das mulheres.

O questionamento acerca da produção de *South America Mi Hija* não reside na nacionalidade da autora e nas culturas que são abordadas por ela na obra (sul-americanas), mas no modo como a escritora apropria-se das leituras feitas sobre as culturas colombianas, equatorianas e peruanas para tratar da violência de gênero que ela enquanto mulher passa, mas não na mesma proporção e intensidade de uma mulher que possui outra classe e etnia. Passo agora à análise da voz autoral e do engajamento no poema, através do modo como são utilizados e representados os recortes míticos e históricos.

No poema é mantida a intenção de coletar e trazer à tona narrativas sobre mulheres silenciadas. Quanto à história, destaco a participação feminina no movimento revolucionário *Shining Path*, na figura de Edith Lagos, que foi morta aos 19 anos; os sacrifícios de mulheres por questões religiosas ou políticas, como em Chan Chan, antes da formação do Império inca, e as virgens do Sol que eram enclausuradas. Ao tratar, por exemplo, da *Acclahuasi* ao invés de ressaltar a importância histórica da sua construção, é resgatada a narrativa das virgens do sol:

*I touch the smooth white squares,
Neruda's stone within stone
hear the girls
buried alive in the foundations
their screams at sixteen
against culture's
scale of beauty
(DOUBIAGO, 1992, p. 186-187)⁴⁹*

⁴⁹ Eu toco nos quadrados brancos suaves,
Pedra de Neruda dentro de pedra
Ouça as garotas
Enterradas vivas nas fundações
Seus gritos aos dezesseis
Contra a escala de beleza
Da cultura

No que se refere a Edith Lagos, é retratada a violência do Estado, que cortou o corpo da revolucionária em pedaços, além de ter implodido o túmulo dela algumas vezes na expectativa de evitar uma comoção popular com a imagem dela. Quanto aos sacrifícios das mulheres em Chan Chan e das virgens do sol no Império inca, o questionamento do poema trata da recorrência como o corpo feminino é usado em celebrações em santuários, criando um paralelo com a presença dos sacrifícios em outras culturas, como acontece com Iphigênia e Psique.

Entretanto, o poema não retrata a vontade dessas mulheres em fazer parte dessas manifestações, ele apenas impulsiona o questionamento do porquê as mulheres são comumente objeto de sacrifício, mas não são tão lembradas como parte formadora do continente. Além disso, é abordado em *South America Mi Hija* como o processo de colonização serviu para agravar a condição das mulheres, sejam elas virgens do sol ou não: “*In 1601, after the Aqllas/ wedded to and abused by/ the Spanish Conquerors/ had died, the nuns/ of St. Catherine took refuge/ in the great house/ [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 185)⁵⁰.

O ponto que o poema épico não consegue abordar é que as copacochas – sacrifícios humanos – eram feitas não apenas com as mulheres. Estudos mais recentes mostram que meninas e meninos podiam ser utilizados/as nas cerimônias. Ou seja, a visão que é mostrada no poema pode estar contaminada por como os cronistas e pesquisadores enxergaram a participação feminina na sociedade Inca. *South America Mi Hija* aborda ainda eventos históricos com os Sapa incas e a violência da conquista espanhola, entre outros. O resgate desses recortes está relacionado com as disputas de terra que são concebidas pela autora como uma extensão da violência contra o corpo feminino.

No que se refere aos aspectos míticos, eles são de origens diversas, mas se conjugam pela associação dos “papéis” desempenhados por mulheres. As narrativas se conectam pela temática do estupro/assédio, como em Perséfone, Deméter e Hades, e Orfeu e Eurídice. Os mitos egípcios – Seth, Osíris, Isis – são relacionados com o tema do incesto frequente em várias culturas, inclusive na inca. Por fim, há os mitos sul-americanos – Pachamama/ Mamapacha, Mama Cocha/Mamacocha – que representam o feminino negado na construção da sociedade, pois, a partir do processo de colonização, houve o apagamento dessas figuras na sociedade. Com todas essas figuras míticas, o próprio poema questiona a regularidade da violência contra a mulher independentemente do local e do tempo: “*Why the sacrifice of women/ in all places/ through all the time?*” (DOUBIAGO, 1992, p. 55)⁵¹. Ou seja, como sociedades tão distantes

⁵⁰ Em 1601, após a morte das Acllas/ casadas e abusadas pelos/ conquistadores espanhóis/, as freiras/ de Santa Catarina se refugiaram/ no casarão/ [...]

⁵¹ Por que o sacrifício de mulheres/ em todos os lugares/ através do tempo?

histórica e geograficamente compartilham tantas narrativas similares quando se trata do papel dado à mulher?

Diante da clara proposta do livro de abordar a violência de gênero contra a mulher, proponho uma discussão sobre a representação no poema. Em *South America Mi Hija*, a desigualdade sofrida pelas mulheres sul-americanas é exposta através dos locais e das posições sociais a que elas têm acesso. Elas ocupam os casebres, às vezes um lugar no ônibus; exercem tarefas domésticas, como lavar roupa no rio; ou são submetidas a situações de exploração sexual. Em várias dessas situações, elas são frequentemente importunadas por homens que têm uma atitude intimidadora e as assediam publicamente, enquanto elas se mostram claramente acuadas:

the hissing

zz! zzzzzzzz!

spitting drooling crawling pissing the men
 (Something important I must say to you, Shawn ...
up against any standing thing, the women
squatting, private
in the poncho
 (DOUBIAGO, 1992, p. 20)⁵²

Por outro lado, os homens são parte da força policial ou utilizam livremente as áreas públicas. Em outras palavras, eles ocupam cargos de poder e usufruem de mais mobilidade social. Inclusive cerceam o ir e vir das mulheres, pois o assédio gera medo. Eles, ainda, funcionam como mantenedores da sociedade patriarcal, possibilitando apenas funções consideradas “apropriadas” para elas: trabalho doméstico ou exploração sexual. Por exemplo, ao tentarem entrar no Equador, os homens uniformizados pedem passaportes para que mãe e filha possam atravessar a fronteira; enquanto isso, algumas mulheres da localidade estão nuas esperando dentro das cabanas deles. Nesse momento, a mãe é forçada a entrar em uma cabana. Veja:

⁵² o assobio

zz! zzzzzzzz!

cusindo babando rastejando mijando os homens
 (Algo importante, devo dizer-lhe, Shawn ...
 contra qualquer coisa em pé, as mulheres
 de cócoras, privadas
 no poncho

*Inside the hut naked girls, color of canyon,
 Playboy, Penthouse, Hustler,
 Are tacked with money
 From the nations of the world
 To every inch of wall.
 Then one tries to take me
 To the other hut.
 Suddenly, the girls stare down, twist torsos, open
 Vulvas, open mouth, cry
 (DOUBIAGO, 1992, p. 11)⁵³*

Os espaços que se repetem em várias rotas colaboram com a ideia de liberdade: públicos para homens e privados ou domésticos para mulheres. “*Out the window men on white donkeys, women in a crooked door*” (DOUBIAGO, 1992, p. 3)⁵⁴. No caminho para Lima, na terceira parte, por exemplo, o menino pode brincar fora de casa e viajar com o pai, a menina, não. Interessante notar que com a garota ainda há o ímpeto de questionar mesmo que através do choro, enquanto a mãe, há muito mais tempo vivenciando a segregação, cala-se:

*Out the window a little girl screaming
 throwing herself to the ground.
 In the doorway her mother, silent, crossing her arms*

*the son jumping triumphant in the air.
 viva el machismo!
 leaping breathless
 with his father to the bus.
 Madre, hermana
 cannot go
 (DOUBIAGO, 1992, p. 59)⁵⁵*

⁵³ Dentro da cabana garotas nuas, cor do canyon,
 Playboy, Penthouse, Hustler,
 São pregados com dinheiro
 Das nações do mundo
 Para cada centímetro de parede.
 Então alguém tenta me levar
 Para a outra cabana.

De repente, as meninas olham para baixo, torcem os torsos, abrem
 Vulvas, boca aberta, choram

⁵⁴ Pela janela homens em burros brancos, mulheres em portas tortas

⁵⁵ Pela janela uma garotinha gritando
 atirando-se ao chão.

Na porta da casa sua mãe, calada, cruzando os braços

o filho pulando triunfante no ar.
 viva o machismo!
 saltando sem fôlego
 com seu pai para o ônibus.
 Mãe, irmã
 não podem ir

De acordo com alguns pesquisadores, há uma pressão social para que a mulher mantenha a unidade familiar não através da tomada de decisões, mas sim apoiando o posicionamento do patriarca. Um dos causadores dessa atitude nas mulheres – além do machismo – é o marianismo. Esse termo, cunhado a partir da imagem da Virgem Maria, representa a expectativa por pureza, passividade, longo sofrimento, entre outras características nas mulheres. Isso significa que, mesmo quando são agredidas pelos parceiros, é esperado que elas continuem no relacionamento: “[...] *they suppress their true feelings of disagreement, disappointment, or unhappiness*” (ARREDONDO; BORDES; PANIAGUA, 2008, p. 310)⁵⁶.

No caso das protagonistas, logo no início da viagem, no ônibus para Quito, elas são aconselhadas pelo motorista a não aceitarem nada para comer ou beber porque elas poderiam ser roubadas. Mais à frente, quando chegam a Quito, elas são assediadas, assim como as mulheres locais, pelos homens na rua com assobios que são demarcados no poema com a repetição da letra z. Quando chegam a Cuzco, uma situação similar ocorre quando os rapazes da cidade cantam músicas em inglês ao passarem por elas ou assobiam, e a filha diz que gostaria que eles parassem. Mas, como é possível perceber na citação a seguir, quem pratica o assédio não está preocupado com a percepção da mulher e, por isso, não para. É interessante também que o pai interrompe a caminhada com o filho para “ensiná-lo a gostar” do corpo feminino, não respeitando a infância da criança nem o constrangimento da mulher ao ser objetificada:

*Outside a man, his five-year-old boy, pass,
then stops on the crowded walk.
The father turns the son around
points at mi hija's ass,
instructs
the boy in what to like, how to
zz-zzzzzzzzzzz!
a man
[...]*

*“I'm sick of these guys!” she breaks.
I wish they'd leave us alone!”*

*But these guys
are not concerned
with us.*

(DOUBIAGO, 1992, p. 170-171)⁵⁷

⁵⁶ [...] elas suprimem seus verdadeiros sentimentos de discordância, frustração ou infelicidade.

⁵⁷ Do lado de fora de um homem, seu filho de cinco anos, passa, em seguida, para na calçada lotada. O pai vira o filho aponta para a bunda da minha filha, instrui o menino do que gostar, como

Outras situações que ressaltam a discrepância entre homens e mulheres ocorrem, como o furto que as protagonistas sofreram em Huancayo, a caminho de Cuzco, e que, ao procurarem a polícia, elas são intimidadas e se retiram sem serem socorridas; em Ayacucho, quando os soldados apontam para elas avisando que são estadunidenses, um homem arranca pela janela do ônibus um punhado de fios de cabelo da mãe; ao cruzarem a fronteira entre Colômbia e Equador, o cambista negocia e troca parte da moeda por um beijo da filha. Todas essas situações descritas representam o que Keller afirmou sobre a escrita de Doubiago: “*Depending on their positionalities, individual women may or may not be oppressed on the basis of ethnicity, class, religion, nationality, and so forth, but all women are, in Doubiago’s view, inevitably oppressed by virtue of their gender*” (1997, p. 44)⁵⁸. É importante frisar que a desconfiança do eu-lírico/narrador em relação aos homens não se trata da etnia, mas sim da questão de gênero. No fragmento abaixo, a mãe diz caminhar entre eles com medo, e, ao se observar o título desse segmento, “1. Pluto and Demeter”, é possível perceber que o receio da mãe é pela preservação dela e, especialmente, da filha, pois Pluto no intertítulo refere-se a Hades, que cometeu estupro em Perséfone, que era filha de Deméter:

*Through children at your legs who beg for your purse.
Through men who look up from their Playboys and hiss.
Through their paper huts constructed
with the pages of Hustler, Penthouse,
their homes of white female flesh, airblown. Walk
afraid, your sandaled white feet, afraid
your poor poet wealth, afraid
through their piss, your daughter
through their spit, inside through their walls,
[...]
her vulva, inside every window
a woman
who wants to kill
every man who hisses
(DOUBIAGO, 1992, p. 69)⁵⁹*

zz-zzzzzzzzzzzzz!
um homem
[...]

“Estou cansada desses caras!” ela diz.
“Eu gostaria que eles nos deixassem em paz!”

Mas esses caras
não estão preocupados
conosco.

⁵⁸ Dependendo das suas posições, as mulheres individualmente podem ser ou não oprimidas quanto à etnicidade, classe, religião, nacionalidade, entre outras, mas todas as mulheres são, na visão de Doubiago, inevitavelmente oprimidas pelo gênero delas.

⁵⁹ Através de crianças nas suas pernas que imploram pela sua bolsa.

O poema não retrata os homens apenas como brutos e violentos, nem registra apenas as situações em que eles são assediadores. Ao falar sobre os cholos, é descrita a resistência desse grupo social marcado pelas relações interracializadas que tentam manter suas heranças étnicas, assim como, ao visitarem o forte/templo Sacsaywaman, o guia os trata cordialmente sem assediá-los. Apesar disso, da intenção do poema épico ser abordar apenas a questão de gênero, é possível observar que a etnicidade acaba influenciando em uma situação. Na terceira parte do poema, quando mãe e filha tentam trocar o dinheiro antes de cruzar a fronteira para Lima, os peruanos os rodeiam com certa reverência por causa das características físicas delas que o eu-lírico/narrador associa a lâmpadas:

*Their numbers grow to see the sight,
Now a dozen, now two dozen
Come running
To see my girl,
Her calculator, her no. no. no.
Little blacksuited man at our waists
Gathered in the Huaquillas dust
To make their offers, to play their games
To watch this girl
Mi rubia
Me too, I suppose,
Two giant
Electric
light bulbs.
(DOUBIAGO, 1992, p. 48)⁶⁰*

Através de homens que levantam os olhos das suas Playboys e assobiam.
Através das cabanas construídas de papel deles
com páginas da Hustler, Penthouse,
a casa deles de carne branca feminina, sopradas. Caminho
assustada, seus pés brancos em chinelos, com medo
sua riqueza de poeta pobre, com medo
pela urina deles, sua filha
pelo cuspe deles, dentro pelas paredes deles,
[...]

sua vulva, dentro de cada janela
uma mulher
que quer matar
cada homem que assobia
⁶⁰ Seus números crescem para ver a visão,
Agora uma dúzia, agora duas dúzias
Vêm correndo
Para ver minha garota
Sua calculadora, o não. não. não dela.
Pequenos homens de terno preto em nossas cinturas
Juntos na poeira de Huaquillas
Para fazer suas ofertas, para jogar seus jogos
Para assistir essa garota
Minha loira

A própria autora afirma que facilmente a associam a uma “*dumb blonde*”, e no poema aparecem vários trechos em que se percebe como a cultura *mainstream* delineia a percepção da sociedade de que a mulher branca deve ser vista como a bela. Em *South America Mi Hija*, isso é abordado através das revistas masculinas que estão presentes em vários locais durante a viagem: “*On every corner an Indian woman in traditional dress/ sells photographs of white girls undressed./ Their babies run after us, begging for our food./ Inside the trees a man leers at me, opens his fly/beneath the little girl on his lap*” (DOUBIAGO, 1992, p. 91-92)⁶¹.

Isso não significa que a autora não seja capaz de escrever sobre uma condição de vulnerabilidade à qual ela não pertence. Essa é uma das maiores características da Literatura, ser capaz de produzir reflexões sobre a sociedade, mesmo que a ideia, a materialidade tenha saído de alguém que não vivencia tal situação, como bem assinalado por Cocteau (2015) ao falar sobre *A montanha mágica*, que foi escrito por quem não era tuberculoso – Thomas Mann – para tornar compreensível a tuberculose aos/às leitores/as que não sofriam dela. Muito menos *South America Mi Hija* trata-se de um registro da violência gratuita dos sul-americanos, pois, como dito anteriormente, a autora já havia retratado minorias em seu próprio país no seu épico *Hard Country*. Contudo, é preciso observar como a representação dos povos sul-americanos é feita. No último fragmento comentado, há um realce de mãe e filha em detrimento dos homens que as cortejam, como um séquito que acompanha a nobreza.

Em *South America Mi Hija*, a proposta é falar da posição concedida à mulher na sociedade com relação ao homem. Ou seja, não era intuito do épico tentar depreender a vivência da mulher sul-americana quanto à etnia, à classe social, por isso não são encontrados detalhes sobre elas: nomes, ocupações, sensações, o que se tem é a constatação da exploração e da violência através da descrição de cenas e os excursos questionando o porquê dessa recorrência. Um dos temas que está intrinsecamente vinculado à mulher, de maneira geral, e seu corpo e que aparece no poema é a questão do aborto e como a proibição de fazê-lo acaba levando à morte de várias todos os anos e em vários lugares: “[...]/ *Obscenity of poverty the obscenity/ of*

Eu também, suponho,
Duas gigantes
lâmpadas
elétricas.

⁶¹ Em cada esquina uma mulher indígena em um vestido tradicional/ vende fotografias de garotas brancas nuas./ Os filhos delas correm atrás de nós, implorando por nossa comida./ Por entre as árvores um homen me encara, abre o zíper/ por baixo da garotinha no colo dele.

pornography/ In the back streets of Lima: abortions/ account for sixty percent of the deaths/ of Peruvian women” (DOUBIAGO, 1992, p. 85)⁶².

A representação da mulher sul-americana no poema épico, apesar de não ter nuances mais profundas, não recorreu a figuras animais e daquela exótica e sedutora por causa da sua etnia – indígena selvagem –, nem ao posicionamento paternalista de que as sul-americanas são apenas vítimas sofredoras e, por isso, precisam de um salvador. Sobre os homens, apesar das situações descritas acima, eles não são todos violentos, nem as situações de assédio ocorreram em todos os lugares e por todas as 298 páginas do poema. *South America Mi Hija* consegue retratar um pouco da diversidade de pessoas: cholos, mestizos, crianças, domésticas, revolucionárias, universitárias. Exemplo disso é abordagem à diferença de vida de pessoas de diferentes camadas sociais ao contrastar o dono de uma pousada e suas posses e as crianças dormindo nas ruas:

*Inside the servants hurry from room to room
seeking ways to serve us.
Out the window the children sleep
uncovered on the street, facedown for warmth.
Inside the master stocks his cupboards,
barricades his pensión from the rumors of revolution,
the families of his servants
the millions of starving Indians
coming down out of the Andes
[...]
(DOUBIAGO, 1992, p. 70)⁶³*

Ainda sobre as crianças, aparecem várias situações em que elas são retratadas em perigo ou desamparo. Destaco aqui o trecho em que um garoto de cinco anos de idade vai vender pão dentro do ônibus, e o motorista, para castigá-lo, fecha a porta e só o libera muitos quilômetros depois, apesar dos protestos da protagonista, em uma ponte. Situações de desigualdade social como essa forçam uma criança a perder a vivência da infância e se acostumar a não protestar

⁶² [...] Obscenidade da pobreza a obscenidade/ da pornografia/ Nas ruas de trás de Lima: abortos/ contagem de 60 por cento das mortes/ de mulheres peruanas.

⁶³ Dentro os funcionários correm de cômodo a cômodo
procurando formas de nos servir.
Fora da janela as crianças dormem
descobertas na rua, rostos para baixo para aquecer.
Dentro o dono enche seu armário,
faz barricadas na pensão pelos rumores de revolução,
as famílias dos funcionários
os milhões de Índios famintos
vindo dos Andes
[...]

por entender, erroneamente, que a vida é desse jeito. Ao terminar a narração desse acontecimento, uma canção quechua usada em disputas entre adolescentes como rito de passagem para a vida adulta é apresentada:

*Without a word, a flinch, the boy
to the great chorus of men's laughter
[...]
walls, descends
to the outside.*

[...]

*Ama wayquey manchankichu
wayqechallay vulanito
yawar mayu unupiña
rikukuspapas
(DOUBIAGO, 1992, p. 107-110)⁶⁴*

A representação das mulheres sul-americanas também não fica restrita à ideia do indivíduo indefeso que precisa ser salvo, mas trata da bravura delas que suportam tanta segregação e violência há tanto tempo. Há ainda a conotação de que não são apenas aquelas que suportam as dores, mas revelam sua insatisfação, ao, por exemplo, descrever a manifestação de mães na praça central em Ayacucho, Peru, contra o desaparecimento dos filhos. Além disso, é apresentada a mudança de cenário com a participação de mulheres em outros espaços, como a universidade, requisitando o direito de se posicionar, de verbalizar:

*Inside a young woman
so near I still
[...]
beneath her long black
hair. Inca, but not
the native costume
of woman. I can
touch her still, she carries on
beneath my stare
as if I'm not here,*

⁶⁴ Sem uma palavra, um gesto, o garoto
para o grande coro das risadas dos homens
[...]
paredes, desce
para fora.

[...]

Nunca tema irmãozinho
pequeno, desconhecido irmão
nem mesmo se te encontrar
em um rio de sangue

*lobbying for her right to speak, her
 protest. This could be
 Berkeley. Boston. It's
 Cuzco, female
 soul so fierce, intelligent, so
 alone, Yma Sumac crying
 (DOUBIAGO, 1992, p. 192)⁶⁵*

Em *South America Mi Hija*, tem-se uma representação com a intenção de voltar-se apenas à discussão de gênero, mas que em um momento retrata uma situação de subalternidade do homem sul-americano às turistas loiras. O poema ainda não recorreu à descrição da América do Sul como o paraíso pelas paisagens naturais e incríveis e pelas mulheres exóticas conquistadas pelo colonizador. A jornada desse poema já tem um caminho diferente: um épico em que o protagonista não é um herói aventureiro, mas uma mãe. Um heroísmo épico que não se relaciona a quantas batalhas foram travadas e vencidas em uma guerra, mas à sobrevivência em situação de segregação e preconceito.

Passo agora a análise dos excursos líricos.

1.1.5 Excursos líricos

Excursos líricos são reflexões, queixas, exortações feitas no poema épico. Uma epopeia bem conhecida pela presença de excursos é *Os Lusíadas*. De acordo com Cleonice Berardinelli (1973), a presença deles no poema de Camões ocorre explicitamente ou não na primeira pessoa. Em *South America Mi Hija*, tais excursos aparecem, geralmente, após um trecho narrativo sobre a jornada, a descrição do local, das pessoas: eles são apresentados, na maioria das vezes em itálico, comentando uma temática que foi mencionada antes, na parte predominantemente

⁶⁵ Dentro uma jovem mulher
 tão perto eu ainda
 [...]
 embaixo do longo cabelo
 preto. Inca, mas não
 a roupa costumeira
 da mulher. Eu posso
 tocá-la ainda, ela continua
 embaixo do meu olhar
 como se eu não estivesse aqui,
 pressionando pelo direito dela de falar, o
 protesto dela. Isso poderia ser
 Berkeley. Boston. É
 Cuzco, alma
 feminina tão forte, inteligente, tão
 sozinha, Yma Sumac chorando

narrativa. Ou uma seção inteira é dedicada ao detalhamento de um sonho, reflexão, desejo etc. Os sonhos são bem frequentes e podem ser relacionados no campo mítico com a figura de Orfeu e no campo referencial com o soroche: o primeiro adormeceu o cão do Hades com uma lira mágica (BRANDÃO, J., 1986) e o segundo é um sintoma comum a visitantes de áreas elevadas com ar rarefeito que as faz dormir: “*Out the window all night the local route/ Quevedo, Babahoyo, Milagro, Machala, Santa Rosa, Huaquillas,/ dreams emerging from the sleeping/ as fairy tales and legends,/ as essential local facts*” (DOUBIAGO, 1992, p. 43)⁶⁶.

Os excursos líricos em *South America Mi Hija* estão, em sua maioria, dedicados à problematização do relacionamento entre mãe e filha e temáticas secundárias a ele, como a família, o casal etc. Destaco aqui uma citação que trata de como a mãe se questiona sobre a dificuldade de se comunicar com a filha, apesar de estarem fisicamente próximas:

[...]
Inside
on the bed
cry

Mother
Daughter

 though even now
 I don't take her in my arms
 I am the foolish mother
 (DOUBIAGO, 1992, p. 24)⁶⁷

Entretanto, a figura da mãe no poema não é idealizada como um ser que vive apenas para a maternidade. É apresentada a individualidade da personagem como alguém que almeja outras formas de completude, inclusive a saciedade sexual, o que é visto pela sociedade como um tabu: “[...] *take food from no one. Nada!/ You will be drugged. Then/ you will be robbed. Inside/ this body I yearn for your hands/ on my breasts*” (DOUBIAGO, 1992, p. 6)⁶⁸. A autora

⁶⁶ Pela janela a noite inteira a rota local/ Quevedo, Babahoyo, Milagro, Machala, Santa Rosa, Huaquillas,/ sonhos emergem do sono/ como contos de fada e lendas,/ como fatos locais essenciais.

⁶⁷ [...]

Dentro
 na cama
 choro

Mãe
 Filha

mesmo agora
 eu não a coloco em meus braços
 eu sou uma mãe boba

⁶⁸ [...]

não aceite comida de ninguém. Nada!
 Você será drogada. Então
 você será robada. Por dentro
 deste corpo eu anseio por suas mãos

afirmou a importância de as mães preservarem a individualidade ao comentar como foi relevante os filhos ficarem dois dias na semana com a avó para que ela pudesse dedicar-se aos estudos: “[...] *the understanding of the importance of maintaining myself in order to be a good mother [...] Having children and then going to college set me apart from the normal college student [...]*” (DOUBIAGO, 1997, p. 20)⁶⁹.

De maneira similar, são apresentados os anseios da filha, mas através da perspectiva da mãe baseada em um senso comum sobre o que uma adolescente almeja. A reflexão se estende inclusive à vontade da filha de se aproximar mais da mãe. Segundo Doubiago (1997), a falta de comunicação entre pais e adolescentes acontece com frequência, e geralmente os hormônios, comuns da faixa etária, são responsabilizados, ao invés de existir um esforço dos adultos em reestabelecer essa conexão com os filhos. No trecho a seguir, é apresentado um excerto lírico da mãe sobre os anseios da filha:

*Niña, your back to me in this bed
You are so closed, so unknown
even to yourself
Mi hija, lost soul
of the world*

*I must talk to you.
I've brought you to the ends of Earth
to find the words.
I've given up everything, our home, our things
my man
You've given up everything
your home, your things, high school,
first boy
[...]
How desperate you are
to pull me from him (how desperate I am
for his bed
(DOUBIAGO, 1992, p. 30)⁷⁰*

nos meus seios

⁶⁹ [...] o entendimento da importância de manter a mim mesma para que eu fosse uma mãe melhor [...] Ter filhos e então ir à universidade me separou de um estudante universitário comum [...]

⁷⁰ Filha, você está de costas para mim nessa cama

Você está tão perto, tão desconhecida

até para você mesma

Minha filha, alma perdida

do mundo

Eu devo falar com você.

Eu te trouxe para o fim do mundo

para encontrar palavras.

Eu desisti de tudo, nossa casa, nossas coisas

meu homem

Você desistiu de tudo

Os excursos vão de reflexões sobre o relacionamento entre o casal, entre mãe e filha, entre mãe e filho, a relação de Sharon com a mãe, até sonhos, devaneios ou pensamentos da protagonista. O fragmento abaixo exemplifica um excurso lírico em uma seção inteira sem estar intercalado com o plano da viagem. Nele se discute como a sociedade espera um distanciamento entre mãe e filhos para beneficiar o relacionamento do casal, a reflexão no excurso é feita através de um sonho em que há o abandono do amante por causa dos filhos. Essa temática é retomada em outros momentos do poema, inclusive com a descrição de uma cena em que Sharon foi aconselhada pela mãe a dar mais atenção ao companheiro do que aos filhos, enfatizando que essa atitude é esperada pela sociedade:

But I forget myself. In the middle
of your ecstatic song, my sweeping dance,
my broomstick tangles with your bow
and the tragedy of our love,
that I am a mother
that you flee children and love
crescendo, and I find myself
outside our home
with your instrument.
(DOUBIAGO, 1992, p. 7-8)⁷¹

Em “*Cuzco*”, no sexto canto do poema, mãe e filha visitam a *Acclahuasi*, onde a virgem mais bela era sacrificada ao sol, a segunda mais bela ficava enclausurada sem acesso às ruas e a terceira mais bonita poderia se tornar segunda esposa do Sapa inca. Nesse momento, a filha pergunta o que é uma virgem. Depois de a mãe pensar em exemplos de narrativas em que as mulheres foram audaciosas, apesar de serem oprimidas, como Qori Oqlllo, que preferiu morrer a aceitar ser amante do colonizador espanhol (a ser explicado mais adiante), ela dá uma resposta

sua casa, suas coisas, ensino médio
primeiro garoto
[...]
Quão desesperada você está
para me puxar dele (quão desesperada eu estou
pela cama dele
⁷¹ Mas eu esqueço de mim mesma. No meio
da sua música estática, minha dança arrebatadora,
minha vassoura emaranhada com seu arco
e a tragédia do nosso amor
que eu sou uma mãe
que você foge de filhos e amor
crescendo, e eu me encontro
fora da nossa casa
com seu instrumento

objetiva, mas que não a agradou – virgem é aquela que não teve relações sexuais. O trecho a seguir mostra o momento da viagem em que, mesmo a mãe dando uma resposta pautada no conceito dado pela sociedade patriarcalista e machista, a filha pergunta sobre a existência de homens bons:

*But here at culture's altar
where She
is buried alive,
here where she is forever veiled from the world
that dies for need of Her,
here, where all the past uses of that word
virgin
fall in on her like stone
though I defined it without judgement or anger
my daughter, O virgin undone,
understands*

“Are there any good men, Mom?”
(DOUBIAGO, 1992, p. 189)⁷²

Como mencionado anteriormente, é possível perceber que os excursos podem aparecer em fragmentos em partes distintas do livro, o que exige que o/a leitor/a os conecte e entenda como eles se relacionam com os demais níveis – a saber: mítico, histórico – do poema. Isso é o que acontece com a reflexão do eu-lírico/narrador acerca do questionamento “Existem homens bons?”. A pergunta feita pela filha está no sexto canto, no entanto o excurso sobre ela só aparece no sétimo canto, “*The Heights of Macchu Picchu*”, com um trecho em itálico. Nele são apresentados vários questionamentos que resumem a seguinte angústia: como tratar da violência tão recorrente no patriarcado sem formar um estereótipo de que todos os homens são ruins e ao mesmo tempo responder francamente ao questionamento da filha:

⁷² Mas aqui no altar da cultura
onde Ela
está enterrada viva,
aqui, onde ela está sempre velada do
mundo
que morre por necessidade Dela,
aqui, onde todos os usos anteriores dessa palavra
virgem
caem diante dela como pedra
embora eu tenha definido sem julgamento ou raiva
minha filha, ó virgem desfeita,
compreende

“Existe algum homem bom, mãe?”

What do I tell her of you, mi amor norteamericano?
 What do I tell her of her father, the Russian
 who fled her birth?
 How do I tell her of men with women?
 How do I not betray her brother?
 How do I answer what I must
 and not betray her?
 There are

 good men.
 (DOUBIAGO, 1992, p. 205)⁷³

Na próxima seção, faço uma explanação sobre a matéria-épica e como a viagem em *South America Mi Hija* se constitui como épica pela associação sígnica de elementos míticos e históricos no plano literário.

1.1.6 Matéria-épica

A matéria-épica resulta da fusão entre o recorte histórico e mítico feito no plano literário, e o herói pode passar de um plano para outro. Sendo assim, pode haver matérias épicas já consolidadas e que são utilizadas em epopeias, seria o caso de figuras históricas que tiveram uma significação simbólica atribuída a suas vidas, como Ulisses. Ainda é possível ter matérias épicas que são realizadas literariamente. A existência dessa mudança de matéria-épica pronta para a literariamente elaborada também foi interpretada como um indício do fim da epopeia (SILVA; RAMALHO, 2007, 2015).

No caso de *South America Mi Hija*, a matéria-épica é realizada literariamente, apesar da grande diversidade histórica e mítica que forma matérias-épicas já consolidadas presentes na obra. Mãe e filha passam do plano histórico para o mítico através do plano literário. Nessas passagens é frequente a referência a rochas, mas isso pode se tratar de algo mais do que apenas uma relação causal: as mulheres foram sacrificadas nessas construções antigamente, e agora as personagens conseguem senti-las, há uma associação sígnica. Isso porque, para as sociedades

⁷³ O que eu digo a ela sobre você, meu amor norte-americano?
 O que eu digo a ela sobre seu pai, o russo
 que fugiu de seu nascimento?
 Como eu digo a ela sobre homens com mulheres?
 Como eu não traio o irmão dela?
 Como eu respondo o que devo
 e não a trair?
 Existem

bons homens.

sul-americanas tradicionais, as rochas não serviam apenas para construir, mas também para a comunicação com entidades. Em alguns locais sagrados, eram depositadas miniaturas de pedra – casas, animais etc. – que serviam como diálogo entre os desejos da população e uma divindade em época de peregrinação. Esse ato manteve-se inclusive após a colonização dos espanhóis, através de um sincretismo religioso (ALLEN, 1997).

Quanto ao plano histórico, elas acessam as narrativas do passado pela visita e ao tocarem as pedras em ambientes que atualmente são turísticos: “*I touch the smooth white squares, / Neruda’s stone within stone/ Hear the girls/ Buried alive in the foundations*” (DOUBIAGO, 1992, p. 187)⁷⁴. A existência dessas meninas que serviam como sacrifícios aos deuses – *Acllas* – que aconteciam em santuários e templos como Saqsaywaman, é resgatada do esquecimento da história através do toque na pedra ou quando as protagonistas ouvem o choro:

*And here in the second wall of the East
is the stone with the soul of a woman.
Hear how she cries when struck,
a clear limpid voice
murmur of a dove
imprisoned in the rock.
Saqsaywaman!
She answers to anyone who calls.
(DOUBIAGO, 1992, p. 177)⁷⁵*

De maneira análoga, há alusão ao plano maravilhoso: “*I touch the stone and see/ Inkara and Collura/ Isis and Osiris/ Adam and Eve*” (DOUBIAGO, 1992, p. 213)⁷⁶. Ao tocar a pedra, o eu-lírico/narrador vê seres que pertencem a matérias-épicas consolidadas. Apesar de pertencerem a narrativas míticas distintas – egípcia e cristã, respectivamente –, elas se assemelham por serem casais formados a partir da mesma matéria. Isís e Osíris são irmãos, ou seja, têm o mesmo sangue; já Adão e Eva vieram do barro: ele foi forjado do barro, e a partir da sua costela Eva foi forjada.

⁷⁴ Eu toco os macios quadrados brancos,/ pedra de Neruda dentro de pedra/ Ouço as garotas/ Enterradas vivas na fundação.

⁷⁵ E aqui na segunda parede do Leste
está a rocha com a alma de uma mulher.
Ouça como ela chora quando tocada,
uma voz clara e límpida
murmúrio de um pombo
aprisionada na rocha.
Saqsaywaman!

Ela responde a qualquer um que chama.

⁷⁶ Eu toco a pedra e vejo/ Inkara e Collura/ Isis e Osíris/ Adão e Eva

Mas Inkara e Collura não são um casal mítico de uma matéria-épica já consolidada. Trata-se de uma inscrição do eu-lírico/narrador no mito. Inkara – ou Inkarrí – é um mito relacionado com o Sapa inca Atahualpa. A descrição do mito diz que, ao ter a cabeça decapitada e enterrada separadamente do corpo, a cabeça viva procurará e se reunirá com o corpo para que em uma nova era o espírito vingativo de Atahualpa lidere os nativos andinos, aliviando a situação difícil (STEELE, 1967). Apesar de ser uma figura histórica que foi inscrita no maravilhoso, trata-se de uma inscrição literariamente construída porque Collura refere-se à mãe (Sharon Lura) e à filha (Shawn Collen), como é explicado em uma seção posterior do livro: “*In the beginning Collura/ our middle names combined/ Shawn Collen and Sharon Lura [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 226)⁷⁷.

Algumas páginas depois, é explicada a intenção por trás da associação desses casais míticos. Um episódio do poema narra uma gênese com a presença de Inkari e Collura, mas a queda permitiu a permanência de apenas um deus, o homem. A estrofe abaixo exemplifica a negação da relevância feminina no nível mítico que se relaciona com a temática da segregação da mulher na sociedade patriarcal e do silenciamento no campo histórico:

*“In the beginning God was a couple.
Inkari, a man Collura, a woman.
Then the Fall.
God became a man, the men
we birthed. And Creation
a war.
(DOUBIAGO, 1992, p. 227)⁷⁸*

A imagem formada por Inkara e Collura conjuga-se ao intuito do poema épico, que é abordar como o divino feminino é negado e que a união entre homens e mulheres (*couple*) é o caminho para a solução de uma conjuntura tão recorrente em diferentes espaços e através do tempo. Estrutura análoga é utilizada com Edith Lagos no poema. Ela foi morta e teve o corpo cortado em pedaços pela polícia por ser uma militante no movimento Sendero Luminoso (KIRK, 1993). Então, após a apresentação da história dela, o eu-lírico/narrador clama para que ela retorne, como no mito de Atahualpa/Inkara:

⁷⁷ No começo Collura/ nossos nomes do meio combinados/ Shawn Collen e Sharon Lura [...]

⁷⁸ No começo Deus era um casal.

Inkari, o homem Collura, a mulher.

Então a Queda.

Deus tornou-se um homem, o homem

nós parimos. E a Criação

uma guerra.

Edith!
Get up!

Put on your head
your torn arms and legs, lead us
(DOUBIAGO, 1992, p. 194)⁷⁹

Na próxima seção, dedico-me à explanação dos referentes históricos e como são abordados no poema *South America Mi Hija*.

1.2 Plano histórico

O plano histórico refere-se à inserção dos eventos históricos no decorrer do poema. Dessa forma, é interessante também observar quais referentes são escolhidos para compor a revisitação no poema. Primeiramente, no que concerne à estruturação do plano histórico, é relevante mencionar que o conceito de História que é observado no *corpus* em questão não é uma descrição linear de eventos em que se destacam fatos grandiosos de determinada comunidade. A proposta do poema *South America Mi Hija* é trazer à tona histórias silenciadas e não apresentar uma narração causal e contínua de eventos. Nas palavras de Ramalho, a seguir, através do poema épico a escritora retomou os recortes que colaboravam para a revisão da mulher na América do Sul:

[...] não se pode compreender a elaboração literária do plano histórico de uma epopeia a não ser pela ótica que sabe pertencer ao domínio das opções do(a) artista decidir que fragmentos históricos serão revisitados, a partir de que ponto de vista e com que recursos de referência (2013, p. 110).

O plano histórico pode ser classificado como explicitamente referenciado ou não explicitamente referenciado. Quanto à apresentação, pode acontecer em uma perspectiva linear ou fragmentada. Já no que se refere ao conteúdo, pode ser especificamente histórico ou predominantemente geográfico (RAMALHO, 2013). Quanto às fontes, apesar de o livro ter notas ao final, nem todos os recortes históricos são explicitamente referenciados. Além disso, as referências que surgem ao fim do poema têm origens diversas, não são apenas livros de História. Revistas, poemas, letras de música, falas de pessoas que foram encontradas no

⁷⁹ Edith!
Levante!

Ponha sua cabeça
braços e pernas despedaçados, nos lidere

caminho também figuram nas notas. Os cantos/cantigas incas, por exemplo, são traduzidos para uma versão em inglês. Em outras palavras, o plano histórico é explicitamente referenciado, entretanto isso não significa que o/a leitor/a não precisará pesquisar para entender certos detalhes do poema.

No que diz respeito à apresentação, a perspectiva de *South America Mi Hija* é fragmentada, pois o que determina a exposição de uma narrativa histórica não é quando ela ocorreu, mas onde. Os eventos ou figuras históricas são apresentados dependendo do espaço em que as protagonistas estejam ou quais analogias podem ser feitas entre as narrativas históricas e o plano maravilhoso ou referencial. Esses referentes podem ainda ser retomados no poema mais de uma vez, seja como título, intertítulo ou narração da história. Isso é o que acontece, por exemplo, com a índia Catalina: a jornada das personagens principais no primeiro canto inicia-se na Colômbia, e, durante a passagem de ônibus nesse país, é citada a história de uma garota Cartagena: “*Outside the girl Cartagena holds the Spanish explorers/ at the continent’s northern door [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 4)⁸⁰.

A garota de Cartagena foi raptada quando criança por Diego Nicuesa, aproximadamente em 1509. Batizada de Catalina, ela foi criada por religiosas que lhe ensinaram castelhano e o catolicismo. Depois foi utilizada como guia e tradutora por Pedro de Heredia. O momento ao qual o fragmento do poema refere-se é o fato de ela ter dissuadido os colonizadores de uma guerra com os nativos várias vezes (URBINA, 2006). Há anos algumas pessoas questionam a figura da indígena por ter ajudado os colonizadores no processo de conquista de territórios no que hoje se chama de Colômbia, associando-a com Malinche, Pocahontas e Sacagawea – as duas últimas também são mencionadas em *South America Mi Hija* – em suas respectivas sociedades.

Malinche foi tradutora para os colonizadores no atual México, Pocahontas e Sacagawea serviram como guias para exploradores no atual território dos Estados Unidos. As noções que são construídas delas estão muito envolvidas com o discurso colonizador, eurocêntrico e normatizador no qual o indígena que colabora com o colonizador é um nobre e aquele que está contra é um selvagem, quando na realidade a situação é muito mais complexa. Por outro lado, às vezes na intenção de um resgate da cultura e tradição das sociedades indígenas tradicionais forma-se um discurso contrário a essas mulheres. Entretanto, essas figuras femininas foram alienadas de sua própria cultura e sociedade e obrigadas a uma nova ordem e realidade. Há relatos, inclusive, de que Catalina não foi apenas submissa ao colonizador, mas que “*parece*

⁸⁰ Fora a garota Cartagena segura os exploradores espanhóis/ na porta norte do continente [...]

salir del grupo conquistador, cuando no puede ceder ante el pillage de Heredia” (URBINA, 2006, p. 8)⁸¹.

Outras narrativas são resgatadas a partir do local que as protagonistas estão visitando, denotando, dessa forma, o conteúdo predominantemente geográfico do poema. Além disso, apesar de várias personalidades e eventos históricos serem resgatados, muitos deles têm apenas o nome mencionado em determinado fragmento, e cabe ao/à leitor/a descobrir a relação entre eles com o poema ou até mesmo associar essa palavra à história que é contada muitas páginas à frente. Destaco agora dois referentes históricos presentes no poema que resgatam narrativas silenciadas de mulheres sul-americanas: o primeiro é a história de Lina Medina e o segundo é a de Edith Lagos. Essas figuras históricas exemplificam o tratamento recorrente dado às mulheres: privação de liberdade, violência física e sexual sem a culpabilização do culpado e o silenciamento da vítima.

Lina Medina é considerada uma das mães mais jovens do mundo. Segundo pesquisadores (BOTELL; VALDÉS; BERMÚDEZ, 2014), ela nasceu no Peru, em 27 de setembro de 1933, e foi confirmada como a mãe mais jovem da história da medicina, tendo seu filho aos cinco anos de idade. Não se sabe quem é o pai do menino. O pai dela chegou a ser preso, depois foi liberado, e não foi comprovada a paternidade, nem muito menos foi confirmado e processado quem cometeu o estupro. De acordo com pesquisadores, a população passou a acreditar que o menino é filho do Deus-Sol. A narrativa de Lina Medina conecta-se com a intenção do poema por causa da questão do incesto que é retratado no poema como frequente entre os incas e em narrativas míticas.

Através de um paralelo entre mitos e história, é apresentado um trecho da vida de Lina Medina. Aparece, primeiramente, um fragmento mencionando a permissão de casamento entre familiares do Sapa inca, e, então, o poema aborda a narrativa da garota. No caso de Medina, mesmo já não sendo incentivado na sociedade contemporânea, o incesto aconteceu através do estupro da vulnerável:

*Outside the five-year-old girl
who, raped,
birthed a son here in 1939.
the two raised together
as brother and sister.*

*Lina Medina and her son Gerardo
like the ancient myths
I've never understood*

⁸¹ parece sair do grupo conquistador, quando não pode ceder perante os saques de Heredia.

Isis and Osiris
Artemis and Apollo
Raymi and Manko
 (DOUBIAGO, 1992, p. 86)⁸²

Quanto a Edith Lagos, ela foi morta aos 19 anos pela polícia por participar da guerrilha Sendero Luminoso. A história dela é um exemplo de retomada constante no poema; além de nomear partes, a vida dela é descrita em vários segmentos: primeiro a participação dela no movimento revolucionário e depois a execução dela pela polícia. De acordo com Robin Kirk (1993), ela foi uma das principais mulheres que participaram do Sendero Luminoso no Peru, por volta de 1980, e foi morta violentamente, tendo inclusive o túmulo implodido três vezes na tentativa de evitar as visitas da população ao lugar onde foi enterrada.

In September, 1982, Edith Lagos, nineteen,
 whose escape from the prison at Ayacucho
 had been her fifth
 was found murdered
 cut up by the bayonets of the paramilitary police,
 (DOUBIAGO, 1992, p. 120)⁸³

O intuito de trazer a história de Edith Lagos não é discutir a legitimidade do movimento guerrilheiro Sendero Luminoso ou muito menos defender o governo, mas promover a humanização dessa figura que até a existência do túmulo incomoda. Kirk (1993, p. 37) afirma que durante o velório, mesmo tendo sido acuada pela polícia para não comparecer, a população, cerca de 10 mil pessoas, acompanhou o cortejo gritando: “!Comandante Edith, presente!”. Essa frase é retomada nos títulos das seções do poema “*Edith Lagos Present!*”, inclusive com a

⁸² Fora a garota de cinco anos de idade
 que, estuprada,
 pariu um filho aqui em 1939.
 os dois criados juntos
 como irmão e irmã.

Lina Medina e o filho dela Gerardo
 como os mitos antigos
 que eu nunca entendi

Isis e Osiris
 Artemis e Apolo
 Raymi e Manko

⁸³ Em setembro de 1982, Edith Lagos, dezenove anos,
 cuja fuga da prisão em Ayacucho
 tinha sido a quinta
 foi encontrada morta
 cortada pela baioneta da polícia paramilitar,

recorrência dessa estrutura sêmica com outra figura feminina: *Yma Sumac Present*. Observe a seguir outro trecho sobre ela:

*Who were the boys
Who killed the girl,
Edith Lagos?*

*Sons, all sons,
Mine and yours.
[...]*

*Hatred of the Indian
Inside himself
Hatred of nature
Inside the woman
Fear of eros
Inside outside the world
Fear of death
So he kills
(DOUBIAGO, 1992, p. 194 -195)⁸⁴*

O Sendero Luminoso, movimento do qual Edith Lagos participava, tem sido entendido como uma facção do Partido Comunista Peruano que tem usado atos violentos desde 1980. Trata-se de uma versão revolucionária indígena da Doutrina Maoísta. De acordo com Kevin G. Banhurst, a relação estabelecida por alguns escritores entre a última rebelião Inca de Tupaq Amaru com o movimento guerrilheiro esconde “[...] *the movement’s essential racism, which pits the Quechua-speaking campesino of farm labor against the Spanish-speaking mestizo of commerce and government [...]*” (2006, p. 76)⁸⁵.

⁸⁴ Quem eram os garotos
Que mataram a garota,
Edith Lagos?

Filhos, todos os filhos
O meu e o seu.
[...]

Ódio do índio
Dentro de si
Ódio da natureza
Dentro da mulher
Medo de eros
Dentro fora do mundo
Medo da morte
Então ele mata

⁸⁵ [...] o racismo essencial do movimento, que opõe o camponês de trabalho rural falante de quechua contra o mestizo do comércio e do governo que fala espanhol [...]

Como é possível perceber, não existe uma linearidade cronológica no poema: a história de Catalina ocorreu por volta de 1500, a de Lina Medina ocorreu nos anos 30 e a de Edith Lagos, nos anos 80. De modo geral, o fator determinante para que narrativas venham à tona é a geografia, não apenas presente nos títulos das partes/cantos, como também nos locais que são visitados, na descrição deles e nas características geográficas. Há também a retomada da história durante o Império inca e outras civilizações andinas que apresento no item a seguir.

1.2.1 Civilizações andinas

A maior parte dos recortes históricos presentes em *South America Mi Hija* refere-se ao período da civilização inca: estabelecimento do Império com o primeiro Sapa inca, acontecimentos sob a liderança dos cinco últimos líderes, o processo de colonização pelos espanhóis na imagem de Pizarro. Ainda figuram entre os recortes fragmentos sobre as civilizações pré-incaicas: Mochica, Paracas, Nazca, Tiahuanaco, Chimac e a posição social das mulheres nesses períodos.

Mas, antes de analisar de que maneira ocorre o uso desses recortes históricos, é necessário tecer alguns comentários sobre eles. Primeiramente, nenhuma dessas sociedades andinas tinha um sistema numérico e uma língua escrita, então datas e detalhes sobre o início do Império inca, por exemplo, são baseados em estimativas e pesquisas arqueológicas. Além disso, o que se sabe sobre o início dessas sociedades é um misto de história e mito, por isso várias figuras que são tratadas agora aparecerão novamente no próximo item.

O que é sabido sobre as civilizações andinas é o que sobreviveu na tradição oral e nos textos que os cronistas e colonizadores espanhóis escreveram. Isso já indica duas dificuldades para se ter acesso a informações acuradas sobre essas civilizações: boa parte do patrimônio dessas sociedades foi saqueado e destruído pelos colonizadores e missionários católicos; ademais, as narrativas que se preservaram escritas pelos cronistas têm a perspectiva do colonizador e, portanto, podem estar deturpadas do que de fato significavam.

Os incas, segundo pesquisadores, eram de um grupo social que conquistou outras culturas e civilizações que se tornaram parte do Império inca. Mas apenas aqueles que descendiam dos primeiros Sapa inca e Coya – a primeira esposa – é que eram chamados de inca. “*The Sapa Inca led a noble class of about 1,000 men. These nobles were called Incas or*

Capac Incas, and they served as government, religious, and military leaders of the empire. All were relatives of the Sapa Inca” (SOMERVILL, 2009, p. 8)⁸⁶.

O primeiro casal inca, Manco Capac e Mama Ocllo, eram irmãos. Isso explica o costume inca de Sapa inca e Coya serem também irmãos. Eles começaram o Império em Cuzco, e, com o tempo, a influência dessa sociedade espalhou-se por outros territórios, chegando a ocupar o atual sudoeste da Colômbia até a Argentina. Portanto, muitas das invenções hoje atribuídas aos incas são tecnologias adotadas de outras sociedades andinas que foram conquistadas ou absorvidas por eles. Em *South America Mi Hija*, é mencionado o desaparecimento delas na América com a chegada dos alienígenas, fazendo clara referência aos colonizadores ocidentais:

[...]
*is she coming from? Chavín.
 Mochica, Paracas, Nasca, Tiahuanaco, Chimu. So many
 civilizations
 all over America
 disappeared
 just before
 we aliens*
 (DOUBIAGO, 1992, p. 116)⁸⁷

É evidente que essas sociedades já haviam sido conquistadas pelos incas antes de os espanhóis chegarem, entretanto a presença deste últimos foi mais nociva aos povos ameríndios. Os incas permitiam que os povos conquistados continuassem venerando seus deuses, contanto que também adorassem os principais deuses incas. As tecnologias desenvolvidas por essas sociedades pré-incaicas ainda eram incorporadas na cultura inca. Contudo, a chegada dos colonizadores com a imposição de uma nova ordem, saqueamentos, destruição de artefatos e monumentos dificultou ainda mais a preservação de detalhes sobre elas.

Estima-se que a cultura Chavín durou entre 900 a 200 a.C. na parte leste da Cordilheira dos Andes, Peru. Esse povo utilizava esculturas antropomorfizadas de animais como imagens

⁸⁶ O Sapa inca liderava uma classe de nobres com quase 1.000 homens. Esses nobres eram chamados de incas ou Capac incas, e eles serviam como líderes de governo, da religião e da força militar. Todos eram parentes do Sapa inca.

⁸⁷ [...]

De onde ela é? Chavín.
 Mochica, Paracas, Nazca, Tiahuanaco, Chimu. Tantas

civilizações
 por toda América
 desapareceram
 diante
 de nós forasteiros

religiosas. Eles desenvolveram técnicas de tecelagem através da lã de lhamas e alpacas. A cultura Moche ou Mochica desenvolveu-se nos vales Moche e Chicama no Peru. Através do exame das imagens em cerâmicas Mochicas, percebeu-se que eles sabiam fazer cirurgias no cérebro e consertar ossos quebrados. A cultura Mochica também desenvolveu técnicas de irrigação e fertilização que depois foram adotadas pelos incas. Em suas construções, são característicos os blocos de barro.

Muito do que se sabe sobre a cultura Paracas está baseado em achados em um cemitério na cidade de Ica: “[...] *their skulls were flattened. [...] Along with the bodies, archaeologists found weapons, gold jewelry, and ornaments, feather fans, the bodies of animals [...]*” (SOMERVILL, 2009, p. 20)⁸⁸. O fato de serem enterrados com esses itens faz os pesquisadores presumirem que eles acreditavam em vida após a morte. A cultura Nazca, por sua vez, é conhecida pela produção de cerâmicas decoradas, tecidos de algodão e lã bordados e, especialmente, os padrões desenhados no solo do deserto que só podem ser vistos por completo do céu.

A civilização Tiahuanaco desenvolveu-se próximo ao Lago Titicaca, no atual território da Bolívia. Essa cultura criou a técnica de construções com rochas que depois foi absorvida pelos incas. Chimu era uma comunidade indígena da América do Sul, mas, infelizmente, não encontrei mais detalhes sobre ela a não ser que constava na lista de povos no *Handbook of South American Indians* do *Smithsonian Institution* (1959).

Ainda há menção a Chan Chan, localizada na costa norte do Peru, hoje um sítio arqueológico. Paul Steele (1967) afirma que essa era a capital do Reino Chimú – Chimor – antes de ser subjugado pelos incas. As mulheres que serviam ao líder da civilização, na ocasião da morte dele, eram sacrificadas e empilhadas junto ao tesouro. Vários túmulos – centenas – foram encontrados com uma estimativa de 13 a 300 mulheres sacrificadas em cada vala, provavelmente enterradas com o líder (BENSON; COOK, 2001):

*Out the window the stone temple of Sechín,
pre-Chavin, about 1500 B.C.
faced with five hundred carved monoliths
depicting battle scenes, men
[...]*

*In Chan Chan on the death of each king
his attendant women were sacrificed
buried in a mound together
with his treasure.*

⁸⁸ [...] os crânios eram planos. [...] Junto com os corpos, arqueologistas encontraram armas, jóias de ouro e ornamentos, leques de penas, os corpos de animais [...]

[...]
*the biggest mound contained
 the bodies of a thousand.*
 (DOUBIAGO, 1992, p. 54)⁸⁹

Sobre o Império inca, além da menção ao primeiro Sapa inca, são retratados eventos com os cinco últimos líderes do Império e a chegada dos conquistadores. Pachacuti – nono Sapa inca – é considerado o responsável por remodelar Cuzco, da maneira que foi encontrado pelos colonizadores, no formato de um puma, com a construção do templo/forte Saqaywaman – Sacsahuaman – onde seria a cabeça do animal. Huayna Capac – décimo primeiro Sapa inca – decidiu que o reino deveria ter duas capitais, então encomendou a construção de Quito, no atual território do Equador. Acredita-se que ele morreu devido à exposição a alguma doença vinda com a chegada dos espanhóis. Restaram dois herdeiros na posição que ele ocupava: Atahualpa e Húascar.

Segundo pesquisadores, Pizarro aproveitou a disputa entre os irmãos para tornar a conquista do território mais fácil, já que ele poderia ser facilmente derrotado, pois o contingente que levou era numericamente bem inferior ao número de incas. Atahualpa encomendou a execução de Húascar e destruiu seus exércitos e, então, foi sequestrado por Pizarro e seus homens. Atahualpa chegou a pagar o resgate em ouro, mas foi executado mesmo assim:

Almagro and Francisco Pizarro [...] staged a trial at which he was judged according to Spanish law, not Inca law. Atahualpa was found guilty of all charges and condemned to death by burning at the stake [...] Atahualpa converted to Roman Catholicism as was renamed Juan de Atahualpa. Then Atahualpa, the last Sapa Inca, was strangled to death (SOMERVILL, 2009, p. 62).⁹⁰

⁸⁹ Pela janela o templo de pedra de Sechín,
 pré-Chavin, cerca de 1500 a.C.
 confrontado com quinhentos monólitos esculpidos
 representando cenas de batalha, homens
 [...]

Em Chan Chan, na morte de cada rei
 suas atendentes mulheres eram sacrificadas
 enterradas em um monte junto
 com o seu tesouro.
 [...]
 o maior monte continha
 os corpos de mil

⁹⁰ Almagro e Francisco Pizarro [...] encenaram um tribunal no qual ele foi julgado de acordo com a lei espanhola, não a lei inca. Atahualpa foi culpado de todas as acusações e condenado à morte a ser queimado na fogueira [...] Atahualpa converteu-se ao catolicismo Romano e foi renomeado Juan de Atahualpa. Então Atahualpa, o último Sapa Inca, foi estrangulado até a morte.

A colonização foi nociva para a sociedade inca, mas com certeza as mulheres foram as que mais sofreram. De acordo com Sarah Hunt, depois da conquista espanhola os nobres mantiveram um certo *status* social, enquanto as mulheres tiveram sua situação agravada: “*The Quoya was dethroned, and the acllas order was destroyed, considered pagan by the Catholic Spanish*” (2016, p. 2-3)⁹¹. As *acllas* eram mulheres escolhidas em suas comunidades em torno dos 10 anos de idade de acordo com a beleza e não podiam recusar a honra de se tornar uma. Susane de Oliveira (2006, p. 132) afirma que a violência sexual contra as mulheres indígenas foi utilizada como forma de colonização, “usada para subjugar e humilhar como seres inferiores e colonizados”. Em *South America Mi Hija*, são abordados os abusos sofridos pelas *acllas*:

*In the first five days of the Conquest
the Spanish mass-raped the Chosen Women
at the mountain village of Caxas*

*five hundred virgins of the Sun
forced out
into the plaza*

*the Inkas kept off
by crossbowmen until the soldiers
were worn and spent. Then
they went off to continue
the Conquest.
(DOUBIAGO, 1992, p. 184)⁹²*

Para reprimir o abuso sexual, a coroa decretou que apenas homens casados tinham permissão de migrar para a colônia na América do Sul (HUNT, 2016). Por mais que pareça uma atitude minimizadora do problema, é sabido que o estado civil não impede a realização de um crime sexual. Desses anos de exploração, poucos registros históricos relatam a narrativa sobre essas mulheres. A existência de violência no período colonial não significa que a

⁹¹ A coya foi destronada, e a ordem das *acllas* foi destruída, considerada pagã pela igreja católica espanhola

⁹² Nos primeiros cinco dias da Conquista os espanhóis estupraram em massa as Mulheres Escolhidas na aldeia montanhosa de Caxas

quinhentas virgens do Sol
forçadas
para a praça

Os incas mantidos fora
por arqueiros até os soldados
estarem cansados. Então
eles saíram para continuar
a Conquista.

sociedade inca não fosse patriarcalista e que não cerceasse os direitos das mulheres, mas, nas palavras de Hunt, “*While Incan political structure was generally patriarchal, women did hold some legitimate power*” (2016, p. 9)⁹³.

Com o domínio dos colonizadores espanhóis, o poder que as mulheres indígenas detinham foi tomado. Estudos mais recentes têm demonstrado que o papel delas no período do Império inca era mais complementar do que subordinado. Provavelmente, o entendimento de que as mulheres não eram tão relevantes à comunidade inca tenha vindo das narrações de cronistas espanhóis que, ao buscarem uma aproximação com a realidade espanhola, diminuíram a importância delas (OLIVEIRA, 2006). As Coyas tinham direito à terra e podiam cultivar. As mulheres da comunidade tinham autonomia econômica e podiam herdar propriedades. Algumas tornaram-se curacas – líderes tribais – sob as ordens do Sapa inca. Os casais podiam separar-se, exceto os das classes nobres, por causa da questão do sangue inca e da virgindade. Hunt (2016) assevera que, entre as mulheres do Império inca, talvez as que tivessem menos opções fossem as *acllas*: “*Outside the Palace of the Serpents/ We stand before the convent,/ The Virgins of the Sun./ [...]/ Hear the girls/ Buried alive in the foundations/ Their screams at sixteen/ Against culture's/ Scale of beauty*” (DOUBIAGO, 1992, p. 186-187)⁹⁴.

De acordo com Garcilaso de La Vega (1604), que também figura entre os nomes citados no poema por sua historiografia, havia dois tipos de conventos: um em honra ao Sol e outro para o Sapa inca. As mulheres eram chamadas de escolhidas porque eram selecionadas pela beleza e/ou linhagem com incas. Elas ainda tinham de ser virgens e, para tanto, eram levadas ao convento com cerca de oito anos de idade: “*Por tanto habían de ser legítimas de la sangre real, que era la misma del Sol. Había de ordinario más de mil y quinientas monjas, [...]*” (LA VEGA, 1604, p. 175)⁹⁵. Aquelas que iriam para o convento em honra ao sol deveriam necessariamente ser descendentes de incas, não poderiam ser mestiças, além de serem virgens. Caso esse voto fosse quebrado, a lei estabelecia que:

Para la monja que delinquiese contra su virginidad había ley que la enterrasen viva y al cómplice mandaban ahorcar. Y por que les parecía (y así lo afirmaban ellos) que era poco castigo matar un hombre solo por delito tan grave como era atreverse a violar una mujer dedicada al Sol, su Dios y padre de sus Reyes, mandaba la ley matar con el delincuente su mujer e hijos y

⁹³ Apesar de a estrutura política Inca ser patriarcal, as mulheres tinham alguns poderes legítimos.

⁹⁴ Fora do Palácio das Serpentes/ Nós estamos diante do convento,/ As Virgens do Sol./ [...]/ Ouça as garotas/ Enterradas vivas nas fundações/ Seus gritos aos dezesseis/ Contra a escala de beleza/ Da cultura

⁹⁵ Portanto, elas deveriam ser legítimas do sangue real, que era o mesmo do Sol. Havia normalmente mais de mil e quinhentas freiras, [...]

criados, y también sus parientes y todos los vecinos y moradores de su pueblo y todos sus ganados, [...] (LA VEGA, 1604, p. 178)⁹⁶.

Já no convento em honra ao Sapa inca, as mulheres podiam ser mestiças, coletadas do povo. Mas deveriam ser belas e virgens. Quando uma delas era selecionada pelo líder inca, ela se tornava uma segunda esposa e não podia retornar ao convento, apenas à sua terra de origem se, ocasionalmente, fosse dispensada por ele. Caso ainda estivesse no convento, a mesma lei para as virgens do sol aplicava-se às *acllas* do Sapa inca: ela, o amante, a família, os amigos seriam todos mortos caso desobedecessem e ela não fosse mais uma virgem. Segundo La Vega (1604), não há registros de que alguma vez a lei foi aplicada.

Alguns pesquisadores têm percepções um pouco diferentes e acreditam que não havia mais de uma *acllahuasi* – local onde elas ficavam enclausuradas –, com a distinção de que uma era para futuras segundas esposas e outra para o deus sol. De acordo com Steele (1967), as mulheres escolhidas ou *acllas* eram garotas que serviam ao culto do sol e/ou até mesmo da lua. Além disso, ele afirma que elas eram frequentemente selecionadas como segunda esposa do Sapa inca, mas que também tinham outras funções: cultivavam alimentos para adorações e teciam lã para produzir roupas aos sacerdotes e ao Sapa inca.

Elas ainda poderiam seguir um dos três caminhos: ser uma sacerdotisa, uma esposa ou um sacrifício. As *capac hucha*, *capacocha* ou *capachucha* eram sacrifícios de jovens. Eles aconteciam frequentemente com crianças, meninos e meninas, que deveriam andar em linha reta em direção a um lugar sagrado – *huaca* – no topo de uma montanha (STEELE, 1967). Esses locais são retratados em *South America Mi Hija*, e no fragmento a seguir aparece a menção a uma *huaca* de sacrifício. A pergunta que a filha fez à mãe – o que é uma virgem? – em frente à antiga *Acllahuasi* em Cuzco é respondida novamente pela mãe quando ambas sentam-se no antigo altar de sacrifício em Machu Picchu. Dessa vez, a mãe diz que, na verdade, todas as mulheres são virgens porque ainda não foram amadas:

*Inside a high round room
we learn the sacrifice
of the virgins was here.
“Oh honey,” I say, as we boost ourselves up
onto the stone altar, sit
shoulder to shoulder*

⁹⁶ Para a freira que cometeu crimes contra sua virgindade, havia uma lei que a enterraria viva, e o cúmplice era mandado à força. E porque lhes parecia (e eles disseram isso) que era pouco castigo matar um homem apenas por um crime tão grave quanto ousar estuprar uma mulher dedicada ao Sol, seu Deus e pai de seus reis, ordenava a lei que matasse a esposa e filhos e servos do agressor, e também seus parentes e todos os vizinhos e habitantes de sua cidade e todo seu gado, [...]

*“all women are virgins
because we have not yet
been loved.”*
(DOUBIAGO, 1992, p. 210)⁹⁷

Após a dominação espanhola ter se estabelecido, os homens da nobreza inca, quando não se opunham aos colonizadores, conseguiam manter alguns direitos. Mas as mulheres perderam seus direitos e passaram a aceitar trabalhos onde pudessem encontrar. Uma nova ordem foi estabelecida, e durante o tempo em que os territórios, antes pertencentes aos incas, estavam sendo dominados por espanhóis, um Sapa inca era nomeado. Pizarro passou a “nomear” um líder inca para a população, mas quem manteria o poder de governar seria o colonizador espanhol (PORTUGAL; MORAIS, 2010). Após a morte de Atahualpa, ele já tinha se estabelecido em Cajamarca e decidiu fundar a *Ciudad de los Reyes*, atualmente conhecida como Lima. Francisco Pizarro nasceu na Espanha em 1478 e veio para a América em 1502, mas apenas ouviu falar do *Tahuantisuyu* – reino inca composto por quatro partes: *Chichaysuyu* (Norte), *Antisuyu* (Leste), *Collasuyu* (Sul) e *Cuntisuyu* (Oeste) – em 1513.

Um dos Sapa inca indicado por Pizarro foi Manco Inca. Em uma ocasião, os irmãos de Pizarro, Gonzalo e Hernando, saquearam a cidade de Cuzco, que havia sido cedida pelo Rei da Espanha a Almagro, e exigiram que Manco Inca entregasse a sua Coya, Qori Oqlló – Curo Oqlló. Manco Inca decidiu enganá-los e os apresentou a uma de suas irmãs, e junto com os incas se rebelaram contra os irmãos Pizarro. Não conseguindo derrotá-los, Manco Inca fugiu para Vilcabamba. Gonzalo então encontrou a verdadeira Qori Oqlló e a colocou numa cesta rio abaixo para morrer afogada. A imagem dela é retratada no poema como heroína de Doubiago por lutar e não se subjugar ao espanhol, mesmo que fosse “escolhendo” a morte. Esse fragmento relaciona-se com a resposta que a mãe tentava dar à filha sobre o que é uma virgem. Mas, ao final, dá uma resposta segundo os padrões patriarcais: “[...]/ *the meaning of men.*/ ‘A virgin,’ *I say the words carefully,*/ ‘is one who has not had/ sexual intercourse’” (DOUBIAGO, 1992, p. 189)⁹⁸:

⁹⁷ Dentro de uma sala alta e redonda
nós aprendemos o sacrifício
das virgens era aqui.
“Oh, querida”, eu digo, enquanto nos impulsionamos para cima
do altar de pedra, sentamos
ombro a ombro
“Todas as mulheres são virgens
porque ainda não fomos
amadas”

⁹⁸ [...] o significado dos homens./ “Uma virgem”, Eu digo as palavras cuidadosamente,/ “é aquela que não teve/ relações sexuais.”

*I think to tell her
a virgin may have many lovers
but like the moon
she can never be possessed.*

*I think of Qori Oqlllo, sister-wife to Manko II
who martyred herself in this square
rather than accept the hand of a Spaniard.
(DOUBIAGO, 1992, p. 188)⁹⁹*

Os filhos de Manco Inca tentaram continuar o movimento contra os espanhóis em Vilcabamba. Isso é retratado no poema através da imagem de um dos filhos do Sapa inca, Tupaq Amaru. Ele assumiu a posição de líder em 1570 após a morte do irmão. Os incas lutaram contra os espanhóis no Vale do Vilcabamba e, quando não puderam vencê-los, queimaram as construções, os cidadãos fugiram e largaram a cidade em ruínas. Tupaq Amaru depois foi capturado, sentenciado e enforcado.

O fato de o poema rever as narrativas históricas sobre mulheres e sobre o período do Império inca não significa que apenas elas sejam retomadas. *South America Mi Hija* apresenta desde costumes a personalidades e fatos históricos, sem seguir uma ordem cronológica, que surgem nos versos e/ou intertítulos. São exemplos dessas retomadas: *compadrazgo*, Che Guevara, *Monroe Doctrine*, Orellana. O primeiro refere-se a um valor familiar comum em países latino-americanos, segundo pesquisadores (ARREDONDO; BORDES; PANIAGUA, 2008) e corresponde a uma rede de amigos com relacionamento próximo à família, muitas vezes arrematada por cerimônias religiosas como o batizado.

Che Guevara é mencionado no sexto intertítulo do quinto canto, juntamente com a Doutrina Monroe e a descrição do cortejo dele após sua morte, aparecendo nos versos que acompanham esse intertítulo. Ele nasceu em 14 de junho de 1928 na Argentina e se tornou popularmente conhecido por sua participação em Cuba, no Congo e na Bolívia em movimentos a favor dos indígenas e contra o sistema imperialista, especialmente os Estados Unidos. Che Guevara foi executado em outubro de 1967. De acordo com McCormick e Berger (2017), as circunstâncias da morte dele – a saber, desaparecimento do cadáver com as mãos decepadas –

⁹⁹ Eu penso em dizer a ela
uma virgem pode ter muitos amantes
mas como a lua
ela nunca pode ser possuída.

Eu penso em Qori Oqlllo, irmã-esposa de Manko II
que se martirizou nessa praça
do que aceitar a mão de um espanhol.

levaram ao surgimento de rumores de que ele reencarnaria e retornaria para se vingar dos seus assassinos. Esse rumor tem vários pontos de contato com o mito de Inkara comentado no item anterior (matéria-épica).

A Doutrina Monroe trata-se de uma declaração sobre a ação dos Estados Unidos em política estrangeira. Segundo pesquisadores (VAN SANG; THI KIM TIEN, 2018), o fato de a Rússia e outros países como a Espanha terem interesse em manter e (re)conquistar colônias no continente americano seria o desencadeador do interesse dos Estados Unidos em implementar políticas para interferir na América Latina. Entre os motivos, destaco o seguinte: “*In terms of politics – military, Latin America is part of the policy of expanding US influence outside*” (VAN SANG; THI KIM TIEN, 2018, p. 68)¹⁰⁰. Em outras palavras, a política estadunidense previa a expansão da influência para o restante da América para evitar que países europeus fizessem isso antes e retirassem a soberania dos Estados Unidos sobre seu território. Che Guevara e a Doutrina Monroe aparecem juntos em uma mesma seção do poema porque representam forças antagonistas em embate na América do Sul.

Francisco Orellana foi um conquistador/colonizador espanhol que realizou uma expedição pelas margens do rio Amazonas e tentou batizar o rio com o seu nome. É importante ressaltar que os espaços geográficos em *South America Mi Hija* não necessariamente são exclusivos da Colômbia, do Equador e do Peru, onde a viagem de mãe e filha aconteceu. Há referências a características geográficas da América do Norte, Central e do Sul – além dos já mencionados –, e em alguns casos a menção a locais não deixa evidente qual narrativa histórica está sendo evidenciada, por exemplo, no fragmento a seguir, aparece apenas a palavra *Jonestown*. O/A leitor/a deve pesquisar qual a relação entre o falecimento de Jonathas pelo uso de drogas e *Jonestown* na década de 70:

[...]
*as we climb to the top of these mountains, the road
 he has fled for the needle, the bed,
 mi amor norteamericano at last
 escaped from the world
 into the purity of self. (A year ago
 on this continente
 Jonestown
 (DOUBIAGO, 1992, p. 105)¹⁰¹*

¹⁰⁰ Em termos de política – poder militar, a América Latina é parte de uma política de expansão da influência dos EUA no exterior.

¹⁰¹ [...]

como nós subimos no topo dessas montanhas, a
 estrada
 ele fugiu para a agulha, para a cama,

Jonestown é o nome de uma comunidade na Guiana onde ocorreu um suicídio/assassinato em massa dos seguidores de Jim Jones, em 1979. Barker afirma que os membros do Templo das Pessoas construíram essa comunidade vinculada a esse grupo religioso que foi fundado em 1953. Depois do assassinato de cinco pessoas, Jim Jones e um pouco mais de 900 pessoas beberam cianeto; segundo a pesquisadora, eles haviam ensaiado previamente, mas “*It is not certain, however, that all of Jones’ followers had been entirely willing to make this final gesture. Several had been shot as they tried to escape into the jungle*” (BARKER, 1986, p. 330)¹⁰².

Todos esses referentes coadunam-se pela questão do patriarcado, seja pela segregação da mulher a determinadas posições sociais e espaços ou pela dominação do corpo feminino e da terra, que na concepção estética da autora também está conectada com as mulheres, como ressaltado por Keller no primeiro poema épico da autora, *Hard Country*: “*For Doubiago, war, fought over land, reflects hatred on the land, of the body – and of woman, who traditionally is associated with both*” (1997, p. 43)¹⁰³:

[...]
*You said the hatred of women
 is the hatred of nature,
 the fear of death.
 You said this is the tragedy of Orpheus
 who went all the way to Hell for is Love
 but who in bringing her back to the world
 in greed and lust, looked back. Objectified
 her. Lost her. You said
 Oedipus’ love of his mother
 was right instinct, his self-blinding
 capitulation to the State,
 to the Father, the despot
 who kills the Son.*
 (DOUBIAGO, 1992, p. 15)¹⁰⁴

meu amor norte-americano enfim
 escapou do mundo
 na pureza do ser (Um ano atrás
 nesse continente
 Jonestown

¹⁰² Não é certo, entretanto, que todos os seguidores de Jones estavam totalmente dispostos a fazer esse gesto final. Vários levaram tiros quando tentaram escapar para a floresta.

¹⁰³ Para Doubiago, guerra, luta pela terra, reflete o ódio pela terra, pelo corpo – e pela mulher, que tradicionalmente é associada com ambos.

¹⁰⁴ [...]

Você disse que o ódio da mulher
 é o ódio da natureza,
 o medo da morte.
 Você disse que a tragédia de Orfeu

Agora, parto para a análise das imagens míticas presentes no poema.

1.3 Plano maravilhoso

South America Mi Hija apresenta múltiplas narrativas míticas com fontes diversificadas: sul-americanas, greco-romanas e, em menor proporção, egípcia e cristã. Todas essas narrativas maravilhosas dialogam entre si, e com os demais planos do poema épico, através do feminino silenciado e/ou violentado ou das disputas pela terra que são entendidas como uma extensão da dominação do corpo feminino. Quanto à fonte das imagens míticas tomadas, o poema épico pode ter uma fonte mítica tradicional, fonte mítica literariamente elaborada ou fonte mítica híbrida (RAMALHO, 2013). Como já salientado no tópico 1.1. – matéria-épica –, *South America Mi Hija* possui imagens míticas tradicionais, como Perséfone e Deméter ou Yma Sumac, e fontes elaboradas literariamente, como Inkara e Collura, como já foi explicitado previamente. Isso faz a fonte mítica ser caracterizada como híbrida.

Os mitos sul-americanos retratados ou referenciados são Pachamama – no livro, a deusa é chamada de Mamapacha, criando uma sonoridade mais evidente com as palavras mama, mamacocha, mamacuna etc. –, Yma Sumac, Llikichiri, Huaca, Viracocha, Mama Ocllo e Manco Capac, Juan Oso, Inkara, Mama Quilla – Mamakilla –, Mama Huaco – Mama Wako –, além de Popol Vuh, que é um mito mesoamericano. Quantos aos mitos greco-romanos, aparecem referências a Orfeu, Eurídice e Psique. Ademais, existem alusões aos personagens de peças gregas, abordados no início deste capítulo, e à deusa greco-romana Athena. Apesar disso, a maior referência greco-romana são Deméter e Perséfone – mãe e filha. Ainda figuram no poema Sansão, Eva e Jesus, do repertório cristão, além de Seth, Isis e Osíris, do mito egípcio, e a deusa suméria Ishtar.

Quanto aos mitos de origem, são retratados Viracocha e o mito dos quatro irmãos e das quatro irmãs. De acordo com Mitchell (1973), o primeiro é o deus criador que produziu a terra e o céu, mas os deixou na escuridão. Então, ele modelou estátuas de rocha em forma de gigantes

que foi até o Inferno por Amor
mas que ao trazê-la de volta ao mundo
na ganância e luxúria, olhou para trás. Objetificou
ela. Perdeu ela. Você disse
que o amor de Édipo pela mãe dele
foi um instinto certo, a autocegueira
capitulação do Estado,
para o Pai, para o déspota
que mata o Filho.

e deu vida a elas. Quando os gigantes o decepcionaram, ele destruiu alguns, transformando-os de novo em rochas em Tiahuanaco, Pucara e outros lugares, e o restante foi inundado, salvando apenas dois deles para serem seus assistentes. Depois, Viracocha decidiu criar uma raça à sua semelhança, mas antes ele retirou o sol e a lua de uma ilha do lago Titicaca. Ao serem criados, a lua era mais brilhante do que o sol, então este último com inveja pegou uma mão cheia de cinzas e jogou na lua, deixando-a opaca.

Após isso, Viracocha foi ao lago Titicaca e modelou animais e homens de barro, dando a cada animal suas características por espécie e a cada homem de cada tribo suas vestimentas, comida, língua e músicas típicas. Então ordenou aos homens que surgissem em cavernas, lagos e montes e que fizessem moradia onde ele os instruiu. Depois de algum tempo, Viracocha e seus assistentes separaram-se em diferentes caminhos e visitaram os povos; as comunidades, ao reconhecê-lo, construíram santuários em diversas partes dos Andes. Por fim, Viracocha caminhou sobre as águas em direção ao Pacífico.

Alguns estudiosos acreditam que Viracocha não fazia parte das divindades cultuadas pelos incas, mas que foi absorvida por eles. O motivo para isso é que os espaços que foram criados por Viracocha no mito pertenciam à civilização Tiahuanaco, que era uma sociedade anterior ao estabelecimento do Império inca e depois foi assimilada por este (MITCHELL, 1973). A gênese do povo inca começa com quatro irmãos e quatro irmãs. Eles surgiram nas cavernas de um monte em *Pacarectanpu*. Eles seguiram a estrada em busca de terras melhores para cultivo.

Quando todos os oito irmãos estavam na jornada, os irmãos Manco Capac e Mama Ocllo tiveram um filho. Como um dos irmãos começou a causar problema por causa disso, ele foi convencido a voltar à caverna de onde todos haviam saído em busca de sementes e utensílios, então os irmãos fecharam a saída, deixando-o preso. Depois disso, foi decidido que cada irmão precisava desempenhar uma tarefa: um se transformou em rocha e se tornou cultuado em Huanacauri, outro foi para o terreno escolhido em Cuzco, transformou-se em um guardião/huaca. Manco Capac ficou responsável por fundar a cidade em Cuzco, local que havia sido escolhido através de um cajado de ouro que os irmãos usavam para testar os terrenos (STEELE, 1967). É desse mito fundador que surge o motivo pelo qual os Sapa incas tinham permissão de se casarem com suas irmãs. Essa narrativa aparece no poema épico através da menção a Qorikancha:

Outside Qorikancha
The Golden Enclosure

*erected by the first Inca, Manko Qhapaq
and his harem of sister-wives
the most extraordinary building
of Pre-Spanish America
(DOUBIAGO, 1992, p. 162)¹⁰⁵*

Ainda que essas narrativas míticas não tenham de fato a mesma civilização de origem – supondo que realmente Viracocha pertença à cultura Tiahuanaco e Manco Capac pertença à cultura inca –, ambas se assemelham pela ausência ou “apagamento” da figura feminina. Atualmente, alguns pesquisadores vêm questionando o fato de as deusas não apresentarem uma função evidente nessas histórias, apesar de tantos indícios de tributos e santuários dedicados às mamas. Segundo Oliveira (2006), uma possível explicação para isso é as narrativas dos cronistas – sejam eles nativos ou não. Acredita-se que muitos queriam mostrar as semelhanças entre a cultura inca e a espanhola na expectativa de facilitar uma assimilação no processo de colonização.

Já é sabido que, com o tempo, Viracocha passou a ser associado ao deus Sol – Inti Raymi –, cultuado pelos incas para formar uma analogia com a religião cristã em que Deus está no topo da hierarquia. Essa desconsideração com a presença do feminino favoreceu festivais como o Inti Raymim no mês de junho, em celebração ao deus Sol, mas não reconheceu que em setembro é tempo de celebrar Coya Raymi – festival da rainha – e que ela é o marco da mudança no ciclo de plantio que tinha uma importância vital para a sobrevivência da sociedade (STEELE, 1967). Esse silenciamento das deusas aparece em no épico da seguinte maneira:

*All creation myths
are about God the Couple*

*All myths of the Fall
are of the loss
we fall into*

*Gender.
(DOUBIAGO, 1992, p. 239)¹⁰⁶*

¹⁰⁵ No lado de fora Qorikancha
O Recinto de Ouro
erguido pelo primeiro Inca, Manko Qhapaq
e seu harém de esposas-irmãs
o edifício mais extraordinário
da América pré-espanhola

¹⁰⁶ Todos os mitos da criação
são sobre Deus o Casal

Todos os mitos da Queda
são sobre a queda

Uma dessas deusas esquecidas é Mama Quilla, ou Mamakilla, que é a Mãe Lua, considerada a consorte do sol e mãe dos primeiros incas – Manco Capac e Mama Ocllo e seus irmãos. Poucas narrativas tratam sobre a presença dela, entretanto há registros de objetos de prata no formato de mulheres em santuários, como Qorikancha, mencionado anteriormente, porque as pessoas acreditavam que a prata veio das lágrimas da lua (SOMERVILL, 2009). A deusa lua e o deus sol tinham ciclos temporais controlados pelos incas, que formavam o calendário de rituais: “*Around Cuzco, the 328 ceque shrines may have derived from the 328 days of the less familiar and more complicated sidereal lunar year. Inca months were actually named quilla, the Quechua word for moon*” (STEELE, 1967, p. 212)¹⁰⁷.

Outra deusa do panteão andino é Pachamama – Mãe Terra. Guardiã da fertilidade e da reprodução, especialmente dos partos, Pachamama era venerada nos Andes antes dos incas, mas foi relegada a uma posição abaixo de Mama Quilla. Segundo Steele (1967), ela tinha muitas extensões ou filhas na forma de guardiãs, em específico plantas comestíveis. Além disso, outras divindades femininas passaram a participar das habilidades desempenhadas por Pachamama: Mama Oca, Mama Coca e Mama Sara. Acreditava-se que, como todos sobreviviam com o que a Mãe Terra oferecia, todos retornariam a ela na morte. Com a colonização espanhola e a imposição do catolicismo, a figura de Pachamama sofreu um sincretismo com a imagem da Virgem Maria, dessa forma alguns ritos dedicados à Mãe Terra ficaram de certa maneira preservados.

Mama Huaco – Mama Wako – é uma das irmãs da lenda de criação do povo inca. Uma das versões da história conta que, após o aprisionamento de um dos irmãos – Ayar Cachi – em uma caverna e de outros dois se transformarem em rocha, Mama Huaco foi responsável por conquistar Cuzco, pois o local havia sido escolhido como o ideal para plantação, através de um cajado de ouro, mas o lugar já estava ocupado por outro povo – Hualla. Mama Huaco então liderou a batalha, “[...] *displaying what appeared to be brutal savagery, ripping out the lungs of the defeated enemy and the wombs of pregnant Hualla women*” (STEELE, 1967, p. 189)¹⁰⁸. Apesar disso, em muitas descrições do mito originário do povo inca, a participação ativa de

em que nós caímos

Gênero.

¹⁰⁷ Ao redor de Cuzco, os 328 santuários no caminho podem ter derivado dos 328 dias do menos familiar e mais complicado ano lunar sideral. Meses incas eram na verdade nomeados quilla, a palavra em Quecha para lua.

¹⁰⁸ [...] mostrando o que parecia ser selvageria brutal, arrancando pulmões do inimigo derrotado e os úteros das grávidas Hualla.

Mama Huaco foi apagada, e seu papel de levar o cajado de ouro em busca da terra fértil foi dado a Manco Capac.

Em outras variantes do mito fundador, Mama Huaco era mãe de Manco Capac e arquitetou para que o filho se tornasse líder do povo. Ao conseguir esse feito, ela teria casado com ele e modificado o nome para Mama Ocllo. Nessas versões, frequentemente ela é associada a Eva, no sentido de ser uma pevertida, aquela que desvirtuou o próprio filho. Sabendo que os incas foram colonizados pelos espanhóis e que os últimos desejavam subjugar os primeiros, existe a possibilidade de que tanto essa narrativa quanto a anterior tenham sido alteradas para que o povo não mais adorasse uma figura feminina dominante, mas sim um líder masculino que lembrasse a organização social patriarcal e cristã europeia.

Ressalto ainda que a palavra huaca – que aparece no nome de Mama Huaco / Wako – pode ainda se referir a um grupo de divindades terrenas e, por muitas vezes, é utilizada para se referir a algo sagrado, desde uma divindade, ancestral mumificado ou lugares – santuários. Em *South America Mi Hija*, frequentemente a palavra huaca aparece conectada à filha ou à palavra vagina, deixando claro o objetivo de valorizar as narrativas históricas e míticas sobre as mulheres. A intenção de resgate do feminino mítico e de proteção à mulher dialoga com as regras incaicas que dizem que “[...] *damaging or destroying a huaca was a crime*” (SOMERVILL, 2009, p. 101)¹⁰⁹.

De acordo com pesquisadores, não apenas Inti Raymi recebia sacrifícios e santuários. Qorikancha, por exemplo, tem sido associado apenas ao deus Sol, mas vários deuses eram honrados lá, assim como em outros lugares no Império. Os principais deuses seriam Inti Raymi, Mama Quilla, Pachamama, Mama Cocha – Mãe Água – e Illapa – deus do trovão e do relâmpago. Assim como a maioria dos deuses parece ter sido “esquecida” pelos cronistas, assim são as mulheres da comunidade. Não havia apenas sacerdotes homens, mulheres também poderiam exercer essa função. Além disso, as sacerdotisas e as *acllas* parecem, em estudos mais recentes, não servir exclusivamente ao deus Sol ou ao Sapa inca, como geralmente está presente nas descrições de cronistas. De maneira similar, as macacunas – mestras na *Acclahuasi* – não são mencionadas com frequência, apesar da sua existência já comprovada.

Uma história popular tornou-se conhecida por ficcionalizar uma narrativa sobre uma *aclla* e o fruto de um relacionamento proibido: Yma Sumac. O drama de origem indígena é baseado em um romance entre Ollanta e Curi-Coyllur, a filha do Sapa inca (SPENCE, 1913). A lei dizia que uma descendente do líder não poderia ser desposada por uma pessoa do povo,

¹⁰⁹ [...] estragar ou destruir uma huaca era um crime.

e, a partir disso, é formada a narrativa que diz que Curi foi presa na *Acllahuasi* das Virgens do Sol e lá teve uma filha chamada Yma Sumac. Esta, quando criança, ouvia lamentações através das paredes, até que soube que sua mãe estava viva e presa no mesmo convento que ela. Então Yma Sumac pediu a sua cuidadora que a levasse até a mãe. Depois do encontro entre mãe e filha, a última solicitou ao Sapa inca que a mãe dela fosse libertada. Já livre, Curi-Coyllur e a filha encontraram-se com Ollanta:

Kusi was imprisoned
in the House of the Virgins of the Sun
for ten years. There
in the first year, unknown to anyone,
for no one entered the inner rooms
she gave birth to a daughter

Yma Sumac
(DOUBIAGO, 1992, p. 186)¹¹⁰

Mas não são apenas narrativas sobre figuras femininas que estão presentes em *South America Mi Hija*, é apresentado também o mito do declínio do Império inca. Como visto no item anterior (plano histórico), Huayna Capac decidiu construir Quito para que o *Tawantisuyu* tivesse dois centros, cada um deles governado por um de seus filhos: Atahualpa e Húascar. Segundo a lenda, durante uma noite foram vistos três anéis, um verde, um vermelho e um marrom, circulando a lua sobre Cuzco. O sacerdote, então, interpretou esse sinal como um presságio de que algo de ruim aconteceria ao Sapa inca, à família dele e ao povo inca:

*From the land itself, from the beginning of Time
came the decree:
The Empire must not be divided.
But outside time
Wayna Qhapaq divides the Inca Empire between his two sons
Atahualpa in Quito, Huascar in Qosqo,
the last two rulers before the Fall.*
(DOUBIAGO, 1992, p. 161)¹¹¹

¹¹⁰ Kusi foi presa
na Casa das Virgens do Sol
por dez anos. Lá
no primeiro ano, desconhecido para todos,
porque ninguém entrou nas salas internas
ela deu à luz uma filha

Yma Sumac

¹¹¹ Da própria terra, do início dos tempos
veio o decreto:
O Império não deve ser dividido.
Mas fora do tempo

O medo dos conquistadores espanhóis levou a população indígena dos Andes a associá-los com uma lenda aymara já existente no local, Llikichiri – às vezes nomeado como *pishtaco*, *kharisiri*, *ñakaq*. Segundo essa narrativa, uma criatura branca extrai a gordura dos indígenas. Pesquisadores afirmam que a gordura corporal era tida como símbolo de saúde, enquanto um corpo extremamente magro significava a ausência de saúde. Uma das versões da lenda diz que essa criatura, que passou a ser associada a missionários católicos, retirava a gordura corporal dos indígenas para usá-la em sinos de igrejas para deixá-los mais sonoros (CALDERÓN, 2018):

*“They want to know if you are llikichiri
evil spirits.
Llikichiri have white skins and blond hair
and they kill Indians
to extract their fat
from their flesh and bones.
The llikichiri burn the fat in the lamps
that light their churches.
So llikichiri must be killed
in the cruelest possible manner.”
(DOUBIAGO, 1992, p. 117)¹¹²*

Outra narrativa mítica que se popularizou após a conquista espanhola é o espírito vingador para restituir a terra ao povo inca: Inkara ou Inkarrí. Como visto anteriormente, é um mito comumente relacionado ao Sapa inca Atahualpa. A lenda diz que, ao ter a cabeça decapitada e enterrada separadamente do corpo, a cabeça viva procurará e se reunirá com o corpo para que em uma nova era o espírito vingativo de Atahualpa lidere os nativos andinos, aliviando a situação difícil (STEELE, 1967).

Juan Oso – Juanito el Oso – é outra narrativa popular que aparece referenciada no poema épico. Ela está baseada na crença andina de que os ursos são similares aos seres humanos nos hábitos sexuais. Nessa história um urso disfarça-se de homem para seduzir uma jovem, a

Wayna Qhapaq divide o Império Inca entre seus dois filhos
Atahualpa em Quito, Huascar em Cuzco,
os últimos dois governantes antes da Queda.

¹¹² Eles querem saber se vocês são Llikichiris
espíritos ruins

Llikichiri tem pele branca e cabelo loiro
e eles matam Indígenas
para tirar a gordura deles
da pele e ossos deles.
O llikichiri queima a gordura em lamparinas
que iluminam as igrejas deles.
Então o llikichiri deve ser morto
da maneira mais cruel possível.

sequestra e a coloca em cárcere em uma caverna. A jovem acaba tendo dois filhos ursos, que, quando maiores, fazem uma emboscada e matam o pai para a felicidade e liberdade da mãe (STEELE, 1967). Mais uma vez tem-se uma narrativa popular com o enclausuramento e estupro do corpo feminino.

Quanto ao Popol Vuh, ele é uma cosmogonia da cultura Maia. Trata-se da narrativa de criação do mundo por um ente difásico, que, assim como Viracocha, criou um grupo de seres, depois os destruiu. Finalmente, ele criou seres que sabiam prestar tributos em seu nome e os deixou viver, até que irmãos gêmeos – *Junajpu* e *Xbalamkeque* – destruíram os deuses sol e lua, tornando-se então personagens principais da cosmogonia Maia (SACKL, 2015). Da mesma forma que os irmãos Manco Capac e Mama Ocllo, eles se tornaram os personagens principais na cosmogonia inca, mas, ao invés de destruírem os deuses sol e lua, eram filhos deles.

Quanto ao mito egípcio, ele aparece no poema em uma associação com a temática do incesto no mito e na sociedade incas. Somervill (2009) afirma que, apesar de ser estranho na atualidade, os incas não foram a única cultura que teve essa prática, pois ela também era comum entre familiares do faraó no antigo Egito e nos povos nativos do Havaí. No mito egípcio, Osíris, Seth, Nephthys, Isis e Horus nasceram da separação de Nut e Geb. Depois, surgiram outras narrativas que retiravam Horus dentre os irmãos de Osíris e Isis e o transformavam em filho deles (PINCH, 2002). Essa associação entre filho e mãe/irmão e irmã é feita com Lina Medina e o filho Gerardo – que foram criados como irmãos pela família.

A referência ao mito cristão aparece na imagem de Adão e Eva, de Sansão e a cegueira e de Jesus. No poema épico *South America Mi Hija*, há uma explicação de que Jesus era um perigo à sociedade patriarcal porque ele era muito próximo da mãe:

*Jesus the female in the male denied
Jesus the Indian in the race denied
Jesus the boy sacrificied to the father
Jesus the girl sacrificied
to every living man*

[...]

*this murder of the son
too close to his mother*

*this dying for the Father
to escape the Mother*

(DOUBIAGO, 1992, p. 181)¹¹³

¹¹³ Jesus o feminino no masculino negado
Jesus o indígena na raça negado

Quanto aos mitos greco-romanos, aparecem referências a Orfeu e Eurídice e Psique. Ademais, há menções a personagens de peças da tradição clássica, que foram abordadas no início deste capítulo, além de Athena. A maior referência mítica do panteão grego presente no poema épico *South America Mi Hija* são Deméter e Perséfone, mãe e filha. Dadas a recorrência e a relevância desse mito grego, trato especificamente dele no próximo item.

Como visto anteriormente neste capítulo, Orfeu é associado ao soroche. Segundo o mito grego, Orfeu usou a sua destreza com a lira para fazer o cão do Hades adormecer, assim como o ar rarefeito dos Andes causa sono. As outras referências dizem respeito ao relacionamento dele com Eurídice. Inclusive, quando o eu-lírico/narrador trata do seu relacionamento amoroso, usa o termo Orfeu para nomear o par. Ela, Eurídice, era uma ninfa dríade e esposa de Orfeu (BRANDÃO, J., 1992). Em uma ocasião, Aristeu tentou estuprar Eurídice; ao fugir, ela pisou em uma cobra, que a picou, e Eurídice morreu. Inconformado com a morte da esposa, Orfeu foi ao Hades resgatá-la. Com o uso da música, ele conseguiu encantar a todos, inclusive Hades e Perséfone, que permitiram que ele retornasse com Eurídice sob a condição de que, enquanto não saísse dos limites do submundo, ele não poderia olhar para trás. Prestes a alcançar a luz, Orfeu começou a pensar na possibilidade de Eurídice não o ter seguido ou de ele ter sido enganado pelos deuses. Quando olhou para trás, o espírito da esposa se esvaiu e morreu pela segunda vez. Orfeu não pôde mais retornar para salvá-la (BRANDÃO, J., 2009).

Essa narrativa dialoga com a temática de *South America Mi Hija* em dois aspectos: a ida de Eurídice ao Hades e o fato de Orfeu ter olhado para trás. No primeiro caso, porque quem cometeu uma infração foi Aristeu, que tentou estuprar Eurídice, mas quem foi penalizada a ir ao Hades foi ela, a vítima. Na segunda situação, é a objetificação de Orfeu com a esposa. Não passou pela cabeça dele a possibilidade de ela conseguir segui-lo. Ela só alcançaria o fim do Hades com a ajuda dele, mas, por fim, a curiosidade foi maior do que a confiança nela.

No que concerne a Psique, entre as cinco partes da narrativa mítica a que é referenciada e dialoga com o poema épico *South America Mi Hija* é o sacrifício dela. Por causa da beleza de

Jesus o menino sacrificado para o pai
 Jesus a menina sacrificada
 para cada homen vivo

[...]

esse assassinato do filho
 muito próximo da mãe dele

essa morte pelo Pai
 para escapar da Mãe

Psique, os povos passaram a se esquecer de venerar Afrodite, então esta ordenou ao seu filho, Eros, que a vingasse, fazendo a jovem casar-se com o homem mais repulsivo. Os pais de Psique, então, consultaram um oráculo, que a condenou à morte (BRANDÃO, J., 2009). Então, ela foi abandonada às núpcias com um monstro. Na narrativa grega, Psique é salva pelo vento. Mas no poema a relação desse recorte da história mítica está entre a beleza da mulher e o sacrifício aos deuses, como acontecia com as *acllas*, que serviam como capacochas, pois há o uso da expressão procissão, que se constituía um dos meios pelos quais um sacrifício era feito na sociedade inca: “Psyche’s parents obeyed the oracle/ her bridal procession her funeral [...]” (DOUBIAGO, 1992, p. 93)¹¹⁴.

Passo agora à análise do mito de Deméter e Perséfone.

1.3.1 Deméter e Perséfone

O mito das deusas está disposto em todo o poema *South America Mi Hija* da seguinte maneira: um dos modos é a nomeação das protagonistas com os nomes das deusas: “*Oh, then is born in me/ the desire to walk it with her, mi Persephone/ to know America, its core, mi Kore,/ to walk the bridge, mi Isthmus of Darien/ between the North and the South [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 13)¹¹⁵. Também é utilizado no poema o vocábulo Kore, nome de Perséfone antes de ser estuprada e raptada por Hades. Outra forma em que o mito é aludido em *South America Mi Hija* é com o uso dos vocábulos referentes à narrativa mítica, como nos intertítulos das seções e subseções, especialmente no segundo canto – “a. kidnapped”, “c. Omphalos”¹¹⁶. Ademais, antes do início de cada canto/parte, exceto da última, “*The Heights of Macchu Picchu*”, aparece em itálico um trecho da narrativa mítica de Perséfone e Deméter: desde o sequestro até o estabelecimento da moradia temporária com Deméter e outra com Hades. Além disso, fenômenos naturais são associados ao mito das deusas:

*O coriolis, artesian
well all the way up
my eyes
[...]*

*the offshore wind
coming from all the water in the west*

¹¹⁴ Os pais de Psique obedeceram ao oráculo/ a procissão matrimonial o funeral dela [...]

¹¹⁵ Oh, então nasce em mim/ o desejo de caminhá-lo (a rodovia Pan-americana) com ela, minha Perséfone/ conhecer a América, seu núcleo, minha Core,/ caminhar a ponte, meu Istmo de Darien/ entre o Norte e o Sul [...]

¹¹⁶ Aparece nas notas explicativas que é um dos três pontos no Elêusis, em um desses lugares é que Perséfone foi arrastada para o Inferno de Hades.

*South Pacific, China and Japan
colliding and falling against me
all my life in the Coast Range
Ensenada to Mendocino*

*now this Wind, onshore
from all the land in the southeast
Andes, Amazonas, Brazil, Argentina,
South Atlantic Ocean and Africa
colliding and falling against me
O Orpheus, don't let me go
(DOUBIAGO, 1992, p. 43-44)¹¹⁷*

Coriolis, como abordado no fragmento acima, refere-se a uma força em movimento no planeta que age em corpos, fazendo-os se moverem para a direita no hemisfério Norte, e, no hemisfério Sul, para a esquerda (PERSSON, 1998). Esse fenômeno geoclimático provoca o deslocamento de grandes massas de ar e tempestades. Coriolis dialoga com o mito de Deméter e Perséfone pela “imagem” formada pelas massas frias de ar vindas do Norte, remetidas no fragmento acima na segunda estrofe – *the offshore Wind* – e pelas massas de ar quente vindas do Sul, presentes na terceira estrofe – *now this Wind, onshore* –, que, ao se encontrarem próximo à linha do Equador, formam um “poço” de ar. Essa imagem circular e profunda sobre o continente americano – *artesian well* – é associada ao *Omphalos*, cavidade na terra pela qual Hades sequestrou Perséfone.

Outra “imagem” que pode ser dialogada entre as personagens e o mito de Deméter e Perséfone é o próprio deslocamento da viagem. Mãe e filha viajam em direção ao hemisfério Sul e terminam a jornada ao subir até Machu Picchu – no topo de uma montanha com 9.000 pés de altura. Esse movimento das personagens dialoga com a descida de Perséfone ao Hades

¹¹⁷ O coriolis, poço
artesiano bem acima
dos meus olhos
[...]

o vento do mar
vindo de toda água no oeste
Pacífico Sul, China e Japão
colidindo e caindo sobre mim
toda a minha vida na Cordilheira
Encenada para Mendocino

agora esse vento da costa
de toda essa terra do sudeste
Andes, Amazonas, Brasil, Argentina,
Oceano Atlântico do Sul e África
colidindo e caindo sobre mim
Ó Orfeu, não me deixe ir

e o retorno a Deméter. Essa “imagem” ressalta um movimento de resgate. É relevante observar que na narrativa mítica Perséfone é arrastada ao Hades, ou seja, ela não faz esse percurso com a mãe como acontece com as personagens em *South America Mi Hija*. Contudo, a catábase está presente em ambas as histórias.

A catábase trata-se da morte, a descida ao inferno, e, nesse sentido, tanto esse mito quanto as narrativas de Orfeu e Eurídice, Seth, Osíris e Isís tratam do reino dos mortos de alguma forma. Entretanto, esse movimento de ir e vir não precisa necessariamente envolver o falecimento. Muitas vezes a catábase e a anábase – respectivamente, a morte simbólica e a escalada definitiva – podem estar vinculadas à transformação ou ao alcance de um novo patamar de conhecimento (SANTOS, 2008). Portanto, o deslocamento de mãe e filha no poema, apesar de não ser feito exatamente como aconteceu com Perséfone, deslocamento para baixo e depois para cima, tem um paralelismo com essa estrutura por tratar do alcance de uma nova perspectiva. Enquanto na narrativa mítica greco-romana dá-se a catábase na mobilização física e de consciência, Doubiago afirmou que não foi sua intenção criar uma conotação de mundo inferior à América do Sul:

When you go South in the United States, it's going down. [...] I think many tribes, in the importance of directions, say south is descent, as in going down the globe. That's what I meant / mean by it. But I'm not unaware that it's problematic. [...] but descent to an inferior world is not what I meant (2009, p. 190)¹¹⁸.

Segundo Junito de Souza Brandão (1986), o mito de Deméter e Perséfone diz que a última estava colhendo flores na companhia de ninfas, Ártemis e Atena, quando Hades a raptou. Zeus foi o responsável por ajudar o irmão a sequestrá-la, colocando um narciso ou um lírio próximo a um abismo. Quando Perséfone foi pegar a flor, Hades surgiu de um poço e a levou ao Hades. Ela deu um grito, e a mãe foi ajudá-la, mas não conseguiu ver o que aconteceu: “[...]/ Persephone was playing [...]/ gathering lilies and violets/ [...] when the earth gaped/ and a great man appeared./ He raped her. Then carried her down/ into his abyss”¹¹⁹ (DOUBIAGO, 1992, p. 1).

A mãe então passou a vagar durante nove dias e nove noites, sem comer, beber e tomar banho em busca da filha, até que no décimo dia encontrou Hécate, que contou que viu Perséfone

¹¹⁸ Quando você vai para o sul dos Estados Unidos, está descendo. [...] eu acho que em muitas tribos, no tópico das direções, dizem que sul é descer, como descer o globo. Isso é o que eu quis dizer / quero dizer com isso. Mas não ignoro que é problemático. [...] mas descer a um mundo inferior não é o que eu quis dizer.

¹¹⁹ [...] Perséfone estava brincando [...] coletando lírios e violetas/ [...] quando a terra abriu/ e um grande homem apareceu./ Ele a estuprou. Então a carregou para baixo/ em seu abismo.

ser arrastada, mas não viu por quem. Deméter consultou Hélio, que revelou a verdade. Irritada com Hades e Zeus, a deusa do cultivo decidiu não mais retornar ao Olimpo e não mais exercer suas funções enquanto a filha não fosse devolvida. Disfarçou-se de uma velha senhora e se sentou em uma pedra, que passou a ser conhecida como pedra sem alegria: “*At length in wrath and in grief/ the mother quit the world of the gods,/ sat down as an old woman heavily veiled/upon the Well of the Virgin/ and grieved./ [...]/ Her grief was so great/ all the Earth began to die./ [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 67)¹²⁰.

Depois que, a partir de suas ordens, um santuário foi construído, Deméter ficou recolhida nele. Uma seca alastrou-se pela terra como efeito da saudade que ela sentia da filha. Zeus mandou mensageiros pedindo que a deusa retornasse ao Olimpo, ao que ela respondeu que não iria e que nenhuma vegetação cresceria enquanto Perséfone não fosse devolvida. Então, Zeus pediu a Hades que permitisse o retorno. O deus obedeceu, mas antes a obrigou a comer a semente de romã que a impedia de deixar a vida no reino dos mortos. Em seguida, chegou-se ao consenso de que ela passaria quatro meses com Hades e oito meses com a mãe. Ao reencontrar-se com a filha, Deméter recobriu a terra de verde.

A narrativa dessas deusas gregas dialoga com o plano referencial por serem ambas histórias sobre mãe e filha. Conecta-se ainda com os mitos e histórias andinas pelo incesto e pela “normalidade” como o estupro é aceito nas sociedades. Em *Teogonia* (HESÍODO, 1995, p. 117), é descrito que Deméter, Hades e Zeus são irmãos e que Perséfone é filha de Zeus com Deméter: “Também foi ao leito de Deméter nutriz/ que pariu Perséfone de alvos braços. Edoneu raptou-a de sua mãe, por dádiva do sábio Zeus”. Ou seja, Zeus, pai de Perséfone, ajudou o irmão, Hades, tio de Perséfone, a sequestrá-la e estrupá-la.

Dessa forma, ficam evidentes a relação de sentido entre essa narrativa mítica com as narrativas míticas andinas e a recorrente dominação dos corpos femininos presentes na história. Esse mito é utilizado para representar um silenciamento, presente inclusive nas mulheres, com relação às estruturas segregacionistas e patriarcalistas. No poema, a romã que aparece no mito grego e a maçã presente nas narrativas cristãs de Adão e Eva são usadas como símbolo do silêncio: “[...] / *But already you have tasted his pomegranate./ Long ago I ate the apple./ Fruit of the dumb, fruit of muteness, fruit of/ Understanding: paralysed throat, O Girl/ [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 31)¹²¹.

¹²⁰ Por fim, na ira e na tristeza/ a mãe deixou o mundo dos deuses/ sentou-se como uma velha fortemente velada/ no poço da Virgem / e triste./ [...] / Sua tristeza foi tão grande/ toda a terra começou a morrer./ [...]

¹²¹ “[...] / Mas você já provou a romã dele./ Há muito tempo eu comi a maçã./ Frutos dos burros, frutos da mudez, frutos de/ Compreensão: garganta paralisada, ó garota/ [...]

Na entrevista concedida à *Revista Brújula*, Doubiago (2009) afirma que a dor e o lamento de Deméter paralisaram o mundo porque era a culpa – como mencionado anteriormente neste capítulo, da mãe e da sociedade – por não ter entendido a questão de gênero e não ter antecipado que com Perséfone o destino estava traçado para o Hades. Em outras palavras, as mães, por não conseguirem comunicar-se com as filhas, refletem que questões de gênero acabam “predestinando” a prole a ser vítima do patriarcado: “*Now I see like all mothers, time imemorial/ I have handed you over/ a virgin/ to the patriarchy*” (DOUBIAGO, 1992, p. 244)¹²².

Na mesma entrevista, a escritora ressalta que na cultura estadunidense o conceito de culpa é usado como forma de silenciamento, pois, ao se sentir culpado/a, ao mesmo tempo o indivíduo passa a se sentir menor ou imaturo, quando na verdade isso poderia ser uma oportunidade para a mudança: “*We should know our guilt – as mothers, as racists, as of a conquering, genocidal people – in order to change, to rectify and to grow*” (DOUBIAGO, 2009, p. 177)¹²³. Portanto, o poema épico clama por um discurso que retome essas e outras figuras femininas, seja por suas histórias tristes e violentas ou por sua coragem para que não sejam preservadas estruturas patriarcais:

[...]
we must return to

the Feminine
our Fathers betray
to deny their mothers
to find their fathers

[...]

the Feminine

our mothers betray
to keep our fathers
to show our brothers
(DOUBIAGO, 1992, p. 94-95)¹²⁴

¹²² Agora eu vejo como todas as mães, tempo imemorial/ Eu te entreguei / uma virgem/ para o patriarcado

¹²³ Nós devemos saber nossa culpa – como mães, como racistas, como um povo conquistador e genocida – para mudarmos, para corrigir e crescer.

¹²⁴ [...]

devemos voltar para

o feminino
que nossos pais traem
para negar suas mães
encontrar seus pais

[...]

Sigo agora para a última categoria deste capítulo: o heroísmo épico.

1.3 Heroísmo

Tradicionalmente, o heroísmo épico é associado a feitos grandiosos, guerras, conquistas estabelecidas no plano histórico, como em *Os Lusíadas* com a expansão marítima. Mas, assim como as demais categorias presentes no épico, o heroísmo sofreu a influência das mudanças sociais, e, dessa forma, os grandes feitos foram aos poucos sendo substituídos pelo enfrentamento de obstáculos gerados no cotidiano. De acordo com Ramalho, as mudanças foram as seguintes:

Essa realização ou esse “feito”, para usar um termo mais afinado com a teoria épica, não possui mais, necessariamente, em nossos dias caráter bélico ou configuração de deslocamentos espaciais reais. Ao contrário, a superação, a transformação, e outras categorias sêmicas relacionadas as imagens míticas que sustentam o heroísmo podem ser encontradas nos enfrentamentos cotidianos (2013, p. 143).

Seguindo a classificação presente em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), o heroísmo pode ser classificado quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia: heroísmo histórico individual; mítico individual; histórico coletivo; mítico coletivo; histórico híbrido ou mítico híbrido. Quanto ao percurso heroico, ele é classificado como do histórico para o maravilhoso; do maravilhoso para o histórico; percurso alternado; percurso simultâneo ou percurso cíclico. Por fim, ele pode ser caracterizado quanto à ação heroica: em feitos bélicos ou políticos; feitos aventureiros; feitos redentores; feitos artísticos; feitos cotidianos; feitos alegóricos ou feitos híbridos.

South America Mi Hija possui um heroísmo histórico híbrido, pois, primeiramente, são apresentadas figuras históricas (heróis/heroínas) anônimos – “[...]/ daughter, the road now lined/ with white crosses, those who did not reach/ their destinations” (DOUBIAGO, 1992, p. 14)¹²⁵ – para então serem apresentados heróis e heroínas míticos. Essas cruzes na estrada podem ser entendidas literalmente, pois é comum serem colocadas cruzes em lugares onde pessoas

o feminino

que nossas mães traem
para manter nossos pais
para mostrar aos nossos irmãos

¹²⁵ [...] filha, a estrada agora alinhada/ com cruzes brancas, aqueles que não chegaram/ aos seus destinos

faleceram na estrada. Mas podem ainda serem interpretadas como uma referência às capacochas – sacrifícios de garotos e garotas –, pois elas eram enfileiradas na estrada a caminho dos santuários onde seriam executados. Depois da apresentação de heróis anônimos, surgem as referências à indígena Catalina e a outras figuras históricas.

Quanto ao percurso, ele é alternado, visto que, apesar de começar no plano histórico e depois passar para o mítico, há o retorno a eles várias vezes ao longo do poema épico; assim, os aspectos geográficos vão agregando valor histórico e mítico ao longo do texto. A passagem de um plano para outro é feita através das pedras e ao se ouvir o choro. Além disso, a narrativa referencial acontece na maior parte do poema no ônibus e termina com mãe e filha voando sobre Machu Picchu nas asas do condor, que, segundo Tomás Q. Morín – nas notas da edição bilíngue de *Alturas de Macchu Picchu* (2015) –, é um animal maravilhoso para os incas, uma vez que se acreditava que ele podia viajar entre a Terra e o mundo dos deuses: “*When there is no shadow/ the call comes/ to return to the train/ In that instant/ eight Brazilians/ gather beneath us/ take our picture/ then run back down/ We run up the condor’s wings/ Hide in her feathers*” (DOUBIAGO, 1992, p. 217)¹²⁶. A partir disso, aparecem reflexões sobre a relação entre homens e mulheres, a sociedade patriarcalista e o emudecimento das mulheres que acaba ajudando na permanência de estruturas segregacionistas.

No que se refere, aos feitos, eles são cotidianos com o intuito de realçá-los como redentores, pois, primeiramente, em *South America Mi Hija*, os feitos dizem respeito ao lugar que a mulher ocupa (e como ela ocupa) tanto no plano referencial quanto no mítico e histórico. A associação de todas essas narrativas consegue alcançar o efeito redentor dessas múltiplas mulheres que sofrem, mas sempre perseveram e lutam. Na citação a seguir, é apresentado como a policial não respeita o corpo feminino, como se invadissem um território sem dono:

*Out the window with each mile the state appears
beneath our tires, the police on the white road.
Inside the bus her uniformed hands search briskly, professionally
not to admit the flesh, her hands on my breasts,
inside my vagina, I stare into her eyes,
[...]*
(DOUBIAGO, 1992, p. 4)¹²⁷

¹²⁶ Quando não há sombra/ vem a chamada/ para retornar ao trem/ Nesse instante/ oito brasileiros/ se reúnem embaixo de nós/ tiram uma foto/ depois correm de volta/ Corremos pelas asas do condor/ Escondemos nas penas dela

¹²⁷ Pela janela, a cada milha, o estado aparece
sob nossos pneus, a polícia na estrada branca.
Dentro do ônibus, suas mãos uniformizadas procuram rapidamente, profissionalmente
para não admitir a carne, as mãos dela nos meus seios,
dentro da minha vagina, olho nos olhos dela,

Portanto, o heroísmo em *South America Mi Hija* está na batalha pela sobrevivência de diversas mulheres, a começar pela aventura que é feita por uma mãe com a filha e não por um homem desbravador de novos territórios. Em suma, o poema épico de Doubiago apresenta diversos aspectos – os mitos, os recortes históricos, os eventos narrados da viagem em família, inclusive a sonoridade das palavras – que se conjugam com um mesmo intuito: foram usados de maneira a deixar evidente a corriqueira e perpetuada violência com a mulher, desde uma ação diária, como o assédio frequente nas ruas, até o estupro, o silenciamento da vítima e a ausência de narrativas sobre as mulheres.

Todas as histórias de abuso e violência retratadas no nível referencial, histórico e mítico ressaltam a característica dramática de *South América Mi Hija*, no sentido de ser um elemento de tensão no poema épico, tornando-se o que Anatol Rosenfeld (2011) chama de traço estilístico. Essa característica é reforçada pela retomada de referentes de peças gregas, como Édipo e o casamento com a mãe, Jocasta, que se relaciona com a ocorrência de casamento entre membros da família dos incas e o sacrifício de Ifigênia por causa do pai dela. O paralelismo existente nessa estrutura congrega-se à ideia existente no poema de que em diferentes culturas e épocas há uma “rejeição” à figura feminina: através da segregação, do silenciamento, da violência, que no poema épico aparece como um ódio contra a natureza/mulher (mãe-natureza): “*Jealousy/ of the one who makes life/ so he kills*” (DOUBIAGO, 1992, p. 195)¹²⁸.

O argumento que encerra o questionamento da filha no poema épico é que as respostas para o silenciamento das mulheres são óbvias, mas isso não significa que sejam fáceis e rapidamente comunicáveis, pelo contrário, a sociedade espera afastar esse tipo de discussão. Entretanto, conversar sobre isso não tem o intuito de promover uma vingança contra os homens, mas sim uma mudança de consciência, nossa e deles:

*Inside the impossible questions
the obvious
answers, gender
identity, who
[...]
where do the questions lead?
where do I lead her?*

*To manhatred
(DOUBIAGO, 1992, p. 55)*¹²⁹

[...]

¹²⁸ Inveja / de quem faz a vida / então ele mata

¹²⁹ Dentro as perguntas impossíveis

A análise das características da épica presentes em *South America Mi Hija* exemplifica que, apesar de a autora não ter tido a intenção de escrever uma epopeia, todas as propriedades inerentes ao épico estão no poema, inclusive a proposição – que não é essencial ao reconhecimento da epicidade. Trata-se, portanto, de um poema épico que contém escolhas estéticas vinculadas a um novo olhar sobre o que é História, heroísmo, narrativa mítica. Além disso, *South America Mi Hija* consegue fazer repensar o modo como o passado está representado e como o futuro pode ser enxergado.

Por fim, mesmo que a viagem de fato tenha ocorrido nos territórios da Colômbia, do Equador e do Peru, o título América do Sul parece condizer melhor com a narrativa construída no livro pela retomada de referentes históricos, geográficos e míticos de quase todos os países dessa porção do continente americano. Ademais, recorrer a uma nomeação baseada na Geografia parece combinar mais com a intenção de resgate da mãe terra do que da América Latina, que é marcada pela mão do colonizador espanhol e pela dominação dos povos indígenas: “[...]/ my daughter, my love poem to the continent” (DOUBIAGO, 1992, p. 151)¹³⁰.

Acreditando ter fundamentado os aspectos que me permitiram inserir *South America Mi Hija* na trajetória da produção épica, explicitando, com maior destaque, os aspectos que dão ao poema uma dimensão continental e fazem dele fonte de reflexões para diversas problemáticas relacionadas a questões políticas, de gênero, étnicas e culturais em geral, parto agora para a análise das notas e apresento os mapas sobre a jornada no segundo capítulo.

as óbvias
respostas, identidade
de gênero, quem
[...]
aonde as perguntas levam?
aonde eu a levo?
misandria

¹³⁰ [...] minha filha/ meu poema de amor ao continente.

2 DESLOCAR É CONHECER(-SE)

Depois da análise dos aspectos épicos presentes em *South America Mi Hija*, parto para a discussão sobre a relevância das notas explicativas para a compreensão dos referentes históricos, mitológicos etc. de epopeias e analiso as notas presentes no poema em estudo. A hipótese que defendo é que tais referentes são dados imprescindíveis à leitura épica e à leitura da América do Sul. E a isso se soma a contribuição desta tese para a configuração da fortuna crítica de *South America Mi Hija* em língua portuguesa, o que, conforme defendo, requer especial atenção às notas explicativas inseridas no corpo do livro. Além disso, apresento os planisférios sobre a jornada no poema que foram elaborados para um melhor entendimento da obra e da geografia.

Antes de partir para a análise das notas, é preciso destacar como é frequente em narrativas épicas a presença dos deslocamentos. Seja por questões bélicas como na *Odisséia* ou por questões comerciais como em *Os Lusíadas*, entre outros motivos, o desejo da errância parece fazer parte do processo de transformação do herói ou heróina da épica. Mônica Martinez (2013) afirma que a primeira narrativa de viagem surgiu com Homero e que só três séculos depois Heródoto deu continuidade com o relato das jornadas dele. A pesquisadora ressalta ainda que esse fascínio pelo movimento não se dá apenas no Ocidente e cita Matsuo Bashô como exemplo de narrador de viagens no Japão medieval. Em *South America Mi Hija*, a jornada favorece o alcance não apenas da cidadela de Machu Picchu, mas também a retomada das narrativas sobre as mulheres sul-americanas e uma nova consciência para as protagonistas, reforçando a ideia de catábase já explicada:

[...]
these days and nights on el buso
investigative poetry
this meditation to understand
this journey into the daughter
this journey to remember
 [...]
 (DOUBIAGO, 1992, p. 59)¹³¹

¹³¹ [...]

estes dias e noites no ônibus

poesia investigativa

esta meditação para entender

esta jornada para a filha

esta jornada para lembrar

[...]

De acordo com Michel Onfray (2009), existem dois princípios que regem a humanidade: um baseado no fluxo, a pulsão nômade, e outro baseado no estatismo, o desejo pelo sedentário. Eles podem ser observados, por exemplo, nas narrativas genealógica e mitológica na função de pastor e de camponês, como na história de Caim e Abel. Mas o anseio pelo movimento manifesta-se de diversas maneiras. Uma delas são os grupos errantes que de tempos em tempos são impelidos a se tornarem sedentários: judeus, ciganos, entre outros. Esses povos não costumam agradar a uma sociedade cristã e capitalista. Segundo Onfray (2009), um dos motivos para a segregação dessas populações seria a dificuldade em controlá-los, já que não estão sempre vinculados ao sedentarismo de um determinado espaço e tempo.

Michel Maffesoli (2001) e Zygmunt Bauman (1998) asseveram esse mesmo posicionamento. O primeiro afirma que a errância é um aspecto fundador das sociedades que aparece também na duplicidade de cada indivíduo – a saber, a pulsão nômade e sedentária. Entretanto, o Estado moderno tenta suprimir esse desejo pelo deslocamento por causa da dificuldade em dominar o contingente humano. O segundo afirma que cada sociedade produz uma categoria de indivíduo que representa um perigo para ela. A liberdade é usada como um dos critérios de identificação: quanto mais ordem, menos livre é o sujeito; quanto mais livre ele é, menos ordem e menos controle são exercidos sobre ele.

Entretanto, isso não significa que a manifestação do nomadismo está restrita apenas às manifestações excluídas do Estado. A pulsão da errância também está presente na mobilidade, seja por causa do trabalho, do consumo, do turismo e das viagens ou até mesmo os exôdos causados por dificuldades econômicas. Mesmo algumas tradições religiosas são baseadas na iniciação pela viagem: “Não esqueçamos que a própria palavra existência (ek-sistência) evoca o movimento, o corte, a partida, o longínquo. Existir é sair de si, é se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão” (MAFFESOLI, 2001, p. 31-32).

Maffesoli aponta ainda que a errância encontra diversas maneiras de ser exercida, seja de modo coletivo ou individual, mas se trata sempre de um fenômeno inconsciente e silencioso, um movimento contra a imobilização profissional, ideológica, afetiva que passou a ser vista como progresso, mas “pode ser sintoma de um fechamento, e, portanto, em um certo prazo, ter um efeito mortífero” (2001, p. 25). Consequentemente, formas diversas são usadas para pôr em prática a pulsão da errância, seja em aventuras esportivas ou existenciais, no turismo e em viagens e até nas aventuras sexuais e no aumento no número de divórcios e novos casamentos.

A pulsão da errância está inclusive na resistência contra a funcionalidade dentro da sociedade, ou seja, contra a noção de que cada indivíduo deve fazer parte de um processo na divisão de trabalho vinculado unicamente à produtividade e ao consumismo. A errância estaria,

então, aliada a questões imateriais que não podem ser contabilizadas com cifras, ao contrário do progresso infinito que é pautado nas sociedades capitalistas modernas, em que os indivíduos passam a se sentir seguros ao estarem presos em suas residências, desejando e acumulando riquezas e observando a miséria alheia.

Esse embate entre a errância e o estatismo aparece em *South America Mi Hija* de diversas formas. Uma delas trata-se de um assalto de que são vítimas as personagens, e a filha corre à procura dos ladrões para pegar os pertences de volta, e a mãe preocupada reflete que nada que foi levado é importante a não ser a filha: “*Did I forget to tell her/ our things are not important?/ What will she do, what will they do/ if she catches them?/ The images of hell rise within me./ Persephone*” (DOUBIAGO, 1992, p. 111)¹³². Essa atitude em valorar experiências e conhecimento ao invés de apenas valorizar o que pode ser comprado surge também quando o eu-lírico/narrador reflete sobre o desejo da mãe – a vontade de comunicar-se – e da filha – o desejo de viajar a Paris, ter um namorado. Apesar de imaginar que a filha espera utilizar as férias e o dinheiro para usufruir de carros, jantares etc., a mãe acredita que a experiência na América do Sul venha agregar mais tanto à filha quanto ao relacionamento das duas. Portanto, observa-se um posicionamento pautado na aquisição do imaterial (descobrir-se e enxergar o outro) ao invés do consumismo apenas:

[...]
*Inside she dreamed
 boys, islands, suntan, bikinis.
 She dreamed sports cars, dinners by candlelight, boys
 with money. Oh she dreamed
 Europe for which she worked
 all summer, every check
 into the bank.*
 [...]
*I wanted her to know
 the Third World, I wanted us
 to know America, my last shot
 as Mom. Europe and men, I said,
 dinners, cars and wine
 can wait.*
 (DOUBIAGO, 1992, p. 24-25)¹³³

¹³² Quinze minutos, meia hora. Mais longo./ Eu esqueci de dizer a ela/ nossas coisas não são importantes?/ O que ela vai fazer, o que eles vão fazer/ se ela os pegar?/ As imagens do inferno surgem dentro de mim./ Perséfone

¹³³ [...]
 Por dentro ela sonhava
 garotos, ilhas, bronzado, biquínis.
 Ela sonhava com carros esportivos, jantares à
 luz de velas, garotos
 com dinheiro. Ah! ela sonhava

Mas não ser capaz de participar do mecanismo consumista, segundo Bauman (1998), não é bem visto pela sociedade. Os “consumidores falhos” podem ser criados e anulados pelo corpo social. São eles os desempregados, que se tornaram uma categoria crescente com a racionalização e a evolução tecnológica usadas nos empregos. Esse contingente serve como propaganda inversa para que a sociedade encare o consumo abundante como marca de sucesso e, conseqüentemente, como condição para a felicidade. Isso significa que, mesmo alcançando certas aquisições, a pessoa nunca terá satisfação porque novos padrões de consumo continuarão sendo criados. Dessa forma, a atitude da mãe em proporcionar à filha uma viagem que não se pautasse exclusivamente na capacidade de consumir, mas numa retomada das narrativas históricas e míticas de mulheres silenciadas, representa uma vontade de proporcionar uma experiência enriquecedora no nível pessoal.

Outra forma pela qual a pulsão da errância se manifesta é o viajante, e ele aparece no poema épico *South America Mi Hija*. O turista e o viajante diferem-se quanto ao modo como encaram as ideias preconcebidas sobre o mundo. O último, por um lado, busca entrar no desconhecido, sem intenções preestabelecidas. Para isso, é preciso evitar viajar a um lugar para constatar o que foi ensinado sobre ele. O turista, por outro lado, observa pessoalmente uma cultura com imagens e juízos de valor reduzidos às leituras sobre ela ou impõe a leitura de um lugar a referenciais de outro. Isso ocorre devido ao fato de ele apenas “tocar” na superfície da civilização que ele visita. Onfray chama essa atitude perante o diferente de “posição do missionário”:

Quando um padre branco chega em missão a um país africano e condena em função dos escritos bíblicos e dos Evangelhos. Essa atitude persiste em muitos turistas que apreendem hoje uma civilização ou uma cultura com os referenciais de seu espírito pré-fabricado e encerrado nos limites de seu tempo, de sua época e de seus caprichos (2009, p. 57-58).

com a Europa pela qual ela trabalhou
 todo o verão, cada cheque
 no banco
 [...]
 Eu queria que ela conhecesse
 o Terceiro Mundo, eu queria que
 conhecêssemos a América, minha última chance
 como Mãe. Europa e homens, eu disse,
 jantares, carros e vinho
 podem esperar.

Bauman, por outro lado, ainda assinala a diferença entre o turista e o vagabundo, mesmo que ambos tenham em comum o deslocamento. O primeiro viaja por escolha, está simultaneamente dentro e fora do lugar que decidiu conhecer, pois ele visita sem pertencer e sem criar conexões com o espaço e a cultura. Assim, tão facilmente chega, pode simplesmente partir porque o local não mais oferece diversão ou outro parece ser mais atraente e excitante. Pelo mesmo motivo ele pode ter partido do lar: a rotina não proporcionava sensações ou diversão como ele desejava. Enquanto isso, o vagabundo não tem escolha quanto a movimentar-se ou estabelecer-se em um único lugar. Ele é desenraizado e deslocado por outras forças. “Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejem, uma vez que em lugar nenhum em que parem são bem-vindos: [...]” (BAUMAN, 1998, p. 117).

De acordo com Onfray, o viajante passa por estágios, são eles: antes, entremeio I, durante, entremeio II e depois. A viagem começa no “antes”, com a leitura de mapas, atlas, entre outros, mas, segundo esse pensador, nada favorece mais a vontade de deslocamento do que a literatura. “A leitura age como rito iniciático, revela uma mística pagã” (ONFRAY, 2009, p. 26). Já no segundo estágio, ocorre o início da viagem de fato, com o girar da chave na porta até o local de destino.

Durante a viagem, o indivíduo pode encarar o local de duas maneiras: como turista ou como viajante. Encarar a diversidade do mundo a partir do olhar preestabelecido do missionário eurocêntrico, como no primeiro, ou perceber a multiplicidade de povos e culturas através de um olhar instintivo, da inocência: “[...] o abandono das opiniões sobre o espírito dos povos, a recusa do olhar egocêntrico e missionário, mas também livrar-se dos preconceitos sobre a forma da viagem” (ONFRAY, 2009, p. 60). Além disso, o turista e o viajante diferem-se quanto ao trajeto escolhido; segundo o pesquisador, o viajante faz experiências iniciáticas que questionam a identidade que está desvinculada da rotina e da existência cotidianas.

Portanto, a jornada proporciona uma oportunidade para se conhecer mais profundamente, um caminho rumo à subjetividade. Em *South America Mi Hija*, é possível ver como a viagem oferece a ocasião que as protagonistas precisam, para que mãe e filha se afastem de ideias preestabelecidas sobre quem elas são e se aproximem. Na citação a seguir, a mãe fala como é difícil distanciar-se das estruturas que a definem enquanto indivíduo para conseguir comunicar-se com a filha:

*She has brought me this far
beneath this world*

*and still
I can't open
let fall
the structures of personality and time
my family, my culture*

[...]

*I can only parent
what I know*

*I can't parent
what will destroy
the only love I've known
My parent's love. Their
parents'*

(DOUBIAGO, 1992, p. 88)¹³⁴

Onfray (2009) alerta ainda que as viagens feitas a dois, mas em que as pessoas não estão reciprocamente em um relacionamento amoroso, são mais proveitosas porque permitem a construção de uma amizade durante a jornada. O motivo seria que, em primeiro plano, o amigo serve como um aconchego do lar que ficou distante. Esse sentimento se torna mais necessário em situações como ao lidar com a barreira linguística e a burocracia das fronteiras. Por outro lado, os percalços da viagem proporcionam uma aproximação entre os viajantes, uma vez que o cansaço, a fome, a sede, o calor, a falta de sono, entre outras coisas, devem ser superados entre os dois, um dando suporte ao outro: “A amizade, esse amor menos o corpo, gera um uso comum do tempo, do espaço [...] a força de um compensa a fraqueza do outro, a fadiga do

¹³⁴ Ela me trouxe até aqui
abaixo deste mundo

e ainda
Eu não consigo abrir
deixe cair
as estruturas da personalidade e do tempo
minha família, minha cultura

[...]

Eu só posso criar
com o que eu sei

Eu não posso criar
o que vai destruir
o único amor que conheci
O amor de meus pais. Dos pais
deles

primeiro convoca a resistência do segundo, a carência aqui induz à plenitude ali” (ONFRAY, 2009, p. 46).

Essa atitude de complementaridade pode ser observada em *South America Mi Hija*, mesmo que não se trate exatamente de amigos, mas familiares; de todo modo, não se trata de um casal. Na citação a seguir, as personagens completam a incerteza de uma com a resistência da outra. A mãe, ao perceber as dificuldades da viagem, pergunta à filha se ela não gostaria de encurtar a viagem; a filha, nesse momento, pede que elas descansem antes de tomarem uma decisão – depois elas decidem prosseguir, mesmo com dinheiro limitado: “*‘We’re too poor,’ I admit at last/ as everyone warned, to travel/ this way. ‘Honey, we can leave./ We still have enough/ to fly out of here./ Acapulco. Belize./ We’ll have fun. sun. palms./ [...] ‘Let’s think,’ she sobs./ ‘Twenty four-hours. Let’s/ sleep’*” (DOUBIAGO, 1992, p. 25)¹³⁵.

A parceria e a completude de mãe e filha remetem ainda às imagens de sociedades matrilineares e agregam mais simbolismo ao poema épico, que trata do resgate de narrativas históricas e míticas sobre mulheres na América do Sul. Segundo Marija Gimbutas (2001), resquícios e artefatos de sociedades matriarcais na Europa antiga remontam frequentemente à Mãe Terra como túmulo e útero da humanidade. Imagem similar tem a deusa Terra na sociedade inca Pachamama: “*The mother and mother-daughter images are present throughout Old Europe [...] The goddess is nature and Earth itself, pulsating with the seasons, bringing life in spring and death in winter*” (GIMBUTAS, 2002, p. 159)¹³⁶. Maffesoli (2001) ressalta ainda que as sociedades matriarcais eram mais atentas à pulsão da errância, ao já observarem o vitalismo e a mudança que a própria natureza tem, do que as sociedades patriarcais, que subjugam e controlam a natureza e a mobilidade do ser humano.

No estágio seguinte da viagem, “entremeio II”, segundo Onfray (2009), resta organizar as lembranças, quais lições foram adquiridas sobre os viajantes, sobre os outros e o mundo. Na última fase, “depois”, assim como na primeira etapa, volta-se à experiência com o texto, mas dessa vez aquele produzido pelo viajante. Apesar da diversidade de formas em que uma viagem pode ser recordada, o crítico acredita que apenas a escrita é capaz de resgatar os cinco sentidos da jornada. O poema e a prosa seriam as formas certas de proporcionar ao/à leitor/a a experiência vivida, e, quanto mais sinestesias e imagens forem oferecidas no texto, mais o real aparece de uma maneira delicada e fugaz. O registro do deslocamento em texto pode até não

¹³⁵ “Somos muito pobres”, admito por fim/ como todos avisaram, para viajar/ deste jeito. “Querida, podemos sair./ Ainda temos o suficiente/ para voar para fora daqui./ Acapulco. Belize./ Nós vamos nos divertir. Sol. Palmeiras./ [...] “Vamos pensar”, ela soluça./ “Vinte e quatro horas. Vamos/ dormir.”

¹³⁶ As imagens da mãe e mãe-filha são presentes por toda Europa Antiga [...] A deusa é a natureza e a própria Terra, pulsando com as estações, trazendo vida na primavera e morte no inverno.

ser desempenhado por todos os viajantes, mas explica como a pulsão da errância manifesta-se tanto nos indivíduos quanto na multiplicidade de textos que retratam tanto histórias verídicas quanto ficcionais sobre viagens:

[...] a expressão de uma constante antropológica: a da pulsão do pioneiro, que está sempre à frente na procura do Eldorado. Entendendo-se que o Eldorado [...] é o símbolo de uma busca sem fim, a procura de si no quadro de uma comunidade humana, na qual os valores espirituais são a consequência da aventura coletiva (MAFFESOLI, 2001, p. 42).

O registro por escrito da viagem concretiza-se inclusive em *South America Mi Hija*; na contracapa do livro, é mencionado que a autora, Sharon Doubiago, fez a jornada com a filha, Shawn Doubiago, e que o livro, além de um apanhado do que ocorreu com elas na Colômbia, no Equador e no Peru, é uma tentativa de responder à pergunta “existem homens bons?” que a filha tinha feito. O questionamento podia ter sido respondido pessoalmente ou até com um texto referencial, mas a contrapartida veio em uma forma literária. Ou seja, foi a escrita do poema que implicou o “[...] nascimento da poesia e nascimento na poesia, [...] há um laço, um vínculo entre nascer, viver e escrever” (BRANDÃO, R., 2006, p. 61).

A expressão vida escrita associa-se bem ao poema de Doubiago porque se refere à vida que é transferida para o texto. Mas não se trata de um processo criativo (auto)biográfico, nem da existência de similaridades entre a vida e a obra de determinado escritor/a. De acordo com Ruth Silviano Brandão (2006), são aspectos da existência de alguém que se tornam causas/estímulos/motivos para a escrita. A expressão representa ainda um vínculo recíproco entre o viver e o escrever. *South America Mi Hija* enquadra-se nesse conceito, pois a pergunta feita durante a viagem serviu como propulsor para a produção do livro, e este último ainda retoma o relacionamento entre mãe e filha. O poema épico surge como a tarefa final do herói ou da heroína: “Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...] retornar ao nosso meio transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (CAMPBELL, 1997, p. 10).

A ideia de divulgar uma “lição”¹³⁷ pode parecer confusa a princípio, já que a proposição de *South America Mi Hija* oferece a visão de uma colcha de retalhos. A busca pela comunicação entre mãe e filha e o resgate das narrativas silenciadas de mulheres podem até ser “fios de cores diferentes ou vindos de peças diferentes, de tecidos heterogêneos” (BRANDÃO, R., 2006, p. 59), entretanto eles formam um todo em que as partes não são tão diferentes assim. O argumento

¹³⁷ Não uso o termo com um sentido pedagógico, apenas me refiro à expressão usada por Campbell.

que vincula essas duas propostas é que a sociedade patriarcal no microcosmo do relacionamento entre mãe e filha distancia as duas – “*My mother told me many times/ as if a warning against the natural/ a woman must put her man first/ before her children. And you/ [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 157)¹³⁸– e no macrocosmo da sociedade silencia as mulheres e suas histórias. As narrativas dessas mulheres são associadas à narração da viagem, formando um canto uníssono de várias vozes. *South America Mi Hija* usa estratégias para que de diversas formas o silêncio dessas mulheres ecoe. O poema traz à superfície as tragédias que ocorreram, na esperança de que uma consciência surja e evite a repetição no futuro, tal como diz o trecho já citado anteriormente, que aqui reproduzo para enfatizar a nova abordagem:

*What isn't experienced consciously
can't be remembered
What isn't spoken
becomes the unspeakable*
(DOUBIAGO, 1992, p. 88)¹³⁹

Nesse sentido, a leitura de poemas épicos torna-se uma grande aliada no acesso ao conhecimento sobre múltiplas culturas. No caso de *South America Mi Hija*, uma colaboração dessa obra é, além do resgate do feminino nos campos histórico e mítico, o grande volume de informações sobre os países da América do Sul, além de aspectos geográficos e míticos da porção Norte que também figuram no poema. Portanto, dedico-me agora à análise das notas e à apresentação dos planisférios referentes à jornada das personagens.

As notas de rodapé, de fim ou explicativas fazem parte das produções mais corriqueiras até as produções literárias e científicas, elas, ainda, fazem parte do paratexto. Juntamente com a capa, o prefácio, a dedicatória, a epígrafe, entre outros, as notas fazem parte desse aparato que circunda o texto em si. Esses recursos podem até influenciar a maneira pela qual o livro será usado ou interpretado. No caso de *South America Mi Hija*, os paratextos coadunam-se à temática do livro. A capa, por exemplo, traz o quadro de Frida Kahlo, *The Love-Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Myself, Diego, and Señor Xolotl*.

Essa ilustração retrata duas forças divinas que personificam o dia e a noite presentes na mitologia do antigo México. No quadro, esse dualismo é representado por cores distintas e pela

¹³⁸ Minha mãe me disse várias vezes/ como um aviso contra o natural/ uma mulher deve colocar o homem dela primeiro/ antes dos filhos. E você/ [...]

¹³⁹ (O que não é conscientemente experimentado
não pode ser lembrado
O que não é falado
torna-se o indizível)

presença do Sol e da Lua em lados opostos; além disso, está presente a deusa Cihuacoatl e no colo dela está Frida Kahlo segurando, de forma maternal, Diego Rivera. De acordo com Andrea Kettenmann, o dualismo da mitologia pré-hispânica está completo não apenas pela presença do Sol e da Lua, mas também porque a vida e a morte estão representadas, pois “[...] amor é guardado por um cão Itzcuintli, o Señor Xólotl, que está enrolado aos pés do casal. O cão [...] representa simultaneamente Xólotl, um ser com forma de cão que guarda o reino dos mortos na mitologia do México antigo” (2015, p. 79).

Levando em consideração que Frida Kahlo (1907-1954) era uma artista mexicana que comumente retratou a mitologia dualista em seus quadros e que uma dessas pinturas figura na capa de *South America Mi Hija*, é possível afirmar que o deslocamento para a porção Sul do continente americano começa na capa. Como dito anteriormente, esse paratexto simbolicamente representa o início da jornada para o leitor, uma vez que os referentes presentes no quadro dialogam com a temática cíclica (vida e morte) e dualista (deus Sol, Inti Raymi, e deusa Lua, Mama Quilla) presentes no poema épico, além, é claro, da menção direta existente no texto à mitologia mesoamericana, o Popol Vuh. Outro paratexto que tem relevância no processo de leitura e interpretação do poema de Doubiago é a epígrafe. Mas, como ela é retomada e explicada nas notas, me deterei na análise delas.

Segundo Genette (2018, p. 281), as notas são “[...] um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento”, tornando-o, assim, local e parcial por ter seu sentido apreendido apenas quando relacionado ao texto que o acompanha. Outra característica das notas é o fato de a leitura ser facultativa. Apesar de o/a autor/a – editor/a ou tradutor/a, em alguns casos – imaginar a relevância do fragmento para o entendimento do texto, a responsabilidade de ler as notas é do/a leitor/a. Ademais, as notas variam quanto às condições de produção, às funções que desempenham e à aceitação pela crítica.

Apesar de não ser listado como um aspecto estrutural da épica nas pesquisas de A. Silva e Ramalho, ela salientou que, graças à retomada de referentes históricos, “Em muitos casos, autores e autoras fazem uso de notas de rodapé que entre outros, têm como objetivo esclarecer aspectos relacionados ao plano histórico” (RAMALHO, 2013, p. 113). Sendo assim, a presença das notas explicativas ou de rodapé pode auxiliar na compreensão de poemas épicos, tornando-se necessárias, no *corpus* em questão, não apenas para o entendimento da obra, pois são chaves de leitura do poema providenciadas pela própria autora, mas também para a apreensão dos conteúdos referentes à América do Sul.

A relevância dos referenciais presentes tanto no poema quanto nas notas reside no fato de que pouco se veicula sobre a América do Sul, e, quando algo é disseminado, as imagens transmitidas estão carregadas de estereótipos. Segundo Gustavo Verdesio (2008), muitas pessoas, a não ser pesquisadores especializados nas Américas, não têm noção da diversidade de povos e da variedade de sociedades que povoaram o continente. Ainda mais grave é a noção de civilização comumente utilizada. De acordo com o estudioso, o termo é usado como forma de dizer que a comunidade de origem indígena se parece com a civilização ocidental e, portanto, pode/deve ter resquícios preservados para as futuras gerações. Isso significa que uma sociedade indígena que não tenha similaridades não será tão valorizada e lembrada.

Um estereótipo associado ao conceito de civilização é a especulação de que grandes construções e monumentos, como pirâmides e palácios, não poderiam ter sido feitos por indígenas, pois eles não seriam tão “evoluídos” para fazê-los sozinhos, sem a ajuda do homem branco, europeu. Outra ideia preconcebida é que eles apenas construíram monumentos porque a sociedade era complexa e civilizada. Uma das consequências dessa noção de civilização é que *“This appropriation has several negative consequences for the way we envision Amerindian pasts [...] where the Inca, the Mexican, or the Maya cultures flourished, other cultures from the past do not get the same kind of attention”* (VERDESIO, 2008, p. 43)¹⁴⁰. O pesquisador ainda ressalta que, quando os alunos são perguntados sobre o passado do atual território dos Estados Unidos, descrevem uma terra apenas com plantas e animais, sem a existência humana. Apenas quando são questionados eles percebem como são fortes e perversas as noções que foram herdadas dos exploradores do período colonial no que concerne à “evolução” e ao “progresso” das Américas.

Essas noções são ainda mais nocivas para os brasileiros porque, além de poucas informações sobre os demais países da América do Sul, elas vêm carregadas de estereótipos que os fazem se distanciarem mais. Barom (2017) ressalta que é justamente o baixo acesso a informações sobre a América do Sul que resulta na baixa sensação de pertencimento do brasileiro em relação aos demais países da América Latina. Ele avaliou a noção de pertencimento latino-americano em brasileiros no ano de 2013, e os resultados mostraram que, aproximadamente, 66% dos/as jovens demonstraram desinteresse ou neutralidade quanto à América Latina. Dentre as alternativas assinaladas pelos/as participantes, houve baixo interesse no conhecimento da história dos países da América Latina e da própria origem étnica. Esses

¹⁴⁰ Esta apropriação tem várias consequências negativas para a forma como concebemos os passados ameríndios [...] onde floresceram as culturas inca, mexicana ou maia, outras culturas do passado não recebem o mesmo tipo de atenção

elementos são destacados pelo pesquisador como essenciais para a formação do sentimento de pertencimento latino-americano.

Os motivos para esse distanciamento estão relacionados ao tipo de regime colonial implantado, às preferências nas relações políticas e econômicas e ao arrebatamento pela Europa e pelos Estados Unidos (SILVA; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2017). Quanto ao regime, apesar de os países da América Latina terem sido colônias, o Brasil foi colonizado por Portugal, ao passo que boa parte dos países na América o foi pela Espanha. Uma das diferenças no regime colonial português foi a maior presença da escravidão de povos africanos, o que não aconteceu de maneira similar nos outros países da América Latina. Isso proporcionou um panorama linguístico-cultural ainda mais diverso: “[...] alguns países como o Haiti e o Caribe, além da costa brasileira, possuem uma maior contribuição dos povos africanos. Enquanto em países como a Bolívia, a Guatemala, o México e o Peru, a contribuição indígena está mais presente” (SILVA; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2017, p. 7).

Outro fator foi o processo de independência da colônia e de instauração da república. O Brasil deixou de ser colônia de Portugal, mas permaneceu uma monarquia liderada por um português, enquanto os demais países saíram da monarquia para a república. O principal efeito disso é que o Brasil ainda tinha a Europa como “modelo” de civilização e se voltava a ela para parcerias, entretanto os outros países sul-americanos desejavam afastar-se das antigas coroas e dos países europeus. Segundo pesquisadores (SILVA; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2017), essa situação colaborou para a formação de um ideal discriminatório no Brasil em relação aos demais países da América Latina. Mesmo com o estabelecimento da república, esse posicionamento não se modificou muito, na medida em que ainda havia, de maneira geral, uma intenção nacional voltada para a cultura europeia.

De acordo com o estudo desenvolvido por Barom (2017), o público jovem, em sua maioria mulheres e alunos/as de escola pública, é favorável a uma integração entre os países da América Latina, mas tem um interesse disperso sobre as seguintes temáticas: etnia, história e solidariedade. Segundo o autor, isso tornaria mais possível uma relação em termos políticos e comerciais do que uma empatia cultural com os povos latino-americanos. Dentre os motivos para tal conjuntura, é destacada a ausência de conhecimento através da educação sobre a América Latina em favor da história européia, o que colabora para a formação de distorções, estereótipos e preconceitos:

[...] sendo ainda recorrente a constatação de que pouco se estuda sobre a América Latina, em função de um privilégio maior da história europeia e

nacional. Em igual medida, nos produtos da indústria cultural no Brasil pouco se fala sobre os países sul-americanos, seja em livros, filmes, séries, músicas, documentários, produtos, propagandas, seja em matérias jornalísticas e discursos públicos (BAROM, 2017, p. 216).

A visão evolucionista da história e das culturas presentes nas sociedades do continente americano como um todo funciona como um permeador da visão de que os povos indígenas são inferiores e que o progresso vem com a assimilação à cultura global. Como exemplificação dessa perspectiva histórico-cultural, pesquisadores e indígenas têm reforçado como a sociedade brasileira exerce o racismo contra os indígenas através da classificação das religiões como demoníacas, da fossilização da cultura, ao imaginar que um indígena não pode usar um celular, por exemplo, da exploração da mão de obra existente desde o período colonial até hoje e da violência sexual e do tráfico, apenas para citar alguns (MILANEZ et al., 2019; LUCIANO, 2006).

Apesar de *South America Mi Hija* não tratar dos povos indígenas brasileiros, mas sim dos descendentes dos povos incas e pré-incaicos, espero que esse livro se torne mais um em um coro de escritos que revisam a história do continente americano e propagam o conhecimento e a riqueza cultural desses povos indígenas, assim como espero que se possa rever de que maneira os brasileiros se enxergam enquanto nação e povo multiétnico e o seu lugar na América do Sul, não com a intenção de forjar uma unidade utópica entre os países da porção Sul do continente, mas no sentido de deixar de ter uma perspectiva eurocêntrica sobre a vida:

Eu peço a vocês que permitam que essa crítica seja feita, não a nossa herança cultural, mas a nossa herança colonial. Porque eu não creio que a gente tem que carregar de geração em geração os mesmos cacoetes daqueles que nos colonizaram, prestando um serviço de recolonização interna, como diz Boaventura Santos (KRENAK, 2015, p. 332).

Nesse sentido, sendo o épico o difusor de múltiplos referentes históricos, míticos, geográficos etc. e as notas explicativas ou de rodapé serem uma extensão desse discurso, servindo como chaves de leitura da epopeia, apresento a análise e discussão acerca de como esse paratexto está organizado e quais são as notas em *South America Mi Hija*.

2.1 Notas explicativas e o épico

De acordo com Grafton (1998), as notas comumente são utilizadas para acompanhar textos históricos, no rodapé da página ou agrupadas ao final do livro, constituindo, de certa

forma, uma arte durante o século XVIII. Mas essas não são as únicas formas de uso das notas: elas ainda podem aparecer entre as linhas do texto ou mais de um tipo de nota pode aparecer em um mesmo livro. De maneira geral, a presença delas frequentemente é vista como uma forma de legitimar o trabalho feito pelo/a autor/a, pois elas exercem duas tarefas. A primeira é o fato de elas persuadirem o/a leitor/a de que foi feita uma quantidade admissível de pesquisa. A segunda função é indicar quais foram as fontes basilares do/a historiador/a. Além disso, elas variam de acordo com as condições de sua produção: denotam leituras feitas antes da produção do texto que acompanham ou servem como prova de uma tese preexistente.

Por causa da ideia de credibilidade que as notas passam ao/à leitor/a, elas são até esperadas em textos discursivos, mas não são aguardadas em textos ficcionais. Críticos ressaltam que esse paratexto interrompe a ilusão do texto literário porque quebra a unicidade do texto. Apesar disso, em manifestações de natureza épica – mas não apenas nesses gêneros literários – elas costumam aparecer:

Dante e Petrarca julgavam necessário escrever comentários formais sobre segmentos de sua própria produção poética – uma tradição que continuou, desde os comentários eruditos de Andreas Gryphius sobre suas desagradáveis tragédias eruditas de seis horas, até as notas de T. S. Eliot sobre *The waste land*. Muitos autores renascentistas, a partir de Petrarca, vieram a se considerar como quem escrevia para uma posterioridade tão distante quanto eles estavam dos clássicos (GRAFTON, 1998, p. 35-36)

Genette também observou a presença de notas em obras literárias, mesmo que em menor frequência do que em textos discursivos: “[...] – na verdade muito menos frequentes – que enfeitam ou desfiguram, como se queira, obras de ficção narrativa ou dramática, ou de poesia lírica” (2018, p. 286). Em algumas edições de poemas épicos, podem ser vistas notas ao fim de cada canto, como na edição de 2000 de *Os Lusíadas* (1572), mas não no texto original disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, sendo assim notas alógrafas: “As edições seguintes organizadas por editores é que passaram a conter as notas ao fim dos cantos que abordam algumas possíveis fontes” (GÓIS, 2016, p. 41).

Outras epopeias, como *Sepé: O morubixaba rebelde*, de Fernandes Barbosa, contém 46 notas produzidas pelo próprio autor em um texto com 83 páginas e 8 cantos. Esse paratexto é considerado “um vínculo com a tradição épica clássica”, além de “fundamentais para uma compreensão mais acurada das revisitações históricas feitas pelo poeta, e justificam não só o plano histórico, mas também o literário e maravilhoso” (OLIVEIRA, 2018, p. 144-145). As notas no épico de Barbosa versam, inclusive, sobre as personagens e o enredo.

As notas autorais também estão presentes em *Caramuru*, de Santa Rita Durão (GAMA, 2003), e *Vila Rica*, de Cláudio Manoel da Costa. Mas a presença de notas na primeira edição não impede que em futuras edições elas sejam retiradas. A pesquisadora Milena Pereira da Silva assinala que as notas eram comuns a poemas épicos do século XVII, como *Uruguay*, de Basílio da Gama, e afirma que:

[...] não há um *Vila Rica* sem notas explicativas e estas foram concebidas desde a invenção do poema como recurso que serve à argumentação desenvolvida pelo poeta no decorrer da obra [...] As notas não garantem, assim, a efetuação da finalidade do gênero, embora contribuam diretamente, como protocolo de leitura, para sua consecução (2017, p. 127).

As notas em textos ficcionais, segundo Genette, são aplicáveis em textos de ficcionalidade impura, pois são marcados por referência histórica ou reflexão filosófica: “É mais difícil encontrar notas autorais em textos de poesia ‘pura’, sem fundamento ou pano de fundo histórico” (2018, p. 293). Ou seja, é mais frequente a presença desse paratexto em epopeias por serem um texto híbrido que conjuga vários aspectos históricos e míticos. Por isso, ele afirma que “Quanto mais um romance se desprende de seu pano de fundo histórico, mais a nota autoral pode parecer despropositada ou transgressiva, um tiro de pistola referencial no concerto ficcional” (GENETTE, 2018, p. 294).

Diante dessas considerações, é possível perceber o porquê de o poema épico em questão apresentar notas, já que ele tem uma intenção histórico-geográfica marcante. Em *South America Mi Hija*, as notas ocupam 11 páginas ao final do livro, após o epílogo. São 126 notas no total, sendo que destas 114 são sobre o poema, as partes e as epígrafes dele e 12 são sobre o epílogo. Estas últimas não serão analisadas porque me detive às que dialogam com o poema que foi analisado no primeiro capítulo. A quantidade e a organização das notas aparecem neste quadro:

<i>South America Mi Hija</i>	Notas
Sobre o poema como um todo	1
Sobre as epígrafes antes do poema	4
Sobre o 1º canto	9
Sobre o 2º canto	12
Sobre o 3º canto	7
Sobre o 4º canto	19
Sobre o 5º canto	31
Sobre o 6º canto	13
Sobre o 7º canto	18
Sobre o epílogo	12

Quadro 2: Quantidade e organização das notas.

Elaboração: A autora (2020).

A primeira página contém a primeira nota, que trata da produção do poema épico *South America Mi Hija* como um todo e das referências utilizadas. Num primeiro momento, a autora explica que, ao intitular o livro, o significado não está vinculado a imperialismo, autoritarismo ou presunção parental: “*My meaning is from the poet*” (DOUBIAGO, 1992, p. 285)¹⁴¹. Depois começa o reconhecimento das referências e alusões presentes no poema. Elas vão desde textos teóricos sobre o feminismo, leituras sobre a Colômbia, o Equador e o Peru até pesquisas sobre vocabulário.

A primeira referência é *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, de Dorothy Dinnerstein, sobre a interpretação feminista do complexo de Édipo desenvolvido por Freud. Sobre a Colômbia, o Equador e o Peru, a autora admite que as fontes foram muitas e diversas, mas que as mais indispensáveis são *The South American Handbook*; *The Lost City of the Incas* e *Macchu Picchu: A Citadel of the Incas*, ambos de Hinram Bingham; *Cuzco, Magic City*, de Alfonsina Barrionuevo; *The Realm of the Incas*, de Victor W. Von Hagen, e *South America on \$15 a Day*, de Arnold e Harriet Greenberg.

Além disso, são mencionados textos e artigos sobre a América e o vocabulário, como dicionários e livros sobre etimologia: *The Caribbean Writer and Exile*, de Jan Carew; *The Naming of America: Fragments We've Shored Against Ourselves*, de Jonathan Cohen; *IXOK AMAR GO: Central American Women's Poetry for Peace*, *The Compact Edition of the Oxford Dictionary*, *Toponimias Indigenas de Nicaragua* e o romance de Miguel Asturias, *Strong Wind*. Essas referências reforçam a noção de Genette de que as notas autorais em obras ficcionais são, em sua maioria, complementos documentais ao invés de comentários do autor.

A partir desse primeiro momento, começam as notas organizadas em grupo, de acordo com os cantos, as seções e as subseções do poema épico – que foram mencionados no primeiro capítulo: o título do canto separa as notas em grupos, e os números e letras identificam a qual seção ou subseção aquela nota se relaciona. Segundo Genette (2018), é comum as notas serem chamadas através de um símbolo, seja um asterisco, algarismo ou por uma palavra/linha referente ao texto. Entretanto, existe a possibilidade de uma nota referir-se ao capítulo, à seção ou ao canto como um todo. A autora deve ter mantido essa organização nas notas não apenas porque ela se relaciona com a forma como o livro foi organizado. Outro motivo é a ausência de chamadas dentro do poema avisando o/a leitor/a da existência das notas no fim do livro. Apenas

¹⁴¹ Meu significado vem da poeta

quem lê a obra por inteiro, seguindo a ordem das seções, ou quem folheia o livro verá as notas no fim.

Mais do que se relacionar com a estrutura, as notas agrupadas de acordo com as seções do livro, mas sem chamadas, conseguem não interromper a narrativa. Isso quer dizer que só após saber toda a jornada dos personagens o/a leitor/a terá acesso ao texto referencial – a não ser que ele/a desrespeite a ordem mais evidente e leia de trás para frente. Sobre essa questão, Grafton assevera que para alguns críticos “As referências realmente prejudicam a ilusão de veracidade e de relação imediata [...] uma vez que elas interrompem incessantemente a unicidade da história narrada [...]” (1998, p. 69).

Em *South America Mi Hija*, depois da nota inicial que comenta sobre as fontes para a produção do poema como um todo, começam as notas agrupadas. Elas vão desde a fonte das epígrafes, as referências das obras aludidas no poema, as explicações sobre história e narrativas míticas, os detalhes da viagem até comentários sobre a escolha vocabular. Mas o reconhecimento dos empréstimos estéticos e temáticos não se refere apenas a livros de História. Artigos de revistas, falas de transeuntes, a fonte de um mapa astral do dia em que as personagens estavam em Machu Picchu e a música “Beautiful boy”, de John Lennon, aparecem entre as referências.

Entre as notas que exemplificam a concepção criativa do poema, estão aquelas que abordam o feminino, como os fragmentos da peça *Lysistrata* e do poema de Sappho. Além disso, há uma nota que aborda o empréstimo utilizado como título da subseção no último canto, “*Sun Goddess*”: “*I am indebted to Pat Monaghan’s manuscript, ‘Sun Goddess’, in which she traces the sun as female through many cultures*” (DOUBIAGO, 1992, p. 294)¹⁴². Ainda sobre os empréstimos de temáticas e fragmentos, na nota da primeira seção do primeiro canto, a autora esclarece que a fonte de um dos recursos sonoros/estruturais do poema é de um artigo de revista: “*I am indebted for the motif ‘Out the window ... inside the window’ used through Hija, to Kenneth Koch’s poem, ‘The Simplicity of the Unknown Past’, which appeared in The New York Review of Books, 19 July 1979*” (DOUBIAGO, 1992, p. 286)¹⁴³.

Outros temas que foram utilizados no poema e esclarecidos nas notas são as menções bíblicas e míticas, como o trocadilho com a expressão rosa de Saron e rosa de Sharon. A explicação de termos míticos hindus – como a deusa *Om* e *Linga Sharira* – e greco-romanos –

¹⁴² Sou grata ao manuscrito de Pat Monaghan, “*Sun Goddess*”, em que ela traça o sol como feminino através de muitas culturas

¹⁴³ Sou grata pelo motivo “Fora da janela ... dentro da janela”, usado através de *Hija*, para o poema de Kenneth Koch, “*The Simplicity of the Unknown Past*”, publicado na *The New York Review of Books*, em 19 de julho de 1979.

omphallos, the well of the virgin, the laughless rock – relacionados ao sequestro de Perséfone e à procura por ela feita por Deméter. Também são referenciados Octavio Paz, Walt Whitman, Gabriel García Márques e *Moby Dick*, de Herman Melville.

Como o intuito deste capítulo é analisar como as notas colaboram para a compreensão da concepção criativa do poema épico, assim como auxiliam no entendimento sobre a América do Sul, detenho-me agora àquelas que têm função histórica, mítica, linguística e geográfica sobre o continente americano. Uma delas é a referência frequente a Pablo Neruda, “Alturas de Macchu Picchu”, que, como mencionado no primeiro capítulo, se trata de um empréstimo na concepção criativa de *South America Mi Hija* para “reescrever” uma narrativa sobre a América em que as mulheres também sejam protagonistas. É possível observar a seguir, na nota explicativa da autora, a forma como se deu o empréstimo do poema de Neruda: “*The Spanish throughout this section is from Neruda’s Alturas de Macchu Picchu; there are also references, allusions, and direct translations to English by Nathaniel Tarn and myself*” (DOUBIAGO, 1992, p. 294)¹⁴⁴.

Quanto à presença de paratexto com função histórica, sobre o primeiro canto existe uma nota que explica uma das epígrafes antes do início do poema, relacionando Alberigo Vespucci com o continente americano. O fragmento que compõe essa epígrafe foi retirado de um manuscrito chamado *Central to America*, no qual é explanado que o termo *Amerrique* é um nome indígena que significa vento forte e que está relacionado com o mito Popol Vuh. A epígrafe e a nota colaboram para o entendimento da relação existente entre o poema sobre a América do Sul e a referência ao mito mesoamericano. Além disso, segundo o mesmo trecho, o navegador italiano teria modificado o nome para Amerigo Vespucci.

Sobre o terceiro canto, o paratexto com função histórica aborda uma citação do navegador espanhol Bartolomé Ruiz sobre suas instruções marítimas. Segundo as instruções dele, a ausência de árvores indicava aos navegadores que haviam chegado ao Peru. Esse fragmento foi retirado do livro *Realm*, de Von Hagen. Uma nota sobre o quarto canto refere-se a uma epígrafe utilizada no poema. O trecho é uma citação feita por Carl J. Migdail a um jornal sobre a presença de favelas e pobreza em Lima.

Ainda nesse grupo de notas sobre o quarto canto, mais duas têm função histórica. A primeira trata-se da fonte – *Realm* – do fragmento usado no poema sobre o casamento entre irmãos, comumente realizado entre os Sapa incas e as Coyas. A segunda trata-se de uma explicação do termo *yaravi* – *harawi* – usado no poema. De acordo com a nota, a interpretação

¹⁴⁴ O espanhol ao longo desta seção é de “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda; há também referências, alusões e traduções diretas do inglês por Nathaniel Tarn e por mim mesma.

sobre o termo de que a autora mais gosta diz que ele é uma composição musical de lamento ainda ouvida em Lima que dá autoridade aos poetas orais. Sobre o quinto canto, duas notas retomam personalidades que aparecem no poema épico. Uma delas explica a fonte jornalística – *Revolutionary Worker* – de onde foram retirados os fragmentos em itálico do poema que versam sobre a vida e o assassinato de Edith Lagos. Outra fala sobre Che Guevara.

Sobre o sexto canto, uma nota com função histórica aparece mencionando uma citação de Cieza de León utilizada no poema cuja fonte também é o livro *Realm*: “*If coca did not exist – neither would Peru*”¹⁴⁵. Outra menção é a figura de Tupaq Amaru. A nota esclarece que ele foi o último líder do povo inca, conhecido como Tupaq Amaru II, e que ele e outros incas rebelaram-se contra os espanhóis em 1780.

Em relação às notas com função mítica, sobre o quarto canto aparece uma nota que explica o termo *Mamacocha*, que é a deusa inca do mar, imaginada como uma grande baleia. Outra nota sobre o quinto canto refere-se a *Pachamama* e informa que ela é a deusa da colheita, também conhecida como *Mama Pacha*. Sobre o sexto canto, outra nota esclarece que *Viracocha*, senhor do universo, foi abordado nessa parte do poema através de uma citação de uma oração peruana que ficou preservada em um *quipu* – artefato feito com cordas usado pela administração inca para censo tanto da população quanto de animais e produtos (STEELE, 1967). A última nota com função mítica é sobre o sexto canto e explica que Manko e Raymi foram os primeiros deuses incas.

Com função linguística, existe uma nota sobre o segundo canto quanto ao fato de o quechua ser a segunda língua oficial do Peru e do Equador. Sobre o quinto canto, uma nota explica o termo *acapana ayápacha* – cuja fonte é o livro *Realm* –, que se refere a uma forma de leishmaniose que mutila o rosto (cartilagem do nariz e a boca) que foi observada em alguns transeuntes enquanto as personagens viajavam. Ainda sobre o mesmo canto, aparece a tradução para o inglês de uma cantiga quechua, que era usada em disputas entre adolescentes como rito de passagem para a vida adulta – essa canção foi discutida no primeiro capítulo no item voz autoral – e a fonte – *Cuzco, Magic City*, de Barrionuevo. Outra nota sobre esse canto também aborda a questão linguística ao oferecer uma versão em inglês para outra canção quechua sobre o cholo – esse termo foi abordado no primeiro capítulo no item Estrutura lexical. A última nota sobre esse canto, com função linguística, explica que a palavra *cola* é um termo quechua e significa comerciante, além disso é o nome de uma tribo cuja profissão está relacionada ao comércio.

¹⁴⁵ Se a coca não existisse – também não existiria o Peru.

As últimas notas com função linguística relacionam-se aos usos de vocábulos quechua e aymara no poema, especialmente no sexto canto, porque se trata da passagem em Cuzco – sede original do império inca. A autora comentou em nota que não há um padrão de grafia para essas línguas e que, por isso, ela tentou criar uma lógica para o uso de determinadas palavras de acordo com as fontes pesquisadas, mesmo não tendo conhecimento aprofundado sobre o assunto: “*I have attempted some standardization but without a more thorough knowledge of the languages, of the Indian history and mythology, of the Spanish and English influences (oppressions), [...] I hesitate to take liberties [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 292)¹⁴⁶. Apesar da similaridade entre as palavras, a escritora evitou presumir que se referissem à mesma coisa e, portanto, decidiu usar a grafia local quando a temática mítica, histórica ou indígena estava em ênfase – inka, por exemplo – e, quando a informação era uma descrição ou algo relacionado à jornada das personagens, a grafia era do inglês – inca, por exemplo.

A segunda nota com função linguística sobre o sexto canto esclarece, segundo Von Hagen, que a língua quechua não possui as letras b, d, f e j, mas as letras p, t, v e h são usadas no lugar delas. Ainda de acordo com a nota do livro *Realm*, sutis mudanças na pronúncia das palavras alteram o significado delas. Apesar de todos esses detalhes minuciosos e significativos, os incas conseguiram manter todo esse conhecimento rico e complexo sem nunca recorrerem à escrita. A última nota explica que o significado da palavra *Ayar* é cereal e que as fontes para o conteúdo histórico e mitológico sobre o sexto canto vieram dos livros *Cuzco*, *Magic City* e *Realm*.

As notas com função geográfica são as seguintes. Sobre o segundo canto, há uma nota sobre o *Cerro Panecillo*, que é uma montanha em Quito também chamada de *Breadroll Hill*, e outra nota refere-se ao terremoto de 23 de novembro de 1979, que ocorreu na Colômbia com vários mortos e feridos. Sobre o quinto canto, há uma nota acerca de uma epígrafe que esclarece que *Apurimac-Chaca* era uma ponte sobre o rio *Apurimac* e que este nome significa o ótimo orador.

As notas explicativas em *South America Mi Hija* são importantes para o entendimento do poema, mas isso não significa que as notas são essenciais e obrigatórias em todos os poemas épicos. Apesar de ser um recurso opcional e comum, elas auxiliam na tomada de conhecimento sobre os referentes do poema, não apenas aqueles de cunho histórico. No *corpus* em questão, as notas apresentam a proposta do livro de retomada do conhecimento e da cultura da América do Sul, por isso elas são importantes para a compreensão do poema, especialmente aquelas que

¹⁴⁶ Eu tentei alguma padronização, mas sem um conhecimento mais profundo das línguas, da história e mitologia indígenas, das influências espanholas e inglesas (opressões), [...] hesito em tomar liberdades [...]

versam sobre a diversidade linguística e as figuras históricas e míticas. O paratexto ainda esclarece termos essenciais para o entendimento da concepção criativa do épico, como as partes do caminho percorrido por Deméter em busca da filha que são utilizadas no corpo do poema, e dão reconhecimento às fontes, principalmente ao poema mais referenciado, “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda. Portanto, tais referentes são dados imprescindíveis à leitura épica e à leitura da América do Sul.

Apesar disso, elas não desvendam por completo um poema épico tão longo e complexo como o texto de Doubiago. Devido à multiplicidade de vozes e à fragmentação das partes que dialogam entre si, é preciso uma leitura atenta para observar os pontos de contato entre narrativas de origens tão diversas – egípcia, hindu, greco-romana, cristã, inca, geográfica, histórica – e o discurso uníssono que elas formam ao final do livro: as sociedades patriarcais são violentas com as mulheres e as disciplinam a continuarem silenciadas, de maneira a preservar essa estrutura, mas depende da própria sociedade reverter esse sistema e iniciar o processo de ressignificação dessas narrativas ao “escrever” um futuro diferente.

Como visto anteriormente, Onfray (2009) assevera que a pulsão da errância é mais bem nutrida pela literatura, especialmente a poesia. Além disso, ele afirma que é no mapa que se realiza a primeira viagem, usando as coordenadas do planisfério e a imaginação, e que a poesia e a literatura adicionam substância aos mapas e atlas. Portanto, para auxiliar nesse processo de compreensão do poema épico e na diversidade geográfica da América do Sul, apresento no próximo item os mapas que esclarecem a jornada feita pelas personagens – especialmente devido ao fato de as notas com função geográfica serem minoria no paratexto.

2.2 Mapa para Machu Picchu

Nesta seção, trato dos referentes geográficos presentes nos cantos do poema épico *South America Mi Hija* de maneira que formem um caminho até Machu Picchu. O mapa referente à jornada dos personagens é uma contribuição desta pesquisa para a compreensão do poema e mais um recurso de conhecimento sobre a geografia da América do Sul. Para facilitar a apresentação dos espaços, devido às distâncias percorridas, os mapas estão desmembrados de acordo com os cantos do livro. Os planisférios foram feitos no site *My Maps*, do *Google*, através da descrição do trajeto de cada canto. A escolha por essa ferramenta deu-se pela precisão, já que as informações nele são atualizadas por satélite. Em segundo lugar, os planisférios podem ser acessados por qualquer pessoa com acesso à internet e ao link, dessa forma as informações podem ser popularizadas.

É relevante abordar quais referentes geográficos são parte da viagem feita pelas personagens porque dos vários termos mencionados durante o poema nem todos fazem parte do percurso feito por mãe e filha. É comum aparecerem regressões geográficas e temporais no épico. Além disso, a fragmentação dos planos também interfere na leitura, pois alguns termos são aludidos e, então, retomados muitas páginas depois. Por fim, a ordem como os termos de cunho geográfico aparecem no poema não é necessariamente linear, seguindo do Norte ao Sul – levando em consideração que as personagens são estadunidenses e buscavam Machu Picchu no hemisfério Sul.

Os modos como os locais são apresentados no poema são a partir da observação feita do ônibus (*out the window*), com o passeio das personagens pelo local ou a apresentação de um recorte histórico/mítico a partir do espaço visitado. Além disso, as distâncias percorridas não são similares. Nos cantos 1, 3 e 5, ou seja, os que são nomeados “*The Road to*”, as distâncias são maiores porque várias cidades são visitadas, enquanto nos cantos 2, 4, 6 e 7 os locais são mais próximos, geralmente dentro da mesma cidade.

No primeiro canto, “*The Road to Quito*”, o poema já se inicia em um trajeto de ônibus na Colômbia – “*Out the window, Colombia, out the window*” (DOUBIAGO, 1992, p. 3)¹⁴⁷, em Bogotá, e prossegue por Ibagué. Em um passeio por Impiales, a filha pergunta à mãe o que é o Terceiro Mundo. Elas atravessam a fronteira a pé e, já no território do Equador, em Túlcan, vão em busca de um café, passam por Atuntaqui, Cotacachi e Otavalo, onde veem um homem galopar para Cayambe. O trajeto feito pelas personagens pode ser visualizado na imagem a seguir ou através do seguinte link: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1_yEsyTetYccsCCBEyadeyBxOByjDOei4&usp=sharing.

¹⁴⁷ Pela janela, Colômbia, pela janela

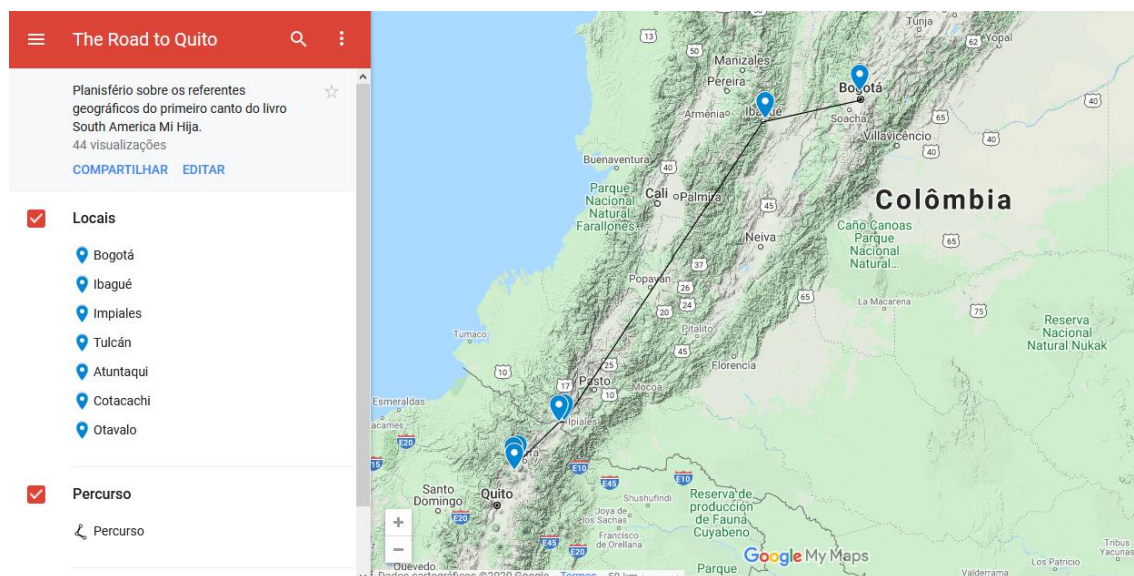


Figura 2: “The Road to Quito”.

O segundo canto, “*Quito*”, já se inicia na capital do Equador. Ou seja, a porção da viagem entre *Otavallo* e *Quito* não é narrada. O canto começa ressaltando a visão, a partir do ônibus, de *Pichincha* e *Cerro Panecillo* usando a expressão *out the window*, o que pode indicar que não necessariamente elas subiram nessas áreas montanhosas, mas que observaram de longe. Depois, mãe e filha andam na *Plaza de la Independencia*, entram na *Catedral de Santa Iglesia* e, por fim, se hospedam em um hotel e observam as pessoas caminhando pela rua. Os referentes geográficos do segundo canto podem ser visualizados na imagem a seguir ou através do link: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1JGSGdA9LpiiDpab8n_X-Efi9Y5s7Mxna&usp=sharing.

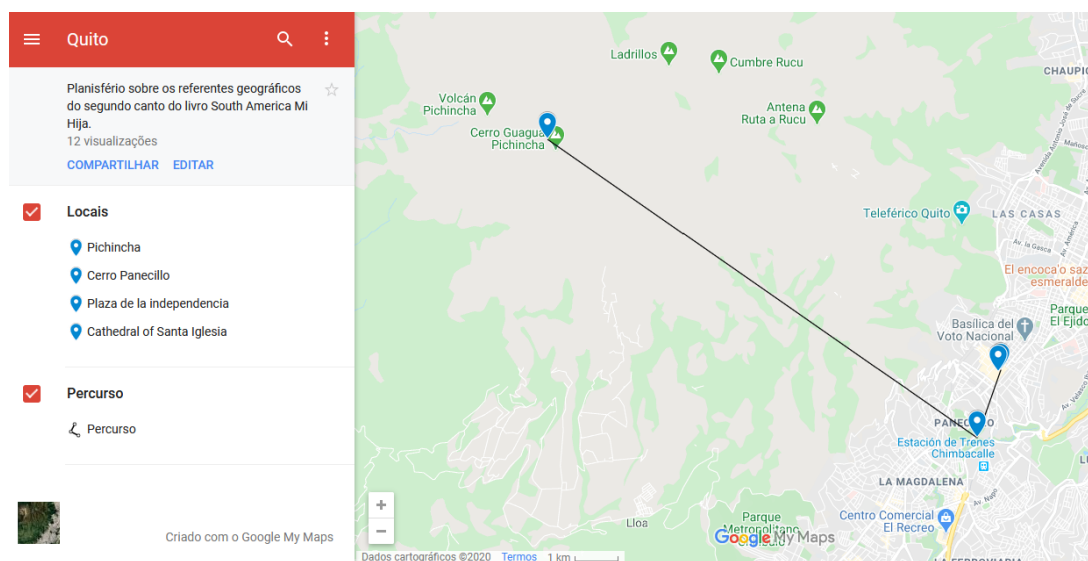


Figura 3: “Quito”.

No terceiro canto, “*The Road to Lima*”, é apresentada a rota feita de ônibus do Equador para o Peru: “*Out the window all night the local route/ Quevedo, Babahoyo, Milagro, Machala, Santa Rosa, Huaquillas,*” (DOUBIAGO, 1992, p. 43)¹⁴⁸. Depois desse percurso em cidades equatorianas, mais à frente aparece o termo *Chiclayo*, que se refere à cidade por onde elas passaram no território do Peru. Ou seja, primeiro é narrada a passagem em uma cidade peruana para depois ser mencionado o que aconteceu anteriormente na travessia da fronteira entre o Equador e o Peru. Então, elas ressaltam pelo ônibus a visão do Oceano Pacífico e a região desértica e montanhosa do Peru. Ainda do ônibus, elas observam um templo de rocha de *Sechín*, depois passam por *Chimbote*, *Paramonga* e *Pasamayo*: “*Out the window the sun rises on the third day/ our bus still descending/ the coast of Perú/ Paramonga/ Pasamayo/ Chimú*” (DOUBIAGO, 1992, p. 63-64)¹⁴⁹. Os referentes geográficos do terceiro canto podem ser visualizados na imagem a seguir ou através do link: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1AvsdWdlotaPwEF_GfZOftc1i9Z9mowPY&usp=sharing.

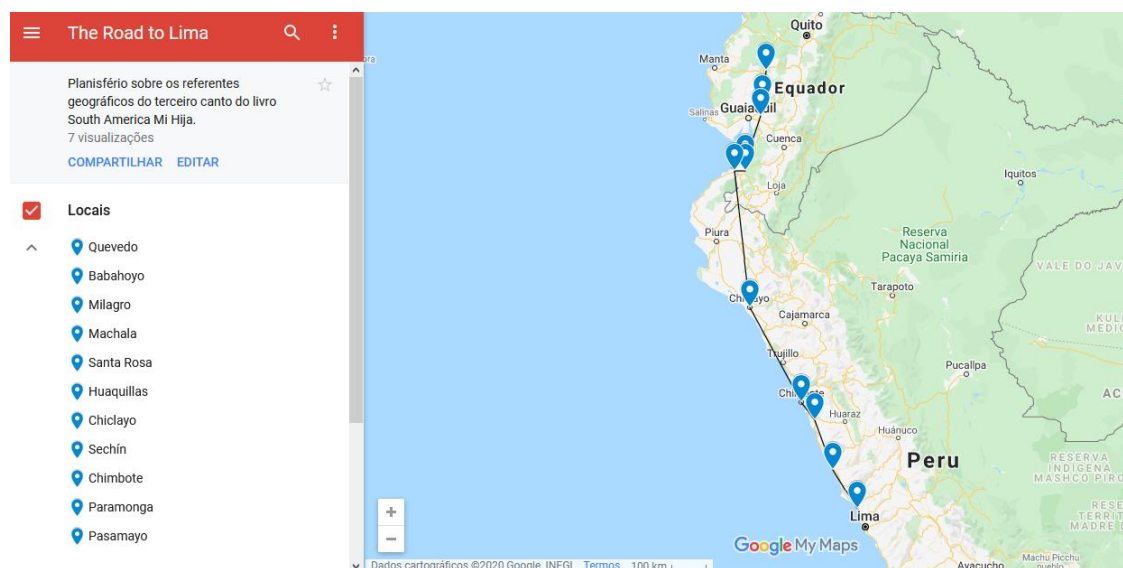


Figura 4: “*The Road to Lima*”.

No quarto canto, “*Lima*”, elas já se encontram hospedadas em um hotel em *Miraflores*, na capital do Peru. É nessa parte do poema épico que há outra regressão e é narrado o início da viagem em *Utah*, nos Estados Unidos. Então, a narrativa volta-se ao que ocorre no Peru: enquanto caminham pela parte antiga da capital, elas chegam a *Plaza de Armas*; nesse

¹⁴⁸ Pela janela a noite toda a rota local/ Quevedo, Babahoyo, Milagro, Machala, Santa Rosa, Huaquillas,

¹⁴⁹ Pela janela, o sol nasce no terceiro dia / nosso ônibus ainda está descendo / costa do Peru / Paramonga / Pasamayo / Chimú

momento, é abordada no poema a presença histórica de Pizarro. Ele fundou a cidade em 1535 e a nomeou à época de *Ciudad de los Reyes* (PORTUGAL; MORAIS, 2010). Os referentes geográficos do quarto canto podem ser visualizados na imagem a seguir ou através do link: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1GenJUnGUTiYH-M8NDhgVob2SS_NLToic&usp=sharing.

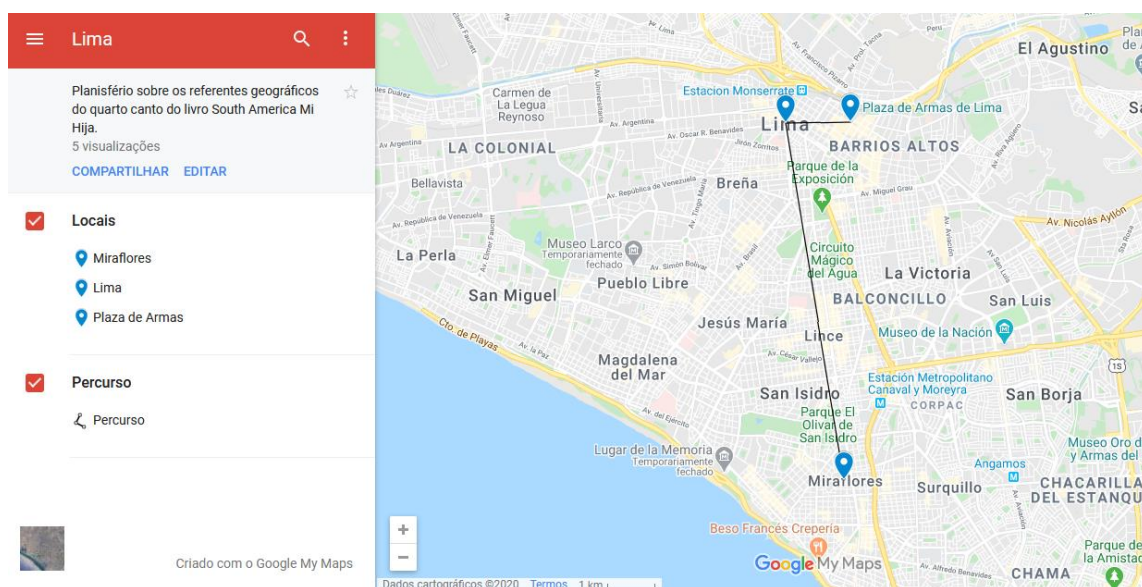


Figura 5: “Lima”.

No quinto canto, “*The Road to Cuzco*”, é descrita a rota de ônibus de Lima para *Huancayo*, passando por *La Oroya*, *Yauli*, *Mantaro* e *Concepción*, onde um garoto entra no veículo para vender refrigerante e é maltratado pelo motorista. Já em *Huancayo*, a filha tem os pertences roubados. Pela janela do ônibus, elas observam a estrada elevada a 13 mil pés próximo a *Pucapampa*, enquanto abaixo ficam as linhas de Nazca. Elas passam por *Huanto*. Em *Ayacucho*, um homem arranca fios de cabelo da mãe pela janela do ônibus; nessa mesma cidade, elas observam o local onde houve batalhas em 1824.

Essa é uma das partes exemplares da característica fragmentária do poema, pois as personagens estão em *Ayacucho*, em seguida aparecem versos sobre o passado histórico, em 1982, nessa mesma cidade, sobre Edith Lagos. Depois aparece um trecho sobre a manifestação de mães no mesmo ano da viagem, 1979, mas na praça central de Lima, e, então, a narrativa volta a falar de acontecimentos históricos de 1824 em *La Quinoa*, *Ayacucho*. Em seguida, as personagens retomam a viagem, e o ônibus quebra. Assim que ele é consertado, elas partem de *Abancay*. Os referentes geográficos do quinto canto podem ser visualizados na imagem a seguir

ou através do link: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1vDDVxeEzpv-6qVPpZzWIOhNIEEt5Gal8&usp=sharing>.

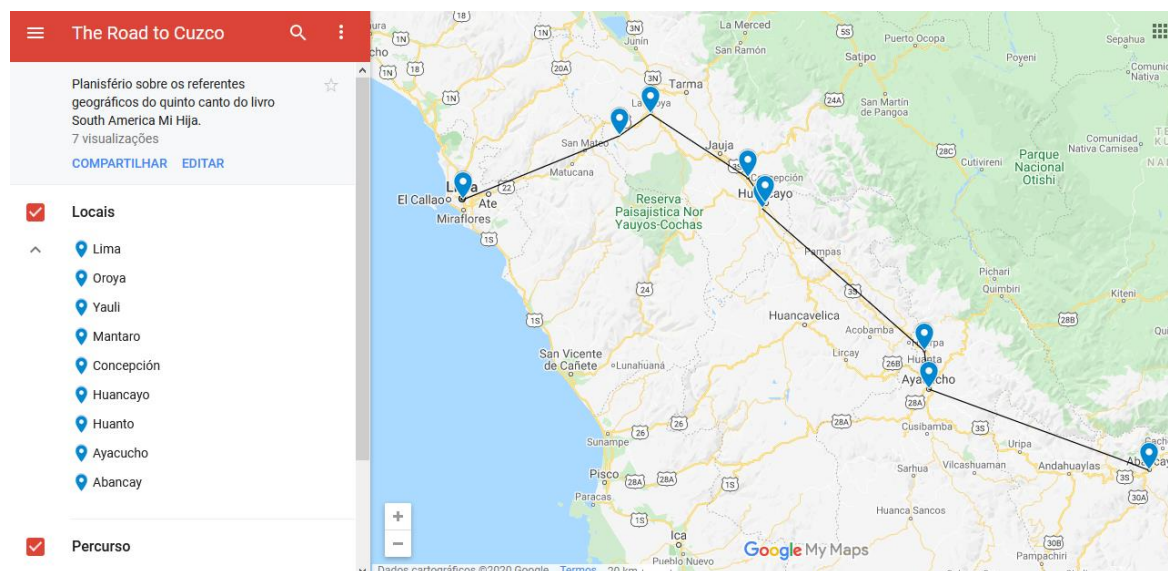


Figura 6: “The Road to Cuzco”.

No sexto canto, “Cuzco”, elas passeiam de ônibus na cidade no Dia dos Mortos, depois passam próximo às terras de *Pacarectanpu*. Depois disso, vários recortes históricos do Império inca são resgatados através das construções mencionadas, começando pelo mito fundador dos quatro irmãos e das quatro irmãs que surgiram de uma caverna em *Pacarectanpu*. Depois outros fatos históricos sobre *Qorikancha*, *Square of Weeping*, atualmente chamada de *Plaza de Armas*, são apresentados.

Ainda nesse canto, na viagem entre mãe e filha, elas passam pela *Square of Joy*, onde um homem grita de longe para elas; depois passeiam pela *Square of Weeping* e procuram por artefatos do pai de Pocahontas, que, segundo a mãe, teriam sido enviados por engano para Cuzco. Elas visitam *Saqsaywaman*, *Catedral Cristo de Negrido*, depois, fora do *Palace of the Serpents* e de frente ao convento, *The Virgins of the Sun*, a filha pergunta à mãe o que é uma virgem. Por último, elas vão à *University of Cuzco*.

É preciso tecer alguns comentários sobre a nomeação dos espaços nesse canto. Foram privilegiadas expressões coloquiais ou de origem incaica ao invés dos nomes investidos pelos colonizadores. Primeiramente, *Square of Weeping* e *Square of Joy* são, respectivamente, *Huacaypata* – ou *Awkaypata*, atualmente chamada de *Plaza de Armas* ou *Plaza Mayor* – e *Cusipata* – atualmente chamada de *Plazoleta Regocijo*. De acordo com Tatiana Mosqueira (2003), no período incaico a cidade de Cuzco possuía uma zona nobre onde os governantes

moravam e onde estavam localizados os principais lugares de culto. Um desses locais em que as cerimônias religiosas aconteciam era a praça *Huacaypata*, mas ela era ocupada apenas pelos nobres e sacerdotes. A população podia acompanhar os eventos da praça *Cusipata*, que à época era adjacente. Com a chegada do período colonial, as duas foram separadas com prédios. Acredita-se que o motivo de elas serem nomeadas com as palavras lamento (*weeping*) e alegria (*joy*) é por causa das cerimônias religiosas que ocorriam na *Huacaypata*, enquanto *Cusipata* abrigava as feiras, os mercados e as reuniões populares.

Saqsaywamam e *Qorikancha* são nomeados no poema épico de acordo com os nomes de origem inca, mesmo o último tendo sido renomeado como Convento de Santo Domingo quando os colonizadores espanhóis demoliram o templo inca. Os objetos de ouro foram saqueados, e as pedras da construção foram usadas como base para erguer o mosteiro. Segundo Mosqueira (2003), esse processo de dominação através da arquitetura tornou-se comum no período colonial, surgindo os muros de transição – base da parede com pedras de antigas construções incas, e o restante feito a partir de técnicas do colonizador. Esse mesmo procedimento de suplantar um espaço de importância religiosa por outro também ocorreu com o Convento Santa Catalina, que é chamado no poema de *Convent, The Virgins of the Sun*. A atual moradia das freiras, pertencentes à fé cristã, era onde ficava localizada a *Acclahuasi* – como explicado anteriormente, era a moradia apenas das virgens dedicadas ao sol, sacerdotisas ou possíveis segundas esposas do Sapa inca.

Esse método de dominação do espaço aconteceu com o *Palace of the Serpents*. Essa expressão usada no poema refere-se à atual Igreja da Companhia de Jesus. Essa construção foi feita propositalmente sobre as pedras da demolição do *Amarucancha* (CORRIENTE, 2018). No local onde ficava o palácio, foi construída também a universidade a que o poema faz referência. Os versos dizem que da universidade saíam vozes estridentes dos auto-falantes em direção à praça dos lamentos. O prédio de educação superior que se encontra nas proximidades da *Huacaypata* é, atualmente, a Faculdade de Direito da Universidade Nacional *San Antonio Abad del Cusco*, ao lado da Igreja da Companhia de Jesus (RODRÍGUEZ; ARROQUIA, 1994).

Catedral Cristo de Negrido também é uma nomeação de cunho coloquial que aparece nesse canto e se refere ao *Señor de los Temblores* ou *Taytacha Temblores*. Segundo Rogelio Altez (2017), este seria um dos exemplos do sincretismo religioso formado pelas lógicas cristã, indígena e africana: Cristo negro associado a *Pachacamac*, o deus inca que controla a força da terra e os tremores. Esse culto surgiu em 1650 devido ao terremoto que assolou e destruiu boa parte da cidade. De acordo com a lenda, durante os tremores a população pegou várias imagens

de santos e rezaram, mas apenas quando alguém pegou uma imagem de Cristo crucificado em uma gaveta e levou em procissão é que cessaram os tremores (CENTENO, 2013).

Segundo Steele (1967), esse sincretismo religioso com *Pachacamac* pode ter surgido anteriormente em uma capela da cidade que tinha uma pintura de um Cristo negro, o Senhor dos Milagres, que era cultuado pelos povos africanos que foram escravizados e levados até a América do Sul. Com a ocorrência do terremoto, a imagem popularizou-se, mas líderes da igreja tentaram suprimir o culto apagando a pintura. Contudo, isso não foi capaz de abalar a crença da população. A Catedral chamada no poema de *Cristo Negro* é a Basílica Catedral de Cuzco, constituída por três igrejas: a própria Basílica, a Igreja da Sagrada Família e a Igreja do Triunfo. Assim como vários monumentos históricos peruanos, a Basílica foi construída no local do antigo palácio inca Viracocha: “*De acuerdo con la corriente de emplazar las iglesias cristianas en lugares de antiguos cultos locales, la catedral se construyó sobre los cimientos del Suntuahuasi, el palacio templo inca de Viracocha [...]*” (KUBIAK, 2012)¹⁵⁰.

Os referentes geográficos desse canto podem ser visualizados na imagem a seguir ou através do link: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1Fj0-EKuAnMlpGyfV6ng1hYPk4cz0OSxs&usp=sharing>.

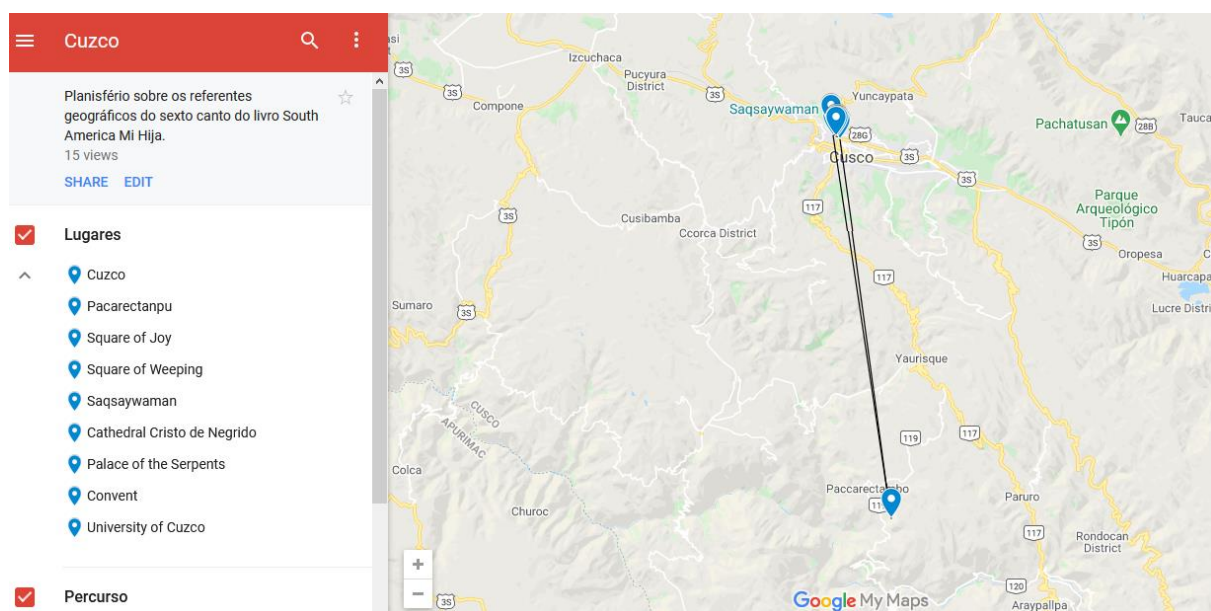


Figura 7: “Cuzco”.

No último canto, “*The Heights of Macchu Picchu*”, as personagens sobem de trem áreas montanhosas próximas ao rio Urubamba, passando pelo Vale Sagrado dos incas, e chegam a

¹⁵⁰ Seguindo a tendência de localização de igrejas cristãs em locais de antigos cultos locais, a catedral foi construída sobre as fundações do *Suntuahuasi*, o templo palácio inca de Viracocha [...]

Wayna Picchu e, então, a Machu Picchu. Quando elas são chamadas para retornar ao trem, sobem nas asas do condor e sobrevoam Machu Picchu. Os referentes geográficos desse canto podem ser visualizados na imagem a seguir ou através do link: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1Ugo2rH0jDtRgCnKG304ZnLdGXUF4Cq26&usp=sharing>.

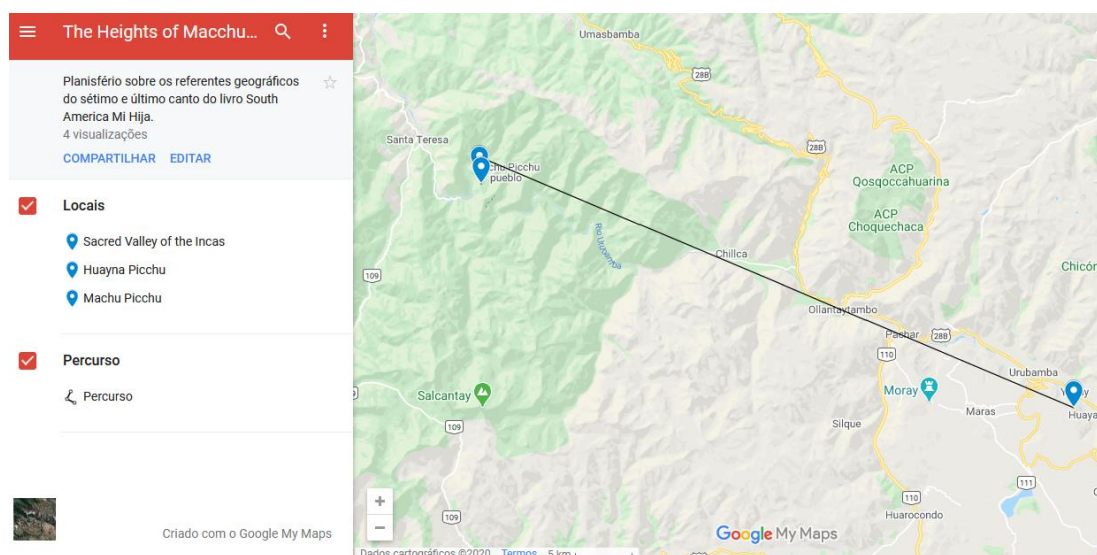


Figura 8: “The Heights of Macchu Picchu”.

Esses mapas referentes à jornada das personagens constituem uma contribuição desta pesquisa para a compreensão do poema épico *South America Mi Hija* e mais um recurso de conhecimento sobre a geografia da América do Sul, especialmente por causa da característica fragmentária do poema e das regressões temporais e espaciais. Além disso, a diversidade vocabular pode levar ao desentendimento, por exemplo: a cidade que se desenvolveu próximo a Machu Picchu é grafada no poema como *Wayna Picchu*, enquanto em mapas ela é grafada com h, *Huayna Picchu*. Essa diferença ocorre inclusive com Machu Picchu: “*Most everyone spells Macchu Picchu with one c, while Neruda uses two [...] While ‘Machu Picchu’ is the standard spelling, ‘Macchu Picchu’ is by no means wrong*”¹⁵¹, como ressalta Tomás Q. Morín nas notas da edição bilíngue de *Alturas de Macchu Picchu* (2015). Esse posicionamento é baseado no argumento de que quechua era uma língua oral e, por isso, não se sabe ao certo qual o modo adequado de grafar.

¹⁵¹ Quase todo mundo escreve Machu Picchu com um c, enquanto Neruda usa dois [...] Enquanto ‘Machu Picchu’ é a grafia padrão, ‘Macchu Picchu’ não está errado de forma alguma.

Encerrada esta abordagem às notas explicativas e ao mapeamento da jornada realizada por mãe e filha, protagonistas da viagem épica, encerro minha própria viagem pelo poema de Doubiago com as últimas considerações sobre o trabalho realizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve o intuito de analisar os aspectos formais do poema *South America Mi Hija* (1992), de Sharon Doubiago, quanto às características épicas, de modo a fundamentar uma recepção da obra como epopeia inserida no curso da épica ocidental e atestar a relevância das notas explicativas enquanto chaves de leitura tanto do poema quanto da América do Sul e apresentar o mapeamento da jornada épica realizada por mãe e filha em parte do território sul-americano.

A análise das características da épica no poema de Doubiago comprovou que é possível considerá-lo um poema épico, pois os aspectos essenciais – os planos literário, maravilhoso e histórico, o heroísmo e a dupla instância de enunciação – estão presentes, inclusive a proposição, que se trata de um aspecto opcional. A filiação à tradição épica ficou mais evidente graças às alusões frequentes a “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda. Entretanto, o poema de Doubiago inova ao investir no resgate das vozes femininas tanto no nível mítico quanto no histórico, além de retomar as disputas sobre a terra (colonização, imperialismo), já que a terra é vista como uma extensão do feminino.

Ao dimensionar o modo como o plano literário da obra organizou os referentes históricos e míticos que conformam a matéria-épica do poema, reconhecendo os recursos de linguagem, a estrutura formal, o impacto semântico dos títulos das partes, a construção múltipla do heroísmo épico, a referenciação literária e a emulação épica, pude demonstrar as afinidades da obra com a tradição épica. Assim, por tudo o que foi dimensionado na análise, pude afirmar que *South America Mi Hija* é uma manifestação épica que dá voz heroica às mulheres sul-americanas, continuando uma proposta que foi iniciada em *Hard Country* com o povo indígena mojave na porção Norte do continente. Dessa maneira, os dois poemas longos e épicos de Doubiago seguem uma lógica similar a Hwui Shan e os monges budistas que, supostamente, chegaram ao continente americano em 499 d.C. no Alaska e seguiram uma rota em direção à América Central e do Sul.

A hipótese defendida em relação à presença das notas explicativas foi que tal paratexto auxilia na compreensão dos referenciais históricos, mitológicos – entre outros – de epopeias e, mais especificamente no caso do *corpus* em análise, na apreensão da concepção criativa do poema e da América do Sul. Para alcançar tais objetivos, o poema foi analisado, primeiramente, segundo as categorias presentes na poesia épica no primeiro capítulo, e, no segundo capítulo, foi apresentada uma discussão sobre a relevância das notas explicativas para a compreensão

dos referentes históricos, mitológicos etc. de epopeias. Além disso, foi feita a análise das notas presentes em *South America Mi Hija*.

No segundo capítulo, foi visto que a viagem em *South America Mi Hija* é mais do que uma oportunidade para as personagens relaxarem e saírem da rotina. A jornada épica lhes ofereceu a oportunidade de conhecerem mais sobre os povos sul-americanos, assumindo o papel do viajante: disposto a viver novas experiências sem forçar ideias preconcebidas sobre a cultura com que está em contato. Esse tipo de abertura que uma jornada oferece viabilizou que mãe e filha se (re)conectassem para não mais permitir que o silêncio entre elas se impusesse, traduzindo uma incomunicabilidade. Além disso, o poema usa a pulsão da errância para questionar quais são as reais prioridades do indivíduo atual, tão pautado pelo consumismo capitalista e tão ausente de experiências imateriais. A jornada do poema épico pode ser, ainda, um resgate para os/as leitores/as que têm pouco acesso a informações sobre o continente americano e que, quando têm, as imagens estão carregadas de estereótipos nocivos inclusive à formação de uma noção de pertencimento.

Ainda no segundo capítulo, foram analisadas as notas explicativas. Devido à grande quantidade de referentes presentes em *South America Mi Hija*, as notas servem como uma extensão do corpo de texto ao conseguir proporcionar tanto uma visão da concepção criativa do poema quanto um recurso de conhecimento sobre a América, pré e pós-colombiana. As notas versam sobre eventos e personalidades históricas e também sobre informações linguísticas locais, comprovando, assim, a hipótese de que elas colaboram tanto com a leitura do poema quanto com a leitura da América do Sul, portanto servindo como chaves de leitura.

Graças à característica geográfica predominante do poema, planisférios foram elaborados para facilitar o entendimento do trajeto das personagens, especialmente por causa das regressões temporais e espaciais frequentes. Além disso, as nomeações de origem coloquial ou incaicas presentes no sexto canto, mais do que se coadunarem à proposta do livro de resgatar narrativas (*this journey backward in time*), oferecem um novo olhar sobre a colonização e a dominação através da arquitetura. Por conseguinte, a elaboração dos planisférios contribui não apenas para a popularização dessa obra estudada, como também auxilia na disseminação de referentes geográficos sobre a América do Sul.

Desse modo, os mapas e a leitura do poema oferecem o contato com um grande volume de referentes – míticos, históricos, geográficos –, assim como com outras epopeias que servem de incentivo aos leitores e às leitoras a se questionarem sobre que tipo de conhecimento e sentimento de pertencimento é alimentado com relação à América do Sul.

Por fim, este estudo, inaugurando a fortuna crítica da obra no âmbito dos estudos acadêmicos brasileiros, procurou contribuir com as pesquisas sobre a produção de poemas épicos de autoria feminina, como o “Mapeamento de Obras Épicas” desenvolvido pelo CIMEEP, e se fez presente na *Revista Épicas* por meio de artigo no qual divulguei algumas considerações iniciais da pesquisa. Além disso, a pesquisa vai na direção de colaborar com a popularização de poemas épicos de autoria feminina, tal como o *corpus* em questão, e estimular novas abordagens a *South America Mi Hija*, que, certamente, constitui um vasto campo de possibilidades investigativas, dada sua natureza híbrida em termos de repertórios linguístico, cultural e social.

Esta pesquisa espera ainda, de outro lado, e complementarmente, auxiliar nas discussões sobre a existência e a relevância das notas de rodapé em poemas épicos tanto para o entendimento da concepção criativa quanto para o conhecimento sobre diferentes culturas, no caso de *South America Mi Hija*, sobre as mulheres e a América do Sul: “Existir é sair de si, é se abrir a um outro” (MAFFESOLI, 2001, p. 32).

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1991.
- ALLEN, Catherine J. When Pebbles move mountains. In: HOWARD-MALVERDE, Rosaleen. **Creating context in Andean cultures**. New York: Oxford University Press, 1997. p. 73-84.
- ALTEZ, Rogelio. Historias de Milagros y temblores: fe y eficacia simbólica en Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII. **Revista de Historia Moderna**, Espanha, n. 35, p. 178-213, jun. 2017. Disponível em: <https://revistahistoriamoderna.ua.es/article/view/2017-n35-milagros-temblores-y-terremotos-fe-y-simbolismo-en-hispanoamerica-siglos-xvi-xviii>. Acesso em: 15 set. 2020.
- ARISTOPHANES. **Lysistrata**. Ohio: Faenum Publishing, 2017.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- ARREDONDO, Patricia; BORDES, Veronica; PANIAGUA, Freddy A. Mexicans, Mexican Americans, Caribbean, and Other Latin Americans. In: MARSELLA, Anthony J.; JOHNSON, Jeannette L.; WATSON, Patricia; GRYCZYNSKI, Jan. **Ethnocultural perspectives on disaster and trauma: foundations, issues and applications**. New York: Springer, 2008. p. 299-320.
- BANHURST, Kevin G. Contemporary Terrorism in Peru: Sendero Luminous and the Media. **Journal of Communication**, v. 41, n. 4, p. 75-89, fev. 2006. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1460-2466.1991.tb02332.x>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- BARKER, Eileen. Religious movements: Cult and Anticult since Jonestown. **Annual Review of Sociology**, California, v. 12, p. 329-346, ago. 1986. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.12.080186.001553>. Acesso em: 15 set. 2019.
- BAROM, Wilian Carlos Cipriani. Noção de pertencimento latino-americano de jovens brasileiros no ano de 2013. In: IX Ciclo e II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, n. 9 e n. 2, 2017, Ponta Grossa. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2017, s.p. Disponível em: <https://proceedings.science/ciel-2017/papers/-a-nocao-de-pertencimento-latino-americano-de-jovens-brasileiros-no-ano-de-2013>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- BAROM, Wilian Carlos Cipriani. **Integração latino-americana e consciência histórica: a noção de pertencimento latino-americano de jovens brasileiros no ano de 2013**. 2017. 253 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/1237>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENSON, Elizabeth P.; COOK, Anita G. **Ritual Sacrifice in Ancient Peru**. Austin: University of Texas Press, 2001.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: MEC/Departamento de Assuntos Culturais, UFF/FCRB, 1973.

BOTELL, Miguel Lugones; VALDÉS, Mirtha Prieto; BERMÚDEZ, Marieta Ramírez. La madre más joven de la historia. **Revista Cubana de Ginecología y Obstetricia**, Cuba, v. 40, n. 1, p. 136-140, 2014. Disponível em: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0138-600X2014000100014. Acesso em: 15 set. 2019.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. São Paulo: Vozes, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BROOKS, Gwendolyn. **Annie Allen**. California: Greenwood Pub Group, 1949.

BROWNING, Elizabeth. **Aurora Leigh**. London: J. Miller, 1864.

CAHILL, David; TOVÍAS, Blanca. **Elites indígenas en los Andes: nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial**. Quito: Abya-Yala, 2003.

CALDERÓN, César Augusto Barahona. Kharisiri. Animal or human? A potential decolonizer. **Revista de investigación em contabilidade**, Peru, v. 1, n. 1, p. 1-26, 2018. Disponível em: <http://revistas.upsc.edu.pe/journal/index.php/RIC/article/view/1>. Acesso em: 15 maio 2020.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CENTENO, David Ugarte Vega. La curación del Taytacha. In: OCHOA, Jorge Flores; FLORES, Manuel Ollanta Aparício; ARGUMEDO, Roberto Samanez; CENTENO, David Ugarte Vega; MAYOLO, Liliana Saldívar Antúnez de. **Tesoros de la Catedral del Cusco**. Arequipa: Biblos, 2013. p. 104-127.

COCTEAU, Jean. **A dificuldade de ser**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **Uma temporada com Montaigne**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

CORRIENTE, Marina Mellado. References to Morganatic Marriage in some of the Pictorial Versions of the Marriage of Captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta. **Annales de Historia del Arte**, Madrid, n. 28, p. 339-360, 2018. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Morganatic-Marriage-in-some-of-the-Pictorial-of-The-Corriente/d826d346b5bfb3903039b17b82cc26c656a1608a>. Acesso em: 15 set. 2020.

DOUBIAGO, Sharon. **Hard Country**. Minneapolis: West End Press, 1982.

DOUBIAGO, Sharon. **South America Mi Hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

DOUBIAGO, Sharon. "South America" Naming the taboo – An interview Sharon Doubiago. [Entrevista concedida a] Belén Bistué, Shawn Doubiago, Mela Jones Heestand, and Daphne Potts. **Brújula**, Califórnia, v. 7, p. 174-204, 2009. Disponível em: <http://brujula.ucdavis.edu>. Acesso em: 15 jan. 2019.

DOUBIAGO, Sharon. An interview with Sharon Doubiago. [Entrevista concedida a] Jenny Goodman. **University of Wisconsin Press**, Wisconsin, v. 38, n. 1, p. 1-43, 1997. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA19369756&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00107484&p=AONE&sw=w>. Acesso em: 10 jan. 2019.

EURÍPEDES. **Electra**. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson, 2005.

FORBES, David. On the Aymara Indians of Bolivia and Peru. **The Journal of the Ethnological Society of London**, Londres, v. 2, n. 3, p. 193-305, 1870. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3014456>. Acesso em: 15 abr. 2020.

GAMA, Luciana. A retórica do sublime no *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 122-137, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33837>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GARNCARKYK, Dimitri. "A maior obra de que a natureza humana é capaz". O que é uma epopeia no século XVIII?. Trad. Christina Ramalho, Margarida Maria Araújo Bispo e Marie Madeleine Dupon. **Revista Épicas**, ano 4, n. 7, p. 1-29, jun. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.122148>. Acesso em: 15 ago. 2020.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

GIMBUTAS, Marija. **The Living Goddesses**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

GRAFTON, Anthony. **As origens trágicas da erudição**: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. São Paulo: Papirus, 1998.

GÓIS, Gisela Reis de. **Os Lusíadas e Paraíso Perdido**: dois momentos estéticos da poesia épica. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFS-2_944941593c947c7dde55bc50d3bae576. Acesso em: 10 jul. 2019.

HARDMAN-DE-BAUTISTA, Martha J. The mutual influence of Spanish and Andean languages. **Word**, New York, v. 33, n. 1-2, p. 143-157, jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00437956.1982.11435729>. Acesso em: 15 abr. 2020.

HELENA, Lúcia. A tragédia grega. In: VASSALO, Lúgia et al. **Teatro Sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 20-35.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUNT, Sarah A. Women of the Inca Empire: Before and After the Conquest of Peru. **Student Research S.**, Tennessee, p. 1-13, out. 2016. Disponível em: https://knowledge.e.southern.edu/hist_studentresearch/5. Acesso em: 15 maio 2020.

KELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo**. Slovakia: Editora Taschen, 2015.

KIRK, Robio. **Grabado en piedra**. Las mujeres de Sendero Luminoso. Lima: IEP, 1993.

KRENAK, Ailton. Paisagens, territórios e pressão colonial. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 327-343, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-6524.61133>. Acesso em: 15 set. 2020.

KUBIAK, Ewa. La iglesia de los jesuitas en Cusco como un modelo para la arquitectura de la región. **Sztuka Ameryki Lacinskiej Arte de la América Latina**, Poland, n. 2, p. 35-66, dez. 2012. Disponível em: <http://bazhum.muzhp.pl>. Acesso em: 15 set. 2020.

LA VEGA, Inca Garcilaso. **Primera Parte de los Comentarios Reales de Los Incas**. Lisboa: Crasbeeck, 1604.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil. Brasília: Ministério da Educação, Sec. de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museo Nacional, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINEZ, Mônica. Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço. **Intercom-RBCC**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 34-52, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-58442012000100003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 out. 2020.

MCCORMICK, Gordon H.; BERGER, Mark T. Ernest (Che) Guevara: the last “heroic” guerrilla. **Studies in Conflict & Terrorism**, United Kingdom, v. 42, n. 4, p. 1-27, nov. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/1057610X.2017.1398319>. Acesso em: 15 maio 2020.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

MILANEZ, Felipe; SÁ, Lúcia; KRENAK, Ailton; CRUZ, Felipe; URBANO, Elisa; PATAXÓ, Genilson dos Santos. Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas. **Rev. Direito**

e **Práxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 2161-2181, jul./set. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2179-89662019000302161&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 out. 2020.

MISTRAL, Gabriela. **Poema de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1997.

MITCHELL, William. **Perspectives on folklore and the Quechua people of Southern Peru**. 1973. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - University of St. Andrews, United Kingdom, 1973. Disponível em: https://www.academia.edu/11977341/PERSPECTIVES_ON_FOLKLORE_AND_THE_QUECHUA_PEOPLE_OF_SOUTHERN_PERU. Acesso em: 15 abr. 2020.

MOSQUEIRA, Tatiana Meza. **Estudos urbanísticos para reabilitação do centro histórico de Cusco – Peru**. 2003. 141 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.tcc.sc.usp.br/tce/disponiveis/16/160110/tce-07112017-163809/>. Acesso em: 15 set. 2020.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. São Paulo: DIFEL, 1984.

NEWBORN, Sasha. Introduction. In: SAPPHO. **The poems**. Santa Barbara: Bandana Books, 2011. p. 5-9.

O'BRIEN, Thomas. Making the Americas: U.S. Business people and Latin Americans from the Age of Revolutions to the Era of Globalization. **History Compass**, Los Angeles, n. 2, p. 1-29, dez. 2005. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1478-0542.067>. Acesso em: 10 maio 2020.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. *Sepé – O morubixaba rebelde* (1964), um épico moderno. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 40, n. 1, p. 135-156, jun. 2018. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/13075>. Acesso em: 10 jul. 2020.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues. **Por uma história do possível: o feminismo e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o 'Império' Inca**. 2006. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2321>. Acesso em: 15 maio 2020.

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem: Poética da Geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. **Obra reunida**. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

PAZ, Octavio. **Obras Completas**. La casa de la presencia: Poesia e Historia. México: Fondo de La Cultura Economica de Mexico, 2014.

PERSSON, Anders. How do we understand the Coriolis effect?. **Bulletin of the American Meteorological Society**, United States, v. 79, n. 7, p. 1373-1385, jul. 1998. Disponível em:

<https://journals.ametsoc.org/bams/article/79/7/1373/56361/How-Do-We-Understand-the-Coriolis-Force>. Acesso em: 10 maio 2020.

PINCH, Geraldine. **Handbook of Egyptian Mythology**. California: ABC-Clio, 2002.

PORTUGAL, Ana Raquel; MORAIS, Marcus Vinícius. Hernán Cortés e Francisco Pizarro: História e Memórias. **Temas e Matizes**, Paraná, v. 9, n. 18, p. 85-110, dez. 2010. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/5954>. Acesso em: 10 maio 2020.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. 2. ed. modificada. Natal: LucGraf, 2017.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas**: história e mito segundo as mulheres. 2004. 852 f. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RODRÍGUEZ, María Isabel Arroquia; ARROQUIA, María Isabel Gómez. El Cuzco: La ciudad en el mundo andino. **Eúphoros**, Espanha, n. 1, p. 77-86, dez. 1994. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/articulo>. Acesso em: 10 set. 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SACKL, Ana Maria Barrera Conrad. **Tradução e Paratradução do Popol Wuj**: Paratextos e Excertos do Gênesis. 2015. 218 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135992>. Acesso em: 15 maio 2020.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências, n. 9, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** USP, São Paulo, 2008. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DsK3NCzK-WEJ:www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE_SANTOS.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d. Acesso em: 10 out. 2020.

SCHWEIZER, Bernard. **Approaches to the Anglo and American Female Epic**. USA: Ashgate, 2006.

SEMEDO, Odete. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEWARD, Anna. **The Collected Poems of Anna Seward**. London: Routledge, 2016.

SILVA, Aline Santos; OLIVEIRA, Gabriela de Freitas; OLIVEIRA, Gilca Garcia. O Brasil na América Latina: reflexões sobre a construção de identidade(s) latino-americana(s). In: XXXI Congresso ALAS. 31. 2017. Uruguai. **Anais eletrônicos...** Montevideo, 2017, p. 1-17.

Disponível em:
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Ij4MnYfImIEJ:https://www.easyplanners.net/alas2017/opc/tl/3929_aline_santos_silva.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d. Acesso em: 10 fev. 2019.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A mimese épica por emulação. **Revista Épicas**, ano 1, n. 1, p. 14-35, jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v1>. Acesso em: 10 set. 2019.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. São Paulo: Paco, 2017.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. A epopeia brasileira do século XVI ao XVIII. Vol. 2. Aracaju: Artner, 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. Teoria, Crítica e Percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Fabio Mario da. The first epic written and published by a woman in Portuguese: *Memorial da Infância de Christo e Triumpho do divino amor* by Soror Maria de Mesquita Pimentel. **Todas as Musas**, Brasil, ano 7, n. 2, p. 1-10, jun. 2016. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/14Fabio_Mario.pdf. Acesso em: maio 2018.

SILVA, Fabio Mario da. O épico escrito por mulheres na Península Ibérica: Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) e Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661). **Revista Épicas**, Sergipe, ano 1, n. 1, p. 1-11, jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v1>. Acesso em: maio 2018.

SILVA, Milena Pereira. **As notas históricas no poema épico Vila Rica de Cláudio Manoel da Costa**. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017. Disponível em: <http://docplayer.com.br/60122827-Milena-pereira-silva-as-notas-historicas-no-poema-epico-vila-rica-de-claudio-manuel-da-costa.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SOMERVILL, Barbara A. **Great Empires of the past: Empire of the Incas**. USA: Chelsea House publishers, 2009.

SPENCE, Lewis. **The myths of Mexico & Peru**. Londres: George G. Harrap & Company, 2016.

STEELE, Paul R. **Handbook of Inca Mythology**. California: ABC-Clío, 1967.

TIGHE, Mary. **Psyche; or, The legend of Love**. Londres: H. G. Clarke and Co., 1844.

ULLMAN, Leslie. Review: Betrayals and Boundaries: a question of balance. **The Kenyon Review New Series**, Ohio, v. 15, n. 3, p. 182-196, jun. 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4336901?seq=1>. Acesso em: 10 jun. 2020.

UNITED STATES. **Handbook of South American Indians**. Washington: Smithsonian Institution, 1959.

URBINA, Joiro Hernán. **Entre las huellas de la India Catalina**. Colômbia: Panamericana Formas e impressos, 2006.

VAN SANG, Nguyen; THI KIM TIEN, Nguyen. The Monroe Doctrine (1823): origins, principles and effects. **UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education**, v. 31, n. 5, p. 66-72, dez. 2018. Disponível em: <http://jshe.ued.udn.vn/index.php/jshe/article/view/237>. Acesso em: 10 maio 2020.

VERDESIO, Gustavo. Mapping the Pre-Columbian Americas: Indigenous Peoples of the Americas and Western Knowledge. In: CASTRO-KLAREN, Sara. **A Companion to Latin American Literature and Culture**. New Jersey: Blackwell Publishing, 2008. p. 35-48.