



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA ANTUNES SALES DE MELO

**O SENTIDO TERRA DA PALAVRA: Representações do entrelugar na poesia mapuche
escrita em castelhano**

Recife
2020

PAULA ANTUNES SALES DE MELO

**O SENTIDO TERRA DA PALAVRA: Representações do entrelugar na poesia mapuche
escrita em castelhano**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB-4/1719

M528s

Melo, Paula Antunes Sales de

O sentido terra da palavra: representações do entrelugar na poesia mapuche escrita em castelhano / Paula Antunes Sales de Melo. – Recife, 2020.

241f.: il.

Orientador: Roland Walter.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências e anexos.

1. Colonialidade. 2. Poesia mapuche contemporânea. 3. Território. 4. Entrelugar. 5. Pensamento Decolonial. I. Walter, Roland (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-19)

PAULA ANTUNES SALES DE MELO

**O SENTIDO TERRA DA PALAVRA: Representações do entrelugar na poesia mapuche
escrita castelhano**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 18/12/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Karine da Rocha Oliveira (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Rogério Mendes Coelho (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família a paciência com as diversas fases pelas quais passei durante a feitura da tese;

Agradeço à Maria, que chegou no gerúndio da escrita e foi responsável por transformar meu olhar;

À Monica Antunes, José Antônio e Sérgio Borges, minha rede de apoio durante a pandemia, que me auxiliaram como puderam nos cuidados com a minha filha para que eu pudesse ter períodos mais longos de escrita;

Agradeço à professora Pilar, que me ensinou o caminho da poesia Mapuche, à Alícia e à Cláudia por serem família e me ajudarem em todas as viagens em busca de material para o *corpus*;

Às Editoras LOM e Pehuén por existirem e serem sensíveis à causa e por publicarem a maioria dos autores deste trabalho;

À Pascale, minha irmã de vida, por me mostrar o caminho da sensibilidade, por me apoiar em todas as viagens, por me receber e me ensinar tanto nessa troca que dura uma vida;

À Rafaela Cruz, Mariana Andrade e Izabel Fontes por serem interlocutoras inquietas do meu texto, que me fizeram acreditar que era possível transformá-lo quando eu não parecia acreditar mais;

A Roland Walter, por ser sensível ao meu projeto e ter acompanhado esse processo durante esses quatro anos, sem ele os estudos culturais talvez demorassem a chegar até mim;

A todos os professores que participaram do processo de a pesquisa e escrita, em especial a Alfredo Cordiviola, Liane Schineider, Amarino Queiroz, Rogério Mendes e Karine Rocha;

Ao meu tio André Berten e minha tia Maúda que me receberam em sua casa durante o processo de realização da tese;

Ao professor Ricardo Salas (Universidade Católica de Temuco) por ter me direcionado no caminho dos estudos interculturais;

Às professoras Diana Klinger e Luciana di Leone, que me proporcionaram ferramentas para um estudo afetivo da poesia;

Aos que fazem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE pelo apoio sempre amplamente prestado;

À CAPES por fomentar a pesquisa no Brasil e financiar este projeto.

Minha eterna gratidão!

RESUMO

A escritura foi uma ferramenta crucial para a implementação do sistema colonial no território latino-americano. No entanto, desde a colonização que a escrita tem servido de ferramenta significativa para a articulação da prática de descolonização do pensamento. Não obstante, a literatura em seu empenho histórico e artístico assumiu diferentes funções no contexto latino-americano. Os anos 1990 foram marcados pelo reconhecimento das pautas colocadas pelos movimentos indígenas, como o direito à autodeterminação. Ao lado da “oleada indigenista” no continente-americano (PAIRICÁN, 2014), o desenvolvimento da literatura intercultural mapuche também operou como importante vetor para a descolonização simbólica. Entre os anos 1980 e 1990, o surgimento da literatura etnocultural mapuche de duplo registro (CARRASCO, 1995), fundou um sistema literário da poesia mapuche, principalmente no território chileno. A linguagem poética, por sua capacidade de criar uma “segunda natureza” com base na natureza real (DERRIDA, 2014) através do trabalho com imagens (PAZ, 2014) foi ocupada como forma de representar experiência artística do entrelugar, como é o caso mapuche-huilliche. Apesar de toda poesia mapuche escrita de partida estar inserida no entrelugar, a forma de representá-lo, territorialmente e epistemologicamente, acontece de maneiras diferentes, de acordo com a proposta estética de cada poeta. Neste sentido, o *corpus* dessa investigação é composto pelas obras: *Uñumche/ Hombre pájaro* (AILLAPAN, 1994); *De sueños azules y contrasueños* (CHIHUAILAF, 1995); *Arco de interrogaciones* (COLIPÁN, 2005); *Mapurbe: venganza a raíz* (ANIÑIR, 2009); *Parias zugun* (PINDA, 2014) e *Pu llimen ñi rupázuamelkaken/ Seducción de los venenos* (MIRANDA RUPAILAF, 2008). O objetivo dessa investigação foi identificar os elementos estruturadores da representação do entrelugar na poesia de diferentes autores mapuche e conectá-los através de uma análise comparativa baseada em distinções territoriais (campo, cidade e corpo). Como aporte teórico, ancoramos nossas análises nas discussões sobre o território na América Latina (SANTOS, 2006; HAESBAERT, 2002 e 2020; CABNAL, 2010; CRUZ-HERNÁNDEZ, 2006) e sobre colonialidade (MIGNOLO, 2010; ESCOBAR, 2000; QUIJANO, 2005; CUSICANQUI, 2010; SEGATO, 2002; LUGONES, 2014) e sobre trocas interculturais e processos transculturais (SEGATO, 2002; CUSICANQUI, 2010; ORTIZ, 1983; RAMA, 1984; WALTER, 2015), entre outros. Como resultado, observa-se que as diferentes obras articulam o entrelugar territorial ao

espaço poético criativo para a prática-conceituação da descolonização do pensamento na América Latina.

Palavras-chave: Colonialidade. Poesia mapuche contemporânea. Território. Entrelugar. Pensamento Decolonial.

ABSTRACT

Writing was an essential tool for the implementation of the colonial system in the Latin American territory. However, since colonial times, writing has also been an important instrument for the articulation of practices of decolonial thought. Nevertheless, in its historical and artistic effort, Literature had a myriad of functions in the Latin American context. The 1990s were marked by the legitimization and awareness of indigenous movements and their causes, such as the right for self-determination. Paired with the “indigenous wave” (PAIRICÁN, 2014), the development of the Mapuche intercultural literature also operated as a main vector of symbolic decolonization. Between the 1980s and 1990s, the rise of the double register ethnocultural Mapuche literature (CARRASCO, 1995) founded a literary system of Mapuche poetry, especially within the Chilean territory. The poetic language, with its ability to create a “second nature” based on the real nature (DERRIDA, 2014) through working with images (PAZ, 2014), was used with the goal of representing the artistic experience of the in-between places, as it is the case Mapuche-Huilliche. Even though all Mapuche written poetry is registered within the in-between places, the ways of representing these places, regarding both territory and epistemology, differ broadly and accordingly to each poet's aesthetics approach. In this sense, this research's *corpus* is composed by the works: *Uñumche/ Hombre pájaro* (AILLAPAN, 1994); *De sueños azules y contrasueños* (CHIHUAILAF, 1995); *Arco de interrogaciones* (COLIPÁN, 2005); *Mapurbe: venganza a raíz* (ANIÑIR, 2009); *Parias zugun* (PINDA, 2014) and *Pu llimen ñi rupázuamelkaken/ Seducción de los venenose* (MIRANDA RUPAILAF, 2009). This investigation aimed to identify the elements which structure the representation of in-between places in the poetry of several Mapuche authors, connecting them through a comparative analysis based on territorial distinctions (countryside, city, body). As for theoretical framework, we situate our analysis within the debate on territory in Latin America (SANTOS, 2006; HAESBAERT, 2002 and 2020; CABNAL, 2010; CRUZ-HERNANDEZ, 2006), on coloniality (MIGNOLO, 2010; ESCOBAR, 2000; QUIJANO, 2005; CUSICANQUI, 2010; SEGATO, 2002; LUGONES, 2014) and on intercultural exchange and transcultural processes (SEGATO, 2002; CUSICANQUI, 2010; ORTIZ, 1983; RAMA, 1984; WALTER, 2015), among others. As a result, it is observable that the researched works articulate the territorial in-between with poetic-creative spaces for the practice and conceptualization of decolonial thought in Latin America.

Keywords: Coloniality. Contemporary Mapuche poetry. Territory. In-between. Decolonial thought.

RESUMEN

La escritura desempeñó un rol fundamental para la implementación del sistema colonial en el territorio latinoamericano. Sin embargo, desde la colonización que la producción escrita ha sido una herramienta importante para la práctica de descolonización del pensamiento, aunque en sus empleos históricos y artísticos, haya asumido distintas funciones en el contexto latinoamericano. Desde 1990 que América Latina pasa por el reconocimiento institucional de las pautas levantadas por los movimientos indígenas, como el derecho a la autodeterminación. Acompañando la “oleada indigenista” en el continente latino-americano (PAIRICÁN, 2014), el desarrollo de la literatura mapuche intercultural también actúa como un importante vector para la descolonización simbólica a partir del *entre-lugar* y se destaca, entre los años 1980 y 1990, el surgimiento de la literatura etnocultural mapuche de doble registro (CARRASCO, 1995). El lenguaje poético por su capacidad de crear una “segunda naturaleza” basada en la naturaleza real (DERRIDA, 2014), a través del trabajo con imágenes ha sido ocupado como una forma de representar la experiencia artística contemporánea del *entre-lugar* mapuche-huilliche. Aunque toda escritura latino-americana, de partida esté ubicada en el *entre-lugar*, la forma de representar el territorio de cruce ocurre de distintas maneras, según la propuesta estética de cada poeta. En este sentido, el *corpus* de esta tesis está compuesto por los siguientes poemarios: *Uñumche/ Hombre pájaro* (AILLAPAN, 1994); *De sueños azules y contrasueños* (CHIHUAILAF, 1995); *Arco de interrogaciones* (COLIPÁN, 2005); *Mapurbe: venganza a raíz* (ANIÑIR, 2009); *Parias zugun* (PINDA, 2014) y *Pu llimen ñi rupázuamelkaken/ Seducción de los venenos* (MIRANDA RUPAILAF, 2008). El objetivo de esta investigación ha sido identificar los elementos estructuradores de la representación del *entre-lugar* en la poética de diferentes autores mapuche y conectarlos a través de un análisis comparativo basado en las distintas concepciones territoriales (campo, ciudad, cuerpo). De forma teórica, basamos nuestros análisis en las discusiones acerca del territorio en América Latina (SANTOS, 2006; HAESBAERT, 2002 e 2020; CABNAL, 2010; CRUZ-HERNÁNDEZ, 2006), sobre la colonialidad (MIGNOLO, 2010, ESCOBAR, 2000; QUIJANO, 2005; CUSICANQUI, 2010; SEGATO, 2002; LUGONES, 2014) e intercambios interculturales y procesos transculturales (SEGATO, 2002; CUSICANQUI, 2010; ORTIZ, 1983; RAMA, 1984; WALTER, 2015), entre otros. Los resultados apuntan que las obras, al trabajar una poética formada por las tensiones del *entre-lugar* epistemológico, contribuyen para una práctica-conceptual de la descolonización del pensamiento en América Latina.

Palabras-clave: Colonialidad. Poesía Mapuche contemporánea. Territorio. Entre-lugar. Pensamiento decolonial.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	12
2	DISCUSSÕES PRELIMINARES.....	17
2.1	LITERATURA INDÍGENA E CULTURA LATINO-AMERICANA.....	17
2.2	A ESCOLHA DO <i>CORPUS</i> : POESIA MAPUCHE CONTEMPORÂNEA.....	33
3	DE NATUREZA ENTRE-MUNDOS: REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA POESIA MAPUCHE CONTEMPORÂNEA.....	47
4	SOB O CHÃO DE CIMENTO, AS TRANSPIRAÇÕES ANCESTRAIS: POESIA MAPUCHE E REPRESENTAÇÕES DO TERRITÓRIO URBANO.....	98
5	A REPRESENTAÇÃO DO CORPO-TERRITÓRIO EM “PARIAS ZUGUN”, DE ADRIANA PINDA E “LA SEDUCCIÓN DE LOS VENENOS”, DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF.....	145
5.1	O SURGIMENTO DE UM <i>CORPUS</i> POÉTICO DE MULHERES MAPUCHE	159
5.2	<i>PARIAS ZUGÚN</i> , DE ADRIANA PINDA (2014).....	168
5.3	<i>LA SEDUCCIÓN DE LOS VENENOS</i> , DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF (2008).....	178
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
	REFERÊNCIAS.....	195
	ANEXO A – KULTRUN.....	209
	ANEXO B – MELI WITRAN MAPU.....	210
	ANEXO C – POESIAS MAPUCHE.....	211

1 APRESENTAÇÃO

É por estar ancorada historicamente num espaço de alteridade em relação à literatura mapuche que considero, assim como nos trabalhos antropológicos, importante apontar algumas limitações de partida nesta tese. A princípio, a temática da tese ruma dentro de mim há pelo menos dez anos. Na verdade, não da tese em si, como um projeto acadêmico, mas o interesse pela cultura mapuche e, mais especificamente, sua poesia. Foi ainda na escola que, pela primeira vez, escutei Pilar, uma professora de linguagem que tive durante minha passagem por Santiago, afirmar que a melhor poesia produzida no território do Chile naquele momento, sob sua perspectiva, não era chilena, mas mapuche.

Pilar, talvez por reconhecer e validar meu interesse pela literatura, foi uma professora fundamental na minha opção laboral que se daria anos depois. Pilar era alguém que conhecia muita coisa que eu não conhecia, mas que partilhava comigo a sensibilidade pelas palavras. Nessa ocasião, ainda muito nova, conheci algumas poesias de Elicura Chihuailaf e comecei a me aproximar, como leitora, das lutas políticas travadas pelo movimento mapuche naquele momento. Chamava minha atenção que ainda houvesse presos políticos, ainda em 2016. Só depois pude entender que toda a prisão é política. Guardei os sonhos de Chihuailaf como uma memória de Pilar. E voltei ao Brasil.

Alguns anos mais tarde, já havendo terminado a faculdade de Letras, realizado pesquisas no grupo de Estudos Coloniais, sob orientação do professor Alfredo Cordiviola, e tendo ingressado no mestrado acadêmico na UFPE pude, pela primeira vez, cursar uma disciplina de literatura, história e memória com o professor Roland Walter e, por fim, conhecer de forma sistemática os Estudos Culturais e Pós-Coloniais. O interessante é que ao estudar os temas dessas disciplinas, naturalmente me voltaram à mente imagens de Pilar, dos poetas mapuche, de Elicura Chihuailaf e achei que poderia escrever alguma coisa naquela disciplina sobre isso, mas estava enganada, pois a poesia mapuche era muito ampla e complexa. Foi quase impossível conhecê-la em Recife, porque as publicações geralmente são feitas em pequenas tiragens, majoritariamente no Chile, geralmente em publicações bilíngues e não seria o caso de escrever para aquela ocasião. Mas acredito que desde esse momento o interesse por conhecer a literatura mapuche foi fermentando em mim, junto com o espaço dos estudos pós-coloniais na minha formação.

Para escrever o meu projeto de doutorado, realizei uma viagem à Santiago e visitei as duas principais editoras da cidade de poesia mapuche na contemporaneidade: LOM e Pehuén.

Apesar da visita, o acesso a muitas obras por elas publicadas não foi simples, porque muitas já estavam esgotadas. Sou profundamente grata à minha família chilena, Pascale Céspedes, Lucas, Cláudia e Icha Gonzalez porque receberam alguns pedidos de livros que eu havia feito pela internet. Assim consegui algumas obras de Chihuailaf e duas obras coletivas que foram amplamente utilizadas nesse trabalho. Durante o processo de pesquisa, realizei três viagens ao Chile em busca de livros de poesia. Além de obras poéticas, sempre voltava com as malas cheias de livros sobre história, política, cultura, mulheres mapuche.

Durante o período de aulas, participei como ouvinte de duas disciplinas no Rio de Janeiro que foram fundamentais para ampliar a minha perspectiva sobre poesia: uma com a professora Diana Klinger, no Instituto Hélio Oiticica, chamada “biopoesia” e outra sobre poesia e afetividade, com a professora Luciana di Leone. Nessa ocasião pude conhecer professoras que trabalhavam a poesia relacionada a questões mais amplas da filosofia e da antropologia. Trabalho que tento realizar em minha tese. Foi também neste período que André Berten, professor de filosofia da Universidade Católica de Louvain, que naquele momento trabalhava como professor visitante na UERJ, lembrou-se de um aluno que havia cursado doutorado na Bélgica sobre cosmovisão mapuche e que hoje atua como coordenador do Centro de Estudos Interculturais da Universidade Católica de Temuco e nos pôs em contato.

Esse contato foi interessante porque foi através de Ricardo Salas Astrain que eu pude, na viagem seguinte, ir à cidade de Temuco, no *Wallmapu*, o território mapuche, e conhecer um pouco mais do que vou chamar aqui de textos “acadêmicos” mapuche, da nova história. Ricardo Salas me apresentou uma porção de livros e me indicou também a biblioteca da Universidad de La Frontera. Ele foi muito gentil e, de uma forma muito natural, pude perceber que eu não alcançaria ter uma visão panorâmica desses poetas, pois a poesia mapuche é, de fato, muito mais ampla do que o que eu poderia abarcar.

Em diversos momentos da escrita da tese coloquei em cheque a validade do meu lugar de investigadora não mapuche e, ao fazê-lo, foi no confronto entre a visão ocidental e mapuche que encontrei um caminho possível. O primeiro elemento que eu encontrei de dificuldade foi a língua. Apesar de ter tentado me aproximar de um grupo de ensino de mapudungún, rapidamente, a escolha pelo caminho de análise dos textos escritos numa língua que eu não domino e que seria artificialmente apreendida por mim não me pareceu justo nem correto. Realmente acredito que esses textos comunicam uma verdade que eu não sou capaz de alcançar porque não foram produzidos para que eu os lesse. Assim, neste trabalho, dedicar-me-ei especificamente aos poemas escritos em castelhano, por representarem de forma mais direta a interação entre sistemas simbólicos distintos e a heterogeneidade desse tipo de literatura no

contexto latino-americano. Não quero com isto afirmar que a literatura mapuche escrita em castelhano seja “mais literária” ou “melhor”, pelo contrário. Acredito que precisamos compreender os limites invisíveis do nosso lugar de fala. De toda forma, este é o caminho que os teóricos do “estudo dos outros” afirmam importantes: encruzilhadas simbólicas inscritas nas diversas forma de arte, mais ou menos explicitamente.

O segundo grande questionamento que me fiz, na tentativa de compreender melhor a validade desse trabalho, é a limitação de *corpus*. A princípio, a proposta que havia feito ao Programa de Pós-Graduação buscava abarcar de forma ampla a literatura mapuche, mas, apesar das viagens em busca de livros, ainda é curta a minha biblioteca de poesia mapuche. Então, é preciso afirmar que este trabalho se realizou a partir da leitura de algumas obras de autores mapuche e também de duas importantes publicações coletivas. Em todos os capítulos da tese há pelo menos duas obras individuais de poesia, algumas obras de outros gêneros e diversos poemas das publicações coletivas: *Epu Mari ũlkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporâneos* (HUENÚN (Orgs.), 2003) e *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)* (MORA CURRIO; MORAGA GARCÍA (Orgs.), 2010). Assim, é importante salientar que não tive acesso à obra individual de todos os poetas referidos na tese.

A terceira dúvida que surgiu durante a feitura deste trabalho foi: como realizar os questionamentos diante do *corpus* sem que a centralidade do conhecimento ocidental na minha formação funcionasse através da colonialidade. Esse questionamento, no entanto, é o grande ponto cego de qualquer investigação. Ele foi respondido, para mim, ao compreender que o trabalho acadêmico está sim relacionado com uma epistemologia ocidental do conhecimento, que tem muito a aprender com as diversas formas de pensar. Meu trabalho, mais que buscar catalogar a poesia mapuche em categorias pré-determinadas, buscou efetuar uma leitura das poesias com toda a bagagem teórica e empírica que possuía e movimentar a própria teoria (ocidental) que me guiou pelos encontros com teóricos e artistas de outras centralidades. Assim, minha proposta de investigação busca interagir com a Teoria da Literatura / Estudos Culturais, respeitando os limites que são dados pelos artistas em seu jogo poético, o espaço do contato.

Foi a partir desses questionamentos e das transformações na minha forma de pensar o fazer acadêmico que a estrutura da tese foi se montando da forma como aqui se apresenta. Primeiramente, gostaria de propor que o corpo da pesquisa seja lido como um território de encontro, de revisão da própria bagagem de teoria ocidental que orientou a produção do projeto. Em diversas ocasiões foi preciso revisitar críticas ao pensamento eurocêntrico dos referenciais

pós-estruturalistas e me voltar ao confortador pensamento trazido pelos estudos do outro e para dar espaço àquilo que é possível se aprender nesses entrelugares.

A relação dos homens e mulheres mapuche com o território foi um elemento particularmente heterogêneo em minhas análises. É comum aos poetas mapuche abordados neste texto, em maior ou menor escala, uma poesia sinestésica capaz de provocar sensações e construir uma ambientação imagética poderosa. Por esta razão, em minha tese são analisados três espaços que se apresentam como lugares de contato intercultural e de resistência.

A tese principia por um capítulo introdutório, no qual busco realizar de forma sucinta uma apresentação da literatura indígena e mapuche na América Latina e uma reflexão sobre a questão dos estudos do outro na literatura da América Latina. Utilizo para isto teóricos do pensamento latino-americano e pós-colonial, além de críticos e teóricos dos povos originários. Também neste capítulo, a modo de introdução, apresento alguns elementos da historicidade e da cosmologia mapuche que serão retomados nos capítulos subsequentes. Este texto inicial representa o meu caminho de aproximação ao corpus.

O primeiro espaço de construção, que consideramos relevante nas análises, foi a relação poética com o mundo não humano. Ao abordarmos este tema no primeiro capítulo observamos que a representação da natureza como um elemento que segue ancorando processos de significação que são diferentes dos ocidentais. A natureza nos poemas analisados é dotada de uma sabedoria intrínseca e através da interpretação de seus signos é que homens e mulheres são capazes de conhecer respostas para as suas perguntas. Busco neste capítulo trazer um pouco da cosmovisão e da interpretação dos signos da natureza presentes na poesia mapuche, colocando-as em contato com a discursividade simbólica da formação da América Latina. Nesta ocasião, trabalho especificamente com três obras individuais: *Hombre pájaro* (1994), de Lorenzo Aillapán Cayuleo; *De sueños azules y contrasueños* (1995), de Elicura Chihuailaf; e *Arco de Interrogaciones* (2005), de Bernardo Colipán.

O segundo capítulo de análise surge de uma outra espacialidade, aquela que é agenciada por Chihuailaf em seu livro como “contrasueño”. Neste capítulo me dedico à relação da poesia mapuche com o meio urbano. É importante ressaltar que a cidade latino-americana como a concebemos é uma herança europeia do período colonial, portanto, marcada pela colonialidade. Por esta razão, a concepção do espaço urbano carrega em si as tensões da violência epistêmica. Em decorrência disso, observamos que a relação mapuche com o território da cidade é menos uniforme que aquela com o meio natural. A temática do capítulo se divide em dois eixos principais: o primeiro deles diz respeito à poética do deslocamento, e o segundo sobre as representações do espaço urbano. Assim, abordo, sob a luz da ideia de transculturação proposta

por Ortiz e Ángel Rama, a obra *Mapurbe*, de David Aníñir Guilitraro. Também compõe as análises a obra *Arco de Interrogaciones* (COLIPÁN, 2005).

O terceiro capítulo é especialmente dedicado ao *corpus* poético de mulheres mapuche. É importante salientar que, apesar de haver a presença de poesias escritas por autoras mulheres ao longo dos outros capítulos, o caso da poesia escrita por mulheres mapuche é dotado de um aspecto especial, porque, sob a perspectiva da colonialidade, há uma dupla subalternização. No contexto da colonização, elementos corporais foram acionados hierarquicamente para garantir o domínio de um povo pelo outro (classificação racista) e do masculino pelo feminino (classificação machista). Dessa forma, percebemos que uma característica comum a algumas escritoras mapuche é a não responsividade aos lugares relegados para as mulheres pela cultura euro-americana. As poetas Roxana Miranda Rupailaf e Adriana Paredes Pinda trabalham em sua poesia a ressignificação dos lugares ocupados pelas mulheres na episteme ocidental, muitas vezes a partir da representação poética da relação da mulher com sua corporalidade. Neste capítulo, busco relacionar as obras literárias com a perspectiva da biopolítica e da colonialidade do poder. Especificamente, trabalharemos com as obras *Parias Zugun* (2014), de Adriana Paredes Pinda e *Evas e Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / seducción de los venenos* (2008), de Roxana Miranda Rupailaf.

O último capítulo do trabalho é de caráter conclusivo. Nele busco compreender e conectar os aspectos analisados nos capítulos anteriores, clarificando a direção para onde esse trabalho deseja apontar. Nesta ocasião, sob forma de fechamento, buscaremos salientar a conectividade entre as temáticas escolhidas e um projeto poético que contribui para a descolonização do pensamento.

2 DISCUSSÕES PRELIMINARES

2.1 LITERATURA INDÍGENA E CULTURA LATINO-AMERICANA

A partir dos anos 1990, a América Latina se viu sacudida por uma onda indigenista que acabou por configurar uma nova perspectiva política, como afirma o historiador mapuche Fernando Pairican Padilla (2014, p. 20). A insurgência de movimentos políticos em diversos territórios do continente acabou por garantir a livre determinação como um direito garantido pelas Nações Unidas. Entre os movimentos responsáveis por essa guinada indigenista na política latino-americana apontados pelo historiador estão o protesto do Exército Tupac Katari, em 1992 na Bolívia, reivindicando o caráter político-ideológico do movimento indigena; a exigência dos espaços de autonomia pela CONAIE no Equador; o levante do Exército Zapatista de Libertação Nacional, em 1994; além de *Malon*, o movimento de insurgência mapuche. Segundo o historiador, todos estes movimentos são representativos de um processo de revisão histórica e simbólica. Retomar para si o espaço enunciativo sobre o território, tem sido uma proposta política que vem se consolidando com a ampliação da utilização do termo oriundo da linguagem Kuna “Abya Yala”, no lugar de “América”. Além disso, a produção literária e publicação de autoras e autores indígenas tem sido, a partir dos anos 1980, cada vez mais frequente no contexto latino-americano. Atrelado a este processo, os estudos sobre as literaturas dos povos originários na América Latina vão sendo cada vez mais significativos no meio acadêmico.

Um dos principais nomes dos escritores e pensadores indígenas contemporâneos, Ailton Krenak (2018, p. 29), afirma que a “questão indígena” nas sociedades latino-americanas não se trata de uma questão circunstancial, mas de uma guerra que perdura há cinco séculos, “que tem como objetivo claro a nossa integração como sujeitos plenamente capazes, no sentido de interagir e corresponder às exigências de um Estado moderno que quer transformar todo mundo em peão”. Para Krenak (2018), os arranjos entre os Estados e os povos indígenas sempre se deram através das políticas de redução e roubo de terras, apesar dos supostos acordos de pacificação. Segundo o autor, cada Estado latino-americano atua através de políticas particulares, no entanto, essas relações são oriundas de um passado comum: o processo de instauração do mundo colonial/moderno.

O objetivo sistemático das políticas indigenistas do Estado brasileiro, por exemplo, tem sido o de paralisar a identidade indígena em um passado e, de forma paternalista, assistir o processo de transformação do indígena em um “peão” do Estado moderno. Por isso, é

importante perceber que, na contemporaneidade, questionar e tomar parte na discursividade histórica e epistêmica ocidental tem sido crucial para os processos de resistência dos povos originários e não uma descaracterização cultural. Para Krenak (2018, p. 29), as comunidades indígenas seguem o seu propósito de reverenciar as heranças de seus antepassados de forma atualizada:

[...] não apenas fazendo uma imitação da história antiga, mas interagindo, nos habilitando, nos capacitando a cuidar da nossa vida sem fazer uma imitação exagerada da vida moderna e ocidental, em que estaríamos abandonando o que temos como riquezas e como base fundamental para a construção do nosso caminho futuro.

Um dos elementos incorporados e atualizados pelos povos indígenas latino-americanos foi a escrita alfabética. Apesar de haver sido através da escritura de títulos e documentos que o saqueio das terras dos povos originários pelos europeus foi legitimado, ao longo dos séculos os registros escritos foram apropriados pelos povos originários à sua maneira. A cultura da escrita, fundamental à burocracia da Europa e Euro-América, alcança um espectro muito mais amplo e é meio para a produção da história e da literatura. Ao se apropriar dela, cada povo a renova com elementos particulares de sua cultura.

Para pensar na emergência de um *corpus* literário indígena latino-americano é preciso salvaguardar a iminência de sua variedade. Cada povo possui uma complexidade simbólica própria e desfazer a simplificação da “identidade indígena” na América Latina se constitui como um objetivo comum a diversos autores da literatura indígena contemporânea, como o escritor indígena da etnia Macuxi Ely Ribeiro de Souza (2018, p. 53):

[...] escrevemos que os povos indígenas são nacionalidades, cultura e diversidade social. Povos pré-colombianos, que habitavam toda a região que ficou conhecida como América andina, brasileira e amazônica, somando, provavelmente, cerca de 5 milhões de pessoas quando da chegada dos europeus no continente (“região Mesoamérica” — Tzvetan, Todorov, 2003).

Apesar da quantidade de indígenas recuperada do texto de Tzvetan Todorov ser tímida e reduzida por Ribeiro de Souza (não há como mensurar quantidade de indígenas e mesmo os cronistas que se propuseram a fazer isso registraram uma cifra muito maior), no excerto podemos evidenciar a percepção das diversas etnias indígenas como variedades de nacionalidades e, portanto, de construções sociais e culturais. No entanto, há também a referência a uma relação de comunhão interétnica que diz respeito à anterioridade da ocupação do território americano. Para o autor, a possibilidade da escrita, apesar de originalmente fazer parte de um legado de elementos oriundos do processo colonial, é importante para atualizar a visão que o não indígena tem dos povos originários. Assim, a emergência de vozes, dispostas

através das palavras escritas, atua contra uma visão estereotipada e estagnada dos indígenas, cara ao projeto dos Estados modernos latino-americanos.

Neste sentido, a apropriação dos textos literários pelos povos indígenas objetiva minar a versão legitimada da História nacional e retomar para si o direito de contar suas histórias. É o mesmo sentido afirmado por Galeano (2005, p. 1), quando retoma o provérbio africano que diz que “enquanto os leões não tiverem suas próprias histórias, as histórias de caça continuarão a glorificar os caçadores”. E é preciso lembrar que o poder da escrita, na contemporaneidade, não está apenas esgotado no âmbito discursivo, mas, num sistema global, como o capitalista, está relacionado com políticas de significação que são fundamentais para a manutenção de práticas sociais racistas e coloniais. Assim, por atuar para a legitimação de práticas de dominação e por ser meio para desfazer os meandros da colonialidade a qual contribui, a escrita possui um caráter ambíguo.

Quando utilizada no espaço da ambiguidade a própria escrita, como meio de expressão, é transformada. Isto porque, ao ser ocupada por escritores provenientes dos povos originários, a escrita alfabética se mistura com outras formas de expressão dando origem à heterogeneidade das estruturas textuais próprias, conforme é elencado por alguns autores indígenas, como é o caso do escritor da etnia Sateré-Mawé Tiago Hakiy (2018, p. 38), o qual afirma que a literatura dos povos originários:

tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta; que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para a sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não-indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários.

Ribeiro de Souza (2018, p. 56) recobra a ideia de que a identidade indígena existe inclusive nos espaços urbanos e deve ser pensada, como todas as culturas, sob o prisma da interculturalidade: “é oportuno afirmar que nós, os indígenas, fazemos parte da contemporaneidade do Brasil. Somos antigos, mas também modernos”. O escritor também assinala que as decisões político-econômicas do Estado interferem diretamente na vida das comunidades originárias, o que faz com que seja necessária para diversos povos a atuação na perspectiva da produção intercultural e é dessa necessidade que surge a utilização da escrita alfabética. É importante lembrar, como o faz Ribeiro de Souza (2018), que a maioria dos povos indígenas possuíam suas formas de memória e de registro, no caso dos guaranis o grafismo, desenhos, monumentos. Ou seja, sempre atuaram a partir de outros meios de representação gráfica. A presença de elementos ancestrais ameríndios na estrutura dos gêneros literários em registro pós-colonial contribui para a criação de uma estética capaz de representar o aspecto

intercultural dos povos originários contemporâneos e para a transformação do lugar excludente (a escrita) num lugar de pertencimento.

A escritora Márcia Wayna Kambeba (2018) assinala que, ao se apropriarem do registro escrito alfabético, escritores originários trazem símbolos de suas culturas e articulam à sua produção escrita elementos da oralidade e dos grafismos, sendo caracterizadas por serem profundamente imagéticas. Além disso, Kambeba (2018, p. 40) afirma que a escrita também é percebida como um espaço propício para o pensamento reflexivo: “percebem a literatura como um instrumento de crítica e de compreensão de uma cultura que é receptiva e a utilizam para dar visibilidade à sua luta e resistência”. A criação de uma estética própria é um caminho consciente e histórico de insurgência.

O escritor indígena guarani Olívio Jekupé (2018), ao considerar a existência daquilo que ele chama “literatura nativa”, afirma que sempre gostou de ler, mas que até começar a escrever nunca havia lido um escritor indígena. Por muito tempo não houve essa representatividade, o que contribuiu para que demorassem a aparecer os primeiros escritores indígenas, apesar de sua cultura ser formada por ‘bons contadores de histórias’. Jekupé (2018, p. 47) percebe a “escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo”, isto porque através dela é possível denunciar o que acontece com as terras roubadas, os rios poluídos e com as matas.

Neste contexto, podemos perceber que a emergência de um *corpus* de literatura dos povos originários não só modifica a realidade indígena, mas traz consigo novas formas de conceber os gêneros literários e uma atualização das possibilidades de significação literária no contexto latino-americano de uma forma geral. Estas contribuições são percebidas e referenciadas por diversos críticos e teóricos da literatura nas Américas, que apreendem da diversidade dessas narrativas novas maneiras de conceber a literatura. O surgimento dessa literatura escrita, por outro lado, aparece como uma forma de contra-história, de reivindicação do direito de contar as histórias dos povos que originariamente habitam o território do que hoje é a América e com isso intervir em sua formação social e discursiva. Por esta razão, é coerente percebê-la sob o prisma dos debates culturais latino-americanos contemporâneos.

Quijano e Wallerstein (1992) no artigo “Americanity as a concept” afirmam que a criação das Américas foi um ato constitutivo da modernidade capitalista europeia como um sistema global. A discursividade do termo “América” surge no imaginário europeu, é apropriada politicamente na independência dos Estados modernos e depois é repensada em sua discursividade simbólica na quarta parte do mundo. No entanto, neste processo de revisão de sua discursividade é necessário levar em consideração as vozes solapadas do projeto universal

do capitalismo, como é o caso dos povos originários — vozes que foram historicamente subalternizadas.

Ao revisar a ideia de América, o escritor e teórico da martinica Edouard Glissant (1996) propõe a divisão das Américas em três comarcas, as quais identifica como: Meso-América, Euro-América e Neo-América. O primeiro termo diz respeito à “América” dos povos autóctones; o segundo termo se refere àquela “América” formada pelos imigrantes europeus que mantiveram as tradições de seu país de origem; e a Neo-América que “corresponde à América da crioulaização” (GLISSANT, 1996, p. 16). Apesar da separação por comarcas que, a priori, correspondem a espaços geográficos específicos, a proposta de Glissant acredita que as três comarcas, mediadas pelas tecnologias, estão em contínuo processo de sobreposição, de choque — o que caracterizaria a ideia de “Caos-mundo” e que também possibilitaria a sua proposta de “estética da relação”. Ainda que o escritor fale a partir de uma realidade especificamente intensa, como é o Caribe, a proposta relacional de Glissant para compreender a literatura contemporânea faz-se bastante interessante para pensar o caso das literaturas dos povos originários.

Em um artigo sobre os escritores indígenas Eliane Potiguara e Daniel Munduruku, a professora Eurídice Figueiredo (2018) articula sua argumentação em prol de uma “cosmovisão ameríndia”. No artigo, a professora reconhece a anterioridade das formas artísticas e de representação dos povos originários através da oralidade, ou seja, da literatura. Parte dessa memória viva — a qual Paul Zumthor dá o nome de “oralitura”, termo este recobrado pela autora — foi historicamente registrada por cronistas e antropólogos majoritariamente não indígenas. Ainda assim é importante assinalar a presença histórica de cronistas indígenas hoje bastante reconhecidos, como foi o caso de Guaman Poma de Ayala.

No entanto, Figueiredo ressalta que é apenas com o desenvolvimento das novas tecnologias nos anos 1980/1990 que há uma maior quantidade de produções literárias indígenas na América Latina, oriundas dos processos interculturais vigentes. A autora afirma que, como escreve Glissant (1996), a possibilidade do alargamento das textualidades dos povos locais se dá em consonância com o desenvolvimento tecnológico, o que possibilita diferentes formas de representação. Para desenvolver seu pensamento, a professora recupera a proposição de Achugar (2006), quando afirma ser errônea a perspectiva de América que compreende os processos de criação dos Estados-Nação como terminados sob o prisma da visão hegemônica e reafirma a importância de abrir espaço para aqueles que ocupam lugares de fala que foram historicamente subalternizados na discursividade das formações nacional e latino-americana.

Os teóricos aos quais Eurídice Figueiredo recorre possuem, em sua obra teórica e crítica, sensibilidade aos processos internos da formação dos Estados coloniais/modernos e atuais em relação à existência da narrativa e da arte dos povos subalternizados, como os indígenas. Figueiredo também chama a atenção para uma visão que não se restringe às fronteiras nacionais, mas que é possível através da visão relacional. No artigo, analisa a visão de coletividade ameríndia através da poesia de Eliane Potiguara “Ato de amor entre povos”. Para Figueiredo (2018, p. 295), no poema, Potiguara, ao identificar-se com a sua etnia também assinala que “as memórias rizomáticas que surgem no cenário brasileiro (latinoamericano), traçam uma visão de nação já pluralizada e não una”.

Compreender as culturas latino-americanas a partir das múltiplas produções literárias dos povos originários é fundamental para promover o ensino de cultura e literatura capaz de abranger as especificidades da realidade local. Para realizar a proposta de estudo, a partir de um lugar de fala que não é idêntico ao do *corpus*, é preciso revisar a forma como nós, acadêmicos e pesquisadores, acercamo-nos a estes textos. O trabalho necessário de incorporação de textos produzidos pelos povos originários para a discursividade epistemológica americana não pode ser simplificador de sua significação. Dessa forma, acredito que é preciso assumir um posicionamento sensível às diferentes formas de significar a realidade, que é um tipo de discussão que está presente de forma ampla nos debates contemporâneos sobre a antropologia.

O antropólogo Clifford Geertz (2002) em *A interpretação das culturas*, publicado originalmente em 1989, aponta para a necessidade de analisar uma cultura, ou um elemento cultural, baseando-se nas relações simbólicas estabelecidas historicamente pelos indivíduos que nela vivem – as quais justificam e dão sentido a determinados atos. Para o autor, são os atos e signos que orientam as formulações sobre os sistemas simbólicos de outros povos. No entanto, salienta Geertz (2002), é preciso compreender a limitação da perspectiva de colocar-se no lugar do autor (isto porque esta é uma tarefa inócua e pode-se tornar usurpadora de um “lugar de fala”):

Nada mais necessário para compreender o que é a interpretação antropológica, e em que grau ela é uma interpretação, do que a compreensão exata do que ela se propõe dizer — ou não se propõe — de que nossas formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser orientadas pelos atos. Isso significa que as descrições das culturas berbere, judaica ou francesa devem ser calculadas em termos das construções que imaginamos que os berberes, os judeus ou os franceses colocam através da vida que levam, a fórmula que eles usam para definir o que lhes acontece. (GEERTZ, 2002)

Assim, ao compreender o trabalho do antropólogo como uma interpretação, o antropólogo modifica o olhar sobre os estudos etnográficos: ao invés de acreditar que

compreendemos perfeitamente a forma como determinado grupo significa, o que precisamos é entender que o trabalho etnográfico e etnológico se dá a partir de uma interpretação, e que esta não é transparente. No contexto da América Latina, os primeiros textos escritos representativos de um trabalho sobre o outro que podem ser vistos como uma interpretação cultural e uma tradução são as cartas de relação e crônicas ainda do período colonial. Atualmente há estudos que compreendem estes textos coloniais como fundamentais para a formação discursiva da América Latina (O’GORMAN, 1995; CORDIVIOLA, 2010), correspondendo a uma perspectiva Ocidental e não indígena, apesar de tratar sobre povos originários.

Conceber o trabalho do antropólogo como o de criar uma voz paralela no sistema simbólico ao qual pertence, capaz de traduzir elementos do sistema simbólico estudado, permite-nos evidenciar uma certa semelhança com o tipo de trabalho da crítica literária dedicada aos estudos do outro. Além disso, os estudos antropológicos frequentemente — principalmente após os anos 1970, sistematizados pela publicação da obra de Clifford Geertz (2002) sobre a interpretação das culturas — são considerados no âmbito da “tradução cultural” (FAULHABER, 2008).

Walter Benjamin (2008) no texto “A tarefa do tradutor”, que surgiu originalmente em 1923, argumenta que para que haja uma “boa” tradução da poesia — a qual lhe serve como anáfora para a obra de arte — é preciso que esta se estabeleça como uma forma própria na língua traduzida. Para Benjamin, “aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome do outro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial.” (BENJAMIN, 2008, p. 25). O estudo interpretativo de um elemento artístico proveniente de outro sistema simbólico requer a reflexão sobre o sentido e o efeito dessas obras no sistema simbólico ao qual pertencem.

Além disso, o caso da literatura oriunda de escritores dos povos originários nasce do interstício cultural o qual Benjamin, em 1923, não considera. A literatura indígena possui como característica o fato de ser criada por escritores capazes de atuar ao menos dentro de dois sistemas simbólicos, sendo verdadeiramente intermediária. Assim, é o caso dos autores indígenas que escrevem em português ou castelhano e mesmo assim conseguem estabelecer uma certa estética-comunicação que aponta para mais de uma coletividade e epistemologia. Esta forma de relacionar a escrita indígena como um trabalho de traduções parte de uma perspectiva mais ampla, do âmbito da tradução cultural.

Esta especificidade do estudo sobre a literatura dos povos originários, que pode ser estendida a outros grupos subalternizados pelo Estado moderno, requer que nós, investigadores não-indígenas, busquemos compreender elementos dos sistemas simbólicos com os quais essa

literatura interage e que, para isto, utilizemos as traduções culturais realizadas por cronistas e antropólogos, inclusive para constatar seus limites e reflexões — os quais poderão orientar o nosso trabalho, já que nos propomos a realizar uma tradução interpretativa analítica, aproximando a teoria literária e a crítica literária aos estudos do outro, como já fizeram diversos pensadores dos Estudos Culturais. Assim, este tipo de pesquisa pretende, de forma relativa, traduzir para o sistema do pesquisador e de sua coletividade, textos que interagem com sistemas simbólicos do qual ele não faz parte e, ao realizar este estudo interpretativo, o investigador acaba por dar vida a sua interpretação, sob a ótica particular dos signos de sua coletividade.

Neste sentido, Gayatri Spivak (2005, p. 42) começa seu artigo “Tradução com Cultura” pensando a tradução para Melanie Klein e afirmando: “em todos os sentidos possíveis, traduzir é necessário, mas impossível”. Isto porque, em Klein, a tradução é vista como um processo interno/externo do próprio sujeito, criando uma outra acepção para a palavra:

no sentido que estou derivando de Klein, a tradução realmente perde a âncora do seu sentido literal. Nesse sentido geral, a tradução não está sob o controle do sujeito que está traduzindo. De fato, o sujeito humano é algo que terá acontecido como tal tradução em vaivém incessante, de dentro para fora, da violência à consciência: a produção do sujeito ético. (SPIVAK, 2005, p. 44)

O que considero interessante na citação de Spivak é a afirmação da “autonomia” da tradução. Mesmo que a nossa interpretação dos textos literários dos povos indígenas procure ter o máximo de fidelidade ao sentido pretendido por eles, é provável que não possamos dominar a criação da “voz paralela” como gostaríamos, sem que algo escape. Neste sentido, Spivak reafirma que:

Quando uma tradutora traduz a partir de uma língua constituída, cujos sistemas de inscrição e de narrativas permitidas são ‘próprios da tradutora’, esse ato secundário, a tradução em seu sentido mais restrito, por assim dizer, é também um ato especial de restauração ou reparação — rumo à língua do interior, uma língua em que somos ‘responsáveis’, e à culpa de vê-la como uma língua entre tantas outras. (SPIVAK, 2005, p. 45)

Spivak, ao assinalar a presença de uma certa “língua interior” em qualquer tradução, aponta para esta como um processo de atualização dos sistemas simbólicos envolvidos no processo e vê essas traduções como a base das trocas estruturadoras entre culturas. Este pensamento foi debatido em diversos âmbitos, inclusive com críticas às análises antropológicas, que em determinados momentos foram percebidas como traduções infiéis e autotéticas, justamente por não pretenderem estabelecer-se no espaço da equiparação textual.

O célebre antropólogo brasileiro Viveiros de Castro, ao dividir o seu livro *Metafísicas Canibais* em quatro partes, inicia com um excerto chamado “O Anti-Narciso”, em referência à

obra de Deleuze e Guattari, *O Anti-Édipo*. O primeiro elemento que chama atenção na obra é o seu título, isto porque alude não só à metafísica originária, que será melhor tratada ao longo da obra, mas também porque refere-se à metafísica que, sem nunca alcançar seu fim, alimenta-se de outras metafísicas, de outras formas de pensar. Neste sentido, podemos traçar aproximações com as ideias da poética das relações em Glissant (1996) e com a “cosmologia ameríndia”, para Eurídice Figueiredo (2018).

No primeiro capítulo da obra, intitulado “Uma notável reviravolta”, Viveiros de Castro discute a pertinência de uma revisão epistemológica e política, como afirma, da disciplina da antropologia em prol de uma perspectiva “pós-estrutural”: “A questão axial d’O *Anti-Narciso* é epistemológica, ou seja, política. [...] A antropologia está pronta para assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento” (VEIROS DE CASTRO, 2015, p. 20). Por esta razão, o antropólogo inicia as suas reflexões com perguntas, que são os alicerces da ciência e da literatura. O que deve o antropólogo aos povos que estuda? E assim nos introduz uma certa visão da antropologia que apresenta como ainda vigente, mas limitada e errônea:

Pois não falta quem acredite que a antropologia é o espelho da sociedade. Não, certamente, das sociedades que ela pretende estudar — não somos mais tão ingênuos (ou assim pensamos) —, mas daquelas em cujas entranhas foi engendrado seu projeto intelectual, isto é as nossas próprias sociedades, a “nossa” civilização (VIEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21)

O que com isso se quer discutir é justamente sob quais alegorias é possível que uma sociedade com um sistema simbólico estrangeiro realize a descrição (como o pretende um trabalho etnográfico) do outro em sua complexidade. A afirmação de que os trabalhos antropológicos, originados no período colonial, ao invés de refletirem como uma imagem no espelho daquela sociedade-objeto que se estuda, antes falam e mostram, através da estrutura alegórica escolhida para a compreensão de tal tradução cultural, os meios e a epistemologia da sociedade à qual o antropólogo compreende como sua. Isto porque o despertar dos questionamentos nas sociedades latino-americanas europeizadas respondem, em sua variedade de influências e hibridismos, aos questionamentos e à forma de se fazer ciência das sociedades europeias através dos tempos.

O grande desafio do antropólogo *anti-narcísico*, então, seria justamente buscar uma antropologia que não se pretenda catalogadora do outro. Com isso não queremos pensar no trabalho autocentrado em que o pesquisador poderia apenas estudar a sua própria sociedade (a chamada sociologia), mas questionar que tipo de espaço tem esse outro dentro de tais estudos. O que Viveiros de Castro se propõe a pensar é um fazer antropológico que não procura apenas

somar as verdades dos outros a uma suposta “verdade ocidental”, como ainda acontece em análises mais estruturalistas. O princípio dualista do pensamento dicotômico, no qual o eu é superior ao outro, é combatido por Jacques Derrida e pelos pensadores pós-estruturalistas em suas obras.

Em “Força e significação” Derrida afirma que não fazem parte da agenda de um crítico estruturalista, bem como de um crítico formalista, elementos como a “significação” ou mesmo as relações particulares e universais entre os significantes e o “mundo”; fazendo com que haja uma negligência àquilo que, na poesia ou na literatura, escapa, foge — sua relação com o imaginário mundo. No texto, Jacques Derrida (2014, p. 3) interpreta o momento vivido pela crítica na França nos 1960:

Como vivemos da fecundidade estruturalista, é demasiado cedo para chicotear nosso sonho. Nele é preciso pensar no que *poderia* significar. Talvez amanhã o interpretem como uma suspensão, para não dizer um lapso, da atenção à *força*, que é a tensão da própria força. A *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar. Eis a razão pela qual a crítica literária é estruturalista em qualquer época, por essência e por destino. Ignorava-o, compreende-o agora, pensa-se a si própria no seu conceito, no seu sistema e no seu método.

Desta forma, Derrida afirma que uma das querelas da crítica estruturalista seria o despeito de atenção à *força* de uma obra, àquilo que dela se desprende e significa e, em lugar disso, um excesso de atenção à forma, à estrutura. Para Derrida (2014, p. 4), as quase *matemáticas* análises estruturais “só são possíveis após uma como que derrota da força”, o que apontaria para uma crítica do “passado”, porque ao se estabelecer como uma análise estrutural “totalitária e interrogativa”, torna-se “estática”. Para o filósofo francês, o que ocorre neste tipo de crítica, bem como em alguns tipos de obras, é a opção por tornar as estruturas mais visíveis a partir de uma neutralização do conteúdo *que é a energia viva de sentido*. E assim o objeto do método estrutural tem como base uma “Linguagem pura que gostaria de abrigar a literatura pura, objeto da crítica literária pura” (DERRIDA, 2014, p. 5).

No entanto, Derrida aponta para a existência de “verdades” simultâneas, de posicionamentos, de perspectivas, que também coincidem com o “perspectivismo” de Viveiros de Castro. Assim, uma grande contribuição do pensamento derridiano para o pensamento ocidental e para o pensamento de uma teoria cultural latino-americana está relacionada à vitória da *força* e da *significação* como elementos capazes de produzir diversas verdades paralelas e com a percepção da característica ideológica no pensamento da dualidade hierarquizada, positivista.

Neste sentido, Terry Eagleton (2006, p. 217) argumenta para uma suposta invulnerabilidade da posição pós-estruturalista diante dos textos:

Dizer que não há razões absolutas para o uso de palavras como verdade, certeza, realidade e assim por diante não significa dizer que lhes falte significado ou que elas não sejam eficientes. [...] Uma vantagem do dogma de que somos pioneiros de nosso próprio discurso, incapazes de apresentar razoavelmente certas pretensões de verdade porque tais pretensões são meramente relativas à nossa própria linguagem, é que nos permite transitar pelas convicções de todas as outras pessoas sem nos onerarmos com a incomodidade de precisarmos adotar alguma convicção. Trata-se, na realidade, de uma posição invulnerável, e o fato de que também seja totalmente vazia é apenas o preço que se tem de pagar por isso.

Eagleton (2006), em sua obra de revisão teórica da Teoria da Literatura, de igual forma percebe que um dos principais aportes das teorias pós-estruturalistas para a crítica é o fato de ela colocar em cheque os dogmas de “verdade” e “totalidade” das teorias que as precedem. Os pós-estruturalistas ao vagarem num espaço “vazio” de “verdades” abrem então espaço para as possibilidades de “totalidades” temporárias ou de perspectiva, contrárias ao cientificismo positivista de certo estruturalismo.

Derrida argumenta ainda que a linguagem poética, com efeito, tem um grande poder para *criar uma segunda natureza* com base na *natureza real*, do ponto de vista metafórico, assim a inteligência (no sentido metafísico, científico) não deve ser a faculdade essencial do crítico *quando ele parte à procura da imaginação e do belo*. Ainda ao referir-se ao ato da leitura/escritura argumenta:

Esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente, mas apenas indicá-la por uma metáfora, cuja genealogia mereceria por si só a totalidade da reflexão. Pois se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um não-lugar nem *outro* mundo, nem uma utopia nem um alibi. (DERRIDA, 2014, p. 9)

O espaço da significação e da força que, para o crítico-filósofo, surge nas margens do texto, é um espaço “*entre*”, disposto em um tempo de deslocamento e de uma separação que não é completamente realizada, porque todas as partes estão impregnadas pelo encontro. Essa discussão sobre a crítica estruturalista na obra derridiana é elementar no caminhar de sua crítica desconstrucionista dos pensamentos positivistas que, como argumenta, sempre terminam por estar baseados em hierarquizações arbitrárias que fundamentam pensamentos puristas, binários e hierarquizados: “verdade/mentira”; “eu/outro”; “estrutura/força”. É importante destacar o rompimento entre as estabelecidas barreiras oposicionistas das teorias estruturalistas, porque é

característica das teorias pós-estruturalistas o trabalho *entre*, evitando o agenciamento das oposições em significações hierarquizadas.

O crítico literário brasileiro Silviano Santiago (1978), simpático ao pensamento derridiano, afirma no primeiro ensaio do seu livro que se construir a partir do *entrelugar* cultural é uma característica intrínseca do discurso latino-americano. Para ele, devido ao passado colonial dos países da América Latina, a construção da identidade discursiva da quarta parte do mundo se dá a partir de processos de trocas culturais e pode ser pensada de forma análoga à ideia de transculturação que surge na antropologia e depois é levada ao âmbito da literatura (ORTIZ, 1983; RAMA, 2008). No entanto, apesar de no contexto do discurso latino-americano o entrelugar ser uma marca visível do processo colonial, as interações entre culturas permeiam todas as formações identitárias. Assim, a teoria de Viveiros de Castro conceitualmente se entrelaça com o trabalho de crítica literária de Santiago e também é próxima da ideia de criouliização de Glissant (1996): todos questionam o pensamento dicotômico baseado por duas estruturas opositivas puras, sendo uma superior à outra.

Para o antropólogo brasileiro, um dos fenômenos de uma antropologia pós-estrutural que já havia sido antecipada pelo estruturalista *incontornável* Lévi-Strauss, é o paralelismo filosófico e cosmológico. Viveiros de Castro afirma que a guinada pós-estruturalista, além de buscar uma resultante em que as fronteiras das dicotomias fossem plenamente dissolvidas como pensou Derrida, aponta para a convivência e interação entre diversos outros sem o princípio da dualidade. É neste sentido que o antropólogo brasileiro suscita uma passagem do seu colega e precursor francês Lévi-Strauss:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa cuidadosa e longa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não. (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 364)

Viveiros de Castro (2015) afirma que, nesta ocasião, o antropólogo francês viu na alegoria uma das manifestações típicas da natureza humana, a negação da sua generalidade. Ao reaver a passagem, o antropólogo francês, no entanto, aprofunda este pensamento e aponta que, enquanto os europeus procuravam a presença da alma nos corpos dos indígenas, o que, em sua não presença, seria uma diferença de humanidade intransponível (e percebiam a alma através do conhecimento da palavra religiosa, da fé em um Deus único, cristão, onisciente e onipresente); os indígenas assumem como base do seu pensamento filosófico o dilema da corporalidade, isto porque, a alma, para as culturas indígenas está presente em todos os seres, inclusive nos animais, árvores, montanhas, rios.

Nesta passagem tanto Lévi-Strauss como Viveiros de Castro nos indicam um paralelismo entre os diferentes modos de pensar. Ao considerarem a corporalidade como um dado universal e a alma como um elemento particular, os colonizadores consideravam que a natureza e o espaço eram dados que seriam modificados segundo a alma, enquanto que para os indígenas haveria um certo perspectivismo de *almas* que seriam modificadas pelos corpos. Nos dois casos a alteridade é um ponto fundamentalmente propício para se rever e repensar a si mesmos e aos outros. Assim, propõe o antropólogo brasileiro:

Esse reembaralhamento de cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apoiam na multiplicidade de culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular. A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos — os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos —, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43)

Esta semelhança, ainda segundo o autor, é aperceptiva: até os animais ou os não humanos teriam uma visão de si mesmos como espécie referencial, portanto, sob sua perspectiva se configurariam como entidades complexas com uma estrutura ontológica de dupla face. Assim, como os eternos “outros” do continente americano, o questionamento sobre a humanidade dos povos originários constitui-se como uma chave amparada por um sistema filosófico-simbólico específico e parcial. E quando observadas as relativizações dos modos de pensar, percebe-se que o que veem e que sorte de pessoas são constituiu-se como um dos problemas filosóficos e ontológicos mais importantes para o pensamento indígena. Do ponto de vista de uma metodologia empregada para o estudo do outro, o que se questiona, no caso dos domínios interculturais é, no sentido de Wagner, segundo Viveiros de Castro, como este outro é pensado dentro de cada cosmologia: como um elemento já dado ou a partir de um perspectivismo multinaturalista/multiculturalista que se preocupa em entender suas representações e aquilo que estrutura o seu pensamento?

É neste sentido que Viveiros de Castro afirma existir uma forma de perspectivismo nas formas de viver e enxergar o mundo e o dêitico outro. Somos etnocêntricos porque pensamos a partir de uma formação de pensamento específica. Será que os nossos estudos abrem espaço

para compreender o outro em sua complexidade e, ao realizarmos estudos relativos a uma cultura que, em sua semelhança, pensa e representa a ideia de alteridade de forma complexamente distinta, abrimos o jogo afirmando que nossos estudos são sempre aproximações desde um determinado espaço? Expomos nossos limites? Consideramos que, dentro de um contexto determinado, indivíduos de quaisquer espécies (vegetal, geográfica, animal) poderiam ser considerados, “pessoas de fato”, porque capazes de, sob uma “etnociência” própria, pensar o mundo sob uma perspectiva diferente da nossa?

Marília Librandi Rocha (2012) realiza um caminho parecido quando se propõe a relacionar a antropologia pós-estruturalista com o pensamento sobre o conceito de mimesis do crítico literário Luiz Costa Lima, vinculado a um parâmetro estruturalista da crítica literária. Librandi Rocha (2012) advoga por uma teoria da literatura ameríndia, a qual aconteceria através de um estranhamento do nosso modo de pensar a literatura e colocar-se diante do nosso próprio modo de pensar como estrangeira. E, historicamente, a disciplina que mais se propôs a revisar e a ocupar este lugar foi a Antropologia. Como Librandi Rocha (2012), compreendo o paralelismo entre os estudos da Antropologia e o da Teoria da Literatura, na medida em que os dois campos do saber fazem parte da mesma epistemologia ocidental e, assim, possuem em comum uma mesma historicidade¹. Da mesma forma que os antropólogos questionam o seu lugar ético sobre os povos que estudam, é preciso que nós, pesquisadores das Letras dedicados aos estudos dos textos de autores que vivem sob códigos culturais os quais não somos completamente familiarizados, façamos um questionamento semelhante: o que deve o crítico literário às obras que estuda? Quais são os códigos que orientam as análises dessas obras?

Estas respostas ultrapassam a mera retórica e são contíguas ao desenvolvimento do pensamento de Viveiros de Castro quanto às aproximações antropológicas: devem ser claras com os critérios adotados e assumir a sua parcialidade de partida. A leitura percebida como um encontro pressupõe a existência de ao menos duas historicidades (do leitor (crítico) e da obra) que partem de uma aceitação primeira da tarefa de ler com sua bagagem. Assim, cada leitura pressupõe paisagens de específicas e únicas. A crítica necessariamente surge de um espaço afetivo (no sentido de modificar, transformar), mediado por critérios específicos que tem limites delimitados pelos polos do encontro. Por isso, acredito ser uma dívida do crítico ou investigador, uma abertura honesta que acontece através da exposição dos elementos que mediam o encontro com a maior transparência possível e a disposição para a sua própria transformação, que se dá desde a compreensão do termo literatura.

¹ Aqui recupero o sentido atribuído por Segato (2012), quando propõe a substituição do termo *interculturalidade* por *inter-historicidade*.

A literatura, vista como um elemento de uma investigação da ordem dos Estudos Culturais/Pós-Coloniais, deve ser percebida como um elemento artístico estruturado e estruturador de uma determinada cultura. Estruturado porque seus símbolos e signos se referem e se baseiam nas formações de um determinado sistema simbólico e estruturador porque a escrita literária também é capaz de modificar e incorporar elementos alheios ao sistema cultural em que significa, dando-lhes um novo sentido, conferindo atualidade e vida aos sistemas simbólicos em questão.

A ideia de uma metafísica capaz de alimentar-se de outras metafísicas e delas aprender as qualidades, sem destruí-las pelo caminho (VIVEIROS DE CASTRO, 2013), de uma poética da diversidade (GLISSANT, 1996), como a proposta da cosmovisão ameríndia (FIGUEIREDO, 2018), apontam para caminhos nos quais a epistemologia ocidental pode apreender e interagir com saberes oriundos de outros sistemas simbólicos sem subalternizá-los e me parecem caminhos interessantes para a descolonização do pensamento na América Latina.

Há uma infinidade de saberes e de significações que podem ser aprendidos sem que para isso seja necessário usurpar valores e significados aos moldes da colonialidade. Considero interessante recorrer a um texto de um dos cânones do pós-estruturalismo, que foi rebatido pelos pensadores da subalternidade na descolonização do pensamento. Ou seja, proponho perceber como Deleuze trabalhando sobre a obra de Proust, também escritor do cânone ocidental, constrói um certo sentido de “aprendizagem”. De antemão, gostaria de afirmar que concordo com as críticas realizadas por escritores pós-coloniais, como Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?*, que tece contrapontos acertados ao pretendido pensamento universalista dos pós-estruturalistas franceses, quando aponta para uma visão etnocêntrica e burguesa em suas análises. Para Deleuze (2003) a leitura da obra poética de Proust pode ser orientada a partir da chave da aprendizagem de signos:

Aprender diz respeito essencialmente aos *signos*. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abs-trato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um obje-to, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja "egiptólogo" de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sen-sível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite sig-nos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos. (DELEUZE, 2003, p. 4)

A citação de Deleuze é pertinente por duas razões: a primeira delas diz respeito à necessidade de orientar o trabalho de análise da obra literária a partir de sua leitura. Em Proust, o trabalho com os signos é um elemento basilar, portanto faz sentido que este seja o ponto

fundamental da análise de sua obra. E, por outro lado, os símbolos são elementos utilizados em diferentes escalas na escrita poética, aquilo que se aprende. É preciso adentrar a leitura de uma obra literária disposta a ser modificada pelos seus signos.

Aprender uma literatura pressupõe o sair da esfera narcísica e analisar como, dentro do cosmos de uma determinada obra, seus signos a estruturam e são por determinado sistema estruturados. Significa desenvolver uma sensibilidade aos signos de uma obra. Nesta ocasião, Deleuze afirma que as memórias (justamente uma revisão do passado, mas que acontece no presente) são a base impulsionadora dessa aprendizagem, são elas que permitem a Proust a organização de um tempo novo, de signos que se emitem e que desejam ser interpretados e aprendidos. Colocamos em paralelo, assim, o trabalho do crítico literário, do filósofo e do antropólogo, quando pensamos a realização de uma análise crítica. Ambos aprendem, ambos desejam saltar da mesmice do “eu” para a aventura daquilo que se apresenta como elemento alheio, daqueles signos que se busca interpretar. Neste caso, que dizem respeito a uma certa “busca pela verdade”. Dadas as discussões mais contemporâneas sobre as ciências estruturalistas pelos pós-estruturalistas, e pós-estruturalistas pelos pensadores pós-coloniais, é preciso renunciar à perspectiva de uma leitura global — capaz de esgotar os signos de uma obra — que corresponderia à ideia de verdade, pois: “A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários” (DELEUZE, 2003, p.14).

No contexto latino-americano, principalmente a partir do século XIX, com as independências, há a preocupação com a construção do pensamento “original” em cada Estado-Nação e, posteriormente, a partir do estabelecimento de um trabalho comparativo, do discurso Latino-americano como um todo. Dessa forma, nas diversas searas do conhecimento, historiadores, filósofos, culturalistas e literatos buscaram atualizações e mudanças teóricas em prol de epistemologias adequadas à realidade latino-americana. Algumas delas já apresentadas nessa revisão teórica (GLISSANT, 1996; SANTIAGO, 1978; QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992), no entanto, há um grupo cada vez maior de pesquisadores dedicados ao debate sobre os interstícios culturais latino-americanos (CANDIDO, 2001; RAMA, 2008; MIGNOLO, 2003, CORNEJO POLAR, 2002; CANCLINI, 1997). Todos estes trabalhos buscam analisar a formação cultural na América Latina e são responsáveis pela criação de epistemologias não sintéticas, capazes de interagir com as variedades culturais locais. Esta tese se ancora na forma de construir o pensamento dessas referências, quando compreendem que, no âmbito da cultura, tudo é processo e interação.

Assim, este trabalho tem como objetivo inserir-se no debate entre teóricos e intelectuais latino-americanos que surgem do espaço intelectual não originário — mas sensíveis às

variedades culturais e com o objetivo político descolonial já estabelecido na história da intelectualidade da América Latina —, a partir da análise de obras literárias e teóricas oriundas dos povos originários. Acreditamos que fomentar este debate contribui para a conexão de saberes no território latino-americano e, em última instância, soma-se ao objetivo comum aos teóricos culturalistas e aos poetas nele abordados: o objetivo da descolonização do pensamento na América Latina.

2.2 A ESCOLHA DO *CORPUS*: POESIA MAPUCHE CONTEMPORÂNEA

A violenta instalação das colônias ibéricas nos territórios americanos enfrentou diversas formas de resistência pelas comunidades autóctones que os ocupavam. O caso da resistência dos mapuche, que habitam os territórios hoje divididos pelos Estados chileno e argentino, é muito expressivo devido aos sucessivos triunfos frente às investidas espanholas. O processo de conquista e resistência passou por momentos de trégua e batalhas, todas ganhas pelos indígenas, até o ano de 1881. Com a perda da guerra para os espanhóis, e a então formação dos Estados modernos, as comunidades mapuches perderam 90% dos territórios em que habitavam até então e o restante dos territórios, antes de usufruto coletivo, passaram a ser registrados como “propriedade privada” e a pertencer a 3.078 mapuches — estima-se que a população da época era de 40.000 pessoas —, sob o título de *vuestra merced* (MOENS, 1999, p. 14-15). A posse dos territórios se articulou através da violenta imposição da cultura burocrática ocidental escrita, em detrimento da tradição oral das culturas originárias.

Bengoa (1996) afirma que, ainda depois do que se chamou “pacificação”, a política das *reducciones* foi decisiva no processo de domínio chileno sobre o povo mapuche, isto porque os títulos foram outorgados aos indígenas sem respeitar a ordem social vivida pelas comunidades. Além disso, a perda das terras e a pobreza vivida nas regiões campestres fizeram com que muitos mapuche realizassem migrações internas, muitas vezes escolhendo as cidades urbanizadas como refúgio, pelas possibilidades de emprego. Segundo Haughney y Marimán (1993, p. 14), em 1992 já era de 58,75% a porcentagem de mapuche vivendo em grandes cidades e seus arredores e, já em 2002, segundo Saavedra (2002, p. 30), a população urbana representaria 60,1% do total.

Dessa forma, havendo passado por diversas transformações nas formas de relação com a comunidade hispânica, os mapuche se estabelecem como uma comunidade de resistência que habita um espaço considerado, neste projeto, como *zona de contato* (PRATT, 1999, p. 31-32).

Este entrelugar é marcado por pretendidos projetos de aculturação que promovem uma convivência conflituosa e violenta de práticas culturais distintas e também pelo contato profundo com a alteridade, que é determinante na história e nas referências culturais dos povos envolvidos. Esta tese compreende que zonas de contato intercultural propiciam a modificação e a renovação de todos os envolvidos, mas sob uma legitimação social diferenciada dessas mudanças, que correspondem ao agenciamento histórico e hierárquico euro-americano sobre os demais povos.

As influências mapuche na sociedade chilena e argentina são percebidas e deglutidas em vários âmbitos de sua representação cultural, inclusive na literatura. A principal obra indigenista produzida na colônia narrava a resistência e a vitória do povo mapuche a partir da história do guerreiro *Arauco*, o poema épico *La Araucana*, escrito pelo espanhol Alonso de Ercilla e publicado em três volumes entre os anos de 1569 e 1589, que no século XIX foi escolhido para representar a força de resistência do povo chileno e argentino.

No entanto, por muitos anos, foi essa visão estereotipada e embranquecida do indígena, visto como um elemento a ser assimilado através da miscigenação, que fundamentalmente marcou o imaginário europeizado nas ex-colônias. Segundo Moens (1999), a modernização do estado chileno e as consequentes mudanças na sociedade chilena eram encaradas como naturais, enquanto que o Estado não via da mesma forma a presença mapuche nas cidades, pois o “ser mapuche” naquele espaço era considerado um elemento propício à negação de sua identidade cultural em prol da homogeneizadora ideia de nação — um projeto de cooptação de mão de obra do sistema capitalista. Não obstante as migrações e as necessidades de trabalho e a escolarização que combatia o uso do mapudungún, muitos passaram a utilizar o castelhano em suas relações laborais; o bilingüismo instaurou-se como uma corrente comum entre eles e aos poucos o castelhano foi tomando o espaço, justamente devido à normatização linguística do Estado em relação às escolas.

Assim, por surgir das relações interculturais estabelecidas a partir do projeto colonial, a literatura mapuche, através de um olhar comparativo que tem como base a história da formação dos Estados latino-americanos, pode ser vista em relação às literaturas dos demais povos originários do continente. Entretanto, como afirma Ely Ribeiro de Souza (2018), há uma diversidade cultural profunda entre os povos originários e, sob o prisma da cosmovisão e da autonomia, cada etnia deve ser vista como uma “nação” específica, com costumes específicos e formas de significar particulares. A perspectiva que coloca os povos originários em uma mesma categoria comparativa é uma herança do incontornável período colonial: habitam o território antes da invasão europeia, organizam-se através de sistemas não capitalistas, e se

relacionam com a imposição de um sistema-mundo capitalista global a partir de uma guerra que se desenvolve de forma particular em cada território.

O povo mapuche habita um território que está dividido entre dois Estados-nação, no entanto, a instalação das fronteiras nacionais não foram capazes de dizimar a união do povo mapuche que empreende sua guerra de resistência cultural, em consonância com o que afirma Krenak (2018) sobre a realidade dos povos originários brasileiros. Todavia, com o fim do período colonial, os processos de modernização, específicos em cada país, foram responsáveis por um projeto violento de desarticulação cultural do povo mapuche. Esta política é estendida por toda a América Latina. Coube aos Estados modernos, responsivos ao sistema capitalista que possui como centro a Europa e a Neo-américa, promover o “branqueamento” cultural das culturas indígenas, sob um falso papel paternalista, apoderando-se da narrativa histórica e da discursividade de sua formação. Essa permanência da violência colonial, que originou a necessidade de agentes dos povos originários brasileiros construírem a sua contra-história, não foi característica especial do caso brasileiro, mas comum aos diversos países.

A narrativa das histórias nacionais dos diversos países, inclusive do Chile e da Argentina, reservava, até muito recentemente, ao indígena um lugar de atraso, o qual apontava o Estado capitalista como avanço. Este pensamento foi responsável pelas contínuas reduções territoriais que duram até o momento atual, em que as investidas de setores da pecuária e monocultura desenvolvimentistas seguem avançando sobre os territórios que restaram. Chihuailaf (1999, p. 127) afirma que, “En casi todo el mundo los Estados nacionales han intervenido los ríos en sus cursos correspondientes de las tierras de nuestra gente, violentando a las personas y alterando gravemente — en beneficio siempre de unos pocos — el patrimonio cultural y el ecosistema de la humanidad”.

Com o objetivo de intervir nas histórias nacionais euro-americanas apresentadas como sagas unívocas da construção nacional, um grupo de historiadores mapuche publicou uma obra chamada *¡...Escucha Winka...!* (QUEMENADO, Pablo Marimán, HUIRCAPÁN, Sergio Caniuqueo, PAILLAL, José Millalén, CHICAHUAL, Rodrigo Levil, 2006), na qual, referindo-se aos não indígenas (Winka), propõe-se a tarefa de contar a história do povo mapuche e construir uma contra-narrativa da “verdade nacional”. Análogo a este processo podemos evidenciar ao menos duas obras que se inclinam a um empenho semelhante: *Recado confidencial a los chilenos*, do poeta e oralitor Elicura Chihuailaf (1999), que se dedica à contar de forma ensaística a história do povo mapuche, de sua cosmovisão e de denunciar ao povo chileno as consequências nefastas dos crimes ecológicos a serviço da modernização. Além dessas duas obras, mais recentemente, em 2014, um historiador mapuche da cidade de Osorno

no Chile, Fernando Pairicán Padilla (2014), propôs-se a escrever um livro sobre o surgimento do movimento político mapuche entre os anos de 1990 e 2013, obra esta que o escritor mapuche Jaime Huenún (2014) considera como uma proposta de dar continuidade da escrita da história mapuche preconizada em *¡...Escucha Winka...!*. Esse projeto de construção de uma história mapuche que se contrapõe à visão hegemônica da história nacional chilena e argentina, em última instância, visa a negação do estado de subalternidade e o recobro da referencialidade cultural, diante do projeto narrativo de redução territorial e de branqueamento cultural. Esse movimento de recobro na narrativa se estende a diversos aspectos político-culturais do povo mapuche.

Fernando Pairicán Padilla (2014, p. 21) afirma que o surgimento do movimento pela autodeterminação do povo mapuche, que se organiza durante os anos 1980 e culmina com o direito à autodeterminação nos 1990, surge de um estado de subalternidade da identidade mapuche daquele momento:

[...] esta nueva generación observaba que el país mapuche de sus bisabuelos estaba en peligro de extinción ante los proyectos modernizadores del neoliberalismo como lo eran las forestales e hidroeléctricas. Además, la escasez de tierras impulsaba la migración de las nuevas generaciones, siguiendo así el camino ya hecho por sus abuelos, a partir de la década de los cuarenta y cincuenta, para transformarse en “Mapurbe”. Aquello era caminar por un sendero que se traducía en la pérdida de sus tradiciones y todo lo que hasta este momento los había definido como Gente de la Tierra. (PAIRICÁN PADILLA, 2014, p. 21)

Devido à histórica construção de políticas que visavam a desarticulação cultural dos povos originários por parte dos Estados nacionais, Pairicán Padilla afirma que a geração mapuche dos anos 1990 havia chegado àquele ponto “en parte blanqueada”. Contudo, ele outorga a este processo de branqueamento o movimento oposto, de resgate cultural, para a sobrevivência cultural do povo. Coincidentemente, corresponde aos anos de 1990 uma ampliação da publicação de poetas mapuche bilíngues no Chile. O que indica que este movimento de resgate cultural acontece em diversas áreas da representação simbólica e nelas encontra lugares de retroalimentação — e um dos meios os quais funcionam como articulador desse projeto é a literatura.

O surgimento da literatura mapuche escrita na contemporaneidade é contíguo ao movimento político e com propósitos parecidos, ainda que com objetivos políticos menos assertivos que os de construção da contra-narrativa histórica, mas atuando sobre um aspecto também importante: o simbólico.

Recado confidencial a los chilenos é uma obra, escrita em castelhano, dedicada a resgatar memórias ancestrais através do gênero ensaístico e poético. Trata-se do testemunho

das transformações vividas pelos mapuche a partir da instauração do sistema de propriedade privada e dos Estados nacionais. O *Recado* de Chihuailaf aos chilenos é um lembrete da brevidade dos sistemas baseados na propriedade privada na história do mundo, quando comparado aos sistemas comunitários: “el Estado quiere acabar con nuestro espíritu, nuestras tierras, nuestros ríos “sagrados”” (CHIHUAILAF, 1999, p.127). É, assim, uma crítica ao sistema adotado pelo Estado chileno, uma denúncia pelos crimes ambientais e as consequências do desenvolvimento desarticulado da terra.

Com um objetivo de denúncia próximo ao de Chihuailaf, Marimán et al. (2006) narra a história da colonização e das guerras sob a perspectiva dos povos originários, o *¡...Escucha Winka...!*. Ao realizar este trabalho de contra-história, os historiadores resgatam no discurso histórico a premissa básica da cosmovisão indígena: que gentes? Que terras? Então, recuperando, os discursos sobre a identidade mapuche realizados por cronistas espanhóis, como Pedro de Valdívia e perpetuado ao longo dos demais estudos antropológicos, que os historiadores indígenas narram o sentido próprio e significado do termo “mapuche”.

Para os autores, o termo “mapuche” (traduzido pela união entre terra e gente) não designa uma ideia de pertencimento no sentido construído pelos discursos antropológicos através dos tempos, porque a relação entre os dois elementos acontece, diferentemente do pleiteado pelos discursos ocidentais até então, através do prisma da reciprocidade. Desta forma, Marimán et al. (2006, p. 29) afirmam: “Existe aquí una relación difícil de separar entre el che (gente, persona) y mapu; es ésta una relación de reciprocidad que logra tener sentido a partir de la misma vivencia, o aproximarse a su comprensión a través de expresiones y conceptos en mapudungún”.

Apontar a necessidade de recorrer à experiência de vivência da terra e à língua originária para dar conta do significado da palavra mapuche, no contexto da publicação que é escrita em castelhano, é um demonstrativo da diferença cultural dos sistemas linguísticos de significação. Esta concepção de linguagem assemelha-se à ideia da linguagem como uma chave estruturadora do pensamento, argumentada por Foucault (1999) na análise do conto “La enciclopedia china”, de Borges. A compreensão de que a linguagem originária é apresentada como a única capaz de compreender completamente o sentido originário das palavras do povo mapuche recupera a concepção da linguagem como elemento de representação cultural, mas também, por sua vez, corrobora para o resgate da utilização do mapudungún no processo revigorador da identidade mapuche nos anos 1980. Esse recobro da linguagem, nas produções escritas, mais do que buscar a negação dos contatos interculturais, procurava lidar com a dualidade das formas atravessando as sequelas do passado colonial na contemporaneidade. Leite (2016), em sua tese, aponta a

relação entre a publicação de poesia mapuche bilíngue e a recuperação do uso do mapudungún, o que contribui para a intensificação da relação entre a escrita poética e o projeto de recuperação cultural mapuche.

No sentido parecido ao conferido por Pairacán Padilla (2014), ao perceber as influências das relações do Estado chileno com os povos originários como motivadoras do movimento político, Ivan Carrasco (1991, p. 114) afirma que as heterogêneas e complexas formas de contato entre a sociedade mapuche e chilena provocaram “un sincretismo inestable y dinámico, fundado en una serie de tensiones, atropellos, devastaciones, proyectos de aculturación, crímenes étnicos y ecológicos”. Para o investigador, foi a situação tensional, em coincidência com esses processos de europeização, que possibilitou e apressou o aparecimento de manifestações literárias escritas na comunidade mapuche, que antes expressava-se majoritariamente através da oralidade.

No entanto, entre críticos e escritores mapuche não há um consenso quanto ao princípio da literatura mapuche escrita. Moens (1999) observa uma certa dissonância entre os teóricos e escritores sobre esses princípios da literatura mapuche no Chile e na Argentina. Segundo Ivan Carrasco (1991), a poesia escrita por poetas mapuches teria início em 1966, com a publicação de “Poemas mapuches en castellano”, de Sebastián Quepul; enquanto que o poeta mapuche Elicura Chihuailaf afirma que esse começo se daria já nos anos 1930, quando são publicados com frequência poemas mapuche em vários periódicos, tais quais *La voz de Arauco* (Temuco); *Heraldo y frente araucano* (Santiago). Assim como Moens (1999), opto aqui por considerar estas dissonâncias como perspectivas para uma certa ideia de princípio que, entretanto, não é esgotada por um fato ou data específica. É necessário perceber que as duas perspectivas surgem de lugares de fala diferentes: um escritor mapuche e um crítico literário não indígena, com acesso a informações oriundas de diferentes centralidades. Contudo, o que autores como Chihuailaf e Carrasco concordam é que foi nos anos 1980, com a unificação do alfabeto em mapudungún, que as publicações de poesia mapuche tomam fôlego e se articulam através da escrita sistêmica de poesia mapuche de caráter bilíngue, entre o mapudungún e o castelhano.

Ivan Carrasco (1991) insere a poesia mapuche no campo da poesia *etnocultural* chilena, a qual poderia ser dividida em dois grupos: “uno está formado por escritores chilenos de origen criollo o europeo, que se preocupan con las sociedades indígenas del sur de Chile” (CARRASCO, 1991, p. 14) e o outro por escritores de origem mapuche que utilizavam o mapudungun em interação com o espanhol do Chile para produzi-la. Para o autor, uma característica própria do segundo grupo seria a produção de textos bilíngues em “metalínguas concordantes”. Para ele, a *etnoliteratura* produzida por mapuches haveria passado, até os anos

1990, por três fases de desenvolvimento: oralidade absoluta, oralidade inscrita e escrita própria. Posteriormente, Ivan Carrasco (1995, p. 57-58) afirma que esta literatura se caracteriza por: “su condición heterogénea, compleja y plural, alejada de hegemonías y dependencias en curso; se trata de un proceso en curso, abierto a diversas posibilidades de incremento, transformación e incluso detenimiento [...]”. Assim, sob seu ponto de vista, a última fase estaria marcada pelo domínio do registro literário escrito, demonstrado pela autonomia do autor com relação ao canto e aos relatos orais.

Apesar de considerar a poesia mapuche como chilena, o que parece ser contraditório, é preciso sublinhar o fato de que, ainda nos anos 1990, a crítica literária chilena já possuía a perspectiva da literatura mapuche como um processo em curso, o qual, com os avanços do capitalismo colonial/moderno nas ex-colônias, encontrou limites e fronteiras diferentes em cada espacialidade e temporalidade.

Se Iván Carrasco (1990) aponta para uma certa ideia evolucionista e ideológica de literatura, segundo a qual a expressão artística mais primitiva se daria de maneira oral, enquanto que com o tempo e as influências ocidentais os mapuche fossem se apropriando de uma forma de expressão “mais evoluída”, a qual pode ser chamada de literatura de “escrita própria”, Hugo Carrasco (2002) afirma haver uma certa convivência paralela entre os diversos gêneros literários, orais e escritos, colocando-os num mesmo patamar de legitimidade e simultaneidade, quebrando com a perspectiva evolucionista.

Mais recentemente, Mora Curriao e Moraga García (2010) discutem e questionam esta ideia evolucionista entre os gêneros artísticos e literários dentro da cultura mapuche. É de forma sutil que as autoras questionam a ideia de evolução correspondente a este processo, relacionando o princípio evolutivo, no qual determinados elementos culturais originários — como o *ül*, gênero ancestral e oral — são considerados “primitivos” em comparação a uma literatura “de escrita própria” com a colonialidade. As autoras afirmam que cada produção artística mapuche possui uma função social específica e coexistentes, sem anular uma o espaço da outra. Dessa forma, a análise de Iván Carrasco, apesar de muito cuidadosa, ainda obedece a um certo pensamento ideológico profundamente marcado pelo pensamento ocidental etnocêntrico e distinto do perspectivismo, próprio do pensamento de várias etnias originárias latino-americanas.

Sobre a poesia mapuche escrita, Hugo Carrasco (2002) afirma que os poetas mapuche, não apenas atuam na escritura dos *üls* ou poemas orais, mas dão origem à escrita de novos gêneros literários. Se caracterizando por seu caráter intercultural: “la literatura mapuche contemporánea se caracteriza por el planteamiento de la problemática de la interculturalidad;

por la ampliación del lenguaje, al no limitarse los autores a su lengua propia y escribir en ella y en castellano [...]” (CARRASCO, 2002, p. 85). Para Carrasco (2002) o tema da interculturalidade, além de ser uma condição intrínseca aos textos escritos (em espanhol, mapudungún ou bilíngues) aparece como questão central da poesia mapuche.

Os contatos interculturais não aparecem de forma homogênea em todas as publicações. A coexistência entre línguas diferentes e entre os gêneros orais e escritos, representam uma das características das culturas ameríndias latino-americanas, que diz respeito à não hierarquização do diferente. No entanto, que haja a convivência entre formas de representar ambíguas não significa que não haja, em seus espaços de contato, o lugar do confronto. A poesia mapuche, ao longo de seu desenvolvimento, tem se mostrado um espaço propício para a representação dos encontros culturais que acontecem na esfera social. A machi (líder religiosa) e poeta mapuche Adriana Paredes Pinda (2010, p. 413) assinala as razões que a levam a escrever o seguinte trecho:

Fue la lengua castellana que nos ultrajo en primer lugar y en último (la lengua y el pensamiento), pero no solo ella por supuesto, la lengua hispana nos ha violentado, lo confieso, nos ha socavado, por eso escribo; la lengua castellana me ha perdido, sin retorno tal vez, me ha mordido los pensamientos y yo “pecadora”, pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz, me ha robado el mapudungún, me ha robado el chezungun el ce *sumun*, me ha robado el espíritu, el aliento, el sentido, me ha robado el *kallfv Llanka Lican*, me ha robado el lican, por eso escribo bajo estado hipnótico y no logro zafarme; esta lengua meretriz me pesa, me quema, esta *weñefe* este pensar *weñefe* de mí...

No trecho é possível perceber como a poeta caminha e transforma a ambiguidade relacionada à língua castelhana — e a violência colonial nela representada. A língua que é imposta violentamente, que transforma o pensamento, contamina-o, rouba sua língua materna, mas é através dela que a machi pode, sob estado hipnótico, acessar a poesia que faz com que recupere a sua cultura. A escrita poética mapuche em castelhano é, em si, performática — um processo de domínio e ressignificação da colonialidade, a qual é impossível de ser contornada, mas que permite, inclusive, ser moldada pelo mapudungún e pelas formas de conceber a realidade mapuche.

O idioma da terra, o mapudungún (alguns autores falam em mapuzungún), ou o “chezungun” como levantado (som das pessoas) pela poeta Adriana Paredes Pinda, relaciona-se com o sentido da “reciprocidade” apresentado por Marimán et al. (2006) que permeia as relações entre os seres na cultura mapuche. Para os historiadores, as ideias de “mapu” e “che” não se relacionam apenas com aspectos físicos da realidade sociológica, pois se ancoram no aspecto transcendental destas noções, o qual nasce da vivência territorial:

Así, en el mapuche kimün el concepto mapu contiene dimensiones espaciales diferentes. No hay tan solo una referencia a lo tangible, a lo material, sino que tiene una dimensión espacial que permite situar todas las dimensiones de la vida en el universo. O sea, posee también una dimensión trascendente en la cual se puede entender la expresión mapuche Wenu Mapu o Wente Mapu. (MARIMÁN et al, 2006, p. 30)

A referência ao espaço transcendental Wenumapu (“Tierra de Arriba”) é recorrente na poesia mapuche. Isto porque trata-se de um espaço em que habitam os antepassados mapuche, referências do sentido de aprendizagem nesta cultura, e as forças da positividade. Com frequência este espaço transcendental aparece acessado através de memórias, sonhos e rituais.

A antropóloga Ester Grebe (1994) em seus estudos sobre a cultura do povo mapuche discute a simbologia das dimensões territoriais. Tais dimensões são marcadas por orientações horizontais e verticais, as quais organizaram uma “terra quadrada” disposta em quatro territórios (quadripartição). Além disso, como percebe Grebe (1994), a territorialidade em sua dimensão simbólica é marca constante em diversos elementos, ritos e mitos da cultura mapuche.

Este imaginario se externaliza mediante creencias, mitos y narrativas, toponimias y mapas cognitivos, orientación de viviendas y espacios espirituales, actividades ceremoniales y danzas, etc. Todos aquellos reproducen, reactualizan y transforman aspectos relevantes de los patrones espaciales y tradicionales mapuche -en especial sus recursos de orientación y significados-, respondiendo a una construcción simbólica consensual del espacio. (GREBE, 1994, p. 57)

A presença da quadripartição territorial e das orientações espaciais, nas narrativas fundacionais e em elementos da cultura mapuche se estendem para as demais artes representativas. O símbolo da quadripartição estampado no tambor ritualístico, o *Kultrún*², é amplamente utilizado pela cultura euro-americana no Chile. Este símbolo, além de ser marcado pelas referências de orientação espacial, possui em suas esquinas a pata do *Ñandú*, animal sagrado para o povo mapuche, e também a representação dos quatro espaços da terra, em sua forma quadrada em cada intersecção. Assim, desde as narrativas mitológicas, passando pelos símbolos gráficos, a territorialidade se converte em uma presença importante nas representações dos mapuche.

Em seus estudos sobre cultura e identidade, Stuart Hall (2003, 29-30) afirma sobre os mitos fundadores:

Os mitos fundadores são, por definição, transhistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente ahistóricos. São anacrônicos e tem a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem a sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história,

² Ver Anexo A.

como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica.

Considerados como elementos importantes para a construção da identidade cultural, Hall adota uma definição transhistórica dos mitos fundacionais. Apesar de situados em um passado geralmente imemorial, estas narrativas de forma completa ou parcial orientam as demais representações da cultura do povo em questão e, também através delas, é possível perceber o estabelecimento simbólico que orienta para um futuro que nunca é alcançado.

O mito cosmogônico de criação da terra e do povo mapuche, passado oralmente de geração em geração é o *piam* (mito) de *Xeg-xeg* e *Kay-kay* filú (serpente). Apesar de esta se estabelecer como uma narrativa principal, o povo mapuche não possui uma narrativa única sobre o “começo dos tempos”, ao modo do *gênesis* ou do *popol-vuh*. A narrativa mapuche tem início em uma temporalidade que a antecede, ainda que em um tempo de outra ordem temporal.

O relato conta que em um passado não datado houve o enfrentamento entre duas serpentes representativas de forças antagônicas — *Kay-Kay filú* e *Xeg-xeg filú* —, o que acarretou numa inundação. Nesta ocasião, um ancião anunciou que se quando terminada a batalha o povo escutasse apenas o som de *Xeg-Xeg filú* este seria um sinal de que sobreviveriam, mas caso fosse apenas a voz de *Kay-Kay filú* a escutada, morreriam. Logo, os mapuche se protegeram sobre as montanhas — a cordilheira também é sagrada para este povo — para esperar o resultado da batalha. O que se escutou foi a voz de *Kay-Kay filú* e em seguida a de *Xeg-xeg filú* e então souberam que iriam sobreviver.

Marimán et al (2006) apontam que a narrativa mitológica de *Xeg-Xeg* y *Kay-Kay* se caracteriza como a principal narrativa para o povo mapuche porque esta sintetiza em si elementos fundamentais da cultura mapuche, além de seguir viva como pilar estruturante da memória coletiva do povo. Os historiadores mapuche afirmam que um dos elementos estruturadores presentes no *piam* seria a ideia de tempo:

Contiene una idea de tiempo que no comienza en el momento límite de la batalla de Xeg-Xeg y Kay-Kay, no obstante, claro está, es un comienzo; hay fuerzas y energías que luchan, que se combaten, pero a la vez parece no haber “triunfadores” ni “vencidos”, más bien una nueva condición, en donde las fuerzas y energías opuestas, pero complementarias para la existencia de todo el sistema de vida, entre ellas las personas y su cultura, se hallan siempre presentes, haciéndose notar a través de formas que nos llaman a autorregularnos en nuestro comportamiento, fundamentalmente con el medio en el que debemos convivir. (MARIMÁN et al, 2006, p. 24)

O fato de a narrativa não se situar no ‘começo’ é também simbólica para a compreensão da cosmovisão mapuche. Isto porque, ao não possuírem a ideia de que seriam os primeiros a habitarem a terra, pressupõe um paralelismo entre as diversas formas de vida. É importante

também perceber que o mito se baseia na ideia de paralelismo de forças e energias opostas que, em conflito, não se anulam. Sobre o mesmo relato, o poeta, ensaísta e oralitor Elicura Chihuailaf (1999, p. 180-181) afirma que: “Tren Tren³ y Kay Kay son la dualidad cotidiana, complementaria y opuesta, de energías simétricas, perfectas en lo iniciático de nuestras almas. Las herramientas duales, nos dicen: positivo y negativo; femenino y masculino”. Assim, apesar de se tratar de um sistema de pensamento que possui a dualidade como estrutura, a cultura mapuche não estabelece uma hierarquia entre as partes, o equilíbrio advém da simetria entre elas.

Sob diferentes construções, esta parece ser coincidente no pensamento indígena da América Latina, como aponta Viveiros de Castro em “Metafísicas Canibais”. Para o antropólogo, o pensamento Ocidental sob a forma e o título de ciência não estaria, ao questionar certo antagonismo hierarquizado entre as partes das estruturas binárias, mais do que acercando-se ao paralelismo presente em diversas culturas indígenas na América Latina. Dessa forma, ao invés de contrapor elementos antagônicos em sua alteridade, como o clássico vencedor/vencido tantas vezes re-configurado pela História ocidental, o Pensamento Mapuche, em suas origens, prevê a convivência entre ideias e energias divergentes e em combate, sem que uma precise ser eliminada em detrimento da outra sobrevivente. Ambas as vozes são escutadas e este é o sinal de que poderiam sobreviver.

Outro aspecto significativo do relato é a presença de elementos referentes ao meio geográfico, como a cordilheira. A ideia de que o povo precisaria esperar em um espaço “alto” se relaciona com a referência vertical positiva. Para os mapuche, as plataformas ancestrais e referentes à positividade estão situadas em espaços altos, enquanto que as plataformas da negatividade, nos baixos⁴. Assim, a terra em que vivemos é em si um “entrelugar”, mediador de terras paralelas. Sobre a ideia de espaço, é importante atentar que, ao misturar a história terrena com elementos ancestrais e mitológicos provenientes de realidades paralelas, a espacialidade transita entre os espaços transcendentais e sociológicos, dotando a experiência terrena de um caráter de mediação.

Sobre a espacialidade no momento pré-colombino é possível referir-se ao *nag mapu* ou *püllü mapu* como o espaço material compartilhado, antes do período colonial, pelos diversos povos ameríndios. O território mapuche pré-colombino é composto por quatro territórios, os quais dão origem a quatro identidades territoriais ou “fütumapu”:

³ Nas escritas castelhanas do mapudungún há mais de uma grafia possível para o mito: *Xeg-xeg* e *Kay-kay filú* (MARIMÁN et al, 2006) e *Tren Tren* e *Kay Kay* (CHIHUAILAF, 1999).

⁴ Ver Anexo B.

La sociedad mapuche de entonces, que se situaba en un amplio espacio entre ambas vertientes de la cordillera de Los Andes, tenía clara noción de ello y organizó su espacio sobre la base de su propia filosofía de vida, que tiene su antecedente en los aspectos que hemos venido desarrollando. El temprano registro de los conceptos de puelche: gente del este; pikún-che: gente del norte; lafkenche: gente de la costa o relacionada fundamentalmente con el mar (oeste); y Williche: gente del sur, constituyen antecedentes que nos ayudan a comprender la noción espacial de la sociedad mapuche de entonces, que define por un lado la orientación o dirección en el espacio, y por otro su poblamiento y ocupación. (MARIMÁN et al, 2006, p. 36-37)

Assim, o território mapuche ocupava um espaço amplo que alcançava os dois lados da cordilheira e tinha com ela uma profunda relação. De acordo com a organização espacial mediada pela sua cosmovisão há na cultura mapuche termos capazes de identificar as diferentes identidades territoriais. Estas identidades territoriais correspondem ao conceito de fütumapu, segundo Marimán et al. (2006, p. 42), o qual estabelece que em “su raíz solo podemos encontrarla y comprenderla a partir de la relación tierra-hombre-naturaleza; o sea de cómo se posiciona el che (hombre) sobre el mapu (tierra), proceso que es distinto y particular según sea el espacio o territorio, naciendo a partir de ella las particularidades”. Assim, para o povo mapuche, na plataforma-mundo em que vivemos, há quatro espaços (*Puelmapu*, *Pikun mapu*, *Lafkenmapu* y *Willimapu*), que por sua vez dão origem à quatro grupamentos de gentes e correspondem à primeira definição de orientação espacial mapuche. Além dos referidos quatro espaços, também é possível observar em documentos dos cronistas, e em relatos recolhidos por antropólogos através dos tempos e reafirmados pelos mapuche, a presença de outra definição espacial relativa ao posicionamento em relação à Cordilheira dos Andes (*Pire Mapu*), a qual divide o território mapuche em dois espaços: *Gulumapu* e *Puelmapu* e assim as populações *Guluche* y *Puelche*, que na contemporaneidade correspondem aos territórios ocupados pela Argentina e pelo Chile respectivamente.

No entanto, apesar da variedade de identidades segundo a orientação geográfica, há uma relação cultural profunda entre os povos que os unem enquanto mapuche (*Kwun*). Os diversos nichos ecológicos e geográficos fazem com que haja uma variedade de símbolos diferentes por cada região, todavia, segundo Marimán et al (2006, p. 20): “Tanto cronistas y estudiosos contemporáneos como posteriores a Vivir seguirán registrando y de paso asombrándose de la unidad lingüística que presenta la población”. Tanto Chihuailaf (1999) quanto Marimán (2006) afirmam que essa unidade se dá de forma não hierarquizada, pois, diferente da cultura ocidental — na qual as estruturas binárias são organizadas através da oposição negativada (uma sobre a outra) — no dualismo mapuche, as estruturas são postas em lateralidade. Assim, apesar de no período pré-colombino já haver zonas de contato intercultural entre os mapuche e entre os

mapuche e outros povos originários, era comum a todas as etnias o dualismo não hierarquizado e a não existência de uma centralidade cultural que objetivava um projeto global como foi o caso da imposição do sistema capitalista europeu.

As diferenças articuladas a partir da centralidade racista europeia justificaram “eticamente” (para a vigência da perspectiva ocidental da época (racista e humanista)) o domínio de uns povos sobre os outros: “los pueblos colonizados eran razas inferiores y - por ello - anteriores a los europeos” (QUIJANO, 2005, p. 210). Tendo a modernidade europeia como horizonte, a construção das cidades latino-americanas manteve a lógica racista colonial, sob a perspectiva da colonialidade, a qual se relaciona com os novos centros de poder mundial, a neo-américa (GLISSANT, 1996). Essas mudanças político-estruturais, pela abrangência global do sistema-mundo, são capazes de alcançar todos os povos, inclusive os originários. A necessidade de mão de obra barata para construir as cidades e a miséria provocada pela política de reduções e crimes ambientais transformou as noções espaciais do povo mapuche. É certo que as orientações ancestrais seguem trabalhando como pilares dentro do sistema cultural e simbólico mapuche, no entanto se estendem em maneiras diferentes de significar fütumapu, como é o caso dos mapuche que habitam os centros urbanos, mapurbe (ANIÑIR, 2004). A apropriação do espaço urbano latino-americano, ainda que subalternamente, pelos povos originários pode ser compreendida como uma empreitada anti-colonial quando através dos meios simbólicos da cultura opressora se constroem pontes para a proliferação e disseminação de preceitos do ideário filosófico mapuche. A literatura é um desses meios. Mas há outros e trata-se de um processo amplo que contribui para a guinada indígena na América Latina dos anos 1980 (PAIRICÁN PADILLA, 2014).

Entre os elementos que aparecem ressignificados pela literatura mapuche, as noções de espaço/tempo são particularmente significativas. Em relação à espacialidade, as relações de proximidade do povo mapuche com a terra ancestral e com a natureza é uma perspectiva potente para os poetas mapuche. Entretanto, muitas vezes se recorre a essa ancestralidade dentro da lógica urbana, centro do capitalismo avançado, pelas migrações geradas pela política das reduções. As tensões geradas pelas energias simbólicas das diferentes espacialidades se convertem em uma preocupação comum a vários poemas. A ideia de tempo também é particular para cada espaço. É importante compreender que as obras escritas por autores originários surgem guiadas por temporalidades e espacialidades que estão construídas de forma dialética. Por esta razão, considero interessante recorrer à ideia de transculturação relacionada à literatura (RAMA, 2008).

As publicações coletivas de Jaime Huenún (2003) e Mora Curriao e Moraga García (Orgs.) (2010) levam em consideração a variedade de identidades territoriais, garantindo a polifonia de vozes. Assim, sobre o processo de curadoria e de produção literária mapuche, as autoras afirmam:

Teniendo en cuenta el material estudiado hasta ahora, cabe hacer notar que entre los 80 y 90, la poesía mapuche surgió simultáneamente desde distintos lugares (urbanos, rurales, Chile, Argentina, territorios sitiados por la dictadura, exilios, etc.) desde distintas visiones (tradicional mapuche, moderna, postmoderna, poética, política, medioambientalista, etc.) y desde distintas estéticas (mapuche tradicional, occidental moderna, postmoderna, de género, de la urbe o mapurbe, etc.). (MORA CURRIO; MORAGA GARCÍA (Orgs.), 2010, p. 16)

Por esta razão, ao pretender trabalhar um recorte da literatura mapuche atual, busco identificar processos de significação de tempo/espço através de obras que surgem de uma variedade de espaços, visando garantir uma amplitude de vozes que nos falem a partir de diferentes posicionamentos e estéticas. Todas elas trazem em si aspectos da cultura mapuche contemporânea e se inscrevem nas fronteiras culturais do entrelugar latino-americano.

Face à variedade dos territórios habitados pelos mapuche e sua importância dentro da construção poética contemporânea de identidades e memórias, na tese abordarei três elementos temáticos que considero potentes — por sua capacidade de vincular significações e por se apresentarem como espaços de disputa discursiva — dentro da poesia mapuche contemporânea: o meio natural, florestas, seres não humanos; as cidades, o ambiente urbano, as relações neo-coloniais; e o corpo feminino, a sexualidade, a disputa biopolítica.

É objetivo deste trabalho analisar as formas de representar o território em obras poéticas de autores mapuches contemporâneos através do contraste com teóricos e críticos indígenas e não indígenas, buscando estabelecer elos entre as obras abordadas e um projeto decolonial. Assim, esta tese também pretende se alinhar às investigações elaboradas sobre a literatura mapuche em várias universidades do mundo e às feitas no Brasil sobre literaturas indígenas na contemporaneidade. De forma mais ampla, desejamos contribuir com o debate sobre as culturas indígenas na contemporaneidade e operar uma prática/conceituação que ratifique a descolonização de cânones e epistemologias na América Latina.

3 DE NATUREZA ENTRE-MUNDOS: REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA POESIA MAPUCHE CONTEMPORÂNEA

*“Ebrio de Azul voy
entre el follaje
de la taberna sagrada”*

(CHIHUAILAF, 1995, p. 132)

O termo “América Latina” surge no período pós-intrusão e é marcado por uma invenção discursiva (O’GORMAN, 1995; ARDAO, 1980). Estabelecido como categoria comparativa, refere-se a uma experiência colonial comum. Assim, quando pensamos em literatura latino-americana, ancoramo-nos na categoria comparativa que encontra sua referência na experiência colonial. Eduardo Coutinho (2003) percebe que, apesar de os estudos comparativos serem comuns aos estudos literários latino-americanos — inicialmente através dos estudos de fontes e influências que consideravam “mais literárias” aquelas obras que se identificavam com a “estruturalidade” europeia —, a partir do século XX, com a epistemologia pós-estruturalista na Europa e o surgimento dos estudos pós-coloniais na América Latina, a disciplina da literatura comparada estabelece-se como uma ferramenta potente para a revisão da composição dos cânones literários latino-americanos. Inclusive porque a própria ideia de literatura não é estática. Como afirma Mignolo (2010) em *La lengua, la letra, el territorio: o la crisis de los estudios literarios coloniales*, a literatura assumiu diferentes papéis ao longo da história. Se nos anos 2000 ela possui um caráter mais fortemente relacionado à ficção, desde seu surgimento, o conceito que parte da escritura de documentos e cartas de relação na Europa foi ressignificado e segue se modificando e reconstruindo. Para Mignolo (2010), o estudo da literatura no território latino-americano deve levar em consideração os diversos discursos coloniais e pré-colombinos, visando a construção de uma dialética capaz de descolonizar o saber.

No mesmo caminho, a revisão dos cânones proposta por Coutinho (2003) passa pela compreensão da América Latina como um território heterogêneo, formado por povos ou “nações” que são dialeticamente construídas, e que deve ser percebida não a partir de uma resultante homogênea, mas a partir do continuum dialético das diferenças. Por isso, apesar de o conceito de América Latina surgir na Europa, é preciso considerar que já havia representações do território anteriores à chegada do colonizador. Para que esta análise seja capaz de abarcar a complexidade das formações culturais existentes no continente é preciso visualizar esse território com o olhar amplo da paisagem autônoma, que não responde à chegada dos europeus,

nem se encerra com a sua chegada. O conceito de paisagem engloba a ideia de tempo, da historicidade na presença. Segundo Milton Santos (2006, p. 66-67):

Paisagem e espaço não são sinónimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente.

A diferença entre paisagem e espaço se dá através dos agenciamentos do território historicamente construídos. A paisagem, para o geógrafo, engloba a historicidade desse agenciamento, as relações que os povos construíram historicamente, que se faz presente no dêitico agora através das memórias. É por estar composta por memórias que Santos (2006, p. 67) percebe a paisagem como transtemporal: “Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única”. Por isso, compreender a América como uma paisagem pressupõe compreender também, no âmbito da literatura, a discursividade de sua criação, seus símbolos, a forma de construir a espacialidade e o lugar, o território, isto porque:

A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade. Tais formas nasceram sob diferentes necessidades, emanaram de sociedades sucessivas, mas só as formas mais recentes correspondem a determinações da sociedade atual. (SANTOS, 2006, p. 67)

Conceber o aspecto transtemporal da América Latina nos leva a questionar as determinações da sociedade atual, no sentido de percebê-la desde antes de sua denominação. Assim, a paisagem latino-americana é marcada por uma variedade de agenciamentos territoriais que se encontram. O escritor e teórico martinicano Édouard Glissant (1996) propõe a percepção do território latino-americano em três comarcas culturais — meso-américa, euro-américa e neo-américa — que se tocam e se transformam entre si e assim constroem a paisagem contemporânea.

Neste capítulo, proponho realizar uma análise comparativa da representação territorial do projeto colonial europeu a partir das cartas de relação de Cristóvão Colombo, Américo

Vespúcio e Bartolomé de Las Casas, com a representação territorial presente na poesia mapuche contemporânea. Para isso analiso as obras *Üñümche / Hombre Pájaro*, de Lorenzo Aillapán (1994/2003); *De sueños azules y contrasueños*, do poeta Elicura Chihuailaf (1995) e *Arco de interrogaciones*, de Bernardo Colipán (2005). Dessa forma, seguindo o pensamento de Glissant (1996) e Santos (2006), optei por trabalhar textos que, oriundos de marcos temporais distintos, relacionam-se à paisagem da América Latina a partir de lugares diferentes: as cartas de relação, como representantes do projeto colonial, podem ser pensadas como fundadoras da representação euro-americana da paisagem; enquanto que as obras da poesia mapuche contemporânea, oriundas já do processo colonial, são representativas da comarca meso-americana contemporânea. O estudo comparativo busca perceber como as relações humanas com o mundo biofísico representadas pelos poetas mapuche se dão a partir de chaves diferentes e opostas àquelas que serviram como base para o projeto colonial.

Hayden White (1995, p. 11), ao refletir sobre o seu conceito de meta-história, apresenta-nos a perspectiva da história formada a partir de construções discursivas ordenadas em uma narrativa coerente, mas cuja base é retórica e poética por natureza. Se pensamos no estudo literário das cartas de relação, por exemplo, somos obrigados a estender um pouco mais o nosso olhar sobre a literatura e recuperar um sentido historicamente construído no espaço-tempo de sua publicação. Isto porque mulheres e homens sempre se depararam com diversos parâmetros de realidade que vão se modificando ao longo do tempo: o homem ocidental do século XV não pode ter a mesma ideia de realidade de um homem ocidental do século XVI, que, por sua vez, tampouco tem o mesmo pensamento de um homem do século XXI, por exemplo. Os “avanços” tecnológicos e as criações humanas modificam a realidade e despertam nos homens de cada época novos ideais e perspectivas. Ao arrebatamento proveniente do confronto entre uma realidade conhecida e os novos aspectos constituintes de uma realidade em formação, costuma-se chamar descobrimento.

Quando levamos em consideração que os parâmetros sociais estão sempre mudando e que o homem ocidental, consciente da importância dos descobrimentos, transformou o desejo de descobrir em uma política, a descoberta, ainda que pareça demasiadamente pontual, faz parte de um contínuo infinito. As descobertas nunca estão completamente acabadas e sempre influenciam as épocas sucessoras, sempre estabelecem fronteiras de conhecimento que em algum momento serão postas em dúvida e muitas vezes ultrapassadas, selando a ideia do contínuo. Assim discorre a história ocidental da humanidade e por esse motivo se compreende que, a cada época que passa, analisamos os fatos do passado com um olhar distinto e que seguramente depois de nós virão outras pessoas com uma visão, quiçá, completamente distinta

da que temos hoje e que esta renovação acontecerá sempre enquanto houver homem e sociedade. No entanto, o que os teóricos da colonialidade afirmam é que não é possível a existência de qualquer historicidade sem que esta esteja vinculada a uma perspectiva cultural que diz respeito ao lugar de fala do povo que “descobre”. Normalmente o descobrimento, especialmente quando falamos do território, está vinculado a algum contato inter-histórico com uma epistemologia que até então não fazia parte do horizonte de conhecimento de um povo e que, por isso, necessariamente lidará com o ponto cego do que é inteligível: a ignorância.

O começo do período colonial, nos séculos XV e XVI, na Europa, está especialmente marcado pela ideia do “descobrir” e pela sua face oposta complementar, a da “invasão”. Pela perspectiva colonizadora, o desenvolvimento de técnicas de navegação alcançou neste período um ápice, principalmente na península ibérica; e, depois das cruzadas, originaram o período expansionista europeu. A associação do conceito de descobrimento com as navegações não tardou muito a aparecer já no século XVI, e quando falamos em descobrimento, relacionamos quase instintivamente com a política expansionista ibérica e seus “bravos” navegadores. Este foi um período em que os limites de uma realidade de mundo foram ultrapassados: o homem europeu se depara com a sua ignorância e descobre que o mundo vai um pouco além da Europa, de uma parte da Ásia e outra da África, é um período marcado pela criação do chamado “novo mundo”. Elliot (2004) ao estudar documentos que tratam da relação da Espanha com as populações no “novo mundo” através da criação de leis, afirma que durante o século XVI os principais conflitos que havia eram de ordem cultural entre espanhóis e indígenas e de ambos com a natureza e o território. Os povos originários nunca se reconheceram no “novo mundo” que a Espanha procurava criar, o que indica a parcialidade da descoberta.

Por isso, no século XX, a concepção do “descobrimento da América” foi combatida por muitos historiadores e sociólogos. O grande questionamento deles é de como se poderia “descobrir” um território que, por outros, já havia sido descoberto. Para melhor compreender esta perspectiva devemos pensar no próprio conceito de descobrimento. Descobrir é, a priori, estar à par de algum novo elemento. Se pensamos nesse conceito relacionado à terra, chegamos à proposição de que alguém descobre aquilo que estava encoberto: pensamos no primeiro sujeito a dar-se conta de tal percepção ou objeto, o “descobridor”. No entanto, quando os espanhóis chegaram à América, já havia pessoas vivendo nessas terras estranhas e desconhecidas, inclusive sociedades tão ou mais desenvolvidas, no próprio sentido ocidental de desenvolvimento, que a europeia, como é o caso da compreensão de Hernán Cortés sobre Tenochtitlan.

Analisando desta maneira é bem verdade que o conceito de “descobrimento” não pode ser pensado, como a História eurocêntrica buscou ocupá-lo, de forma imparcial. Nele está seguramente compreendida, como assinala Godinho (1998), uma ideologia eurocêntrica da história. O que acontece é que quando falamos em “descobrir”, no sentido mais essencial do conceito há, pela parte dos espanhóis, uma descoberta. Não se pode negar que aquela realidade distante lhes era exterior e estranha, por isso para eles o que acontece naquele momento da história é sim um alargamento de horizontes, obviamente, por parte de sujeitos específicos, no caso, os espanhóis e europeus de uma forma geral.

Partindo desta noção de descobrimento é que podemos entender melhor como foram importantes as navegações do século XVI para a reformulação da realidade mundial e, a partir dessas descobertas, compreender a função das cartas para a disseminação das informações a uma maior parcela da população e para a constituição de um ideário de alteridade sobre os povos e as terras originárias.

Ainda que hoje se sabia que navegadores como Pinzón tinham sido os pioneiros quando se trata da chegada à América, é somente em 1492, com a chegada de Cristóvão Colombo, que o mundo europeu estabelece uma relação estreita e direta com a existência destas novas terras. A viagem de Colombo foi relatada em cartas enviadas à coroa e através delas o mundo europeu tomou o real conhecimento das terras distantes. Se não houvesse as cartas, a chegada do genovês às desconhecidas terras, posteriormente chamadas de americanas, teria sido apenas um fato curioso. Mas quando esse fato se expande para milhares de pessoas, ele toma a proporção necessária para se tornar histórico e modificador da realidade, como um verdadeiro descobrimento deve ser, e, por isso, não há sentido em falar do descobrimento da América pelos europeus sem considerar este marco específico.

Ao chegar às ilhas do continente americano não se pode comprovar se o navegador tinha a dimensão exata do que estava realizando, se não tinha a consciência de que aquelas terras não eram as Índias, mas outro continente desconhecido. A ideia de que as terras onde chegaram faziam parte de um novo continente só se concluiria tempos depois. Além disso, naquele momento, o descobrimento daquelas ilhas e povos desconhecidos não foi uma realidade comum à Europa toda, afinal chegaram à América somente Colombo e seus homens; eles foram os únicos que se depararam com o novo. A importância das cartas e dos relatos dos navegadores aparece neste momento, pois é por meio deles que a noção de “novo mundo” é promovida e concretamente se estabelece como fato em toda Europa. Estes textos-documentos são os portadores das primeiras notícias e impressões do confronto de culturas distintas e serão os responsáveis por levar a primeira percepção do que seria América, não apenas aos seus

destinatários, mas a todos os europeus que nunca haviam posto os pés neste continente. Se não existissem esses relatos para ancorar o expansionismo colonial, provavelmente, o “descobrimento” seria um fato isolado e pontual, não uma revolução na mentalidade europeia do final do século XV.

Ao mesmo tempo que os documentos formam o ideário do que seria o “novo mundo” estão, obviamente, profundamente marcados pelo pensamento europeu correspondente a sua época; dessa forma na primeira carta que Colombo escreve, por exemplo, é comum deparar-se com afirmações sobre a realidade que hoje nos saltam aos olhos como invenções e mentiras, mas que na época em que foram escritas não eram completamente impossíveis e demonstram justamente a ideia de mundo reduzida que se tinha em confronto com a novidade de um mundo desconhecido. O que hoje nos parece absurdo, no século XVI, com as informações existentes, era completamente verossímil.

Pela recorrência de referências à “exuberância” da natureza americana e pelos estereótipos que são construídos nessas narrativas, é inegável que esta primeira impressão interfere nas compreensões da paisagem que a seguem. Ainda que descubram que há dados equivocados ou que outras visões apareçam, todas elas estão interligadas e influenciadas direta ou indiretamente pela primeira concepção do que seria o novo mundo, ressaltando assim a importância de compreender estes testemunhos como indissociáveis e compositores da discursividade do conceito de América Latina. Isto se dá porque é justamente nesses textos históricos que está a semente ideológica do projeto de colonização implementado no continente americano.

Conhecer uma nova realidade não significa compreendê-la a partir de uma perspectiva total, por isso quando os navegadores escrevem suas cartas e diários estão sempre interpretando a realidade com os artifícios e conhecimentos que têm naquele momento e, quase sempre, para um objetivo específico. Isso, necessariamente, obriga-os a criar uma discursividade sobre a sua ignorância, que mais do que vista como inocente deve ser percebida na intencionalidade que o projeto de violência posterior exige.

Assim, quando Colombo fez sua primeira viagem, além de chegar às Índias, ele tinha a ideia de expandir os domínios espanhóis e a fé católica para outros lugares, configurando assim a principal razão de sua empreitada e, conseqüentemente, a temática que atravessa suas cartas e diários. A primeira carta que Cristóvão Colombo escreve data de 15 de fevereiro de 1493 e tem como destinatário o escrivão de razão dos Reis Católicos da Espanha. Esta é a data e o nome de quem recebeu na Europa pela primeira vez alguma notícia do que depois ficaria conhecido como “Novo Mundo”. Para melhor compreender as descrições feitas pelo navegador

neste primeiro relato é fundamental que interpretemos como o almirante percebia a sua tarefa e o que pensava sobre o significado de sua viagem e sua missão de descobrir e conquistar terras. Este contexto é primordial para qualquer análise da realidade narrada por ele em suas cartas. Colombo se via como uma espécie de “eleito”, a pessoa que havia sido enviada para realizar uma missão sagrada para o bem da pátria, da coroa espanhola e, principalmente, da fé da igreja católica. Desde a primeira carta, o Almirante sempre faz referência aos territórios que está conquistando para a coroa e julga necessário com uma grande frequência retomar a ideia de que ele está realizando uma missão sagrada.

Na carta, Colombo se propõe a “poner todo por el semejante por pintura, por latitud del equinocial y longitud del Occidente” (COLOMBO, 2002, p. 17) e descreve tudo o que vê da maneira como percebe. É notável o arrebatamento que tem ao se deparar com uma natureza diferente da européia:

Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y a la rueda es el arboledo en maravilla, y aquí en toda la isla son todos verdes y los hierbas como en el abril en el Andalucía; y el cantar de los pajaritos que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla; y después ha árboles de mil maneras y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer, porque soy bien cierto que todos son cosa de valía, y de ellos traigo la demuestra y asimismo de las hierbas. (COLOMBO, 2002, p. 44)

É compreensível que qualquer homem que se veja como um enviado de deus para realizar uma missão sagrada, ao deparar-se com uma natureza distinta da que está habituado e ainda pouco tocada, misteriosa, encontre-a semelhante ao *Éden* bíblico, o qual todos os homens gostariam de conhecer e viver. Esta associação é muito forte também quando o almirante se encarrega de descrever as pessoas que vivem nestas ilhas desconhecidas. Sobre as pessoas, Colombo escreve que:

La gente de esta isla y de todas las otras que he hallado y he habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren, aunque algunas mujeres se cobijan un solo lugar con una hoja de hierba o una cofia de algodón que para ellos hacen. (COLOMBO, 2002, p. 56)

É perceptível que, ao confrontar-se com pessoas nuas e, mais especificamente quando diz que as mulheres se cobriam em um só lugar com uma folha de erva, o almirante estabelece uma relação com o *Genesis* (2009, p. 49-54) sobre a criação do mundo e a imagem bíblica do *paraíso* (2009, p. 50-51). É a partir dessa referência arquetípica inicial que Colombo continua descrevendo o temperamento das pessoas, sempre ressaltando e generalizando o caráter

inocente e puro, ainda que ele, na verdade, nem soubesse bem o que é que eles diziam e queriam expressar, inclusive pela barreira do idioma:

Son gente, dice el Almirante, muy sin mal ni de guerra: desnudos todos, hombres y mujeres, como sus madres los parió. Verdad es que las mujeres traen una cosa de algodón solamente tan grande que le cobija su natura y no más, y son ellas de muy buen acatamiento, ni muy negras, salvo menos que canarias. «Tengo por dicho, serenissimos Príncipes» — dice el Almirante — que sabiendo la lengua dispuesta suya personas devotas religiosas, que luego todos se tornarían cristianos. (COLOMBO, 2002, p. 56)

Esta ideia da inocência indígena, repetida inúmeras vezes na carta, no trecho, é acrescida da afirmação errônea de que os índios não teriam religião e de que estariam completamente “dispostos” a aderir ao catolicismo. Como já foi dito, a viagem de Colombo tinha o motivo “sagrado” de expandir a fé católica e, nada mais compreensível que ele, em sua imaginação e realidade, tentasse compor seu imaginário paradisíaco de descobridor. Esta característica está presente em suas cartas e seu diário: uma constante idealização de tudo o que via, com o objetivo de confirmar sua “profecia”, sua “missão”, e mostrar para a coroa que aquele é na verdade o lugar esperado.

Assim, Colombo, através de suas descrições, apresenta a imagem de um mundo prometido próximo à ideia sagrada do paraíso bíblico, onde as árvores são altas, as terras cheias de riquezas e onde tudo o que é plantado dá; um mundo habitado por pessoas inocentes e que não se envergonham de sua nudez, como Adão e Eva, que somente esperam a chegada da sagrada igreja para se converterem. Ao recorrer ao arquétipo de paraíso do texto mais importante para a religião cristã, Colombo apresenta as referências imagéticas de seu povo para apresentar uma realidade desconhecida – como um trabalho de ordem antropológica.

Edmund O’Gorman (1995) defende que a ideia de um “território americano” que precede a invasão europeia é errônea e que é preciso perceber a América como uma invenção, uma subjetivação da realidade a partir da criação de uma imagem, iniciada por Colombo. Não há problema que a representação feita por Colombo seja da ordem da interpretação. Ele fez uma leitura da realidade com os olhos que lhe correspondiam, com as informações que tinha; o que não se pode negar é que a leitura que fez, na época em que a realizou, era completamente congruente à realidade da Europa e que é uma visão aceitável e lícita: não existe descrição ou relato que não tenha marcas de um lugar ou de um tempo, isento de parcialidade; todos eles estão, de alguma forma, dependentes da imaginação da testemunha. A fraude está na relação que a sua interpretação teve com o projeto de colonialidade/modernidade em escala global. Aqui, proponho perceber a narrativa de Colombo como uma parcialidade e não da forma absoluta como foi absorvida pelo projeto imperialista europeu daquele momento.

A partir destes primeiros relatos vai-se tecendo o ideário do que seria a “quarta parte” do mundo sob os olhos e epistemologias ocidentais. Esta foi a primeira representação apresentada ao povo europeu, é a primeira ideia que na Europa comporá o imaginário e representará o começo concreto (e digo concreto porque as percepções de alteridade são anteriores a este fato) da invenção do continente desconhecido. Podemos então compreender a construção da América como um quadro que é pintado por vários autores e cuja paisagem nunca estará completamente acabada.

Assim, a representação da exuberância da natureza americana foi o cartão de visita do projeto colonial ibérico. E este fato em si significa uma forma específica de conceber a relação com a natureza. O contar sobre a natureza e as pessoas que habitavam originariamente este território era a tarefa dos diversos cronistas que escreveram cartas e crônicas a serem tornadas públicas pela monarquia metropolitana. Para realizar esta tarefa cronistas como Cristóvão Colombo, Caminha e Bartolomé de Las Casas descreveram de acordo com a sua conveniência e miopia a natureza exuberante das terras americanas e é preciso atentar que cada um deles o fez de uma forma diferente, mas todos os casos demonstravam sua lógica catalogadora e colonizadora em relação à natureza: cada um trabalhando uma imagem da natureza a partir de sua interpretação particular.

A diferença entre essa forma de compreender a natureza como um aspecto atrasado em relação à cultura eurocêntrica demonstra uma forma colonizadora de relacionar-se com o meio geográfico e territorial. Isto porque escrever sobre a natureza pressupõe assumir um posicionamento diante dela, seja através do estranhamento, da comunhão, do medo, do desconhecido, do êxtase, da beleza. Dessa maneira, temos que a oposição cultura — vista como aquilo que é artificial — e natureza — encarada como espacialidade e entes não-humanos —, operou como uma dualidade hierarquizada básica para a ideia de desenvolvimento no pensamento ocidental.

Alfredo Cordiviola em “América, O reino do visível” (2010) se propõe a realizar uma análise sobre as percepções da natureza desde a colonização sob a perspectiva ocidental e, neste ensaio, discute o lugar da natureza na literatura latino-americana a partir das cartas de relação. Para o autor, historicamente, a ideia de natureza esteve dissociada da ideia de intervenção humana: “Vista como um sistema integrado, autônomo e auto-suficiente, a natureza é percebida como o uma entidade desprotegida, sempre a mercê de potencialmente ruinosas intervenções humanas” (CORDIVIOLA, 2010, p. 37). No entanto, Cordiviola aponta que esta visão do homem como ‘algoz’ da natureza corresponde a uma fase mais contemporânea do capitalismo. Assim:

[...] pelo menos desde o século XV, quando as expansões ibéricas pelo espaço atlântico começam a desenhar um mundo moderno que se estabelece pelo exercício da colonialidade do poder e das respostas geradas a partir da diferença colonial, a natureza surge como reservatório ilimitado que, pela astúcia ou pela força, está disponível para quem puder usufruir de suas benesses. Neste momento a natureza adquire outro estatuto, a partir da invenção da América. (CORDIVIOLA, 2010, p. 37)

Essa ideia, ainda segundo o autor, foi modificada com a constatação da falibilidade dos elementos da biota, os quais, apesar de seguirem sendo explorados na contemporaneidade, demonstram, através de interferências em todas as esferas da vida humana, a urgência de sua preservação. Estas formas de descrever a natureza estão imbricadas no modo que temos de nos relacionar com ela e isso muda segundo o sistema simbólico e o tempo. O próprio Cordiviola (2010, p. 36) a considera “objeto para o pensamento ético” e é neste o sentido que Roland Walter (2010, p. 15-16) afirma que uma mudança na “ética biótica” está necessariamente relacionada a uma mudança de “imaginação cultural” e questiona:

A questão-chave, portanto, é se queremos substituir a dominação da natureza que tem sido até agora a base das diferentes fases do capitalismo por uma coabitação sustentável, ou melhor, se tal substituição é possível dentro de um sistema democrático determinado pelas forças econômicas de um mercado dito liberal que em vez de seguir a máxima de Henry David Thoreau de *grow with less* — crescer com menos — é baseado em crescimento de produtividade e consumo sem limites e sem escrúpulos. Para Thoreau, crescimento não significa acumulação de coisas, mas um desenvolvimento mental, espiritual e moral (mediante as artes e os pensamentos filosóficos, entre outros) numa relação de subsistência e não de exploração com o resto do sistema biótico.

Mesmo dentro do ponto de vista da história da epistemologia ocidental a relação com a natureza através do domínio colonizador, caro ao capitalismo na contemporaneidade, apresenta seu limite. Assim, ainda que a saída do capitalismo não tenha sido socialmente alcançada nas sociedades latino-americanas, há, como articula Walter (2010, p.17) sob o título de ecomundo, uma tendência nos estudos contemporâneos a considerar a relação homem-natureza como não cindida, mas integrada. Para alguns teóricos essa mudança de perspectiva demonstra uma transformação na ética que está presente nas ciências sociais e só é possível a partir do contato inter-histórico entre os povos e do recobro da importância das epistemologias locais, na contramão da globalização.

Arturo Escobar (2000), em “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: globalización posdesarrollo?”, discute a retomada da ideia de lugar nos estudos culturais, antropológicos e geográficos. No artigo, Escobar (2000) opera uma diferenciação entre dois termos que por vezes são ocupados indistintamente: lugar e espaço. Segundo o antropólogo, a primeira expressão agenciaria elementos histórico-culturais, enquanto que a segunda seria um

agenciamento do capitalismo global, sem considerar a “paisagem”. No entanto, nem todos os teóricos realizam esta distinção. Percebemos o agenciamento realizado por Escobar (2000) à ideia de “lugar” próximo à ideia de “paisagem” e “território” (SANTOS, 2006; HAESBAERT, 2009).

Haesbaert (2009) afirma que a ideia de território é ampla e ocupada por diversos segmentos das ciências, os quais são agenciados pelo geógrafo em ao menos quatro grupos: político, econômico, cultural e natural. A concepção de território, por dizer respeito às relações significativas e subjetivas que os povos estabelecem com os espaços, é relevante, inclusive, para a psicologia (HAESBAERT, 2009, p. 37). Assim, ao agenciamento do espaço no qual o sujeito se sente em casa segundo uma forma específica de projetá-lo, compreendê-lo, articulá-lo político-economicamente e representá-lo é que se chama territorialização e o movimento inverso, de destruir as relações humanas parcial ou absolutamente com o território é que se chama desterritorialização. Segundo o geógrafo, ambas atitudes fazem parte da história da humanidade e não são oriundas, como se pensa, do projeto capitalista global.

Já Escobar (2000) afirma ser a condição da desterritorialização comum ao capitalismo que lança luz sobre os estudos daquilo que ele chama de “lugar”: “El lugar, en otras palabras, ha desaparecido en “el frenesí de la globalización” de los últimos años y este desdibujamiento del lugar tiene consecuencias profundas en nuestra comprensión de la cultura, el conocimiento, la naturaleza, y la economía” (ESCOBAR, 2000, p. 114). Assim, para o autor, os processos de globalização incitam as pessoas a se desconectarem do lugar, que é o caminho oposto ao proposto pelas ideias de *posdesarrollo* e ecologia na contemporaneidade. Conforme preconiza o autor, essas ciências seriam espaços de reconexão com o local dentro da episteme ocidental. Desse modo, para ele, as formas de estruturar o conhecimento tem também a ver com as pessoas e as relações que estabelecem com os entes não-humanos:

Se puede afirmar que la investigación sobre el conocimiento local y los modelos culturales de la naturaleza, que surgió de tendencias anteriores relativas a la etnobotánica, la etnociencia y la antropología ecológica, ha llegado a la mayoría de edad. Este resurgimiento ha dado paso a recuentos cada vez más sofisticados sobre las construcciones de la naturaleza elaboradas por la gente, y quizás nos ha ofrecido la posibilidad de deshacernos finalmente de la relación binaria entre la naturaleza y la cultura que ha sido tan predominante y perjudicial para la antropología ecológica y campos relacionados. (ESCOBAR, 2000, p. 118)

De acordo com Escobar, a noção mais atualizada é de que os modelos locais da natureza — que correspondem aos modelos das sociedades que vivem a natureza de forma integrada — não respondem à dicotomia natureza/sociedade. Mais que isso: segundo os modelos locais não existe a estrita separação entre “el mundo biofísico, el humano y el supernatural” (2000, p. 119),

mas que a maioria dos modelos locais entende as três esferas como continuidades. Para os povos originários, a continuidade dos mundos não é vivida de forma problemática, pelo contrário:

[...] está culturalmente arraigada a través de símbolos, rituales y prácticas y está plasmada en especial en relaciones sociales que también se diferencian del tipo moderno, capitalista. De esta forma, los seres vivos y no vivos, y con frecuencia supernaturales no son vistos como entes que constituyen dominios distintos y separados — definitivamente no son vistos como esferas opuestas de la naturaleza y la cultura — y se considera que las relaciones sociales abarcan más que a los humanos. Por ejemplo, Descola sostiene que “en tales ‘sociedades de la naturaleza’, las plantas, los animales y otras entidades pertenecen a una comunidad socioeconómica, sometida a las mismas reglas que los humanos. [...]

Aunque las fórmulas específicas para ordenar todos estos factores varían enormemente entre los diferentes grupos, tienden a tener algunas características en común: revelan una imagen compleja de la vida social que no está necesariamente opuesta a la naturaleza (en otras palabras, una en la que el mundo natural está integrado al mundo social), y que puede ser pensado en términos de una lógica social y cultural, como el parentesco, el parentesco extendido, y el género vernáculo o analógico. Los modelos locales también evidencian un arraigo especial a un territorio concebido como una entidad multidimensional que resulta de los muchos tipos de prácticas y relaciones; y también establecen vínculos entre los sistemas simbólico/culturales y las relaciones productivas que pueden ser altamente complejas. (ESCOBAR, 2000, p. 119-120)

Na introdução da obra *Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas*, que serve de corpus para o desenvolvimento das reflexões de Escobar, Descola e Pálsson (2001) afirmam que a dicotomia natureza/cultura atua impedindo uma aproximação com o meio biofísico verdadeiramente ecológica. Dessa forma, sociedades com epistemologias diferentes, como é o caso dos “modelos locais” dos povos originários, possuem posicionamentos éticos diferentes. Assim, as discussões, percepções e representações da América Latina passam pela significação do mundo natural (CORDIVIOLA, 2010) e esta não pode ser a mesma para povos que se posicionam eticamente de diferentes formas na biota. De modo que, as sociedades não-capitalistas, não globalizadoras, profundamente conectadas com a terra, com o território, por não se organizarem de acordo com a dicotomia homem/natureza e por modalizarem sua relação com o meio biofísico através de relações de afeto, de correspondência, de reciprocidade, são parte da própria natureza. Dessa forma, conclui-se que, assim como o as relações territoriais são agenciamentos culturais da espacialidade, o lugar que os entes não humanos ocupam na representação simbólica varia de acordo com os sistemas que a orientam.

A crítica aymara Silvia Rivera Cusicanqui aporta uma reflexão particular no que se refere ao que ela chama de “sociologia da imagem”. Para Cusicanqui as “culturas visuales” têm bastante a contribuir para as compreensões das sociedades que baseiam a sua formação na palavra: “en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una

trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 19). Isto porque, para a pensadora, as palavras assumiram uma característica bastante particular em nossa sociedade:

Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 19)

As palavras, para a autora, são utilizadas para encobrir uma série de práticas de colonialidade. O que a autora se refere, no entanto, não é à palavra em si, mas em uma forma disfarçada de construir o discurso público latino-americano sem o sangue das violências fundacionais. O que há por trás das cartas de relação de Colombo, por exemplo, quando cria a sua imagem do Éden? Quais violências estão encobertas pelas cartas de Vespúcio ou foram por elas justificadas? Quais palavras de Hernán Cortés são capazes de trazer em si o sangue das investidas espanholas nas terras que se transformaram em Mexico-DF? É por esta razão que a autora se dedica a estudar a obra de Waman Puma de Ayala, que escreve sua *Nueva Coronica y buen gobierno* (1612-1615) em trezentas imagens e encaminha seu testemunho da colonização aos reis da Espanha. O que Rivera Cusicanqui propõe é uma revisão do discurso público latino-americano a partir da riqueza de informações sobre a colonização que as “sociedades de imagens”, como a de Waman Puma, apresentam-nos sob outra forma de disposição representativa — a visual. Em sua análise, Cusicanqui consegue identificar nas pinturas de Waman Puma elementos representativos do espaço-tempo das sociedades pré-hispânicas, e teorias anticoloniais como a de “mundo al revés. Assim, as imagens constituem-se como elementos significativos na construção simbólica dos povos indígenas.

A linguagem poética possui como característica a possibilidade de criar imagens. Isto porque no espaço da poesia a linguagem recupera a sua característica intrínseca, mas não única, de criar representações. Octavio Paz (2014) em *El Arco y la lira* defende uma visão profundamente imagética da poesia, pois para ele o que caracterizaria a poesia seria o ritmo, o qual seria inessencial à prosa, mas que é em si uma característica da linguagem em si, isto porque:

El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo. Como si obedeciesen a una misteriosa ley de gravedad, las palabras vuelven a la poesía espontáneamente. En el fondo de toda prosa circula, más o menos adelgazada por las exigencias del discurso, la invisible corriente rítmica. Y el pensamiento, en la medida en que es lenguaje, sufre la misma fascinación. Dejar al pensamiento en libertad, divagar, es regresar al ritmo; las razones se

transforman en correspondencias, los silogismos en analogías y la marcha intelectual en fluir de imágenes. (PAZ, 2014, p. 24)

O que caracteriza a leitura da poesia é o pensamento livre disposto através da linguagem, capaz de produzir um certo fluxo de imagens. Paz dedica uma passagem específica de sua obra a elas. Estas imagens, para o poeta, “han sido classificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.” (PAZ, 2014, p. 36). A característica da poesia seria, em si, gerar uma certa unidade de sentido imagética entre unidades de sentido conflitantes. A lógica da imagem, para Octavio Paz, é uma lógica dialética, no sentido de que trabalha com dois elementos que em relação são capazes de produzir uma nova realidade, a poética:

A pesar de esta sentencia adversa, los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser. Deseosos de restaurar la dignidad filosófica de la imagen, algunos no vacilan en buscar el amparo de la lógica dialéctica. En efecto, muchas imágenes se ajustan a los tres tiempos del proceso: la piedra es un momento de la realidad; la pluma otro; y de su choque surge la imagen, la nueva realidad. No es necesario acudir a una imposible enumeración de las imágenes para darse cuenta de que la dialéctica no las abarca a todas. Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero. O no se produce el tercer término y los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles, hostiles. (PAZ, 2014, p. 36-37)

A forma de relacionar imagens produzidas pela linguagem poética dita o ritmo e a escolha das formas de gerar essa imagem-síntese, o estilo da poesia. Ademais, estes elementos precisam estar relacionados com uma gama de imagens-arquetípicas pertencentes a uma cultura específica. Então, para que uma obra poética construa seu sentido é necessário que esteja ancorada na memória cultural de um povo, um agenciamento em que os autores significam. Dessa forma, é possível pensar na poesia como um dispositivo capaz de acionar elementos imagéticos da memória coletiva e elementos imagéticos da memória individual. Alguns autores primam por trabalhar imagens de forma conciliatória, outros trabalham a construção de sua realidade poética a partir dos conflitos entre arestas dessas imagens. Algumas obras são potentes ao trabalhar as imagens de forma mais profunda, outros não consideram o trabalho imagético o principal elo de sua poesia. No entanto, até os poemas menos dedicados à construção imagética necessariamente produzem imagens no leitor. Neste sentido, os estudos da teoria da recepção são importantes na medida em que apontam que o sentido daquilo que lemos acontece, não de forma externa ao leitor, mas dentro dele, a partir das memórias culturais e individuais que possui.

Gastón Bachelard (1978) afirma que a imagem poética não se estabelece de forma causal na abstração mental do leitor:

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. (BACHELARD, 1978, p. 183)

Para Bachelard, o efeito da imagem poética surge não do mero acesso às memórias ou ao passado de um determinado arquétipo. Sua força reside no poder criativo de recolocá-lo segundo uma “ontologia direta” e nela propiciar o ressoar do passado longínquo. Isto é, não se trata de um esforço testemunhal no trabalho com a memória, mas de recriá-la, de torná-la viva; na perspectiva de Milton Santos, torná-la “espaço” e lê-la como paisagem. Isto porque, para Bachelard (1978, p. 184), a imagem poética emerge do coração, no momento da interpretação em que ocorre a sua leitura: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”. Todavia, também para o filósofo, essas imagens possuem a característica da “transubjetividade”, que é o que garante que ela se comunique com “outros corações” em sua singularidade, alheia ao poeta. “A imagem poética é essencialmente variacional.” (BACHELARD, 1978, p. 185). A “transubjetividade” pensada por Bachelard se constitui a partir das memórias ancoradas subjetiva e coletivamente nos símbolos da poesia.

Henri Bergson, ao dedicar-se ao estudo da memória, percebe-a como conformada por um conjunto de imagens:

Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 11)

Para Bergson (1999), o corpo é o meio responsável por sentir, produzir e reconstruir imagens. Além disso, é também a esfera individualizante dos textos-imagens que habitam nossas memórias: só lembramos da forma como nossos sentidos foram educados para sentir, isto é coletivamente e individualmente particularizante, assim como as lembranças. Na

concepção de Ricoeur (2007), as memórias são elementos de dupla inscrição: individual e coletiva. São experiências construídas e reconstruídas em sua particularidade — como apontam teóricos do “olhar interior”, mas também partem do fenômeno eminentemente cultural e coletivo — como afirma Halbwachs (2013). O trabalho de Ricoeur articula as teorias fenomenológicas e sociológicas da memória:

Não existe, entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. (RICOEUR, 2007, p. 141)

Por existirem numa esfera “entre” a coletividade e a individualidade e sendo formada por imagens, as memórias tornam-se um elemento particularmente potente para o trabalho poético. Compreendida por Paz (2014) como um gênero artístico marcado pela produção e articulação visual, a poesia constrói, a partir da linguagem, novos sentidos e novas imagens, as quais se incluem e modificam a paisagem (SANTOS, 2006) dos temas abordados pelos poetas.

Nas leituras realizadas para a composição da presente tese, a temática da paisagem — formada pela historicidade das relações com o território e seres não-humanos — figura como um elemento significativo na construção poética dos autores mapuche estudados. A articulação dessas imagens, que é feita de uma forma particular em cada obra abordada, possui em comum o fato de os elementos não-humanos, do mundo biofísico, ocuparem um lugar de equiparação - e às vezes de superioridade - às figuras humanas.

O poeta e ensaísta mapuche Elicura Chihuailaf em uma entrevista concedida ao programa “Ojo con el Libro”, em julho de 2016⁵, afirma que para o povo mapuche o espírito advém da capacidade de compreender e escutar a natureza. Para o poeta, a palavra que modula as relações entre os mapuches é “ternura”, a qual se constrói a partir do sentimento de reciprocidade. Para Chihuailaf, faz parte do sentimento de reciprocidade a luta do povo mapuche pelo cuidado com a terra e a reivindicação do território. Isto porque, segundo o poeta, a terra é a representação da mãe natureza, juntamente com a água. É em virtude de uma diferença no posicionamento ético diante da natureza — da concepção do território — que existem as ações políticas mapuches pela terra, o sentido da defesa.

O posicionamento ético diante do mundo natural mapuche não é idêntico àquele assumido pelas colônias e Estados-nação após a intrusão. Para os povos originários a dualidade homem/natureza não se estabelece de forma colonizadora. Pelo contrário, desfaz-se a separação

⁵ Entrevista realizada no pelo canal ARTV CHILE disponível em: <https://bit.ly/38SLVPR>.

hierarquizada do humanismo e se estabelece uma conexão divina com elementos não-humanos. Por isso, o descrever e contar sobre essa natureza também assumem um aspecto diferente, porque surgem de uma forma de se relacionar com a espacialidade que responde a outras maneiras de significá-la, e não ao modelo socioeconômico explorador do capitalismo.

Por esta razão, buscamos “territorializar” (no sentido de perceber os agenciamentos criados para a espacialidade) as imagens articuladas na poesia mapuche. Acredito ser coerente abordar as obras analisadas sob esta perspectiva porque tratam-se de poemas criados a partir de relações de integração específica e heterogênea com o território e os seres, e não de capitalização e domínio. Não busco com isso dizer, de maneira essencialista, que não poderia haver imagens da relação de domínio dos homens sobre a natureza no contexto simbólico dos povos originários. No entanto, majoritariamente, não é essa a forma de relação estabelecida com o território. Isto porque, ao apresentar as relações com o meio biofísico e entes não-humanos através da perspectiva integrada há uma reafirmação (que no contexto do capitalismo global além de artística é política) da cosmovisão mapuche.

O crítico Inzunza (2007), ao analisar a obra *Üñümche / hombre pájaro* (1994/2003) do poeta mapuche Lorenzo Aillapán, afirma que a poesia “etnocultural” mapuche (CARRASCO, 2000) através de sua codificação dual “posibilita que los escritores mapuches puedan referirse a elementos, problemas y espacios comunes como la relación del hombre con su entorno, la vida indígena, los conflictos socioculturales, etc.”. E assim o crítico introduz a obra de Aillapán entre as obras dos autores que ocupam a linguagem poética para escrever sobre as relações próximas com a natureza.

A estrutura escolhida pelo crítico para analisar a obra de Aillapán, não por acaso, parte de uma análise biográfica da vida do poeta. Para Inzunza (2007), a história de vida de Aillapán é que justifica a forma como escreve a sua poesia, criando uma relação biopoética. Havendo nascido em 1940 na comunidade de Rukathraru, IX região do Chile, o poeta empreende desde a infância um estudo interpretativo da natureza e do canto dos pássaros. Foi depois de haver ingressado na política de resistência mapuche, e de ter passado por momentos de perseguição no território chileno, que Aillapán compreende através dos sonhos que sua missão é ser mediador das mensagens dos pássaros. Em um artigo publicado na revista da sociedade de ornitología neotropical, o poeta e o ornitólogo Ricardo Rozzi, coletivamente escrevem:

Esta comunicación de la cultura mapuche con la diversidad de seres vivos y los ecosistemas de los bosques templados de Sudamérica es captada y elaborada a través de muy diversas prácticas culturales (Ovalle 1646, Gusinde 1917a, 1917b; Coña & Moeshbach 1930, Domeyko 1971, Bulnes 1980, Massardo & Rozzi 1996). Entre ellas, la poesía constituye una expresión que permite acercarnos de un modo particularmente cercano a las aves, a través de

la riqueza onomatopéyica del mapudungun y de la atenta mirada de los poetas mapuches. (AILLAPÁN; ROZZI, 2004, p. 420)

Para os autores, o gênero poético — pelo seu ritmo e capacidade articulatória — se estabelece como um terreno em que a representação da aproximação homem-natureza é possível. Dessa forma, a escolha de Aillapán pela poesia não se dá aleatoriamente, mas por uma proximidade com os gêneros orais. Assim, a obra de Aillapán acaba por dotar o gênero poético de uma nova função: a interpretação do canto dos pássaros. Entre os elementos apontados por Inzunza (2007) para perceber os poemas como conformadores de uma atualização nas funções da poesia estão a linguagem profundamente marcada pela utilização de onomatopeias e a presença de desenhos referentes às aves as quais interpreta ao longo da obra. Outro elemento que aponta para um alargamento da concepção de poesia é a performance extra-textual⁶ realizada pelo poeta. Nela, além do canto, Aillapán utiliza diversos instrumentos musicais como elementos conformadores do sentido de sua poesia, que o tornam um *coyautufe*: “persona que además de la palabra debe ejecutar cada uno de los instrumentos musicales y saber las danzas y representar a su comunidad ante las otras comunidades” (INZUNZA, 2007). Como *coyautufe*, a função de Aillapán envolve uma “mediação” cultural — é de seu interesse a divulgação e a apresentação de alguns elementos da cosmovisão mapuche. É através do entrelaçamento entre todos estes elementos que se representa a forma como o poeta se coloca diante dos pássaros e da natureza.

A modulação gentil da relação de Aillapán com o meio natural se dá desde o princípio de *Üñümche / hombre pájaro* (1994/2003). — e também de sua performance —, há o pedido de licença, em mapudungún, às aves e à natureza, para interpretá-las, para traduzi-las. Ao colocar-se como intérprete, o autor não pretende definir os pássaros, catalogá-los como objetos de seu olhar, mas, pelo contrário, parte de um espaço de comunicação afetiva como um igual-diferente capaz de trazer-lhe reflexões sobre os costumes de seu povo. Esta forma de estabelecer-se diante do mundo natural é traduzida por Elicura Chihuailaf (2006) como um espaço em que a pureza (que abarca tanto o positivo como o negativo) busca o diálogo e a aprendizagem. O humano de forma inteira, respeitosa, recíproca, relaciona-se com os pássaros, que em sua poesia são dotados de intencionalidade. No poema “Tachi Raki / La Bandurria”⁷ (AILLAPÁN, 2003, p. 88-89), o poeta nos apresenta a função reguladora de sua voz poética.

Na ocasião, Inzunza (2007) observa acertadamente um ruído entre a versão em mapudungún e a versão castelhana: a ausência das onomatopeias as quais representam o canto

⁶ Performance de Lorenzo no *Festival Música e Poesia* (2017) disponível em: <https://bit.ly/32TIgO7>.

⁷ Poema completo no Anexo C, p. 210-211.

da ave. Essa diferenciação entre o que se oferece para cada público leitor diz respeito, ainda segundo o crítico, à significação que a representação alfabética do som possui dentro de cada sistema simbólico: “traducirlas al castellano, implicaría una pérdida de sentido y connotación cultural, por lo tanto, Aillapán prefiere no traducirlas” (INZUNZA, 2007).

O estudo contrastivo entre as versões da obra apontam para o caráter mediador cultural que Aillapán assume. As onomatopeias, por exemplo, são utilizadas no mapudungún para dar nomes às aves e possuem um significado interpretativo que a cultura hispânica não é comumente capaz de compreender. Mas, se essa foi uma possível perda da tradução para o espanhol, os elementos básicos da cosmovisão e da interpretação do canto do pássaro estão presentes nas duas versões: a inscrição do território lafkenche através da presença do elemento biofísico “Ruka Raki”, que é a casa das curicacas e que é um marco referencial para os mapuche de sua região. Também, apesar da ausência das onomatopeias, o poeta refere-se ao som metálico, dialógico e alegre do seu canto através de uma analogia com a escola — elemento oriundo da cultura hispânica. O *coyatufe* (mediador cultural) utiliza imagens e referências presentes na cultura ocidental para propiciar a compreensão de referências que não somos capazes de interpretar.

Outra característica da obra de Aillapán que evidencia esse lugar de mediação cultural assumido pelo poeta é apresentar, através da interpretação do canto das aves da biota do sul do Chile, elementos da cultura mapuche. Em “Tachi Diuka - Diukakawün / La Diuca”⁸ o poeta desenha uma relação integrada entre humanos e aves. Na primeira estrofe do poema é estabelecida uma relação comparativa entre o cantar do papa-capim e a labuta dos trabalhadores sazonais. Essa comparação entre um elemento do mundo natural e uma relação de trabalho comum ao sistema capitalista também evidencia a mediação cultural realizada por Aillapán e contribui para a interdependência entre o canto da ave e os costumes dos casais mapuche, que ao escutar o canto do pássaro o significam: “el hombre se despide con su tibio calor de su compañera”.

Já na segunda estrofe o poeta destrincha a relação significativa entre o canto do papa-capim e o dia-a-dia humano: o canto da ave indica o começo do dia, a hora de acordar e iniciar o dia de trabalho. Na última estrofe, o poeta passa a assumir um tom didático-informativo para apresentar elementos da cosmovisão mapuche. E assim apresenta o casal mapuche como parte da natureza, como pares de uma espécie. Por esta razão, não haveria o controle de natalidade pelas lideranças entre os mapuche, porque não há motivos para ‘disminuir la especie humana’.

⁸ Poema completo no Anexo C, p. 212-213.

Através dessa informação, o poeta estabelece a espécie humana como uma espécie entre outras, não a partir da visão humanista, segundo a qual trata-se da espécie hierarquicamente superior e referencial.

Outra informação cultural trazida na poesia de Aillapán se dá através da referência aos espíritos, os quais, para os povos originários, são moradores transitórios dos corpos humanos e podem reencarnar em seres de outra ordem: tigres, pássaros, estrelas, montanhas e isso faz parte de uma ordem cultural estabelecida socialmente, então a gestação e o nascimento de homens e mulheres é significado com o que o poeta chama de “fuerza de los espíritus”, transcende homens e mulheres — indica, ainda, uma continuidade entre as esferas natural e sobrenatural.

Sob esta perspectiva, a compreensão dialógica entre atividades humanas e o canto das aves está presente em todos os poemas da obra, também é característica da obra de Aillapán o estabelecimento de relações figurativas entre comportamentos humanos e o canto das aves. Assim acontece em poemas como “La Tenca (Pájaro Poeta)” (AILLAPÁN, 2003, p. 13) e “El Zorzal (Director de la orquesta)” (AILLAPÁN, 2003, p. 17). Além da mediação entre culturas humanas, há outro viés de mediação cultural contido na obra do poeta. Por se tratar de um experto na interpretação do canto das aves, Aillapán também se estabelece como um mediador inter-espécies, por isso utiliza elementos de comparação e substituição entre homens e pássaros: algumas vezes em construções que substituem intenções das aves por intenções humanas, outras vezes colocando as duas espécies em situações relacionais de complementaridade — como em “La diuca”.

No poema “La tórtola”⁹ o poeta constrói a relação entre a ave e os humanos a partir dos dois procedimentos acima mencionados. A primeira forma de relação se estabelece na primeira estrofe, no primeiro verso “Da mesma forma que uma fêmea humana”. Através do estabelecimento da relação de comparação, o poeta não só confere ao pássaro consciência e centralidade, como também aproxima sua existência à humana para os leitores. A relação comparativa acontece por meio de um sentimento que não é comumente relacionado aos animais: a melancolia. Assim, Aillapán constrói um mundo natural em que os pássaros são dotados de intencionalidade e dos mais puros sentimentos. De forma mais específica, o canto da tórtola é relacionado ao choro da mulher, que corresponde a um posicionamento subalternizado na sociedade ocidental. No entanto, na poesia também há o estabelecimento de uma analogia em que aves e humanos se relacionam de maneira não anafórica, mas

⁹ Poema completo disponível no Anexo C, p. 214.

complementária. A tórtola chora desde que há humanidade, e desde quando essa humanidade atua sobre o território de forma devastadora e desconectada. A melancolia do pássaro advém — através do estabelecimento de uma relação causal — do desmatamento da terra, da derrubada das árvores pelos humanos. No poema esta causa é introduzida por meio de uma referência particular: a queda do ninho, os ovos que se quebraram. Assim, a esfera particular se ancora de maneira anafórica com um projeto de sociedade que se estabelece no território de forma colonizadora. Assim, os “intrusos” ou “ajenos codiciosos” que ameaçam a existência da terra, da natureza, dos animais, e dos filhos da tortola de maneira particular, são os mesmos que impõem um modelo econômico exploratório da biota, da terra.

A conexão com os seres não-humanos e especificamente com as aves não se restringe à poesia de Aillapán. A tortola também é tema do poema “Tórtola”¹⁰, do poeta Omar Huenuqueo Huaiquinao (2003, p. 113). Assim como na obra de Aillapán, no poema de Huenuqueo a ave aparece identificada com o gênero feminino, relacionada ao canto melancólico e é descrita em uma poesia imagética através da linguagem sinestésica. A poesia de Huenuqueo começa com a descrição de características comportamentais da tortola que são acrescidas de elementos sobre a sua aparência (“Dulce palomita silvestre, recolectora, semillera, /untada con sangre de ampolas las rojizas patas”); a estrutura que mistura elementos comportamentais (“oído delicado y descifrante”) com referências sensoriais (“alas, húmedas, gallardas; /el plumaje de seda gris mojado/ con la tristeza y el perfume de los bosques”) é responsável por construir uma atmosfera melancólica, produzida através da repetida utilização do som consonantal /s/ (aliteração) — que alude ao escorrer da água (como a lágrima). Elementos sensoriais são misturados, como na expressão “cinza molhado”. As relações sinestésicas construídas na poesia de Omar Huenuqueo conduzem à compreensão da tortola como um símbolo melancólico da floresta.

No poema seu canto é comparado ao som de uma flauta e assim o poeta é capaz de produzir uma imagem que alcança os diversos sentidos do leitor com elementos relacionados à melancolia: a chuva, a seda, a cor cinza. Além disso, para além das referências a elementos ocidentalmente relacionados como atividades humanas é necessário perceber que há uma qualidade da tortola que é também considerada como importante aos humanos: “oído delicado”. A sensibilidade aos sons da selva, dos bosques, da água, são perspectivas que corroboram com a imagem melancólica relacionada à ave. Como é possível perceber no poema de Huenuqueo, as construções de imagens relativas ao mundo natural são articuladas de forma especial na poesia.

¹⁰ Poema completo disponível no Anexo C, p. 215.

O recurso da consubstancialidade da linguagem sinestésica utilizado por Huenqueo Huiquenao é característico na obra de diversos poetas mapuche. Cynthia Gonzalez K. (2006), em sua análise sobre a poesia mapuche no Chile, percebe na obra de Sebastián Quepul — primeiro poeta mapuche a escrever em registro duplo em 1963 — a presença do que a autora considera uma constatação do lugar, através da inserção de elementos biofísicos e um trabalho sinestésico com a linguagem. Essa característica que está presente na obra de Aillapán (1994/2003) também se estende ao mais conhecido e reconhecido poeta mapuche, Elicura Chihuailaf, o qual trabalha em seus textos — profundamente conectados com as memórias da infância — ambos elementos.

Elicura Chihuailaf nasceu e cresceu na comunidade Quechereue, perto da cidade de Temuco, no Chile. O primeiro livro de poemas publicado pelo autor foi, ainda em 1977, *El invierno y su imagen*. No entanto, foi em 1988, com a publicação do livro de poemas *En el país de la memoria*, que ele ingressou no circuito crítico mais amplo. Além de poeta, Chihuailaf se autointitula “oralitor”, também trabalhou na tradução de diversas obras do espanhol para o mapudungun e escreveu obras ensaísticas. O poeta — que era filho de um *Lonko* (Liderança política) — em sua entrevista à Viviana del Campo (2000), afirma que o seu ofício poético se origina na “nostalgia de un lugar donde viví, quedó y sigue estando y sigo reencontrándome con una parte fundamental de mi vida que es la infancia y fundamental para ser humano, sin duda que es la infancia [...]” (CHIHUAILAF, 2000, p. 52). Neste capítulo tratamos da obra: *De sueños azules y contrasueños* (1995). O título da obra ocupa dois elementos muito significativos para os mapuche: o sonho e a cor azul.

Em relação ao sonho, é possível observar uma comunhão significativa de sua esfera com muitos povos originários. Aílton Krenak (2020, informação verbal¹¹) ao participar da mesa proposta pela Companhia das Letras “Sonhos para adiar o fim do mundo”, junto com Sidarta Ribeiro e mediada por Carol Piris, observa o sonho como ‘uma instituição que admite sonhadores’, mas atenta que cada povo sonha de uma forma. Para ele, os Krenak, que são caçadores, sonham diferente daqueles grupos que são tradicionalmente agricultores — afirmando que o sonho está relacionado com a maneira que cada grupo tem de se relacionar com o território. Assim, a instância do sonho é constituída como um espaço de aprendizagem integrado ao mundo social. O mesmo autor em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* afirma:

¹¹ Mesa realizada dia 24/05/2020, no festival #NajanelaFestival, organizado pela editora Companhia. Das Letras. Disponível em: <https://bit.ly/3pKAm3B>.

De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar natureza. Não é nomeada porque só conseguimos nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou tem passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente. (KRENAK, 2019, p. 65-67)

A concepção do sonho, como uma instância social que acontece a partir da cisão entre as fronteiras das “realidades paralelas”, dota este espaço de uma potência diferente daquela que o elemento encontra na sociedade ocidental. Por ser uma entidade que faz parte da esfera social, o sonho é um espaço de conexão com aquilo que une um povo enquanto povo, isto é sua cosmovisão — sua epistemologia. Chihuailaf (2006) em seus poemas representa o sonho a partir de uma perspectiva distinta, porém contígua à de Krenak. A crítica Gonzalez K. (2006, p. 34) afirma sobre a concepção de Chihuailaf acerca da poesia:

concibe la poesía como palabra original, como agua que fluye y pulimenta la piedra. Se cultiva la palabra y se la cuida. Porque somos lenguaje, palabra - expresión de la naturaleza, los sueños se convierten en realidad. La lluvia es el sueño del agua. El humo es el sueño del fuego. El azul del Cielo es el sueño eterno del aire.

Dessa forma Gonzalez (2006) percebe na poesia de Chihuailaf a perspectiva do sonho como construção heterogênea — próxima à de Krenak (2019) —, variável de acordo com a “essência” daquele que sonha. Sob esta perspectiva, o sonho alcança a sua substancialidade na realidade a partir da projeção. Os sonhos, na obra de Chihuailaf, não são vistos como elementos da esfera particular, ainda que sejam espaços onde habitam as memórias que fazem parte de um meio para a conexão ancestral. Tanto Krenak (2019) como Chihuailaf (1995) em suas obras poéticas relacionam o sonho com o aspecto da aprendizagem. Na obra do poeta mapuche, os sonhos são espaços que brotam da conexão profunda com a natureza e com os símbolos sagrados.

Em *De sueños azules y contrasueños* Elicura Chihuailaf, ao dedicar sua obra a seus avós, irmão e tia que já faleceram, refere-se ao “País Azul” em que habitam. O “País Azul”, para Chihuailaf, é um território onde vivem os espíritos dos que já não estão aqui. Esta espacialidade é colorida com a cor sagrada para os mapuche. Em *Recado confidencial a los*

chilenos (CHIHUAILAF, 1999, p. 31), o poeta escreve sobre a referencialidade mitológica da cor azul:

En el *epew* — relato — del origen del pueblo mapuche, nuestros antepasados dicen que el primer Espíritu Mapuche vino desde el Azul. Pero no de cualquier Azul, sino del Azul del Oriente. Y como en nuestra Tierra no había nada que pintara ese Azul como el expresado en el cielo profundo, intenso, dijeron que el Azul existe en el Oriente y en el Espíritu y el corazón de cada uno de nosotros. Y cuando el espíritu — en la brevedad de su paso por este mundo — abandona al cuerpo, se va hacia el Poniente a llamar al balsero de la muerte para que lo ayude a cruzar el Río de Lágrimas y llegar así a la isla — el País — Azul en la que habitan los espíritus de nuestros antiguos.

O Azul da cosmovisão mapuche é o azul do céu ao final do dia, da morte do sol. É a cor do território onde vivem os espíritos antigos. Que partiram para um outro território espelhado e simultâneo. Assim como as memórias que, apesar de haverem acontecido em algum momento anterior, habitam no agora do sujeito quando este as recobra e as canta/conta. Os *Pewma* (sonhos) são espaços de acesso a esse território dos mais antigos, ao “País Azul” que é referenciado na poesia de Chihuailaf. *De sueños azules y contrasueños* é dividida em cinco partes: Kallfv Pewma mew¹² / Sueño Azul; Chem koyla zuguno felchi, piam Kallfvwenu mew / Qué desengaño, podré decir al cielo Azul; Tami Pewma mu Kallfv Chaw / Desde tus sueños padre Azul; Inaltu kvtral mew, pvrarnken tañi Kallfv Pvllv / A orillas del fogón, levanto mi espíritu Azul; Kalfv, Kallfv — piwin / Azul, azul — me digo.

Em “Sueño Azul” Chihuailaf começa com um poema sem título no qual o poeta apresenta um eu-lírico discorrendo sobre o distanciamento e o regresso a um território sem-nome. Cada etapa do processo é significada de uma forma específica pelo poeta:

Lejos anduve: Perdido, llorando
Un alma en todo caso
alumbrado de ti
Riscos y barrancos
me persiguieron
pero he vuelto y me alegran
tus flores
Madre ¿adónde irán mis
nuevos Sueños? (CHIHUAILAF, 1995, p. 17)

Apesar de não dar nome ao lugar do qual andou longe e voltou, o poeta utiliza o vocativo “Madre”, que tanto é utilizado para uma relação ancestral com a mãe que o cria, como com a terra e a natureza. O distanciamento causa danos profundos no bem-estar do eu-lírico. Isto se desenha pela sensação de estar perdido, de tristeza. O retorno ao espaço anterior — território

¹² A partir de agora trabalharemos, exceto em alguns momentos em que percebamos ser relevante algum aspecto de tradução, apenas com os nomes em castelhano — texto ao qual dedicamos nossas análises.

em que as flores o alegram — é voltar a uma conexão com a ancestralidade, ao sentimento de pertença que deve indicar o caminho para os novos sonhos.

O percurso de saída e de regresso se inicia na obra através do poema “Iniciación”, que em mapudungún recebe o título de “Machiluwun Pewma”. No contraste entre os dois títulos cunhados pelo poeta é possível perceber, como no caso de Aillapán, marcas do trabalho de tradução cultural empreendido pelo autor. O título em mapudungún se refere ao sonho da *Machi* (liderança espiritual). Se diz que é em sonho que ela conhece o seu novo papel social (GONZALEZ, 2006). Na tradução em castelhano não há a referência nominal à *Machi*, indicando que o poeta não considerava que fosse possível ou preciso traduzir a sua função:

Mi Sueño se ha convertido
en la energía que vive y abre
las puertas de mi alma
Su aire estas palabras
el Azul que su canto sostiene. (CHIHUAILAF, 1995, p. 19)

No poema o sonho aparece como o dispositivo originário da poesia — o espaço onde o poema deixa-se conhecer. Assim como as *machi*, é transformando o sonho que Chihuailaf alcança a energia que dá origem à palavra poética, o canto Azul da ancestralidade, uma referência àqueles que vieram antes. O curto poema subsequente, intitulado “En el sueño de mis abuelos” (CHIHUAILAF, 1995, p. 21), traz em si um conselho, que se torna contundente quando relacionado às figuras dos avós, dos que têm mais vivências e mais memórias:

Si pasas por la vida
y no cultivas el jardín
de la amistad:
Pasas en vano.

Recobrar na memória os ensinamentos e aprendizagens com os mais velhos é um trabalho presente na poesia de Chihuailaf. O segundo verso do poema curto, no qual se aconselha cuidar o jardim — prosseguido pelo verso que explica ser da amizade —, conforma a visão da reciprocidade com as plantas e as pessoas na cosmovisão mapuche; é a partir dessa perspectiva que o poeta introduz, no poema seguinte, uma forma de vivenciar a cosmovisão mapuche a partir da experiência testemunhal do eu-lírico. No poema, “Sueño Azul”¹³ ele apresenta os elementos que compõe a sua poética. A poesia começa através da inscrição de uma cena de sua infância:

La casa Azul en que nací está
situada en una colina
rodeada de hualles, un sauce
nogales, castaños un aroma primaveral en invierno

¹³ Poema completo no Anexo C, p. 216.

-un sol con dulzor a miel de ulmos-
chilcos rodeados a su vez de picaflores
que no sabíamos si eran realidad
o visión: ¡tan efímeros! (CHIHUAILAF, 1995, p. 23)

A construção poética de Chihuailaf encontra sua substância no território da memória. Sua casa é vizinha das árvores nomeadas particularmente em cada caso. As árvores fazem parte da vegetação patagônica daquele território, inclusive sendo difícil encontrar palavras em outras línguas para denominá-las. A imagem da infância de Chihuailaf chega ao leitor através de todos os sentidos: a casa azul, “un aroma primaveral”, pero “en invierno” dá conta da dimensão tátil-olfativa, em contraposição a uma imagem tátil-sabor “un sol con dulzor a miel”, consubstanciam a linguagem sinestésica de sua poesia. As imagens compostas por Chihuailaf se comunicam com o leitor a partir dos sentidos — a leitura do corpo. O efeito da imagem onírica é semelhante ao dos beija-flores que o autor não sabia se era realidade ou ilusão. No entanto, na estrofe seguinte o poeta deixa saber:

Hablo de la memoria de mi niñez
y no de una sociedad idílica
Allí, me parece, aprendí lo que
era la poesía
Las grandezas de la vida
cotidiana
pero sobre todo sus detalles
el destello del fuego, de los
ojos, de las manos (CHIHUAILAF, 1995, p.25)

Apesar de construir uma imagem idealizada, e sabê-lo, o poeta escreve que não se trata de uma sociedade idílica, mas daquela que habita suas memórias. Ao trabalhar com as memórias, mais do que uma busca por trabalhar com a “verdade” o poeta insere uma forma verdadeira de representar a maneira como sente o tempo do passado e nisso o transforma em presente. A ideia de aprendizagem é trazida de uma forma diferente da formal; em Chihuailaf se aprende com o tempo, com os mais velhos, com a natureza. A poesia é uma forma de olhar e ver detalhes — a revelação que acontece através dos sentidos. Em *De Sueños Azules y contrasueños* é o corpo — através das sensações — que se apresenta como gatilho para a articulação das memórias na linguagem poética. As memórias que Chihuailaf acessa partem de sua vivência e da tradição oral do povo mapuche. E a aprendizagem acontece através das relações com os demais seres da natureza em todos territórios possíveis para os mapuche:

Sentado en las rodillas de mi
abuela oí las primeras
historias de árboles
y piedras que dialogan entre sí

con los animales y con la gente
 Nada más, me decía, hay que
 aprender a interpretar
 sus signos
 y a percibir sus sonidos
 que suelen esconderse
 en el viento (CHIHUAILAF, 1995, p. 25-27)

Nos versos é a figura do ancião que conta histórias sobre seres de outras espécies: pedras, gente, animais, montanhas. A comunicação com todos os seres faz parte da cosmovisão mapuche e é através do desenvolvimento deste tipo de comunicação que ocorre a aprendizagem. Dessa forma, ela reside na escuta, na percepção, na interpretação. E os conhecimentos são transmitidos dos mais velhos aos mais novos através da oralidade.

É frequente que nas cenas mnemônicas que constroem as imagens poéticas de Chihuailaf as pessoas mais velhas (pais e avós) apareçam como figuras dotadas de sabedorias que são ensinadas aos mais novos através da oralidade, gestos e comportamentos, que o eu-lírico do poeta conduz ao olhar do leitor:

Tal como mi madre ahora, ella
 era silenciosa y tenía una
 paciencia a toda prueba
 Solía verla caminar de un lugar
 a otro
 haciendo girar el huso
 retorciendo la blancura
 de la lana
 Hilos que, en el telar de las
 noches, se iban convirtiendo
 en hermosos tejidos (CHIHUAILAF, 1995, p. 27)

A aura de conhecimento construída sobre a figura da avó é transmitida de forma matrilinear para a mãe, contada através da observação testemunhal de seu caminhar, por meio das cores significativamente positivas para a cultura mapuche que colorem a lã branca retorcida, especificamente nessa estrofe. A sabedoria dos mais velhos é significada a partir da experiência, do gesto, da observação, do desenvolvimento de um diálogo através dos signos emitidos por todos os tipos de corpos da natureza. O que se aprende é a interpretar o mundo natural e as histórias de ordem cosmológica e histórica. Essa ideia de aprendizagem transcorre todo o poema.

A relação com o território é concebida na poesia como comunhão e contemplação de forma ampla: “Cada año corría yo a la montaña/ para asistir a la maravillosa / ceremonia de la naturaleza / Luego llegaba el invierno / a purificar la Tierra / para el inicio de los nuevos / Sueños y sembrados” (CHIHUAILAF, 1995, p. 35). Através destes versos se estabelece uma

relação de contemplação-vivência com a terra de forma contínua, da leitura da passagem do tempo e sua significação — uma conexão profunda com o território e com seus seres, capaz de orientar de forma profunda a vida humana.

No longo poema, Chihuailaf registra diversos elementos da cultura mapuche. De forma temática, como já observado, há no poema uma relação com a aprendizagem empírica e com a tradição oral. Além disso há a presença de diversos elementos relativos à cosmovisão mapuche: registros sobre a arte da tecelagem, a medicina da floresta, a perspectiva mitológica da morte. No poema, a morte é anunciada pelo canto dos guairaos (CHIHUAILAF, 1995, p. 35):

A veces los guairaos pasaban
anunciándonos la enfermedad
o la muerte
Sufría yo pensando que alguno
de los Mayores que amaba
tendría que encaminarse hacia las
orillas del Río de las Lágrimas
a llamar al balsero de la muerte
para ir a encontrarse con los
Antepasados
y alegrarse en el País Azul
Una madrugada partió mi hermano
Carlitos
Lloviznaba, era un día ceniciento
Salí a perderme en los bosques
de la imaginación

A interpretação do canto dos guairaos como anúncio de doença ou morte faz parte da capacidade de comunicação com o território e seus seres que dever ser desenvolvida pelos mapuche representada pelo poeta em sua obra. No poema, Chihuailaf concebe a morte não como um final, mas como uma passagem entre realidades paralelas: o atravessar o Rio das Lágrimas — deixando um espaço de tristeza (no caso específico da perda do irmão Carlitos) relacionado à cor cinza, à chuva e ao desnorreamento — para nascer no país Azul, realidade dos antepassados (*wenumapu*).

Em relação à linguagem é significativa na poesia de Chihuailaf a transição entre a utilização de dois tempos verbais distintos: passado e presente. Até a sétima estrofe do poema, Chihuailaf utiliza o tempo verbal do passado para contar as memórias de sua infância, mas a partir da sétima estrofe passa a ocupar também o tempo presente e assim: “Vagando entre riachuelos / bosques y nubes, veo pasar las estaciones” (CHIHUAILAF, 1995, p. 31) e este verso é acompanhado pela utilização do presente histórico, que leva os olhos do leitor a acompanhar a cena através da simultaneidade com a apresentação feita pelo poeta: “Salgo con mi madre y mi padre / a buscar remedios y hongos / La menta para el estómago / el toronjil para

la pena” (CHIHUAILAF, 1995, p. 31). A utilização do tempo verbal do presente traz para o agora as memórias que antes estavam apenas contidas no tempo passado. A ambígua utilização do tempo verbal confere ao testemunho poético de Chihuailaf uma estrutura capaz de representar os dois elementos muito caros à sua poesia: a simultaneidade entre o mundo dos vivos e dos antepassados (memórias) e o espaço do sonho (título do poema) como capaz de fundir esses dois mundos. Memórias e sonhos, guiados pelos mais velhos, conduzem a uma compreensão da linguagem do mundo natural e dos seres que, apesar de estarem mais bem adequados aos espaços da Terra, acompanham — no coração — o eu lírico aonde quer que ele vá.

Por esta razão observa-se que o poeta, depois de introduzir o valor da observação e da capacidade de interpretação dos signos da natureza, dá início a uma etapa do poema que acontece no momento presente: a enumeração de países e cidades pelos quais o poeta passou, relacionados com as pessoas com as quais conviveu, sem perder os ensinamentos de sua cultura. Assim, o poeta se refere à sua passagem por Amsterdã:

Llueve, llovizna, amarillea
el viento en Amsterdam
Brillan los canales
en las antiguas lámparas
de hierro
y en los puentes levadizos
Creo ver un tulipán azul
un molino cuyas aspas giran
y despegan (CHIHUAILAF, 1995, p. 39)

A ativação sensorial que é utilizada pelo poeta ao descrever os cenários de sua infância é a mesma utilizada para descrever a percepção do território estrangeiro: a chuva como elemento tátil, o céu amarelo, visual, os canais que refletem as luzes das antigas lâmpadas — mesmo em um território diferente, a sensibilidade aos signos da paisagem através do olhar detalhista (poético) permanece. Os últimos três versos contam sobre uma projeção da própria jornada do poeta: uma Tulipa Azul (representação do sagrado mapuche) em terras estrangeiras. E um moinho holandês cujas hélices se despegam e voam; sem deixar de ser hélices, aventuram-se pelo ar:

Tenemos deseos de Volar:
¡Vamos!, que nada turbe
mis sueños -me digo
Y me dejo llevar por las nubes
hacia lugares desconocidos
por mi corazón. (CHIHUAILAF, 1995, p. 39)

A estrofe termina com o “Desejo de voar” e de seguir os caminhos dos sonhos — como as hélices que desprendidas carregam em si a substancialidade de hélices, ainda que deslocadas. A ideia de deslocamento, de viagem, é frequente na obra de Chihuailaf e se anuncia desde o primeiro poema através da distância (utilização da palavra “lejos”). O deslocamento é geográfico-cultural, mas o poeta mantém em si a forma de ver e representar do seu território.

A segunda parte da obra de Chihuailaf, intitulada “Qué desengaño, podré decir al cielo azul”, é introduzida a partir de uma fala atribuída a Mauricio Weitra à lua minguante: “Soñé que era casado/ No ha sido feo mi sueño /¡Qué engañosa es la noche!” (CHIHUAILAF, 1995, p. 57). É assim que o poeta introduz uma parte da obra de conteúdo lírico-amoroso. Neste trecho da obra é possível perceber a forte reflexão sobre a escrita poética, melancolia e sentimento de desterro e desarraigo.

No primeiro poema, “La llave que nadie ha perdido”¹⁴, Chihuailaf discorre sobre a ideia de poesia. O poema se inicia com a apresentação de um argumento atribuído a um grupo de pessoas indefinido (terceira pessoa do plural): “la poesía no sirve para nada / me dicen” (CHIHUAILAF, 1995, p. 59-61) e em seguida o poeta apresenta uma série de cenas construídas através do recurso da sinestesia na linguagem poética. A contraposição indireta gera a ideia de dualidades complementares. Este efeito se dá pela utilização do conectivo adicional (“y”) relacionando termos opositivos. A poesia é o território da linguagem capaz de aguçar e produzir novos sentidos para a linguagem simbólica. O poema se utiliza de muitas referências sinestésicas: “raíces que se acarician”, árvores que saúdam com pássaros o rastro do avestruz. Neste poema o espaço poético se apresenta como propício para a cura de feridas, da desconexão com a cultura ancestral, a melancolia do desterro através do cultivo do olhar periférico da imagem. Essa concepção de poesia disposta nos versos de Chihuailaf justifica porque este é o gênero escolhido para representar a comunicação com seres de diferentes espécies, a linguagem do sonho e da paisagem, além do amor (“tus ojos y mis ojos muchacha”): a poesia, como a prática sistêmica do olhar, é a chave que ninguém perdeu. E em Chihuailaf surge do contato com a transespacialidade do sonho.

Os demais poemas da segunda partição da obra seguem uma linha mais lírico-romântica e são profundamente marcados pela ideia de desterro, saudade, melancolia. Neles a natureza serve de elemento capaz de representar os sentimentos do poeta. Como é o caso do poema “En las orillas de un sueño”¹⁵. No poema, o autor transcorre sobre as emoções através de elementos do território: o sentimento negado permanecerá existindo, subterrâneo, até encontrar as “flores”

¹⁴ Poema completo no Anexo C, p. 219.

¹⁵ Poema completo no Anexo C, p. 220.

que lhe são designadas — o espaço para a sua expressão. Nesta etapa da obra é que o poeta apresenta poemas que surgem dos deslocamentos comuns na contemporaneidade. Nela o sonho aparece como um espaço capaz de reduzir distâncias, temporais e espaciais, e propiciar o contato — mesmo distante (no território urbano) — com os seus e sua ancestralidade.

A terceira partição da obra é intitulada “Desde tus sueños Padre Azul”. Se na partição anterior havia a poesia sobre as sensações provocadas pelo distanciamento do território ancestral ou dos parentes, nesta etapa os poemas voltam a tratar de questões oriundas da terra e da natureza. No poema “El silencio de los bosques”¹⁶, Chihuailaf (1995, p. 83) recorre à uma memória repetida que ainda acontece no presente: conversar com o pai até a madrugada “bebiendo el vino de la pena/ y la esperanza”. É nessa circunstância que o poeta lança a pergunta: “Alguien puede evitar el otoño / del oeste?, me dice”. O tempo na obra de Chihuailaf é espiral — ele passa impreterivelmente. Não é possível dominar a natureza e o tempo. Assim como a chegada da tristeza nas repetidas conversas com o pai (que permanece até o final do poema, com os dois “envejecidos”) que trazem a esperança e a natureza e tem seu ciclo de vida-morte-vida ininterrupto.

Os fluxos das relações interpessoais (do pai e do poeta) e dos sentimentos e emoções individuais, como a melancolia, são colocados em conexão profunda com o mundo natural e suas transformações. No poema “Para sanarte vine, me habló el Canelo”¹⁷, o poeta descreve a experiência de comunicação com a árvore sagrada. Nesta conversa a árvore assume um lugar de conselheira, de poder, como uma anciã ou uma *Machi*. O Canelo é colocado no espaço de cura: “para sanarte vine”, mas essa cura se dá mediante ordens e conselhos, através da utilização do tempo imperativo (“Vé y recoge mis hojas”) e do questionamento quase ameaçador: “¿O deseas acaso abandonar/ a nuestra gente?”. O Canelo assim se apresenta como o mesmo grupo do poeta através da utilização do “nuestra gente”. “Piedra Transparente”, nome dado em sonho pelo Canelo, é o significado de Elicura, nome do poeta, que para os mapuche orienta aquilo que o sujeito deve chegar a ser. Assim, escreve:

Éste va a ser cantor, dijiste
entregándome el caballo Azul
de la palabra
Hasta la Tierra de Arriba llegará
en sus Sueños
confundiendo al mensajero de
sus enemigos
Me oirá cuando hable desde
la savia de las plantas

¹⁶ Poema completo no Anexo C, p. 221.

¹⁷ Poema completo no Anexo C, p. 222.

y de las flores. Así dijiste
 Mas yo quise olvidar el consejo
 de las Ancianas
 y de los Ancianos
 por eso estoy enfermo ahora
 Mis pensamientos se alejaron
 de los apacibles Ríos
 de tu Corazón (CHIHUAILAF, 1995, p. 87)

O dom da palavra é uma missão que o poeta herda de sua ancestralidade, uma missão que o mantém conectado com sua gente e que é dito pela Árvore Sagrada. A possibilidade de acessar à “Tierra de Arriba” (*Wenumapu*) através dos sonhos e a sensibilidade à comunicação da natureza — que é divina — são dons que fazem parte da função de mediador que o poeta assume — sua missão é impreterível e afastar-se dela traz danos (“por eso estoy enfermo ahora”). Os conselhos do Canelo para que o eu-lírico volte a centrar-se de sua missão ancestral são aceitos pelo poeta e selam a união gente-natureza como sagrada. A natureza aparece tanto através de elementos externos (árvores, pássaros, estações do ano) como internos, através das referências simbólicas espiraladas. No poema “Es otro el invierno que en mis ojos llora”¹⁸ (CHIHUAILAF, 1995, p. 91-93), por exemplo, a natureza se expressa através da corporalidade do poeta.

Na quarta e a quinta partições, “A orillas del fogón, levanto a mi espíritu azul” e “Azul, azul, me digo”, respectivamente, o poeta faz uma referência à qualidade mediúnica do sonho e conta de suas viagens à “Tierra de Arriba”. Representativo da quarta parte da obra, no poema “Hablando con la gente de la tierra de arriba”, o autor escreve:

Cabalgo en círculo, llevado
 por el aliento de los animales
 que te ofrecí en sacrificio
 Galopo, galopo, Soñando voy
 por los caminos del cielo
 De todos lados vienen
 a saludarme las estrellas
 Oo!, Anciana, Anciano
 Doncella y Joven de la Tierra
 de Arriba
 en vuestro Azul se regocija
 mi sangre. (CHIHUAILAF, 1995, p. 103)

Os primeiros três versos do poema fazem referência ao movimento circular realizado pelo poeta sobre a força-motora dos cavalos, o qual não possui de forma clara começo ou fim. O círculo é o “eterno regresso” do “Tiempo circular” de Borges (“un hombre que da la vuelta al mundo no dice que el punto de partida y el punto de llegada son el mismo lugar” (BORGES,

¹⁸ Poema completo no Anexo C, p. 224.

1975, p. 33-34)). O tempo circular é o tempo presente (o único espaço em que é possível viver e onde todos os tempos se encontram: “Cualquier lapso — un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inable presente — contiene íntegramente la historia.” (BORGES, 1975, p. 34)). A ideia de um tempo que contém todos os tempos é a chave temporal utilizada por Chihuailaf (1995) em sua viagem que se faz possível por meio do sonho. O sonho é um território que permite os espaços de mediação entre a “Tierra de Arriba” (território sagrado, ancestral) e a terra. No sonho é possível conectar no mesmo lapso os dois lugares (de onde se sai e para onde se vai) — para encontrar os espíritos de sabedoria.

Na última partição da obra, o poeta escreve:

Nada de mí quedará en esta
Tierra, me digo
En su aire, sólo mis
conversaciones con la Luna
En sus aguas una flor:
La levedad de la memoria. (CHIHUAILAF, 1995, p. 119)

O poema discorre sobre a transitoriedade do corpo na terra, mas da permanência como memória através do ar (“conversaciones con la luna”) e da água como memória (“una flor”). Os vestígios da história que, sob a perspectiva do tempo circular, estão presentes em qualquer tempo.

Os sonhos são portais de acesso às memórias, mas também são espaços de comunicação entre o natural e o sobrenatural, entre a Terra e a “Tierra de Arriba”, onde há conhecimentos e onde se originam os elementos poéticos de muitos autores. O poeta Leonel Lienlaf é um dos autores que escreve a partir da experiência de êxtase do sonho e publica *Pewma dungu. palabras soñadas* (2003), que já no princípio o descreve como uma zona de contato entre o natural e o sobrenatural:

Me adentro
en estos cantos de sueños
dormitando cerca del fuego
mientras afuera
el viento
hace bailar las montañas. (LIENLAF, 2003, p. 7)

No poema de Lienlaf (2003) é evidente a criação de dois ambientes: o interno e o externo. Enquanto ele, dormindo no calor, inicia o seu caminho dentro dos sonhos, na externalidade o vento (frio) dá vida à paisagem e às montanhas — que também aparecem como personagens com uma vida independente dele. A obra de Lienlaf vagueia entre as duas esferas: o sonho-*wenumapu* (“Tierra de Arriba”) enquanto dorme, a realidade-natureza quando acorda

e essas duas realidades não se chocam, mas se completam. No poema “Pewma”, o autor começa contando ao leitor um sonho:

En mis sueños de anoche
un zorro
cantaba bajo mi casa
¿Qué haces ahí?
le preguntó mi voz
detrás de su canto
me ocultó su rostro.

¿Por qué te escondes?
le grité desde mi cama
wac wac
fue su respuesta.

Desperté sobresaltado
afuera
el día comenzaba a dibujarse.

Lejos oí,
un zorro me pareció
llorar por las montañas. (LIENLAF, 2003, p. 11)

No poema é possível perceber com clareza que os elementos, não apenas o poeta, circulam entre as realidades naturais e sobrenaturais. Na primeira estrofe, o canto do lobo acontece no espaço do sonho — ainda em sonho ele grita, mas o lugar de onde grita é na cama, que coincide com o espaço sociológico ocupado pelo eu-lírico ao sonhar, só depois é que o poeta acorda e então a espacialidade volta a ser a da natureza —, em que o lobo segue presente, chorando pelas montanhas. Tanto o poeta como o lobo são elementos de inscrição em ambas as realidades, natural e sobrenatural e essa experiência, em si, é uma experiência realista (possível e comum dentro da cosmovisão mapuche). Além desses célebres poetas, é interessante perceber como outros poetas significam o sonho.

Nas antologias poéticas organizadas por Mora Curriao e Moraga García (Orgs.) (2010) e Jaime Huenún (2003) há uma série de poemas que também tematizam o sonho como uma espécie de entrelugar formado por elementos da realidade sociológica e sobrenatural. Entre os poemas estão “Libera la tierra”¹⁹, da poeta Jeanette Huequeman (2010, p. 307) e “Pewma”²⁰, de María Isabel Lara Millapán (2010, p. 331). Nos poemas os sonhos também aparecem como um espaço que proporciona a integração natureza-gente em um tempo que, como em Chihuailaf (1995), o sonho é uma passagem para a ancestral “Tierra de Arriba”. Um espaço em que é possível aprender a sabedoria ancestral, que se relaciona com aprender os signos da natureza: a

¹⁹ Poema completo no Anexo C, p. 226.

²⁰ Poema completo no Anexo C, p. 227.

escrita da água, os murmúrios da montanha. Afirma Millapán (2010, p. 331): “El susurro de los árboles / tiene el mensaje de las aves”. Também Jaqueline Caniguán percebe o sonho dotado de uma temporalidade diferente em “Mongen”²¹ (destino), quando encerra o poema: “He vivido en estas horas/ todos los días de mi vida” (CANIGUÁN, 2003, p. 39). Mais uma vez é apresentada a ideia do tempo circular relacionada ao sonho, que corresponde a outra historicidade — a que contém todas as temporalidades de forma simultânea. É por ser um território de encontros, em que espíritos antigos e novos se comunicam, que o sonho se institui como uma entidade coletiva, uma entidade em que os escritores podem consultar e receber mensagens através das memórias, não só individuais, mas de todos. É possível alcançar a sabedoria de espíritos que na terra já não se pode, é possível sonhar com intencionalidade, e esse é outro elemento diferencial do sonho para os mapuche. María Huenuñir Antihuala (2010, p. 299) escreve:

Todos los ancianos
ya se han dormido
pero en mis sueños
hoy, los despierto

No curto poema a poeta evidencia a intencionalidade daquele que sonha. Os anciãos adormecidos são despertados. É possível relacionar a ideia de dormir com a morte e o sonho como um lugar onde os espíritos recobram a vida e as intenções da poeta tomam força e potência. Essa constância na perspectiva dos sonhos em poemas de diversos autores mapuche demonstra o caráter social de sua constituição simbólica. O sonho é um elemento sagrado posto que é uma possibilidade de portal para todos os seres.

A experiência do sonho na literatura mapuche também não pode ser resumida a uma experiência mística, principalmente porque trata-se de uma experiência com função social para toda a coletividade. Para a cultura mapuche o sonho é transespacial — nele é possível acessar os vários territórios simultâneos diferentes (CHIHUAILAF, 2000). É através do sonho, por exemplo, que a *Machi* recebe uma mensagem para que toque o *Kultrun*²² no plano real: “El *Kulxun* es muy sagrado, / no lo toca cualquiera, / es solicitado en sueño/ porque simboliza la tierra [...]” (HUENUÑIR ANTIHUALA, 2010, p. 303). Para além da perspectiva psicanalítica, que percebe o sonho como um espaço em que se tem acesso a memórias adormecidas, para os mapuche a experiência do sonho é vista como uma aproximação com o desconhecido.

²¹ Poema completo no Anexo C, p. 228.

²² Há mais de uma grafia para esta palavra: *Kultrun*, *Kultrung*, *Kulxun*.

Bataille (1973, p. 13) afirma entender “por experiência interior lo que habitualmente se llama experiencia mística: los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada”. Essa compreensão, para o autor, existe apesar do dogma religioso (que propicia que aquele que vive a experiência não acredite poder ir além do já conhecido). Para o filósofo, a experiência interior acontece a partir do conhecido, mas se dá de forma completa porque apresenta ao sujeito o desconhecido, propiciando uma superação dos limites da consciência. Em sua concepção, há uma aproximação entre a experiência interior e a poética:

La aprehensión divina o poética está en el mismo plano que las vanas apariciones de los santos en el aspecto de que podemos todavía, por medio de ella, apropiarnos de lo que nos supera, y, sin captarlo como un bien propio, al menos religarlo a nosotros, a lo que ya nos había afectado antes. (BATAILLE, 1973, p. 15)

Os sonhos, dentro da cultura mapuche, são espaços que, como a experiência interior batailleana, fazem com que aquele que os acessa possa ampliar seu conhecimento, receber mensagens de espíritos antigos e trazê-las para a realidade em que seu corpo habita. Trata-se de uma experiência que, para a cultura mapuche, estabelece-se na esfera da comunidade. Inclusive existe uma função social especializada em sua análise.

Na seara dos gêneros escritos, a linguagem poética, por seu caráter fenomenológico, possui a capacidade de conduzir o leitor do já sabido ao contato com o desconhecido. E esta nos parece uma razão para que seja a linguagem escolhida pelos autores para representar a experiência de deslocamento entre-mundos contida no sonho. No entanto, como sabemos, o gênero poético é herança do processo colonial.

Foerster (1993) afirma que a cosmovisão mapuche se estrutura a partir das crenças religiosas (*admapu*) e dos gêneros mitológicos (*epeu* e *nütram*), os quais são experienciados nos rituais (FOERSTER, 1993, p. 55). *Epeu* e *nütram* são os dois principais modos orais do povo mapuche e possuem, cada um, uma gama de funções diferentes. A poesia é o gênero escrito mais próximo ao *nütram*, por permitir a linguagem imagética e rítmica. Segundo Mayo e Salazar (2016, p. 192) o *nütram* seria:

El *nütram* es uno de los principales elementos de la comunicación mapuche tradicional y contemporánea y se caracteriza por tener variadas modalidades que van a depender de la situación social en que se encuentren los hablantes. En esta línea, el *nütram* se destaca por ser el género a través del cual las familias mapuche han mantenido su lengua por generaciones. Es además puerta de entrada a diversas expresiones del arte verbal mapuche como son el *üllkantun* (canto), el *ngülam* (consejo), el *konew* (la adivinanza) y *epew* (cuento), entre otros. Esto porque es un elemento oral con un alto poder creativo y una capacidad sociocultural que se abre a otras expresiones para fortalecer el relato, lo narrado, lo transmitido de una generación a otra.

Dessa forma, *nütram e epeu* se estabelecem como os modos da linguagem dispostos em diversos gêneros com funções sociais diferentes. São esses gêneros que sempre transmitiram os ensinamentos da cultura mapuche no âmbito da oralidade. As autoras afirmam também que estas narrativas, referentes a uma cosmovisão diferente da chilena ou argentina, foi folclorizada e fetichizada pelos não-indígenas, que passaram a lê-las como histórias infantis, inclusive por trazerem elementos não-humanos a partir de uma visão integrada. O tratamento dado pelos não-indígenas à narrativa oral mapuche é um tema complexo e merece ser estudado com profundidade, no entanto, quando tratamos da escritura mapuche de gêneros poéticos podemos dizer que a recepção não ocorre da mesma maneira. Em 2020 o poeta Elicura Chihuailaf foi o primeiro mapuche a receber o Prêmio Nacional de Literatura. Talvez por tratar-se de uma linguagem em seu estado experimental, menos engessada e próxima ao gênero *ül* — canto que também referência o entrelugar do sonho —, mas alimentada por símbolos provenientes das narrativas mitológicas, permite que haja uma aproximação entre as formas indígenas e não indígenas de produção desse gênero escrito. Todavia, para a interpretação dos signos oriundos da cosmovisão mapuche nos gêneros poéticos é necessário conhecer, minimamente, o funcionamento do modo de pensar mapuche — localizar a poesia no âmbito da comunidade que os interpreta.

Pela sua importância uma das narrativas mitológicas mais presentes nos poemas estudados é a de *Xeg-xeg filú* e *Kay-kay filú* — que é marcada pela tensão entre duas energias. Para Foerster (1993) há unanimidade entre antropólogos e acadêmicos na identificação do pensamento mapuche como dual e complementar. Faron (1969) compreende que este dualismo estaria relacionado como uma divisão espacial (esquerda e direita) que estaria orientada segundo uma certa moralidade religiosa (a ideia de bem e de mal). Foerster (1993, p. 59), em sua revisão crítica, afirma que Maria Esther Grebe concorda com a divisão dual no pensamento filosófico mapuche e atualiza a visão de Faron quando considera que as oposições não estão em contraposição, mas são complementares e que o dualismo seria um sistema integrativo da totalidade do universo. Além disso, essas oposições não aparecem somente como bem/mal:

Hay, además, un cierto relativismo en la posición bien/mal: el negro- para seguir el mismo ejemplo- es utilizado en algunos NGUILLATUNES para pedir lluvias cuando hay amenaza de sequía; los adornos de plata, altamente valorados, dejan de serlo en determinados contextos rituales. [...] Incluso, las mismas divinidades pueden ser *buenas* o *malas*. (FOERSTER, 1993, p. 60)

Essa afirmação aponta para uma complexidade de significação que não pode ser resumida ao binarismo entre elementos antagônicos, já que o mesmo signo pode assumir valores e sentidos diversos segundo sua circunstância. O que, segundo Foerster, é consenso entre os

investigadores é que todos os acontecimentos e seres do mundo para os mapuche estão contidos em uma ideia de totalidade e que a capacidade classificatória desse sistema simbólico se dá através da analogia entre fenômenos naturais e fenômenos culturais, o que dá origem à mitologia mapuche.

Apesar de possuírem certa unidade, as narrativas mitológicas variam de acordo com a identidade territorial mapuche. No panteão huilliche-lafkenche, por exemplo, consta uma divindade chamada Abuelito Huenteyao, que é o espírito de um ancião que desapareceu na região da costa. Sua presença é relacionada ao mar, e muitos dizem que seu espírito havia se encantado em uma pedra na região de Pulotre, e que é a ele que os huilliches rogam seus pedidos e ele responde através de sons emitidos pela natureza e pelo mar (*lafquen*). As águas na mitologia huilliche remontam à inundação ocorrida no mito fundacional. Mas também algo a ser atravessado — como um rio no momento da morte. A entidade do Abuelito Huenteyao é uma das mais importantes para os huilliches. Além deste, há outros *epeus* ou contos mitológicos relacionados às águas, como o mito do *Sumpall*. Este é um exemplo de elemento ancorado nas poesias trabalhadas com uma certa frequência. Os *Sumpall* são semelhantes às sereias, ou à iara — homens e mulheres sedutores que são metade peixe e cuidam das águas. Geralmente o mito de *Sumpall* é relacionado à sexualidade e à sedução numa esfera positiva.

Hugo Carrasco (1986) faz um estudo comparativo sobre esse mito. Ao analisá-lo um dos aspectos que lhe chama a atenção é o fato de haver diversas versões diferentes para o mesmo mito. Algumas fontes apontam que *Sumpall* podem ser homens ou mulheres, outras que seriam majoritariamente homens, por exemplo. Na obra, ele trabalha majoritariamente com três fontes, que assim nos contam sobre o personagem mítico:

Su naturaleza sobrenatural y acuática no es discutida por nadie y coincide con algunos atributos vigentes: sireno, algo del mar convertido en hombre, encanto (de encantamento). Diablo del mar y de los ríos, ser poderoso que manda en la mar, rey del mar, etc. Esto último precisa su posición jerárquica en el panteón mítico mapuche. (CARRASCO, 1986, p. 52)

É unanimidade entre os estudiosos tratar-se de um ser mitológico que podem do manifestar-se através dos dois gêneros, geralmente é do gênero masculino, que é bonito e sedutor e que sai das águas em busca de companhia, de “roubar” uma mulher e levá-la para viver com ele. Quando isso acontece a família da mulher é recompensada e nos lembra o caráter dual do dar/tirar (CARRASCO, 1986; FOESTER, 1993). O *Sumpall* é visto como um ser encantado, por isso apesar de a mulher que ele “rouba” da família não voltar, pelos relatos, trata-se de uma figura positiva da “Tierra de Arriba”, divina. No entanto, o fato da entidade levar com ele uma pessoa da comunidade provoca uma ambiguidade de sentimentos, já que há

expressões que dizem que homens e mulheres devem ‘ter cuidado’ ao passarem perto das águas para não serem atraídos e levados pelos *Sumpall*, que lembra o conto amazônico do boto.

Assim como todos os aspectos culturais, o aspecto religioso sofreu e sofre modificações e sincretismos desde o período colonial e diversas vezes, para os antropólogos, é difícil definir o limite purista daquilo que não se modificou com a colonização. Entretanto, é preciso desprender-se da ideia substancialista da cultura, já que tratam-se de práticas rituais e do sistema simbólico vivo.

O *Nguillatún* é o principal ritual da comunidade mapuche. Trata-se de uma cerimônia que pode ter diferentes objetivos, mas é marcada pela rogativa ao panteão mapuche da região. As reverências são feitas através de elementos que formam a sintaxe mitológica mapuche. E que, por sua vez, são referenciados na poesia mapuche contemporânea.

Arco de interrogaciones (2005), do escritor mapuche huilliche Bernardo Colipán Filguera, é uma obra poética que tem uma relação profunda com o ritual *nguillatún*. Apesar de tratar-se de um espaço que, assim como o sonho, é compreendido como uma zona entre mundos, este caso se refere a uma conexão com o sagrado a partir da perspectiva comunitária, ocorrida pela doação energética de diversos indivíduos simultaneamente ao objetivo comum.

A obra de Colipán dialoga profundamente com os elementos religiosos, mitológicos e estruturais do pensamento mapuche. São os elementos simbólicos mapuche que orientam a obra e estão presentes nos três níveis utilizados por Ángel Rama (2008) para pensar a transculturação no âmbito da narrativa hispanoamericana: linguagem, estrutura e cosmovisão; e estes aparecem conectados entre si.

Como é uma estrutura comum aos poetas abordados neste capítulo, a obra principia com uma série de saudações em mapudungún, sem qualquer tradução. Sobre esta imutabilidade das formas de saudar e reverenciar, Carrasco Muñoz (2011, p. 29) analisa:

No es posible evitar la percepción evidente de una relación homológica estricta entre ambas instancias del macrotexto, más aún si por su identidad absoluta y por la imposibilidad de ser modificados sus componentes, esto obliga a pensar en su naturaleza sagrada, la única que no puede ser cambiada sino por ella misma.

A intraduzibilidade das saudações localiza Colipán junto a Aillapán e Chihuailaf como ativo mediador cultural. Para Carrasco Muñoz (2011), apesar de tratar-se de uma obra escrita em espanhol, há a presença forte do mapudungún, inclusive de elementos intraduzíveis linguisticamente, porque só alcançam o sentido na língua ancestral — a língua da terra. Essa característica demonstra a consciência de Colipán sobre o seu lugar de mediação.

A intencionalidade de remeter-se a símbolos da cultura mapuche ancestral se dá desde a escolha pela estrutura de *Arco de Interrogaciones*. No texto da capa traseira do livro, o autor afirma:

el arco de interrogaciones es el tercer arco, que mira hacia el mar donde se encuentra Wenteyao, divinidad central de la simbología mapuche. Nueve elementos son las fuerzas primordiales que dan origen a las nueve oraciones desperdigadas en el texto poético (arco de la memoria, arco de nguillatunes, arco del vacío, arco de la negación, arco del amor en huerfanía, arco de mis abrazos, arco de mis apariciones, arco de la memoria y su transparencia, arco de la historia y sus pliegues). Cada una de estas interrogaciones-oraciones es un arco que se pliega sobre la experiencia del mundo de un sujeto que se colectiviza permanentemente, sin que por ello deje de inteligir un trasmundo poblado de símbolos superiores ligados a la naturaleza o a ciertas cosmogonías primigenias. (COLIPÁN, 2005)

O livro de Bernardo Colipán é dividido por arcos que funcionam como capítulos aglutinadores que seguem entre si uma lógica de funcionamento microestruturada por temáticas que aludem ao movimento circular: o ponto de partida, ascendência e a chegada como retorno, como o “eterno retorno” de Borges em “Tempo circular”, mas também à circularidade dos cavalos que conduzem o sonho em Chihuailaf, ritualística.

A simbologia relacionada à estrutura da obra de Colipán orienta nosso olhar para compreender o livro como um ritual em si, como um livro performativo. O crítico Carrasco Muñoz (2011, p. 27-28) atenta sobre a macroestrutura da obra, que introduz seus códigos a partir deste excerto e se encerra com a repetição do título e o pós-data:

Hasta aquí todo parece igual a muchos otros libros de poesía y, si lo miramos sólo desde una perspectiva lineal o sintagmática, esto nos obliga a relacionar este texto inaugural y autoexegético en prosa del libro ("El arco y el despliegue de la memoria") con el texto ritual siguiente ("Lefketumay Chao Dios") y éste con el primer poema que viene a su lado ("Arco de nguillatún") y así sucesivamente (el documento tipo recuerdo o historia de vida "yo tendría ocho años", el poema Lan Antu, el poema "Noche de wetripantu", etc.), hasta llegar al último de ellos al final del libro ("Arco del retorno"), obteniendo como resultado sólo una lectura equivalente a su transcurso lineal, cuya significación tiene también los valores y disvalores correspondientes y una gran duda, ¿qué hacer con el texto ritual del comienzo que se repite idéntico al final (sólo con un título) y con la Postdata? [...]

Igualmente, al mirar el final del libro, se observa un orden homólogo: a) el último poema sería “Arco del retorno”, opuesto al primero del principio, “Arco de nguillatún”; b) el texto “Lefketumay...” se encuentra consigo mismo con la única diferencia que ahora tiene un nombre: “El arco y sus interrogaciones”; y c) la “Posdata”. Arco de Interrogaciones de Bernardo Colipán” es el metatexto exegético opuesto complementario al prólogo inicial.

A partir da análise de Carrasco Muñoz (2011) é possível perceber que há uma proximidade estrutural entre *Arco de interrogaciones* e *De Sueños Azules y contrasueños*, no sentido de que ambas representam um movimento de deslocamento: o território da memória de

onde se parte, o deslocamento a outros espaços e o retorno. Ambas repetem o pré-texto como pós-texto, indicando este retorno. É possível estabelecer uma relação entre o movimento circular da macroestrutura da obra e a construção micro-estrutural dos poemas, bem como conceber um princípio relacional entre suas estruturações e a experiência interior batailleana e o ritual comunitário, no caso de Colipán. Isto porque, em ambos os casos, parte-se de um espaço já conhecido (as memórias) para um lugar desconhecido e se retorna modificado, com horizontes mais amplos.

Na obra de Colipán, o eu-lírico se situa no espaço de observador participante de fatos e memórias que frequentemente são apresentadas através da inserção de textos dispostos em outros gêneros — notícias de jornal e testemunhos — que são transformados em poesia. Além disso, a estrutura da lírica do poeta também é próxima à de Chihuailaf, no sentido de que se funda através da linguagem sinestésica. Contudo, é possível perceber mais claramente em Colipán uma aproximação com a poesia oriental de origem chinesa e japonesa, porque sua poesia curta possui como característica o “desaparecimento” do eu-lírico através de uma descrição imagética sinestésica (que introduz o autor através do olhar) com um efeito profundo no leitor.

Assim como nos haicais, a poesia de Colipán com frequência representa uma integração entre o eu-lírico e o meio social-geográfico em que está inserido e por vezes esse eu-lírico é completamente diluído na criação da natureza, da temporalidade, do ambiente, das imagens produzidas. A articulação de cenas realizada pelo poeta pode acontecer a partir de diferentes relações e temporalidades, mas recorrentemente ocorrem simultaneamente, de forma sobreposta, e ambientam o leitor na atmosfera da poesia, que frequentemente é a da natureza, do espaço ritualístico. Poemas como “Arco de Nguillatún” ou “Nguillatún con un corazón en el centro” são exemplos dessa forma de trabalhar o olhar do leitor através dos sentidos, de conduzi-lo ao espaço de observador-participante. A poética de Colipán se dá, a partir da criação de imagens que se conectam através da temática do poema. A sobreposição de imagens e o efeito de dissolução das fronteiras individuais com a comunidade e a paisagem é alcançado na poesia através da construção de versos que representam as relações entre seres e território como os sujeitos da poesia.

Ainda na introdução, Colipán (2005, p. 9) afirma que *Arco de interrogaciones* é um território — “es un lugar señalado por um colihue tensado como un arco en la narrativa huilliche”. Ou seja, um arco desenhado pelo bambu ancestral, característico e nativo do sul do Chile e usado em algumas cerimônias mapuche. Nas cerimônias, o arco exerce uma separação: espaço interno e externo. O espaço interno corresponde, na cerimônia de *nguillatún*, ao mundo

interior, a uma temporalidade da memória, à “Tierra de Arriba”, sagrada; enquanto que o mundo exterior corresponde à historicidade, à temporalidade cotidiana, sociológica. Essa ideia de internalidade e externalidade que são permeáveis entre si é próxima à construída por Lienlaf (2003) em sua poesia. A divisão complementar, estabelecida pelas bordas do arco, aumenta e propicia as tensões que permeiam a obra poética do escritor, que se estabelece na fronteira entre-mundos. Estes mundos que, a priori, correspondem a espaços continuados dentro da própria cosmovisão mapuche podem ser deslocados para uma referência à permeabilidade cultural e aos processos de resistência à colonialidade da experiência fronteiriça contemporânea.

O primeiro arco da obra de Colipán é “Arco de interrogaciones”, que se aproxima da ideia de paisagem de Santos (2020) porque é composto por poesias transespaciais. Para Colipán (2005, p. 9) as “interrogaciones” são “los espejos que nos reflejan las primeras formas de nombrar al mundo” e seria essa capacidade de questionar e de significar simultaneamente que tornam a memória um lugar habitável, porque é nela onde mora o verdadeiro sentido.

“O Arco de Nguillantún”²³ é o primeiro de seus poemas. Nele, Colipán estabelece uma relação alegórica entre uma página em branco e a terra: “uma página en blanco / una vasija / en donde cabe todo” (COLIPÁN, 2005, p. 15). A concepção da tarefa do escritor como o arador de uma terra fértil, corrobora para a apresentação da tarefa de escrever poesia como um fazer ritualístico. É no recobro da cerimônia ancestral, descrita sob a perspectiva imagética de cenas que ocorrem simultaneamente, que juntas apresentam o ritual ancestral acenado pela presença de elementos como o *muday*²⁴ e a farinha tostada, no centro da fogueira, rodeada por elementos e presenças de outros tempos, enumerados pela relação com a paisagem e com seres não-humanos, sob a perspectiva da cosmologia mapuche. É o ajoelhar-se, no poema e no ritual, que permite o acesso à Terra de Cima (fértil), que passa a ser um jardim permeado por antigos passos — ancestral: uma página em branco, sem marcas, ou mesmo uma vasilha onde tudo cabe. O autor nos conduz em seguida à ideia de semente, que mais uma vez é vinculada à página em branco, utilizando a metáfora das palavras como sementes, porque são capazes de criar acessos entre mundos, em comunicação. Através do hálito que é acessado na proximidade da troca entre estruturas opositivas, que permite outra vez o regresso ao momento da união. A escrita, no poema, é desenhada como uma ferramenta capaz de trabalhar o sentido de estruturas opositivas dos sentidos, um espaço de criação e de rememoração de uma cultura e de um tempo ancestral nos contornos da poesia que nasce dos processos contemporâneos de escrita.

²³ Poema completo no Anexo C, p. 229.

²⁴ Bebida alcoólica tradicional mapuche feita através da fermentação de grãos de cereais, como milho ou trigo, ou sementes como o pinhão.

Além disso, há quatro atividades que se estabelecem como simultâneas e que, trazidas ao poema, constroem a sua atmosfera: “Las bandurrias vuelan en bandada. / Bajo las piedras algunos insectos / corren / perseguidos por otros. / Harina tostada y *muday* ardiendo en el fuego sagrado. / De rodillas esperamos la salida del sol” (COLIPÁN, 2005, p. 15). O desenho da paisagem se dá em todas as direções espaciais. A primeira referência vai na direção do céu, orientação vertical, que, segundo a cosmovisão mapuche, corresponde à “Tierra de Arriba”. No céu, as bandúrrias — que representam alegria e ensino — voam em bando. Em seguida o poeta insere as pedras e os insetos, elementos da natureza (e observe que pedras e insetos são seres em si, possuem alma) que indicam a direção oposta da orientação vertical — a terra; a comida ritualística é inserida ardendo no fogo sagrado do ritual, o que indica os humanos que estão ali, de joelhos esperando a saída do sol. E é apenas aí que o poeta se insere — utilizando uma primeira pessoa do plural larga por abranger todos os seres —, inserindo-nos em seu arco, ou ao menos convidando o leitor a participar do ritual poético.

Outro exemplo de poesia sintética e imagética é o poema “Nguillatún con un corazón en el centro” (neste caso o poema é subdividido e numerado em algarismos romanos em nove partes). A escolha por nove partes indica também uma referência e sentido na cosmovisão mapuche, e nos chama atenção o primor pela simbologia na estrutura da obra, um ponto de atenção da sua obra. Assim há uma relação anafórica entre as nove forças primordiais na microestrutura do poema, que levam às nove partições da macroestrutura obra. Cada uma das nove partes é composta por três versos, como nos *haikais* japoneses. Nesse poema o poeta também opera o recurso da desindividualização do eu-lírico nas cenas construídas, assim como no *haikai*. Mas essa despersonificação não é completa, pois em alguns momentos o autor recorre à experiência poética lírica, oscilando assim entre diferentes estilos que acabam por não coincidir com a rígida métrica da poesia japonesa e criar uma forma própria.

A primeira estrofe da série poética ambienta o *nguillatún*: “Nocturno en el cerro/ sagrado, bajo las brasas/ arden cenizas.” (COLIPÁN, 2005, p. 21). Esse primeiro verso ambienta a cerimônia em relação ao tempo: noite, que é também responsável por proporcionar o tom da cerimônia, o ambiente, a brasa ardendo, as cinzas daquelas que já arderam no passado também presentes. O trecho-poema número “II” (“Un murmullo, granos/ de maíz, un cántaro/ de *muday* derramándose en el pasto” (COLIPÁN, 2005, p. 22)) descreve uma outra cena, que integra as pessoas e elementos da culinária mapuche utilizados no ritual do *nguillatún*. Em “III” o poeta (COLIPÁN, 2005, p. 23) escreve: “Sacrificamos al cordero elegido. /Arde el fuego./ Humedad en los ojos”. Nele, introduz uma ação de sacrifício realizada pelas pessoas, com o intuito ritualístico de alcançar respostas à rogativa. Trata-se da primeira aparição do eu-lírico

que é transformado em corpo-comunitário. A poesia de Colipán tem essa característica: mistura imagem e vivência, o olhar de um observador participativo, indicado através da primeira pessoa do plural. O sacrifício é parte do ritual do *nguillatún* e o ritual está acontecendo. O fogo arde e há umidade nos olhos, sensações provocadas pela presença de elementos sinestésicos em sua poesia. É característica da poética de Colipán incluir pedras, fogo, pessoas, animais, montanhas como sujeitos, ancorando sua representação nas cosmovisões indígenas. É através desse recurso que é possível identificar o fio da narrativa poética das memórias que são acessadas e contadas através dos signos da paisagem.

Em “O arco del vacío”, divisão seguinte de sua obra, o poeta nos introduz uma crônica policial que versa sobre a morte de seu avô. Em seguida, traz uma série de poemas complexos que misturam diferentes formas de viver a espiritualidade e a relação com a morte do seu ascendente patriarcal. Podemos pensar o vazio como o “fachiantü”, o agora, o momento de transição para o “Arco de la negación”, momento em que Colipán tematiza o espaço urbano a partir da trajetória da imigração de alguns personagens poéticos no sentido da *Rahue*-cidade, o que é acompanhado, sob a perspectiva da poesia de Colipán, como um afastamento da terra e, portanto, da relação com a comunidade (abordamos com mais especificidade no capítulo seguinte).

O “Arco del silencio”, composto por apenas três poemas, começa com o poema “Para todos tiene el silencio un gesto”. No poema o silêncio é apresentado a partir da construção de uma teia de imagens simultâneas que comportam no corpo de um só texto diferentes temporalidades, pela constatação do eu-lírico poético. Ao ocupar o lugar do observador-escriptor, Colipán lança luz sobre o que Juan Pablo Huirimilla (2009) chama de “aquellas cosas que no se pueden nombrar, y que sólo accedemos a ellas mediante la contemplación”, sublinhando e desenhando com palavras o silêncio que antecede o nome, a nomeação, o lugar verdadeiro em que as coisas nascem, que habita o entrelugar entre existir-representar: “pero torcemos el aliento / oculto detrás de la palabra” (COLIPÁN, 2005, p. 53). Ao dedicar o poema a Li Tai Po o poeta vincula a sua poesia com a tradição da poesia chinesa: “Aquel silencio, tiempo de la memoria y demás, que han sido negados y que el poeta recupera renombrándolos, por medio de la poesía como lo hicieron también los poetas de la dinastía Tang” (HUIRIMILLA, 2009). A relação entre o caminho do poeta mapuche e do poeta chinês é explicitada desde o título da poesia “Difícil como el Sechuán es el camino a Panguimapu”, comparando o caminho que os poetas estabelecem desde a memória até a feitura da poesia. O poema se encerra com os seguintes versos: “La memoria dibuja el rostro / de la mujer que amaste en la cosecha / de mil novecientos cuarenta y el rocío / se sostiene / borracho entre las

hojas de los árboles” (COLIPÁN, 2005, p. 57). É possível perceber o impulso da memória e sua transfiguração na água do orvalho que cai “embregada”, como uma lágrima na natureza — o poema propõe o congelamento silencioso de instantes.

O arco seguinte se chama “El arco del amor y su figura recortada”, este arco é composto por cinco poemas líricos. O primeiro poema é dedicado a uma *Shumpall*. A poeta Roxana Miranda Rupailaf, companheira de Colipán é autora de uma obra homônima, à qual Colipán reverencia em “Que hay más allá de la tercera ola”, subscrito em *Shumpall*, e esclarece:

Se cuenta en el epeu de Tren- tren y kay-kay, que mientras ésta última serpiente subía el nivel de las aguas, los mapuche que se ahogaban se convertían en lobos marinos, peces y shumpales. Estos son seres que pueden ser hombres y mujeres y que al ahogarse en las aguas mágicas de Kay-kay, siguen viviendo en su estado humano en el fondo del mar, ríos y lagos. Los Shumpall, salen cada cierto tiempo de sus humedades para enamorarnos, encantarnos y llevarnos a vivir con ellos o ellas según sea el caso. Y por eso sabemos que nunca va a ser largo el camino a sus ojos y nunca será tarde para hallar en su aliento nuestro último naufragio. Ellos están siempre ahí, esperando el momento indicado para encantarnos. Hace tiempo salí de mi domicilio buscando a una shumpall, y me dijeron que “no sacaba nada con seguirla, pues ellas no existían y que mejor me dedicara a cosas más reales”. Pero el salir del “sí mismo domiciliario”, caminar 15 kms en la cordillera para llegar a caleta Manzano, donde vive una shumpall, aunque no la pude ver, ese hecho ya reencantó mi mundo cotidiano. (COLIPÁN, 2011)

Os poemas inseridos neste arco tratam do amor, mas também de diversos sentimentos, como a ausência do ser amado, a melancolia contida no sentido de falta. Em seguida, o livro nos apresenta “Arco de mis abrazos”, também dedicado a Roxana Miranda Rupailaf, nesta sessão, para falar do seu sentimento amoroso ao escrever o poema “Cae la noche en Maicolpi’”: “no importa que las nubes oculten /al lucero del amanecer./ estoy dispuesto a esperar contigo a que pasen las últimas lluvias.” (COLIPÁN, 2005, p. 71). Enquanto o título do poema localiza o território em que a poesia se inscreve, representando o plano ambiental externo para a apresentação de um acontecimento que é experienciado internamente (o companheirismo). O poema-memória consecutivo é chamado de “No todas las noches son como las de Quenac”: “[...] antes que los mapuches descubrieran el fuego/ cada estrella era un antiguo abuelo/ iluminado// que cazaba avestruces en la noche.” (COLIPÁN, 2005, p. 73) e a memória afetiva desse tempo de “enfermedad y muerte”:

Yo quisiera tanto que recordaras.
Mi madre acogía mi mano en la suya:
había barro, lluvia, gente y tanto
ruido, que sólo tengo memoria
de la noche
apretándose en mi cuerpo. (COLIPÁN, 2005, p. 73)

A partir da referência ao território de Quenac — que é considerado o coração da terra no idioma chono —, ilha de Chiloé, no Sul do Chile, majoritariamente habitada por chonos e mapuche-huilliches, que é um espaço afetivo do poeta. No poema, o poeta se refere a uma segunda pessoa hipotética, que pode ser compreendida como pessoas que se desconectaram do território, e assim representa a dificuldade de acessar a memória de determinado tempo. No entanto, de maneira performática, ao escrever as memórias sobre o acolhimento da família, o poeta realiza a inscrição de uma memória positiva de afeto e proteção diante de um tempo de muito conflito.

O arco seguinte é “El arco de mis apariciones”, composto por apenas dois poemas: “Cuando de viaje, hija, salgas al mar” e “Aparición de Likán Amaru”. No princípio do primeiro poema, o eu-lírico do poema aconselha: “Cuando de viajes, hija, salgas al mar/ ten siempre en tu corazón a Wenteyao”. Ao recorrer à figura mítica de *Wenteyao*, o poeta se refere à lenda de um homem huilliche que foi encantado. O curta-metragem “Wenteyao” (2014), de Tania Rojas Santander, trata do mito símbolo da resistência do povo huilliche, em que, assim, afirma: “Wenteyao es un ser Divino, Cuenta la historia de un hombre Huilliche que fue encantado por una misteriosa mujer de cabellos dorados, esta hermosa mujer provenía del mar... el espíritu de Wenteyao quedó para siempre en la Ruca Cura (casa de piedra) en la caleta de Pucatrihue.” (ROJAS, 2014). Ambos os poemas trazem ideia de deslocamento territorial, ainda que, neste caso sob o título de “aparición”, que sempre está relacionada com o contato entre-mundos, com os encantados. *Wenteyao*, por exemplo, é uma divindade que se estabelece como facilitadora do contato das pessoas com a natureza, o qual é saudado, bem como o *Shumpall*. O mar como referência do povo huilliche: “llegar allí es tu destino”, e assim aponta que os espíritos do mal não devem ser temidos, “si tu alma no los pone en el camino”.

A *Machi* e poeta Adriana Paredes Pinda afirma ser fundamental ao povo mapuche, em uma entrevista realizada durante o 26 Festival Internacional de Poesía de Medellín, em junho de 2016, a ideia de *Kumeche*. Nesta ocasião a poeta afirma que existe um certo horizonte do povo mapuche que diz respeito a chegar a ser *Kumeche* que significa boa gente, reto, não competitivo, que não busca passar por cima dos demais para ser exitoso. Seguir em direção a este horizonte, em conexão com as energias de *Wallmapu*, garante a travessia do caminho na terra. Para seguir o destino, entretanto, também comenta Adriana Paredes Pinda (2016), é preciso que as pessoas busquem se conectar com a terra e com os saberes de sua gente, para que assim possam ser mapuche antes de seguir a viagem.

Na poesia, a viagem da filha é marcada por signos biográficos, como a referência à Caleta Manzano (referência territorial urbana). E, colocando-se então no tempo futuro do

subjuntivo, ele imagina ver a ilha, terra natal do poeta, sob os olhos da filha nascida no espaço urbano:

Y si pobre encuentras la isla
el viejo no te ha engañado
hermosa, como has llegado a ella, sabrás
del lugar
donde los pájaros van
a nacer con los ojos cerrados. (COLIPÁN, 2005, p.78)

Esse retorno, ainda que a um espaço que talvez esteja precário, garante a sua condição de mapuche, que diz respeito a uma conexão diferente com o território, a qual Paredes Pinda (2016) descreve como uma construção energética da terra e dos seres visíveis e não visíveis que a habitam. O deslocamento físico em direção ao território ancestral, sob a perspectiva alegórica, pode ser percebido como caminho de encontro e reencontro com a ontologia arraigada à terra, que permite outras formas de conexão com ela, a mapuche. Isto porque a espacialidade de *Wallmapu* inclui não somente o meio biofísico de forma restrita, mas uma série de relações com outras dimensões de territorialidade e de troca. *Wallmapu* é território.

O poema seguinte, “Aparición de Likán Amaru”, possui mais uma referência biográfica, a ser intitulado com o nome do filho do poeta e também a partir do vocativo “hijo”, presente na primeira estrofe. No poema o autor atribui à alma do filho uma anterioridade. Uma relação com os espíritos ancestrais, como é o caso da cosmovisão mapuche: “Dónde estabas antes que vinieras? / Acaso es tu sombra anterior a ti?” (COLIPÁN, 2005, p. 79), mas as sombras são ancestrais, possuem uma história, assim como a do escritor: “Tu y yo somos dos raíces/ dormidas en un bosque milenario”. O que mais uma vez indica a perenidade da alma, em conflito com a fugacidade do corpo.

A divisão subsequente se chama “Arco de la memoria y su transparencia”. Este arco se inicia com o poema “Arco de Ngllatunes”, que recupera o princípio do livro, “Arco de interrogaciones”, que agora assume um nome em mapudungún, indicando, de uma certa forma, um caminho que é traçado, uma possível ideia de regresso à linguagem ancestral. No poema, Colipán utiliza a primeira pessoa do plural, indicando que este caminho de regresso não acontece apenas para uma pessoa, mas por várias:

Iniciar el camino de regreso
a esa parte del mundo
donde uno podría
escuchar la respiración del río. Ver
la soledad girando como una rueda
en torno a su propio movimiento. (COLIPÁN, 2005, p. 83)

O caminho de regresso cantado por Colipán se dá em comunhão com a ideia de *Kumeche*. O retorno se dá não apenas de forma territorial, mas ontológica, através do pensar e se relacionar com o território ancestral. É essa forma de vida que garante que a imagem poética construída pelo verso “escuchar la respiración del río”, não se trata apenas de palavras unidas em um verso sinestésico, mas de uma atividade incorporada na vivência. O camino pode ser relacionado à ideia de *Kumeche* porque nele é possível “[...] soñarnos/ los unos más fuertes que los otros mordiendo/ el mismo cordón umbilical” (COLIPÁN, 2005, p. 83). As respostas conseguidas pelos *ngllatunes* de Bernardo Colipán são coletivas e se nutrem da conexão com o território. Depois de mais dois poemas dedicados a Likán Amaru e José Santos Quilapán, o poeta introduz um relato de um homem chamado Fernando Gonzales, em Pulotre, no qual descreve a morte de toda uma família pela varíola. A temática da morte é a trazida no seguinte poema “Pulotre 1916”. Pulotre é a terra originária do poeta que é recobrada pelo título em um período específico, o começo do século XX, em que a miséria gerada pela colonização e as chagas contribuíram para o extermínio de muitos mapuche, e que colocaram a morte na ordem temática do dia. No poema, o poeta estabelece uma relação ordinária com a morte, que é apresentada como um acontecimento cotidiano que poderia acontecer com qualquer um: “varias veces intentó la muerte cuajarse/ en el aire y su dedo dibujó el perfil/ de un rostro que no era el mío”. Através do verso, “de un rostro que no es el mío” o poeta demonstra, além de seu aspecto corriqueiro, o medo, que é transfigurado em uma conversa para consolar o companheiro: “la muerte es un accidente, lo demás no tiene importancia” (COLIPÁN, 2005, p. 87), encerrando o poema. No poema “Vinieron por nosotros, palabras de levantamiento nos trajeron”, Colipán recorda as palavras de Domingo Quintupurray, nos *Estudios Araucanos* de Rodolfo Lenz. No poema, o poeta trata da desgraça que acompanhou o povo mapuche nos períodos de guerra através da transformação do território: “Maipo se llamaba la tierra, lugar donde ahora/ transitan las carreteras” (COLIPÁN, 2005, p. 88), nestes períodos “La muerte crecía lenta como las uñas/ y con su lengua dibujaba/ el contorno de nuestras almas.” (COLIPÁN, 2005, p. 88-89). No entanto, o poema se encerra com um momento de tregua no dizimamento o coletivo, ainda que marcado pelo luto: “Nuevamente juntos ahora buenas vacas comemos/ Somos felices, sí, pero también lloramos/ por quienes esta noche/ no están junto a nosotros/ buscando/ el lugar indicado en donde/ cicatrizar también sus heridas” (COLIPÁN, 2005, p. 88-89). As cicatrizações das feridas da guerra são históricas, profundas, e acontecem num lugar que não sendo também físico é território ontológico. Os poemas de memórias são entrecortados pelo testemunho assinado por Isidoro Maripán, no qual recorda as palavras da divindade *Wenteyao*: “aún resuenan en la memoria las palabras dichas por Wenteyao” (COLIPÁN, 2005, p. 90). Em

seguida, os poemas que seguem trazem as consequências das batalhas, a melancolia e as referências aos espíritos malignos:

Kanillo busca mi aliento
 amanecido en el cuello de las últimas culebras
 Oscuro es el canto de la lluvia.
 Es también invierno en la mirada de mis hijos.
 Y no reconozco el ladrido de mis perros
 que bajan de los cerros

Dolor de cosas que ignoro.

Anochece y solo tengo
 un cuerpo sin sombra,
 un espejo apagado
 y una palabra
 que siempre regresa vacía. (COLIPÁN, 2005, p. 94)

O poema constrói uma atmosfera melancólica que se anuncia através da presença simbólica de “Kanillo”²⁵ no primeiro verso. Trata-se de uma força destruidora presente na natureza ancestral, causadora do desequilíbrio (*wekufe*). Os elementos agenciados por Colipán em sua poesia conduzem à melancolia: a escuridão, a chuva, o inverno no olhar do filho, o não reconhecer o uivo dos cachorros. O entorno acompanha sinestesicamente a tristeza que ocorre dentro do poeta sem que se saiba a razão: “Dolor de cosas que ignoro”. O não-autoconhecimento se apresenta através da experiência corporal e identitária do poeta: um corpo sem sombras, um espelho apagado. E é então que se introduz a ideia de deslocamento, assim como dos sujeitos, anteriormente inscritos em sua poesia, da palavra, que sempre regressa vazia.

No arco seguinte, “Arco de la historia y sus pliegues”, Colipán se refere pela segunda vez no texto a uma crônica da conquista, — o *VI livro da conquista do Chile*, de Diego de Rosales — como “El áspero sueño del cronista”. Este arco possui um caráter revisionista da História oficial do Estado do Chile e, diferente dos demais arcos, é endossado por uma aura ácida e irônica: “aunque esta palabras/ no tengan ningún sentido/ ni oculten alguna clave de lectura [...] las escribo/ suponiendo que sin ellas/ habría sido imposible/ permanecer/ de pie en esta vida”; considerando como supérfluo e inválido o trabalho do cronista. O poema, disposto em seis excertos, termina com o trecho VI, no qual é possível perceber o contato entre duas formas ontológicas distintas de analisar a realidade, na qual o eu-lírico do poeta se acerca do *lonko* e nos dá impressões para além da história oficial, para além da ontologia poética.

²⁵ *Kanillo* é um dos espíritos desestabilizantes para o povo mapuche e sua presença indica o desequilíbrio, através da sensação de nunca estar preenchido, de incompletude.

O poema trata, ainda no período colonial, do contato entre um *Lonko* e um Padre católico. Ao se encontrarem, a liderança mapuche oferece ao padre uma mulher para se casar, situação à qual o padre afirma que para ele a castidade é um voto, e o *Lonko* afirma ao padre sobre a mudança desse hábitos, das terras, que como outros padres deixaram essa regra e tiveram mulheres como eles. Neste conto, o poeta expõe um caráter mais ocultado da história: as influências dos povos originários sobre os hábitos dos invasores-colonizadores. A revisão histórica proposta por Colipán dota os mapuche da agência que a história oficial negou, provocando um nó na ideia de passividade indígena fomentada pelo caráter da inocência comportamental/violência animal figurada nos relatos dos cronistas do período colonial, afinal, nas palavras do poeta: “la historia recolecta monedas falsas” (COLIPÁN, 2005, p. 109).

O caminho do regresso, na poesia de Colipán, é também o caminho do encontro com a sua identidade mapuche, com a cosmovisão e com os signos da natureza, mesmo que este caminho seja uma construção permanente que finca seus pés na espacialidade/ temporalidade no devir: “Y también como ellos perderemos la cuenta/ de las vueltas que dimos en torno/ a nosotros mismos/ para reconocer el camino del regreso./ Sólo el tiempo dirá si el fundamento/ de lo que fuimos/ siguió siendo el mismo” (COLIPÁN, 2005, p.111).

Em uma perspectiva geográfica, o território que ancora as poesias de Aillapán (1994/2003), Chihuailaf (1995), Lienlaf (2003) e Colipán (2005) corresponde àquele que atualmente também é referenciado pelos países argentino e chileno. Todavia, a composição de sua paisagem, conforme proponho aqui, deve ser percebida como anafórica à composição do território do que seria a América Latina.

É possível perceber que a representação do território na poesia mapuche é um elemento essencial e frequente. Contudo, a paisagem apresentada assume um caráter heterogêneo. Essa heterogeneidade, nas análises, dá-se pelos lugares de mediadores entremundos assumidos pelos poetas e pelas suas poesias. Essa intermediação não acontece apenas no âmbito da colonialidade (entre mapuches e ‘ocidentais’), mas através da relação com seres e territórios que surgem entre plataformas naturais e sobrenaturais. Aillapán (1994) intermedia o canto dos pássaros; Chihuailaf (1995) e Lienlaf (2003), a “Tierra de Arriba” e a realidade sociológica através do sonho; Colipán (2005) também contacta elementos advindos de realidades sagradas, através do *nguillatún*. Os poetas analisados trabalham como intermediários entre as realidades que representam através da poesia.

Além disso os poetas possuem em comum uma noção de coletividade que abrange todos os seres — humanos e não-humanos (vegetais, animais, biofísicos). Também faz parte da poesia de todos o sentimento de aprendizagem relacionado aos signos da natureza. Em todas as poesias

analisadas a paisagem é caracterizada pela emissão de signos que só podem ser compreendidos através do contato com a sabedoria ancestral: a natureza é o entrelugar dos signos que devem ser aprendidos pelos mapuche. Geralmente esses signos fazem parte da sintaxe mitológica e das crenças mapuches e são acessados indiretamente através da oralidade e diretamente através do ritual do nguillatún, sonhos e visões.

A referencialidade da paisagem se dá através da força de uma linguagem sinestésica potente e que não responde ao mesmo modo de representar a paisagem latino-americana do projeto colonial, porque parte de uma relação modalizada pela reciprocidade. Todas as obras analisadas, principalmente Chihuailaf (1995) e Colipán (2005), possuem como característica uma poesia imagética marcada pela diluição do eu-lírico na paisagem, representando uma integração homem-natureza.

É característica comum às obras a utilização das memórias como base para a construção poética, reafirmando-as vivas no tempo presente. No plano de uma análise coletiva das obras, os poetas comungam algumas estratégias: tecem referências a elementos territoriais específicos; sob perspectiva histórica, relacionam-se com o período colonial e com a colonialidade através de referências ao afastamento de sua cultura; afirmam o desnorreamento e melancolia daqueles que se afastam do território e seres queridos e dos negam a sua identidade mapuche e os danos que causam a si e aos demais; por fim, reafirmam a necessidade do retorno à ontologia ancestral. Os deslocamentos realizados, que diversas vezes são representados nas poesias, geralmente possuem as cidades como destino — espaço que é simbolicamente articulado à ideia de morte. Dessa forma, os poetas em suas obras articulam uma série de símbolos provenientes da cosmovisão mapuche ancestral e, também através delas, articulam novos significados simbólicos para processo de origem colonial e, dessa forma, constroem poéticas de resistência e que incidem, ampliado e combatendo significados, sobre a discursividade da paisagem latino-americana.

4 SOB O CHÃO DE CIMENTO, AS TRANSPIRAÇÕES ANCESTRAIS: POESIA MAPUCHE E REPRESENTAÇÕES DO TERRITÓRIO URBANO

*En el humo veo irse los susurros
de las calles lejanas
confundidas en el misterio
de la neblina
Me parece un contrasueño
la ciudad
(CHIHUAILAF, 1995, p. 75)*

*Fue en territorio mapuche donde dimensiona el significado de Xampurria. El dueño de casa se encontraba preparando la comida para su perro: afrecho, un poco de harina cruda, papas y restos del almuerzo que nos habíamos dado. Lo puso en el fogón, era invierno y el frío descendía en medio del humo y los leños que se quemaban. En un momento – mientras realizaba el dueño de casa otros oficios-, me pidió que resolviera la comida: “revuelve la xampurriada”, me dijo, en alusión a la mezcla de distintas cosas sin una forma única.
(PAIRICAN, 2015, p. 9)*

Apesar dos esforços empregados pelos agentes da História ocidental para apagar as narrativas dissidentes da história latino-americana, desde o período colonial há registros de posicionamentos anti-coloniais assumidos por indígenas que resistiram no território. Duas obras muito importantes por inaugurarem o espaço discursivo de contraposição aos desmandos coloniais são as crônicas de autoria de Inca Garcilaso de La vega (1539-1616), filho de uma princesa Inca e de um capitão espanhol, e de Felipe Guamán Poma de Ayala (nascido em 1535), também de ascendência inca.

Alfredo Cordiviola (2002) observa que, apesar de ambos os cronistas se imbuírem de um empenho semelhante (escrever à coroa Espanhola seu testemunho sobre os desmandos dos colonos) e de haverem escrito suas obras na primeira metade do século XVII, *Los Comentarios reales de los incas* (1609) e *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* (escrito em 1614, mas apenas publicado no século XX), são obras muito diferentes em sua estrutura, linguagem e motivação, além de possuírem uma história particular de circulação.

Sobre *Comentarios reales*, Cordiviola (2002) afirma que, em seu trabalho, Inca Garcilaso utiliza seu entrelugar privilegiado (filho de um capitão europeu e uma princesa Inca) para autorizar a sua voz como “legítimo” representante do Reino do Peru. Utilizando-se de sua

condição intercultural e bilíngue, Inca Garcilaso pôde acessar informações de ambos sistemas simbólicos e assim construir um testemunho a partir de suas memórias. Para Cordiviola (2002):

además de afirmar el tránsito fluido entre las lenguas como garantía da escritura, hay en Garcilaso otra intención que diferencia su crónica de las otras redactadas por los españoles. Su proyecto consiste en inscribir en la historia cristiana (entendida como historia universal) las vicisitudes y evoluciones de los incas, para de ese modo obtener el reconocimiento para sí y para la cultura que representa.

Assim, o pleito de Inca Garcilaso à coroa era a inclusão da história inca dentro da episteme ocidental cristã, buscando a garantia de legitimidade ao entrelugar ao qual pertencia. No entanto, apesar de não combater fundamentalmente a epistemologia ocidental, é possível afirmar que a obra *Los Comentarios reales*, ao dotar de protagonismo a história cultural inca, realiza uma contraposição ao pensamento racista que fundou a colonização ainda no século XVII. Se o trabalho de Garcilaso surge das memórias gloriosas do passado inca, Guamán Poma escreve em *Nueva Corónicas* sua observação do presente da sociedade colonial.

A obra *Primer Nueva Corónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, teve um percurso heterogêneo até sua publicação: apesar de haver sido escrita no século XVII, o manuscrito de 1180 páginas — composto por lâminas desenhadas e por uma carta — permaneceu desconhecido até 1909, quando foi encontrado em uma biblioteca em Copenhague. Ao referir-se ao Rei da Espanha, o autor tem uma preocupação efetiva de denunciar as violências coloniais ao poderio metropolitano. Desde sua publicação há diversos estudos significativos que evidenciam o testemunho de Guamán Poma como um dos primeiros registros de crítica à colonização na América Latina.

Entre os termos ocupados por Guamán Poma para descrever os desmandos dos colonos no território peruano está a noção de “mundo al revés”. Este termo foi recuperado por Alberdi-Vallejo (2010), ao propor uma leitura anti-colonial do pensamento de Guaman Poma, e também pela intelectual aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010). Para Rivera-Cusicanqui a obra formada por mais de trezentos desenhos se inscreve nas fronteiras entre as sociedades da palavra e da imagem e, portanto, a sua análise pressupõe uma metodologia que transita entre os dois polos. Além disso, há outros elementos articulados por Guamán Poma que refletem o entrelugar da colonização: “La lengua en la que escribe Waman Puma²⁶ está plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y jayllis en aymara y de nociones como el “Mundo al Revés”, que derivaban de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización”

²⁶ Há mais de uma forma de grafar o nome do autor; em nossas análises optamos por “Guamán Poma de Ayala”, mas, no contexto de citações, manteremos a forma ocupada pelos autores em questão.

(RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 21). Para a autora, a recorrente ideia de “Mundo al revés” se faz melhor explicada nos desenhos articulados pelo cronista. Rivera Cusicanqui percebe, a partir das análises das lâminas desenhadas em confronto com o texto, a articulação de uma profunda denúncia dos comportamentos violentos espanhóis. Em sua leitura, a narrativa presente nas imagens feitas por Guamán Poma apresenta uma crítica ao sistema colonial muito mais profunda que aquela contida nas cartas, por vezes contradizendo com as imagens as palavras escritas. Além da denúncia direta de abusos realizados por agentes coloniais específicos, Guamán Poma realiza um trabalho de contraste ordem/desordem correspondendo ao primeiro a lógica conectada com a terra (como a estrutura territorial e o calendário inca) e ao sentido de desordem que surge com a colonização. O objetivo do autor em sua obra é convencer o Rei Felipe II de que a colonização não é plausível no próprio sentido cristão de humanidade. E assim realiza um trabalho de insurgência e de combate ao sistema colonial vigente.

Assim como ilustram as crônicas de Inca Garcilaso de La vega e de Guamán Poma de Ayala, a instalação de uma “modernidade europeizada” na América Latina sempre foi uma imposição violenta aos povos que habitavam o seu território. Os debates levantados por Silvia Rivera Cusicanqui (2010) propõem a visão dialógica da colonialidade, pois para a autora a sua imposição também provocou o desenvolvimento de uma série de lutas e projetos contra-hegemônicos:

La condición colonial esconde múltiples paradojas. De un lado, a lo largo de la historia, el impulso modernizador de las elites europeizantes en la región andina se tradujo en sucesivos procesos de recolonización. Un ejemplo son las reformas borbónicas anteriores y posteriores al gran ciclo rebelde 1771-1781. Si bien la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América fue a la vez una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contrahegemónicas, y de nuevos lenguajes y proyectos indígenas de la modernidad (Thomson). (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 53)

Apesar do fim da dependência política metrópole-colônia, a independência não rompeu, em suas estruturas internas, o regimento da colonialidade. Assim, ante os movimentos de “recolonização” promovidos pelo Estado moderno, os povos indígenas organizaram formas de resistência e de insurgência que, sob a perspectiva de uma história não-linear, não representam uma derrota, mas sim marcas de um processo de transformação. A autora combate contundentemente a essencialização da condição indígena na contemporaneidade, porque, para ela, a ideia de que os povos indígenas são “anteriores” e de que são majoritariamente rurais não dá conta dos impulsos transformadores vividos pelos movimentos indígenas na América Latina,

nem da condição indígena contemporânea. Um exemplo utilizado por ela, para reafirmar a contemporaneidade dos povos indígenas, é o movimento Katari-Amaru, que propunha uma “modernidade indígena” complexamente estruturada na Bolívia, a qual incluiria relações comerciais, cidades e as regiões camponesas (RIVERA CUSICANQUI, 1984). A não concepção linear da história permite que estas experiências de luta e de proposição organizacional sejam retomadas em um projeto de “modernidade indígena” que “podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un “principio esperanza” o “conciencia anticipante” (Bloch) que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 54-55).

Para a autora, a experiência da contemporaneidade exige um comprometimento com o presente, que é uma temporalidade que abarca os fatos que ocorreram no passado e orienta o futuro. Rivera Cusicanqui (2010) afirma que para combater o ‘mundo al revés’ do colonialismo é preciso vencer epistemologicamente aqueles que continuam dedicados à manutenção de seus privilégios. Para ela, as transformações políticas e epistemológicas (as quais envolvem Estado e intelectualidade) dos Estados latino-americanos em relação aos povos indígenas, desde o século XIX, promovem uma inclusão meramente burocrática dos povos indígenas, a qual vem acompanhada de novas formas — mais sutis, mas não menos violentas — de colonização. Isto porque, apesar do respeito e do direito à autodeterminação e autonomia paulatinamente figurarem nas constituições e reflexões teóricas da academia, mantém-se a subalternização dos povos indígenas (que passam a ser assimilados como mão de obra barata do sistema capitalista) e a reificação de seu capital simbólico. De acordo com sua proposição, a utilização do termo “multiculturalismo” tem servido de “adorno” para encobrir as embranquecidas políticas neoliberais de caráter colonial.

José Luís Romero (2009), em seu livro sobre a formação das cidades latino-americanas no período colonial, percebe que uma das articulações de domínio do território colonial estabelecidas pelos países metropolitanos foi a construção de cidades seguindo o modelo europeu. As cidades “estrangeiras” foram violentamente implantadas em territórios já habitados, ordenados, significados e disputados por diversos povos com valores culturais distintos. Significa dizer que a opção pelo modelo de urbanidade que se deu na América Latina é uma representação metonímica da violência colonial, à medida em que impõe o modelo de urbanidade europeu às demais culturas. Isto é, mesmo tratando-se de uma modernidade “periférica” e impura, a referência estrutural do espaço urbano é europeia — incluindo em sua estrutura edificações burocráticas e religiosas.

Para o autor (2009), a construção das cidades representa, sob a perspectiva ocidental, a conquista total dos territórios: “Deu-se à ela uma fundamentação jurídica e teológica. [...] As jurisdições foram instituídas de direito antes de que o fossem de fato. O estabelecimento foi sempre formal ao mesmo tempo que real; mas o formal superava o alcance do real” (ROMERO, 2009, p. 79). Na prática, a construção das cidades se deu primeiro a partir das ideias e da escrita, de uma estruturação estratégica para assegurar suas funções de proteção do poder metropolitano, e só então através da instauração física, conseguindo assim diluir, sem estancar, os embates culturais e o solapamento de perspectivas de “modernidade indígenas” que esta imposição representou. Não por acaso a primeira experiência das cidades latino-americanas foi a de “cidade-fortaleza”, que tinha como função garantir a segurança do território diante da resistência e insurgência dos povos originários que habitavam os espaços e dos piratas e conquistadores de outros países europeus:

A implantação das cidades constituiu um fato decisivo para a ocupação do território americano pelos conquistadores europeus. E não só é relativo às zonas de influência de cada cidade, como também ao conjunto, porque as cidades se organizaram como uma rede urbana por obra da autoridade centralizada das metrópoles. (ROMERO, 2009, p. 79)

Além de proteger os territórios dos povos que o habitavam, o impulso fundador das cidades latino-americanas é uma latência da exterioridade metropolitana para a manutenção da relação colonial através de sistemas de intercomunicação regulados pela metrópole. Por esta razão, o território urbano torna-se congruente às práticas europeias racistas, violentas e coloniais. Sobre este assunto Romero (2009) enuncia:

O ciclo das fundações é, de modo preciso, o período do desenho do Novo Mundo, um mundo urbano e intercomunicado, como nunca fora anteriormente. É também o da primeira ideologia criada por esse mundo urbano, a que negava a realidade de um universo sociocultural existente de modo inequívoco para propor a criação de um outro novo, segundo os modelos das metrópoles (ROMERO, 2009, p. 90)

Como afirma o teórico, as intercomunicadas cidades latino-americanas são marcos significativos para a globalização e para a proposição ideológica da transformação da cultura europeia em “universal”, combatendo a possibilidade de universalidades socioculturais diferentes. Dessa forma, assevera Romero: “Entre os requisitos do império cristão esboçou-se o esquema de uma sociedade dividida entre conquistados e conquistadores, na qual estes últimos consistiam num grupo natural de aspirantes à ascensão econômica e social” (ROMERO, 2004, p. 100).

A estruturalidade dos territórios urbanos, desde a sua formação, articula os povos ditos “conquistados” à necessidade de mão de obra do sistema capitalista. Aníbal Quijano (2005), no

artigo “La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, afirma e discute a continuidade da colonialidade na contemporaneidade. Para o autor, a globalização é um processo que tem início ainda no final do século XV, com o começo do projeto colonial. Assim como Rivera Cusicanqui (2010), para Quijano (2005), os modos de articulação do domínio de um povo sobre os outros foram modificados ao longo da história, mas não exterminados. A América, para o autor, é o primeiro tempo/espço de experimentação desse poder em escala global e para que isso se tornasse possível através dos anos, foi necessário articular as diferenças entre conquistador/conquistado à uma divisão social baseada na ideia de raça:

La formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea, produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos y redefinió otras. Así términos como español y portugués, más tarde europeo, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también, en referencia a las nuevas identidades, una connotación racial. Y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población. (QUIJANO, 2005, p. 202)

A perspectiva global do mundo foi responsável por ratificar e produzir novas identidades surgidas do entrelugar. No entanto, estas novas identidades não produziram a assimilação harmônica dos povos, mas agenciou-se a elas uma classificação social de caráter racial. O que Quijano afirma é que a criação de uma suposta “diferença”, de ordem biológica e cultural relacionada à ideia de raça, é o que garante legitimidade às violentas relações de domínio impostas pela conquista:

Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. (QUIJANO, 2005, p. 203)

A articulação racista das relações sociais e de trabalho com o término da colonização como instituição metrópole/colônia não acaba com a instauração do pensamento racista, que é eficaz ao relegar aos “não-brancos”, negros e indígenas, um lugar de subalternidade e inferioridade na sociedade Latino-Americana pós-colonial, a *colonialidad del poder*, afinal, não depende de uma relação colonial clássica e formalmente estabelecida. Quijano (2005, p. 207) afirma que:

La clasificación racial de la población y la temprana asociación de las nuevas identidades raciales de los colonizados con las formas de control no pagado, no asalariado, del trabajo, desarrolló entre los europeos o blancos la específica percepción de que el trabajo pagado era privilegio de los blancos. La inferioridad racial de los colonizados implicaba que no eran dignos del pago de salario. Estaban naturalmente obligados a trabajar en beneficio de sus amos. No es muy difícil encontrar, hoy mismo, esa actitud extendida entre los terratenientes blancos de cualquier lugar del mundo. Y el menor salario de las razas inferiores por igual trabajo que el de los blancos, en los actuales centros capitalistas, no podría ser, tampoco, explicado al margen de la clasificación social racista de la población del mundo.

Dessa forma os povos que eram subalternizados e escravizados eram “legitimamente” escravizados; mas ainda após a proibição da escravidão os indígenas que, depois de terem seus territórios reduzidos, conseguem deslocar-se em busca da vinculação a alguma forma de serviço laboral nas grandes cidades, ainda assim, ocupam um lugar subalterno na divisão do trabalho e na geografia urbana, formando a periferia.

A diferença colonial, que justificou a colonização, continuou marcando a fundação das cidades latino-americanas e relegando aos povos indígenas um espaço subalterno no sistema-mundo. Esta subalternidade não se dá apenas através da ordem territorial, mas epistêmica, pois, a escolha ideológica pela epistemologia europeia como superior nega a variedade de cosmovisões existentes nas sociedades indígenas. A dicotomia entre conquistadores e conquistados estabelece uma relação em que os primeiros — compreendidos como “superiores” — representam a referencialidade metropolitana, e os outros — definidos como “inferiores” — devem adequar-se (negar a sua identidade) para serem aceitos pelo Estado, ainda que para ocupar um lugar periférico nesse contexto. Segundo a articulação racista, não existe, nem sequer, o mito capitalista da ascensão social. Ainda que tenha havido projetos de “embranquecimento” da população indígena e negra ou, sob outra perspectiva para o mesmo fato, “enegrecimento” da população branca (SEGATO, 2012), nenhuma dessas ideias é possível sob uma perspectiva essencialista de raça e cultura.

É também sobre a formação das cidades latino-americanas que Ángel Rama (1984) escreve seu livro de publicação póstuma *La ciudad letrada*. Na obra, Rama, assim como Romero (2009), afirma que diferentemente das cidades europeias, que haveriam surgido das formações medievais, as cidades latino-americanas foram artificialmente implantadas em territórios originalmente ocupados de maneira orgânica por povos indígenas, o que lhes confere um caráter heterogêneo em relação às cidades europeias. A ideia de “cidade letrada” se dá porque, para Rama (1984), as formações das cidades latino-americanas acontecem através da implementação da primazia da palavra escrita sobre a oral e a cultura das imagens. A ferramenta

da escrita alfabética é uma presença da colonialidade do poder sobre as culturas majoritariamente orais. A sua implementação visou, primeiramente, garantir a posse das terras por parte dos colonizadores (detentores da palavra escrita) a partir da legitimação do assalto ao território através de escrituras e outros documentos, mas também primou por manter o “ordenamento” e a hierarquia necessárias para a manutenção do poder metropolitano, representando um impulso que se mantém como um elemento da colonialidade, apesar do fim do período colonial. No entanto, é pela presença de sujeitos provenientes de outros sistemas simbólicos que surgem as fissuras na ordem artificialmente instaurada, a qual encontra a sua origem nas monarquias absolutistas europeias (inclusive na formação estrutural das cidades: praça, igreja, cabildo, rua comercial, etc.) que garante a heterogeneidade das cidades na contemporaneidade.

Joanne Rappaport e Tom Cummins (2016) concordam com Rama sobre a estratégia colonizadora da escritura no plano do capitalismo expansionista e afirmam que, ainda assim, havia uma elite indígena, quase sempre mestiça, que também ingressava no registro da escrita, como é o caso de Inca Garcilaso de la Vega. Este autor, apesar da particularidade de sua crônica, representava uma gama não rara de indígenas letrados que se inscreviam em ambos os registros da linguagem e que, como os colonos, realizavam petições à coroa. A instauração dos documentos escritos teve o poder de reconfigurar a ideia de propriedade territorial, inclusive entre os povos originários:

Los documentos legales funcionaban como vehículos primarios para transformar las percepciones nativas sobre el tiempo, el espacio y los discursos de poder (Abercrombie, 1998; Rappaport y Cummins, 1994). Almacenados y circulando dentro de los pueblos de indios, donde estos papeles se transmitían a lo largo de generaciones de señores hereditarios, el registro escrito se convirtió en una fuente de legitimidad y autenticidad, así como un vehículo que reconfiguró de manera considerable la memoria indígena ya que solo aquellos referentes históricos que eran legalmente aceptables en la cosmovisión española fueron transmitidos por escrito para los futuros lectores. (RAPPAPORT; CUMMINS, 2016, p. 4)

As consequências da instauração da escrita como fonte de legitimidade fazem parte de um processo que permanece sob a perspectiva da colonialidade. Rappaport e Cummins (2016) defendem a tese de que o processo de letramento dos indígenas, que começa com a associação entre algumas etnias e os espanhóis, foi pouco a pouco modificando a cosmovisão indígena e foi responsável pela assimilação indígena pelos Estados que nasciam. Uma vez que o projeto colonial buscava não só retirar o território indígena sob uma perspectiva geográfica, mas também deslocar seu lugar epistêmico de desenvolvimento do pensamento.

O crítico Roland Walter no prefácio do livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, da pesquisadora indígena Graça Graúna (2013), afirma:

Sem lugar a consciência e a subjetividade do ser humano são inconcebíveis. Este lugar pode ser de natureza geográfica e/ou linguística, religiosa, cultural – um lugar epistêmico. Para povos colonizados e grupos marginalizados, o processo da descolonização e desmarginalização significa que o lugar *unheimlich* – o lugar (e a correspondente episteme cultural) da subalternização – tem que ser transformado num lugar *heimlich*; um lugar-lar onde a equação mundo/imagem do *self* (rompida e distorcida pelo processo colonizador) é reestruturada com base no próprio *ethos* e cosmovisão. (WALTER, 2013, p. 10)

Esse processo de transformação do lugar-negado em lugar-lar pode se dar, inclusive, através do fazer literário — elemento que historicamente foi utilizado para legitimar a colonização e remodelar epistemologias através do trabalho intelectual. Apesar dos impulsos assimilacionistas, a presença de subjetividades advindas de cosmovisões dos povos originários são responsáveis por criar a heterogeneidade presente nas sociedades latino-americanas.

Em *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno*, Cornejo Polar (1996, p. 837) afirma que a criação das cidades latino-americanas possui um caráter heterogêneo porque é formada por subjetividades que surgem da interação entre diferentes sistemas simbólicos. Para Polar (1996), o espaço urbano transplantado da modernidade europeia é transformado por esses sujeitos migrantes, os quais são compreendidos pelo autor como pessoas que realizam o fluxo campo-cidade, oriundos de etnias originárias diversas para atender às demandas de trabalho da formação urbana latino-americana. Assim, o autor acredita que a chave de leitura da heterogeneidade pode ser aplicada de forma metonímica para o estudo da sociedade em geral:

Tengo para mí que a partir de tal sujeto, y de sus discursos y modos de representación, se podría producir una categoría que permita leer amplios e importantes segmentos de la literatura Latinoamericana — entendida en el más amplio de sus sentidos — especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad. Como se sabe son varias las categorías que se han usado para dar razón de este enredado corpus. Sin ánimo de sustituirlas, aunque algunas como la de mestizaje parecen haber agotado casi toda su capacidad iluminadora, deseo explorar la pertinencia y la efectividad de esta otra categoría, la de migración y sus derivados, que casi no ha sido empleada en relación a esta problemática (Lauer, 1989). Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana. Por supuesto: la magnitud del fenómeno migratorio del agro a la urbe — que es el que ahora me interesa — también parece avalar, desde un nivel si se quiere empírico, su actitud hermenéutica. (CORNEJO POLAR, 1996, p. 838)

Como as cidades latino-americanas são formadas por sujeitos que realizam diferentes experiências de deslocamento, a heterogeneidade, para o autor, converte-se em uma característica basilar da formação social latino-americana. O pensar no fluxo migratório realizado pelo sujeito indígena que habita as grandes cidades pode ser, de forma análoga, pensar o “sujeito migrante” compulsório da América Latina. As infiltrações desse sujeito no asfalto que cobre a cidade não acontecem de forma meramente espacial, mas ressignifica o aspecto epistemológico e significativo do território.

A luta travada contra os símbolos das populações autóctones, não foi uma “batalha vencida”, mas segue sendo um campo de disputa. Cada cidade latino-americana foi construída em interação incontornável com as culturas dos povos indígenas. É neste sentido que a modernidade no continente americano não pode ser equiparada à modernidade europeia.

É neste sentido, que Rivera Cusicanqui (2010) afirma ser importante compreender como possível o surgimento da modernidade indígena, isto porque, para a autora (2010, p. 53-54): “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras”. Ao resgatar a contraposição entre o ato e palavra, Rivera Cusicanqui se refere a certos intentos de descolonização do pensamento que partem de acadêmicos e intelectuais de esquerda, que ignoram os debates oriundos dos movimentos sociais.

Ao modo de Spivak (2010/2014), quando questiona as teorias pós-estruturalistas sobre homogeneização e a idealização da classe trabalhadora, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) observa a incongruência entre discursos descolonizadores e práticas coloniais na academia, especificamente no que se refere ao grupo de Estudos Subalternos da Universidade de Duke, nos Estados Unidos, encabeçado por intelectuais latino-americanos.

Para Rivera Cusicanqui (2010), a estrutura que legitima e canoniza os estudos de intelectuais latino-americanos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh e Sanjinés responde a uma nova forma de manutenção de velhos hábitos coloniais. Entre as práticas que, para a autora, recobram a colonialidade do conhecimento está a apropriação de termos de intelectuais do sul, inclusive indígenas, atrelada ao esvaziamento político dos pleitos e à pretensa “criação” de epistemologias capazes de descolonizar o saber. A intelectual aymara afirma que “No puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora.” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 62). Entre os elementos que constituem os argumentos da autora está o relevante fato dos pesquisadores em questão viverem e trabalharem em universidades situadas na zona central do capital mundial, os Estados

Unidos de América aliada à percepção de que os teóricos, além de não participarem, ignoram os debates locais sobre a colonialidade. Assim, para Rivera Cusicanqui (2010, p. 68-69), estes estudos muitas vezes operam de forma colonizadora: “Capturan la energía y la disponibilidad de intelectuales indígenas, hermanos y hermanas que pueden ser tentados a reproducir el ventriloquismo y la alambicada conceptualización que los aleja de sus raíces y de sus diálogos con las masas movilizadas”. O que Rivera Cusicanqui (2010) aponta como uma saída verdadeiramente *decolonial* é a instauração de ações de descolonização que conjuguem, ao mesmo tempo, um fazer e uma conceituação *decolonial*.

Neste capítulo proponho a análise da representação do espaço urbano na poesia de poetas mapuches contemporâneos como Elicura Chihuailaf (1995), Bernardo Colipán (2005) e David Aníñir Guilitraro (2004/2009). Argumento que, através de diferentes caminhos, estas obras são partícipes de um projeto decolonial. Isto porque ao inserirem a epistemologia mapuche no contexto urbano e criarem novas perspectivas discursivas para o território da cidade, os autores abrem as fendas do silenciamento que representou a sua instauração e inscrevem, no contexto da cidade, a sua centralidade epistêmica. Assim, tratam-se de obras que conseguem conjugar a ação e a prática de combate às novas formas de colonialidade.

Apesar da identidade mapuche estar fundamentada em uma experiência de ancestralidade e de coletividade específica, seu agenciamento na contemporaneidade se dá de forma subjetiva. As identidades, então, articulam-se numa via de mão dupla entre as construções individuais e coletivas da memória. Contrariando o pensamento estigmatizado que resume a experiência indígena a uma espécie de museu de antigos hábitos, atualmente, a população mapuche habita majoritariamente a periferia dos centros urbanos. É neste sentido que Rivera Cusicanqui (2010) reafirma a necessidade de reconhecer a presença indígena nas cidades sem que para isso seja necessário desprender-se de sua identidade. Para a autora, relegar aos povos indígenas o espaço necessariamente agrário faz parte da criação de um estereótipo tão caro à colonialidade. E quando se quer combater e realizar um projeto *decolonial*, é preciso reafirmar que os povos indígenas, apesar de habitarem este território antes da chegada dos europeus, passaram por diásporas compulsórias com a colonização e existem no agora.

Desde a sua implementação as cidades vêm sendo significadas pelos mapuche e também têm sido representadas através da poesia. O poeta mapuche Elicura Chihuailaf (1995), em sua obra *De sueños azules y contrasueños*, relaciona o território urbano com a ideia de “contrasueño”. Através da análise de sua obra²⁷ é possível perceber que a conceituação do

²⁷ Para uma compreensão mais aprofundada da ideia de sonho na obra, ver Capítulo 1.

espaço do sonho para os mapuche se dá como um elemento transcendental fundamental para a vivência da ancestralidade mapuche. Isto porque o sonho é uma espacialidade onde é possível a convivência de elementos oriundos das diversas temporalidades, e de trânsito entre o mundo natural e sobrenatural ancestral. Por esta razão a plataforma do sonho é vinculada ao aspecto de aprendizagem da sabedoria ancestral. No poema “Parece un contrasueño la ciudad” (CHIHUAILAF, 1995, p. 74-77) a cidade é posta como o lugar de desnorteamento:

En el humo veo irse los susurros
de las calles lejanas
confundidas en el misterio
de la neblina
Me parece un contrasueño
la ciudad (CHIHUAILAF, 1995, p. 75)

A alusão à opacidade referenciada pelo elemento da fumaça, aos barulhos que não audíveis, ou que, o sendo, não se compreendem, configuram o espaço urbano como um território que propicia, em oposição ao sonho, a confusão e o não entendimento. A confusão parte do não lugar epistêmico relegado às etnias indígenas no contexto urbano europeizado — da não adequação. Majoritariamente, na obra de Chihuailaf, a cidade vem acompanhada de uma atmosfera árida para a vida — um atravessamento dolorosamente necessário. Além deste poema, é possível identificar outras passagens em que as cidades aparecem como territórios transitados frequentemente relacionados a elementos negativos, o que as convertem em um lugar ao qual o eu-lírico não pertence. O poema “Wentru”²⁸ a poeta Karla Guaquín corrobora com a perspectiva da cidade como *contrasueño* levantada por Chihuailaf:

Te vas
y vuelves
después
de cada luna menguante
donde esos clandestinos
se perdieron
(...)
“la ciudad despertó...
... y los sueños se fueron al cajón
y colorín colorado
Este cuento se ha acabado...” (GUAQUÍN, 2010, p. 291)

O poema de Guaquín (2010) também compreende o espaço urbano como um lugar de trânsito contraposto à ideia de sonho, pois nele não existe o sentido de pertencimento. A cidade é um lugar que provoca o desnorteamento: “donde estos clandestinos se perdieron”. O trânsito aldeia-cidade, sob a perspectiva daquele que habita o território mapuche, não é um trajeto representado poeticamente de forma imparcial, pois em diversos poemas se apresenta como

²⁸ Poema completo no Anexo C, p. 230.

ancorador de nostalgia e sofrimento, tanto para aquele que realiza a aventura quanto para os que ficam no território indígena

Arco de Interrogaciones (2005), de Bernardo Colipán, reverencia em sua organização os processos de deslocamento vividos pelo povo mapuche. A obra se estrutura através de arcos que partem de uma espacialidade ancestral, passam pela experiência de deslocamento, perpassam questões advindas do território urbano e retornam para a ancestralidade ritualística do território mapuche. Assim, a desterritorialização é um elemento significativo para a obra do autor. Especialmente dedicado a esta temática, o “Arco de negación” trata da imigração de jovens mapuche às periferias das grandes cidades. Assim como nos poemas de Chihuailaf e Guaquín, o ponto de vista do eu-lírico se estabelece no *Rahue* (aldeia). A perspectiva do eu lírico de seus poemas corresponde a dos que ficaram no *Rahue* (aldeia) e observam com desconfiança o fluxo de pessoas, percebendo-o como correspondente a uma dispersão aculturadora promovida pelas estruturas coloniais globais.

O primeiro poema do arco se chama “Se te advirtió que tengas cuidado”²⁹. Este poema, que conta sobre a saída e o regresso de um jovem mapuche em direção à cidade, apresenta-nos um personagem que passa por processos de aculturação no território urbano representado por uma série de ações realizadas por ele, como por exemplo: “Cambiate a Rosita Rupailaf por Lulú Salomé” (COLIPÁN, 2005, p. 45). A troca de companheira sugerida no poema, para o autor, representa uma tentativa de apagamento da identidade indígena, a qual é revelada como uma tentativa inócua. As ações de apagamento, no entanto, vêm acompanhadas de um marcador indicativo de causa-consequência:

LUEGO
NO QUEDÓ MÁS
QUE JUNTAR TUS PEDAZOS
(COLIPÁN, 2005, p. 45)

A disposição física do poema (que apresenta cada verso como uma escada) atrelada à dificuldade e à frustração do afastar-se da comunidade, representam a impossibilidade de desvincular-se de sua identidade indígena e a consequente volta para a aldeia como uma queda. E, ao passo que a saída do território é apresentada como um abandono, a volta ao território é significada como um caminho em direção à cura.

Outra passagem significativa do arco é o poema “Se notó tu ausencia en el Domingo de Ramos”³⁰ (COLIPÁN, 2005, p. 47). Nele, Carmen é apresentada como uma mapuche que, tendo partido do *Rahue* em direção à cidade, escreve uma carta deslumbrada sobre o contato com

²⁹ Poema completo no Anexo C, p. 231.

³⁰ Poema completo no Anexo C, p. 232.

elementos da cultura norte-americana (“Que tienes un personal estéreo y escuchas Michael/ Jackson.”) — representando a influência dos processos neocoloniais. O eu-lírico, no entanto, estabelece-se no território da aldeia através de um poema, escrito sob a perspectiva daqueles que recebem a carta: “nosotros — tus amigos del barrio sellamos tu vacío — con un parchecurita”. A utilização da palavra “parchecurita” (*bandaid*), apresenta a ausência como uma ferida e dota a passagem de um tom irônico que será recuperado no final do poema. O efeito da ironia é alcançado pelo poeta ao contrastar as informações deslumbradas contidas na carta com a realidade daqueles que permaneceram no território. O abandono no poema não é apenas epistêmico, mas também concreta, através da referência da filha: “Carmencita — tu hija — ya tiene cuatro años./ Bien te haría Carmen, volver a Rahue”(COLIPÁN, 2005, p. 47).

A jornada de Carmen se estabelece como uma alegoria poética para a jornada daqueles indígenas que partem do território rural em direção às cidades em busca de melhores condições de vida. No arco, a saída do *Rahue* é construída sob atmosfera de apagamento/ negação da identidade indígena. Colipán (2005) representa a tentativa de inserção no meio não mapuche como dolorosa, porque trata-se de uma armadilha da colonialidade. A saída do *Rahue* em *Arco de interrogaciones* (2005) é sempre uma trajetória permeada pela violência, por isso o personagem retorna corroído. As expressões “rosto pálido”, “juntar os cacos” são algumas das referências utilizadas para assinalar este processo, que só pode ser revertido através do retorno ao território ancestral, que é lar, para a partir dele construir as suas pontes.

Nas antologias *Epu mari ũlkatufe ta fachantü / 20 poetas mapuches contemporáneos* (2003) e *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche* (Siglos XX -XX) (2010), observo a apresentação da conceituação do fluxo migratório próxima àquela apresentada por Bernardo Colipán. A poeta mapuche Jaqueline Caniguán trata do trânsito aldeia-cidade no poema “Desde aquí”³¹ (CANIGUÁN, 2003, p. 48):

[...]
Newén lafken,
te extraño aquí perdida en la ciudad wingka
donde tu voz no escucho.
A veces te confundo, mas
las bocinas me sacan de mi encanto.

No poema, Caniguán evidencia a saudade provocada pelo distanciamento de “Newén lafken” (Energia ou força do mar/região litorânea). A cidade, dita “Wingka”³² (que é uma palavra para descrever o não mapuche sob um viés de ‘inimigo’), propicia a desconexão e

³¹ Ver poema completo no Anexo C, p. 233.

³² Majoritariamente os textos que compõem esta tese escrevem “Winka”, forma que adotamos ao longo dos textos, exceto em citações grafadas de maneira diferente. Nestes casos respeitamos a grafia dos autores em questão.

melancolia (“donde tu voz no escucho”), ratificando a ideia de confusão e de impossibilidade de foco, assim como a representação urbana atrelada ao “contrasueño” (CHIHUAILAF, 1995).

É por estar significada como um território imposto violento, que não permite a conexão com a ancestralidade, que a cidade agencia frequentemente o sentimento melancólico de desterro provocando o desejo de retorno ao território mapuche. Ao escrever um poema sobre a identidade mapuche, a poeta María Isabel Lara Millapán também considera o território urbano como um território de trânsito no poema “Identidad” (LARA MILLAPÁN, 2003, p. 154):

Y si se van tus sueños
y olvidan la palabra de los abuelos tus labios,
¿A dónde van los hijos de la tierra?
¿A quién enseñamos el silencio de nuestros bosques?
Donde solo florecen nuestros ecos,
donde solo cantan las aves
que conocemos desde tanto tiempo.

Podemos ir lejos de nuestros montes,
ir lejos de nuestras vertientes,
para volver, hermano,
para volver.
Porque aquí está nuestra tierra,
porque aquí está nuestra gente.
Un espacio del kultrung
donde hoy caminamos mirando araucarias,
donde hoy sonríen nuestros ojos.

Na primeira estrofe do poema, Lara Millapán questiona se os sonhos podem desaparecer. E se, se desaparecem, qual futuro identitário é possível sem a conexão com a ancestralidade. As interrogações da poeta dizem respeito ao sentimento de incerteza sobre o futuro das próximas gerações. Se a primeira estrofe apresenta a insegurança causada pelo medo da desconexão das novas gerações com o território ancestral — que por sua vez se relaciona com a memória coletiva do povo; na segunda estrofe do poema a poeta assume um tom diferente, através do modo afirmativo: “Podemos ir lejos de nuestros montes”, mas “para volver, hermano”. É então que o advérbio explicativo “porque” articulado à partícula “dêítica” relativa ao lugar (“aquí”) justifica a afirmação anteriormente realizada pela poeta e articulada com o lugar de fala do eu-lírico, que é referenciado como “un espacio del kultrung” em que as pessoas tem uma relação de reciprocidade com os elementos da terra. O jogo poético de Lara Millapán não refere-se explicitamente ao território urbano, nem tampouco ao território ancestral, no entanto, a poeta joga com o imaginário poético já estabelecido para ambos os territórios e assim propicia que o leitor relacione o “aquí” com o território mapuche e o espaço da incerteza com o território urbano, aquele que, ao seu ver, deve ser apenas passagem. Neste caso, o signo “cidade” não está presente no poema, mas sim a sua gama de significações.

A poeta mapuche Yenne Díaz Wenten (2010, p. 277-287), no poema “Manuel Cruces”, escreve sobre um índio que abandona a mulher e as filhas, parte em direção à cidade e não volta. No longo poema, a partida do marido à cidade é atrelada à ideia de morte. Diferentemente da não-volta de *Carmen* na poesia de Colipán (2005), em “Manuel Cruces” o não-retorno no poeta ao *Rahue* não acontece de forma voluntariosa, inclusive o poema apresenta o desejo do eu lírico de ser encontrado (“¡No levantes el poncho mujer! / no lo levantes que arrastrándole /iré dejando camino pa’ que me busque usté”). A conceituação do espaço em que o eu-lírico está, unida à vontade de voltar à sua terra, muitas vezes aproxima o leitor da sensação de encarceramento: “allá donde está oscuro/ nunca veremos el sol, mujer/ nunca más veremos el sol/ yo estoy solo ahora// Mis pies Inés mis pies de indio/ andan fríos en este calabozo”. (DÍAZ WENTEN, 2010, p. 277-287). A prisão, que pode ser figurada e real, é a cidade em sua aridez intensificada. O presídio é a marca máxima da subalternização e da perseguição político-epistêmica ao mapuche na cidade.

Assim como Díaz Wenten (2010) retrata a experiência urbana como uma prisão que pode ser tanto sociológica quanto epistêmica, há outros poetas que relacionam o espaço urbano com a ideia de morte. No poema “La conquista de la muerte”³³, do poeta Guaquín Barrientos (2003, p.87-88), o território urbano aparece relacionado à presença da morte em três sub-poemas curtos. No primeiro deles, o poeta insere a presença da morte (e da dor por ela provocada) no território urbano: “Todos los vientos florecen de la misma muerte”, “El dolor balancea las ciudades”. No sub-poema “2”, Guaquín Barrientos (2003, p. 88) conceitua um tempo marcado pela tristeza e opacidade através da utilização de expressões como “sol enterrado”, “un día cerca de la tormenta”, “algo sombrío”, “ruínas”, “tinieblas” — entre outros símbolos relacionados à tristeza e à negatividade — e introduz entre parênteses:

(La maleza pincelaba las ciudades entre su savia
navegaban caravanas de lombrices vestidas
del más vivo y cultivado afligimiento.)
(GUAQUÍN BARRIENTOS, 2003, p. 88)

Assim o poeta escreve o território urbano com elementos que criam uma atmosfera de terror, morte, aflição. A cena apresentada pelo poeta se aproxima do horror ao assinalar as minhocas — que são frequentemente relacionadas aos processos de putrefação (e adubagem) e que habitam o subterrâneo (orientação vertical negativamente referenciada para os mapuche) — vestidas e aflitas — humanizadas. No sub-poema “3” o poeta compõe uma imagem das cidades de forma mais referencial:

En las ciudades

³³ Ver poema completo no Anexo C, p. 234.

los muros son oídos arrastrando la noche
 son ojos
 queriendo mirarse el alma azotada
 y batida y toda semejante
 a un hondo cielo que calla. (GUAQUÍN-BARRIENTOS, 2003, p. 88)

No poema, o espaço urbano é traduzido como uma estrutura autônoma e sombria. A atmosfera escura e prisional é referenciada pelos muros das construções urbanas. A cidade, no entanto, no poema, se estabelece como um território que almeja entender a si mesmo, apesar de sua obscuridade: deseja olhar a alma açoitada — como um céu silencioso. Assim, o que Guaquín Barrientos salienta nos últimos versos é a “alma” do território das cidades, o desejo de ser significado de uma forma menos violenta. Para o autor, a conversão do território em cidade é um afastamento da terra de sua “alma”, o que em si gera sofrimento, aflição.

O sentimento de aflição territorial não só ocupa as gretas do asfalto entremuros do território urbano, mas também é presente na população que o ocupa. No caso da vivência periférica do território essa aflição vem acompanhada da pobreza. No poema “Fértiles por siempre”, Victor Cifuentes Palacios (2003, p. 63) aloca a sua subjetividade mapuche no espaço subalterno da cidade, vinculando a pobreza e a tristeza à experiência mapuche urbana: “Y las mejillas del pobre / que busca sustento / en los escabrosos / y por siempre concursan / a ser dignas lágrimas / y así humedecen / hasta las piedras que les miran” (CIFUENTES-PALACIOS, 2003, p. 63).

A experiência urbana é responsável por promover espaços de contato intercultural e acelerar uma série de reconfigurações nos sistemas culturais ao redor do mundo, e para os indígenas não é diferente. Isto porque as cidades estabelecem a relação entre tempo e espaço mediada pelo capital. As tecnologias e o desenvolvimento urbano obedecem às leis do lucro e tudo o que não é adequado a elas é excluído: não há o espaço para outras formas de relacionar tempo e espaço. Assim, pensar sob os termos de uma epistemologia vinculada à terra, no espaço mediado pelo capital, é uma condição heterogênea e de subalternidade que marca aqueles autores indígenas que nela habitam. Compreendidas como espaços dotados de uma velocidade intensa, as transformações de ordem intercultural que acontecem com todos os sujeitos que nela habitam acontecem em temporalidade intensificada e possuem como referência “metropolitana” em escala global as novas centralidades de poder do capital.

Para Bhabha (2002), o que caracteriza a ideia de contemporaneidade é a desorientação produzida pelo desenvolvimento da globalização neoliberal e do capitalismo transnacional, desde a colonização:

[...] Nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el “más allá” reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort/la*, de acá para allá, adelante y atrás. (BHABHA, 2002, p. 17-18)

Bhabha (2002) argumenta que tal sentimento de desorientação se dá em comunhão com a ascendência dos espaços *in-between* na contemporaneidade. No mesmo sentido, Hall (2011) afirma que o termo *pós-colonialismo* produz uma ambiguidade conceitual, ao englobar em um mesmo termo diversas experiências diferentes. E assim afirma: “a lição ubíqua dos nossos tempos, e dói até a alma, consiste em saber que os binarismos políticos não estabilizam permanentemente o campo do antagonismo político (se é que já o fizeram antes), nem conferem a este uma inteligibilidade transparente” (HALL, 2011, p. 104). Uma das principais mudanças do período pós-colonial diz respeito ao que Gramsci mapeou como uma mudança da política enquanto “guerra de manobras” para “guerra de posições”. Este momento está marcado pelo distanciamento das isoladas e rígidas categorias conceituais e coletivas de “classe”, “raça”, “gênero” e pelo novo enfoque nas posições dos sujeitos (*posições de raça, gênero, geração, localização institucional, geopolítica, orientação sexual*). As identificações agora ainda são agenciadas em relação às antigas categorias conceituais, mas situam-se principalmente entre esses espaços: “Estos espacios de entre-medio (*in-between*) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (selfhood) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (BHABHA, 2002, p. 18).

Bhabha (2002) e Hall (2011) afirmam que a contemporaneidade estaria mais marcada pela noção de *posicionamento* do que pela ideia de *pertencimento*. Assim, as construídas narrativas coletivas, como a ideia de nação, por exemplo, agora se dariam mais através das negociações das experiências intersubjetivas e comunitárias, realizadas no espaço da performatividade:

Los términos del compromiso cultural, ya sea antagónico o afiliativo, se producen performativamente. La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales *ya dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica (BHABHA, 2002, p. 18-19)

O que se quer dizer com isto é que, dentro do jogo das posições, os sujeitos passam a ser agenciados em relação aos vários espaços que se cruzam, que antes eram percebidos como isolados. Com a perda da essencialidade na ideia de identidade, promovida pelos pós-estruturalistas, as identidades passaram a ser compreendidas como entidades do devir, modificando-se constantemente em relação ao passado, mas também se articulando no presente com elementos não tradicionalmente considerados como diferenciais. É importante salientar, no entanto, que não se quer com isto dizer que o passado se desfaça na liquidez dos dias, pois as articulações históricas (perseguição e extermínio de indígenas e homossexuais; subalternização das mulheres; escravização de negros, etc.) têm consequências incomensuráveis na realidade do agora e são elementos de ancoragem das novas articulações da colonialidade produzidas a partir dos contatos interculturais — os quais são responsáveis por transformar a cultura de forma dialética.

Em *A dialética negativa*, Adorno (2009) critica o simplismo da representação Kantiana de dialética marxista e afirma a necessidade de pensá-la a partir de um novo prisma. Um dos elementos apontados pelo autor diz respeito à questão da identidade entre sujeito e objeto. Para ele, o surgimento das ambiguidades originadas em uma relação antitética não só modifica o que as precede (tese), como também modifica a própria constituição antitética, e por isso a efemeridade de qualquer totalidade para o pensamento dialético: “o não-conceitual, indispensável para o conceito, desmente o seu em-si e o altera” (ADORNO, 2009, p. 121). É esse movimento, em que uma síntese sem antítese nunca é alcançada — estruturado de forma próxima ao exercício do pensamento e da conceituação —, ao qual chama-se dialética. Assim, sob esta perspectiva dialética não há resultado, mas sempre processo.

Para Fernando Ortiz (1983) os contatos interculturais são marcados por processos dialéticos de transformação os quais nomeia *transculturação*. Estes processos de interação promovem transformações e atualizações simbólicas nas partes envolvidas. Segundo ele, a transculturação acontece a partir de três termos: primeiro, há uma “desculturação” parcial, a qual pode afetar diversas áreas da cultura em questão; segundo, ocorrem incorporações de novos termos provenientes da cultura com a qual se tem contato; e a terceira via se trata do trabalho de recomposição cultural através da realocação dos termos culturais da própria cultura com as incorporações realizadas.

No livro *Transculturación Narrativa en América Latina* (1984), Ángel Rama afirma ser preciso adequar o pensamento “geométrico” do antropólogo cubano à particularidade da análise de obras criativas, como as literárias:

Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de "plasticidad cultural", dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si ésta es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un "ars combinatorio" adecuado a la autonomía del propio sistema cultural. (RAMA, 1984, p. 46)

A estrutura dos processos de transculturação, como planteados por Ortiz, para Rama (1984) não atende completamente aos elementos de seletividade e invenção contidos na produção artística que visa garantir a autonomia do sistema no qual está inserida. Isto porque, segundo Rama, as transformações culturais no âmbito da literatura se dão a partir da autonomia do autor frente ao sistema simbólico ao que pertence, a qual se manifesta através da capacidade crítica de realizar escolhas e apropriações na obra de arte:

La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen a que ya aludimos y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. (RAMA, 1984/2008, p. 47)

Assim, os processos concomitantes de perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações, quando pensados sob a perspectiva artística, respondem à ideia de intenção autoral e de originalidade literária, não apenas a um processo de trocas culturais numa determinada zona de contato que pode ser bem ou mal sucedido, o que também o diferencia da perspectiva de Ortiz. A autonomia parcial da obra de arte frente ao sistema cultural atrelada à intencionalidade da autoria torna a literatura um espaço de execução potente para a expressão de identidades heterogêneas.

No caso da literatura, estes processos se dão, para Rama, em três níveis, o primeiro deles seria a língua: “Los comportamientos respecto a la lengua fueron decisivos en el caso de los escritores, para quienes la opción de la serie lingüística que los proveía de su materia prima, resultaba determinante de su producción artística” (RAMA, 1984, p. 47). Conforme Rama, os escritores que puderam chegar a uma certa originalidade narrativa na América Latina conseguiram levar a cabo o plano de atualizarem a linguagem literária e produzirem uma certa autonomia frente à utilização de regionalismos, isto é, ocupavam sem a necessidade de glossários vocabulários “regionais” e “padrões” sem torná-los incompreensíveis às leituras estrangeiras:

Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra. (RAMA, 1984, p. 49)

Além do nível lingüístico, os processos transculturais também podem ser percebidos no âmbito da Estruturação Literária (RAMA, 1984). Ao tratar do processo de transculturação na estruturação literária da narrativa latino-americana, o crítico aponta como característica significativa da narrativa a absorção dos experimentalismos oriundos das vanguardas literárias (majoritariamente expressados na poesia) e a aproximação com gêneros próprios da oralidade, como é o caso da opção de João Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, quando opta pela utilização do monólogo discursivo, tanto presente na literatura clássica como nas formas populares. O terceiro nível apontado por Rama para a percepção do característico processo de transculturação na narrativa latino-americana é o nível da cosmovisão:

Queda aún por considerar un tercer nivel de las operaciones transculturadoras, que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados. Las respuestas de estos herederos "plásticos" del regionalismo, depararon aquí los mejores resultados. Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros. (RAMA, 1984/2008, p. 56-57)

Os três níveis: linguagem, estruturação literária e cosmovisão possuem relação entre si, dentre eles, o autor aponta o último como o nível mais profundo em que pode ocorrer a transformação cultural, mas também onde os descobrimentos são mais bem percebidos. Em todos estes elementos, ao realizarmos a leitura da obra de autores contemporâneos, é possível perceber a presença de processos transculturais. Não somente ambíguos, mas que envolvem mais de dois sistemas culturais — como é o caso da presença de elementos da cultura norte americana em obras de autores mapuche. Isto porque, no âmbito de uma sociedade globalizada, as relações da colonialidade são transformadas e surgem novos centros de capital e poder.

No contexto da crítica cultural latino-americana, há um amplo debate (SOBREVILLA, 2001; WALTER, 2015) sobre a utilização do conceito de transculturação para a análise literária. Um dos críticos ao conceito empregado por Rama é Cornejo Polar (1996), que considera a transculturação Ramiana como simplificadora dos processos de trocas e autonomias culturais. Para o autor, o termo, de maneira análoga ao debate sobre “mestiçagem”, acaba por acreditar em uma “resultante” cultural, ao qual opõe o conceito “heterogeneidad”. Roland Walter (2015),

ao tomar parte do debate sobre transculturação, propôs a manutenção da utilização do termo transculturação, pois para ele:

[...] a transculturação em Ortiz não designa uma fusão sintética e dialética dos elementos culturais heretogêneos. O que forma o Estado-nação, a identidade e a cultura nacional em Ortiz é uma conceituação transcultural caracterizada por uma tensão entre síntese e simbiose, fusão e coexistência antagônica, uma interação cujos estágios não se podem traçar (e compreender) inteiramente. (WALTER, 2015, p. 619)

No entanto, os processos de transformação oriundos de contatos interculturais, quando atrelados ao que Walter (2015, p. 621) chama de “a escrita do universal sobre o particular”, acabam por solapar a heterogeneidade cultural, não de forma sintética, mas simbiótica. Por esta razão, proponho a utilização da ideia de transculturação, trazida para o debate literário, a partir do que ela pode aprender da ideia de heterogeneidade que é característica da urbanidade latino-americana.

Atendendo a uma pulsão do capitalismo global, a cidade relega aos indígenas que buscam inserir-se no funcionamento da máquina desejante o sofrimento. Sob a articulação do pensamento dual mapuche, o espaço urbano é o polo negativo. Majoritariamente é descrito como o “não-lugar”, como o espaço inapto para a vida mapuche, oposto à própria ideia de vida. A presença do território urbano até então é descrita sob a perspectiva do eu-lírico que não vive na cidade ou está nela por um tempo limitado, de forma transitória ou no *Rahue*. Todavia, há também um tipo de experiência mapuche contemporânea que inscreve a vida do eu-lírico no entrelugar do território urbano.

O livro de Javier Milanca Olivares (2015), *Xampurria*: somos del Lof de los que no tienen lof, tem como tema as vivências de um mapuche sem *Lof* (sub-grupo), sem a estrutura sociopolítica da sociedade mapuche. O conceito de *Xampurria* historicamente carrega em si um tom depreciativo atribuído à ideia de mistura não homogênea, não unificada; de impureza, o oposto perfeito da ideia de mestiço, dentro da sociedade latino-americana colonizada. Socialmente, é utilizado para referir-se àqueles mapuche que, no processo de deslocamento, acabaram por se afastar do território de *Wallmapu* e de seu lugar epistêmico. Na obra, o autor desenha com contos e crônicas uma estética de inadequação indígena às periferias das grandes cidades, no caso de Javier Milanca Olivares, Illapel, uma cidade marcada pela mineração e exploração do cobre ao norte do Chile. Os dilemas contemporâneos apresentados em *Xampurria* surgem do confronto indígena com a lógica neocolonial perversa. Na obra, a cidade é apresentada através de uma perspectiva periférica, do sujeito migrante que resiste e insurge, mas que sente no corpo as consequências da desconexão e do deslocamento.

O caminho entre o projeto de aculturação que foi instaurado como política do estado chileno é apresentado como uma força opressora capaz de transformar esse sujeito numa mistura de influências instável. A resistência e a insurgência do sujeito indígena é que constroem o caminho político que Javier Milanca Olivares assume ao ressignificar o termo *Xampurria* com intuito de fortalecer o movimento nacional de liberação de *Wallmapu*. Os condutores escolhidos pelo autor são personagens mapuche que ousam viver sua ancestralidade no território urbano.

A linguagem ocupada pelos personagens de Milanca Olivares (2015) é o castelhano de registro periférico, com frequentes desvios à norma padrão e permeado por expressões em mapudungún. A presença dessa linguagem, de partida, enuncia o espaço subalterno ocupado pelos personagens. Através de um diálogo travado pelo personagem *Lumalonko* (união entre “madeira dura” e “cabeça” em mapudungún), no conto homônimo, Milanca Olivares (2015) também se refere à confusão mental provocada pela vivência do espaço urbano:

entre nuestras conversas, yo le argumentaba al Lumalonko que tehuelche estaba mal dicho, que realmente era tuwunche, o sea, gente originaria; y él me decía que el nombre tehuelche era por el viento tehuelche, ¡cómo no iba a saber él, que nació allí, debajo de ese viento conchesumadre
!(MILANCA OLIVARES, 2015, p. 16)

No conto, a discussão travada pelos personagens é sobre a correção no emprego de termos em mapudungún para designar a sua própria identidade. A dúvida apresentada sugere uma desconexão entre vivência e a palavra, principalmente para o personagem *Lumalonko*. A confusão em relação à adequação da utilização dos nomes indicativos da *fütumapu* (identidade territorial), é estendida à não compreensão entre o que é conceituação estrangeira e àquela criada pelos próprios mapuche — conformando um caos de ordem identitária:

Después me alegaba que mapurbe era un concepto implantado por un sociólogo holandés y yo le discutía que era un concepto poético del peñi David Aníñir, inventado por él en el corazón obrero del Cerro Navia. En fin, el Lumalonko nunca tuvo idea, nunca tuvo plata, nunca tuvo mina, nunca tuvo libros, nunca tuvo destino, nunca tuvo razón [...]
(MILANCA OLIVARES, 2015, p. 16)

A dúvida levantada pelos personagens sobre a origem do termo *Mapurbe*, cunhado pelo poeta mapuche David Aníñir (2009), refere-se às apropriações culturais próprias do mundo capitalista, que acabam por confundir o *Lumalonko*. O fluxo de informações nas cidades tem a velocidade e a dureza do território-capital. É dessa forma que a experiência mapuche urbana é representada em *Xampurria*: desorientada, bêbada, confusa.

Os termos *Xampurria* e *Mapurbe*, ao referirem-se à ideia de uma identidade territorial contemporânea, fazem cunhar uma estética de identidade territorial específica, próxima àquela

que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) considera “ch’ixi” para os aymara. Cusicanqui (2010) aponta este termo como o mais adequado para tratar da identidade mestiça indígena:

Por eso, me considero ch’ixi, y considero a ésta la traducción más adecuada de la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizas y mestizos. La palabra ch’ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch’ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch’ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (RIVERA CUSICANQUI, 2010 p.69)

Os termos cunhados por Rivera Cusicanqui (2010), Milanca Olivares (2015) e Aniñir Guilitraro (2009) possuem em sua potência a capacidade simbólica de conjugar elementos opostos sem dissolvê-los, mas mantendo a ideia da existência de ao menos duas estruturas em interação e se estabelecendo como vetores de um fazer descolonial. Assim, referem-se a processos de transformação de ordem intercultural a partir de uma centralidade contrapositiva à ideia de *transculturação* cunhada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983) e transplantada para o âmbito da narrativa por Ángel Rama (1984). Entretanto, apesar de se tratarem de termos relativos a perspectivas diferentes sobre os processos de transformação cultural (os três primeiros sob perspectiva da identidade indígena e o último sobre os contatos interculturais que propiciam a formação de identidades nacional e latino-americana), percebemos como complementares.

A obra *Mapurbe: Venganza a raíz* (2009), de David Aniñir Guilitraro corresponde a uma obra que propõe a transformação do não-lugar urbano em lugar-lar a partir da criação de uma estética de fronteira. Todavia, é preciso afirmar que a obra de David Aniñir Guilitraro (2009) não está isolada nem sela o fim da representação da cidade como um não-lugar para os mapuche. De forma análoga à obra de Aniñir, o poeta Paulo Huirimilla (2003, p. 136-137) escreve o poema “Canto de Guerrero”³⁴:

Yo cazador recolector urbano de chaqueta e’ cuero
Pintado a la gomina nacido de la chingada
De Pedro Eriazo
Con una armónica música entre los dientes
Hablo tartamudo por los muertos de mis antepasados
Con el ceño partido
Parco de palabras se me ha perdido
El carnet de identidad. [...]

³⁴ Poema completo no Anexo C, p. 236.

No poema Huirimilla (2003) constrói a identidade do eu-lírico a partir da articulação entre elementos opositivos. O primeiro verso do poema caracteriza o “guerreiro” como um caçador e coletor (função pertencente a um sistema econômico correspondente à forma de vida dos povos não-capitalistas) vestido com uma jaqueta de couro que é uma veste oriunda da Primeira e Segunda Guerra Mundial, produzida nos Estados Unidos da América, portanto de ordem neocolonial. Também no nível da linguagem, o poeta apresenta uma aglutinação da partícula “de”, aludindo graficamente ao registro oral do espanhol nas periferias chilenas. A referência ao entrelugar se dá de forma mais referenciada, quando o poeta afirma: “nacido de la chingada/ de Pedro Eriazo”. A utilização do substantivo “chingada” referindo-se à origem de sua formação identitária aponta para a ideia de conflito, violência.

O crítico Octavio Paz (1984), no capítulo “Os filhos da Malinche”, de *O labirinto da solidão*, discute sobre o termo “chingada” o qual considera como uma “palavra mágica” pela multiplicidade de acepções que o termo de origem asteca assumiu em todo o território latino-americano. Para Paz (1984), a “chingada” refere-se à mulher. No entanto, o substantivo deriva-se do verbo “chingar” que quase sempre assinala a ideia de rompimento e abertura:

O vocábulo está carregado de sexualidade, mas não é sinônimo do ato sexual; pode-se chingar uma mulher sem possuí-la. E quando se alude ao ato sexual, a violação e a sedução lhe emprestam um matiz peculiar. O que chinga jamais o faz com o consentimento da chingada. Em suma, chingar é exercer violência sobre o outro. É um verbo masculino, ativo, cruel: pica, fere, mancha, dilacera. E provoca uma amarga e ressentida satisfação em quem o executa. O chingado é o passivo, o inerte e aberto, por oposição ao que chinga, que é ativo, agressivo, fechado. O chingón é o macho, que abre. A chingada, a fêmea, a passividade pura, inerme ante exterior. A relação entre ambos é violenta, determinada pelo poder cínico do primeiro e a impotência da outra. A idéia de violação rege obscuramente todos os significados. (PAZ, 1984, p. 72-73)

Então, ao utilizar o substantivo como uma referência à figura materna Huirimilla insere sobre o mito da formação e da mestiçagem latino-americana a ideia de violência e violação, operando para a sua ressignificação. Entre os resultados dessa violência, a perda do mapudungún é uma referência aos processos de desculturação planteados por Ortiz. Ao referir-se a si mesmo como alguém que não é capaz de falar inserido em uma situação de “porta voz” dos antepassados, Huirimilla mais uma vez trabalha com elementos antagônicos, que tornam a sua identidade indecifrável sob a perspectiva de identidade essencialista. Em “Canto de Guerrero” Huirimilla segue representando a cidade como um território que o desconecta da sua ancestralidade e o relaciona à ideia de morte: “Que la muerte no vuelva con aquél pájaro de la ciudad/ Que augura de noche” (HUIRIMILLA, 2003, p. 136-137). A conexão da cidade com a

ideia de morte, também indica a relação dual do pensamento, que opõe natureza e cidade (vida e morte).

Todavia, ao representar a sua identidade como oriunda do processo colonial, Huirimilla afirma uma existência possível para a identidade entre os dois eixos do pensamento dual como a mapuche urbana. A identidade indígena urbana é vivida na zona de contato entre a esfera interna do eu-lírico (memórias) e o mundo externo (cidade): as suas memórias da infância e o contato com a natureza permanecem como um espaço que se pode alcançar sobre qualquer território. Neste contexto, o entrelugar do sonho figura como um espaço possível e mediativo entre as duas esferas: “Miro a los gangsters que nos buscan en el sueño/ Por cortar el gas de los eucaliptus”.

A obra de David Aníñir Guilitraro (2009) surge das fraturas da contemporaneidade indígena na América Latina. Desde a escolha do título³⁵, o poeta anuncia seu projeto poético de apropriação do território urbano como uma possibilidade para articular uma vingança. A publicação de *Mapurbe* é um marco relevante para a representação da identidade mapuche no contexto urbano, isto porque trata-se de uma obra que soma o lugar de fala do autor à capacidade de realizar incorporações e atualizações simbólicas promovendo o questionamento dos meandros da colonialidade contemporânea. Como partícipe do lugar ocupado pelos indígenas deslocados ao território urbano, Aníñir constrói uma poética capaz de representar, não só os mapuche, mas diversos sujeitos indígenas migrantes que habitam as periferias das grandes cidades.

Num ensaio sobre a representação da cidade global no poemário *Mapurbe*. Venganza a Raíz, de David Aníñir (2009), Barros Cruz (2009) percebe a obra do autor como uma ressignificação através da escrita literária da identidade étnica mapuche. A autora considera determinante para a obra o fato de os poemas nascerem nas periferias da cidade de Santiago, considerada no artigo como uma *cidade global*. Para a autora, a obra se firmaria com um novo mito poético justamente porque nela se examina a experiência da globalização em seu caráter pós-colonial, além disso, as identidades que nela se desenham são formadas não só pelos *sonhos azuis*, mas também pela violenta agonia da periferia de uma cidade pós-colonial, marcada pela pulverização do tempo/espço proveniente da globalização.

A inscrição do lugar epistêmico do autor se faz presente através de elementos extra-textuais, dispostos na macroestrutura de *Mapurbe*. Escrever sua história de vida nas orelhas da obra faz parte da reafirmação de *mapurbe* como um conceito epistemológico baseado na

³⁵ Aníñir cria um neologismo formado pelos radicais *Mapu* (que significa território em mapudungún) e *urbe* (que vem do radical latino *urbis*, significando cidade).

experiência do entrelugar. Isto porque, além do significativo esforço para construir símbolos capazes de articular um sentido interno na obra, a força do texto acontece pela pertinência e conexão com a vivência sociológica do território.

Filho de dois imigrantes mapuche-hulliche, o escritor nasceu em 1971 na cidade que, na orelha da edição realizada pela Pehuén (a mais difundida), é adjetivada como “mierdópolis santiaguina”. Foi também no ambiente familiar que o autor teve pela primeira vez contato com a escrita. Isto porque aos 11 anos escrevia cartas para a sua mãe endereçadas aos familiares que haviam permanecido na província de Llanquihue, *Wallmapu*. Anos depois Aníñir começou a desenvolver-se como multiartista.

A arte de David Aníñir Guilitraro não se esgota na tipologia literária, mas se dispõe em diversos meios, formando uma biopoética multimídia. Antes de publicar seu primeiro livro, o autor produziu vídeo-poemas, realizando a fusão entre poesia, música e intervenções artísticas urbanas. Aníñir fez parte de um coletivo cultural chamado *Odiókratas*. Foi ainda como integrante do coletivo, como artista independente, que Aníñir publicou *Mapurbe* (2004), sua primeira publicação de poesia.

Nascido em território urbano, ainda que filho de mapuches, o mapudungún não é a sua primeira referência de linguagem, embora os pais do autor fossem falantes nativos do idioma, o que constitui um elemento significativo para a heterogeneidade de *Mapurbe*. Assim como *Arco de interrogaciones* (2005), a obra não se insere no *corpus* de poesia bilingue, apesar de se inscrever em castelhano³⁶ com uma interação profunda com o mapudungún. Como solução para a manutenção da representatividade simbólica da linguagem, o poeta propõe na obra a criação de uma linguagem poética capaz de dar conta da experiência do entrelugar.

Os contatos interculturais em *Mapurbe* acontecem de maneira orgânica e não pacificada em todos os níveis da obra. Assim os processos de transculturação podem ser observados de maneira transversal: há personagens que correspondem ao perfil identitário do indígena urbano (*Mapurbe*) — marcado pela aglutinação de experiências epistemológicas diferentes; mas também há a representação dos processos de transculturação nos três âmbitos da composição literária (estrutura, linguagem e cosmovisão), como é o caso da proposição de Ángel Rama (1984). Desse modo, ao passo que *Mapurbe: Venganza a Raíz* ratifica a experiência heterogênea do indígena na cidade através da construção da identidade fragmentada do eu-lírico e dos demais personagens, a intencionalidade criativa de Aníñir produz uma obra poética

³⁶ Deter-nos-emos com mais profundidade sobre a linguagem em *Mapurbe* mais adiante.

em que as perdas, as incorporações e os redescobrimentos podem ser observados a partir da chave de leitura proposta por Rama.

A identidade fragmentada do mapuche urbano em *Aniñir*, para Jara (2009), acontece através da criação de uma estética de ordem literária e sociológica. É por sua dupla inscrição (literária e sociológica) que a estética *mapurbe* funciona como uma importante ferramenta política da identidade mapuche contemporânea, em detrimento de perspectivas essencialistas da cultura. Argumentando neste sentido, Ancán Jara (2009, p.15) afirma:

la estética “mapurbe” se ha consolidado en estos tiempos últimos, casi como una seña de identidad transmapuche que, entre otras cosas, ha terminado de dar legitimidad en el verbo al último eslabón de la larga cadena de las identidades mapuche contemporáneas: la de los mapuche urbanos hijos e hijas del asfalto y de la diáspora de un pueblo, representada por sus - nuestros- padres o abuelos. ¿Quién conoce o cree conocer a la María Juana, la Mapunky de la Pintana o muchas veces a visto a Lautaro subiéndose a la mala a un bus Transantiago?

Para Ancán Jara (2009), os personagens apresentados na obra de *Aniñir*, como María Juana — a Mapunky do bairro periférico La pintana — e Lautaro — o mítico guerreiro mapuche colocado em uma situação corriqueira e de humilhação no espaço urbano “subiéndose a la mala” em um ônibus da cidade — são familiares à experiência sociológica mapuche urbana. A obra de *Aniñir*, ao passo que cria estética capaz de aglutinar elementos do sistema simbólico mapuche ancestral e outros, correspondentes à experiência de subalternidade no território das cidades, insere-se no hiato entre a poesia mapuche “etnocultural” e as novas formas de vida da população indígena urbana correspondente aos “filhos da diáspora”, que é oriunda do processo colonial. O deslocamento compulsório das populações indígenas ao território urbano é um tema discutido por diversos intelectuais indígenas.

Aílton Krenak (2019, p. 14) afirma que o deslocamento compulsório das populações indígenas promove a desconexão das pessoas de seus coletivos culturais e é responsável por gerar uma ideia de desorientação que só pode ser vencida a partir da aproximação dos sujeitos com a ancestralidade:

A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos.

A perspectiva de Krenak (2019) do território urbano é próxima à ideia de “contrasueño” planteada por Chihuailaf (1995), na medida em que se inscreve a partir do afastamento territorial e epistemológico dos muros da cidade.

No entanto, diferente da tradição poética mapuche, que considera o território urbano como espaço de trânsito, a representação da cidade realizada por Aniñir é orgânica, pois parte de sua periferia, que é a territorialidade destinada aos ditos “allegados” — pessoas que fazem a migração campo-cidade em busca de inserir-se na lógica capitalista do trabalho para obter melhores condições de vida. Na poesia de Aniñir, ao mesmo tempo em que o território aprisiona os personagens, ele os repele de sua centralidade para espaços subalternos. A cidade é o símbolo da máquina desejante do capitalismo que necessita dos corpos estranhos para funcionar, e os articula através de relações de colonialidade, as quais exigem que estes se submetam a situações de desculturação.

Entretanto, a obra de Aniñir não é opositiva àquela dos poetas etnoculturais, como Chihuailaf. Ao meu ver, as diferenças entre as formas de representar o território urbano em Aniñir e os poetas mapuche mais “tradicionais”³⁷ se dá pelo aprofundamento da vivência sociológica de caráter intercultural do autor. *Mapurbe* realiza a transformação do não lugar urbano (significado através da poesia mapuche *tradicional*) em lugar-lar (WALTER, 2013) — consolidando a criação de um lugar epistêmico para os mapuche que vivem na cidade.

No prólogo de *Mapurbe: venganza a Raíz* (2009), o também poeta mapuche Leonel Lienlaf apresenta a imagem do eu-lírico que sobe uma montanha buscando se distanciar da cidade para assim poder enxergá-la melhor: “subo los cerros y la ciudad perdida entre el humo me trae el vago rumor de sirenas aullando, siempre tras la persecución de la muerte” (LIENLAF, 2009, p. 21). O distanciamento do território urbano, como proposto por Lienlaf, ratifica a ideia de uma continuidade entre a significação da cidade para aqueles poetas que não vivem em seu território, relacionada à ideia de morte e a obra que introduz, que se dá pela perspectiva da inserção.

Também é possível relacionar ao prólogo de Leonel Lienlaf uma atualização contemporânea do mito cosmológico de *Xeg-Xeg e Kay-Kay filú*. Sob esta perspectiva, a cidade representa o território da morte, enquanto que o afastamento e a salvação se dão através do ato de “subir as montanhas” para fugir dos conflitos entre as forças antagônicas. A vivência das tensões que permeiam a cidade deixa o sujeito “asfixiado”, separado da natureza e à margem de seus direitos, convertendo-o na fundamental mão de obra da engrenagem capitalista nas cidades latino-americanas: “el gueto en el cual nos asfixian de maltrato, el gas que va pudriendo nuestra alma y nos separa de la tierra” (LIENLAF, 2009, p. 21). No mesmo sentido, Krenak

³⁷ Importante sublinhar que neste capítulo considero “tradicional” no âmbito da poesia escrita (porque a escrita do gênero poético em si já é oriunda do contato intercultural) como inserido na perspectiva que situa o eu-lírico no território não urbano.

(2019, p. 16) afirma que a separação entre humanidade e natureza, acentuada pela estrutura do território urbano pela alienação “do organismo que somos parte, a terra” é um mito que deve ser combatido, pois “tudo é natureza” (KRENAK, 2019, p. 17).

A proposta de representação do território urbano realizada por David Aníñir na obra *Mapurbe* não nega a ideia de morte a ele relacionada (porque nele a alienação entre “terra” e humanidade” se acentua), mas aproxima deste território a ancestralidade da sua coletividade e assim propõe a leitura da cidade como parte da natureza desequilibrada — regido por violências e energias conflitantes.

Dessa forma, a obra de David Aníñir, que é dedicada à memória ancestral dos “nuestros muertos” (2009) se inscreve num mapa complexo de interseções simbólicas. E, ao se inscrever, transforma os sistemas literários não indígena e mapuche, constituindo-se como uma obra heterogênea:

Instalada ya el habla de la pobla en el imaginario personal, el florecimiento del discurso indígena público, operado a contar de 1992, no hizo otra cosa que reforzar y darle el aire necesario que le faltaba a la poética de David Aníñir. La estética *mapurbe* sale airosa (sube) desde el enclave mapuche - donde retorna siempre-, y se para en el centro simbólico y real de la “*miérdopolis donde arde el asfalto*”. Discurso que también hizo rápida sintonía en un ejercicio genuino de interculturalidad, con otros del entorno de resistencia antisistémica urbana [...] (ANCÁN JARA, 2009, p. 15)

Mapurbe: Venganza a raíz é uma obra composta por vinte e nove poemas. A afiliação de David Aníñir ao sistema literário mapuche acontece através de diversos recursos. O primeiro elemento significativo que indica esta afiliação se dá com o poema “Yeyipun”, título que faz referência à cerimônia mapuche em que se solicita a mediação dos ancestrais sagrados (*Centro de documentación mapuche*, 2019³⁸) entre as pessoas envolvidas no ritual e o cosmos. O poema, no âmbito da linguagem, é heterogêneo em relação aos que o seguem. Isto porque é o único poema escrito em mapudungún (sem tradução ao castelhano), enquanto os demais, apesar de serem permeados por expressões e termos da língua ancestral, são produzidos em espanhol. Na primeira estrofe do poema, Aníñir (2009, p. 21) escreve:

Marri-marri wenu kvze
Marri-marri wenu fvcha
Marri-marri newen ñuke mapu
Marri-marri kuifi keche mapuche
Marri-marri kom pu che mapurbe ³⁹

³⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3IECo2w>

³⁹ No poema Aníñi tece saudações (“Marri-marri”), respectivamente, à luz do céu de cima (*Wenu* — sagrado), aos ancestrais que habitam a “Tierra de Arriba”, à energia da mãe terra, aos antigos mapuche e a toda a gente mapurbe.

Esta mesma estrutura de saudação está presente na obra de Aillapán (1994), Chihuailaf (1995) e Colipán (2005). Desta forma, o poeta afirma, de partida, sua identificação política e identitária com a tradição da poesia mapuche contemporânea. Essa afirmação em mapudungún, ao modo das mediações de ordem intercultural realizadas pelos poetas supracitados, é a delimitação de espaços em que o poeta silencia para os leitores não indígenas e estabelece o canal de comunicação para um sistema literário e cultural específico. No entanto, no quinto verso, ocorre a inclusão da saudação a um novo perfil identitário: mapurbe.

Escritos em espanhol, os poemas que seguem a ritualística inicial são “Hacerla cortita” (ANIÑIR, 2009, p. 23), “Temporada Apológika” (ANIÑIR, 2009, p. 25-26) e “Poesía a lo que escribo” (ANIÑIR, 2009, p. 27-31). Em ambos os poemas há a representação reflexiva sobre a atividade da escrita poética. No primeiro poema, Aniñir propõe a relação entre a contundência do poema e do punhal:

ir al hueso
sin asco, con ajo
puñalada certera
a la médula
a la hiel
con verso punzante
[...] (ANIÑIR, 2009, p. 23)

No poema de Aniñir a escrita aparece como a arma performativa através da qual é possível destruir o elemento da colonialidade:

[...]
sin verguenza
con verdad
con templanza
con la esperanza de la venganza
ir, hacer y decir
acción directa
recuperando memoria
levantando la vista
[...] (ANIÑIR, 2009, p. 23)

A escrita da obra poética representa a realização direta da vingança, e por isso aparece também dotada de um viés performativo que articula o fazer e o dizer. A vingança de caráter *decolonial* se dá pela apropriação consciente de elementos da cultura opressora. A estratégia utilizada opera através da criação de representações ancoradas nos processos de transculturação em todos os níveis de *Mapurbe*: linguagem, estrutura e episteme.

Em “Temporada Apológika”⁴⁰, Aniñir relaciona sua produção poética com os problemas que são oriundos do processo colonial que culmina com as migrações indígenas aos territórios

⁴⁰ Poema completo no Anexo C, p. 237.

urbanos. Desde a grafia do título, em que há a modificação de algumas letras da ortografia do español ‘oficial’, o poeta anuncia a dissidência dos signos estabelecidos e assim segue apresentando o entrelugar da linguagem em sua obra, o qual propõe a criação de novos signos capazes de representar seu caráter intercultural. Em todo o poema, ao passo em que cria neologismos para a criação poética, Aníñir tematiza o processo de criação dos mesmos. Na primeira estrofe o poeta escreve:

Mis mapuchemas no entienden nada
 Extienden el descontento de los muertos
 Y su futura compañía,
 Mis mapuchemas son elásticos quemados
 Cenizas
 Rimas de vientos ancestrales

Mis tristemas se fecundan en el vientre
 De la madre más puta
 Mis putesías son como gotas de semen
 Cómicas cuestiones que SEMENacen (ANÍÑIR, 2009, p. 25)

Na estrofe, a palavra “mapuchemas” é formada pelo radical do mapudungún “mapu” (terra) e pelo sufixo “-ema”, da palavra castelhana “poema”. Os neologismos formados por morfemas de diferentes sistemas simbólicos conformam a proposta linguística do poeta fundamentada no entrelugar. O processo de experimentação morfológica, que está presente na obra como um todo, é apresentado reflexivamente em “Temporada Apológika”. Na segunda estrofe do poema, o jogo morfológico tem continuidade através da criação das palavras: “tristemas” e “putesías”.

A concepção de poesia apresentada por Aníñir na primeira estrofe articula-se à ideia de desconexão, análoga à planteada pelos poetas etnoculturais mapuche e por Krenak (2019) quando se referem ao sentimento de confusão provocado pela migração compulsória ao território urbano. Além disso, nos dois últimos versos da primeira estrofe, ao ocupar a expressão “elásticos quemados”, o poeta reutiliza a expressão originalmente empregada pelo poeta chileno Pablo Neruda (1996) na poesia em homenagem a *Lautaro* e que foi publicada na antologia bilíngue editada pelo poeta mapuche Elicura Chihuailaf. No poema, Neruda escreve: “elástico y azul fue nuestro padre”. Já Aníñir refere-se ao elemento após um processo de transmutação pelo fogo. A expressão “elásticos quemados” condensa forças antagônicas. Dado que se trata de um elemento completamente extensível — que impulsiona e que pode ser esticado — queimado, quando perde a propriedade que o define. Esta representação é análoga aos chamados processos de “desculturação” vividos pelos mapuche sobre o solo da mapurbe, separados da terra pelo cimento. No entanto, mais do que apontar para a negação da propriedade

do elemento, no sexto verso, Aniñir escreve que essas cinzas são oriundas da rima de ventos ancestrais — e assim restabelece a conexão com as memórias de outros tempos, de outros espíritos, de outras histórias, argumentando a favor de identidades mapuche que se perfazem no espaço que habitam.

A relação entre a origem da poesia e um elemento que é anterior ao poeta, como os “vientos ancestrales”, conecta a poesia de Aniñir com aqueles poemas escritos pelos poetas mapuche de origem não urbana, que afirmam a atividade poética como mediadora de mensagens que não são suas, mas lhes chegam a partir da experiência ritualística que permite o contato com a “Tierra de Arriba”.

Na segunda estrofe do poema, o poeta escreve que os “tristemas” são fecundados no ventre “de la madre más puta”, com um tom irônico. Assim como o uso de Huirimilla (2003) da palavra “chingada”, Aniñir relaciona o nascimento de sua poesia com a formação do entrelugar latino-americano a partir da violação do corpo da mulher indígena e da terra. É então que os *tristemas* se convertem metonimicamente em “putesías”, referenciando a origem colonial da poesia. A utilização da palavra “semen” refere-se à fertilidade e ao nascimento: “Cómicas cuestiones que SEMENacen”. No verso, o poeta aglutina a expressão *se me nacen* e assim gera a ambiguidade complementária entre o ato de nascer de forma súbita (despersonalização e situação de imposição) e a capacidade de fazer nascer de sua própria “putesía”.

Na terceira e quarta estrofes do poema, Aniñir (2009, p. 25) segue escrevendo sobre o que motiva a sua escritura e a produção poética:

Mis problemas vienen de nativos árboles de cemento
Confusión tierra asfalto
Elektrica alegría
Paciencia de ratos

El lexema recorre mi poca carne
De pronto el lenguaje es líquido y diferente
Es sombra que se le antoja hacer lo que quiera
Es la misma sombra que se agarra a cabezazos

Ao construir a expressão “nativos árboles de cemento” o autor conecta elementos do espaço da natureza (árvores nativas) com o cimento das construções urbanas. A junção entre um termo que referencia elementos da cosmovisão mapuche com o cimento, próprio das construções urbanas, atualiza os símbolos a partir da produção de uma proposta estética que não busca contrapor estes espaços divergentes, mas construir a representação de uma realidade fronteiriça — onde elementos da natureza e das cidades ocidentais convivem sem se anular. Essa perspectiva, que assim como a cosmovisão mapuche, é dual e complementária, comunga

com a ideia de multinaturalismo de Viveiros de Castro (2015) e não se resume a este poema, mas está presente em toda a obra, constituindo-se como um dos principais pilares da construção temporal/espacial de *Mapurbe*. A aprendizagem dos signos apresentados em *Mapurbe* sob o viés da dupla inscrição, assim como nas obras dos autores tradicionais, dá-se através do contato com o território e com a natureza — seja ela natural ou cimentada. Apesar de estruturarem uma estética própria da poesia de Aníñir (2009), a convivência entre os termos oriundos de diferentes epistemologias não é pacífica, ela gera problemas ou “questões”. Assim, a ambiguidade é transposta para o verso seguinte, quando o poeta diz “confusión tierra asfalto”, mais uma vez evidenciando o sentimento de confusão, de não pertencimento, de dupla inscrição, vivido por aqueles que efetuam as migrações aldeia-cidade. A poesia de Aníñir existe no hífen entre os dois territórios, assinalando o seu caráter contemporâneo.

Os versos 13 e 14 trazem elementos opostos. No primeiro há a caracterização da alegria como “elektrica”. Grafado de uma forma própria, a eletricidade foi um elemento relacionado, pelos poetas de vanguarda depois da revolução industrial, à urbanização. A eletricidade é um símbolo da pressa, da rapidez que o desenvolvimento do capitalismo, com a globalização, imprime; no verso seguinte o autor assinala para a “paciência” de alguns momentos, assinalando a presença de uma temporalidade diferente. Estas oposições de ordem espacial-temporal são constitutivas da poética de Aníñir (2009).

Na quarta estrofe, Aníñir descreve através da palavra poética o processo de reconfiguração da linguagem para a produção poética do autor. Ao ocupar o termo “lexema” (palavra técnica para indicar “palavra”), o poeta sugere um estado anterior ao da palavra poética. O processo de transformação ocorre quando o lexema (como a lua de Manuel Bandeira, Satélite) recorre à “mi própria carne”. Como o sangue, ou matéria do corpo do eu-lírico, a linguagem torna-se líquida, diferente, outra. Neste momento, a linguagem possui um caráter independente — próprio da palavra poética —: “se le antoja hacer lo que quiera”. O poeta é apenas o mediador: ela passa pelo seu corpo, lê suas memórias duplamente inscritas e transforma-se numa linguagem independente, que faz o que quiser, mas que também “se agarra a cabezazos”, indicando a violência que pode até ser pensada contra alguém, mas que também machuca quem a comete.

O primeiro verso da quinta estrofe se inicia pela conjugação (presente do indicativo 3ª pessoa singular) do verbo ser “es”, que percorre todo o poema de modo metarreferencial quando diz que “Es como empezar escribiendo ES” — verbo que indica definição. O verso seguinte constrói uma relação irônica com a tese de que o poeta ensaia em todo o poema, reticências

seguidas do verbo *ser* na terceira conjugação do singular, justamente a expressão que limita e define sujeitos ou, neste caso, a poesia do próprio Aníñir.

Assim, o poeta referencia o célebre verso do prêmio Nobel de literatura chileno Pablo Neruda, no Poema XV: “es escribir los versos más tristes esta noche/colocando todos enfrente”. Em seguida, realiza uma atualização do poema substituindo “esta noche” por “tonight”. A substituição de uma palavra em castelhano por uma palavra em inglês sinaliza as rearticulações do poder, o neocolonialismo norte-americano sobre o mundo, sob o qual estão todos submetidos, principalmente sobre o território urbano da maior cidade do país, partícipe dos processos “globalizantes” da contemporaneidade.

É então que um jogo com a diagramação das palavras se instala a partir dos próximos versos. “Verbo azul / ver – bo – luble”. Nesta sequência temos a referência à cor azul, considerada como originária e sagrada para os mapuche acompanhada por um jogo de separação gráfica, onde pode-se ler: verbo blue (recobrando a cor sagrada e traduzindo-a ao inglês, repetindo a influência neocolonial norte-americana) e o verboluble (a qual se aproveita da homofonia entre *v* e *b* para dizer que é um verbo que se desfaz, volúvel, que se transforma em gás).

O terceiro poema do livro, intitulado “Poesia a lo que escribo” (ANIÑIR, 2009, p. 27-31) é dividido em três partes nomeadas em mapudungún: *Kiñe*, *Epu* e *Kula*⁴¹. No primeiro sub-poema, há mais uma vez a representação da poesia como um dever que ultrapassa a sua autoria: “Lo digo, lo escribo y lo repito / esto es un encargo de otros tiempos / legado por la naturaleza de la vida / y los designios cósmicos de mis antepasados mapuche / este desusado oficio. (ANIÑIR, 2009, p. 27). Outro elemento que o afilia à poesia etnocultural mapuche são as referências ao espaço biofísico do território: “levanto este universo poético / desde el río mapocho hacia abajo” (ANIÑIR, 2009, p. 27).

Todavia, assim como no poema de Huirimilla (2003), Aníñir apresenta, através da descrição das vestes, uma referência aos processos interculturais vividos no território urbano. No poema, estes contatos não se dão apenas entre duas epistemes, mas estão sob influência da neocolonialidade:

Este mapuche vestido de jeans
y poleras de universidades yanquies
confunden mi habitante
mezcla de norteamerearaucano
y mapurbe (ANIÑIR, 2009, p. 28)

⁴¹ Traduzidos como um, dois e três, respectivamente.

Na poesia a percepção das vestes americanizadas utilizadas pelo personagem mapuche causam confusão. Esta confusão se contorna através dos neologismos criados para dar nome às novas identidades que surgem dos agenciamentos: “norteamerearaucano” e “mapurbe”. Os conflitos entre elementos oriundos de culturas diferentes também geram confusão e desorientação naqueles que os vivem, inclusive de ordem corporal: “por un problema de habitar-me”.

O trabalho com a linguagem na obra de Aníñir é o primeiro elemento em que é possível identificar processos de transculturação. A construção linguística se dá em diversos níveis (morfológico, fonológico, ortográfico, semântico, sintático e pragmático), mas é a concepção da linguagem como elemento de representação simbólica que orienta o trabalho poético. Assim, apesar da obra de Aníñir estar majoritariamente inscrita na língua castelhana popular de registro oral, a língua funciona como um microcosmos da cidade global sob a perspectiva mapuche. Para dar conta de sua realidade experiencial não essencial o poeta propõe a aglutinação de diferentes termos e, por esta razão, *Mapurbe* é marcada pela criação de uma linguagem própria através de palavras em espanhol, mapudungún e inglês.

O trânsito entre diferentes idiomas faz parte da construção do entrelugar linguístico de Aníñir. A utilização de palavras e expressões em mapudungún atravessa a obra escrita em castelhano — por exemplo a utilização de palavras na composição dos títulos da poesia como: “Pewma” (sonho), “Wanglen” (estrela), “Pewkayeal” (hasta pronto), “Kiñelen Rakiduum”⁴². Além do mapudungún, o autor também ocupa palavras e expressões em inglês, as quais são representativas dos processos coloniais globais que incidem sobre as cidades. São exemplos os seguintes versos: “In the name of father / of the son / and the saint spirit / AMÉN / y no estás ni ahí con ÉL” (ANÍÑIR, 2009, p. 33). No poema é possível perceber que, apesar da utilização central da língua inglesa na oração, a partícula aditiva “y” acompanha uma relação de desimportância relegada a esse deus católico — representando um processo de neoculturação apenas superficial. Por outro lado, há poemas que articulam elementos das três principais línguas transitadas por Aníñir, como é o caso do título do poema “Poetry pewman”, formado pela palavra referente à poesia na língua inglesa e pelo vocábulo “pewman”, que significa sonhar em mapudungún. Assim, estabelece-se também um jogo poético de experimentação sintático-semântico — que discute, ironiza e atualiza os termos em castelhano, mapudungún e inglês. É desse emaranhado interlinguístico que surge a linguagem que representa o entrelugar *Mapurbe*.

⁴² *Kiñelem* é formado pelos radicais “Kiñe” (unidade) e “lemn”, que indica ter força para se levantar. *Rakiduum* se refere à inteligência e ao pensamento mapuche.

Além do trânsito entre diferentes idiomas, há a representação linguística do espaço geográfico sociocultural através do emprego do registro periférico do castelhano chileno. Assim como a poesia mapuche tradicional, que tem sua origem nos *üls*, o registro apresentado em *Mapurbe* é intimamente conectado com a oralidade. No poema “Santiago en 100 palabras” (ANIÑIR, 2009, p. 92) o poeta repete em vinte linhas a mesma sequência de palavras unidas a partir da fonologia: “Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare” em que se repete uma expressão de baixo escalão formada pela aglutinação de palavras pela fonética, que se transformam graficamente na utilização de “she” ao invés de “che”, o que indica um enfraquecimento do fonema /ts/ típico da periferia da cidade. Também é frequente a utilização de diversas expressões populares, que não são empregadas com frequência no registro escrito. Outro exemplo de expressão oriunda da oralidade é o título do poema “Hacerla cortita” (ANIÑIR, 2009, p.23), que no castelhano chileno de rua quer dizer “ir direto ao ponto”. O estranhamento gerado pela presença da linguagem das ruas no contexto poético localiza a obra no contexto urbano periférico e, portanto, faz parte da articulação linguagem-território em *Mapurbe*. Pelas razões explicitadas, percebo a linguagem como um aspecto catalisador da força da obra de David Aníñir.

A presença do contexto urbano periférico não se dá apenas a partir da articulação linguística. Em diversos momentos, o poeta se refere nominalmente aos elementos da organização geopolítica da cidade de Santiago, como é o caso do poema “María Juana la Mapunky de La Pintana⁴³” (ANIÑIR, 2009, p. 32). No poema, Aníñir refere-se à comuna periférica da cidade de Santiago chamada La Pintana e é nesse contexto que o neologismo criado entre os radicais “Mapu” e “Punk” (que outra vez buscam dar conta de uma identidade não essencial) é inserido. Neste poema, Aníñir escreve alguns versos que o aproximam da afiliação política da nova história mapuche, quando questiona a versão da colonização contada pela História Universal: “Las mentiras acuchillaron los papeles/ y se infectaron las heridas de la historia” (ANIÑIR, 2009, p. 32) e são as mentiras e violências que justificam que “llueven indios en lanza / lluvia negra color venganza”. E, ao modo dos avisos realizados na obra de Bernardo Colipán (2005) àqueles que pretendem abandonar o *Rahue*, o eu lírico atenta sobre os perigos do entrelugar à personagem: “Sí, es triste no tener tierra / loca del barrio La Pintana / el imperio se apodera de tu cama” (ANIÑIR, 2009, p. 33). e relaciona o corpo da personagem às memórias ancestrais: “Mapulinda, las estrellas de la tierra de arriba son tus liendres / los ríos,

⁴³ Poema completo no Anexo C, p. 238.

tu pelo negro de déltikas corrientes”. O território ancestral perdido segue vivendo nas memórias do seu corpo.

Os temas abordados por Aniñir em sua obra são ramificações da experiência diaspórica contemporânea. Na verdade, *Mapurbe* tem como base a temática do deslocamento como promovedor da desconexão territorial em sua perspectiva natural-transcendental (o que na linguagem de Rama (1984) corresponderia a uma perda), atrelado à criação da possibilidade de gerar conexões com a “Tierra de Arriba” (*Wenu Mapu*) no espaço urbano de uma cidade latino-americana (retomada e reestruturação). A poesia de Aniñir oscila entre a ternura do sonho e a dureza da colonialidade. Assim, ao desarticular as forças coloniais Aniñir também aduba o território árido que é a vivência indígena urbana — germinando a possibilidade de conectar-se com elementos do sagrado mapuche fora dos limites e dos espaços orientados pela conexão homem-natureza mediada pela ternura. A cosmovisão de sua poesia origina-se dos conflitos interculturais de ordem identitária.

Em relação à sua estrutura, *Mapurbe* é formada por poemas líricos, que por vezes se aproximam dos *üls*, como é o caso do poema “Yeyipun” (ANIÑIR, 2009, p. 21). Sua estrutura se constrói em uma relação profunda tanto com a lírica moderna quanto com o canto e os gêneros orais. Os jogos com a linguagem funcionam como estruturadores da obra. Assim, a sua estrutura está profundamente relacionada com a disposição da linguagem: conflitos entre opostos, interações e convivência não pacífica entre forças que não se anulam nem resultam em uma mistura única e uniforme. Dessa forma, relacionam-se ao princípio dual da cosmovisão mapuche.

Para Ángel Rama (1984), a cosmovisão acabaria por ser o último nível a ser modificado no contexto dos encontros interculturais. Na obra de Aniñir são particularmente estruturadores da identificação da obra como mapuche os resgates e as atualizações que o poeta, que nasceu na periferia das grandes cidades, dá aos mitos e à cosmovisão indígena.

Andrés Jolles (1971), ao analisar as características das formas simples a partir das referências ocidentais clássicas, afirma que o mito e a Lenda são narrativas que, contadas oralmente de geração à geração, não possuem acreditação histórica e que, portanto, possuem um vínculo de verossimilhança interno: “El mundo de una forma simple es válido y coherente sólo dentro de sí mismo. En cuanto sacamos algo de este mundo y lo colocamos en otro distinto, pierde su vinculación con el mundo al cual pertenecía y por lo tanto también pierde su validez” (JOLLES, 1971, p. 62). As formas simples são antecedentes da História ocidental como a conhecemos, não respondem às mesmas premissas e se caracterizam por uma forma não-científica de organização e explicação do mundo. Jolles (1971) em seu texto as classifica como

“inimigas” da história, no sentido de que são formas de contar e explicar a existência que não respondem aos métodos científicos modernos. Isto é, desde o ponto de vista “histórico” da epistemologia ocidental, indicam o “não histórico”. (JOLLES, 1971, p. 65). A obra de Jolles é composta a partir de uma crítica aos conceitos das formas simples no dicionário de Jacob Grimm. Sobre o mito, Jolles (1971, p. 93-94) afirma:

El hombre está frente al universo y el universo está frente al hombre, y el hombre interroga al universo. Hago presente que *fragen* (preguntar), proviene de la raíz *freh* - que significa tanto desear como investigar y cómo exigir y solicitar. El hombre solicita o exige al universo y a sus fenómenos que se le den a conocer. Y obtiene una respuesta, es decir, le sale al encuentro una réplica. El mundo y sus fenómenos se le dan a conocer. Ahora bien, allí donde el mundo se crea ante el hombre a manera de pregunta y respuesta, aparece la forma que denominaremos Mito.

Os mitos, então, são explicações narrativas que os homens criam para justificar a sua existência e do que lhes rodeia. O mito é a base de qualquer forma religiosa de compreender o mundo: o mito dá sentido à existência. Entretanto, o autor estabelece uma diferença entre mito e *mythus*. Segundo ele, o mito seria a forma simples proveniente da nossa atividade mental, e *mythus* seria a forma que cada vez encontramos atualizada diante de nós (JOLLES, 1971, p. 95). Assim, o mito seria “un saber incondicionado que sólo se produce cuando, mediante el juego de pregunta y respuesta, se crea el objeto mismo que se da a conocer y prevalece por medio de la palabra que vaticina o dice verdad”. (JOLLES, 1971, p. 99). Contudo, Jolles observa a existência de uma terceira forma de aparição do mito: quando este figura não como uma existência em si, com a autonomia dos participantes, mas quando alguma personagem surge contando o mito, falando sobre ele, o que o autor denomina *mito referido*: “Queremos decir con esto que hemos reconocido no estar ante una actividad mental propiamente dicha, sino sólo reflejada” (JOLLES, 1971, p. 104). Por se tratar de narrativas que pretendem responder às perguntas do homem no sentido de compreender a sua existência e a existência do mundo e da natureza ao seu redor, os mitos são elementos fundamentais e fundadores da cosmovisão de um povo. A partir deles é que se constrói toda forma de conhecimento. Em sociedades que não separam completamente ciência e mitologia, como é o caso das sociedades originárias, o poder da significação e do sagrado é ainda mais forte. A obra de David Aníñir em diversos momentos recorre à elementos das mitologias mapuche e cristã através de referências diretas. Ao trazer elementos da mitologia ocidental e mapuche, o autor atualiza os *mythos*, geralmente através de referências poéticas. Esta recorrência à mitologia não acontece como o acesso a um saber estagnado em um tempo anterior, mas, em última instância, como elemento representativo da cosmovisão que leva em consideração o sistema simbólico como uma

estrutura estruturante e estruturada arbitrária e capaz de ser modificada, inclusive a partir da representação artística (BOURDIEU, 1989).

Siqueira Correia (2018, p. 359-360) afirma que, assim como estruturas capazes de articularem em si elementos fundadores da cosmovisão, a forma de compreender os mitos não é igual para povos que possuem epistemologias diferentes:

Em meio ao que pode ser percebido como o que não foi apreendido pelo ocidente, o respeito à vida, encontra-se também o que é inapreensível desde o início, ininteligível para a epistemologia nascida no terreno grego. Ao que indica a leitura das narrativas míticas ameríndias, como dos povos Desana, Cinta Larga, Gavião e Suruí, entre outros, é possível ao leitor perceber uma outridade também em termos de saber, um outro saber, sim, mas também um outro modo de criar saberes, aberto por uma chave cujo pressuposto é, de fato, mais que humano e se exprime em um “nós” certamente muitas vezes maior que a terceira pessoa do plural ocidental.

Para a autora, as mitologias ameríndias não só se baseiam em mitos completamente diferentes da mitologia clássica, mas também tais narrativas revelam outras formas de se relacionar com a natureza e com os animais que respondem a modalizações diferentes. Nas mitologias ameríndias, os elementos não humanos, sejam eles de outra espécie ou reino de criaturas, bem como elementos sensíveis da realidade espiritual, não são hierarquicamente organizados, mas têm ensinamentos e comportamentos a serem aprendidos de forma integrada às vivências dos seres humanos; esta seria uma diferença importante entre a forma de contar a mitologia ocidental e a ameríndia.

Dessa forma, por seu caráter coletivo e significativo, as narrativas mitológicas são elementos estruturadores das cosmovisões. Então, ao referenciar elementos da mitologia mapuche em contato com elementos provenientes do sistema simbólico chileno, Aniñir (2009) apresenta uma cosmovisão permeada por processos transculturais.

No poema intitulado “Kiñelen Rakiduum”, (título que, conforme visto anteriormente, interpretei como “ascensão do pensamento mapuche”) o poeta David Aniñir (2009, p. 88) nos apresenta uma série de questionamentos, referindo-se às interrogações que originam a criação de mitos:

“¿Por qué los muertos mapuche se van al mar?” / Se preguntaba el poeta a orillas del río Mapocho // “Porque el cielo está lleno, y ya no caben/ más el en cielo porque es sólo para los que se/ quieren salvar de este infierno”// Respondió la niña, continuando su acostumbrada / tarea de juntar objetos raros entre las piedras / que dejaba el río en sus crecidas.

No poema, Aniñir retrata um diálogo entre um poeta (figura mais velha) e uma criança. O poeta questiona a menina se ela conhece a razão dos mortos mapuche irem ao mar. Segundo a cosmovisão mapuche tradicional, a morte se dá por meio da travessia do mar — realizada

por um “balseiro” —, e está presente na poesia de diversos poetas contemporâneos. No entanto, a criança, ao invés de permitir que o poeta lhe responda (selando o processo de aprendizagem pela oralidade em que os mais velhos contam aos mais novos), lhe dá — enquanto realiza a corriqueira tarefa de selecionar objetos deixados nas margens pelo rio poluído — uma resposta profunda, a qual atualiza o mito, sob a perspectiva contemporânea (utilização da palavra inferno para assinalar as dificuldades vividas na cidade). A resposta da menina ratifica a necessidade contemporânea de atualização de seus elementos ancestrais.

A colonização e a vivência da colonialidade são responsáveis por gerar novos questionamentos sobre a realidade, os quais precisam de novas respostas que sejam coletivamente construídas sobre o alicerce das antigas narrativas mitológicas. Um exemplo de referência direta à cosmologia mapuche em *Mapurbe* é o poema “Wanglen”⁴⁴⁴⁵ (ANIÑIR, 2009, p. 37).

Segundo a mitologia mapuche, *Wanglen* é uma estrela que, no momento da criação do mundo para os mapuche, foi enviada para marcar quatro pontos (que estão no *Kultrun*) e orientam o espaço e o tempo mapuche. Trata-se de um espírito feminino que possui como característica a vaidade. No mito, além de *Wanglen*, há os astros *pillanes* (espíritos masculinos), entre os quais *Antü*⁴⁶ era o mais forte. Ao escolher uma mulher como esposa, *Antü* escolhe *Küyen* (a lua), aquela que considera como mais bonita. A escolha de *Antü* gera ciúme entre as *Wanglen*, mas também entre os *pillanes* (que desejam se casar com *Küyen*). Este sentimento culmina numa guerra, que, vencida por *Antü*, gerou castigos para *pillanes* e *wanglenes*, as quais choram implorando o perdão e é de suas lágrimas que surgiram os oceanos e rios na terra.

Ao revisitar o mito em seu poema, o poeta escreve a epígrafe “Tienes dos estrellitas en los ojos” (ANIÑIR, 2009, p. 37) — deslocando os elementos da mitologia mapuche para uma situação figurada. A primeira imagem de *Wanglen* no poema é uma referência à essa narrativa da cosmológica mapuche: “Wanglen lavaba su rostro en el pozo/ donde la tierra transpiraba agua cristalina/ que bajaba fría de sus ojos” (ANIÑIR, 2009, p. 37), em contra partida, escolhida por *Antü* “La luna se quitaba la ropa - ella se empelotaba de la misma forma” (ANIÑIR, 2009, p. 37). A princípio, a poesia de Aniñir se constrói de maneira acordada em relação à narrativa cosmogônica, não há a sua contraposição: no mito, as águas surgem das lágrimas de *Wanglen* e isto é um elemento já dado e estruturador. O céu, que para os mapuches é onde vivem todos

⁴⁴ *Wanglen* significa Estrela.

⁴⁵ Poema completo no Anexo C, p. 240.

⁴⁶ Em mapudungún *Antü* significa Sol.

os deuses e deusas e onde descansam os guerreiros, é apresentado da seguinte forma: “el cielo era una lira de poemas / los versos guerrilleras nubes / sin forma ni rima, / un cometa en rebeldía como coma huía / las estrellas en puntos suspensivos le seguían tras la pausa”. (ANIÑIR, 2009, p. 37). Assim, o território celeste é posto em relação anafórica com o espaço poético, em que os contatos entre os corpos celestes — que representam de forma espelhada espíritos ancestrais de características diferentes (os cometas são espíritos masculinos de guerreiros e as estrelas representam espíritos femininos, por exemplo) — se dão. Assim como nas referências mitológicas mapuche, o encontro entre esses elementos são responsáveis por explicar os elementos da terra (por exemplo, os poços, lagos e mares). Continua: “Una hoja azul extendida en el cielo / el pozo un espejo / Wanglen un poema en H2O” (ANIÑIR, 2009, p. 37). A imagem construída por Aniñir sincretiza alguns elementos da cosmovisão mapuche: *Wanglen*, a estrela que chora fazendo nascer os poços e as águas, as quais têm a capacidade de refletir a “Tierra de Arriba” (*Wenu Mapu*). *Wanglen*, é um elemento que, como todos os referidos na sintaxe mitológica mapuche, representa o encontro entre os mundos terreno e sagrado. As lágrimas que caem de *Wanglen* são capazes de refletir o poema inteiro do céu. Colocando-se em uma relação de comunidade com a estrela ancestral, Aniñir sugere um ritual de transformação referindo-se à reciclagem dos espíritos da terra:

somos espíritus flotantes, Wanglen / las nubes son nuestro cuerpo / que se unen en aguachentos coitos / precipitándose en lluvia / nieve / o granizos / hasta en cubitos de hielo, Wanglen / para que nuestra sangre / vaya a transpirar al pozo / y tú te bebas de nuevo mi cuerpo / mi agua / mi sangre / y te bañes con ella / hiervas el agua de canela / hagas el té o el yupi / o el agua con harina tostada / que tú te servías al transeúnte cansado (ANIÑIR, 2009, p. 38-39)

A transformação que parte do território sagrado como lágrima e se derrama no território terreno como rios, mares, chuvas e granizos é posta em relação com a transformação corporal do eu-lírico, reafirmando a necessidade de se compreender o corpo como território mapuche ancestral. Sem terra, nas cidades o corpo é o território onde habitam e se transformam os signos da natureza. E assim gera-se uma relação complementar, que originalmente se constrói entre a “Tierra de Arriba” (*Wenu Mapu*) e *Tierra (Mapu)*, mas atualizada pelo território do corpo — um se alimenta do outro e assim são renovados. Na obra há outra referência ao mesmo mito no poema “Malén ko (doncella del agua)” (ANIÑIR, 2009, p. 84). Nele a referência mitológica acontece de forma indireta, como atualizada sob a figura de uma “malén” (mulher), em outra narrativa poética: “Sus lágrimas formaron un gran lago de cristal / sus reflejos rebelaron profundas raíces sudando, / raíces succionando napas y fuego / en sus lágrimas la vida cae vive y empieza / desde el suelo” (ANIÑIR, 2009, p. 84). As águas oriundas das lágrimas da estrela

também aparecem ressignificadas: “Lluvia sanguinolenta de muertos aparecidos / baja desde la noche como estrellas de água”. Neste sentido, as referências às mortes e ao sangue oriundo do processo colonial é responsável por criar, no contexto da poesia, uma nova versão para a narrativa referencial.

De forma semelhante, o poeta apresenta a figura do guerreiro mapuche Lautaro. Silva-Galdames (1995) realiza um estudo da figura de Lautaro a partir das crônicas de Alonso de Góngora y Marmolejo (1557/2010) e Jerónimo de Vivar [Gerónimo de Bibar] (1558/1966). Segundo se conta, o indígena foi capturado pelos espanhóis no século XVI, ainda com onze anos, pelo conquistador Pedro de Valdivia. A narrativa referencial de Lautaro corresponde à da insubordinação e da luta anti-colonial. Percebendo os castigos aos quais os indígenas eram impostos, o indígena aproveitou-se da proximidade com espanhóis e de seu contato com a cultura colonizadora e informou aos nativos sobre as debilidades deles para a guerra, foi então um guerreiro mapuche que saiu como líder vitorioso da batalha de Tucapel (1536), quando assassinam o governador Pedro de Valdivia e também da Batalha Marigüenu (1554/1555). Por sua lealdade ao seu povo e espírito de combate, Lautaro tornou-se um guerreiro lendário para o povo mapuche enquanto que, sob a perspectiva chilena — apresentada nas crônicas de Góngora y Marmolejo (2010) e Jerónimo Vivar (1966) — é uma referência de “traidor” (SILVA-GALDAMÉS, 1995).

No poema “Lautaro” (ANIÑIR, 2009, p. 80) David Aníñir atualiza ao contexto contemporâneo as qualidades combativas do guerreiro, afirmando a presença do personagem no agora sob a perspectiva do tempo circular. Para isto ele apresenta o personagem como um cavalo na primeira estrofe da poesia “Eres caballo galopando sobre el mar / subiendo y bajando ventisqueros/ en esta época del mal” e então, na segunda estrofe, a partir da criação de um neologismo atualiza a presença do guerreiro no contexto tecnológico contemporâneo: “Ciberlautaro cabalgas en este tiempo Tecno-Metal / tu caballo trota en la red / las riendas son un cabile a tierra / que te permiten avanzar como un werken electrónico / de corazón e - lek - tri - za - do” (ANIÑIR, 2009, p. 80). Apesar da atualização da referência de Lautaro no contexto globalizado da tecnologia contemporânea, o poeta reverencia, através do personagem histórico, a sua essência insubordinada e aponta novas formas de realizar a sua vingança: “Neo Lautaro / peñi pasajero de este viaje / cachaste que hay vida después de la muerte / y muerte después de la vida” (ANIÑIR, 2009, p. 81). Assim como o personagem histórico, que foi criado desde os onze anos sob a violência colonial, junto ao inimigo, o eu-lírico experiencia, na contemporaneidade a colonialidade de viver no território do inimigo. Ao chamar o personagem de “*peñi*” (que significa companheiro), o poeta estabelece sua intenção de colocar-se em

/sinceramente: no sufras más por nosotros / tienes que darte cuenta/ de que los dioses no son infalibles/ Y que nosotros perdonamos todo.” (PARRA, 1969, p 1). Assim, o poema de Parra, ao revisar a oração, se inscreve como a perspectiva de um poeta chileno. Já a construção poética de Aníñir se dá através de um lugar de fala diferente, crítico e satírico, possibilitada pelo lugar de fala periférico dentro do sistema neocolonial chileno. Enquanto Parra se identifica como o povo que é capaz de perdoar este deus, articulando a voz do autor à ideia ampla de humanidade de maneira uniforme, Aníñir questiona as relações de poder entre os homens a partir da desarticulação da ideia de deus e humanidade cristãs.

Ao recobrar os elementos da cosmovisão cristã em seu poema e desarticular a sua importância impositiva, o que acontece em “Salmo 1997” é a ação performativa de descolonização do imaginário. Isto porque, durante o período colonial, as instalações das missões jesuíticas católicas se tornaram verdadeiros projetos de desculturação que visavam manter o controle metropolitano sobre as terras da colônia através da catequização indígenas. Missão esta que na contemporaneidade é atualizada pelas igrejas evangélicas. Assim, ao usar “putificado”, em lugar de santificado, o poeta introduz ao leitor a sua negação a este deus, que é referência basilar do projeto colonial e que permanece presente na colonialidade contemporânea.

Outro elemento do mundo cosmogônico ocidental satirizado pelo poeta em sua obra é o dinheiro, elemento fundamental do modo de produção capitalista, que foi instaurado nas sociedades latino-americanas como continuidade do projeto colonial. Em “Pewkayeal podrido dinero” (ANÍÑIR, 2009, p. 44) o poeta apresenta uma atitude de abnegação: “No quiero seguir en esto / te dejo Gran Hermano dinero / salgo de tu santuario / dejo los días y de mamá los besos diarios / dejo las noches de calvario / con mi cuerpo entero enterrado al sueño”. O abandono da ideia de dinheiro significa a não compactuação com o capitalismo e a mais valia. Isto acontece através de um deslocamento territorial e epistemológico: “dejo el ruido urbano y tus palabras telefónicas” [...] // Dejo todo / me espera la isla de mis antepasados guerreros / dejo mis poemas / y mis peótikas narraciones en las calles malolientes” (ANÍÑIR, 2009, p. 44). A abnegação do dinheiro, o qual o poeta também confessa já ter amado (representando assim um movimento que faz parte de um processo de ordem transcultural), é em prol do encontro com o território da ancestralidade, construído através da epistemologia mapuche e representado pela linguagem da terra (mapudungún). Este lugar, que parece se localizar simultaneamente em um passado idílico e em um futuro possível, é espelhado na “Tierra de Arriba” (*Wenu Mapu*) através da presença do elemento do sol. A vingança de Aníñir (2009) também se relaciona à ideia de retorno: “me jacto de saber que no estaré / cuando esto llegue a su fin / cuando la huida

a la ciudad glacial del polo sur / sea el único escape / para la venganza del sol”. A vingança do sol trata-se da insurgência da natureza ao modo de vida ocidental — centrado na estrutura das cidades —, que explora a natureza em busca do dinheiro.

A articulação da vingança, de Aníñir, não anula e tampouco ignora a epistemologia dita ocidental; questionando-a em seus poemas evidencia sua parcialidade. Ataca o imaginário do projeto colonial europeu de colonização do saber e da permanência de relações de domínio na contemporaneidade. Ao opor-se à fé cristã como um elemento referente à cosmovisão ocidental e o dinheiro como a base do sistema econômico capitalista, o poeta ataca elementos estruturadores da colonialidade contemporânea. Além da oposição combativa, sob a perspectiva discursiva, ao transformar seus sentidos, o poeta insere novos elementos no imaginário ancorado no território urbano e, assim, executa a sua vingança de forma ativa. Sob este prisma, a percepção da mitologia mapuche como aquela a ser assimilada e utilizada como afirmativa numa obra que coloca paralelamente elementos da cosmovisão ocidental sob o princípio da negação fazem parte, no prisma da cosmovisão, da estrutura dialética presente na poesia do autor.

Por fim, concluímos que havendo sido criadas com o intuito de consolidar o domínio europeu, as cidades latino-americanas são estruturadas pela ordem da colonialidade. Assumindo como modelo econômico o capitalismo global, os processos globais de ordem imperialista/neocolonial têm uma forte influência de ordem socioeconômica sobre os territórios urbanos. Sendo assim, a existência das cidades ainda é articulada através da relação raça-classe, que incide sobre a organização laboral e geográfica. Desde a diáspora dos povos indígenas em busca de melhores condições de vida, a experiência urbana faz parte da realidade e do imaginário mapuche.

A representação do espaço urbano faz parte da sintaxe de representações da poesia mapuche contemporânea. O poeta Elicura Chihuailaf (1995) articula o espaço urbano à ideia de “contrasueño”, frequentemente agenciada por diversos poetas mapuche. A perspectiva do território urbano como um espaço árido, dotado de uma temporalidade apressada e regulada pelo capital, que causa desorientação, sofrimento, ilusão e desilusão. Como um território aprisionador, em que a morte é presente. Majoritariamente esta representação se dá através de um eu-lírico que se sente estrangeiro, que está na cidade de passagem, que a encara como um espaço de trânsito e que, em última instância, deseja regressar.

É articulando a representação proposta em poemas do que chamo “poesia tradicional”, ou “etnocultural”, com o lugar de fala do mapuche habitante das cidades, que escritores como Huirimilla (2003) e David Aníñir (2009) articulam em suas poesias uma poética mapuche

urbana. A construção dessa poética acontece através do evidenciamento de processos transculturais entre a cultura mapuche e a chilena com influências da neocolonialidade contemporânea. Ao realizarem a criação de uma poética firmada sobre o entrelugar, as obras recuperam os ecos das palavras de de Inca Garcilaso e Guamán Poma. No entanto, em *Mapurbe* de Aníñir (2009) há uma atualização da construção do entrelugar sob a perspectiva mapuche urbana através de uma produção artística que catalisa, nos três âmbitos apontados por Rama (1984) (linguagem, estrutura e cosmovisão), a representação de processos transculturais.

O resultado é que, ao passo que Aníñir (2009) cria uma estética capaz de representar a sociológica encruzilhada cultural em que vive, critica as novas articulações do “mundo al revés” da colonialidade. Recuperando as referências poéticas da cidade como um espaço marcado pela desconexão com a coletividade e com o território ancestral, para a percepção do território-corpo como lugar da ancestralidade; da ‘desordem’ epistemológica provocada pelo espaço urbano, para a construção de uma nova ordem possível. Assumindo o corpo inserido no espaço urbano como território de memórias, é que ocorre a transformação do *não lugar* em *lugar-lar*. Assim, a publicação da obra assume uma função identitária performativa, contribuindo para a desarticulação da ideia essencialista do indígena nas sociedades latino-americanas e, por fim, articulando prática e discurso *decolonial*.

5 A REPRESENTAÇÃO DO CORPO-TERRITÓRIO EM “PARIAS ZUGUN”, DE ADRIANA PINDA E “LA SEDUCCIÓN DE LOS VENENOS”, DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF

*Atrás quedaron los cantos,
el vértigo y el vacío,
la mirada fija en sí misma
las huellas del retorno
y del exilio
El bosque no es más que un recuerdo
del Éden que nunca nos fue prometido
(MORA CURRIAO, 2010, p. 381)*

Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 35) recobra a conclusão de Lévi-Strauss quando afirma que a natureza humana tem como característica a negação de sua própria generalidade. O antropólogo brasileiro destrincha as perspectivas presentes no relato que possibilitou ao antropólogo francês a afirmação desta característica estrutural da humanidade enquanto espécie. A reflexão se dá a partir do relato de que, nas Antilhas, os indígenas submergiram os corpos dos europeus na água para verificar se seria possível que houvesse outras corporeidades idênticas às indígenas capazes de serem habitadas por uma alma já dada como existente (pois, sob a cosmovisão indígena, a alma estaria presente em todos os seres); ao passo que, de forma inversa, os europeus buscavam identificar a presença da alma, numa corporeidade que para eles já era dada. O caso apresenta um dilema de ordem comum, mas sob perspectivas heterogêneas. No entanto, apesar de ambos questionamentos apontarem para o intuito comum de negação da generalidade humana, enquanto os indígenas desconfiavam se os europeus, com seus corpos idênticos/diferentes eram deuses, os espanhóis duvidavam se aqueles corpos diferentes/idênticos chegariam a ser humanos, ou inferiores, como a corporalidade animal (sob a perspectiva da cosmovisão ocidental).

Ao compreenderem que todos os seres (humanos ou não) são dotados de corporeidade, os espanhóis negam a generalidade da alma. O conceito de alma, para a cosmovisão ocidental, é relacionado ao monoteísmo e à fé católica. Por não cultuarem um deus monoteísta e não cultivarem a sintaxe mitológica cristã, os povos originários tiveram a sua corporeidade inferiorizada pelos espanhóis — justificada pela não-presença da alma — e esta é a base do pensamento racista. Para Quijano (2010), o pensamento racista articulado na colonialidade refere-se a elementos da corporeidade quando justifica o domínio dos corpos considerados

“humanos” (porque dotados da alma católica) sobre aqueles “sem alma” (porque vivenciam outra cosmovisão). Para Quijano (2010, p. 126) o corpo é a espacialidade referencial da ideia de raça: “a cor presume o corpo”.

Desde os primeiros relatos de navegadores e documentos, o agenciamento simbólico da corporeidade indígena foi um elemento de destaque na composição da narrativa dos navegadores. Enquanto Cristóvão Colombo via a nudez dos indígenas como inocente — pois incorporada à paisagem paradisíaca —, Vespúcio (2007) em suas cartas executa uma série de aproximações entre os costumes e corpos daqueles que habitavam o continente originariamente com a ideia ocidental de “animal”, que significa um corpo dotado de uma alma de ordem inferior:

Esta cosa es verdaderamente cierta, pues se ha visto al padre comerse a los hijos y las mujeres, y yo He conocido a un hombre, con El cual, He hablado, Del que se decía que había comido más de trescientos cuerpos humanos, y aún estuve 27 días en una ciudad, donde vi en las casas la carne humana salada y colgada de vigas, como en nosotros se usa colgar el tocino y la carne de cerdo. (VESPÚCIO, 2007, p. 10)

A criação da imagem dos índios canibais, mais próximos dos animais do que de seres humanos, é formada discursivamente e transcorre toda a narrativa do navegador quando se dedica a falar dos povos originários. Nas cartas, constrói-se a ideia de que as pessoas que aqui habitavam não possuiriam “humanidade”, e o artifício utilizado foi lhes dotar de aspectos geralmente atribuídos aos não humanos. Esta aproximação fica ainda mais evidente na ocasião em que Vespúcio trata da corporeidade das mulheres, quando associa a nudez a um ato ‘selvagem’ e libidinoso, sob julgamento moral da perspectiva católica que formava a percepção da sociedade europeia do século XVI; e por isso define as mulheres como “luxuriosas” e com costumes sexuais “fora da credulidade humana” (VESPÚCIO, 2007).

Assim como a paisagem do território latino-americano segue se relacionando com a perspectiva planteada pelos navegadores nas cartas de relação, a identidade indígena e, mais especificamente, da mulher indígena na sociedade ocidental, também é discursivamente construída a partir dos relatos. Segundo Mora Curriao (2010, p. 11), a mulher mapuche sob a perspectiva ocidental: “Muchas veces fue acusada, con el correr de los siglos, de todo aquello que esta sociedade abominaba (el salvajismo, el libertinaje, la prostitución, la brujería, etc.)”. A classificação da mulher sob a perspectiva destes elementos configura a prática de desumanização das mulheres, aproximando-as aos animais, como o fez Vespúcio em suas cartas. Isto se justifica, como planteado por Giorgi (2014), pelo duplo afastamento da identidade

“mulher indígena” da ideia de humanidade (racista e patriarcal). Esta condição conjuga duas outredades: é o outro indígena e o outro mulher.

Gabriel Giorgi (2014) em seu livro *Formas Comunes*, afirma que a categoria animal, sob a perspectiva ocidental, opera como oposto constituinte do conceito de humano. Os animais são corpos sem “alma”, ou de alma de ordem inferior à humana, porque não se acercam à perspectiva de alma católica. Derivando-se dessa premissa as referências de “selvagens”, “bárbaros”, “indisciplinados”, que fazem parte do imaginário da construção racista da humanidade. No entanto, desde os anos 1960 que, segundo Giorgi (2014, p. 12), a categoria “animal” muda de lugar nos repertórios da cultura. A oposição entre homens e animais começa a mostrar-se precária e a ser ressignificada: homem e animal, que eram percebidas como oposições constituintes, passam a ser percebidas de modo contínuo. Essa mudança promove também transformações significativas nas distinções opositivas: “natural/cultural, salvaje/civilizado, biológico/tecnológico, irracional/racional, viviente/hablante, orgânico/mecânico, deseo/instinto, individual/colectivo”, que operam como modalizadoras do pensamento etnocêntrico europeu.

Como alteridade máxima da humanidade, o “animal” carrega em si a significação da vida eliminável ou sacrificável (GIORGI, 2014, p. 16). Entre a animalidade sacrificável e a humanidade que se deve fazer viver são alocados, sob a perspectiva ocidental, diversos corpos e formas de existência heterogêneas:

“marcos de inteligibilidad” que hacen reconocible una vida como humana, como “persona” y como vida “vivable”, en contraposición a los cuerpos irreconocibles social y políticamente, en el arco que va del animal a la no-persona, marcos en relación a los cuales se trazan distinciones entre cuerpos y clasificaciones y jerarquías entre formas de vida. (GIORGI, 2014, p. 16)

As biopolíticas são sistemas complexos de organização dos corpos e manifestam-se através de políticas que operam para a garantia ou abandono de determinadas vidas. As distinções, entre quais corpos o sistema deve fazer viver e quais o sistema abandona à morte, na sociedade latino-americana, são articuladas através dos fluxos e agenciamentos da colonialidade. Quanto mais deslocada a vida da centralidade referencial (masculina europeia), mais abandonada pelo sistema. A compreensão de Gramsci de que a contemporaneidade está marcada por uma “guerra de posições”, ao modo compreendido por Bhabha (2002), assinala também ao lugar ocupado pelos corpos no sistema-mundo. Assim, os elementos agenciados como conformadores de posicionamentos identitários como cor, raça, gênero, geração,

orientação sexual, por exemplo, partem de uma política de classificação que se ancora na corporeidade.

Para Michel Foucault (1997) a organização dos corpos é da ordem da biopolítica, mas a articulação e o controle dos corpos exercidos pelo Estado colonial/moderno sobre os corpos chama-se “biopoder” (poder de abandonar à morte e de fazer viver), que visa garantir a manutenção do sistema político econômico do próprio Estado. A formação da biopolítica e a consolidação do biopoder ocidental, segundo Foucault (1997), funda-se junto aos preceitos da cosmovisão cristã. Durante o século XVII, a moral católica promovia a percepção do corpo como um elemento de conflito em relação à ascese. Para estar mais próximo de deus, o corpo deve ser despotencializado. E, simultaneamente, utilizava a ferramenta da confissão como forma de controle de qualquer experiência do âmbito da corporeidade e da sexualidade. Dessa forma, a moral católica operava sobre a população inibindo o contato com a corporeidade (para se chegar à ascese) e abrindo uma greta de comunicação confessional para a experiência de ordem íntima; sob julgo do mentor homem, o padre confessor. Este processo ocorre de forma mais intensa no caso das mulheres, o que no século XVIII culminou com uma série de autobiografias compulsórias de freiras de clausura, na América Latina. A escrita autobiográfica era a ferramenta utilizada pelos padres-confessores para acompanhar e controlar a trilha espiritual da ascese monástica. A imposição da sua feitura era uma tentativa de controlar do corpo dessas mulheres. Para Foucault (1997, p. 24):

Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso. Se for possível, nada deve escapar a tal formulação, mesmo que as palavras empregadas devam ser cuidadosamente neutralizadas. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra.

Segundo Foucault (1997), é ambígua a maneira como ocorre a inserção da sexualidade na oralidade pela cosmovisão católica pois ao mesmo tempo que incorpora a presença dos corpos e das sexualidades no espaço do possível, relega as experiências do corpo a um lugar de julgamento negativado pela moral católica. Assim, o que Foucault (1997) questiona é que o único aspecto de sexualidade que não sofre com a moralização é a relação parilha heterossexual, desde que esta permaneça silenciada entre as paredes da intimidade do casal. A sexualidade em sua potência livre é relegada ao espaço do privado, da intimidade e vista como nociva dentro do espectro público da sociedade. A atualização das técnicas do biopoder é frequentemente renovada a partir das especificidades de cada momento. O século

XVIII é um momento em que os corpos são percebidos como um problema da ordem socioeconômica:

Uma das grandes novidades nas técnicas de poder, no século XVIII, foi o surgimento da "população", como problema econômico e político: população-riqueza, população mão-de-obra ou capacidade de trabalho, população em equilíbrio entre seu crescimento próprio e as fontes de que dispõe. Os governos percebem que não têm que lidar simplesmente com sujeitos, nem mesmo com um "povo", porém com uma "população", com seus fenômenos específicos e suas variáveis próprias: natalidade, morbidade, esperança de vida, fecundidade, estado de saúde, incidência das doenças, forma de alimentação e de habitat. (FOUCAULT, 1997, p. 27-28)

A ideia de “população” em contraposição ao “povo” diz respeito a compreender a coletividade formada por um grupo de corpos que respondem a uma ordem biológica de funcionamento. A sexualidade, que até então era apenas abordada sob o ponto de vista religioso, passa a participar de discussões em diversos âmbitos: demografia, biologia, medicina, psiquiatria, psicologia, moral, crítica política, etc. Para o autor, essa dispersão temática não é apenas uma extensão contínua dos discursos sobre a sexualidade, mas modifica completamente a própria rede discursiva do tema. Para Foucault (1997), sobre o tema da sexualidade reinava uma certa *interdição fundamental*, a qual é rompida, ainda que apenas para finalidades específicas. A interdição relativa permite que o tema seja pronunciado sob estritas condições e de forma não naturalizada, pois: “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1997, p. 36).

A relação entre biopolítica e a regulação da sexualidade pelo Estado legitima comportamentos, como a heterossexualidade, e condena outros ao âmbito da psiquiatria. De forma simbólica, o que é “normal” e o que é “anômalo”, sob o julgamento cristão, em relação à sexualidade, opera um sistema de punições, marcada, de forma extrema, pela criminalização do prazer que foge à normativa. A sexualidade é um elemento simbólico diferentemente instrumentalizado pelas biopolíticas: “Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 1997, p. 101). Assim, Foucault afirma que os Estados promovem a socialização de condutas de procriação através da implementação de medidas que buscam incitar ou frear a reprodução entre os casais. Essas medidas correspondem à responsabilização dos casais heterossexuais por todo o corpo social.

Sendo a sexualidade um elemento do âmbito da corporeidade, são os corpos femininos que, majoritariamente, passam pelo controle do Estado. Para Foucault (1997), os corpos

femininos, historicamente, foram qualificados e desqualificados como corpos dotados de uma sexualidade saturada. Dessa forma, visto como um corpo patológico, o corpo feminino foi delegado ao âmbito das práticas de controle. Isto porque, para a manutenção da colonialidade e controle populacional, é preciso assegurar a regulação da fecundidade. Os corpos das mulheres são percebidos como elementos substanciais para a realização do controle populacional. Ademais, são funcionais no espaço familiar, responsabilizados moralmente pela reprodução e garantia da vida das crianças, na medida em que cabe às mulheres a responsabilidade biológico-moral do cuidado. O desenvolvimento desta forma de biopoder, para Foucault (1997), foi indispensável ao desenvolvimento do capitalismo porque ela garante o controle sobre todos os corpos inseridos no aparelho de produção e também o ajustamento das populações em seus aspectos econômicos e histórico-culturais às demandas daquele momento histórico. O capitalismo neoliberal como sistema econômico e político provocou uma mudança nos pormenores de trabalho do biopoder.

Assim, Estados modernos ocidentais empreendem o seu domínio sobre a população a partir do corpo feminino, amparado e fortalecido por diversos discursos que são utilizados para manter a sua supremacia sobre estes corpos. Uma das ferramentas empregadas é a judicialização do corpo das mulheres ao estabelecer leis que regulam os seus corpos, como a proibição do aborto ou prostituição, por exemplo. Entretanto, a questão da legalidade é apenas uma das ferramentas operadas pelo biopoder. O leque de ferramentas, ao longo dos anos, tem sido vasto: biológico, medicinal, constitucional, cultural, religioso.

Para Lugones (2014), na sociedade ocidental, a ideia de humano se contrapõe à de não humano através de uma oposição hierarquizada de articulação religiosa. A expansão ibérica, por haver sido financiada pela Igreja Católica, veio fundamentada pela cosmovisão cristã. Como afirma Lugones (2014, p. 937): “a missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica de conquista e colonização. Julgar os/as colonizados/as por suas deficiências do ponto de vista da missão civilizatória justificava enormes crueldades”.

O projeto colonizador, em sua busca por terra, por riqueza, pelo domínio de novas rotas, por poder, utilizava-se das missões católicas para promover a desculturação dos povos e assim aumentar o número de fiéis e consolidar-se no mundo como a visão ideológica do “novo mundo”. Inclusive, era a presença ou ausência de determinados elementos nas culturas locais, tais quais o monoteísmo ou o culto a imagens, o que determinava, através da diferença, a articulação que esses povos teriam na formação do sistema colonial. Recuperando o caso de Lévi-Strauss nas Antilhas, tem-se que a ideia de corporalidade era uma questão para os povos

originários, enquanto que a presença de “alma” (fé católica) era um determinante da animalidade das pessoas que se encontravam pelo caminho.

Por tratar-se de uma obra referencial para a cosmovisão ocidental, a Bíblia consta de diversos perfis arquetípicos para a sociedade cristã, inclusive de mulheres. A representação da mulher existe desde a figura de Eva no livro *Gênesis* e há uma série de outros arquétipos femininos apresentados ao longo dos livros. Eva não é criada em simultaneidade com o primeiro homem, mas depois, e com o objetivo de lhe fazer companhia. Ou seja, não há o agenciamento de uma subjetividade autônoma na figura da mulher. Na verdade, quando Eva demonstra a sua autonomia voluntariosa ela peca. Por isso, o arquétipo de Eva carrega consigo a culpa, que é atribuída ao elemento feminino. Quando Eva é induzida pela serpente — que é um elemento não-humano — a comer o fruto sagrado, movida pela curiosidade de ser “conhecedora do bem e do mal”, assume a agência autônoma sobre a sua ação e aparece como indutora de Adão a que também o comesse. Adão, por outro lado, é dotado de uma “inocência” que o torna incapaz de responder pelos seus atos diante de deus. Essa construção do homem inocente, vítima da mulher perniciosa se confirma quando, ao ser perguntado por deus sobre a razão da desobediência, o primeiro homem atribui a culpa do pecado original: “foi a mulher que me deste por companheira que me deu do fruto da árvore, e eu comi” (GÊNESIS, Cap. 3: 12). E então, o deus cristão os pune, mas é à mulher quem ele responsabiliza pelo pecado original: “Multiplicarei grandemente o seu sofrimento na gravidez; com sofrimento você dará à luz filhos. Seu desejo será para o seu marido, e ele a dominará”, indicando um lugar subalterno à mulher a partir de sua corporeidade. Segundo a referência cristã, o corpo feminino carrega em si as consequências do pecado original e é, portanto, inferiorizado. Esta percepção referencial fundamenta o lugar subalternizado ocupado pelos arquétipos femininos no contexto cristão.

Outra mulher presente no livro é “A Mulher de Ló”. A Mulher de Ló não tem nome. Reitera-se com isso a impessoalidade de sua existência, que é objetificada na posse de seu marido. A Mulher de Ló aparece quando deus julga que Sodoma e Gomorra devem ser destruídas pelo desvirtuamento. Nesta ocasião, Ló é avisado para fugir de lá com sua família e, ao fugirem, a Mulher de Ló olha pra trás e é transformada em uma estátua de sal. É importante ressaltar que a este ponto da história mitológica, em nenhum momento essa mulher de identidade misteriosa, de nome suprimido, havia aparecido no livro. Ela apenas aparece objetificada, como posse, no instante em que desobedece ao marido e olha pra trás:

Quando Ló chegou a Zoar, o sol já havia nascido sobre a terra. Então o Senhor, o próprio Senhor, fez chover do céu fogo e enxofre sobre Sodoma e Gomorra. Assim ele destruiu aquelas cidades e toda a planície, com todos os

habitantes das cidades e a vegetação. Mas a mulher de Ló olhou para trás e se transformou numa coluna de sal. (BÍBLIA, cap. 19: 23-26)

Outra presença feminina no antigo testamento é Dalila. O *Livro dos Juízes*, capítulo 16, conta que Dalila era a mulher e amada de Sansão. Convencida pelos filisteus, Dalila aceita o suborno e trai o marido, descobrindo o segredo de sua força para matá-lo. Dalila carrega em si a mácula da traição e da perniciosidade. E, por último, o *Novo Testamento* traz outro personagem feminino — famoso, mas pouco mencionado na Bíblia — que é Maria Madalena: a mulher apagada da história, silenciada; mas também a mulher que popularmente foi interpretada como adúltera, pecadora. Apesar de também ser a maior seguidora de Jesus, aquela que avisa haver visto Cristo no dia de sua ressurreição (João 20:18; Mateus 28:1-10; Marcos 16:1-11; Lucas 24:1-10; João 20:1-2).

A cosmovisão católica relega às mulheres um espaço inferiorizado marcado pelo sentimento de Culpa. É a inferiorização da mulher, autorizada pelo livro básico das religiões ocidentais, que autoriza o agenciamento da supremacia masculina. O homem, imagem e semelhança de deus, primogênito neste mito, não responde perante os olhos do criador por suas atitudes. Eva, a mulher, é condenada a ser objeto de seu marido, por uma vingança divina, por sua vontade saber, que a aproxima da onisciência do deus absoluto do *Antigo Testamento*. No capítulo de Sodoma e Gomorra, a Mulher de Ló reitera o silenciamento dos personagens femininos na Bíblia, que apenas existem em sua relação com o masculino, sem aventuras. A Mulher de Ló é um conceito vazio, que é composto pela identificação de gênero e pela partícula “de” que simboliza posse de um homem.

Esses arquétipos femininos são cruciais para compreender a submissão dos corpos femininos no sistema simbólico patriarcal. O movimento feminista, de forma particular em cada contexto, luta por recuperar o espaço de paridade de poder das mulheres em relação aos homens. Assim, age na desconstrução e problematização dos arquétipos que servem ao patriarcado. Apesar de nas sociedades indígenas o espaço opositivo-constitutivo destinado à mulher não necessariamente ser inferiorizado, o período colonial propiciou o contato com sistemas simbólicos suplantados e, assim, processos de transculturação que modificam a significação discursiva de gênero.

A partir da percepção do biopoder ocidental como forma de regular territórios e corpos, a feminista comunitária Cruz Hernández (2016) afirma a possibilidade de perceber a retomada da autonomia dos corpos-território, principalmente das mulheres, como uma forma de reivindicação territorial-epistêmica:

Considero que la invitación que deja la propuesta cuerpo-territorio es mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como “acontecimiento ético” entendido como una irrupción frente a lo “otro” donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida. (CRUZ HERNÁNDEZ, 2016, p. 44)

Ao discutir a noção de corpo-território que o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2020), recupera o pensamento de Cruz Hernández (2026), e afirma que no contexto latino-americano a conceituação de território é muito mais abrangente que aquela cultivada pela geografia europeia clássica, que relaciona o território à escala natural ou lógica estatal. Entre os geógrafos latino-americanos, a definição de território relaciona-se com a defesa da vida, da existência e de uma ontologia do lugar. A noção territorial orientada por este eixo permite diferentes escalas da perspectiva de território, as quais se desdobram: “desde os territórios do/no corpo íntimo (a começar pelo ventre materno), até o que podemos denominar territórios-mundo” (HAESBAERT, 2020, p. 76). Para o geógrafo, ocupar o mesmo termo para diferentes escalas do território implica a necessidade de incorporar à noção transformações “em termos de poder decisório/autonomia” (HAESBAERT, 2020, p. 81). Neste sentido, resguardadas as transformações epistêmicas da mudança de escala espacial, compreender o corpo como território, é percebê-lo, no sentido de Santos (2006), como uma espacialidade agenciada por uma epistemologia específica, um lugar habitado por memórias.

Dentre as abordagens geográficas latino-americanas que se propõe a discutir a conceituação de território, Haesbaert (2020, p. 76) afirma a existência daquela majoritariamente relacionada à perspectiva de gênero, a qual:

ênfatiza o território relacionado à escala primordial do corpo, o “corpoterritório”, proveniente principalmente de proposições de pesquisadoras feministas (ou ecofeministas) e do movimento indígena, que atentaram para o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício do poder e como sujeito (corporificado) de resistência.

Para Haesbaert (2020), os povos indígenas, por possuírem uma relação com o corpo diferente da ocidental, possuem formas distintas de conceituá-lo e operá-lo. Por outro prisma, as mulheres feministas, por vivenciarem uma corporalidade inferiorizada sob a referência patriarcal, buscam territorializar a perspectiva do corpo para recobrá-lo como lugar de resistência e pertencimento. Entre as investigações teóricas do movimento feminista articuladas por Haesbaert (2020) em seu artigo estão os trabalhos da própria Cruz Hernández (2016) e da feminista comunitária indígena Maya-xinka Lorena Cabnal (2010).

Cabnal (2010), autoafirmando-se como feminista comunitária, propõe a observação do lugar da mulher na sociedade latino-americana sob a perspectiva racializada. Assim como os poetas David Aníñir (2009) e Huirimilla (2005), que em seus poemas referem-se à colonização através da violência contra o corpo da mulher, a autora propõe a equiparação da invasão da terra com a corporalidade feminina: “Podemos decir que la penetración colonial nos puede evocar la penetración coital, como la imagen de violencia sexual, de la invasión colonial” (CABNAL, 2010, p. 20). A partir desta percepção, Cabnal (2010) afirma que as gerações que nascem dentro da ordem hierárquica e simbólica da colonialidade: “nacen con cuerpos racializados, cuyo pensamiento y actividad estará en función de oprimidas y oprimidos frente (debajo) de opresores blancos y hombres” (CABNAL, 2010, p. 20). Assim, tanto o território pode ser percebido como um corpo, quanto os corpos são espaços que vivenciam o agenciamento de relações territoriais.

Realizar assim a transmutação da percepção do território-corpo para o corpo-território, como é proposto por Cabnal (2010) e Haesbaert (2020), representa a percepção de que a defesa do corpo e do território se apresentam como ações contíguas de desmonte da colonialidade. Por esta razão, Cabnal (2010, p. 23) afirma:

En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de mi territorio cuerpo tierra, asumo la recuperación de mi cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la junto con la defensa de mi territorio tierra, porque no concibo este cuerpo de mujer, sin un espacio en la tierra que dignifique mi existencia, y promueva mi vida en plenitud. Las violencias históricas y opresivas existen tanto para mi primer territorio cuerpo, como también para mi territorio histórico, la tierra.

A defesa do território corpo-terra como proposta por Cabnal (2010) afirma que, para que haja uma liberação dos aspectos coloniais que incidem sobre a sua corporalidade, é necessário que exista uma forma diferente de se relacionar com o território externo. Pois tratam-se de elementos que respondem a relações análogas. Isto é, há a interdependência entre o recobro do território para a ação do corpo e a libertação do próprio corpo, pois ambos são articulados pela colonialidade patriarcal. No entanto, Cabnal (2010) propõe a percepção dos patriarcados de forma plural, porque, como indígena, afirma que cada cultura tem formas diferentes de operar o princípio de dominação masculina, assim como possui diferentes discursividades sobre o que significa ser mulher.

Judith Butler (2007) afirma que não pode haver uma experiência única e comum do “ser mulher”, isto porque a categoria de gênero “no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales,

de classe, étnicas, sexuais y regionales de identidade discursivamente constituídas” (BUTLER, 2007, p.49). Em outras palavras, a crença de que haveria uma certa “base universal para o feminismo” em todas as culturas, para Butler, é falaciosa, isto porque um feminismo universal teria que lidar com um patriarcado universal, que também não existe. Para compreender o posicionamento feminino dentro de um determinado contexto social é preciso perceber de que forma se agenciam as particularidades político-culturais que produzem a significação da mulher dentro de sua discursividade específica. Assim, é imprescindível a particularização do feminismo.

A antropóloga argentina Rita Segato (2012 p. 113) afirma ser necessário atentar sobre o sobre o jogo de posições da colonialidade no contexto da América Latina:

Apesar de ser a colonialidade uma matriz que organiza hierarquicamente o mundo de forma estável, esta matriz tem uma forma interna: existe, por exemplo, não só uma história que instala a episteme da colonialidade do poder e da raça como classificadores, mas também uma história da raça dentro dessa episteme; existe também uma história das relações de gênero dentro do cristal do patriarcado.

Para a antropóloga, o mundo latino-americano é formado pela episteme da colonialidade e por isso se torna bastante problemático ignorar as relações de trocas culturais aldeia-mundo. O posicionamento da investigadora se constrói em contraposição à ideia de patriarcado universal, do “feminismo europeu”, mas também se afasta do posicionamento assumido por teóricas latino-americanas, como Maria Lugones, de que o gênero não é um elemento estruturador quando se trata dos povos originários. Para Segato (2012, p, 117):

Dados documentais, históricos e etnográficos do mundo tribal, mostram a existência de estruturas reconhecíveis de diferença semelhantes ao que chamamos relações de gênero na modernidade, que incluem hierarquias claras de prestígio entre a masculinidade e a feminilidade, representados por figuras que podem ser entendidas como homens e mulheres. Apesar do caráter reconhecível das posições de gênero, nesse mundo são mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições que se encontram interditas em seu equivalente moderno ocidental.

Apesar de haver diferenciações relativas aos gêneros entre os povos originários, a antropóloga adverte sobre a necessidade de compreender a diferença primordial entre o pensamento binário e o pensamento dual, isto porque, para ela, a primeira estrutura está baseada na ideia da existência de um elemento em detrimento de outro, enquanto que o dualismo se caracterizaria pela complementaridade entre as partes. Dessa forma, ainda que haja a discriminação de gênero nas comunidades indígenas pré-intrusão, não necessariamente estará submetida a uma relação hierárquica de poder como na modernidade ocidental. Segundo a própria Segato (2012), os estudos apontam que os gêneros nas sociedades indígenas são espaços

muito mais permeáveis que nas sociedades ocidentais. Assim, Segato (2012) refere-se a ideia de “patriarcado de baixa intensidade” nas comunidades originárias e sua argumentação aponta que, a partir do momento em que se instaura o processo colonial, ocorrem contatos interculturais e a influência do patriarcado ocidentalizado. Para ela, o trânsito aldeia-mundo proporciona uma série de interfaces entre a realidade estatal e o “mundo-aldeia”, pois: “Com cruzamentos variados de influências benignas e malignas, um entre-mundo regressivo, conservador e um entre-mundo progressivo; uma infiltração maléfica da modernidade na comunidade e uma infiltração benéfica da modernidade na comunidade.” (SEGATO, 2012, p. 114). Este trânsito proporciona uma série de infiltrações culturais de mão dupla, próximas à ideia de transculturação de Ortiz (1989) e operam, segundo Segato (2012) e Cabnal (2010), nas modificações das relações de gênero dentro das historicidades indígenas.

Sob a perspectiva da modernidade colonial, María Lugones (2014, p. 936) mapeia de forma rizomática as intersecções da colonialidade na América Latina:

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas — como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens.

Assim, o espaço ocupado pelo indígena é agenciado opositivamente em relação à referência ocidental através do pensamento racista; enquanto que a mulher indígena não somente ocupa um espaço subalterno em virtude da classificação racista, mas também pelo instaurado machismo patriarcal. Como afirma Spivak (2010, p. 85): “no contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado”.

Em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010) Gaytari Spivak faz uma crítica à teoria pós-estruturalista ao apontar a prática da invisibilização do lugar de fala dos críticos pós-estruturalistas, ao ocuparem um discurso de “teoria investigativa transparente”, disfarçando as limitações da perspectiva teórica. O eixo da crítica realizada por Spivak versa sobre a falsa “representatividade” “do outro” na obra dos autores. Para a autora, a questão da mulher parece ser particularmente problemática em relação ao seu agenciamento pela “elite cultural”, e ela fala e trata da transformação de práticas culturais do sistema simbólico indiano em contato com o intervencionismo imperialista vigente. Spivak (2010) também questiona a existência de um

feminismo universal, porque também não concebe uma representação do feminino que seja única. E, para a autora, esta é uma das limitações da representatividade:

Ao buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual pós-colonial sistematicamente "desaprende" o privilégio feminino. Essa desaprendizagem sistemática envolve aprender a criticar o discurso pós-colonial com as melhores ferramentas que ele pode proporcionar e não apenas substituindo a figura perdida do(a) colonizado(a). Assim, questionar a inquestionável mudez da mulher subalterna mesmo no projeto anti-imperialista dos estudos subalternos não é, como sugere Jonathan Culler, "produzir a diferença ao diferir" ou "invocar [...] uma identidade sexual definida como essencial e privilegiar experiências associadas a essa identidade" (SPIVAK, 2010, p. 114)

Assim como o projeto colonial articulou uma gama de discursos exógenos sobre os povos originários, ao longo dos séculos também é articulada à ideia de mulher uma série de discursos, os quais majoritariamente são criados pelos homens como formas de manter o patriarcado. A experiência de ser mulher agencia diversas corporalidades e experiências culturalmente distintas, não há uma representação única, nem mesmo um padrão. A representação dos corpos femininos, em obras artísticas feitas por homens é comum e aceita, contudo, apesar de as representações femininas realizadas por mulheres tomarem cada vez mais espaço na contemporaneidade, ainda não há uma equiparação histórica do silenciamento feminino nos diversos âmbitos, inclusive intelectual e artístico. Assim como quando o indígena reclama a possibilidade de narrar para romper com estereótipo caro à colonialidade, quando uma mulher representa a sua corporalidade e sua experiência, contribui para a complexificação da representação da mulher, principalmente a mulher subalternizada. Michele Perrot (2003) afirma que, apesar de as mulheres serem “as sem-voz da História”:

O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003, p. 13)

O silêncio das vozes das mulheres sobre a representação de seus corpos é posto em contraste, pela autora, com a ideia de sua “onipresença” nos discursos masculinos. No entanto, a racialização do feminismo se faz necessária para que não incorramos, segundo Spivak (2010, p. 151), na armadilha do imaginário racista de que há “homens brancos, procurando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura” (SPIVAK, 2010, p. 151). Para Spivak é necessário o desenvolvimento do trabalho intelectual de mulheres dedicado a fazer uma

contranarrativa da significação sexual/de gênero na história ocidental em que esta diferença é negatizada. Sob esta perspectiva, a autora afirma:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da "mulher do Terceiro Mundo", encurralada entre a tradição e a modernização (SPIVAK, 2010, p. 157).

Reitera-se assim a necessidade de pensar a historicidade do significado da experiência da mulher nos sistemas simbólicos os quais participa, não só o ocidental, mas também percebê-la a partir de um posicionamento ético que é heterogêneo e de significação plural. O corpo da mulher é um corpo discursivo e, numa cultura falocêntrica como a ocidental, permeado por debates majoritariamente empreendidos por homens que, a partir de uma “inocência nociva” (SPIVAK, 2010), por vezes não percebem a limitação representativa de seu lugar de fala e, portanto, não possuem em seu discurso a representatividade adequada.

Por esta razão, a compreensão do corpo, principalmente da mulher, como território de disputa na sociedade latino-americana contemporânea, torna a representação do território-corpo da mulher um dêitico discursivo marcado pela colonialidade, e então, um espaço potente para a articulação de uma teoria-prática descolonizadora.

No contexto latino-americano, o conflito entre a ascensão da alma e a corporeidade fez parte da literatura mística monástica do século XVII. Exponente da poesia mexicana do século XVII, a monja mestiça Sor Juana Inés de la Cruz, compreendia a sua vontade de saber como divina (PAZ, 2010), apesar das limitações estabelecidas para as mulheres no contexto da sociedade patriarcal. Disposta sobre a estética barroca do seu tempo, a obra que Sor Juana desenvolveu com maestria é composta por cartas biográficas e lírico-amorosos, e também eróticos.

Por assumir como divina a sua missão ilustrada e por abordar, em seus poemas, o corpo feminino desde o seu lugar de Monja, Sor Juana Inés de La Cruz sofreu censura e represálias por parte da Igreja e do controle metropolitano. A insurgência da lírica de Sor Juana Inés de La Cruz, todavia, torna-se uma referência, inclusive textual, para a poesia das poetisas mapuche abordadas neste capítulo. O corpo, para Sor Juana, não é um lugar agenciado à priori, mas segundo a alma que o ocupa: “Y solo sé que mi cuerpo / sin que a uno u otro se incline / es neutro, o abstracto, cuanto / solo el alma deposite”. O agenciamento do corpo realizado por Sor Juana Inés de La Cruz é marcado pela abdicação e repressão do encontro sexual pela sua vida monástica, o que também demonstra uma insurgência ao lugar relegado às mulheres pela sociedade ocidental (o casamento).

As obras *Pu llimeñ ñi rupázuamelkaken / Seducción de los venenos*, de Roxana Miranda Rupailaf (2008) e *Parias Zugun*, de Adriana Pinda (2014) tem em comum, além de serem escritas por autoras mapuche contemporâneas, o fato de vincularem ao território-corpo poéticas insurgentes. Por esta razão, buscarei identificar de que forma se dá a representação do território-corpo no contexto particular de cada obra.

5.1 O SURGIMENTO DE UM CORPUS POÉTICO DE MULHERES MAPUCHE

Moraga García (2016) afirma que a emergência de um *corpus* poético de mulheres mapuche, é um processo vinculado ao protagonismo político das mulheres indígenas na América Latina. Para a autora, este protagonismo é mais visível no Chile a partir dos anos 1990, com a ampliação da participação de mulheres nos movimentos e articulações mapuche para a reivindicação do território.

Historicamente, dentro dos centros de luta pela reivindicação da terra nos anos 1990, a presença de lideranças mulheres era incipiente, sendo raras as exceções. Rosa Isolde Pailalef é uma mulher mapuche da comunidade do Chanco que participa ativamente da construção política no movimento mapuche desde 1970. Dentro do seu *Rahue* foi a primeira mulher a ocupar um espaço de diretoria e também a publicar uma autobiografia. A vida e a luta de Pailalef foram narradas em uma autobiografia mediada pela antropóloga chilena residente nos Estados Unidos, Florencia Mallon, *Una flor que renace*: autobiografia de una dirigente mapuche (2002). Pela particularidade de sua trajetória, o lugar ocupado por Pailalef é marcado pela vivência fronteiriça entre o mundo mapuche e o não mapuche sob o ponto de vista de uma mulher. As memórias narradas de Pailalef (2002) apresentam a complexidade de uma mulher que percebe em sua corporeidade o entrelugar e assim o articula como território de resistência e prática política.

No contexto latino-americano, as autobiografias modernas para Diana Klinger (2007) podem ser divididas em dois grupos: o primeiro corresponde ao final do século XIX, período em que eram publicadas as autobiografias de personalidades importantes para a construção da identidade nacional dos países que proclamavam a independência. Essas autobiografias funcionavam como uma metonímia da história da criação de uma nação. Os personagens que possuíam o aval de publicar uma autobiografia naquele contexto eram homens, brancos e de importância para a política nacional, como é o caso, por exemplo, da publicação, em 1850, da autobiografia *Mi defensa, Recuerdos de Provincia*, de Domingos Faustino Sarmiento (2001).

Contribuindo para a “formação nacional”, pautada majoritariamente pelas histórias de “heróis” masculinos e brancos. No entanto, as narrativas de histórias pessoais de personagens periféricos foram alcançando uma importância maior desde o período ditatorial, através das autobiografias-testemunhos das vivências de pessoas num período de repressão, que corresponderiam ao segundo momento das narrativas autobiográficas no continente. Apesar de essa modificação assinalar para a paulatina abertura na própria composição social do gênero autobiográfico, pela sua histórica utilização, o gênero em si também concede solenidade às vidas dos seus personagens. No caso da autobiografia de Pailalef, trata-se da construção da trajetória pública de uma personagem que ocupa um espaço de liderança e de poder em sua comunidade, assim como eram as autobiografias dos conquistadores; mas também, no macrocontexto, apresenta a narrativa da história de vida de uma mulher indígena na sociedade latino-americana racista e machista, o que confere à obra um caráter heterogêneo (CORNEJO POLAR, 2013). Por integrar a gestão do movimento político mapuche pela liberação da terra, a autobiografia de Pailalef nos apresenta a visão privilegiada dos bastidores da luta mapuche através do olhar de uma mulher. O lugar de fala da autora é marcado por tensões intensificadas pelos seus posicionamentos sociais e políticos interculturais. Ao identificar-se, através da auto determinação como mulher, mapuche, católica e, depois, democrata cristã, Pailalef (2002) evidencia, além de suas prioridades de causas, uma relação híbrida com a construção de sua identidade como figura pública e de liderança. O seu lugar de fala conjuga tanto elementos subalternos sob a perspectiva da sociedade ocidental quanto sob o ponto de vista mapuche (por ser democrata cristã).

Dentro do contexto mapuche, foi no ano de 1991, período da transição democrática no Chile, que surgiu a primeira organização de mulheres mapuches, a “Keyuklean pu zomo”. Sobre o sentido da expressão em mapudungún, esclarece Pailalef (2002, p. 215): “La verdad es que según el contexto, la frase “Keyuklean pu zomo” significa mujeres en acción, solidaridad entre mujeres”. Essa definição, que pode ser aproximada ao sentido de sororidade, quando atrelada à perspectiva mapuche opera como política afirmativa não somente no âmbito da racialização do feminismo, mas também das causas dos povos originários — o que a aproxima das feministas comunitárias. A união de mulheres mapuches com interesses políticos atendeu a uma série de reivindicações relacionadas às demandas das mulheres tanto referentes à espacialidade do *Lof* e do *Rahue* (divisões político-sociais da sociedade mapuche), quanto à esfera política ocidental. Dentre as reivindicações constavam:

Que las mujeres éramos mayoría; que las mujeres generalmente hacíamos la mayor parte del trabajo doméstico y productivo; que hacíamos la mayor parte del trabajo tradicional, de las costumbres; que las mujeres éramos educadoras por esencia, las dadoras de vida. Y esos fueron los cuestionamientos que nos

hicimos al inicio, dirigimos, de la organización de mujeres. (PAILALEF, 2002, p. 215)

O depoimento da dirigente assinala que mesmo dentro da sociedade mapuche daquele momento havia demandas substanciais nascidas das relações de poder homem/mulher, isto é, da biopolítica mapuche, as quais justificaram o surgimento da organização de mulheres mapuche. E assim, Pailalef (2002, p. 215) continua:

nosotras nacimos precisamente porque en ninguna de las organizaciones mapuches a la mujer le daba un papel preponderante. Siempre estaban en los cargos secundarios, para los cargos de secretaria, de tesorera, de encargada de tal o tal cosas en las comunidades, en la ciudad eran las que preparaban la mesa, las que servían y las que se sentaban, para servir de florero.

Desta forma, mesmo presentes nos espaços políticos, as mulheres ocupavam cargos secundários, sem uma divisão representativa equitária. Os homens eram os que ocupavam a maioria quase completa dos cargos de poder. Para Moraga García (2010), o surgimento de um *corpus* poético de mulheres mapuche se conecta com a organização política de “Kelluklean pu zomo”:

una de las primeras organizaciones exclusivamente femeninas fue la asociación de mujeres mapuches “Kelluklean pu Zomo” (ayúdanos entre mujeres), liderada por la dirigente política Isolda Reuque. Esta organización ya manifestaba objetivos relacionados con las necesidades específicas de mujeres, tales como “la dignificación de la mujer mapuche” y su participación directa en la toma de decisiones. Aunque la mayor parte de las poetas no estaba directamente vinculada a organizaciones de mujeres, es necesario no olvidar que el movimiento mapuche en general, y en particular el de mujeres, además de constituirse en fuerza política de movimientos reivindicativos, incorporaba e incorpora el ámbito cultural de la sociedad mapuche. Por lo tanto las prácticas estéticas están estrechamente imbricadas a las diferentes discursividades que denuncian el conflicto histórico causado por los españoles y luego por los chilenos (y *argentinos*), y por lo mismo, la necesidad histórica, cultural y política de posicionar diferencias a través de la reivindicación de sujetos culturales y sociales velados de la memoria del relato oficial de Chile y Argentina. (MORAGA GARCIA, 2010, p. 223)

Ainda que nem todas as escritoras estivessem diretamente presentes na associação de mulheres mapuche, observa-se uma consonância entre as reivindicações das mulheres indígenas no campo político e a criação de um projeto estético poético de mulheres, porque em ambas as esferas há a afirmação e ressignificação da colonialidade através da inscrição da voz das mulheres mapuches na paisagem discursiva latino-americana, até então majoritariamente veladas pela história oficial. Em face ao posicionamento subalternizado da identidade de mulher mapuche, a política faz parte da sintaxe temática ocupada pelas poetas, em suas poesias o território-corpo é apresentando como aquele que o sistema capitalista não é capaz de incorporar.

Ainda assim, é possível perceber uma coincidência entre as situações das mulheres nas sociedades ocidental e mapuche a partir das reivindicações realizadas, na medida em que os dois sistemas simbólicos operam distinções através de gênero. Nas duas sociedades ficam dedicadas à mulher atividades relativas ao meio familiar e à casa, ainda que as negociações ocorram de diferentes formas nos diferentes meios. A experiência poética das mulheres mapuche surge a partir da esfera do convívio e dos espaços por elas ocupados. É comum às diversas autoras o tratamento de uma poética do convívio marcadas por escolhas afetivas. Di Leone e Pedrosa (2008) compreendem o convívio e o afeto como elementos relacionais que não devem ser lidos sob uma perspectiva apaziguada, mas tensional: “convívio apaziguado, assim como os afetos baseados na identificação, são largamente utilizados pela publicidade, pela propaganda e pela política mais perversa e nacionalista” (DI LEONE; PEDROSA, 2008, p. 60). A utilização do critério do afeto como um elemento capaz de gerar a articulação das escolhas poéticas, conforme Di Leone (2015), é um elemento afirmativo de vários escritores contemporâneos por tratarem de temas da intimidade, do cotidiano, da corporalidade. Aqui pretendo perceber a ideia de afeto como aquilo que, pelo convívio, incide sobre a vida, então, em comunhão com a perspectiva de território e que se desenvolve de forma particular em cada obra individualmente.

Pelo prisma do agenciamento social do feminino, Butler (2007), Spivak (2010) Segato (2002) e Cabnal (2010) afirmam ser preciso considerar a relatividade de ser mulher nos diferentes contextos simbólicos e dessa forma também relativizar os diferentes patriarcados. Mora Curriao (2010) em “De versos y voces: *ül* registrados y poesía mapuche contemporánea”, afirma que “en la cultura tradicional mapuche hombres y mujeres son dueños del canto y del relato, del *ül* y del *nütram*. Sin otra restricción que la que otorga mayor capacidad de contar y de narrar” (MORA CURRIO, 2010, p. 10-11). Assim, para a autora, seja no registro escrito ou oral da palavra, diferentemente das sociedades ocidentais, homens e mulheres sempre tiveram, na sociedade mapuche, uma relação equitária com a produção de gêneros discursivos e artísticos. Por esta razão, Mora Curriao (2010, p. 11) afirma:

La producción poética ha sido una de las prácticas en la que la participación activa de las mujeres ha tenido mucha importancia. El canto de mujeres (*llamekan*, por ejemplo) o diversos tipos de *ül*, *nütram*, *epew* y otros relatos, eran parte de su producción estético verbal desde mucho antes que se instaurasen las repúblicas, según consta en crónicas de la época colonial y en la memoria de nuestros *kuifkeche* (ancestros).

Apesar da crítica observar a participação feminina na produção discursiva na sociedade mapuche originária, com a colonização as mulheres poetisas trilham um caminho específico para

o desenvolvimento da poesia escrita. A pesquisadora Moraga García, no artigo “Antesala inaugural en la escritura poética de mujeres mapuches durante las décadas de 1970 y 1980” (2010), afirma que, em suas investigações, encontrou registros de um grande número de mulheres que, durante as décadas de 1970 e 1980, passaram a frequentar “oficinas de escrita” propostas pelo Estado para as periferias dos centros urbanos, o que teria sido decisivo para o surgimento e para a consolidação das primeiras poetisas mapuche.

As oficinas de escrita propostas no contexto do governo totalitário, com o objetivo de integrar os indígenas à cultura do Estado chileno, que assumia como bandeira uma política de práticas anti-indigenistas, foram rearticuladas pelas escritoras mapuche para a criação de uma poética combativa. Dessa forma, o referido projeto de fundo aculturador acabou por possibilitar para homens e mulheres mapuche mais uma ferramenta de resistência anticolonial.

Argumenta neste sentido a publicação, em 1992, do poeta mapuche-huilliche Elicura Chihuailaf. No artigo “Mongley Mapu ñi püllu chew llenmuyiñ”, na revista *Simpson Siete*, o poeta elenca poetisas que, a partir de 1981, foram publicados formalmente e entre eles há a presença de nove mulheres: Rayén Kvyen, Graciela Huinao, Adriana Pinda, Sandra Trofilal, María A. Reiñaca, Kareem, Marta-queo, Angélica Hucirva, Jessica Cona e María Isabel Nahuelcoy. A emergência quase simultânea à masculina de mulheres escritoras insinua uma menor interdição na cultura mapuche em relação à ocidental da mulher acerca da escrita literária e artística.

No entanto, Mora Curriao (2010) afirma que as políticas de desculturação de autores e autoras mapuche se apresentam como continuidade das relações invisibilizadoras que os Estados chileno e argentino estabelecem com os povos indígenas no âmbito das políticas nacionais. No contexto argentino, essas políticas de “araucanização” são ainda mais intensas, o que justifica a menor presença de poetisas identificados como mapuche no território. Assim, ainda que a produção se dê de forma equiparada entre homens e mulheres no contexto mapuche, a recepção da crítica ocidental operou por algum tempo no embranquecimento da identidade dos escritores e escritoras. Um exemplo dessa prática é a publicação da poetisa Liliana Anchileo, que tem sua poesia sob o título de “poesia patagônica” em uma antologia destinada a “poetisas argentinos”.

Apesar do problema relacionado à recepção dos textos, a poesia mapuche de autoria de mulheres possui características próprias, profundamente relacionadas à questão da mulher racializada na sociedade ocidental e, portanto, constitui-se como uma ferramenta potente para ressignificar o lugar da mulher indígena no contexto latino-americano. A autorepresentação do corpo como um território de disputa e de pertença faz parte da complexificação da

discursividade ancorada sobre o corpo da mulher enquanto símbolo e isso se dá de diferentes maneiras. Na poesia mapuche contemporânea de autoria feminina, o território-corpo é representado em diversas acepções, entre elas destacamos: corpo como território da natureza e corpo como território invadido. Todavia, em ambos os casos, ao trazerem o corpo para o campo da poesia o apresentam como um território retomado e transcendente.

Cada uma dessas formas de representação do território-corpo surge a partir da compreensão do corpo sob uma epistemologia diferente. A primeira forma apresentada aqui para significar o corpo da mulher se dá através do estabelecimento de uma relação harmônica entre o corpo feminino e a natureza. A interconexão entre a corporeidade e os ciclos regulados pelo tempo/espço da cosmovisão da terra. O poema “mujer”, da poeta mapuche Eliana Pulquillanca Nahuelpán (2010, p. 435) propõe esta forma de representação.

Vertiente infinita,
amasijo de fuego,
se enciende mi arcilla.

En mi verde musgo
llevo mi enredadera
mes a mes me deshielo.

Es la vida y su ciclo
bendita madrugada
coreógrafa del tiempo
luz de las cascadas.

Na primeira estrofe do poema lírico, Nahuelpán, a poeta, relaciona a corporeidade da mulher com a ideia da argila, que se refere à terra em sua possibilidade criadora, o corpo feminino representa o continuum (“vertiente infinita”) da espécie. Na segunda estrofe, a poeta inicia o estabelecimento de uma relação entre a corporeidade feminina e as plantas e flores, através do signo da “enredadera” e seus ciclos de flores (mês a mês, como a ovulação no corpo com útero). Assim, os ciclos da natureza se relacionam de forma harmônica e regulam a experiência o território-corpo da mulher.

O corpo-território como um espaço marcado pela regulação da natureza, desde a perspectiva mapuche, apresenta-se como espaço transcendente — no qual é possível acessar a “Tierra de Arriba” (*Wenumapu*), ao modo dos sonhos e do *nguillatún*. Também considero como parte desta perspectiva do corpo-território a poesia de autoras mapuche que vivenciam rituais a partir da percepção da corporeidade. Como é o caso dos poemas “Macitun”, da poeta mapuche Aylin Ñacucheo (2010, p. 401) e de “Nguillatún”, de Graciela Huinao (2003, p. 119).

No primeiro poema, o corpo da mulher recebe a vibração do *kultrún* sagrado e então transforma-se em um território capaz de mediar o contato com seres provenientes dos outros mundos mapuche, como se observa na segunda estrofe:

La gran mujer que lo sostiene en su vientre vibra con él
y con su *nwen* se comunica.
Se escucha entonces el hablar de los bosques,
de los cerros,
de las aves,
de la tierra
del mapuche. (ÑACUCHEO, 2010, p. 401)

O *machitun* é um ritual de mediação entre realidades natural e sobrenatural. Nele, a *Machi* (*gran mujer*) se utiliza de seu corpo através do encontro com sua força (*nwen*) e seu espírito para se comunicar com os ancestrais. Neste sentido, o corpo da mulher é apresentado como um território naturalmente dotado de força e potência de transcendência.

No poema “Nguillatún” a poeta Graciela Huinao se refere a outro elemento da ritualística mapuche. Da mesma forma que no poema de Ñacucheom, o corpo-território da mulher conecta-se com o ritmo do *Kultrún* e então passa a transfigurar-se no território-corpo sagrado:

Al canto de la machi mi cuerpo se agita.
Alerto los sentidos
y el manantial de tus ojos
por la cordillera de mi cuerpo
cae sobre las lánquidas
flores de mi vestido. (HUINAO, 2003, p. 119)

Ao utilizar elementos da natureza biofísica do território (“*manantial*” e “*cordillera*”) para referir-se a elementos da corporeidade da mulher e do observador masculino, a poeta apresenta a fusão entre corpo e território através do canto e do contato com a música ancestral. No poema de Huinao há a referência a uma pessoa masculina (“*mi hombre*”), também partícipe do ritual, e a quem a poeta se dirige: “arranco de mi cuerpo / tus manos”. O *nguillatún* se torna um espaço performativo para a liberação do território-corpo das amarras da colonialidade, através do contato com a “Tierra de Arriba” (*Wenumapu*).

A ideia de retomada do corpo-território, a partir da vivência ritualística, como a apresentada no poema de Huinao (2003), ancora-se em outro prisma da representação da corporeidade na poesia mapuche de autoria feminina correspondente ao corpo invadido. Essa construção simbólica, do corpo violentado, instaura-se em diferentes escalas e de forma complementar: corpo-território e território-corpo. A poeta mapuche Ivone Coñeucar (2010, p. 275) no poema “[sueño de la casa propia]” escreve sobre uma casa que é corpo. Ao identificar

seu corpo como o território da casa, Coñeucar o relaciona ao espaço afetivo de intimidade e proteção. Esta relação se estabelece já nos primeiros versos do poema: “mi casa tiene unas manos que entran por todos los lados / por las rendijas / y las sombras/ unas memorias sin brazos y sin cuerpo hurguetean mi casa costra / mi casa sangre / mi casa útero / mi casa patria / mi casa bandera.” (COÑEUCAR, 2010, 275). Apesar de a relação casa-corpo acompanhar todo o poema, Coñeucar (2010) também se refere, através da repetição anafórica (sangre, útero, pátria, bandeira), a diferentes escalas territoriais. Ao longo do poema a autora afirma:

en esta mi casa donde me acosa la claustrofobia y pesa tanto la piel
con tantas manos pegadas en mis costras y ventanas. mi casa tiene
una herida con pus / unas manos se embarran de pus / y mi patria se
me pudre / padre / se me pudre la boca cuando trato de decir adiós.
padre estoy sola en mi casa y unas manos padre y unas manos / nadie
me cuida en este mi encierro / construí el lugar perfecto / dejé todo
fuera / llené de candados y no hay llaves padre. estas / estas manos me
alcanzan / no quiero que me masturben padre / sálvame que me pudro.
(COÑEUCAR, 2010, p. 275)

A casa-corpo, como planteada pela poeta, é dotada de elementos antagônicos: é proteção, é ferida e não se pode fugir dela. Mesmo que a poeta construa os muros de proteção, as grades e os cadeados, as mãos da casa conseguem ultrapassar e acessá-la, violentando-a, e assim sela-se um processo do qual o eu-lírico não consegue se esquivar: “se me pudre la boca cuando trato de decir adiós”. O poema de Coñeucar (2010), que também faz parte da trilogia *Patriagonia* (2014) — formada pelas obras *Catabática*, *Adiabática* e *Anabática* —, assume um tom confessional que é próprio das poesias e autobiografias eclesiásticas, principalmente ao referir-se à figura do “padre”. As mãos que a molestam, apesar de aparecerem à revelia de sua vontade (o que conota a ideia de violência sexual) aparecem como parte da casa-corpo e não oriunda de elementos externos, o que demonstra uma luta interna do eu-lírico com a culpa do prazer cristã (representada pela figura do padre). A casa-corpo é invadida, as mãos não a obedecem — tapam a sua boca: “me amordazan con mi bandera” (COÑEUCAR, 2010). Ao final a poeta escreve não tratar-se de um sonho: “Yo no dije sueño / yo desperté padre / desperté / y todo / estaba así” (COÑEUCAR, 2010). A estrutura do poema, escrito sem pausas, mediado apenas pelos signos de “barra”, aproximam o poema da ideia de angústia, culpa, confissão. O eu-lírico do poema é vítima da violência oriunda de um processo que aparece difuso na poesia: “unas memorias sin brazos y sin cuerpo hurguetean mi casa costra” (COÑEUCAR, 2010). Ao afirmar não se tratar de um sonho, a autora recobra a contraposição sonho/colonialidade apresentada na poesia mapuche de uma forma geral. O sonho, relacionado à transcendência; o ‘contrasueño’, a realidade da colonialidade. A ideia do corpo invadido e violentado, seja de forma física ou epistêmica, através da culpabilização do prazer e do corpo,

como apresentado no poema é uma representação presente na poesia mapuche de autoria feminina. Corpo e território misturam-se como vítimas da colonialidade.

A poeta mapuche Mariela Malhue, no poema “Español de América”, conta, sob outra perspectiva a chegada dos espanhóis ao território dos povos originários. Ao fazê-lo Malhue escreve: “Descubrimiento de América establece tus jirones en los libros no / la lengua española vació los ríos de los ojos” (MALHUE, 2010, p. 353), questionando a imposição de uma versão hispânica única da colonização através da língua espanhola. Assim, a poeta escreve sobre o encontro com “los grandes barcos flotas tiránicas estremando un tormento/ [oculto” (MALHUE, 2010, p. 353):

Guarda bien secreto nuestro guaraní y sus historias
la nutria y el guacamoyo oigo llaman
Ellos saben ya la piel blanca con su español de recambio
nuestro colores no sabremos esconder
el maíz en los arreboles
la lluvia sobre nuestras fecundas vulvas

Ao afirmar a necessidade de esconder o guaraní, como representação da língua originária (no poema, a poeta refere-se a diferentes idiomas indígenas, ampliando a ideia de conquista para além do povo mapuche), e suas histórias (elementos simbólicos dos povos originários), Malhue afirma ser da ordem da corporalidade o que não poderão esconder: a cor. As vulvas das mulheres são apresentadas como parte da paisagem, como parte do território que é invadido. Mais adiante, no poema, a autora insere mais um elemento de integração entre natureza e corporeidade: “yo veo las lenguas corazón de ríos y selvas orales / la tierra blanda veo y lamo y siento yo / yo Amazonas sol verde” (MALHUE, 2010, p. 355). Assim, no poema, Malhue realiza a transformação da escala-espacial corpo em território, mas também do território no corpo. A referência da invasão como uma violência ao corpo feminino da terra também é realizada por outros poetas, como discuti anteriormente analisando a poesia de Huirimilla (2005) e David Aníñir (2009), no entanto, compreendo que o lugar de fala de Malhue confere ao poema uma significação diferente daquela de Huirimilla (2005) e Aníñir (2004).

As experiências poéticas de Adriana Paredes Pinda e Roxana Miranda Rupailaf também trazem em si o trânsito entre os polos da expressão corpo-território; em comum as duas autoras apresentam a retomada da corporeidade, epistemologicamente invadida pelo pensamento ocidental fundado sobre a moral cristã sob outra forma de agenciamento. Ainda que, no contexto de uma sociedade patriarcal, machista e historicamente racista, como as sociedades argentina e chilena, afirmar-se como mulher indígena escritora-poeta seja em si

um ato de insurgência. Salvaguardando as suas diferenças, as autoras tornam a desarticulação dos arquétipos femininos ocidentais a força motriz de sua poesia, e assim constroem o território-corpo como um lugar de insubordinação e de descolonização, um espaço de cura.

5.2 *PARIAS ZUGÚN*, DE ADRIANA PINDA (2014)

Ay ventre mío y de todas
condenadas
por la amarga avaricia de la esperanza (PINDA, 2014, p. 99)

Adriana Paredes Pinda (2010, p. 413) escreve sobre as razões que a levam a escrever no poema “De por qué escribo...”:

Fue la lengua castellana que nos ultrajo en primer lugar y en último (la lengua y el pensamiento), pero no solo ella por supuesto, la lengua hispana nos ha violentado, lo confieso, nos ha sovacado, por eso escribo; la lengua castellana me ha perdido, sin retorno tal vez, me ha mordido los pensamientos y yo “pecadora”, pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz, me ha robado el mapudungún, me ha robado el chezungun el ce *sumun*, me ha robado el espíritu, el aliento, el sentido, me ha robado el *kallfv Llanka Lican*, me ha robado el lican, por eso escribo bajo estado hipnótico y no logro zafarme; esta lengua meretriz me pesa, me quema, esta *weñefe* este pensar *weñefe* de mí...

Ao considerar a língua castelhana como usurpadora, a poeta refere-se à língua como como elemento metonímico da cosmovisão ocidental. A língua hispânica é aquela que a violenta, que rouba as suas memórias e o seu pensamento ancestral. A perda da língua materna, o mapudungun, é um elemento que participa de forma intensa da obra da autora. A condição identitária que a leva a escrever nasce da tensão do entrelugar (*machi* na tradição mapuche e escritora, acadêmica, no mundo ocidental). A escrita se apresenta como uma forma de curar as feridas abertas pela colonialidade.

A crítica e poeta Moraga Garcia, em seu artigo “Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en *Parias Zungun* de Adriana Paredes Pinda” (2016), compreende que a obra de Adriana Paredes Pinda costura a escrita poética e o posicionamento político através da apresentação de identidades não-rígidas:

La poesía de Adriana Pinda se inserta dentro de un campo literario (Bourdieu 1989) mapuche actual, que concibe la escritura poética como posición política en cuanto se vincula, desde una perspectiva diferenciadora e intercultural, con identidades que no hacen concesiones a estereotipos culturales. Nos referimos

a un corpus, tanto de mujeres como de hombres, que libera las categorías impuestas a la poesía y al sujeto mapuche, en relación a un origen y a un anclaje “étnicamente” correcto. (MORAGA-GARCÍA, 2016, p. 161)

Assim, como não há uma ancoragem numa ascendência “pura”, a autora trabalha politicamente a ideia de uma identidade *champurria* ou “*ch'ixi*” (RIVERA CUSICANQUI, 2010), em que forças culturais convivem, tensionam-se e se afetam, diferente daquela da mestiçagem que pressupõe uma síntese. No artigo, a investigadora problematiza o lugar da mestiça e busca compreender e discutir a ressignificação histórica da identidade mestiça na contemporaneidade. Para Moraga García (2016, p. 162), a obra de Pinda trabalha fora dos maniqueísmos étnicos e colonialistas: “instala procesos complejos de conocimiento que se derivan de una experiencia de “contactos, contaminaciones, préstamos y pérdidas (Spíndola 2011: 68) que ha tenido el pueblo mapuche”. Ao modo dos processos de transculturação conceituados por Ortiz (1983). A identidade mapuche que se ancora numa experiência de dupla inscrição, como a de Adriana Pinda, constrói-se através de elementos simbólicos relativos à memória mapuche e não-mapuche que são afetivamente costurados a partir da transcrição da vivência na poesia. Estes elementos, ao modo “*Xampurria*” (MILANCA-OLIVAERES, 2015) e “*Mapurbe*” (ANIÑIR, 2009), não estão completamente integrados, nem cindidos. A crítica Moraga-García (2006, p.165) caracteriza a identidade poética da obra de Pinda como *mestizada*, a partir de uma referência crítica à ideia de mestiçagem: “En efecto, la *mestizada* no enfatiza en lo “originario” como un trascendente, sino más bien en los terrenos de la transcripción, del contagio y del tráfico intercultural e interlingüístico. Assim, obra de Adriana Pinda (2014) reafirma a necessidade de compreender e ressignificar a interseccional cartografia dos corpos de acordo com os fluxos da colonialidade contemporânea.

Nascida em Osorno, *Parias Zugún* (2014) é a segunda obra da autora mapuche-huilliche, antecedida por *Ül* (2005), sua primeira obra de poemas. Ao construir sua poesia a partir da experiência mediúnica de *machi*, Adriana Pinda agencia a corporeidade como um lugar de mediação e encontros formado por memórias com potência de transcendência.

Ao dedicar o livro à sua mãe e a uma genealogia de mulheres, a autora refere-se ao espaço poético como um duelo: “A mi madre Marina Pinda Antías, este mi duelo/ a la hija de la hija de la hija de la hija...” (PINDA, 2014, p. 9). O duelo entre elementos antagônicos que é representado na poesia de Pinda (2014) acontece dentro de seu corpo-território. Que é um corpo-território identificado com o gênero feminino. A referencialidade em *Parias Zugun* parte de uma perspectiva corporal feminina e segue a perspectiva matrilinear, em contraposição ao sistema patriarcal, base da cultura ocidental. As referências à genealogia de mulheres se dão de

diversas maneiras ao longo da obra: através do texto introdutório escrito pela filha da escritora — Küyen Trallenko Marina —, da frequente referência aos nomes de suas ancestrais mulheres; do planteamento da linguagem como um elemento feminino, da referência à corporalidade da mulher-cis através de elementos como lactação e gestação, por exemplo; e da referenciação a mulheres indígenas arquetípicas, como *Malinche*, a mulher indígena que ajudou Hernán Cortés na articulação do projeto colonial. A reiterada presença de elementos indicativos do pensamento matrilinear, atrelada ao lugar referencial da mulher representado através da voz lírica nos poemas, posicionam poética e politicamente a poesia de Adriana Pinda como desarticuladora do pensamento patriarcal. E todos estes elementos se costuram para a construção da identidade poética da escritora, que é uma questão central levantada em *Parias Zugun*. Um elemento articulado à construção identitária da poeta no princípio da obra é a sua função de *machi*:

Yo soy
la que te adivina en el rocío
en el rocío del amanecer
se lamen las hendiduras del mundo -
la brotada en *chümeley*
beso de lengua
hendida
enjuto escupo atravesado en el aire torcido
que me envuelve
— *Ilwen* me llaman en lenguas — (PINDA, 2014, p. 13)

No trecho do poema, Pinda (2014) se identifica com o orvalho (*Ilwen*) em sua tarefa de cura, a qual também se estabelece como função da *machi*. O contato do orvalho com as “hendiduras” é apresentado através da ideia de beijo, que traz para a escala territorial a perspectiva do contato corporal. Na composição da identidade da autora, a ancestralidade matrilinear também ocupa um lugar central: “hija de mi madre, Marina Pinda Antías/ y ella es la hija de su madre. Yolanda Antías Silva/ y ella la hija de su madre, Asunción Silva Cid// Pinda Antías/ “colibrí que mira al sol”// encarnada/ en la palabra/ que es semilla/ es que vivo / desde que ella me dio la luz” (PINDA, 2014, p. 23). Para o povo mapuche, os nomes carregam em si um destino, uma inclinação.

Ao recuperar o significado de seu nome em mapudungún, Pinda apresenta a sua função dentro da ancestralidade, a de nomear, de usar a palavra como semente:

soy Pinda la que dice

y he venido
a nombrar
yepu que danza
kusra foye mawizam
a hilar

machi e aparecem em *Parias Zugun* como elementos estruturadores. A clarividência, a profecia e a transmissão de mensagens dos mortos fazem parte da função de conselheira espiritual e o “dom de línguas” ou a referência à língua original são ferramentas que permitem que a autora possa realizar a sua missão como mediadora. Assim, são frequentes as referências:

— Me tomaba foye
llanka lawen fenfenko
 “la perla encarnada”
 me tomaban las lenguas del bosque

 y se vino la niebla
 y se vino
 hilar
 el camino de los que sueñan [...] (PINDA, 2014, p. 24)

Principiando com a referência à planta cerimonial utilizada para a experiência mística, “foye” (canela), a poeta introduz um verso no idioma ancestral (que se traduz como pedra fosca de cura), operando a mudança de sintonia e tempo através do uso de medicinas da natureza. Para o povo mapuche as energias negativas e positivas são presentes no universo, e o processo de cura diz respeito ao equilíbrio entre os dois polos. As plantas e ervas medicinais são auxiliares nos processos de transe realizados pelas *machi*:

Los machis y huimpife cuentan con centenares de hierbas plantas de uso medicinal, con poder curativo que inducen el trance, usadas y controladas por estos especialistas médicos de la sociedad mapuche. Es relevante el uso del foye o canelo, considerado un árbol sagrado, de presencia destacada en los eventos culturales más importantes del pueblo mapuche. (SER INDIGENA, 2019, p. 1)

No poema, a névoa turva a compreensão daqueles que sonham. Indica um momento de desentendimento e a incapacidade de compreender os signos, que sugere a complexidade da tarefa mediúnica. Esta referência é repetida em seguida, pela autora quando signos indecifráveis são apresentados através da corporalidade do eu-lírico:

porque hay nudos
 indescifrables
 avaros
 en la carne
 cuando florece
 luna nueva

qipus
 en la garganta
 arcos
 que contienen delirantes
 páginas del mundo (PINDA, 2014, p. 26)

Nem tudo o que é passível de simbologia pode ser interpretado (“hay nudos indescifrables”), inclusive como signos que surgem da própria corporeidade (“en la carne”), do espaço do corpo silenciado, mas com a potência de voz (garganta). É do corpo-território que nasce a língua: “donde nace, allí, arcaica lengua/ violeta pulpa/ que bebe el mundo miserable” (PINDA, 2014, p. 26). A percepção do corpo como um território de onde surgem signos a serem interpretados corrobora com a perspectiva do corpo como um lugar de natureza, que para os mapuche representa um espaço relacionado à ideia de aprendizagem.

A língua (linguagem e idioma) é um elemento referenciado por Pinda em *Parias Zugún* (2014) desde o seu título e ao longo de toda a obra. No dicionário da RAE a entrada de “Parias” afirma que este é um termo oriundo do latim que indica “pares”, plural de “par”, mas também alude à placenta e membranas que se expõem durante o parto. Além disso, a expressão “pária”, de origem da língua portuguesa, também se refere às pessoas que são excluídas e não gozam dos mesmos direitos que as demais por serem consideradas inferiores. Já a palavra “Zugun” é utilizada em mapudungún para indicar língua, linguagem. Assim, ao interligar os dois termos no título de sua obra, a autora alude à paridade entre duas línguas, mas também à linguagem que surge da placenta, elemento oriundo da corporeidade feminina e à “língua subalterna”. Tanto a questão da língua (como representação simbólica), quanto a questão da corporeidade (como território) são elementos abordados com centralidade na obra da autora.

A linguagem ocupada por Pinda (2014) em sua obra é o castelhano profundamente contaminado pelo mapudungún. Por vezes a autora intercala as duas línguas de forma caótica, como sob estado hipnótico. Ademais da presença de diferentes idiomas, a autora joga, em sua obra, com diversas acepções para o termo “língua”, majoritariamente assumindo dois sentidos: o de órgão, elemento oriundo da corporalidade, e o de idioma. Quando significada como um elemento da corporeidade, a língua é caracterizada de acordo com a significação daquele que a possui (“selvagem”, por exemplo, quando se refere à língua masculina). Enquanto, quanto ao rol da representação verbal, a linguagem alcança uma complexidade de possibilidades: mapudungún, espanhol, língua dos espíritos, dos rios, da floresta, etc. O jogo entre os significados homônimos constitui-se como um elemento estruturador da obra de Pinda, ao passo que permite o trânsito entre o território-corpo e linguagem-representação. No primeiro poema da obra, “Parias Zugún”, Pinda (2014, p. 9) escreve:

entonces
la vi
ardiendo
dentro de mí
una vez más
la lengua

sus incontenibles
 pétalos de plata
 abriéndose
 miel ajeno escozor proscrito
 desentrañando
 el silabeante
 éxtasis perdido
 el soplo neyen
 rajadura de leche
 parturienta
 llama
 la lengua
 ardiéndose
 y lamiendo
 fatua
 las espesuras malignas del mundo.

A língua apresentada pela escritora nos primeiros versos do poema arde dentro do território-corpo do eu-lírico. Essa língua não é algo externo, que se aprende, mas um elemento que desperta na internalidade, que desabrocha. A língua perdida é referida através de elementos que indicam pureza dentro da cultura mapuche: o elemento da prata, o “*soplo neyen*” (que significa força em mapudungún). É também dentro do território-corpo da autora que essa língua, como recém nascida, alimenta-se, em referência à lactação (“*parturienta*”; “*rajadura de leche*”). A língua, gestada e nutrida — “*silabeante*” — dentro da corporeidade da poeta possui o dom de curar ao lambem as feridas da colonialidade (espesuras malignas do mundo). No poema, Pinda (2014) apresenta o reencontro com a língua ancestral como elemento simbólico nascido de sua corporeidade (não como um elemento perdido) e esse encontro ao passo que possibilita a cura da “ferida” no seu corpo, também opera sobre “o mundo”. Como os animais que lambem as suas feridas para cicatrizá-las, ou vista como árvore, ao modo do pensamento rizomático de Deleuze, a língua é capaz de promover a cura para a colonialidade:

La lengua es el árbol
 -háblenme ustedes comadronas dolientes -
 ustedes que injurian al miedo

Aliwen ñi zugun-pewman
 MUDO ES EL ECO
 del árbol
 mutilado
 Mininco Arauco Pilmaiquén pirata Benetton

Caimanes 2000 almas
 disputando su resuello a las mineras (PINDA, 2014, p. 11)

Em mapudungún a autora escreve: “A árvore da linguagem do sonho”. Mutilada, perdida, negada, a linguagem perde o poder de comunicar e de representar a ancestralidade.

Essa mutilação relaciona o desmatamento do território pelas mineradoras com a inserção dos corpos no sistema exploratório capitalista, ambos processos de desculturação operados pela colonialidade. Percebidas como árvores, as línguas possuem raízes e ramificações. Além disso, na poesia de Pinda (2014) as línguas nascem de um corpo de mãe e em si representam um elemento feminino:

Matriarcado
de lenguas
en que vine

Para que ustedes
vibren
dentro de mí

mis vivas a todas
las que ya partieron
cantan

Yolanda Marina Mónica Doralisa Filipa Kallfullanka Wangülen (PINDA, 2014, p. 12)
— ví los códigos arder —

No poema, a autora recobra a ideia de tempo circular quando afirma que o passado (através das vozes dos ancestrais) vibra dentro de seu território-corpo. As línguas são mulheres e possuem o poder de gerar, como matrioskas, outras. Os nomes das ancestrais próximas (mãe) e arquetípicas (*Wangülen*), dispostos em frase única e sem pontuação, aceleram o ritmo do poema e contribuem para a introdução de uma informação visual frequentemente repetida na obra de Pinda (2014): “ví los códigos arder” (indicando um estado de experiência mística).

O duelo entre forças opostas (ao modo do mito fundacional mapuche), simboliza-se em *Parias Zugun* como um encontro em que há troca: “vino y me besó/ donde nace, allí, arcaica lengua/ “ül talay - me dijo”. O contato entre os corpos é o entrelugar selado pela troca do beijo: “Luan besó mi boca entonces/ nacerán las palabras”; “he soñado. Genechen/ con tu lengua rozándome//lengua del gran amor, la negada/concupiscente/ atónita/ de belleza y desamparo/ “lenguas salvajes”/ las tuyas”. (PINDA, 2014, p. 29-30). Em outro momento, a poeta escreve:

todas las lenguas se besan en mí
soy entonces la boca
que se abre
al resplandor (PINDA, 2014, p. 57)

O beijo é o sinal da troca, do encontro e o contato entre as línguas acontecendo dentro da corporeidade da poeta. Na obra, a língua converte-se em símbolo plurissignificativo complexo, capaz de agenciar território e representação poética e assim promover o encontro, o

prazer, a troca e a cura das feridas — assim como os processos de transculturação (ORTIZ, 1983; RAMA, 1984).

A obra de Pinda (2014) é profundamente marcada pela repetição. A repetição de termos dá, à obra, um ritmo circular. A expressão “ví los códigos arder” é empregada dezenas de vezes na obra. A primeira aparição acontece ainda no princípio e de forma isolada em uma página, mas reiteradas vezes a imagem é utilizada para indicar uma mudança na modalização da leitura do poema:

Entonces vi los códigos
arder

yo wekvfe. (PINDA, 2014, p. 10)

Esta imagem-síntese indicativa do êxtase e transmutação (através da presença do fogo) culmina com uma mudança na cadência poética da autora pelo contato com uma temporalidade de ordem sobrenatural. Nesta poesia, a transmutação a direciona para os espaços dos espíritos desintegradores presentes na cultura mapuche (*Wekufe*), que são considerados por Moraga García (2016, p. 166) como “contraparte de la *machi*”. O uso frequente dessa expressão e de outras que também se referem à experiência mística propõe uma mudança na modalização da leitura.

Estruturalmente a obra de Adriana Pinda (2014) se aproxima do fluxo de consciência. Ainda que haja a separação em poemas (longos e curtos) poucos são acompanhados por título, e há uma interconexão profunda entre todos, o que permite pensar em *Parias Zugun* como um poema longo formado por sub poemas. A voz lírica da poeta é frequentemente atravessada pelos signos de travessão, que incluem versos com informações paralelas ao poema. Às vezes os signos de travessão introduzem uma comunicação com o leitor (como no caso de “— díganme ustedes comadronas dolentes —” (PINDA, 2014, p. 11)), uma transformação modal na atmosfera da poesia (“— vi los códigos arder —”), ou versos que adicionam uma informação nova à poesia, através de máximas que operam agregando força ao texto poético (“— solo el amor es el misterio puro y absoluto —” (PINDA, 2014, p. 11)) . A estrutura da obra, que por vezes parece confusa em sua disposição gráfica, representa o caminho da palavra. A disposição aproxima ou distancia realidades simbólicas através de referências do mundo mapuche e não-mapuche. A obra é formada por poemas interconectados dispostos de forma dispersa ao longo da página, os quais criam árvores de sentido paralelas e interconectadas.

Parias Zugun (2014) é um mergulho no duelo de forças antagônicas (ao modo de Kay-Kay e Xeg-Xeg filú) que acontecem no corpo-território da poeta:

Ah cuerpo mío
mi aliento fue tomado

que los pájaros desgaren mi avaricia
 si *wekvfe*
 vino
 me ultrajó
 el decir
 el asombro de vivir partida (PINDA, 2014, p. 93)

— “traíganla hay que abrirla a ver si tiene dos corazones” —

Assim, na obra o corpo de partida é um território de disputa entre duas línguas (castelhano e mapudungun) como representação de duas realidades simbólicas diferentes. No trecho o corpo é apresentado como território em desequilíbrio: “el asombro de vivir partida” e a ele é agenciada a ideia de dois corações, reiterando a dualidade. O corpo também é agenciado como um território ferido: “cuerpo mío y de todas/ marcado / por la mordedura terrible y sin mácula de las sílabas” (PINDA, 2014, p. 71). A cura para as feridas que se originam da colonização se apresenta através do contato com as “línguas” e com outros corpos. As lambidas denotam e conotam a possibilidade de transcendência pelo encontro entre corpos (sexualidade) e linguagens. O entrelugar místico do corpo da *machi* é em si um espaço de cura pela mediação com vozes do sobrenatural — um lugar de alargamento da consciência. Então esse corpo é um corpo sensitivo, com memórias dela e de outros espíritos: “cuerpo mío / rasgado por los presagios desde el amanecer /el *kultrung* me pide de mí que ya no soy” (PINDA, 2014, p. 95).

O corpo é um elemento autônomo, trazido através de vocativos para a poesia. Isto porque o corpo é um elemento de ordem efêmera, e a alma comporta a mediação entre todos os espaços e o ultrapassa. Dentro da corporalidade do eu-lírico habitam todas as temporalidades e todas as espacialidades. O corpo também é significado como espaço performativo para a poesia: “véolo/ mi cuerpo / paria / mi cuerpo página / mi cuerpo alga/ página a página / se deshilacha /esta agua /viva /en que se consumen mis palabras”(PINDA, 2014, p. 121).

Assim como no embate entre Kay-Kay filú e Xeg-Xeg filú o duelo empreendido em *Parias Zugun* não tem vencedores, nem conciliação. As línguas que ferem são também os meios para a articulação da cura e esta não se dá através da domesticação das linguagens e dos corpos. A língua engole o corpo da poeta e, através da poesia, empreende a sua insubordinação: “si mi lengua se enrosca hasta tragarme/ y se revela/ y se niega/ a ser domesticada/ Ay cuerpo mío / qué será de mí? (PINDA, 2014, p. 100).

5.3 LA SEDUCCIÓN DE LOS VENENOS, DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF (2008)

O primeiro livro de poesias publicado pela poeta Roxana Miranda Rupailaf foi *Las tentaciones de Eva* (2003). A obra inaugural da autora, preconiza, desde seu título, o trabalho de ressignificação dos arquétipos femininos cristãos que é realizado nas suas duas primeiras obras. A crítica Zenaida Suárez (2013, p. 417) afirma que a obra apresenta uma “Eva que ya no cree en el Paraíso, por lo que ya no tendrá que sentir arrepentimiento por ninguno de sus actos”. Assim, a poeta promove a desarticulação da culpabilização da figura da mulher pela existência do pecado original.

Quatro anos depois do lançamento de seu primeiro livro de poemas, Miranda Rupailaf concedeu uma entrevista a Ernesto González Barnet. Além de questionar a autora sobre seu processo e método criativo, o entrevistador perguntou-lhe sobre a poesia chilena contemporânea e sobre a literatura mapuche. Em relação ao segundo caso, Miranda Rupailaf (2007) responde:

La poesía mapuche es la memoria, o sea, yo como poeta mestiza puedo darme cuenta que nunca podría escribir lo que escribe Leonel Lienlaf, Adriana Pinda o Graciela Huinao porque ni siquiera logro imaginarme un mundo que por lenguaje, ya me es ajeno, no tengo las visiones, ni las premoniciones, ni la experiencia de pronunciar un lenguaje que es propio de quienes han crecido bajo una cultura netamente mapuche. En mi caso hay ciertos relámpagos. La poesía mapuche está, además, llena de un latir, un sentimiento genuino, ahí no hay búsqueda todo es reencuentro.

Ao considerar a poesia mapuche como memória e como reencontro, Miranda Rupailaf evidencia a experiência de ser mapuche como fundamental para a sua escrita. Seguindo este pensamento, as memórias de cada escritora acarretaram em um tipo de escrita distinto. Como poeta huilliche nascida em Osorno, uma cidade urbanizada à sua medida, a autora recobra a relação vida-memória-poesia como um eixo que garante uma diversidade poética à literatura mapuche. Também assinala sutilmente que o que guia um autor mapuche na contemporaneidade não seria uma “busca”, que implicaria a intenção de perseguir alguma coisa, mas aquilo que se apresenta inevitavelmente porque nunca foi perdido: “um reencontro”. Ser mestiça significa, no caso de Miranda Rupailaf, relacionar-se com mais de um sistema simbólico, ser um pouco estrangeira na cultura mapuche e também uma presença heterogênea no *corpus* das literaturas nacionais. Na ocasião da mesma entrevista, Miranda Rupailaf é perguntada sobre qual poema escolheria como uma forma de representação e responde:

Creo que elegiría Yo, pecadora: dado que es un poema que significa muchas cosas, es el poema clave de lo que intentó mostrar con el libro "Las tentaciones de Eva", es el texto, que justifica el nombre del libro y tiene mucha historia además... lo llevó conmigo desde los 15 ó 16 años, tal vez, ése es realmente el primer poema (en todo su sentido) que escribí.

É importante observar que, mais uma vez, a relação biopoética (poesia-vida) é evidenciada pela autora. Quando Roxana nos conta que “Yo, pecadora” (2003) é um poema que a acompanha desde os 15 anos evidencia a proximidade entre a experiência pessoal e a poesia. O poema apresenta um jogo com o gênero eclesiástico da confissão. A confissão, segundo Foucault (2004), funcionou historicamente, e a partir do século XVII como uma ferramenta da Igreja para estar a par das experiências de homens e mulheres, inclusive no que se refere à sua relação com o corpo. Dentro da literatura, e mais especificamente da poesia, esse gênero foi utilizado ao longo de todo o século XVIII por mulheres católicas e freiras para relatar às figuras masculinas dos confessores aquilo que é tido como secreto, uma forma de colocar-se em jogo. Desde o título, a poeta já exerce um autojulgamento: pecadora. Aquela que comete pecados e que por hora começa a confessá-los não ao padre, mas a todos os leitores: “Confieso que me comí todas las manzanas / y que suspiro tres veces / al encenderse la luna”. Assim, mais uma vez a autora recupera o mito de *Eva*, referencial em sua obra, mas sob a perspectiva da intencionalidade, diferente da personagem arquetípica da Bíblia: “Confieso que me vendí por dinero./ Que no soy yo/ y que he pecado de pensamiento,/ palabra y omisión/ y confieso, que no me arrepiento.” O não arrependimento, ancorado na estrutura da confissão do poema, estabelece um ruído entre a expectativa relacionada à confissão e o posicionamento do eu-lírico, responsável pelo efeito de insubordinação dotado pela poeta à personagem.

Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos (2008) é o segundo livro da autora Roxana Miranda Rupailaf. A crítica Fernanda Moraga García (2008) afirma que a continuidade entre *Tentaciones de Eva* e *Seducción de los venenos* se dá através da representação de corpos femininos indisciplinados. A ideia de indisciplina é proposta artisticamente por Miranda Rupailaf, como observa Moraga, a partir da construção de personagens poéticos femininos que ultrapassam estereótipos estabelecidos pelo outro-homem mapuche e pelo outro-ocidental:

La poeta desborda un rastro poético que va erosionando el *corsette* de la identidad para que se manifieste una plural posición de cuerpos de y en la cultura. En este sentido, el libro se abre y enfatiza ante la lectura como un espacio de posibilidades eróticas y tanáticas que desafían las dominaciones del referente identitario, cualquiera sea su dimensión cultural (MORAGA, 2008, p. 5)

O que Miranda Rupailaf propõe em *Tentaciones de Eva* e em *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos*, é a desarticulação da ideologia machista presente na construção arquetípica ocidental das mulheres, através da agência insubordinada e lugar de fala referencial na construção poética.

No prólogo da segunda obra de Miranda Rupailaf, Moraga (2008, p. 5) afirma que a obra: "libera ciertas categorías impuestas a la poesía mapuche en relación a un origen y a un anclaje "étnicamente" correcto" (MORAGA, 2008, p. 5). Como mestiça, a poeta cria sua poesia sem uma preocupação identitária específica. Segundo Moraga (2008), a obra de Miranda Rupailaf concebe o processo de escrita como uma forma de política do corpo. Assim, o prólogo nos direciona à leitura da obra de Miranda Rupailaf através da chave de leitura do território-corpo. É com e sobre corporalidade feminina que a poeta firma sua política da linguagem.

Os corpos transbordam memórias: movem-se em relação a outros movimentos que foram antes inaugurados por outras, à sua forma. É com os sentidos contidos no corpo que percebemos o mundo, criamos memórias e às acessamos. O corpo é o território da memória, então se sente e se lembra com todo o corpo. Todas as relações que são estabelecidas com os espaços e pessoas se atravessam a todo instante no corpo presente. Quando visto sob uma perspectiva transcendental e ancestral, são as memórias que resistem aos corpos, estando presentes nos corpos que as antecederam. Como lugar de memória, os corpos não só agenciam lembranças particulares, mas coletivas. O reencontro com as memórias ancestrais através do reconhecimento cultural e histórico dos seres passa pelo reconhecimento da corporalidade. E os corpos na obra de Rupailaf são majoritariamente femininos. As mulheres apresentadas carregam:

experiencias corporales excluidas, castigadas y demonizada por la historia sagrada de occidente y que retornan en la poesía de Roxana sus legítimos brebajes: la sal, el agua y la sangre. Elementos, éstos que son descargados en la insubordinación del veneno, como vestigio y sustancia que alimenta y precipita el deseo corporal hasta que cada una de estas mujeres habita en las otras, como una manera posible de activar experiencias en la medida que se está siendo en el cuerpo de las otras. (MORAGA, 2008, p. 8-9)

Assim o agenciamento do corpo na obra da autora se dá através de sua apresentação como território de disputa: de invasão, repressão e violência, mas por isso também território para a liberação, experimentação, transmutação e prazer. A sexualidade é um elemento que, na obra da poeta, apresenta-se como possibilidade de transformação. A referência ao veneno, presente no título da obra, é relacionada, ao longo dos poemas, ao prazer sexual. O veneno conjuga o prazer carnal e os corpos bíblicos das mulheres apresentadas. Para Moraga (2008, p. 11) a poesia de Miranda Rupailaf "va realizando la escritura como el lugar de una crisis en la ley cultural que controla los cuerpos". O intuito de incidir sobre a ancoragem mitológica da patriarcal biopolítica ocidental, quando visto sob o prisma do corpo-território apresentado pelos discursos das feministas comunitárias, toma parte em um projeto de

desarticulação da colonialidade. Isto porque, ao combater estereótipos da sociedade cristã no que tange à diferença de gênero, desarticula preceitos que fundamentam a origem da colonialidade.

A obra de Miranda Rupailaf se inicia com a dedicatória aos ancestrais, característica que a afilia ao *corpus* de poesia mapuche contemporânea. No entanto, na obra da poeta, esta dedicatória se dá em castelhano e através de uma estruturalidade diferente das saudações em mapudungún, ocupadas por Chihuailaf (1995) e Aníñir (2009). O primeiro texto presente na obra bilíngue, todavia, refere-se ao cumprimento de uma profecia que, assim como é a proposta de outros poetas, como Colipán (2005), dota a sua poesia de um tom performativo. O processo de escrita é representado como a expurgação de uma ferida, um sacrifício que ocorre por uma determinação alheia: “Escribo masacrándome,/ mostrando,/ abirendo llagas en que llorar/ y golpear en tantos pechos.// Plegaria de murmullos./Escribo con velas en los ojos” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 17).

A macroestrutura da obra de Miranda Rupailaf é dividida em três eixos: *Chazí pu filú / Serpientes de Sal*, composto por onze poemas; *Pu mapu filú / Serpientes de Tierra*, composto por oito poemas; e *Ko puke filú / Serpientes de Agua*, composto por dez poemas. Assim, as serpentes são os elementos utilizados por Miranda Rupailaf para dividir a sua obra. A escolha por este elemento assinala a preferência por um símbolo de dupla inscrição.

As serpentes existem tanto no mito de criação da cosmovisão bíblica, como também no *epeu* mapuche de *Xeg-xeg* e *Kay-Kay filú*. Dentro do *Gênesis*, que é o livro bíblico de onde a poeta retira os arquétipos femininos que aborda, as serpentes são apresentadas como animais astutos e prudentes, capazes de enganar e convencer Eva. Dessa forma, as serpentes são responsáveis por representar também a tentação. Sob outra perspectiva, no *epeu* fundacional mapuche, as serpentes aparecem como animais sagrados e fortes, de forma referencial. O que dá um trânsito de sentido à utilização do elemento.

A primeira parte do livro, “*Chazí pu filu / Serpientes de Sal*”, é introduzida pela referência bíblica ao *Gênesis* (capítulo 3:5). Trata-se da passagem em que Eva é convencida pela serpente a dar vazão a seu livre arbítrio e desejo. Nos poemas de “*Serpientes de Sal*”, a poeta se coloca no lugar de mulheres arquetípicas bíblicas, conferindo-lhes agência e as tornando insubmissas, propondo uma nova percepção dos mitos fundacionais cristãos. As mulheres arquetípicas abordadas neste capítulo são Eva, a Mulher de Ló, Dalila e Maria Madalena.

Assim, como a poeta agencia no livro *Tentaciones de Eva* (2003), em *Seducción de los venenos* Eva também não se responsabiliza pela culpa cristã. A inserção de seu ponto de vista

autônomo provoca uma relativização da perspectiva do mito bíblico. A serpente, na obra poética, é construída como um personagem que representa o desejo, no entanto, esta significação não se dá de forma negativa. Com a sabedoria concedida ao animal na estrutura poética de Miranda Rupailaf, ela convence Eva a despertar os seus sentidos adormecidos, trazendo o fogo como um elemento de transformação, e a dar ouvidos ao seu desejo: “Devórate los frutos en fuego / y muéstrales el deseo a los que duermen” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 22). Na construção poética de Ruapailaf o contato da mulher com a sua corporeidade e os desejos dela oriundos não são significados como pecado, mas como potência.

No segundo poema do livro, chamado “Evas” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 24), a poeta constrói uma imagem cosmogônica da criação da terra e nela trabalha a transição corpo-território:

Hágase la tierra.
Le ponderemos viento en el ombligo
y mar entre las piernas.

Hágase la luz y las estrellas
En sueños celestes trasnocharé para no ser vista.

Háganse los peces, los animales, las aves.
Multiplíquense y habiten el reino de mis caderas.
Háganse las flores y los frutos
Para simular la fiesta.

Hágase el hombre del barro de mi garganta
Que de la saliva salga a cantar.

Hágase la mujer a mi imagen
Con la divina dulzura del lenguaje.

Neste poema, o modo imperativo anuncia o tom impositivo do eu-lírico, que se manifesta através da sugestão de instantaneidade performativa, como na Bíblia. O eu-lírico apresentado sob a primeira pessoa do plural (“le pondremos”) representa uma divindade coletiva a qual anuncia a criação de seu mito cosmogônico. O território é transcriado como corpo de uma mulher, a partir da ancoragem em elementos da anatomia humana. A luz e as estrelas trazem a velocidade e a ancestralidade, que se confirmam através dos *pewmas* ou sonhos celestes (referência sagrada para a cosmologia mapuche). É a luz dos elementos da cosmologia ancestral que possibilita a visão. A releitura do mito de criação cristão realizada por Miranda Rupailaf ocupa diversos elementos que possuem ecos na normose das sociedades latino-americanas e os tensiona. Assim, desconstrói a perspectiva criadora patriarcal da sociedade cristã, que relega mulheres e indígenas a espaços subalternos. É do barro da

garganta da deusa-mãe-terra que se faz o homem (operando uma inversão no mito cristão), que sai da saliva “a cantar”. E afinal a deusa cria a mulher à sua imagem (como o deus cristão que faz de Jesus a sua imagem e semelhança).

O terceiro poema da obra, *De águas e Barbecho*, refere-se em seu título a um procedimento da agricultura e traz consigo uma epígrafe assinada pelo poeta espanhol Miguel Hernández “Antes que la sequía lo consuma / el barro há de volverte de lo mismo”, assim como carrega no nome uma referência ao mesmo poema do escritor. O poema de Miranda Rupailaf é dividido em quatro partes e trata, de forma descontínua, de um encontro, de um processo de troca e de medo. O espaço contornado pela poeta é o território do corpo (“viajas en mis venas,/ retuerces de placer al hueso,/ zapateas el estómago”) onde um elemento estranho e internalizado, ao mesmo tempo, circula pelo território-corpo e o transforma. Na mesma estrofe a poeta estabelece uma relação de simultaneidade, o que acontece dentro do seu corpo como um encontro (“mientras te sacas el sombrero,/y me saluda tu alma/ com sus cuatro dientes”). No excerto seguinte, Miranda Rupailaf se refere à ideia de desejo: “Desnudo/ mi deseo se vuelve eufórico/ y enronquecen en sus ganas.// Desnudo/ Con tus frutos/ Te vienes y me tientes.” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 28). Nesta passagem também podemos observar uma possível intertextualidade com o poema “Desnuda” do poeta chileno ganhador prêmio Nobel, Pablo Neruda. Se no poema de Neruda é a mulher quem é descrita como objeto de desejo (em consonância com a ideia bíblica de que a mulher é quem incita o pecado), no poema de Miranda Rupailaf há uma inversão de lugares: não é o corpo feminino à incitar o pecado, mas a nudez masculina. O segundo sub-poema de Miranda Rupailaf joga com a ideia de flagra: “Sacudir/ nos vieron.// Entrar y salir/ del fruto derramado”. A referência às ideias opositivas de “entrar e sair” trazem consigo uma alusão ao ato sexual e à corporeidade feminina: “Partido en lo rojo y lo carnoso”. No poema de Miranda Rupailaf a fruta que é devorada até que a médula da semente solta o suco tem notoriamente a conotação do gozo feminino no episódio sexual. Em seu poema, elementos bíblicos como a interceptação de uma força divina está presente, assim como no texto bíblico: “Expulsarnos han/mas la maravilla nos irá por dentro/ sellando/ la humedad/ del vacío descubierto” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 28); contudo, no desfecho existe a ideia de consciência e de incorporação da experiência, aquilo que justifica e valoriza a expulsão do paraíso; o agenciamento do território-corpo de memórias e transformação. A terceira parte da poesia da autora assim se escreve:

III
Soy la maldita:

La que puso manzana en tu boca,
 La que de la misma a los otros
 Condenándolos
 Bajo el sol a doblar la espalda.

La que te besa cuando te traiciona.

Mientras tú en esta historia te lavas las manos. (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 29)

Neste poema, a perspectiva do eu-lírico coincide com a da serpente ou de Eva em *Gênesis*, pois corresponde ao posicionamento posto em contraposição à falta de agência de Adão. O poema rompe com as expectativas geradas pelas sucessivas culpabilizações realizadas pelo eu-lírico, através do último verso, que ironiza o descompromisso do primeiro homem. Isto porque, como continua Miranda Rupailaf no trecho seguinte:

La de ojos cerrados
 y la manzana atorada en la garganta.
 Voluntariamente
 abandona
 el prometido paraíso por la blanca fugacidad de los inviernos. (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 29)

É uma decisão voluntária abdicar do paraíso e de tudo o que é necessário para chegar lá. Ao negar o espaço idílico que direciona a retidão diante da fé cristã, a personagem também abandona todo sistema construído pelo mito cosmogônico cristão. De forma anafórica, representa o abandono de toda a epistemologia.

Seguindo a ordem dos poemas que fazem referências diretas às mulheres bíblicas, Miranda Rupailaf nos traz, na sequência, o poema “Viajes de la esposa de Lot”, o qual é precedido por um texto homônimo de autoria de Sergio Mansilla. Operando de forma semelhante àquela adotada para a construção da personagem *Eva*, a poeta assume o lugar de fala da personagem arquetípica e assim propõe uma mudança na referencialidade masculina das narrativas bíblicas. É a partir do que não se sabe que a especulação poética de Miranda Rupailaf se desenvolve: por que razão esta mulher olharia para trás? E o que acontece com sua trajetória quando abandona a epistemologia cristã?

O poema é dividido em quatro partes que representam ações do eu-lírico, a trajetória. Assim, tem início: “Yo atravesé el océano/ Para inundarte el alma.// Sal de sales/ Yo no miré hacia atrás.”(MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 34).

O poema principia com a chegada da personagem para revisar a versão bíblica da história, que acaba por transformá-la numa estátua de sal: “yo no miré hacia atrás”. Com essa frase, a Mulher de Ló também nega a versão cristã de sua história e a contradiz diretamente. A

personagem, que é apresentada a partir de sua relação com um homem, afirma sua existência para além dessa relação através da representação do desejo não atendido (“al ver el encendio / en el que no fui consumida”), o que justifica a sua ação de olhar para trás.

A construção do poema “Dalila” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 37) se dá de forma semelhante. A personagem da mulher aparece, de forma próxima a dos outros arquétipos, também dotada de astúcia e subjetivamente justificada pelo sentimento da vingança:

I
 Dalila después de envolverse
 los senos con tu pelo
 clava el puñal en el centro
 de la sangre.
 Te envuelve con la sábana,
 tecorta a tijeretazos,
 y huye
 satisfecha,
 tal vez por la victoria
 de ser ella quién abandona la cama. (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 37)

Dalila, que sob a perspectiva da cosmologia ocidental é símbolo da traição, no poema de Miranda Rupailaf é apresentada em sua humanidade, justificada. O corpo de Dalila no poema é utilizado por ela de forma voluntariosa para distrair o arquétipo masculino. A imagem construída nos dois primeiros versos representa o encontro entre o corpo da mulher, através dos seios, e o poder masculino, representado pelo elemento do cabelo de Sansão. A cena seguinte é a da mulher que distrai o homem com o intuito de atacar a sua corporeidade com um punhal, corta o cabelo-poder do companheiro e foge. Nos últimos três versos, o leitor tem acesso mediado pelo eu-lírico à subjetividade do pensamento dessa mulher. No cogito por ele realizado, subentende-se uma falha do companheiro, e por isso a concretização do desejo de vingança. Dalila torna-se, assim, o símbolo da mulher vingada e perdoada no poema.

O último perfil feminino arquetípico presente na obra da autora é o de Maria Madalena. No poema homônimo, Miranda Rupailaf recupera a Perícope da Adúltera (João 7:53 até João 8:1-11), e a escreve em duas etapas:

I
 Hay represiones
 a las que agacho la cabeza
 esperando que el desastre
 pase entrándome en todos
 los silencios.

 No son éstos los gritos
 de protesta
 y estoy ronca
 de caerme
 contra el viento.

Hay represiones en las
que me muero.

Ojos negros enterrados
en lo negro. (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 39)

A cena poética é contada sob a referencialidade da corporeidade de Maria Madalena, que é o arquétipo da mulher adúltera. Na cena bíblica original, quando a mulher é ameaçada de morrer apedrejada, Jesus intercede, afirmando que aquele que não cometeu nenhum pecado que atire a primeira pedra. A presença de Jesus, referencial no mito cosmogônico cristão, no entanto, é elipsada na poesia. O silêncio assumido pela personagem de Maria Madalena, na primeira estrofe, é contrastado com o barulho daqueles que buscavam a sua punição — indicando a presença de suas temporalidades. Assim como a história contada por Maria Madalena (reclama-se a existência de um evangelho segundo Maria Madalena, por exemplo) é excluída da Bíblia, a ação de Cristo é ocultada no poema. A única identidade presente na poesia é a da mulher reprimida — as ações acompanham o seu pensamento, enquanto a temporalidade construída é da mulher que espera pela violência.

Na segunda parte do poema há referência à segunda pessoa: “Tienes la piedra en la mano/ y no la lanzas.” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 39). A utilização do verbo na segunda pessoa do singular, inclui, na ação de julgamento, o leitor: é ele quem tem a pedra na mão e não a lança. O julgamento passa a fazer parte do espaço dêitico da leitura. Assim, Miranda Rupailaf (2008) opera a inversão do direcionamento da pedra contra aqueles que a tem na mão. Dessa forma, no primeiro capítulo da obra Miranda Rupailaf se propõe a desconstruir os arquétipos bíblicos femininos, através da inclusão do ponto de vista das mulheres nas narrativas bíblicas, proporcionando à narrativa tida como “verdade”, a ideia de perspectiva.

O segundo núcleo de poema, “*Pu mapu filu / Serpientes de tierra*”, trata das serpentes como representantes do desejo, que surgem da interioridade dos territórios-corpos. No primeiro poema, intitulado “Muda Canción de Serpiente”, Miranda Rupailaf (2008, p. 44) escreve:

Nueve meses las albergo
y tres son los que demoro
en sacarles el ritmo,
en cortarlas
de mis piernas.
En salirseme serpientes
con mis tripas atadas en los ojos.

No poema o eu-lírico carrega dentro de sua corporeidade diversas serpentes pelo tempo de nove meses, em referência à duração da gestação humana. Nos sub-poemas seguintes afirma:

II

Me enrollo en mis pieles
me abrazo la cola
en los rincones.

Me trago mi lengua.
De todos los venenos
arde el vientre (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 44-45)

No segundo trecho do poema, a corporeidade da mulher (representada na primeira parte do poema através das pernas e do tempo gestacional) se mistura à corporeidade da serpente-desejo. Assim, ao transfigurar o corpo feminino e o do animal, Miranda Rupailaf concebe ambos como coincidentes simbólicos. Desta forma, opera uma inversão simbólica da culpa: a mulher sendo também serpente é responsável pelo seu desejo e, em sua corporeidade, possui a potência de produzir o próprio veneno. É a partir da relação entre corpo da serpente e corpo da mulher, que a poeta introduz poemas que tratam da relação mulher com sua corporalidade, isto é, sua sexualidade. É nesta partição que o poema homônimo “Seducción de los venenos” se insere. (RUPAILAF, 2008, p. 49-52). O poema trata o veneno como um elemento líquido, que surge do desejo e da prática sexual da mulher: “Envuelto en serpientes / sobre la alfombra. / Chuparte la sangre hasta silenciar / los galopes. / Víbora de meterte lengua / con veneno” (RUPAILAF, 2008, p. 49). As “serpentes de terra” tratam dos desejos que surgem no corpo. Na cosmovisão mapuche, é na realidade de *Mapu* de onde surge a água, que é um elemento simbólico ancorado pela autora para representar fluídos corporais, principalmente aos que surgem do contato sexual. O território-corpo é a zona de contato que propicia as trocas e as transformações, na agência proposta por Miranda Rupailaf. Assim, o poema tem continuidade através da descrição do contato entre-corpos através de ações sobre o território-corpo do outro e reações que ocorrem no corpo da poeta. Na subdivisão “II” do poema, Miranda Rupailaf (2008, p. 49) escreve:

Me desparramo en tu cama.
Busco tu lengua en lo oscuro.
Monto sobre las uvas que abres.
Te atrapo en los cabellos
te enredo
te cubro
hago un manto
para que tú,
busques la leche
y los venenos.

Neste trecho do poema a autora descreve uma série de ações realizadas pelo eu-lírico mulher em direção à corporalidade do outro. A cena se constrói com a atividade de contato

intercorporal conduzida pela mulher com o intuito de propiciar o prazer na outredade do corpo-objeto. Ao realizar esta ação, a poeta confere à mulher um lugar de agência no ato sexual, que, assim como o prazer, também faz parte do indizível condenado pela moral cristã. O terceiro ato do poema trata das consequências do encontro sexual no território-corpo da própria mulher. Ainda que agindo com o intuito de transformar o território-corpo do outro, o território-corpo agente também se transforma na poesia através de uma descrição orgástica:

...
 Me dejo abrir las pieles
 me ondulo
 en el soplo de tus voces.
 Me hincho las gargantas
 en salivas verde-azules.

Aire
 me subo cielo
 mi vertical
 ... (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 50)

A satisfação do desejo através do encontro entre os territórios-corpos promove a transformação de ambos. No poema, o corpo feminino mais uma vez aparece transfigurado na corporeidade da serpente, como é exposto nos versos: “me dejo abrir las pieles / me ondulo”. Quando, na poesia, ocorre a união entre as corporeidades animal e feminina é que se produz o veneno que toca a sua corporeidade (“garganta”) e a transforma no ápice do encontro entre corpos. Na estrofe que segue, a poeta alude à orientação vertical em direção ao céu — concebendo que o encontro propicia um efeito da ordem do sagrado.

A relação anafórica entre o elemento da água e a sexualidade é significativa na obra. Como no caso do poema “Ritual de la ausencia y sus sombras” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 58), que é dividido em nove partes:

I
 Quemaré el laurel en los rincones de la casa
 en que nos consumimos.

Ahora sé que no volverá el movimiento
 a los olores.

Recogeré los pelos de la alfombra.

No volveré a dormir sobre las sábanas
 en que nos hicimos aguas
 y salivas blancas de lamernos. [...]

A sinestesia poética é utilizada para recuperar a lembrança do encontro entre os corpos. A memória se apresenta através de gatilhos para todos os sentidos: cores, cheiros,

sensações táteis. E a expressão “*hacerse agua*” refere-se às trocas de fluídos presentes no encontro dos corpos. A água, na poética de Miranda Rupailaf (2008), refere-se ao que se mistura, no encontro dos corpos-territórios e os “venenos”, ao que contamina apesar de ausência. Assim como na poesia mapuche escrita por homens como é o caso de Chihuailaf (1995) e Colipán (2005), a poeta trata sobre a separação e a saudade de algum ente querido ou do território ancestral. No entanto, na sua poesia toda a percepção da ausência se dá através do corpo: “En mitad del estómago/ han de temblarme las sierpes// Muda de las ausencias/ sólo velo una sombra/ y lo derramo todo” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 59). No poema, as sombras são as marcas do corpo ausente. A ausência e a solidão também operam sobre a percepção do eu-lírico sobre o próprio corpo: “Contra lo oscuro me observo./ Cuántos movimientos tiene el cuerpo/ reflejados en el suelo” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 59). Assim, o encontro sexual é um entrelugar que propicia transformações potentes.

O último grupamento de poemas é intitulado “*Ko puke filu / serpientes de agua*”, esta parte é subtitulada da seguinte forma: “En el deseo, la carne se vuelve sal”. Ao ocupar o símbolo do sal, a poeta alude ao já referido mito da Mulher de Ló durante o episódio bíblico da destruição de Sodoma e Gomorra, cidades condenadas moralmente pelo deus cristão pela exacerbação da sexualidade. O poema “*Rituales de la serpiente azul*” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 69) propõe em seu título o ancoramento do desejo (através do termo “serpente”) na cor azul, sagrada e originária para os mapuche. Neste contexto, o poema propõe a fusão entre o corpo e a terra através do encontro sexual:

Agua hacerte y agrietarte
por las pieles.

Devorarme tus latidos y montañas.
Persiguiendo los gritos de la muerte
que se resiste al atorarse de los peces
de la sangre. (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 69)

No poema, o encontro entre corpos opera a transfiguração do corpo que é território no território que é corpo. O ato sexual, como *zona de contato*, é também o contato com a sua ancestralidade: “Muerdo tierra en los rincones de lo azul” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 70).

O poema “*Ritual de los aceites*” (MIRANDA RUPAILAF 2008, p. 75) é escrito sob a estrutura da quadripartição, assim como é estruturada a terra sob a cosmovisão mapuche. O poema se inicia com a referência à ideia de corpo-invadido. No entanto, no poema de Miranda Rupailaf esta invasão não se dá de forma violenta, nem sobre o corpo da mulher. É a mulher que invade, com o consentimento, o corpo masculino: “A tu cuerpo meto el dedo” (MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 75). O encontro sexual é a invasão permitida, quando sob a perspectiva da

ação feminina. No poema, a autora descreve o encontro entre corpos através de elementos sinestésicos que possibilitam ao leitor o acompanhamento da cena de encontro sexual. O ápice da construção cênica se apresenta através da transformação do corpo feminino:

Me devoro la piel de los venenos
me hincho
de los líquidos que emanan
de los ríos de sudor.
(MIRANDA RUPAILAF, 2008, p. 78)

O veneno, para a mulher-serpente-desejo de Miranda Rupailaf, faz parte da própria corporalidade feminina. Assim os corpos, através dos encontros, contaminam e são contaminados mutuamente, afetando um ao outro e operando transformações — assim como o entrelugar, um território marcado por perdas, incorporações, reestruturações. Diferentemente da ascese católica, em que o contato entre-corpos dificulta o contato com a divindade, na poesia de Miranda Rupailaf o êxtase sexual conduz à experiência mística. Por esta razão a sexualidade, a partir do nível do corpo, é um espaço de mediação do agenciamento territorial.

A grande frequência com a qual a autora apresenta símbolos referentes à corporeidade e à sexualidade em distintas estruturas poéticas contribuem para a contundência da obra de Miranda Rupailaf. A repetição dissipada dos arquétipos bíblicos ao longo dos poemas ratifica a desconstrução arquetípica operada na primeira partição do livro. Assim, na obra, o corpo-território feminino é planteado como potência, capaz de possibilitar a ascensão e contato com outras realidades. Dotado de vontade e desejos, é apresentado como território de insubordinação à lógica de domínio patriarcal presente na sociedade ocidental.

Dessa forma, sob a perspectiva da colonialidade, ao construírem o corpo feminino como um espaço de potência transformadora, as poetisas assumem o fazer poético como uma possibilidade criativa para o fazer descolonizador, incidindo sobre a estruturalidade da biopolítica ocidental. Suas práticas ocupam um lugar *entre* a poesia mapuche escrita por homens e a poesia mística ocidental, de autoras como Sor Juana Inés de la Cruz, que respondendo a outros dilemas, também traz a corporalidade e a sexualidade como eixo de sua poesia. Os territórios-corpo nas obras de Pinda (2014) e Miranda Rupailaf (2008) são espaços para experimentação identitária, ao mesmo tempo, autônomos e relacionais; auto-agenciados, resistentes, insubmissos e insurgentes. Os corpos são territórios nos quais é possível ler a paisagem e promover a cura para as feridas da colonização.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita alfabética foi uma ferramenta violentamente articulada pelos europeus para formalizar a posse das terras e consolidar o período colonial na América Latina. O projeto de construção do “Novo Mundo” — termo cunhado por Américo Vespúcio em suas cartas de relação — respaldou-se socialmente na violenta imposição da cosmovisão cristã, sob a ideia de salvação dos povos que concebiam a vivência do território sob outras epistemologias. Assim, a diferença epistemológica entre “conquistadores” e “conquistados”, articulada à esfera do corpo através do pensamento racista, justificou abusos, escravização de povos e exploração de territórios — antigas práticas que foram fundamentais para a instauração da modernidade na Europa. No entanto, a construção do continente foi também uma empreitada do âmbito da discursividade.

Além da utilização jurídica, a imposição da escrita também foi fundamental para a articulação de práticas de exclusão e aculturação. Sobre seu caráter subalternizador, tem-se o fato de que os europeus, ao proporem a concepção do mundo de forma universalista e imperialista, tendo como centro a Europa, criam de forma etnocêntrica o registro de uma suposta “memória universal” através da História. A escolha dessa ferramenta etnocêntrica silencia as versões diferentes para os episódios da conquista e concede à História do entrelugar latino-americano, inicialmente, um caráter unívoco. Como prática aculturadora, a imposição da escrita como meio de expressão “maior”, inclusive porque é através dela que se dispõe a cosmovisão cristã, obrigou os povos ditos “conquistados” a aprendê-la e com isso propiciou uma reconfiguração epistemológica nas formas de conceber a memória pelos povos originários.

Entretanto, apesar da imposição da escrita se dar a partir de um impulso externo e aculturador da ordem da colonialidade, ao longo do período colonial e na contemporaneidade, esta ferramenta tem sido ressignificada como uma importante arma para a sua desarticulação. Ainda durante o período colonial, há a presença de autores indígenas ou mestiços, como Inca Garcilaso de La vega Guamán Poma de Ayala, que, cada um ao seu modo, fundaram a utilização da escrita com o intuito de combater os abusos da colonialidade. Sob outra perspectiva, também no período colonial, autoras mulheres mestiças, como Sor Juana Inés de la Cruz, ao seu modo, combateram, através da escrita poética, o pensamento patriarcal que fundamenta em sua base a sociedade ocidental.

A percepção da literatura como uma ferramenta capaz de combater o colonialismo, como concebida por todos estes autores, tem seus ecos na literatura contemporânea, na medida

em que esta segue sendo um elemento simbólico muito significativo para o combate à colonialidade. No contexto da produção poética mapuche, a crítica aponta que oficinas de escrita propostas nas periferias, inicialmente como uma política de base aculturadora, foram ressignificadas pelos mapuche que transformaram a escrita em um espaço para a reconexão com a língua e a cultura.

Produzidas a partir do final dos anos 1990, as obras poéticas de autores e autoras mapuche abordadas nesta tese fazem parte de um movimento político de ressignificação da escrita e do imaginário na América Latina. Junto com os movimentos de contra-história, que problematizam, no nível da memória, a versão unívoca da história ocidental, os e as poetas mapuche, ao ocuparem os gêneros discursivos de registro escrito, contribuem de forma prática para a descolonização do pensamento. Perceber o elo que une os autores mapuche aos demais povos indígenas na América Latina contemporânea é aceitar que o território Americano é articulado sob a perspectiva da colonialidade. No entanto, apesar de serem povos diferentes, com cosmologias diferentes, na sociedade ocidental são relegados a uma experiência comum. Assim, na medida em que existe a experiência enunciativa de de “América” ou “América Latina”, também existe a experiência indígena coletivizada, anterior à chegada europeia, ainda que formada por heterogeneidades, que desde a “II cumbre continental de los pueblos y Nacionalidades indígenas (Quito, 2004), vem paulatinamente sendo nomeada, de terra madura, terra viva, na língua do povo Kuna, *Abya Yala*.

A produção poética de autores e autoras mapuche se soma à produção literária indígena na América Latina, no sentido de retomar para si o poder de auto-representação e assim complexificar e heterogeneizar a formação discursiva latino-americana. Pela proximidade com o *ül*, gênero oral ancestral, e pela possibilidade experimental da produção poética, a poesia foi um gênero particularmente muito desenvolvido pelos mapuche e com uma produção sistematizada desde os anos 1980. Os estudos de críticos mapuche e não-mapuche sobre esta produção apontam que a ferramenta da escrita para uma heterogeneidade na forma de conceber a poesia na obra de cada poeta. Dessa forma, observo que a representação territorial é um elemento particularmente forte e catalisador da heterogeneidade da poesia mapuche. Assim, identifico duas escalas territoriais potentes representadas pelos poetas abordados na tese: o mundo biofísico exterior ao sujeito (terra) e a corporeidade. Ainda que o trânsito entre as duas esferas se dê na poética de todos os autores abordados, cada obra cria uma forma específica de representar o território e o entrelugar. Além da identificação da escala territorial poeticamente representada, também há a diferenciação na modalização epistêmica dos territórios, os quais podem ser modalizados por uma ontologia da terra (rural) ou sob a cosmologia ocidental

(centros urbanos). O trânsito entre as duas formas de modalizar o território abrange tanto o território-terra quanto o território-corpo. De acordo com o posicionamento do autor ou autora na cartografia das identidades contemporâneas, há uma articulação territorial diferente.

Assim, no primeiro capítulo de análise da tese, observo como resultado que os autores que constroem a voz de sua poesia com os pés no território ancestral concebem o espaço poético como um lugar em que é possível realizar um trabalho de mediação entre elementos provenientes do encontro com espaços ancestrais, de ordem sobrenatural, e natural. Assim, é comum a referência a espaços que propiciam o encontro com forças da ordem da ancestralidade e da divindade, como os sonhos, *macituns* e *nguillatúns*. A linguagem é profundamente marcada pelo trabalho simbólico e sinestésico e, embora estes símbolos se ancorem na cosmovisão ancestral, também são ressignificados a partir da experiência poética na contemporaneidade, dessa forma se constroem novos signos, como o de “contrasueño” (CHIHUAILAF, 1995). A poesia desses autores torna possível a produção escrita a partir de um lugar de fala profundamente conectado à visão epistêmica mapuche e cria uma gramática de signos que serão também referidos pelos poetas com uma experiência de identidade mapuche urbana.

No segundo capítulo analítico me dedico a estudar a representação do espaço urbano na poesia de autores mapuche contemporâneos. Nele, observo que há duas formas de representar a experiência urbana. A primeira delas se dá a partir do ponto de vista dos mapuche que originalmente habitavam o território ancestral e que ou observam o fluxo de pessoas que deixam este território em direção à busca por inserir-se no sistema capitalista urbano, ou que realizam forçosamente a própria migração. Sob este ponto de vista, o território urbano é percebido como um não-lugar, territorial e epistêmico, porque, de forma central, é articulado pela colonialidade. Assim, torna-se comum relacioná-lo a um espaço em que a terra é sufocada pelo cimento e, portanto, à ideia de prisão, morte, melancolia, tristeza, desconexão com a cosmovisão ancestral, logo, com a própria identidade. Todavia, há uma outra forma de representar o território-cidade que não contradiz a primeira, mas a intensifica. Nela, a voz poética constrói-se a partir do ponto de vista dos mapuche que habitam as cidades. Ao representar as cidades a partir de sua periferia, os poetas partem da representação da cidade como um “contrasueño” marcado pela violência, mas constroem através da poesia uma estética e um meio de viver esse “não lugar”, construindo, sobre seu território-corpo, espaços de resistência e ressignificações capazes de criar novas representações de um “lugar lar” possível para os mapuche no contexto urbano. Nessa perspectiva, há o agenciamento da corporalidade como território capaz de propiciar o contato com a ancestralidade.

No terceiro capítulo de análise, observo, sob outra escala, como as autoras mapuche mulheres — a partir de uma experiência duplamente subalternizada — constroem a representação de seu território-corpo. Neste capítulo observo com especificidade duas obras, as quais se dedicam à prática da desarticulação de elementos estruturais da biopolítica ocidental: o patriarcado ocidental e a cosmovisão cristã. Ao seu modo, cada uma das autoras agencia o seu território-corpo como um espaço em que não só é possível curar as feridas da colonialidade, como também onde é necessário combatê-la. A experiência de alargamento da consciência através do êxtase e a articulação da sexualidade como uma ferramenta de combate e de troca são elementos que estruturam a corporeidade como um lugar para a cura.

Apesar de divididas neste trabalho sob forma de capítulos, todas as formas de representar o entrelugar se conectam no sentido de produzir novos símbolos e de inserir na formação discursiva unívoca latino-americana a heterogeneidade de outras vozes. No entanto, mais do que endossar o coro pacificamente, ao serem incorporadas às produções artísticas que compõem a discursividade latino-americana, as obras tensionam e desconstroem estereótipos da colonialidade, sendo potentes vetores para a conceituação e prática da descolonização do pensamento.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- AILLAPÁN, Lorenzo. **Üñümche Hombre Pájaro**. Santiago: Pehuén, 2003.
- AILLAPÁN, Lorenzo; ROZZI, Ricardo. Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile. **Ornitologia Neotropical**, 15, The Neotropical. Ornithological Society, 2004
- AILLAPAN, Lorenzo. Crónica de un hombre pájaro. Üñümche, el hombre-pájaro mapuche. **Revista Escáner Cultural**. out./nov., 2004.
- AILLAPAN, Lorenzo. El Üñümche. **Periódico Azkintuwe**, n. 13, abr. 2005.
- ANCÁN JARA, José. “El poema a la vena entra lloviendo por el paisaje”: Algunas impresiones desde/sobre los márgenes del “Mapurbe” de David Aníñir Guilitraro. In: ANIÑIR-GUILITRARO, David. **Mapurbe: venganza a la raíz**. Santiago: LOM, 2009.
- ANÍIR, David. **Cuatro poetas mapuches urbanos/as**. Santiago: 2006.
- ANIÑIR GUILITRARO, David. **Mapurbe: venganza a la raíz**. Santiago: Odiocracia, 2004.
- ANIÑIR GUILITRARO, David. **Mapurbe: venganza a la raíz**. Santiago: LOM, 2009.
- ARDAO, Arturo. Génesis de la idea y el nombre de América Latina. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos, 1980.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARROS CRUZ, María José. La(s) Identidad(es) Mapuche(s) desde la ciudad global en Mapurbe Venganza a Raíz de David Aníñir. **Rev. Chil. Lit.**, Santiago, n. 75, nov. 2009. p. 29-46.
- BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Madrid: Taurus ediciones, 1973.
- BENGOA, José. **Historia del pueblo mapuche**. Siglos XIX y XX. Santiago: LOM, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHABHA, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2002.

BÍBLIA. Português. Os cinco libros do pentateuco. Tradução do Centro Bíblico Católico. 79. ed. rev.. São Paulo: Ave Maria, 2009. p. 49-173

BÍBLIA. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Nacional, 1981.

BINGEMER, Maria Clara L. A sedução do sagrado. In: CALIMAN, Cleto. **A sedução do sagrado**: o fenômeno religioso na virada do milênio. Petrópolis: Vozes, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Historia de la Eternidad**. 2. ed. Madri: Alianza Editorial, 1975.

BORNHEIM, Gerd. A descoberta do homem e do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Scwartz, 1998. p. 17-54.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

CABNAL, Lorena. Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In: CABNAL, Lorena. **Feminismos diversos**: el feminismo comunitario. Madrid: Acsur Las Segovias, 2010. p. 11-25.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** — estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidade. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 263-270.

CANELO O FOYE. **Ser Indígena**. Disponível em: <https://bit.ly/2H3JpuI>. Acesso em: 10 out. 2020.

CANIGUÁN, Jaqueline. Desde aquí. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

CANIGUÁN, Jaqueline. “Mongen”. In: HUENÚN, Jaime (Org.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

CARRASCO, Iván. Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación. **Estudios Filológicos**, n. 26, p. 5-15, 1991a.

CARRASCO, Iván. Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones. **Actas de Lengua y Literatura Mapuche**, n. 4, p. 19-27, 1990.

CARRASCO, Ivan. Poesía mapuche etnocultural. Revista Anales de Literatura Chilena, n.1 Santiago, Universidad Catolica de Chile, dez. 2000. Disponível em: <https://bit.ly/3f4GrTp>. Acesso em: 04 nov. 2020.

CARRASCO, Iván. Textos poéticos chilenos de doble registro. **Revista Chilena de Literatura**, n. 37, p. 113-122, 1991b.

CARRASCO, Iván. Las voces étnicas en la poesía chilena actual. **Revista Chilena de Literatura**, n. 47, p. 57-70, 1995.

CARRASCO MUÑOZ, Hugo; MELGAREJO ANCATEN, M. Soledad; VELIZ MENDOZA, Loreto. Discursos y metadiscursos mapuches: 3. Arco de Interrogaciones de Bernardo Colipán. **Estud. filol.**, Valdivia, n. 47, p. 23-43, jun. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2H7UTgU>. Acesso em: 01 fev. 2019.

CARRASCO MUÑOZ, Hugo. El mito de Sumpall en la Cultura Mapuche Araucana de Chile. **Revista Chilena de Humanidades**, n. 8, FFHE Universidad de Chile, Santiago, 1986. p. 49-68. Disponível em: <https://bit.ly/2UIDhvn>. Acesso em: 15 out. 2020.

CARRASCO MUÑOZ, Hugo. Rasgos identitarios en la poesía mapuche actual. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 61, p.83-110, nov. 2002.

CHIHUAILAF, Elicura. **De sueños azules y contrasueños**. Santiago: Editorial Deriva, 2017 [1995].

CHIHUAILAF, Elicura. **Kallfv Pewma Mew / Sueño azul**. Santiago: Pewen editores, 2008.

CHIHUAILAF, Elicura, “Mongeley mapu ñi püllü chew ñi llewmuyiñ”. In: **Simpson Siete 2**. Santiago: Simpson siete: 1992.

CHIHUAILAF, Elicura. **Recado confidencial a los chilenos**. Santiago de Chile, LOM ed., 1999.

CHIHUAILAF, Elicura; DEL CAMPO, Viviana. Entrevista. Elicura Chihuailaf: En la oralitura habita una visión de mundo. **Revista Aerea**, n. 3, v. 03, 2000, p. 49-59.

CIFUENTES PALACIOS, Victor. Fértiles por siempre. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

COLIPÁN, Bernardo. **El arco de interrogaciones**. LOM: Santiago, 2005.

COLÓN, Cristobal. **Los Cuatro Viajes del Almirante y su Testamento**. Disponível em: <https://bit.ly/3f13LkS>. Acesso em: 10 maio 2010.

COLIPÁN, Bernardo. **Qué hay más allá de la tercera ola**. Santiago: Proyecto Patrimonio, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/32M56Hc>. Acesso em: 04 nov. 2020.

COÑEUCAR, Ivone. **Patriagonia**: Catabática, Adiabática, Anabática. Santiago: LOM ediciones, 2014.

CORDIVIOLA, Alfredo. América, o reino do visível. In: WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Narrações da violência biótica**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

CORDIVIOLA, Alfredo. Dos destinos sudamericanos: Inca Garcilaso y Guamán Poma. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. **Proceedings online...** Associação Brasileira de Hispanistas. Disponível em: <https://bit.ly/3nsHCPv>. Acesso em: 20 out. 2020.

CORDIVIOLA, Alfredo. **Um Mundo Singular**. Imaginação, Memória e Conflito na Literatura Hispano-Americana do Século XVI. Recife: PPGL/UFPE, 2005.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O Condor Voa**. Literatura e Cultura Latino-Americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima: Latinoamericana Editores, n. 7-8, p. 7-21, segundo semestre de 1978.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP); Latinoamericana Editores, 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialética: sujeto y discurso migrantes em el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**, n. 176-177, jul./dez. 1996. p. 837-844

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina**: ensaios. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CRUZ HERNÁNDEZ, Delmy Tania. Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. **Revista Solar**, a. 12, n. 12, N. Lima, Solar org, 2016.

DALLERY, Arleen. “A política da escrita do corpo: écriture féminine” In: BORDO, Susan; JAGGAR, Alison (Orgs.). **Gênero, corpo e conhecimento**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil-Plateaux**: Capitalisme et schizophrénie. Paris: Edition de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. **L’anti-oedipe**: Capitalisme et schizophrénie. Paris: Edition de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et alii. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. O fracasso de Baudelaire. In: DERRIDA, Jacques. **A perda do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DI LEONE, Luciana. O convívio da poesia. **Outra Travessia**, p. 105, 2015.

DI LEONE, Luciana; PEDROSA, Celia. Notas sobre “As escolhas afectivas”: o problema do “afeto” na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 59 - 72, jul./dez. 2008

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELLIOT, John. A conquista espanhola e a colonização da América. In: BETHEL, Leslie (Orgs.). **América Latina Colonial**. v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 135-194.

ESCOBAR, Arturo. El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿Globalización o postdesarrollo?. In: LANDER, Edgardo. (Comp.). **La colonialidad del saber**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

FARON, Louis. **Los mapuches, su estructura social**. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1969.

FAULHABER, Priscila. Etnografia e tradução cultural em antropologia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2UxudsR>. Acesso em: 10 out. 2020

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão améríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53. p. 291 -304, jan./abr. 2018.

FOERSTER, Rolf. **Introducción a la religiosidad mapuche**. Santiago: Editorial Universitaria, 1993.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos** v. IV – Ética, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. 12. ed. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1999a.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FRYE, Northop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALEANO, Eduardo. Cé passé qui vit en nous. **Manière de voir**, v. 82, p. 91-93, set. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3kxPdub>. Acesso em: 10 out. 2020.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GIORGI, Gabriel. **Formas comunes: animalidad, cultura, biopotica**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1996.

GODINHO, Vitorino. Que significa descobrir? In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Schwartz, 1998. p. 55-82.

GÓNGORA Y MARMOLEJO, Alonso de. **Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado**. Estudio, edición y notas de Miguel Donoso Rodríguez. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010.

GONZALEZ, Cynthia. Poiesis originária. El lugar de la poesía mapuche en Chile. **Revista contextos**. n. 16. Santiago, Universidad metropolitana de ciencias de la educación, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2Uz17cw>. Acesso em: 13 out. 2020.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte, Mazza, 2013.

GREBE, María Ester. Cosmovisión mapuche. **Cuadernos de la Realidad Nacional**, n. 14, p. 46-73, 1972.

GREBE, María Ester. Meli-witran-mapu: Construcción simbólica de la tierra en la cultura mapuche. **Pentukun**, Temuco: Universidad de La Frontera, n. 1, 1994.

GUAQUÍN, Karla. Wentrú. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)**. Santiago: LOM ediciones, 2010.

GUAQUÍN BARRIENTOS, Emilio. La conquista de la muerte. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HAESBAERT, Rogério. Do Corpo-território ao Território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **Revista GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

HAKIY, Tiago. Literatura Indígena — a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 1998.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

HAUGHNEY, Diane; MARIMÁN, Pedro. Población mapuche: cifras y criterios. Documento de trabajo N° 1. **CEDM Liwen**, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/2UxqTxT>. Acesso em: 16 nov. 2020.

HUEQUEMAN, Janette. Libera la tierra. In: MORA CURRIO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

HUENUQUEO HAUQUINAO, Omar. Tórtola. In: HUENÚN, Jaime (Org.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

HUENÚN, Jaime (Org.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuches contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

HUENÚN, Jaime Luis. Historia y contrahistoria en Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013 de Fernando Pairican. In: PADILLA, Fernando Pairican. **Malon: La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013**. Santiago de Chile: Pehuén ed., 2014.

HUENÚN, Jaime. **Puerto Trakl**. Santiago: LOM, 2001.

HUENÚN, Jaime. **Reducciones, crónica en prosa y en verso sobre sus orígenes en el sur de Chile**. Santiago: LOM, 2013.

HUENUÑIR ANTIHUALA, María. Todos los ancianos. In: MORA CURRIO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

HUENUÑIR ANTIHUALA, María. “El kuxun”. In: MORA CURRIO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

HUINAO, Graciela. “Nguillatún”. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ülkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

HUIRIMILLA, Juan Paulo. Canto de Guerrero. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ũlkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

HUIRIMILLA, Juan Paulo. **Palimpsesto**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

HUIRIMILLA, Juan Paulo. Rito y sacrificio: memoria y vacío. Arco de interrogación de Bernarco Colipán. **Proyecto Patrimonio**, Santiago, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2IGY4fI>. Acesso em: 09 fev. 2019.

HUYSEN, Andréas. Literatura e Cultura no Contexto Global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte, UFMG/ABRALIC, 2002.

INCA GARCILASO DE LA VEGA. **Comentarios Reales**. Buenos Aires: Ceal, 1981.

INZUNZA, Isaac Sanzana. Ũñümche de Lorenzo Aillapán: la escritura de un coyatufe. **Crítica.cl**, 30 ago. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3lAyJmq>. Acesso em: 13 out. 2020.

JEKUPÉ, Olivio. Literatura Nativa. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.

JOLLES, Andrés. **Las formas simples**. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

KAMBEBA, Marcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro** — O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

KRENAK, Ailton Mesa 6: Sonhos para Adiar o fim do mundo. Companhia das letras, 2020. (vídeo). **Youtube**. Disponível em: <https://bit.ly/2IJYUbW>. Acesso em: 15 out. 2020.

KRENAK, Ailton. Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.

LANDER, Edgardo (Org). **Colección Sur Sur**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LARA MILLAPÁN, María Isabel. Pewma. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

LARA MILLAPÁN, María Isabel. Identidad. In: HUENÚN, Jaime (Orgs.). **Epu mari ũlkatufe ta fachiantü / 20 poetas mapuche contemporáneos**. Santiago: LOM ediciones, 2003.

LEITE, Patricia de Moura. **A Poesía Mapuche contemporânea como reflexo identitário e ferramenta de preservação do Mapudungun**. Foz do Iguaçu: ICAL UNILA, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**: Mitológicas I. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEWIS, Ioan N. **Êxtase Religioso**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1977.

LIBRANDI ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. Em: **O Rixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira. V.21, n.2 Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LIENLAF, Leonel. Prólogo a la primera edición. In: ANIÑIR-GUILITRARO, David. **Mapurbe**: venganza a la raíz. Santiago: LOM, 2009.

LIENAF, Lionel. **Pewma Dang, Palabras Soñadas**. Santiago: LOM, 2003.

LUGONES, María. Rumor a um feminismo descolonial. **Estudos feministas**, v. 22, n. 3 Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2Ur8yCI>. Acesso em: 11 nov. 2020

MAYO, Simona; SALAZAR, Andrea. Narrativas orales mapuche: el nütam como género de representación y su contribución en la revitalización del mapudungun. **Revista del Departamento de Letras: Exlibris**, n. 5, Buenos Aires, UBA, 2016. p.187-207.

MALHUE, Mariela. Español de América. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)**. Santiago: LOM ediciones, 2010.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. La lengua, la letra, el territorio: o la crisis de los estudios literarios coloniales. **Dispositio**, University of Michigan – Departament of romance language, v.11. n. 28/29, 1986. Disponível em: <https://bit.ly/35wwrz0>. Acesso em: 27 dez. 2012.

MILANCA, Javier. **Xampúrria**: somos del lof de los que no tienen lof. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2015.

MIRANDA RUPAILAF, Roxana. **Las tentaciones de Eva**. Colección de Premios Luis Oyarzún Puerto Montt: Secretaria Ministerial de Educación, 2003.

MIRANDA RUPAILAF, Roxana. **Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / La seducción de los venenos**. Santiago: LOM ediciones, 2008.

MIRANDA RUPAILAF, Roxana. **Roxana Miranda Rupailaf**. Por Ernesto González Barnert. Santiago: Proyecto Patrimonio, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3ppyuNg>. Acesso em: 09 nov. 2020.

MOENS, J. Anita. **Poesía Mapuche**: Expresiones de Identidad. Tese (Licenciatura) — Departamento de Lingüística y Literatura Hispánicas Universidad de Utrecht, 1999.

MORA CURRÍAO, Maribel. De versos y voces: ül registrados y poesía mapuche contemporánea. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuches (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

MORA CURRÍAO, Maribel. Llagkülewey pu ülkantun / Atrás quedaron los cantos. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago de Chile, LOM ed., 2010

MORAGA GARCÍA, Fernanda. Antesala inaugural en la escritura poética de mujeres mapuches durante las décadas de 1970 y 1980. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuches (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

MORAGA GARCÍA, Fernanda. A modo de Prólogo. Corpografías deseantes: tejidos del lenguaje In: MIRANDA RUPAILAF, Roxana. **Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos**. Santiago: LOM ediciones, 2008.

MORAGA GARCÍA, Fernanda. Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en Parias zugun de Adriana Pinda. **Estud. filol.**, Valdivia, n. 58, p. 161-186, nov. 2016. Disponible em: <https://bit.ly/36DWu6L>. Acceso em: 15 fev. 2019.

ÑACUCHEO, Aylin. Macitun. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

NERUDA, Pablo. **Todos los cantos / Ti kom v**. Selección y traducción al mapuzugun de Elicura Chihuailaf. Santiago: Pehuén, 1996.

O'GORMAN, Edmundo. **La Invención de América**. México: Fondo de cultura económica, 1995. Disponible em: <https://bit.ly/36DnPWO>. Acceso em: 26 dez. 2012

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PAILALEF, Rosa Isolde; MALLON, Florencia E. (Orgs.). **Una flor que renace**: autobiografía de una dirigente mapuche. Santiago: DIBAM, LOM ediciones, 2002.

PAIRICÁN PADILLA, Fernando. Algunos apuntes sobre Xampurria de Javier Milanca. In: MILANCA-OLIVARES, Javier. **Xampurria**: Somos del lof de los que no tienen lof. Santiago: Pehuén, 2015.

PAIRICÁN PADILLA, Fernando. **Malon**: La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013. Santiago de Chile: Pehuén ed., 2014.

PARRA, Nicanor. **Obra gruesa**. Santiago: Universitaria, 1969.

PAZ, Octavio. **El Arco y la Lira**. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3lEFROE>. Acesso em: 04 out. 2020.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, O. **O labirinto da solidão e Post-scriptum**. Tradução de Eliane Zagury. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

PERROT, Michelle. O silêncio do Corpo das Mulheres. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

PINDA, Adriana. De por qué escribo... In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.) **Kümedungun / Kümewirin**. Antologia poética de mujeres mapuches (siglos XX-XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

PINDA, Adriana. **Parias Zugun**. Santiago: LOM ediciones, 2014.

PINDA, Adriana. Entrevista. **Revista Prometeo**. jun., 2016 Disponível em: <https://bit.ly/3putmrb>. Acesso em: 15 out. 2020

PIZARRO, Ana. Ángel Rama: a lição intelectual latino-americana. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 243-253.

POMA DE AYALA, G. **Nueva corónica y buen gobierno**. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.

POTIGUARA, Eliane. **Entrevista com Eliane Potiguara para tese de doutorado de Daniel Munduruku**. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2lFQl1R>. Acesso em: 27 ago. 2018.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**. Relatos de viagem e transculturação. Bauru, EDUSC, 1999.

PULQUILLANCA NAHUELPÁN, Eliana. mujer. In: MORA CURRÍAO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin**. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI). Santiago: LOM ediciones, 2010.

QUEMENADO, Pablo Marimán; HUIRCAPÁN, Sergio Caniuqueo; PAILLAL José Millalén; CHICAHUAL, Rodrigo Levil. **!...Escucha, Winka...!** Santiago de Chile: LOM ed., 2006.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system. **International Social Science Journal**, v. 44, n. 4, p. 549 – 557, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of world-systems research**, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (Eds.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad-racionalidad**. Disponível em: <https://bit.ly/35zdtIj>. Acesso em: 15 mar. 2013.

QUILALEO, Francisca. **Mujer Mapuche**. Historia, persistencia y continuidad. Barcelona: Icaria, 2013.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Orgs.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 209-238.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Orgs.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2 ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAPPAPORT, Joanne; Cummins Tom. **Más allá de la ciudad letrada: letramientos indígenas en los Andes**. Tradução de López Rodríguez M. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **“Oprimidos pero no vencidos”**: Luchas del Campesinado Aymara y Qhechwa (1900-1980). La Paz, Hisbol: CSUTCB, 1984.

RODRÍGUEZ, Claudia. **Poesía mapuche actual: repertorios en coexistencia e interferencia**. 2004a.

ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidades e as ideias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

SAAVEDRA, Alejandro. **La cuestión Mapuche hoy**. Santiago: LOM, 2002.

SALAS ASTRAÍN, Ricardo. **Evangelización, Inculturación y universo religioso mapuche**. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2UxqjQJ>. Acesso: 15 out. 2020

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Destino: globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade. In: REIS, Livia, FIGUEIREDO, Eurídice (Orgs.). **América Latina**: integração e interlocução. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago (Chile): USACH, 2011.

SANTIAGO, Silviano. (Sup.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, 1986. p. 95-105.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: EdUSP, 2006.

SARMIENTO, Domingos Faustino. **Recuerdos de provincia**. Buenos Aires: Clarín/Sol, 2001.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES** [Online], n. 18, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3f0XDcm>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SILVA-GALDAMES, Osvaldo. Hombres fuertes en las sociedades segmentarias: un estudio de casos. **Cuadernos de História**. n. 15, Santiago: Departamento de ciencias históricas de la Universidad de Chile, dez. 1995.

SIQUEIRA CORREIA, Heloísa Helena. Os saberes não humanos nas mitologias ameríndias: o que ensinam e para quem? In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, Editora Fi, 2018.

SOBREVILLA, David. Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. **Revista de Crítica Literaria latinoamericana**. Perú: Universidad de Lima, 2001.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura Indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018. p. 51-74.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Tradução como cultura. **Ilha do desterro**. Florianópolis, n. 48, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3f9LJC0>. Acesso em: 16 nov. 2020.

SUÁREZ, Zenaida. Comamos el fruto prohibido y regocijémonos. identidad y religiosidad en la obra de Roxana Miranda Rupailaf. In: MATEO DEL PINO, Ángeles; PASCUAL SOLER, María Nieves Pascual (Coords.). **Comidas bastardas: gastronomía, tradición e identidad en América Latina**, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

VESPÚCIO, Américo. **Fragmentos del Nuevo Mundo**. Disponível em: <https://bit.ly/3ntK2xm>. Acesso em: 26 dez. 2012

VIVAR, Jerónimo de. **Crónica de los Reynos de Chile: 1558**. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais** — elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

WALTER, Roland. Em busca da Natureza, em busca do *Self*. In: WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda. **Narrações da Violência Biótica**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2010.

WALTER, Roland. Prefácio. In: GRAUNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

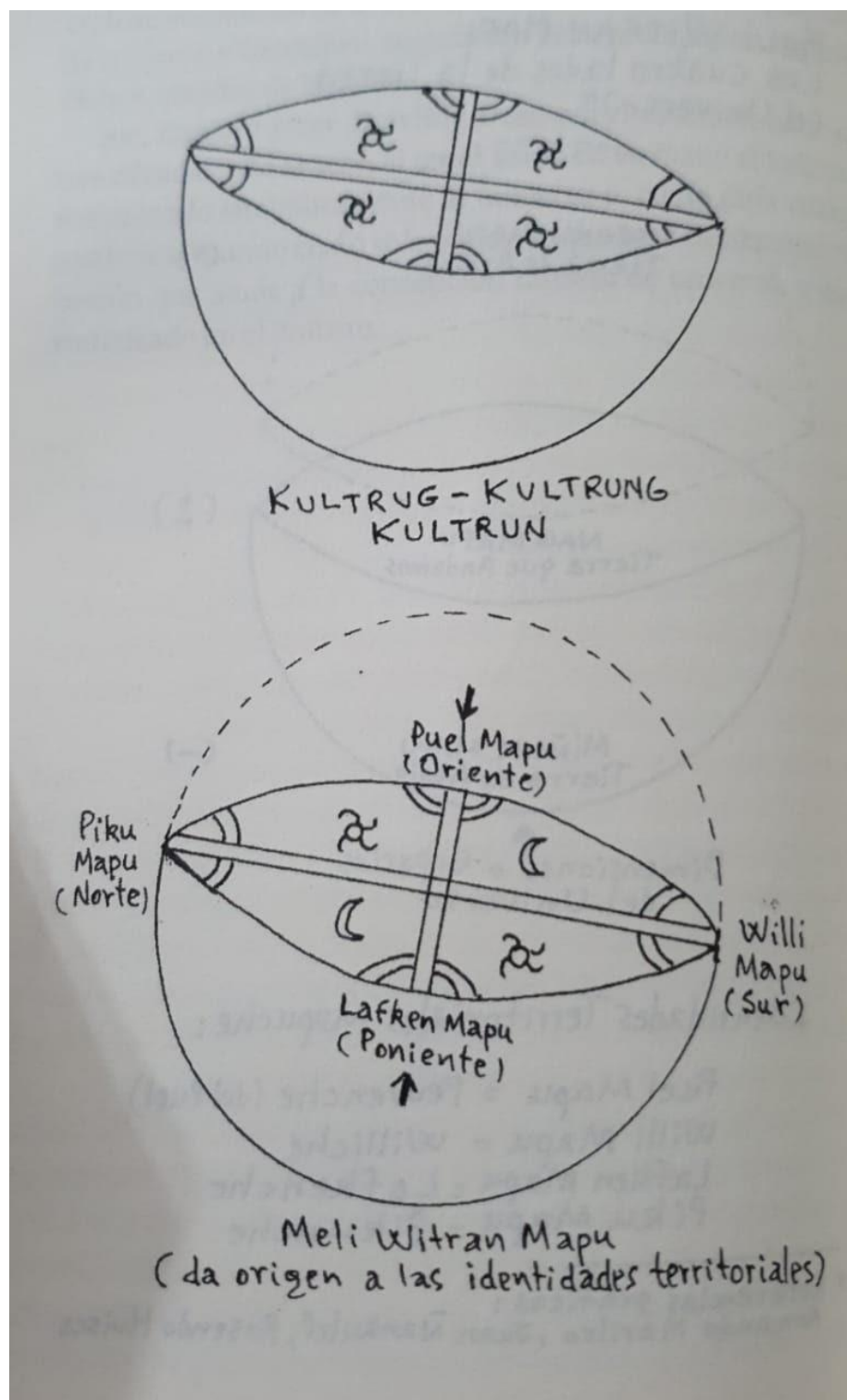
WALTER, Roland. Multitransintercultural: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João (Org.). **Repensando a teoria literária**. Recife: Editora UFPE, 2015.

WENTEN, Yenne Díaz. In: MORA CURRIO, Maribel; MORAGA GARCÍA, Fernanda (Orgs.). **Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)**. Santiago: LOM ediciones, 2010.

WENTEYAO. Direção de Tania Rojas, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2UzfNIR>. Acesso em: 05 fev. 2019

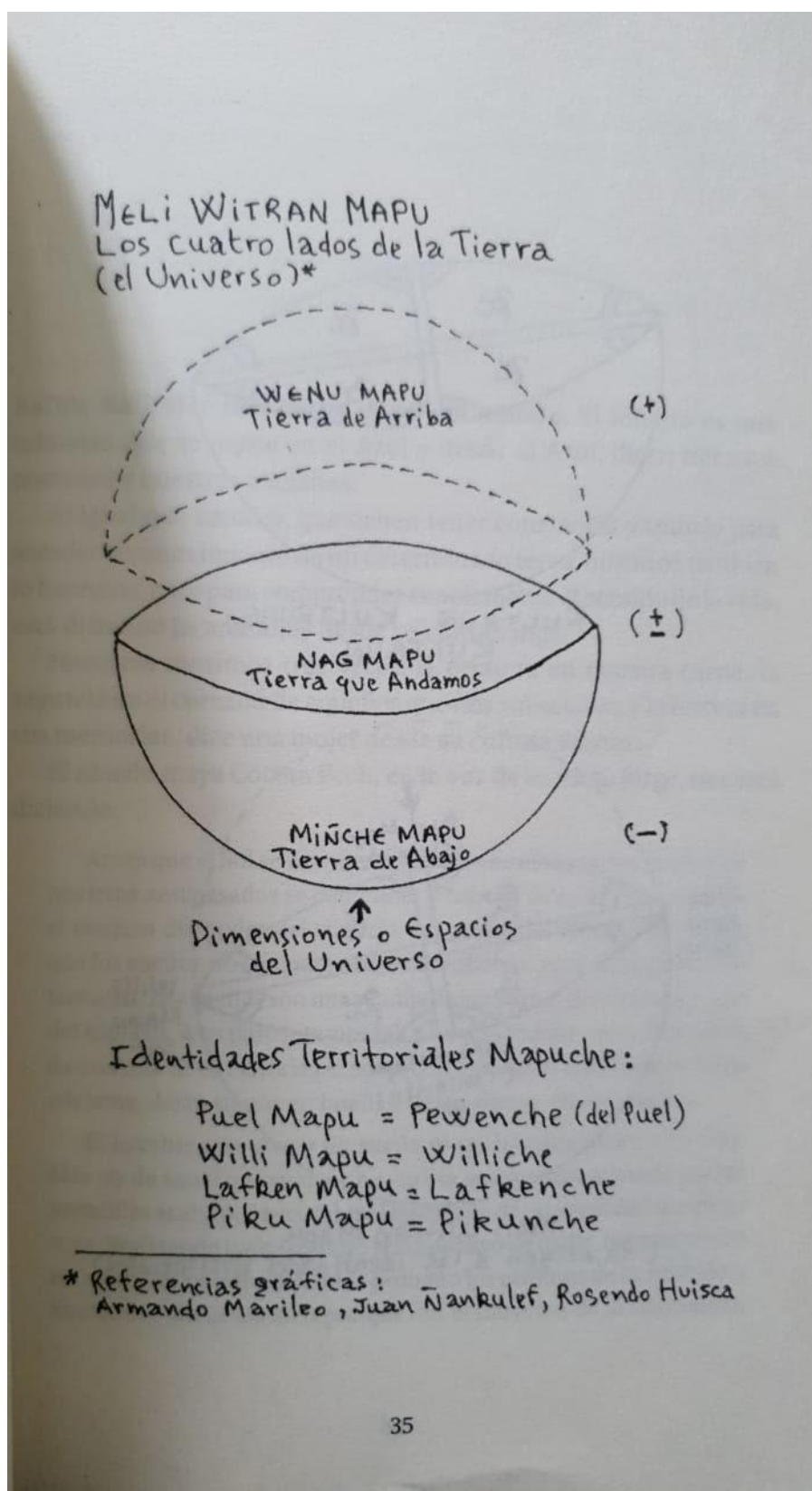
WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ANEXO A – KULTRUN



FONTE: CHIHUAILAF, 1999. p. 36

ANEXO B – MELI WITRAN MAPU



ANEXO C – POESIAS MAPUCHE

1 TACHI RAKI (AILLAPÁN, 2003, p. 88)

Tachi raki ññüm Pañillve dungun
 wakeñniey fütta kuyfi tañi kimngen
 kidu adümfal müleken feula may
 kiñe lof üytungey rumel feleyal
 feyta Ruka Raki pingey deuma
 kuyfimele feula Chillkatuwe Ruka
 feyta üykoni tachi raki fentren
 pichikeche ka feyti pu kimeleche
 reyülepuy.

*Kiraki kiraki kiraki kiraki rakitruli
 rakitruli truliraki truliraki truliraki
 truliraki*

Feyti Raki ññüm doy küme rakiniey
 tañi duam kimche reke epuke
 melike miyaukeyngün nütram
 nentunentu mekey fütta Raki ka
 feyti kude raki raurauwi tañi
 dungun wakeñ wakeñ wellün
 pañillwe metawe ül allangechi
 ayiumafal pürün ka ül wünülniekey

2 LA BANDURRIA (AILLAPÁN, 2003, p. 89)

Especies bandurrias tienen sonidos
metálicos por su característica
antiguamente es bien conocidas
ahora por siempre una comunidad
entera lleva su nombre desde que
existe se llama la casa de las
bandurrias actualmente un colegio
lleva su nombre de bandurria Ruka
Raki, donde se reúnen alumnos y
profesores

El ave Raki o bandurrias es el que
sabe mejor contar/habilidad de a dos
a cuatro suelen andar como sabio
consejero a modo de sonido una y
otra vez dialoga el macho
bandurria en aspecto sonido
rimbombante dialoga la hembra
bandurria el concierto sonido
metálico en lenguaje canción es la
melodía más acertada, divino y
alegre y danzando

3 TACHI DIUKA — DIUKAKAWÜN (AILLÁPÁN, 2003, p. 26)

Tachi üñüm re Pewüngen ka Walüngen mütem
 feyti pu kona küdeukelu femngechi reke
 kon Pewüngen ka epe rangiñ Walüngen
 tachi üñüm kimnie nepelcheken pu liwen fillantü
 epuñpüle liwentuwün pingkey epu kurewen ümagtuwe meu
 feyti wentru deu witrayan pipiyefi ñi kure petu eñumkülelu.

Tollpiu witraymika / tollpiu wüñiti / nagaymika
 tollpiu witraymika / tollpiu müley küdauwaal

Amuley ñi ülkantun tachi üñüm wüñiti piley
 müley tami witrayal, wünüwal, nagaymika, küdüwe meu
 pipingey tañi kure feytichi ülkantun üñüm reke
 rüf fey ülkantuy diuka üñün deu may wüñiti piley
 müley tami witrayal, wünüwal, ñochikechi nagaal
 müley tami küdawal, keträn ka fentren kofke fillantü kintual.

Tollpiu witraymika / tollpiu wüñiti / nagaymika
 tollpiu witraymika / tollpiu müley küdauwaal

Pu mapuche kurewen fentren yall ta niekey
 doy kechu ka mari rume yall mülekey, diuka ülkantun femay pile
 rüf ñi femngen tunten mongen ou püñeñ rumel mongeley
 turpu ngelay ngülamün dungu newe choyünüafel weke che
 ngekelay lawen ka fey püñeñwenüafel fütangechi pu domo
 Ngünechen Omfucha / omkude maykülele choyüniengei wera che.
 Chollpiu witraymika/ chollpiu wüñiti / nagaymika
 Chollpiu witraymika / chollpiu müley küdauwaal.

4 LA DIUCA (AILLÁPÁN, 2003, p. 27)

Es el pájaro que canta por temporadas
Al igual que los trabajadores temporeros
De final de septiembre a finales de marzo.
A esta ave la reconocen como ave madrugadora
Y le dicen “la mañanera” en la cama de una pareja;
El hombre se despide con su tibio calor de su compañera.

Su erecto cantar dice que amaneció,
Hay que levantarse, estirarse, bajarse de la cama
Y ella le responde dulce al canto pajaril
De la diuca, su canto, sí pues... ya amaneció,
Hay que pararse, estirarse, bajarse con cuidado,
Hay que trabajar y ganarse el pan del día.

La pareja mapuche es generalmente prolífera,
Entre cinco y diez hijos, y no es por el canto de la diuca,
Mas bien por la naturaleza de una raza y su cultura,
Pues nunca hubo control de natalidad
Ni anticonceptivos para disminuir la especie humana.
Se va a la suerte de la fuerza de los espíritus que nazcan.

5 LA TÓRTOLA (AILLAPÁN, 2003, p. 25)

Al igual que una hembra humana
Que llora cuando está adentro de la ruka
Y que también llora cuando está afuera
La tórtola llorona desde que existe la humanidad
Este pájaro melancólico anda llorando su pena
Así como cuando mueren seres queridos.

El nido de cuatro palitos de la tórtola
Se ha derrumbado, por eso llora
Por la continua tala del bosque nativo
Por la agresión a la madre naturaleza
Por el viento, por la lluvia al comienzo del otoño
Por eso es sincera la melancolía de la madre tórtola

De lo alto de un cerro desde un árbol
Por el camino culebreando hacia la comunidad
al ver pasar a los intrusos, los ajenos codiciosos
Canta: se quebraron los huevos
Muy triste llora la tórtola por la desgracia
Por ser testigo del permanente castigo a la Madre Tierra

6 TÓRTOLA (HUAQUINAO, 2003, p. 113)

Dulce palomita silvestre, recolectora, semillera,
untada con sangre de ampolas las rojizas patas;
oído delicado y descifrante;
alas húmedas, esquivas, gallardas;
el plumaje de seda gris mojado
con la tristeza y el perfume de los bosques.
Manchada con la harina del trigal
eres una artista melancólica del campo.

En el alma verde de la selva
escondes tu flauta bajo el ala y duermes.

7 SUEÑO AZUL (CHIHUAILAF, 1995, p. 23-40)

La casa azul en que nací está situada en una colina
 rodeada de hualles, un sauce, castaños, nogales
 un aroma primaveral en invierno
 —un sol con dulzor a miel de ulmos—
 chilcos rodeados a su vez de picaflores
 que no sabíamos si eran realidad o visión ¡tan efímeros!
 En invierno sentimos caer los robles partidos por los rayos
 En los atardeceres salimos, bajo la lluvia o los arboles, a buscar las ovejas
 (a veces tuvimos que llorar la muerte de alguna de ellas, navegando sobre las aguas)
 Por las noches oímos los cantos, cuentos y adivinanzas a orillas del fogón
 respirando el aroma del pan horneado por mi abuela, mi madre, o la tía María
 mientras mi padre y mi abuelo —Lonko de la
 comunidad— observaban con atención y respeto.
 Hablo de la memoria de mi niñez y no de una sociedad idílica
 Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía
 las grandezas de la vida cotidiana, pero sobre todo sus detalles
 el destello del fuego, de los ojos, de las manos.
 Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles
 y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente.
 Nada más, me decía, hay que aprender
 a interpretar sus signos
 y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento.
 Tal como mi madre ahora, ella era silenciosa
 y tenía una paciencia a toda prueba
 Solía verla caminar de un lugar a otro, haciendo girar el huso, retorciendo la blancura de la
 lana
 Hilos que en el telar de las noches se iban convirtiendo en hermosos tejidos
 Como mis hermanos y hermanas
 —más de una vez—
 intenté aprender ese arte, sin éxito.
 Pero guardé en mi memoria el contenido de los dibujos
 que hablaban de la creación y resurgimiento del mundo mapuche
 de fuerzas protectoras, de volcanes, de flores y aves
 También con mi abuelo compartimos muchas noches a la intemperie
 Largos silencios, largos relatos que nos hablaban del origen de la gente nuestra
 del primer espíritu mapuche arrojado desde el Azul
 De las almas que colgaban en el infinito como estrellas
 Nos enseñaba los caminos del cielo, sus ríos sus señales
 Cada primavera lo veía portando flores en sus
 orejas y en la solapa de su vestón
 o caminando descalzo sobre el rocío de la mañana
 También lo recuerdo cabalgando bajo la lluvia
 torrencial de un invierno entre bosques enormes
 Era un hombre delgado y firme
 Vagando entre riachuelos, bosques y nubes
 veo pasar las estaciones:

Brotes de Luna fría (invierno), Luna del verdor (primavera)
 Luna de los primeros frutos (fin de la primavera y comienzo del verano)
 Luna de los frutos abundantes (verano)
 y Luna de los brotes cenicientos (otoño)
 Salgo con mi madre y mi padre a buscar
 remedios y hongos
 La menta para el estómago, el toronjil para la pena
 el matico para el hígado y para las heridas
 el coralillo para los riñones —iba diciendo ella.
 Bailan, bailan, los remedios de la montaña
 —agregaba él
 haciendo que levantara las hierbas entre mis manos.
 Aprendo entonces los nombres de las flores y de las plantas
 Los insectos cumplen su función
 Nada está de más en este mundo
 El universo es una dualidad:
 lo bueno no existe sin lo malo.
 La Tierra no pertenece a la gente
 Mapuche significa Gente de la Tierra
 —me iban diciendo
 En el otoño los esteros comenzaban a brillar
 El espíritu del agua moviéndose sobre el lecho pedregoso
 el agua emergiendo desde los ojos de la Tierra.
 Cada año corría yo a la montaña para asistir
 a la maravillosa ceremonia de la naturaleza
 Luego llegaba el invierno a purificar la Tierra
 para el inicio de los nuevos sueños y sembrados
 A veces los guairaos pasaban anunciándonos
 la enfermedad o la muerte
 Sufría yo pensando que alguno de los
 mayores que amaba
 tendría que encaminarse hacia las orillas
 del Río de las Lágrimas
 a llamar al balsero de la muerte
 para ir a encontrarse con los antepasados
 y alegrarse en el País Azul
 Una madrugada partió mi hermano Carlitos
 Lloviznaba, era un día ceniciento
 Salí a perderme en los bosques de la
 imaginación (en eso ando aún)
 El sonido de los esteros nos abraza en el otoño
 Hoy, les digo a mis hermanas Rayén y América:
 Creo que la poesía es sólo un respirar en paz
 —como nos lo recuerda nuestro Jorge Teillier—
 mientras como Avestruz del Cielo por todas
 las tierras hago vagar mi pensamiento triste
 Y a Gabi Caui Malen y Beti, les voy diciendo:
 Ahora estoy en el Valle de la Luna, en Italia
 junto al poeta Gabriele Milli
 Ahora estoy en Francia, junto a mi hermano Arauco

Ahora estoy en Suecia junto a Juanito Cameron
y a Lasse Söderberg
Ahora estoy en Alemania, junto a mi querido
Santos Chávez y a Doris
Ahora estoy en Holanda, junto a Marga
a Gonzalo Millán y a Jimena, Jan y Aafke,
Juan y Kata
Llueve, llovizna, amarillea el viento en
Amsterdam
Brillan los canales en las antiguas lámparas
de hierro y en los puentes levadizos
Creo ver un tulipán azul, un molino cuyas
aspas giran y despegan
Tenemos deseos de volar: Vamos, que nada
turbe mis sueños —me digo
Y me dejo llevar por las nubes hacia lugares desconocidos por mi corazón.

8 LA LLAVE QUE NADIE HA PERDIDO (CHIHUAILAF, 1995, p. 59)

La poesía no sirve para nada
me dicen
Y en el bosque los árboles
se acarician
con sus raíces azules
y agitan sus ramas el aire
saludando con pájaros
el Rastro del Avestruz
La poesía es el hondo susurro
de los asesinados
el rumor de hojas en el otoño
la tristeza por el muchacho
que conserva la lengua
pero ha perdido el alma
La poesía, la poesía
es un gesto, un sueño, el paisaje
tus ojos y mis ojos muchacha
oídos corazón, la misma música
Y no digo más, porque na
encontrará
la llave que nadie ha perdido
Y poesía es el canto de mis
Antepasados
el día de invierno que arde
y apaga
esta melancolía tan personal.

9 EN LAS ORILLAS DE UN SUEÑO (CHIHUAILAF, 1995, p. 63)

En las orillas de un Sueño viajo
tan sólo para encontrarme contigo
Pero si tú ya no me amas
por debajo de la tierra seguiré
hasta alcanzar las flores
 que me esperan
Qué desengaño, podré decir
 al cielo Azul
Qué desengaño, me dirán
 todas las aguas.

10 EL SILENCIO DE LOS BOSQUES (CHIHUAILAF, 1995. p. 83)

Mi padre y yo solemos charlar
hasta la madrugada
bebiendo del vino de la pena
y la esperanza
¿Alguien puede evitar el otoño
del oeste?, me dice
los ríos van perdiendo su
profundidad
el caudal de la sabiduría
y comienzan a añorar el silencio
de sus bosques
Nosotros pensamos en el hijo
el hermano, aún en el exilio
Hablamos de luchar, mientras
los zorros
cruzan gritando nuestros campos
Mi padre y yo, envejecidos
ahora nos miramos entre lágrimas.

11 PARA SANARTE VINE, ME HABLÓ EL CANELO (CHIHUAILAF, 1995, p. 85-89)

Para sanarte vine, me habló
 el Árbol sagrado
 Vé y recoge mis hojas, mis
 semillas, me está diciendo
 De todas partes vinieron
 tus buenas Machi
 mis buenos Machi
 desde las cuatro Tierras,
 desde las cuatro aguas
 mediamos, me están diciendo
 sus poderes
 en tus nervios, en tus huesos
 en tus venas
 ¿O deseas acaso abandonar
 a nuestra gente?
 Elevaré mis rogativas, le digo
 Ay, mis pensamientos se apartaron
 de los apacibles ríos
 de mi corazón:
 Piedra Transparente será éste
 por mí, dijiste
 Oo! Genechen, envíame tu aliento
 tu resollar de aire poderoso
 Éste va a ser cantor, dijiste
 entregándome el caballo Azul
 de la palabra
 Hasta la Tierra de Arriba llegará
 en sus Sueños
 confundiendo al mensajero de
 sus enemigos
 Me oírás cuando hable desde
 la savia de las plantas
 y de las flores. Así dijiste
 Mas yo quise olvidar el consejo
 de las Ancianas
 y de los Ancianos
 por eso estoy enfermo ahora
 Mis pensamientos se alejaron
 de los apacibles Ríos
 de tu Corazón
 Mírame, estoy soñando que he
 subido por tus hojas
 La Cascada Azul de la mañana
 vino a mojar mis labios
 con sus aguas
 Subí, subí con ellas, pero

me sujetó el murmullo
de los peces
Caminé luego sobre el aroma
de los bosques
Después bailé. En él estaba
colgado mi poder
Las buenas Visiones y los buenos
Sueños lo rodeaban
Lloré entonces, lloré, abrazado
por el espíritu de mi Canelo.

12 ES OTRO EL INVIERNO QUE EN MIS
OJOS LLORA (CHIHUAILAF, 1995, p. 91-93)

Es azul el cielo Azul aún Azul
y en él estoy
en su vuelo de Luna
Es el viento del Este que ensueña
y me sume
en la solemnidad tremenda
de la tarde
Susurro ¡oo! y, desde el verdor
Genechen me dice
EN SEMICÍRCULO OYE EL HABLAR
DE MIS HIJOS MAYORES
A orillas del fogón
(en su memoria)
los abuelos mueven los tristes
labios del invierno
y nos recuerdan a nuestros
muertos y desaparecidos
y nos enseñan a entender
el lenguaje de los pájaros
Nos dicen: Todos somos hijos
de la misma Tierra
de la misma Agua

ni Pvlv

el agua

ni ko

el espíritu

Cuerpo y alma el lecho
que cada vez se torna más profundo

y por el que otros pasarán
cuando nosotros en el mar
hayamos subido en la balsa
de la muerte
Llueve, afuera seguramente llueve
pero es otro el invierno que
en mis ojos llora
Hacia los días venideros vuelvo
entonces la mirada
Veo a mis hijas, a mis hijos
que abrazarme vienen
Y es el otoño o el primer día
de octubre
mi madre que me dice: Despierta
hijo, despierta
eres el viejo el niño que escribe
su primer poema
bajo el primer ciruelo plantado
por tu padre.

13 LIBERA LA TIERRA (HUEQUEMAN, 2010, p. 307)

El eco canta dice tu nombre
te llama el viento al amanecer
tu cara morena baila con el kultrún
acaricia el cielo con tus cabellos
baña tu cuerpo el agua naciente
canta tu procedencia
abuelos y abuelas son sabios
con tus brazos libera la tierra
llama la luna y estrellas en la noche
levántate y canta con el alma desnuda
lleva sangre mapuche tu corazón
da a conocer la escritura del agua
murmuran las montañas perdidas en el mar
el alba lleva tus sueños al *pewen*
cruel camino
llora la tierra cual solitaria estrella perdida
hace algún tiempo atrás algunos hablaban en mapuche.

14 PEWMA (LARA MILLAPÁN, 2010, p. 331)

El susurro de los árboles tiene el mensaje de las aves,
la luna llena tiene tu pensamiento,
el amanecer, tus ruegos
en la llovizna, y el aire,
tu voz que canta a orillas del río.

15 MONGEN (CANIGUÁN, 2003, p. 39)

He respirado
aire sagrado de mi tierra;
he soñado
en la cascada pura y perdida;
he caminado
en el sitio de bailes antiguos.

He vivido en estas horas
todos los días de mi vida.

16 ARCO DE NGUILLATÚN (COLIPÁN, 2005, p. 15)

Las bandurrias vuelan en bandada.
Bajo las piedras algunos insectos
corren perseguidos por otros.
Harina tostada y *muday*
ardiendo en el fuego sagrado.
De rodillas esperamos la salida del sol.
Con el rocío las oraciones asceienden
hacia la “Tierra de Arriba!.
La tierra vuelve a ser jardín
poblado por antiguos pasos
Una página en blanco
 una vasija
en donde cabe todo
un puñado de semillas en un instante.
El fin de mi aliento es
el comienzo de otro,
Nuevamente la palabra traduce
la reunión de las cosas.

17 WENTRU (GUAQUÍN, 2010, p. 291)

Te vas
y vuelves
después
de cada luna menguante
donde esos clandestinos
se perdieron
tras correr a robarle
un beso al amanecer
En la rutina
del territorio de los *pewma*
irrumpe
un melodioso trompe
que solitario baila y canta
entre los harapos
del anciano amor
y
Los buenos vientos del sur
trajeron fuegos de espinillos
quemando
las flores de las palabras
“la ciudad despertó...
...y los sueños se fueron al cajón
y colorín colorado
Este cuento se ha acabado...”
(Reincidentes)

18 SE TE ADVIRTIÓ QUE TENGAS CUIDADO (COLIPÁN, 2005, p. 45)

Cuando emigraste, Arnoldo, de San Juan de la Costa
para hacer tu servicio militar en la ciudad,
En el potrero se echó la vaca de la angustia.
Se te dijo que la vida en la ciudad
era una gallina de espinazo pelado
de tanto ser pisada por el gallo del destino.
SE TE ADVIRTIÓ QUE TENGAS CUIDADO.
Pero ascendiste en las laderas de lo esencial,
cambiaste a Rosita Rupailaf por la Lulú Salomé.
Titubeaste en los barrancos de lo sustancioso
para después caer como un terrón de tierra.
LUEGO

NO QUEDÓ MÁS
QUE JUNTAR TUS PEDAZOS
Nunca se olvidará el día que volviste al campo.
DE TU ROSTRO PÁLIDO RESBALÓ
UNA LÁGRIMA DE ALQUITRÁN.

19 SE NOTÓ TU AUSENCIA EN EL DOMINGO DE RAMOS (COLIPÁN, 2005, p. 47)

Nos dices en tu carta, Carmen, que Santiago
es una gran ciudad, barata, y de muchas luces.
Que tienes un personal estéreo y escuchas Michael
Jackson.
Que usas la minifalda que acá nunca mostraste.
Que tu felicidad es un CD que tocas por las noches
a todo volumen.
Nosotros -tus amigos del barrio- con un parchecurita
sellamos tu vacío.
El Domingo de Ramos se notó tu ausencia.
El johny consiguió trabajo y aún se acuerda de ti.
Carmencita - tu hija - ya tiene cuatro años.
Bien te haría Carmen volver a Rahue.

20 DESDE AQUÍ (CANIGUÁN, 2003, p. 48)

Lafken mío,
en mis oídos
resuena tu voz, tu canto.
Ayeyueimi
con tu fuerza,
tu poder.
Newén lafken,
te extraño aquí perdida en la ciudad wingka
donde tu voz no escucho.
A veces te confundo, mas
las bocinas me sacan de mi encanto.
Eres fuerte y poderoso,
con razón las chumpal
duermen en tus brazos,
Mankian se fue contigo
y tantas kvmei malen de ti se han enamorado.
Ayeyueimi lafkén,
no puedo olvidarte,
mi corazón suspira por la lejanía,
aunque
cada día
tu te acercas más y más,
mi newén...

21 La conquista
de la muerte (GUAQUÍN BARRIENTOS, 2003, p. 87-88)

Todos los vientos florecen de la misma
muerte. Un ángel
adormecido
se desliza en el fuego. El dolor balancea
las ciudades
y bajo en el aire enardeciente
están creciendo las sombras tan profundas,

como el mirar de um alma.

2

Antes
los hombres se desvanecieron negros
en un sol enterrado
miraban la locura de sus ojos eran como un día
cerca de la tormenta. Algo sonbrío musitaban
las ruínas, todos los vientos caían
de la misma muerte toda la ciencia humana
como impasibles tinieblas

mezquina y tan lóbrega
tan silenciosa
con una luz clara resbalando
en mitad del infierno.

(La maleza pincelaba las ciudades entre su savia
navegaban caravanas de lombrices vestidas
del más vivo y cultivado afligimiento.)

3

En las ciudades
los muros son oídos arrastrando la noche
son ojos
queriendo mirarse al alma azotada
y batida y toda semejante

a un hondo cielo que calla.

22 FÉRTILES POR SIEMPRE (CIFUENTES PALACIOS, 2003, p. 63)

Y las mejillas del pobre
que busca sustento
en los suelos escabrosos
y por siempre concursan
a ser dignas de lágrimas
y así humedecen
hasta las piedras que las miran.

23 CANTO DE GUERRERO⁴⁷ (HUIRIMILLA, 2003, p. 136-137)

Yo cazador recolector urbano de chaqueta e' cuero
 Peinado a la gomina nacido de la chingada
 De Pedro Eriazo
 Con una armónica música entre los dientes
 Hablo tartamudo por los muertos de mis antepasados
 Con el ceño partido
 Parco de palabras se me ha perdido
 El carnet de identidad.
 Miro a los gángsters que nos buscan en el sueño
 Por cortar gas de eucaliptus
 Y encender fuego con velas de *mamita virgen*
 Hablo ahora torcida mi boca por el aire
 Dando vueltas hasta que se queme el humo
 Y el agua siga cayendo.
 Estiro en el río el árbol con un trozo de Licán
 Que la muerte no vuelva con aquel pájaro de la ciudad
 Que augura de noche
 - siempre es el otro en el reflejo trizado de una fotografía-
 la palabra Castilla o Chileno nada puede expresar
 Se vacía en el pozo en que la mordedura me tiritita
 Solo puedo ser con ella en la infancia
 En que un columpio podría apretar mis manos
 Junto al ciruelo
 Florecido con la raíz hacia dentro.
 Es entonces la realidad una cicatriz del hombre
 Que recuerda los viajes hacia el mar con una venda
 En la semilla
 Y la música de nuestros huesos hacia la muerte.

⁴⁷ Há uma versão de métrica diferente do mesmo poema no livro *Palimpsesto* (HUIRIMILLA, 2005, 101-102).

24 TEMPORADA APOLOGIKA (ANINIR, 2009, p. 25-26)

Mis mapuchemas no entienden nada
 Extienden el descontento de los muertos
 Y su futura compañía,
 Mis mapuchemas son elásticos quemados
 Cenizas
 Rimas de vientos ancestrales.

Mis tristemas se fecundan en el vientre
 De la madre más puta
 Mis putesías son como gotas de semen
 Cómicamente cuestiones que SEMENacen

Mis problemas vienen de nativos árboles de cemento
 Confusión tierra asfalto
 Elektrica alegría
 Paciencia de ratos.

El lexema recorre mi poca carne
 De pronto el lenguaje es líquido y diferente
 Es sombra que se le antoja hacer lo que quiera
 Es la misma sombra que se agarra a cabezazos.

Es como empezar escribiendo ES
 Es.....es.....es....
 es escribir los verbos más tristes esta noche
 colocando a todos enfrente
 es escribir los verbos más tristes “tonight”
 los verbos son pequeños roqueríos de nuestras montañas pensantes
 . verbo azul
 ver-bo-luble

ESCRIBIR BESAR AMAR

Vosotros escribís
 Ellos se aman
 El te besa

. Ustedes se besan
 Tú le amas
 Yo escribo

25 MARIA JUANA LA MAPUNKY DE LA PINTANA (ANIÑIR, 2009, p. 32)

Gastarás el dinero
del antiquísimo vinagre burgués
Para recuperar lo que del no es.

volarás sobre la nube de plata
arrojarás bolas y lanzas de nieve
hacia sus grandes fogatas

Eres tierra y barro
mapuche sangre roja como la del apuñalado
Eres Mapuche en F. M. (o sea, Fuera del Mundo)
eres la mapuche "girl" de marca no registrada
de la esquina fría y solitaria apegada a ese vicio,
tu piel oscura es la red de SuperHiperArchi venas
que bullen a borbotones sobre una venganza que condena.

Las mentiras acuchillaron los papeles
y se infectaron las heridas de la historia .
Un tibio viento de cementerio te refresca
mientras de la nube de plata estallan explosiones elektricas
llueven indios en lanza
Lluvia negra color venganza.

Oscura negrura of Mapulandia street
sí, es triste no tener tierra
loca del barrio La Pintana
el imperio se apodera de tu cama

Mapuchita kumey kuri Malén
vomitas a la tifa que el paco Lucia
y al sistema que en el calabozo crucificó tu vida

In the name of father
of the son
and the saint spirit
AMÈN
y no estas ni ahí con ÉL

Lolindia, un xenòfobico Paco de la Santa Orden
engrilla tus pies para siempre
sin embargo,
tus pewmas conducen tus pasos disidentes

Mapulinda, las estrellas de la tierra de arriba son tus liendres
los ríos tu pelo negro de deltikas corrientes

kumey kuri Malèn
loca mapunky pos-tierra
entera chora y peluda
pelando cables pa` alterar la intoxicada neuro

Mapurbe;
la libertad no vive en una estatua allá en Nueva York
la libertad vive en tu interior
circulando en chispa de sangre
y pisoteada por tus pies

amuley wixage anay
Mapunky kumey kuri Malèn
LA AZCURRIA ES GRATIS.

26 WANGLEN (ANIÑIR, 2009, p. 37)

“tienes dos estrellitas en los ojos”
(tasala)

Wanglen lavaba su rostro en el pozo
Donde la tierra transpiraba agua cristalina
Que bajaba fría de sus ojos,

La luna se quitaba la ropa
- ella se empelotaba de la misma forma -
Mientras los zorros aullaban dentro del verde pitranto.

El cielo era una lira de poemas
Los versos guerrilleras nubes
Sin forma ni rima,
Un cometa en rebeldía como coma huía
Las estrellas en puntos suspensivos le seguían
Tras la pausa.

Una hoja azul extendida en el cielo
El pozo un espejo
Wanglen un poema en H₂O
El bálsamo de la luna llena
punto final de su íntima lujuria
Wanglen kuri malen
Lavas tu geografía con mi sangre.

Es cierto que callas de día y de noche duermes
Con el féretro de tus rosas negras
En el intervalo,
Conversa un lenguaje de Machi en trance