

## Invocação à natureza e mítico-simbólico originário: a jornada indígena em *Canto a las Flores* (2006), de Elvira Espejo Ayca

*Invocation to nature and original mythical-symbolic: the indigenous journey in Canto a  
las Flores (2006), by Elvira Espejo Ayca*

Monique Martins Parente\*  
*Universidade Federal de Sergipe*

Luana dos Santos Santana\*\*  
*Universidade Federal de Sergipe*

Ana Maria Leal Cardoso\*\*\*  
*Universidade Federal de Sergipe*

**Resumo:** Neste artigo propõe-se uma análise das manifestações do mítico-simbólico indígena em *Canto a las Flores* (2006), poemário bilíngüe publicado pela pesquisadora têxtil e poeta Elvira Espejo, enquanto caminho para a ancestralidade dos povos originários da Bolívia. Nesse processo, o estudo investiga a invocação à natureza como recurso épico, a partir dos estudos de Christina Bielinski Ramalho (2013; 2015), e o heroísmo indígena na trajetória do eu-poético/narradora, com aporte na teoria do monomito de Joseph Campbell (1990). A obra tomada como *corpus* origina-se a partir dos cantos da tradição oral aymara e quechua dos Andes bolivianos, reconstituindo ritos e preceitos da cultura originária. Os versos retomam narrativas características da produção têxtil andina e conduzem a uma viagem de revisitação e ressignificação da sabedoria ancestral, na qual se reconhece a natureza enquanto espaço do sagrado indígena. Com isso, destacam-se motivos arquetípicos que convergem com a imagética do heroísmo mítico e apontam a resistência cultural na produção andina. A base teórica fundamenta-se a partir dos estudos de Denise Y. Arnold e Juan de Dios Yapita (2018) sobre a cultura e simbologia têxtil andina e alcança as considerações de Mircea Eliade (1998) sobre o mito.

**Palavras-chave:** mito. Épico. Povos originários. *Canto a las Flores*. Elvira Espejo.

**Abstract:** This article aims to analyze the manifestations of the mythical-symbolic indigenous in *Canto a las Flores* (2006), a bilingual poem book published by the textile researcher and poet Elvira Espejo, as a path to the ancestry of the indigenous peoples of Bolivia. In this process, the study will investigate the invocation of nature as an epic resource, based on work of Christina Bielinski Ramalho (2013 and 2015), and indigenous heroism in the trajectory of the poetic/narrator-self, with a contribution of the Joseph Campbell (1990). The work taken as a corpus originates from the chants of the Aymara and Quechua oral tradition of the Bolivian Andes, reconstituting rites, and precepts of the original culture. The verses take up characteristic narratives of the Andean textile production and lead to a journey of revisiting and resignifying ancestral wisdom, in which

\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da *Universidade Federal de Sergipe*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: moniqparente@gmail.com

\*\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da *Universidade Federal de Sergipe*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: luanasantana9630@gmail.com

\*\*\* Doutora em Letras e Linguística, Professora titular da Graduação e Pós-graduação em Letras na *Universidade Federal de Sergipe*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: analeal@academico.ufs.br

nature is recognized as space for indigenous sacredness. With this, archetypal motifs are highlighted that converge with the imagery of mythical heroism and point to cultural resistance in Andean production. The theoretical basis is based on work of Denise Y. Arnold and Juan de Dios Yapita (2018) on Andean textile culture and symbology and reaches the considerations of Mircea Eliade (1998) on the myth.

**Keywords:** Myth. Epic. Native people. *Canto a las Flores*. Elvira Espejo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O poemário *Phaqar Kirki T'ikha Takij. Canto a las Flores* (2006) é uma obra bilíngue publicada por Elvira Espejo, mulher, aymara<sup>1</sup> por ascendência materna e quechua pela paterna, narradora, artista plástica, poeta, pesquisadora têxtil. A escritora dedica-se ao território cultural e ritos originários andinos, em ações voltadas às tradições têxteis e à preservação do conhecimento ancestral enquanto instrumentos de resistência cultural. Os elementos mítico-simbólicos e sócio-históricos que se fazem presentes na tessitura do poemário permitem entrever a identificação entre eu-lírico/narradora e eu-empírico, pois Elvira Espejo é proveniente de Cacachaca<sup>2</sup> e, tendo sido a primeira mulher a migrar de sua comunidade para somar a educação ocidental à tradicional (AYCA, 2016, p. 253), vivencia ativamente os processos culturais bolivianos.

*Canto a las Flores*, então, constitui o percurso de retorno às raízes. Isto é, transcorridos o tempo e as experiências iniciais de formação, o eu-lírico/narradora busca o caminho de reencontro com a ancestralidade, como representação do coletivo indígena e da identidade originária. A cultura aymara foi, conforme atesta Edgar Avila Echazu (1974, p. 15), uma das originais da América e cujo desenvolvimento social começou em fins do Paleolítico, aproximadamente 12.000 anos A. C. Embora inicialmente não tenham se reconhecido sob o nome “aymara” e se consolidado como um povo ou nação<sup>3</sup>, no sentido de unidade de interesses e costumes, os antigos falantes da língua mantiveram elementos culturais comuns. Por sua vez, o quechua foi introduzido pelos incas, após esses dominarem os outros povos andinos, e estabelecido como idioma oficial do império.

Dessa feita, dada a proximidade sociolinguística, são comuns aos povos originários aymara e quechua as atividades agrícolas e as organizações sociais em ayllus, assim como os elementos característicos da cosmovisão indígena e o registro de informações em materiais têxteis. Segundo Albo e Layme (1996, p. 4), “os ‘textos’ mais próprios do aymara originário são, em realidade, os desenhos com mensagem na cerâmica (qillqa) e nos tecidos, e certamente os célebres nós (chinu em aymara, khipu em quechua) para contabilidade e como apoio de relatos orais”. Outrossim, conforme explicita Julio Noriega

---

<sup>1</sup> Pode-se encontrar as formas *aimara* e *aymara*. O termo *aimara* é comumente encontrado em produções em língua espanhola, um dos idiomas presentes em *Canto a las Flores* (2006), de Elvira Espejo. Já *aymara* é a forma mais usual na Bolívia. Pode-se conhecer uma descrição da antroponímia da língua originária, assim como de processos históricos pertinentes, no estudo *Tesoro de Nombres Aymaros* (2018), sob responsabilidade de Guido Pilares Casas.

<sup>2</sup> Qaqachaka.

<sup>3</sup> Cabe a leitura do artigo *Identidad Aymara en San José de Kala, Bolívia* (2007), de Porfidio Tintaya C., que traça um recorte explicativo sobre a cronologia e desenvolvimento sócio-histórico aymara, desde a queda de Tiwanaku até a sociedade contemporânea.

(1994, p. 79), a poesia quechua é oral por natureza e, “dependendo dos atos sociais para sua realização e da memória para sua transmissão, a literatura quechua excluiu a escrita de sua prática real”. O pesquisador ressalta que é uma literatura sem leitores, mas com ‘cantores e ouvintes”. Os vestígios de produções originais anteriores à colonização, então, são escassos e habitam principalmente lugares de memória. Por suas origens ágrafas e somada a marginalização das línguas e saberes indígenas, os componentes identitários dos povos tradicionais da Bolívia sofreram danos que se refletem no modo de vida e na conservação da cultura autóctone. Como discorre Adriana Gutiérrez,

Desde o início do Império Inca, a oralidade marcou as relações sociais e políticas do mundo andino. Seus intercâmbios comerciais e políticos se baseavam no manejo da palavra e os haravicus eram os oradores culturais que conservavam a literatura incaica em toda classe de atividade social; contudo, com a chegada dos colonizadores se estabelece o domínio da escrita alfabética e a imposição da cultural por meio do código escrito. Isto imediatamente pôs em desvantagem aos que, desde uma perspectiva eurocêntrica, pertenciam à sociedade não letrada, já que se iniciou um processo de dominação ideológica através dos relatos escritos. [...] Esta tensão que se exercia regularmente para marginalizar as expressões andinas permeou as esferas icônicas e orais dos ayllus, encobrendo ou disfarçando o saber cosmogônico e religioso dos antepassados nos cantos sagrados. (GUTIÉRREZ, 2020, p. 43).

Com as missões jesuíticas, foram marginalizados os ritos e práticas cujos valores ancestrais situavam a natureza como espaço do sagrado indígena. Logo, a colonização se apropriou das línguas tradicionais para promover a dominação e exploração dos povos originários. O princípio divinizador da palavra, então, foi ameaçado de apagamento pela distinção étnico-racial que impôs a interpretação europeia sobre significantes e significados indígenas. Albo e Layme (1996, p. 5-6) ponderam que o sistema colonial conduziu a um vazio documental sobre a literatura aymara original, restando textos de clara elaboração colonial e forte ênfase no doutrinamento religioso, até o ressurgimento das produções aymaras, em coplas e cantos, no século XX.

Os cantos são parte fundamental do convívio em coletividade, na cultura aymara, situam-se como o eixo central no qual convergem o sistema econômico local e a cosmovisão andina. Como explicitam Denise Y. Arnold e Juan de Dios Yapita (2018, p. 14-15), são principalmente as mulheres que desempenham as atividades de pastoreio e mantêm a tradição de cantar aos animais, conferindo-lhes, por meio da sonoridade dos cantos, o impulso para a prosperidade dos rebanhos, “apoiando-os a continuar, neste contexto modernizante, os aspectos múltiplos do manejo, habilidades e conhecimentos do pastoreio que foram colhidas ao longo dos séculos” (ARNOLD y YAPITA, 2018, p. 14). Esse processo é imbuído da cosmovisão, pois “os mitos ensinam como repetir os gestos criadores dos Entes Sobrenaturais e, conseqüentemente, como assegurar a multiplicação de tal animal ou planta.” (ELIADE, 1998, p. 18).

As relações de dominação e exploração decorrentes da invasão espanhola colocaram-se em via de deslegitimar o vínculo pastoreio-sagrado indígena, à medida que introduziram, dentre outros preceitos, a visão colonial dos animais como meio de

transporte de carga. Os cantos aymaras, porém, vão de encontro a esse intuito de dessacralização da natureza, posto que as narrativas recuperam o mítico-simbólico indígena e os saberes tradicionais da América Latina. Trata-se, pois, de componentes identitários que atuam na reexistência da face ancestral, haja vista que “os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona.” (CAMPBELL, 1990, p. 62).

Cantar, assim como tecer e escrever, constitui-se como um ato de criação. Elvira Espejo parte de elementos característicos do panteão indígena e da paisagem boliviana, para compor a intenção épica que une o plano real e o maravilhoso, no percurso onírico pelo território andino. Na invocação à natureza, como explicita Christina Ramalho (2013, p. 376), “a natureza ou alguns de seus elementos são chamados a socorrer o poeta em seu processo de criação”. Dessarte, ao se voltar às flores, o eu-poético/narradora ressignifica os cantos sagrados conservados no âmago dos ayllus e transmitidos pelas avós<sup>4</sup>. Isto é, *Canto a las Flores* (2006) revitaliza o elo com a cosmovisão que orienta a vivência sociocultural dos povos originários latino-americanos, erigindo uma poética de resistência cultural que vai de encontro ao pensamento colonial.

Dessa feita, o eu-poético/narradora principia uma jornada em que mítico-simbólico e invocação à natureza bolivianos colocam-se como caminho para visitar práticas e conhecimentos ancestrais, numa travessia que restitui, no desfecho da jornada, o espaço identitário e cultural tradicional. Com isso, dá-se o confronto com a subalternização do saber característica da colonialidade. Isto posto, o presente estudo propõe uma análise introdutória da invocação à natureza e dos elementos mítico-simbólicos, em *Canto a las Flores* (2006), considerando-os enquanto instâncias que estruturam a jornada mítica do eu poético/narradora, em sua identificação como representante do coletivo originário e trabalhadora têxtil. Acredita-se que, a partir do cruzamento teórico entre a mitocrítica e os estudos épicos, é possível identificar aspectos que apontam para o heroísmo indígena, revelando uma busca pela ressignificação e reexistência que materializa a reivindicação do espaço sócio-histórico da identidade aymara.

## **A INVOCAÇÃO ÀS FLORES ANDINAS: POR UMA POÉTICA DA ANCESTRALIDADE**

*Canto a las Flores* (2006), de Elvira Espejo, é um poemário que reúne cantos aymaras e quechuas, com transcrições em idioma originário e tradução para a língua castelhana. A obra se constitui de 59 (cinquenta e nove) estrofes, com variações nos versos. Sobressaem-se a repetição e o aforismo característicos da tradição da oralidade, em construções que retomam a memória mítica ancestral e o fator sócio-histórico originário latino-americano. A partir da apresentação, assinada por Virginia Ayllón, a obra dispõe de

---

<sup>4</sup> Segundo Aura Isabel Mora, “os avós e avós desempenham um papel importante na vida familiar da cultura aymara; são eles que ensinam às crianças os mitos e os ritos, através das narrações; possuem saberes sobre os animais, as terras e a cura”. (MORA, 2018, p.208, tradução livre)

10 (dez) imagens representativas da natureza boliviana. Elvira Espejo é indicada como autora também dos desenhos e da tradução dos cantos aymara e quechua, na obra.

O poemário toma a paisagem boliviana como referente para a natureza enquanto lugar do sagrado e representação do poder advindo da Pachamama/Deusa Mãe, sendo essa o elo com a ancestralidade incaica para a qual se volta o eu-poético/narradora. Na proposição da primeira estrofe, *Canto a las Flores* introduz a invocação à natureza como chamamento à consciência para o transcender do tempo e o não lugar cultural originário, esse último ocasionado pela ação colonial que avançou nos territórios da América Latina: “Flor de chhuchharapi, / flor de chhuchharapi, meu tempo recém-começou<sup>5</sup>”. Partindo da tradição indígena do canto às flores, a voz do eu-lírico/narradora manifesta a percepção do conflito entre o espaço andino após a invasão europeia e a visão originária da fauna e flora como manifestações cosmogônicas.

O “tempo recém-começado” emana a compreensão de que a natureza, fonte de poder do qual advém a vida, precede a existência humana e se perpetua além desta. Outrossim, o apelo às flores andinas exterioriza o aspecto vasto do caminho da memória e da criação poética, percurso este a ser cumprido pelo eu-poético/narradora ao longo da narrativa. A invocação épica é uma das figuras de retórica que consiste na interpelação, no chamamento de uma divindade ou de outro ser. Assim, é na invocação que o poeta se dirige a um/a destinatário/a com o intuito de lhe solicitar a inspiração e auxílios necessários à elaboração do poema, por se tratar de um empreendimento cuja grandiosidade supera as suas próprias capacidades (RAMALHO, 2022).

## DÍALOGOS COM A TRADIÇÃO OCIDENTAL: FONTES CLÁSSICAS DA INVOCAÇÃO À NATUREZA

Na Antiguidade Clássica, conforme Ramalho (2015), era comum esse “chamamento” ser direcionado às musas gregas, estas associam-se “a todas as formas superiores da vida intelectual” (CURTIUS, 1996, p. 292). Isto é, as musas estão associadas ao conhecimento e figuram nas invocações, inclusive, de grandes poetas épicos. Na perspectiva mítica dos gregos, após a vitória dos deuses do Olimpo contra os Titãs, Zeus quis criar divindades capazes de cantar a vitória e perpetuar a glória do panteão clássico. Para isso, a divindade partilhou o leito com Mnemósine, a memória, que deu luz a nove Musas. Contemplando a ótica do misticismo,

A história da religião vê nas Musas divindades das fontes, ligadas ao culto de Zeus. No santuário piério das Musas, supõe-se, cultivou-se poesia consagrada à vitória de Zeus sobre os deuses do mundo primitivo. Explicar-se-ia, assim, a ligação da poesia com as Musas (CURTIUS, 1996, p. 292).

---

<sup>5</sup> Traduções livres, no decorrer do artigo, no que diz respeito a *Canto a las Flores* (2007).

Calíope, filha de Mnemósine e Zeus, é considerada a musa da epopeia. De acordo com Ramalho (2015), com o passar do tempo, e conseqüentemente da perspectiva do mundo, a partir do Cristianismo, a invocação a personagens da mitologia não cristã foi perdendo espaço, sendo substituída, ou apenas usada como plano de fundo, pela invocação a Deus e às figuras relacionadas à religiosidade cristã. No entanto, ainda era possível identificar em algumas obras a dupla invocação, à musa e a Deus, sendo que a primeira fazia apenas o papel secundário, somente pelo efeito decorativo, e a inspiração moral vinha do segundo.

Na Idade Média e no Romantismo, períodos diferentes mas com características semelhantes, surgiu, além das que já vinham das tradições dos períodos anteriores, a invocação às musas-mulheres, cada uma enquadrada ao estilo de sua época: a mulher amada, sedutora, que fazia o poeta morrer de amor, era invocada no Romantismo; e a mulher detentora do estado de espírito do poeta, que daria uma maior força espiritual. Além de todos esses tipos de destinatários/as das invocações citados acima, encontramos outros/as destinatários/as ao “chamamento”: à pátria, o povo, à natureza, o herói/heroína, entre outros (RAMALHO, 2015).

Na Modernidade, por sua vez, esse chamamento mesclou as várias invocações e, a partir da criatividade, foi possível abranger diversos/as destinatários/as. Somadas a eles, surgiram outras possibilidades de figuras invocadas, tais como “a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores, etc” (RAMALHO, 2015, p. 128).

Diante disso, a análise da categoria “invocação épica” é fundamental para evidenciar a importância do chamamento para criar uma espécie de cumplicidade épica. Assim, para melhor compreensão dos diferentes tipos de invocações, Ramalho (2015) elaborou categorias críticas para esse processo de “chamamento” épico em termos de destinatários/as, posicionamento e conteúdo. Em relação ao destinatário/a da invocação, Ramalho (2015, p. 129-130) estabeleceu as seguintes categorias: invocação pagã; invocação judaico-cristã; invocação humana; invocação à natureza; invocação à pátria; invocação simbólica; invocação multirreferencial; metainvocação; autoinvocação. Já em relação ao posicionamento da invocação no texto, pode-se ter: invocação tradicional; invocação mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória); invocação reincidente; invocação multipresente; invocação ausente. E, por fim, quanto ao conteúdo da invocação, há as seguintes categorias: invocação metatextual e invocação convocatória (RAMALHO, 2015).

Tendo isso em vista, *Canto a las Flores* apresenta uma invocação à natureza. Segundo Ramalho (2015), esse tipo de invocação é expressada quando alguns elementos da natureza são chamados pelo poeta para inspirá-lo em seu processo de criação. As flores e a paisagem andina se fazem presentes em todo o poemário, sendo chamados a auxiliar a poeta aymara e trabalhadora têxtil a cumprir sua jornada. Nesse contexto, a paisagem manifesta o espaço do sagrado originário, no qual os componentes da natureza emanam a presença da Pachamama, um referente da musa inspiradora do fazer poético. As flores são parte da Deusa Mãe, cuja face criadora e geradora nutre o canto de reexistência,

conduzindo à representatividade na simbologia indígena: “Flor de chhuchharapi / flor de chhuchharapi, meu tempo recém-começou” (ESPEJO, 2006, p. 5).

No que se refere ao posicionamento, a obra possui uma invocação multipresente. Isto é, o chamamento aos elementos da natureza vai sendo repetido ao longo do texto, com destinatários naturais diversos, “como se a voz épica necessitasse, a cada momento, beber de sua fonte de inspiração” (RAMALHO, 2015, p. 130). Assim, além da flor de chhuchharapi, o eu-lírico/narradora invoca outros elementos da natureza, reafirmando a polissemia no espaço sagrado dos indígenas. No tocante à consciência do poema, o conteúdo da invocação é metatextual, pois é visível que eu-lírico/narradora faz uso desse recurso centrado no fazer poético. Assim, é por meio da invocação à natureza que eu-poético/narradora se apossa dos elementos essenciais para sua composição épica. Esse tipo de conteúdo é o mais encontrado em epopeias clássicas, sendo possível verificar a intenção épica da autora. Embora metatextual, a invocação da obra supracitada apresenta uma emulação criativa dessa categoria épica, na medida em que a inventividade fez-se presente, redefinindo e redimensionando o poema com intenção épica como manifestação literária atual.

## **PISTAS MÍTICO-SIMBÓLICAS NO TERRITÓRIO ANDINO: RESGATE E REEXISTÊNCIA DA IDENTIDADE AYMARA**

Na travessia de retorno à memória mítica e histórica ancestral, o eu-lírico/narradora empreende a revisitação de preceitos e tradições culturais andinos, personificados nas divindades que se manifestam na natureza e habitam as montanhas características da paisagem originária. Isto é, a voz poética se volta às flores e aos animais representativos da Bolívia, invocando-os a guiar e salvaguardar a jornada. A visão indígena concebe o convívio em coletividade a partir da integração entre o meio ambiente e a comunidade, entendendo a natureza como a Pachamama/Deusa Mãe que, em sua subjetividade e consciência própria, constitui em si mesma uma mensagem a ser vivenciada e transmitida às gerações aymaras. Como discorre Adriana Sánchez Gutiérrez,

[...] é impossível separar as características geográficas do território das tradições ancestrais que ainda permitem ver a dinâmica entre as flores e montanhas, porque o espaço e o homem dos Andes são uma unidade de identidade. Em outras palavras, o diálogo silente que se tece entre a pachamama alimenta a razão de ser e existir através das forças naturais ou espíritos das montanhas e as flores dos Andes. (GUTIÉRREZ, 2020, p.46).

Essa face da cosmovisão é revivificada pelo eu-poético/narradora de *Canto a las Flores*, que recorre ao sol para nortear seus passos no espaço boliviano e no tempo: “O sol no topo da montanha / e eu no povo alheio”<sup>6</sup>. O astro solar remete a Inti,

---

<sup>6</sup> Do original “pueblo ajeno”, que também pode ser entendido como “povo estrangeiro”.

personificação da divindade primordial que orienta a espiritualidade ancestral, tendo em vista que os incas “se chamaram Filhos do Sol. Inca recorda a inti: possivelmente é uma aglutinação linguística do substantivo inti (sol) y do verbo cay ou caj (ser); originariamente, teria sido inti-caj: o que é ou o que foi como o sol” (MENDOZA, 2016, p.162). A luminosidade e as cores que referenciam o sol, em suas alusões e repetições nos cantos, evocam eventos mítico-históricos comuns a narrativas como a de Los Reinos Dorados (2007), epopeia publicada pelo escritor boliviano Homero Carvalho Oliva.

El Dorado se refere a uma lendária província habitada por possuidores de muito ouro e objetos preciosos. Conhecido também como el reino del Gran Mojo ou Paititi, El Dorado tornou-se a obsessão dos conquistadores e os impulsionou a franquear os Andes e a empreender expedições que alcançaram Moxos/mojos (BACCI, 2012, p. 10). Assim, o distanciamento socialmente imposto resulta, dentre outros fatores, da distinção étnico-racial e das tentativas de silenciamento cultural, operacionalizadas como mecanismos de dominação e exploração dos povos colonizados em prol da expansão europeia na América Latina. Esse cenário incide, inicialmente, sobre a visão que o eu-lírico/narradora tem de si mesma, enquanto mulher indígena campesina e trabalhadora têxtil andina, e do entorno boliviano.

O “yo en pueblo ajeno” ou “eu no povo alheio” corrobora a ideia do não lugar sociocultural originário e o cunho identitário da jornada mítico-simbólica em *Canto a las Flores*. Como explicita Adriana Sánchez Gutiérrez (2020, p. 48), o sujeito andino fala da “ruptura entre o topo e o posicionamento da voz poética com respeito ao deslocamento de identidades que a faz sentir um mútuo distanciamento entre o povo e sua identidade, porque sugere o pertencimento de sua voz ao inalcançável brilho do sol no cume [da montanha]”. A localização do sol sobre o cerro (montanha ou colina) aponta a memória do espaço natural como morada dos deuses andinos<sup>7</sup> e, simultaneamente, sugere o avançar do tempo, dada a posição do astro-rei no céu.

O defrontamento entre as faces do eu-lírico/narradora e a travessia identitária, então, emerge nos versos “Palha brava palha dura / o caminho de retorno é um campo de palha”. A produção têxtil andina se serve da palha brava para produzir tintas de coloração cinza (YAPITA; ARNOLD; AYCA, 2014, p. 63). Outrossim, a casa aymara é construída com materiais extraídos da terra e a palha cobre o teto, de modo que o abrigo é considerado como parte da Terra Virgem, a Pachamama, e do domínio interior sob o solo (ARNOLD; ARUQUIPA; YAPITA, 2014, p. 49). O rito se constitui com cantos e ch'allas ou libações, representando a construção do elo espiritual com a cosmovisão. Segundo os pesquisadores, erigir a casa compreende festas nas quais se recordam os componentes utilizados para construí-la, num processo de compartilhamento de memórias que reconstrói o tempo, na medida em que são rememorados o passado, as genealogias ancestrais e suas origens míticas e históricas. Com isso,

<sup>7</sup> O mito de origem da fundação de Cuzco, na versão de Garcilazo de la Vega, afirma que o Pai Sol ordenou ao seu casal de filhos que encontrasse o local adequado e trouxesse o bem à humanidade, ensinando-a a viver conforme a vontade da divindade originária. Assim, os primeiros governantes incas e filhos do Sol saíram da montanha Huanacauri (CARRERA, 1997, p.161).



[...] ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. (ELIADE, 1998, p. 22).

Em vista disso, o eu-lírico/narradora toma o rito de construção da casa aymara como referente para a composição do poemário, partindo do princípio de que a utilização de elementos do espaço natural e sagrado andino para construir *Canto a las Flores* conduzirá, de igual maneira, ao cruzamento do limiar da travessia mítica e à reexistência em integração com a cosmovisão indígena. A jornada, então, prossegue com os versos “O que bate, o que bate? / Na praça vazia, o que bate? / Rama de sisirqiña rama de sisirqiña / já me vou, já me estou indo”. A praça vazia denota as ausências sentidas pelos povos devastados pela colonização, ao passo que sisirqiña refere-se à calêndula ou maravilha (YAPITA; ARNOLD; AYCA, 2014, p. 45), flor que se destaca por sua coloração dourada.

Caracterizadas também por suas propriedades medicinais, flores como a tanitani ou genciana amarela (YAPITA; ARNOLD; AYCA, 2014, p. 45) expressam o poder da Pachamama: são invocadas pelo eu-lírico/narradora para curar o povo originário e nutrir o canto, entendido como via para o legado incaico. O eu-lírico/narradora revisita a memória mítica ancestral buscando ressignificar o espaço boliviano e o sagrado, a fim de propiciar novos olhares sobre os componentes identitários indígenas. Assim, advém uma morte metafórica, que remete ao sacrifício heroico que provê o renascimento e a continuidade do ciclo vital: “Flor de chanachana / flor de chanachana / com este verso hei de morrer”.

O estágio de autoaniquilação na jornada se dá, então, visando a regenerar o mítico-simbólico andino, visto que “o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser.” (CAMPBELL, 1990, p. 144). Isto é, o perecer das antigas ideias e do pensamento eurocêntrico que devastou a América Latina, empreendendo a colonização do saber, oportuniza o florescimento dos preceitos e valores originários, de modo que a voz poética se reconhece no processo de resgate e de germinação do legado incaico. Por conseguinte, a obra alude à confluência entre a Pachamma e a identidade aymara: “O aguayo de quatro esquinas / a praça de quatro esquinas / e só você sabe o que é”.

O aguayo é um dos elementos representativos da identidade aymara, estando presente nos ritos e práticas que permeiam o cotidiano originário. As cores e especificidades em sua produção referenciam o aspecto reprodutivo feminino e a puberdade (ARNOLD; YAPITA, 2018, p. 89), atributos de regeneração e transformação oriundos do ventre da Deusa Mãe. Assim, o têxtil se conecta aos ciclos de vida, morte e renascimento. Por sua vez, “em Huachacalla, Bolívia, as quatro esquinas da praça do povo

‘pertencem’ aos quatro ayllus da região, dois de urinsaya ou parcialidad alta, e dois de anansaya ou parcialidad baja” (ROJAS PIÉROLA, 2009, p. 187-188).

A partir de Quechwa, segunda parte do poemário, eu-lírico/narradora manifesta pesar e sofrimento, indicadores do processo que viabiliza ao herói ou heroína desenvolver o autoconhecimento e ressignificar o ambiente a seu redor. Com os versos “raiz de malva / raiz de malva / meu amado vaga por montanhas vazios”, o espaço originário é retomado enquanto cenário de ausências decorrentes da colonização, posto que indígenas e suas representações materiais do sagrado foram alvo de ações evangelizadoras extirpadoras (GUTIÉRREZ, 2020, p. 43). Isto é, na tentativa de apagamento cultural dos povos originários, os invasores promoveram a destruição de inúmeros artefatos e locais de culto.

Porém, enquanto figuras representativas de huacas eram destruídas e queimadas, não havia como provocar o mesmo dano às montanhas e colinas, hierarquicamente superiores no sagrado indígena. Esses elementos da paisagem boliviana corporificam a ancestralidade incaica e seu poder tutelar, circundando o eu-poético/narradora ao longo da travessia: “ao longo do rio azul, pela pampa de Pukara / em busca de ti caminhei”. Dada a diversidade sociocultural no território andino, pukara é um termo polissêmico. Porém, adota-se aqui a interpretação de Arnold e Yapita (2018, p. 151), entendendo-se Pukara como uma fortaleza concebida para a realização de ritos e cerimônias, geralmente ligada a montanhas altas e onde é possível encontrar pastagens compartilhadas.

A retomada desse cenário integra o elo entre o reencontro do eu-lírico/narradora com a cosmovisão e a transmutação decorrente da travessia de autoconhecimento. Somada à invocação à natureza, reafirma-se o heroísmo no qual a dedicação à jornada é intencional e cujo estágio da prova se apresenta na peregrinação pelos locais sagrados, na paisagem originária. O percurso segue com vistas a restabelecer o espaço identitário e cultural indígena, renovando o mítico-simbólico boliviano: “Irei pelo rio de baixo / Irei pelo rio de cima / Onde te encontrarei? / Caminhando pelas pampas de Oruro / procurando Bolívia, / recolhendo flores de dalia / chorando sempre tenho caminhado”.

A busca pelo amado coloca-se como a busca do pai, “uma aventura heroica superior, para os jovens. É a aventura de procurar o seu próprio horizonte, a sua própria natureza, a sua própria fonte. Você se compromete nisso intencionalmente.” (CAMPBELL, 1990, p. 137). Constituindo em si mesma a representação do coletivo indígena, ao passo que manifesta a face de mulher campesina, o eu-poético/narradora perscruta, nos elementos mítico-simbólicos que a circundam, pistas sobre o próprio destino e a transcendência. Esse processo externaliza a fragmentação ante o não lugar sociocultural: “me estou indo de Oruro / Perdi meu aguayo / não há razão para ficar”.

O herói ou heroína da jornada mítica identifica-se por, dentre outros fatores, sua evolução no percurso do autoconhecimento e da iluminação acerca de questões pertinentes à sociedade em que se insere. Assim, a peregrinação aprofunda a percepção da descorporalização e das limitações socialmente impostas aos povos originários, ao passo que compele o eu-poético/narradora a não se deter na travessia. O encontro com a divindade originária coroa a dupla significação dos versos “O condor que voa pelas alturas / com seu chale branco amarrado / passando pela montanha Illimani / Aonde sempre estará indo?”

O Condor é um protetor mitológico do ar e das alturas, além de ser ave símbolo da Bolívia e espírito tutelar da casa. Por sua vez, Illimani está entre as montanhas mais altas da Bolívia e é protetora de La Paz. *Canto a las Flores*, então, alude ao conto “El Cóndor y la Imilla/Pastora”, no qual reconhece-se o mito de fundação do matrimônio aymara e do estabelecimento de um novo lugar (ARNOLD; ARUQUIPA; YAPITA, 2014, p. 80). Ademais, “este volátil é motivo de especial veneração. E figura também em lugar proeminente sobre o escudo boliviano. No qual nós vemos uma regressão instintiva ao primitivo clã. O condor é a raça, é a nação.” (MENDOZA, 2016, p. 157). No conto “El Cóndor y la Imilla/Pastora”, o condor adentra o espaço sociocultural da jovem pastora a fim de obter uma noiva e concretizar o rito do casamento, iniciando a própria casa.

Por sua vez, *Canto a las Flores* constrói um novo lugar para salvaguardar os componentes identitários indígenas andinos, edificando um espaço de resistência e reexistência que confronta o silenciamento perpetuado pela visão colonial sobre os povos tradicionais da América Latina. Assim, no poemário, o voo da ave sobre a montanha sinaliza a união entre o sagrado originário e o legado ancestral enquanto instrumentos para a liberdade dos povos originários: “a árvore de lorito / não pode ser agarrada / As memórias que temos / não podem ser esquecidas”. Com isso, a jornada do eu-lírico/narradora reconstrói o elo com a cosmovisão e resulta em novo fôlego, ou nova vida, para os povos originários: “geada, geada sempre é / orvalho, orvalho sempre é / puna, puna sempre é / vale, vale sempre é”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Canto a las Flores* convoca a imagética e sonoridade indígenas, a fim de empreender a revisitação da memória mítica e histórica ancestral boliviana. Nesse processo, a paisagem originária e o acervo cultural andino atuam como via de acesso ao fator sócio-histórico, visto que a obra busca restituir o legado incaico e as tradições que foram afetadas pela ação europeia na América Latina. Ao se voltar aos ritos e às práticas aymara e quechua, Elvira Espejo confronta o padrão colonial que promove a distinção entre os saberes tradicionais e preceitos ocidentais, sendo esses últimos empregados como mecanismo de dominação e silenciamento dos povos originários.

A obra vai de encontro à deslegitimação do conhecimento indígena, pois resgata e regenera a memória mítico-simbólica ancestral. Isto é, ao emanar o elo com a cosmovisão e a tradição têxtil andina, a imagética de *Canto a las Flores* revela a construção do eu-poético enquanto representação da coletividade aymara e restabelece o elo com a Pachamama, de modo que recupera a concepção do convívio em integração com o meio ambiente. Nesse processo, se dá a ressignificação da natureza enquanto espaço do sagrado indígena e a invocação da sabedoria ancestral, transformando a face e o impacto social da escrita. A poética dos cantos originários coloca-se, pois, em oposição aos padrões hegemônicos e coloniais, considerando que

[...] a escrita não foi incorporada ao mundo andino como prática comunicativa; pelo contrário, ela foi rechaçada. Se usa-a apenas como instrumento e veículo que torne possível levar ao mundo ocidentalizado a história e a visão do mundo indígenas. Se toma [a escrita] como arma eficaz, e de grande valor cultural, para vencer ao inimigo em seu próprio terreno. (NORIEGA, 1994, p. 86-87).

Com isso, o eu-poético/narradora percebe a si mesma no percurso mítico que reaviva o heroísmo indígena, onde o se fazer voz da coletividade andina orienta a direção da narrativa enquanto caminho para restituir a identidade do povo aymara. O poemário, então, propicia a transformação a partir da concepção que percebe a cultura originária em sua face mutável e passível de resignificação. Isto é, a obra rejeita, e mesmo confronta, o relato sócio-histórico da Bolívia a partir da ótica colonizadora, sendo essa um mecanismo de dominação e silenciamento cultural ainda perceptível no contexto sócio-histórico da América Latina.

Evidencia-se, pois, que a obra de Elvira Espejo traça uma crítica às tentativas de aculturação e silenciamento dos povos originários, ao passo que transparece a contestação à colonização do espaço boliviano e promove a valorização da memória e da identidade indígena. *Canto a las Flores* reaviva o mítico-simbólico dos povos tradicionais, posto que resignifica os componentes identitários da ancestralidade andina. Com isso, a incursão poética no poemário conduz à regeneração do mítico-simbólico boliviano posicionando-se no caminho da revisitação da realidade. Nesse processo, heroísmo e cosmovisão indígena constituem o percurso da reexistência: “Semeei milho / para a nova colheita / e a ti eu amei / para meu novo andar”.

## REFERÊNCIAS

ALBO, Xavier y LAYME, Félix. **El renacimiento de la literatura aymara**. Oralidad. Lenguas, Identidad y Memoria de América. Anuario 8. La Habana: 1996. p. 4-12.

ALCÓN TANCARA, Sofía. **“Los mundos posibles”**. **La cosmovisión aymara en los poemas de Clemente Mamani y Elvira Espejo**. Estudios Artísticos: revista de investigación Creadora, vol. 7, nº 11. Bogotá: 2021. p. 248-259.

ARNOLD, Denise Y. (coordenadora); ARUQUIPA, Domingo Jiménez; YAPITA, Juan de Dios. **Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales**. 3.ed. La PAz: Fundación Xavier Albó e ILCA, 2014.

ARNOLD, Denise Y. e YAPITA, Juan de Dios. **Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación**. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2018.

AYCA, Elvira Espejo. Las voces de los sabedores. En: **Comunicación-educación en la cultura para América Latina: desafíos y nuevas comprensiones**. Bogotá: UNIMINUTO, 2016. p. 253-260.

AYCA, Elvira Espejo. **Phaqar Kirki T'ikha Takiy. Canto a las flores.** La Paz: Editorial Pirotecnia, 2006.

BACCI, Massimo Livi. **El Dorado en el pantano. Oro, esclavos y almas entre los Andes y la Amazonia.** Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Ediciones de Historia. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

CARRERA, Luis. Mitos incásicos y su función formativa y preventiva en la salud individual y social. En: SERRANO PÉREZ, Vladimir et al. **Ciencia andina.** 2.ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1997. p. 159-175

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina.** Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996. Cap. 13, p. 291-311.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

GUTIÉRREZ, Adriana Sánchez. **Elvira Espejo Ayca y la oralidad del sujeto andino aymara y quechua.** Visitas al Patio, vol. 1, n° 2. Universidad de Cartagena: 2020. p. 42-60.

MENDOZA, Jaime. **El macizo boliviano y El factor geográfico en la nacionalidad boliviana.** 2ª ed. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia: 2016.

MORA, Aura Isabel. **Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes.** Nómada, n. 49. Colombia: Universidad Central, 2018. p. 207-218.

NORIEGA, Julio. **La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena.** Cuadernos Hispanoamericanos, n° 523. Madrid: 1994. p. 79-87.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal.** ArtNet comunicação, Infographics: Aracaju, 2015.

RAMALHO, Christina. **Sobre a invocação épica.** Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Dossiê: Língua em uso, n° 4. Niterói: 2013. p. 373-391.

ROJAS PIÉROLA, Rafael Ramiro. **Estado, territorialidad y etnias andinas. Lucha y pacto en la construcción de la nacionalidad boliviana.** La Paz: Ed. Plural, 2009.

YAPITA, Juan de Dios; ARNOLD, Denise Y.; AYCA, Elvira Espejo. **Los términos textiles aymaras de la región Asanaque: Vocabulario semántico según la cadena productiva.** Serie Informes de Investigación, II, n° 10. La Paz: ILCA, 2014.