



SANTOS, Éverton de Jesus; GOIS, Gisela Reis de. *Canto General e South America Mi Hija: um olhar sobre “Alturas de Macchu Picchu”*. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 27-43. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v92743>

CANTO GENERAL E SOUTH AMERICA MI HIJA: UM OLHAR SOBRE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”

CANTO GENERAL AND SOUTH AMERICA MI HIJA: A LOOK AT “HEIGHTS OF MACCHU PICCHU”

Éverton de Jesus Santos¹
(PPGL/UFS/Capes)

Gisela Reis de Gois²
(PPGL/UFS)

RESUMO: “Alturas de Macchu Picchu”, segundo Canto do poema de Pablo Neruda *Canto General* (1950), é, segundo os críticos, o mais conhecido da epopeia. A escritora Sharon Doubiago, em *South America Mi Hija* (1992), faz com tal Canto um diálogo intertextual do qual sobressaem afinidades e diferenças, sendo o objetivo deste estudo investigar algumas das ressonâncias que esse diálogo propicia. Para tanto, a partir de pesquisa bibliográfica, baseada em autores como La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), entre outros, e da apresentação e análise de excertos dos poemas *corpora*, as reflexões serão aqui fundamentadas. Evidencia-se que as noções de ruína e justiça poética contrastam pela forma como os escritores de algum modo resgatam narrativas componentes da história dos vencidos, colocando-as como um componente da identidade dos povos latino-americanos, resultando disso uma estratégia de vozeamento (seja do coletivo, seja de personagens individuais – mormente femininas, em Doubiago) que parte de um olhar para o passado com vistas à compreensão do presente.

Palavras-chave: *Canto General*. *South America Mi Hija*; Diálogo; América Latina; Vencidos.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL), 2021. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL), 2020. E-mail: gisela-reis@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-9382>.

ABSTRACT: “Alturas de Macchu Picchu”, second book from the poem by Pablo Neruda *Canto General* (1950), is, according to critics, the best known of the epic. The writer Sharon Doubiago, in *South America Mi Hija* (1992), makes with such book an intertextual dialogue from which stand out similarities and differences, that is why the purpose of this study is to investigate some of the resonances that this dialogue provides. For this purpose, bibliographic research was made based on authors such as La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), among others, and the presentation and analysis of excerpts from *corpora* poems, the dialogue between them will be shown in this article. It is evident that the notions of ruin and poetic justice are contrasted by the way in which writers somehow redeem narratives that are components of the history of the defeated, placing them as a component of the identity of the Latin American peoples, resulting in a voicing strategy (be it from the collective, be it individual characters – mostly female, in Doubiago) that start from a look at the past with a view to understanding the present.

Keywords: *Canto General*; *South America Mi Hija*; Dialogue; Latin America. Defeated.

Introdução

Poemas épicos conseguem tratar de uma diversidade de temas, mesmo quando utilizam um *epos*³ conhecido e popularizado em outras formas, literárias ou não, atualizando-o. Sob esse prisma, o fio que coordena as discussões propostas neste estudo é exatamente este: as obras literárias aqui investigadas, respectivamente de Pablo Neruda e Sharon Doubiago, *Canto General* (1950) – mais especificamente seu Canto II, “Alturas de Macchu Picchu” –, e *South America Mi Hija* (1992), que dialoga diretamente com o mencionado Canto, apresentam visões da história e da comunidade latino-americanas em diferentes esferas, sendo a das ruínas, por um lado, e a do desejo de justiça, por outro, somente algumas delas.

Contextualizando o citado Canto, Cedomil Goic (1971) diz que “Alturas” tem forma de elegia heroica ou de elegia política, sendo a elegia um gênero poético caracterizado pelo tom de lamento e melancolia. O eu lírico/narrador se defronta com as ruínas de uma comunidade morta e seus vestígios, assim compondo a situação lírica de meditação sobre a morte, lamentação e consolação, partes típicas da elegia. Goic (1971) também ressalta que o catálogo de figuras que aparece no Canto é de nomes simples de quase anônimos operários ou seus humildes ofícios, sendo enumerados como heróis e, assim, dignificando os humilhados e ofendidos resgatados e preservados pela memória.

Assim, partindo da já mencionada atualização do *epos*, buscamos investigar, a partir de “Alturas de Macchu Picchu”, abordando alguns dos seus principais aspectos em *Canto General* ([1950] 2011), algumas ressonâncias significativas que Doubiago (1992) reforça ao criar, digamos, intertextualmente⁴, um diálogo com o Canto II da epopeia nerudiana. Tal investigação se dará mediante a apresentação e análise de alguns excertos dos poemas e a revisão bibliográfica baseada em críticos para fundamentar nossas reflexões, constituindo-se como procedimentos metodológicos utilizados ao longo do estudo.

³ O *epos* é a camada material e imaterial que, ao se manifestar em epopeias, formas épicas híbridas ou outras linguagens, traduz-se como conjunto de manifestações que transmite um repertório integrante da identidade sociocultural, conforme explicita Anazildo Vasconcelos da Silva (2007).

⁴ Entendemos intertextualidade, neste artigo, como referência a outros textos, “poética de textos em movimento”, “empréstimo ou retomada para a economia geral da obra”, como a compreende Tiphaine Samoyault (2008).

Na primeira parte do texto, faremos amplas considerações no tocante a “Alturas de Macchu Picchu”, de modo a identificar sua significação e importância na obra, uma vez que serve de ponto de partida para alguns dos trechos de *South America Mi Hija*, sendo esta, por seu turno, comentada na segunda parte. Almejamos, com isso, evidenciar afinidades e distanciamentos entre os textos, tendo em vista a potencialidade que a poesia épica, no que tem de renovação do gênero, demonstra literariamente – ao escritor, ao poema, ao leitor.

“Alturas de Macchu Picchu”: uma América arruinada

Iniciamos este tópico com algumas considerações de Enrico Santí, editor do poema épico de Neruda que, além de uma excelente introdução ao texto e aos cantos, também traz notas de rodapé bastante elucidativas ao longo da obra. Acerca de “Alturas de Macchu Picchu”, o estudioso expõe que a primeira edição do poema apareceu na *Revista Nacional de Cultura*, de Caracas, em agosto de 1946, haja vista *Canto General* ter poemas publicados ao longo da década de 1940 e somente ser integralmente lançado no México na década seguinte, quando o citado Canto já constava incluído como o segundo – assim como em todas as edições – da composição poética nerudiana cujo tema é a história da América Latina, mas pelo ponto de vista dos vencidos e não da história dita oficial.

Vale destacar que, segundo Santí, “Alturas de Macchu Picchu” é “uno de los poemas más antologados, traducidos y comentados de Pablo Neruda, un clásico de la literatura hispanoamericana y de la poesía universal” (2011, p. 137)⁵, sendo fruto do impacto causado em Neruda de uma viagem que fez à cidade pré-incaica de Machu Picchu, no Peru⁶, em 22 de outubro de 1943. A produção do poema ocorreu dois anos depois, já no Chile, entre agosto e outubro de 1945, ocorrendo, no ano seguinte, como já mencionado, sua publicação.

Chama atenção, no tocante ao título do poema, que Neruda entrevistou literariamente no nome da cidadela ao inserir um “c” em “Machu”, tornando-o “Macchu”, o que, segundo Santí (2011, p. 137), “melhora” a ortografia tradicional ao “crear una simetría tipográfica entre los dos elementos que también refleja la estructura del poema: sus doce letras corresponden a los doce cantos del poema, y estos, a su vez, a las doce horas del día o doce meses del año”⁷. Nesse sentido, observamos que, de modo inventivo, “Macchu Picchu” se torna uma referência de lugar emblemático da América por lhe ser associado o símbolo da destruição e da ruína a que

⁵ “um dos poemas mais antologados, traduzidos e comentados de Pablo Neruda, um clássico da literatura hispano-americana e da poesia universal” (tradução nossa).

⁶ Outras informações trazidas por Santí (2011) se referem a Machu Picchu, que se localiza na Cordilheira dos Andes, a alguns quilômetros de Cuzco, na província de Urubamba, a uma altura de 2.500 metros. Trata-se de uma pequena cidade de cerca de 700 metros de comprimento por 400 de largura, rodeada por precipícios e cavernas, com dois grandes quadrados abertos que são contrabalanceados com uma rede de escadas que conectam a parte alta, Hanan, e a parte baixa, Hurin, além de contar com uma área de agricultura que ocupa dois níveis do morro. Tem um total de 216 edifícios, palácios, templos e miradores, todos em ruínas, ocupando toda a área.

⁷ “criar uma simetria tipográfica entre os dois elementos que também reflete a estrutura do poema: suas doze letras correspondem aos doze cantos do poema, e estes, por sua vez, às doze horas do dia ou aos doze meses do ano” (tradução nossa).

chegaram os povos e as povoações dessa parte do globo, pelas mãos de invasores estrangeiros europeus, a partir do século XVI.

Em suas *Memórias*, o poeta chileno narra o episódio de sua visita, em 1943, às ruínas da “ciudadela carcomida y roída por el paso de los siglos” e a visão que teve das antigas construções de pedra cercadas pelos Andes verdes, evidenciando que se sentiu “infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos” (2008, p. 204)⁸. Além disso, o sentimento de pertencimento a algo maior, como uma transnacionalidade, arrebatou o poeta e lhe deu material para que, ao invés de escrever, como estava fazendo, apenas sobre o Chile, passasse a escrever sobre a América: “Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto” (NERUDA, 2008, p. 205)⁹.

Assim, a instância de enunciação – o eu lírico/narrador –, imbuída de sua missão e transformada pela aventura, dispõe-se a falar pelo coletivo, pelo povo americano, especialmente os que morreram e/ou estão à margem, mas que são colocados, em *Canto General*, como heróis, por isso figuram no centro do relato. Quanto a Machu Picchu, por sua vez, o lugar que foi paradigma para a escrita da obra e onde se deu, digamos, a conversão do poeta, é descrita em versos como estes:

Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.
Pala perdida en la primera arena.

Esta fue la morada, este es el sitio:
aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo
(NERUDA, [1950] 2011, p. 143-144).¹⁰

⁸ “ciudadela carcomida e roída pelo passar dos séculos”; “infinitamente pequeno no centro daquele umbigo de pedra, umbigo de um mundo desabitado, orgulhoso e eminente, ao qual de algum modo eu pertencia. Senti que minhas próprias mãos tinham trabalhado ali em alguma etapa distante, cavando sulcos, alisando penhascos” (tradução nossa).

⁹ “Senti-me chileno, peruano, americano. Tinha encontrado naquelas alturas difíceis, entre aquelas ruínas gloriosas e dispersas, uma profissão de fé para a continuação de meu canto” (tradução nossa).

¹⁰ “Alta cidade de pedras escalares,/ por fim morada do que o terrestre/ não escondeu nas adormecidas vestimentas./ Em ti, como duas linhas paralelas,/ o berço do relâmpago e do homem/ embalavam-se num vento de espinhos. // Mãe de pedra, espuma de condores. // Alto arrecife da aurora humana. // Pá perdida na primeira areia. // Esta foi a morada, este é o lugar:/ aqui os largos grãos do milho subiram/ e de novo tombaram como granizo vermelho” (NERUDA, 2010, p. 51, tradução Paulo Mendes Campos).

Ao assinalar a constituição de Machu Picchu como pedregosa (“cidade de pedras escalares” e “Mãe de pedra”), mas também sua altitude (“Alta cidade” e “Alto arrecife”), faz-se referência, respectivamente, ao principal material com que foi edificada a cidade, cuja estrutura era basicamente composta de pedras, e ao fato de ter sido construída a cerca de 2.500 metros de altitude, numa montanha no vale do Urubamba, sendo forjada como morada do terrestre e berço do relâmpago e do homem. Ademais, é chamada de “Pá perdida” por causa da Conquista espanhola, que dizimou a civilização inca, assim como é ressaltado o cultivo do milho como próprio dos nativos.

No entanto, ao mesmo tempo que se ressalta a subida dos grãos, destaca-se sua queda como “granito vermelho”, como se as sementes estivessem manchadas de sangue. Nesse âmbito, a partir da exposição de Machu Picchu e de sua importância tanto para a escrita de *Canto General* quanto para a economia da obra – já que entre os Cantos I e II há um distanciamento temporal de quatro séculos e meio de história latino-americana –, a cidade pré-colombiana sobressai, geograficamente, como esse lugar mais alto a partir do qual toda a América passou a ser significativa para Neruda, num momento de revelação, sendo as alturas o centro geográfico da epopeia, uma vez que metonimicamente representaria o continente, bem como o “paraíso perdido” do Canto I – “La lámpara en la tierra”.

Acerca de “Alturas de Macchu Picchu”, Santí explica o seguinte:

A su vez, la sección II (*Alturas de Macchu Picchu*) es un poema de conversión que profesa solidaridad con la realidad americana en el presente histórico actual. Que no estamos ya en el tiempo de la sección anterior resulta evidente: la presencia de ruinas supone un lapso de tiempo en el que fue hecha su construcción y ocurrió su decadencia. Son ellas las que delatan que el tiempo ha transcurrido entre la primera sección y la segunda. Entre una y otra hay una elipsis dramática: no se nos muestra lo que transcurrió entre la construcción de las civilizaciones indígenas con que termina la sección I y las ruinas con que tropezamos en la II. [...] ¿Qué ocurrió entre el Génesis de la sección I y las ruinas de la II? ¿Qué historia se debe “contar”? Lo que ocurrió es lo que pasarán a contar, o reconstruir, las secciones III a VII: descubrimiento, conquista, violencia, sometimiento, rebelión, traición, dictadura, revolución, reflexión y descubrimiento de la tierra natal; es decir, todos los eventos que transcurren durante los casi cinco siglos que median entre 1943 (fecha explícita del primer poema de *Los conquistadores*) y 1949 (el del “Epílogo” de *La arena traicionada*) y que, condensados y telescopados, habían sido eclipsados en la elipsis entre las secciones I y II (2001, p. 93-94).¹¹

Diante disso, a queda ou ruína anunciada no Canto II é a tônica daquilo que o eu lírico/narrador explana ao olhar retrospectivamente, mostrando como, no presente da enunciação, é preciso se fazer justiça poética e reconstrução histórica. E esse desejo é expresso ao final do poema em questão:

¹¹ “Por sua vez, a seção II (*Alturas de Macchu Picchu*) é um poema de conversão que professa solidariedade com a realidade americana no atual presente histórico. É evidente que ainda não estamos no tempo da seção anterior: a presença de ruínas supõe um período de tempo em que sua construção foi feita e sua deterioração ocorreu. São elas que revelam que o tempo passou entre a primeira seção e a segunda. Entre uma e outra, há reticências dramáticas: não é mostrado o que aconteceu entre a construção das civilizações indígenas com a qual a seção I termina e as ruínas que encontramos na II. [...] O que aconteceu entre o Génesis da seção I e as ruínas da II? Que história deve ser “contada”? O que aconteceu é o que passarão a contar ou reconstruir as seções III a VII: descoberta, conquista, violência, submissão, rebelião, traição, ditadura, revolução, reflexão e descobrimento da terra natal; ou seja, todos os eventos que ocorreram durante os quase cinco séculos que mediam entre 1943 (data explícita do primeiro poema de *Os Conquistadores*) e 1949 (o do “Epílogo” de *A areia traída*) e que, condensados e telescópicos, foram eclipsados na elipse entre as seções I e II” (tradução nossa).

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
[...]
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
[...]

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre
(NERUDA, [1950] 2011, p. 153-154).¹²

Nesses versos, constatamos a forma como o eu lírico/narrador do poema se dirige aos mortos, pedindo-lhes que falem pela boca dele, tornando-o, com isso, porta-voz e testemunha das dores vividas. É, por conseguinte, uma invocação não tradicional, visto que, por exemplo, nas epopeias clássicas, a instância de enunciação em geral se dirige às musas solicitando inspiração. No caso em tela, o que é pedido é que a fala de uma coletividade passada, morta, silenciada pelo tempo e pelos pudores ressoe abundantemente para que se obtenha a possibilidade de mudança, de justiça, ou ao menos a restituição desse lugar de fala, de dizer, de atuar que precisa ser explorado.

Logo, essa invocação é uma maneira de anunciar que, na continuação do poema, entre os Cantos III e VII, serão narradas as histórias das dores latino-americanas, com os mais variados eventos e situações, como destacado por Santí (2011). As ruínas a partir das quais se evidencia isso são, pois, o fulcro desse contar: simbolizam tudo aquilo que, no presente, fica do que foi construído pelos homens na América, e isso desde o Gênesis do Canto I – situado basicamente no ano de 1400 – até os anos da década de 1940, quando os poemas de *Canto General* são escritos, isto é, trata-se de uma revisitação aos quatro séculos e meio de história do continente americano.

¹² “Sobe para nacer comigo, irmão. // Dá-me a mão aí da profunda/ zona de teu pudor disseminado./ Não voltarás do fundo das rochas./ Não voltarás do tempo subterráneo./ Não voltará a tua voz endurecida./ Não voltarão teus olhos verrumados./ [...] / Venho falar por vossa boca morta. / [...] // Dai-me o silêncio, a água, a esperança. // Dai-me a luta, o ferro, os vulcões. // Apegai a mim os corpos como ímãs. // Afluí a minhas veias e a minha boca. // Falai por minhas palavras e meu sangue” (NERUDA, 2010, p. 61-63, tradução Paulo Mendes Campos).

É interessante destacar, ainda, que, ao dizer “Falai por minhas palavras e meu sangue”, a instância de enunciação, que também afirma “Venho falar por vossa boca morta”, se mistura àqueles a quem conclama, isto é, aos antepassados que um dia viveram em Machu Picchu antes de se tornar uma cidadela composta por ruínas, mas não só isso: por extensão, aqueles a quem se referem os versos anteriores são o conjunto da massa latino-americana, o povo, aquele que passou pelos martírios e ficou no fundo das rochas, no tempo subterrâneo, que teve a voz endurecida e os olhos verrumados. A voz, assim, se constitui não como unidade no sentido de “um”, mas no de “união”, “junção”, “congregação”, porque somente dessa forma existe a possibilidade de soar mais forte e ser mais ouvida, pois múltipla, pois muitos-como-um.

Acerca disso, Goic (1971) destaca que os sujeitos de quem se fala nesse Canto são resgatados do olvido, são ganhados para a fama, seu nome ou sua condição são eternizados e, com isso, são dignificados poeticamente. Por sua vez, a voz que conta/canta, em visionária identificação com os mortos, aspira a ser a intermediária da voz autêntica do originário, por vezes inaudível, o vozeamento que se vincula aos enterrados para que os “silenciados silenciosos”, como escreve o estudioso, sejam inscritos na história.

Já Fernando Alegría escreve que “Alturas de Macchu Picchu” “Es el poema que señala la conjunción de los elementos ideológicos desde los cuales se hará posible desentrañar la significación de *Canto general*” (1981, p. xv)¹³, ou seja, pela carga simbólica e ideológica que esse Canto possui, na medida em que estabelece o posicionamento do poeta/eu lírico/narrador diante das problemáticas que aborda, essa parte do épico nerudiano se faz tão importante pela sua densidade em nome de uma virada histórica em que os vencidos são postos como vencedores, nessa justa releitura, da história latino-americana.

Em face das discussões e dos comentários críticos postos até aqui, Alegría assim resume sua análise acerca do Canto II de *Canto General*:

El personaje central está frente a las ruinas incaicas sobrecogido por el asombro, bajo el presentimiento de una revelación que habrá de llevarlo a una síntesis histórica de transcendencia épica. Como el héroe romántico del siglo XIX, ante la majestad del paisaje se detiene a repasar las dolorosas alternativas de la persecución y el exilio, la angustia, soledad y nostalgia del proscrito. Esta actitud pasiva aparece envuelta en un tono de tristeza metafísica. El tema de las ruinas lo lleva a la conciencia de la muerte en la rutina enajenada del hombre. Nos vamos muriendo a diario, como el árbol pierde sus hojas otoñales. Pero no es tal confrontación con la muerte en sí lo que conmueve profundamente al personaje: es, más bien, el destino del hombre que habitó este mundo de piedra y construyó día a día la fortaleza de su propia muerte. He aquí, se dice, un imperio construido sobre explotación, sufrimiento y hambre. Invita, entonces, al anónimo esclavo a levantar desde su tumba de granito y a encarnarse en la voz y en la sangre del poeta para reasumir su destino de lucha (1981, p. xv).¹⁴

¹³ “É o poema que assinala a conjunção dos elementos ideológicos desde os quais se fará possível desentranhar a significação de *Canto general*” (tradução nossa).

¹⁴ “O personagem central está enfrentando as ruínas incas, assombrado pelo espanto, sob o pressentimento de uma revelação que o levará a uma síntese histórica de transcendência épica. Como o herói romântico do século XIX, antes da majestade da paisagem, ele se detém para rever as dolorosas alternativas de perseguição e exílio, a angústia, a solidão e a nostalgia do fora da lei. Essa atitude passiva parece envolta em um tom de tristeza metafísica. O tema das ruínas o leva à consciência da morte na rotina alienada do homem. Estamos morrendo diariamente, pois a árvore perde suas folhas de outono. Mas não é esse confronto com a própria morte que toca profundamente o personagem: é, antes, o destino do homem que habitou esse mundo de pedra e construiu dia após dia a força de sua

Isso posto, o que sobressai, em “Alturas de Macchu Picchu”, segundo o estudioso, é a unidade do ser no sofrimento, porque não está sozinho, e no ato de sacrifício pela liberdade. O que se denuncia desde então é a forma como, em um processo, a América foi assaltada, destruída e violada, deixada em ruínas, com os valores autóctones contrapostos aos ocidentais, dos invasores vistos como descobridores. Mas, acima do ódio e da violência, se levanta um espírito de renovação e justiça, digno de um novo tempo e de novos povos que se envolvem em novas lutas – uma delas pela liberdade, outra pela identidade, entre tantas outras.

Feitos esses esclarecimentos e considerações acerca de “Alturas de Macchu Picchu” e sua função e significação no épico nerudiano, passemos agora ao diálogo intertextual estabelecido com esse Canto por Doubiago (1992).

South America Mi Hija: latino-americanas resgatadas

O épico *South America Mi Hija* (1992) trata da viagem de mãe e filha para Colômbia, Equador e Peru em 1979. Quando a filha de 15 anos perguntou, em frente a um altar onde os incas tinham sacrificado virgens, se existia algum homem bom, a mãe/autora produziu o livro como uma tentativa de resposta, contendo tanto a descrição da viagem delas quanto situações enfrentadas por mulheres – mitológica e historicamente. É interessante destacar que a autora, Sharon Doubiago, nasceu na Califórnia e é mestre em Inglês pela Universidade da Califórnia, é escritora¹⁵ e em algumas ocasiões professora visitante em universidades.

A proposta de Doubiago foi a de retomar um épico estabelecido no cânone ocidental – através de referências a Neruda e ao poema “Alturas de Macchu Picchu” – e reescrever a história da América do Sul, dando ênfase às mulheres que participaram da formação do continente. A autora afirmou em entrevista que o interesse nesse épico é pelo fato de nele ser valorizada a ação do homem, de maneira que as mulheres não figuram como parte formadora da América Latina: “*I mean, the heart of Neruda’s fantastic poem of Macchu Picchu [...] is about and adressed to men – [...] There’s no mention of women, of a single woman in Neruda’s poem*” (DOUBIAGO, 2009, p. 196)¹⁶, o que também é apontado por Santí (2011) – ao mostrar que, dos mais de 15 mil versos de *Canto General*, apenas 100 são dedicados a figuras femininas – e outros críticos¹⁷.

Ao reescrever a história da América, o canto “Alturas de Macchu Picchu” é retomado no poema épico de Doubiago diversas vezes. A emulação acontece pela imitação da concepção criativa, pelo uso e reescrita de fragmentos do canto e pela menção a Neruda. Além de se tratar de um poema sobre o deslocamento na América

própria morte. Aqui, diz-se, um império construído sobre exploração, sofrimento e fome. Convide, então, o escravo anônimo a levantar-se de sua tumba de granito e encarnar na voz e no sangue do poeta para retomar seu destino de luta” (tradução nossa).

¹⁵ Vale destacar que, antes de escrever *South America Mi Hija*, Doubiago já havia se dedicado à escrita sobre povos indígenas em *Hard Country*.

¹⁶ “Eu quero dizer, o coração do fantástico poema de Macchu Picchu de Neruda [...] Não há menções a mulheres, a uma única mulher no poema de Neruda” (tradução nossa).

¹⁷ Ver Santos (2019), em estudo sobre a presença de personagens femininas em *Canto General* e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly.

do Sul que se encerra na cidadela de Machu Picchu, em *South America Mi Hija* existem 19 trechos do Canto de Neruda sendo reutilizados como epígrafe, título, subtítulo e como versos do poema. Um desses fragmentos é utilizado e depois replicado com a alteração dos agentes: “Stone within stone, and woman, where was she?/ Air within air, and woman, where was she?/ Time within time, and woman, where was she?” (DOUBIAGO, 1992, p. 209)¹⁸. Nessa citação, as palavras *man* e *he* (homem e ele) são substituídas por *woman* e *she* (mulher e ela). Essa emulação da concepção criativa estabelece um paralelo de relevância entre os homens e as mulheres, ambos estão presentes na construção de Machu Picchu e da América Latina.

Contudo, infelizmente, a participação delas não é lembrada, nem festejada na História da América. Se pensarmos que a ocorrência de sacrifícios de mulheres em nome de divindades existia para o benefício de toda uma comunidade, comum não apenas na sociedade inca, mas também em sociedades pré-incas, por que elas não são dignificadas? Por que elas não são lembradas? Ademais, se Neruda pode dar crédito aos homens que construíram os monumentos e as cidades, por que não se lembrar dessas vidas femininas que serviram a um bem maior? Dessa maneira, uma característica do épico de Doubiago é o caráter trágico por conta do resgate de narrativas violentas contra as mulheres. Através de diversas estratégias, as mulheres que participaram do tecido social inca, e outras cujas narrativas são mais recentes, mas possuem histórias emblemáticas, são resgatadas do esquecimento. As narrativas delas são silenciadas no macrocosmo da sociedade, porém, no poema de Doubiago, elas são associadas à narração da viagem, formando um canto uníssono de várias vozes. *South America Mi Hija* traz à superfície as tragédias que ocorreram, na esperança de que uma consciência se estabeleça, e, assim, evitemos a repetição no futuro.

Como a intenção era reconhecer a diversidade latino-americana, o poema de Doubiago vai na direção de resgatar figuras femininas tanto no nível mítico quanto no histórico. *South America Mi Hija* apresenta dois objetivos: por um lado, a tentativa do resgate do relacionamento entre mãe e filha, e, por outro lado, há a retomada de narrativas silenciadas, em sua maioria de mulheres. A proposição do poema épico apresenta dois paralelos: um entre a catábase de Perséfone – jornada ao Hades – e a viagem de mãe e filha da porção Norte à porção Sul da América; e outro entre a busca horizontal de Deméter pela filha e o resgate do passado histórico e mítico de mulheres que ficaram perdidas no percurso da História feito pelas protagonistas, o que pode ser visto no fragmento a seguir:

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

*This journey backward in time and downward in Earth
this search for the lost cities, the untraveled,
this ache for the lost daughters, the unknown
mothers, this quest*

¹⁸ Pedra dentro de pedra, e mulher, onde ela estava?/ Ar dentro de ar, e mulher, onde ela estava?/ Tempo dentro do tempo, e mulher, onde ela estava? (tradução nossa).

*for the self
this evolution of the human, holy hejira
beyond gender identity
(DOUBIAGO, 1992, p. 78).¹⁹*

Uma estrutura recorrente no poema épico é o uso do toque na rocha. Para as sociedades inca e pré-incaicas, as pedras representavam mais do que uma forma de moradia, elas estabeleciam contato com os seres divinos e fazem parte da narrativa do gênesis mítico de algumas sociedades latino-americanas. Portanto, ao retirar do silenciamento as narrativas dessas mulheres, mãe e filha acessam as narrativas do passado pela visita e pelo toque nas pedras, como pode ser visto a seguir: *“I touch the smooth white squares,/ Neruda’s stone within stone/ Hear the girls/ Buried alive in the foundations”* (DOUBIAGO, 1992, p. 187)²⁰. Essas garotas podem ser entendidas como as capacochas – sacrifícios humanos comumente feitos com meninas – ou como as próprias *acllas*, que eram mulheres moradoras de um santuário recluso do restante da sociedade e que viviam para o culto do deus sol ou da deusa lua. Uma porção dessas mulheres poderia ser utilizada como sacrifício humano.

Em outros momentos do poema, essas que serviram como copacochas são lembradas. Ao visitarem o Convento das Virgens do Sol, atual Convento Santa Catalina, a filha pergunta “o que é uma virgem?”, e então é retomada a questão da violência com a menção às jovens enterradas vivas nas fundações do convento que visitavam. De acordo com Paul Steele (1967), as mulheres escolhidas ou *aclla* eram moças que serviam ao culto do sol e da lua. Além disso, o estudioso afirma que elas eram frequentemente selecionadas como segunda esposa. Vejamos:

*Outside the Palace of the Serpents
We stand before the convent,
The Virgins of the Sun.
My girl, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi
Nacida inocente asks*

“What is a virgin, Mom?”

[...]

*I touch the smooth white squares,
Neruda’s stone within stone
Hear the girls
Buried alive in the foundations
Their screams at sixteen
Against culture’s
Scale of beauty
(DOUBIAGO, 1992, p. 186-187).²¹*

¹⁹ “A descida vertical de Perséfone/ Demeter em sua dor vagando horizontalmente // Esta jornada pelo passado e verticalmente pela Terra/ essa busca pelas cidades perdidas, o não viajado/ essa dor pelas filhas perdidas, o desconhecido/ mães, essa busca/ pelo eu/ essa evolução do humano, sagrada emigração/ além da identidade de gênero” (tradução nossa).

²⁰ “Eu toco os macios quadrados brancos,/ pedra de Neruda dentro de pedra/ Ouço as garotas/ Enterradas vivas na fundação” (tradução nossa).

²¹ “Fora do Palácio das Serpentes/ Nós estamos diante do convento./ As Virgens do Sol./ Minha garota, minha Mama Shawn, minha ñusta, minha/ Nascida inocente pergunta // ‘O que é uma virgem, mãe?’ // [...] // Eu toco nos quadrados brancos suaves,/ Pedra de Neruda

Segundo Inca Garcilaso de La Vega (1604), havia dois tipos de conventos: um em honra ao Sol e outro para o Rei Inca. As mulheres eram chamadas de escolhidas porque eram selecionadas pela beleza ou por sua linhagem com os incas. Elas ainda tinham de ser virgens para então serem levadas ao convento com cerca de oito anos de idade: “*Por tanto habían de ser legítimas de la sangre real, que era la misma del Sol. Había de ordinario más de mil y quinientas monjas, [...]*” (LA VEGA, 1604, p. 175)²². Aquelas que iriam para o convento em honra ao Sol deveriam necessariamente ser descendentes de incas, não poderiam ser mestiças, além de precisarem ser virgens. Caso esse voto fosse quebrado, a lei estabelecia que:

*Para la monja que delinquiese contra su virginidad había ley que la enterrasen viva y al cómplice mandaban ahorcar. Y por que les parecía (y así lo afirmaban ellos) que era poco castigo matar un hombre solo por delito tan grave como era atreverse a violar una mujer dedicada al Sol, su Dios y padre de sus Reyes, mandaba la ley matar con el delincuente su mujer e hijos y criados, y también sus parientes y todos los vecinos y moradores de su pueblo y todos sus ganados, [...] (LA VEGA, 1604, p. 178).*²³

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

Os sacrifícios não eram utilizados apenas na sociedade inca, e isso é demonstrado no poema através da visitação ao sítio arqueológico de Chan Chan – pertencente ao Reino Chimu antes de ser conquistado pelos incas (STEELE, 1967) –, na costa norte do Peru, onde as mulheres que serviam ao rei, na ocasião da morte dele, eram sacrificadas e empilhadas junto ao tesouro. Vários túmulos – centenas deles – foram encontrados com uma estimativa de 13 a 300 mulheres sacrificadas em cada vala, provavelmente com o líder (BENSON; COOK, 2001). No poema, consta o seguinte:

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

dentro de pedra/ Ouça as garotas/ Enterradas vivas nas fundações/ Seus gritos aos dezesseis/ Contra a escala de beleza/ Da cultura” (tradução nossa).

²² “Portanto, elas deveriam ser legítimas do sangue real, que era o mesmo do Sol. Havia normalmente mais de mil e quinhentas freiras, [...]” (tradução nossa).

²³ “Para a freira que cometeu crimes contra sua virgindade, havia uma lei que a enterraria viva e o cúmplice era mandado à força. E porque lhes parecia (e eles disseram isso) que era pouco castigo matar um homem apenas por um crime tão grave quanto ousar estuprar uma mulher dedicada ao Sol, seu Deus e pai de seus reis, ordenava a lei que matasse a esposa e filhos e servos do agressor, e também seus parentes e todos os vizinhos e habitantes de sua cidade e todo seu gado, [...]” (tradução nossa).

[...]
In Chan Chan on the death of each king
his attendant women were sacrificed
buried in a mound together
with his treasure.
[...]
the biggest mound contained
the bodies of a thousand
(DOUBIAGO, 1992, p. 54).²⁴

A questão em torno dos sacrifícios não é como essas mulheres se sentiam ao fazerem algo pela comunidade delas, mas a recorrência do uso do corpo feminino. O grupo social que era levado à clausura era feminino, e os critérios utilizados para isso eram a virgindade e a beleza, o mesmo com relação aos sacrifícios. Se observarmos os registros jornalísticos atuais, perceberemos que essas temáticas continuam atuando na definição dos papéis femininos, pois as mulheres são frequentemente condicionadas ao que o corpo delas pode oferecer. Algo que não é abordado no poema e que precisa de esclarecimento é que as copacochas não eram exclusivamente compostas por mulheres, existem estudos que afirmam que os meninos também podiam ser um sacrifício humano.

No que concerne à estruturação do plano histórico, é relevante mencionar que o conceito de História que é observado no poema em questão não é uma descrição linear de eventos que destacam fatos grandiosos de determinada comunidade, como tradicionalmente acontece com poemas épicos. *South America Mi Hija* tem uma característica fragmentária bem acentuada. Ademais, não apenas as narrativas de mulheres anônimas que participaram das sociedades inca e pré-incas são resgatadas. Outras mulheres que foram esquecidas no percurso histórico da América Latina, mas que possuem narrativas relevantes, como de muitas outras, para entendermos um pouco mais sobre a formação do nosso continente e as posições sociais reservadas às mulheres, frequentemente marcadas pela violência são mencionadas no poema. Duas mulheres são mencionadas várias vezes no poema, são elas Lina Medina e Edith Lagos. Essas figuras históricas exemplificam o tratamento recorrente dado às mulheres: privação de liberdade, violência física e sexual sem a culpabilização do culpado e silenciamento da vítima.

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

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

²⁴ “Pela janela o templo de pedra de Sechín,/ pré-Chavin, cerca de 1500 a.C./ confrontado com quinhentos monólitos esculpidos/ representando cenas de batalha, homens/ [...] / Em Chan Chan, na morte de cada rei/ suas atendedoras mulheres eram sacrificadas/ enterradas em um monte junto/ com o seu tesouro./ [...] / o maior monte continha/ os corpos de mil” (tradução nossa).

*Isis and Osiris
Artemis and Apollo
Raymi and Manko
(DOUBIAGO, 1992, p. 86).²⁵*

Lina Medina nasceu no Peru, em 27 de setembro de 1933, e é confirmada como a mãe mais jovem da história da medicina, tendo seu filho aos cinco anos de idade. Não se sabe quem é o pai do menino, e o pai dela chegou a ser preso, depois foi liberado, e não foi comprovada a paternidade. De acordo com pesquisadores, a população acredita que o menino é filho do Deus-Sol. O resgate da história de Lina Medina figura entre as diversas ações de violência contra a mulher que são recorrentes e ignoradas pela sociedade (BOTELL; VALDÉS; BERMÚDEZ, 2014). Edith Lagos, por sua vez, foi morta aos 19 anos pela polícia por participar da guerrilha Sendero Luminoso. Ela foi uma das principais mulheres que participaram do movimento no Peru, por volta de 1980, e foi morta violentamente, tendo inclusive o túmulo implodido três vezes na tentativa de evitar as visitas da população ao lugar onde foi enterrada (KIRK, 1993). Vejamos:

*In September, 1982, Edith Lagos, nineteen,
whose escape from the prison at Ayacucho
had been her fifth
was found murdered
cut up by the bayonets of the paramilitary police
(DOUBIAGO, 1992, p. 120).²⁶*

O intuito ao trazer a história de Edith Lagos não é discutir a legitimidade do movimento guerrilheiro Sendero Luminoso ou muito menos defender o governo, mas promover a humanização dessa figura que até a existência do túmulo incomoda. Kirk (1993, p. 37) afirma que, durante o velório, mesmo com a coação por parte da polícia para as pessoas não comparecerem, cerca de 10 mil acompanharam o cortejo gritando: “Comandante Edith, presente!”. Essa frase entoada no velório é retomada nos títulos das seções do poema “*Edith Lagos Present!*”, inclusive com a recorrência dessa estrutura sêmica junto a outra figura feminina do folclore latino-americano: *Yma Sumac Present*. Dessa maneira, é destacada, a partir da figura de Edith Lagos, a participação feminina no delineamento da história da América Latina. Observemos a seguir outro trecho sobre ela:

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

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

²⁵ “Foi a garota de cinco anos de idade/ que, estuprada,/ pariu um filho aqui em 1939./ os dois criados juntos/ como irmão e irmã. // Lina Medina e o filho dela Gerardo/ como os mitos antigos/ que eu nunca entendi // Isis e Osiris/ Artemis e Apolo/ Raymi e Manko” (tradução nossa).

²⁶ “Em setembro de 1982, Edith Lagos, dezenove anos,/ cuja fuga da prisão em Ayacucho/ tinha sido a quinta/ foi encontrada morta/ cortada pela baioneta da polícia paramilitar” (tradução nossa).

Hatred of the Indian
Inside himself
Hatred of nature
Inside the woman
Fear of eros
Inside outside the world
Fear of death
So he kills
(DOUBIAGO, 1992, p. 194-195).²⁷

É interessante ressaltar que a intenção não é pôr todas essas narrativas em igualdade, pois sabemos que as condições sociais das acllas durante o Império inca e as histórias de Medina e Lagos nos anos 30 e 80, respectivamente, eram diferentes. Contudo, algo que era presente e se tornou mais acentuado com as mulheres a partir do processo de colonização foi a pouca mobilidade social. Apesar de as acllas viverem em clausura, as outras mulheres podiam possuir terras, serem líderes comunitárias, podiam se divorciar, exceto as descendentes do líder inca. Mas, com a chegada dos conquistadores espanhóis, a situação das mulheres se agravou: houve perdas de direitos, terras, posições de liderança e a ocorrência de estupros (OLIVEIRA, 2006; HUNT, 2016). Ou seja, as narrativas de Medina e Lago – que não estão vinculadas diretamente à cidadela de Machu Picchu – se somam como exemplos, vociferando um coro de mulheres anônimas que foram vitimadas pelo patriarcado.

No plano mitológico, essa estrutura é usada novamente: “*I touch the stone and see/ Inkara and Collura/ Isis and Osiris/ Adam and Eve*” (DOUBIAGO, 1992, p. 213)²⁸. Assim, notamos que, ao tocar a pedra, o eu lírico/narrador vê seres que pertencem a matérias épicas consolidadas, exceto Inkara e Collura, que se trata de uma inscrição da instância de enunciação no plano maravilhoso do poema. A título de esclarecimento, Inkara é um mito relacionado ao rei Inca Atahualpa, e a narrativa conta o seguinte: diz-se que, ao ter a cabeça decapitada e enterrada separadamente do corpo, a cabeça viva procurará e se reunirá com o corpo para que em uma nova era o espírito vingativo de Atahualpa lidere os nativos andinos, aliviando sua situação difícil (STEELE, 1967).

Apesar de ser uma figura histórica que foi inscrita no maravilhoso socialmente, e não literariamente, trata-se de uma estrutura com inscrição literariamente construída porque Collura refere-se à mãe (Sharon Lura) e à filha (Shawn Collen), como é explicado em uma seção posterior do livro: “*In the beginning Collura/ our middle names combined/ Shawn Collen and Sharon Lura [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 226)²⁹. Então é apresentada uma narração com a presença de Inkari e Collura. Ou seja, o par divino formado por Inkara e Collura é um chamado à retomada das vozes femininas no plano mítico, como podemos observar a seguir:

In the beginning God was a couple.
Inkari, a man Collura, a woman.

²⁷ “Quem eram os garotos/ Que mataram a garota,/ Edith Lagos? // Filhos, todos os filhos/ O meu e o seu. / [...] // Ódio do índio/ Dentro de si/ Ódio da natureza / Dentro da mulher/ Medo de eros/ Dentro fora do mundo/ Medo da morte/ Então ele mata” (tradução nossa).

²⁸ “Eu toco a pedra e vejo/ Inkara e Collura/ Isis e Osiris/ Adão e Eva” (tradução nossa).

²⁹ “No começo Collura/ nossos nomes do meio combinados/ Shawn Collen e Sharon Lura [...]” (tradução nossa).

Then the Fall.
God became a man, the men
we birthed. And Creation
a war
(DOUBIAGO, 1992, p. 227).³⁰

A imagem formada por Inkara e Collura conjuga-se com o intuito do poema épico, que é o de abordar como o divino feminino é negado e que a união entre homens e mulheres (*couple*) é o caminho para a solução de uma conjuntura tão recorrente em diferentes espaços e ao longo do tempo. Retoma-se, assim, a questão da ausência da contemplação de figuras femininas no percurso mítico e/ou histórico da América Latina.

Diante desse relato, que aborda a truçulência de uma tradição antiga, podemos perceber que Doubiago procede ao resgate de narrativas que porventura foram esquecidas ou são desconhecidas, inclusive para mostrar isso como parte das ruínas históricas que compõem as alturas de Machu Picchu, ou melhor, as ruínas da história latino-americana.

Considerações finais

A partir da trajetória aqui traçada, que percorreu inicialmente alguns aspectos do Canto “Alturas de Macchu Picchu”, do poema épico *Canto General*, pudemos notar que tal composição se direciona a fazer justiça poética em favor dos povos latino-americanos, uma vez que são povos que têm sido historicamente espoliados e ficado à margem da história, por vezes desconhecendo a torpeza dos atos que os inscreveram como vencidos, ao passo que os “descobridores” são ainda alçados ao patamar de vencedores.

Partindo dessa premissa, Sharon Doubiago, em seu *South America Mi Hija*, constata a ausência de personagens femininas naquela obra de Neruda e busca, em sua obra, preencher essa lacuna, de maneira a dar visibilidade, a partir das pesquisas realizadas por ela e dos diálogos estabelecidos com um vasto sistema de símbolos, a figuras femininas que, ao longo dos séculos, tiveram seus nomes individuais ora inscritos como marcadores de fatos de certo modo importantes (a exemplo de Edith Lagos e Lina Medina), ora se enquadraram dentro de um coletivo, como as virgens e as mulheres sacrificadas, mas, de modo geral, ressaltando o silenciamento que circunda esses nomes e situações.

O diálogo intertextual, portanto, demonstra como principal semelhança entre os textos épicos aqui tratados o fato de ambos os escritores se deterem a relatos e à história dos marginalizados, do povo personagem coletivo, da comunidade latino-americana, fazendo com que sejam colocados em evidência para que, pela literatura (pela escrita e pela leitura), se tornem conhecidos. Por outro lado, a diferença que sobressai entre Neruda e Doubiago é exatamente aquela que já foi citada: o poeta chileno não se dedica às narrativas acerca de

³⁰ “No começo Deus era um casal./ Inkari, o homem Collura, a mulher./ Então a Queda./ Deus tornou-se um homem, o homem/ nós parimos. E a Criação/ uma guerra” (tradução nossa).

mulheres, ao passo que a escritora norte-americana resgata das ruínas do passado essas histórias que precisam ser valoradas como constituintes do nosso passado, mas com importância para a compreensão do nosso presente.

Por fim, reconhecemos que, das alturas de onde Neruda viu todo o destino da América que amou e pela qual desejou fazer justiça e de onde Doubiago se pôs a contemplar histórias ignoradas, dando-lhes a devida importância, Machu Picchu se constitui, metonimicamente, como emblema de um lugar que é parte da nossa identidade como latino-americanos: somos, sim, fruto das ruínas que os mais de cinco séculos, após a chegada dos exploradores a este continente, nos legaram como ferida e cicatriz, o que faz de nós vozes que devem falar pelos mortos, vozes a serem ouvidas, vozes que renascem das ruínas.

Referências bibliográficas

- ALEGRÍA, Fernando. Prólogo. In: NERUDA, Pablo. **Canto General**. 2. ed. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981. p. IX-XXVI.
- BENSON, Elizabeth P.; COOK, Anita G. **Ritual Sacrifice in Ancient Peru**. Austin: University of Texas Press, 2001.
- BOTELL, Miguel Lugones; VALDÉS, Mirtha Prieto; BERMÚDEZ, Marieta Ramírez. La madre más joven de la historia. In: **Revista Cubana de Ginecología y Obstetricia**, vol. 40, n. 1, 2014, p. 136-140.
- DOUBIAGO, Sharon. **South America Mi Hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- DOUBIAGO, Sharon. "South America" Naming the taboo – An interview Sharon Doubiago. [Entrevista concedida a] Belén Bistué, Shawn Doubiago, Mela Jones Heestand, and Daphne Potts. In: **Brújula**, California, v. 7, p. 174-204, 2009.
- GOIC, Cedomil. Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo. In: **Anales de la Universidad de Chile**, p. 152-165, enero-diciembre de 1971.
- HUNT, Sarah A. Women of the Inca Empire: Before and After the Conquest of Peru. In: **Student Research S.**, Tennessee, p. 1-13, out. 2016. Disponível em: https://knowledge.e.southern.edu/hist_studentresearch/5. Acesso em: 15 maio 2020.
- LA VEGA, Inca Garcilaso. **Primera Parte de los Comentarios Reales de Los Incas**. Lisboa: Crasbeeck, 1604.
- KIRK, Robio. **Grabado en piedra**. Las mujeres de Sendero Luminoso. Lima: IEP, 1993.
- NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- NERUDA, Pablo. **Canto Geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- NERUDA, Pablo. **Canto General**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- OLIVEIRA, Susane Rodrigues. **Por uma história do possível: o feminismo e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o 'Império' Inca**. 2006. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2321>. Acesso em: 15 maio 2020.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTÍ, Enrico. Introducción. In: NERUDA, Pablo. **Canto general**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. p. 23-106.

SANTOS, Éverton de Jesus. Personagens femininas em *Canto General e Latinoamérica*. In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; CARDOSO, Ana Maria Leal. **Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. p. 230-237.

SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: _____, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.

STEELE, Paul R. **Handbook of Inca Mythology**. California: ABC-Clio, 1967.