LUMEN ET VIRTUS
ISSN: 2177-2789

A POESIA INDIGENISTA, UMA ANÁLISE DA CAPACIDADE DE CRIAÇÃO E ADAPTAÇÃO NAS RECOPILAÇOES DE JOSÉ MARIA ARGUEDAS

https://doi.org/10.56238/levv16n48-093

Data de submissão: 28/04/2025 **Data de publicação:** 28/05/2025

Marco Antonio Ccahuana Peceros
PPGLL/UFAL

Eliana Ferreira dos Santos Vieira
Semed-Maceió

RESUMO

O quéchua ou kechwa sofreu pouca alteração nos tempos da colônia, adicionando e quechualisando algumas palavras do espanhol. Ainda assim, permanecem perceptíveis, contemporaneamente, algumas de suas características do século XVII, comentadas pelo Inca Garcilaso de la Vega nos Comentarios Reales de los Incas (1985). No presente artigo, desenvolvemos uma análise da métrica dos poemas quéchuas escritos por Arguedas (1986) que, ao realizar um trabalho etnográfico, coletou músicas transmitidas oralmente pelo Ande peruano das regiões de Ayacucho, Apurímac e Huancavelica e os transfigurou para uma literatura escrita através de poemas, levando em consideração que um texto poético oral (Zumthor, 1991), na medida em que deve ser dito e não escrito, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise, porque a poesia oral é viva, mutável e facilmente adaptável a diferentes situações a depender do performer, o que dificulta a sua análise. Para Chociay (1974), a métrica é importante para diferenciar o que está escrito em verso e apresenta características distintas de outros tipos de composição. Neste trabalho, desenvolvemos um estudo de dentro para fora do poema, a fim de observarmos se os versos quéchuas se adequam a algum sistema de contagem (padrão agudo ou grave), levando em consideração que o metro é a extensão de uma linha poética e está marcada por sílabas longas ou tônicas e sílabas átonas entre elas. Também observamos a relação do homem com a natureza através da personificação dos elementos da natureza nessa produção literária.

Palavras-chave: Métrica. Verso. Personificação. Poema quéchua.

1 INTRODUÇÃO

A suposta carência da escrita entre os povos originários da América antes da chegada dos povos europeus, ou a suposta incapacidade destes para criá-la, justificou em parte o tratamento desumano de apagamento de sua identidade, articulada em uma tentativa de dominar em "nome de uma supremacia cultural" (Bhabha, 1998, p. 64), praticado pelos povos ditos "civilizados" e/ou "enviados por Deus" contra os nativos deste lugar.

É possível que tenha existido, sim, uma escrita nas culturas pré-colombianas, pois parece pouco provável a administração de grandes impérios como os situados no antigo Peru e no México, sem um tipo de registro. A eliminação deste tipo de escrita[1] seria uma estratégia conveniente aos europeus para "garantir que o conhecimento da diferença cultural exclua o outro" (Op. cit., p.59). Os colonizadores não se interessavam pela disseminação de informações que viessem a fragilizar seu domínio sobre os povos supostamente "não civilizados".

T*ayta*[2]Arguedas ressalta que o *kechwa*[3] é um idioma suficientemente rico para a expressão do homem "superior" e que outras línguas, como o espanhol, não conseguem expressar como essa a relação entre o homem e a natureza. Com ou sem a escrita, sobreviveram aos mais de três séculos de colônia algumas tradições dos povos originários que podem ser encontradas na poesia oral, no artesanato e na gastronomia. No Peru, como ressalta Arguedas (1938), observamos o *harawi* e o *huayno*, gêneros de poesia y música indigenistas, que perderam sua pureza *kechwa*, mas incorporaram palavras em castelhano e resultaram em novas palavras *kechwas.*

No presente artigo, propomos uma análise da relação do homem andino com a natureza através da prosopopeia e da métrica dos poemas escritos por Arguedas que, sendo Diretor da *Casa de la Cultura* do Peru, realizou o registro sonoro das canções transmitidas oralmente pelo Ande peruano – nas regiões de Ayacucho, Apurímac e Huancavelica – e os transfigurou em uma literatura escrita por meio de poemas publicados em "*Cantos y cuentos quechuas*" (1986), para "demonstrar que o índio sabe expressar seus sentimentos em linguagem poética; demonstrar a capacidade de criação artística e fazer notar que, o que o povo cria para sua própria expressão, é arte essencial" (Arguedas, 1938). De acordo com Mendívil (2013), as poesias de tradição oral foram armazenadas para serem acessíveis aos investigadores do futuro e, principalmente, para salvar a música andina quéchua de uma possível extinção.

---

[1] Ibarra (1953) relata que o governador Rivera, em 1788, informou à Audiência e Chancelaria Real da Prata dos Charcas – tribunal mais alto da Coroa Espanhola na região do Alto Peru, atual Bolívia – sobre um tipo de escrita com hieróglifos dos índios Moxos (região Beni, Bolívia), os quais eram usados para escrever os anais do seu povo em tabuas ou pedaços de cana, por meio de vários signos; o manejo de estes hieróglifos requeria de boa inteligência e muitas combinações. Ibarra reúne relatos que cronistas faziam, na época colonial, sobre escrituras incipientes ou hieróglifos dos índios, destaca ainda que a existência dessa escrita é anterior aos Incas.

[2] José María Arguedas Altamirano era carinhosamente chamado de *Tayta* (Senhor ou pai) Arguedas.

[3] Conservamos a escritura original de Arguedas (1938) "kechwa", atualmente escreve-se "quechua", para referir-se à língua dos Incas e na atualidade uma das línguas oficiais do Peru.

2 O QUÉCHUA E SUA ADAPTAÇÃO

Para Behm (2019), a arte, especialmente a música, é a expressão mais íntima do espírito indígena e por isso seus valores são inumeráveis. Arguedas ressalta que, mesmo no sofrimento, o povo indígena usa a música como meio de fuga para esquecer a opressão vivida, "cantando, dando gritos, zapateando fuerte. Los muchachos seguíamos a los wifaleros[4]; [...] En esos días, creo que nadie se acordaba de lo que habían sufrido" (Arguedas, 1986, p. 13)

O quéchua ou *kechwa* sofreu pouca alteração nos tempos da colônia, adicionando e quechualisando algumas palavras do espanhol. Ainda assim, permanecem perceptíveis, contemporaneamente, algumas de suas características do século XVII, comentadas pelo Inca Garcilaso de la Vega.

> Também é de advertir que naquela língua geral do Cuzco, faltam as seguintes letras: B, D, F, G, J; L avulsa não há, senão LL duplicada, pelo contrário não há pronuncia da RR duplicada em princípio, nem no médio da dicção, senão há de se pronunciar como uma R só. Também não tem X, de maneira que faltam no total seis letras do abecedário espanhol ou castelhano e podemos dizer que faltam oito com a L avulsa e com a RR duplicada. (Garcilaso de la Vega, 1985, p.7, tradução nossa)

A ortografia quéchua, segundo Calvo, é quase totalmente fonológica:

> Os fonemas vocálicos são três: /a/, /i/, /u/. As consonantes são vinte e quatro: /č/, /č'/, /čh /, /h/, /k/, /k'/, /kh /, /l/, /ʎ/, /m/, /n/, /ɲ/, /p/, /p'/, /ph /, /q/, /q'/, /qh /, /ɾ/, /s/, /š/, /t/, /t'/, /th /, /y/. As semiconsoantes são dois: /j/ e /w/. Os fonemas consonânticos sonoros /b/, /d/, /g/ aplicam-se nos empréstimos; também /φ/ ante líquida (senão, substituem-se por /ph /. (Calvo, 2022, p. 45)

No que cerne às composições indígenas, mesmo tendo sofrido uma forte opressão dos espanhóis para descaracterizá-las, permanecem vivas no seu interior, "a produção artística de este povo é indígena; refiro-me à índole de esta produção, a sua alma, ao que chamaríamos de seu conteúdo estético" (Arguedas, 1986, p. 19). Conforme destacado pelo autor, as palavras e os temas da poesia quéchua oral foram modificados com o tempo, inclusive com a adição e a supressão de instrumentos musicais. No entanto, o ritmo permanece o mesmo desde os tempos imemoráveis.

3 A CAPACIDADE DE CRIAÇÃO, A SUA RELAÇÃO COM A NATUREZA E A MÉTRICA DOS POEMAS DAS COMUNIDADES QUÉCHUAS

Propomos o estudo da metrificação dos versos nos poemas quéchuas, utilizando um padrão de contagem tipicamente europeu, não por considerar que os poemas quéchuas se tenham baseado neste para sua composição, mas porque é a regra mais usada (contagem francesa) na América Latina e a que talvez se adeque melhor aos poemas quéchuas. Para Altamirano (2023), Arguedas, ao invés de optar por um determinado modelo de mundo de maneira simplista, toma uma posição intermedia, o que

[4] Wifala ou wiphala: dança tradicional do Ande peruano.

Bhabha chama de “terceiro espaço” (1998, p. 67), porque sem renunciar à modernidade nem à cosmovisão andina quéchua, cria um lugar novo para propor uma leitura intercultural. Mendívil (2013) afirma que a gravação e a posterior escrita das canções quéchuas, feitas por Arguedas para a conservação desse material, implicam necessariamente em tomadas de decisões estéticas e ideológicas. Levando em consideração a influência do espanhol, influência também vivenciada por Garcilaso de la Vega, quando diz que “por corrupção espanhola” (1976, p. 8) escrevia de uma certa forma, podemos afirmar que o autor aqui estudado, consciente o inconscientemente, sofreu influência de uma estética europeia.

Para Chociay, a métrica é importante para diferenciar o que está escrito em verso daquilo que apresenta características de outros tipos de composição, “a organização métrica funciona, portanto, como convenção, como um primeiro (não o mais importante, nem o mais necessário) indício de que o que se tem sob os olhos, na leitura, ou nos penetra os ouvidos, na declamação, deva ser poesia e não outra coisa” (1974 p. 02).

A poesia quéchua é fruto de uma criação coletiva, conheça-se ou não o compositor, e costuma exprimir os sentimentos de uma comunidade, num universo de oralidade, “o homem, diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência da história” (Zumthor, 1991, p. 36). De acordo com Sgambatti (2013), o barulho das águas é o primeiro som identificado pelas culturas indígenas e o corpo do homem é o primeiro instrumento musical com o qual essas têm contato.

O problema da escrita nos poemas quéchuas é que esse meio se restringe a uma percepção solitária. A tradição oral, por outro lado, presta-se a difundir essa poesia por meio da audição pública e coletiva, mas corre o risco de ser perdida no esquecimento. Marchiori (2022) explana que a palavra articulada pela voz é essencialmente uma ordenação de sons dotados de sentido. Nesta perspectiva, a relação entre a poesia – a arte que ordena a palavra – e a música – a arte que ordena o som –, é incontornável. Este fenômeno encontra-se presente nas culturas humanas, desde a antiguidade, vistos o teatro e a poesia lírica na Grécia antiga (em que ambas eram tratadas como uma só arte).

Um texto poético oral (Zumthor, 1991), na medida em que deve ser dito e não escrito, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise. Sgambatti (2013) entende que uma análise mais detalhada ou técnica o dissociaria de sua função social e do lugar que ele ocupa na comunidade. Para que se crie uma memória coletiva, primeiro, é necessário que haja uma convergência de memórias individuais de sujeitos de uma mesma comunidade. Dessa maneira, um poema cantado se integra a uma tradição coletiva não pela sua escrita, e sim, pela sua oralidade.

Na tradição oral quéchua, há alguns poemas cantados que, como ressalta Arguedas (1941), são intraduzíveis e/ou perderam a sua significação, um exemplo disso é o canto do *jaychaya*[5]:

Jaycharaya

[5] *Jaychaya:* canto ritual da colheita de trigo.

Jaycharayucha
Jaycharayara
Jaycharaya

Quando o trigo estava pronto para ser colhido, os vizinhos se reuniam para trabalhar (colher) em forma de *Ayni*[6]. O *Ccollana*[7] era o primeiro a cantar o *jaychaya*, depois, o canto era repetido por todos em coro, sempre em falsete, só depois disso começava-se o trabalho da colheita. De acordo com Arguedas (1941), esse canto só precisa da força da expressão da voz do homem que vivencia uma emoção indizível por estar recebendo um fruto da terra. O canto sai brotando das entranhas dos campos e é levado pelo vento até o céu, a voz do poeta é uma identidade "aquele que traz a presença de um lugar comum, onde cruzam os olhares; aqueles também que resulta de uma convergência dos saberes e de evidência antiga e universal dos sentidos." (Zumthor, 1991 p. 265). A representação do poema configura-se como a realização simbólica de um desejo para o performer, desejo de uma libertação, de comunhão do sujeito com o cosmos. O canto do *jaychaya,* se alguma vez teve um significado, foi perdido no tempo, ficando a sua performance permeada por um vazio, o qual restringe qualquer análise dos versos e também impossibilita a sua tradução.

Chociay afirma que "o verso metrificado é um corpo silábico que se organiza em função de um conjunto maior – a estrofe – imposto à poesia de fora para dentro. O poeta tem de acomodar o discurso a um esquema pré-estabelecido" (1974 p. 02). Se estabelecermos esse mesmo pensamento às composições quéchuas, estaríamos afirmando que os autores dos poemas contemplados neste estudo – a poesia quéchua oral tem autor anônimo –, num primeiro momento identificaram o metro que deveriam usar para logo acomodar seu discurso, o que é algo sumamente difícil de ser comprovado, uma vez que os poemas quéchuas são orais e vêm de uma tradição anterior à colonização europeia. Por serem de autoria coletiva, esses poemas obedecem a regras singulares e não explicitadas, bastante flexíveis, porque são vivas e se reinventam ao serem repassados de um indivíduo a outro, de uma comunidade a outra, de um adulto para uma criança, inclusive suportando às diversas investidas de uma "cultura de origem europeia [que] domina, na maior parte dos povos, o campo do imaginário, tende a lhes impor seus estereótipos, e determina seus possíveis futuros" (Zumthor, 1991, p. 68). Propomos, a seguir, um estudo de dentro para fora, para observar se os versos quéchuas se adequam a algum sistema de contagem (padrão agudo ou grave), levando em consideração que o metro é a extensão de uma linha poética e está marcado por sílabas longas ou tônicas e sílabas átonas entre elas.

[6] De herança Inca, sistema de trabalho familiar ou entre membros de um mesmo *Ayllu* (povoado), consistia na ajuda de trabalhos, como o plantio e colheita, com a condição de que seja retribuída de igual forma quando a necessitem, tradição ainda viva em algumas comunidades do Ande peruano.
[7] É a pessoa que lidera a colheita.

A seguir, apresentamos o poema *Cilili Wayta*[8] para mostrar a sucessão das sílabas na cadeia fônica: sílabas fortes ou tônicas e sílabas átonas, divididas neste estudo em fracas e fraquíssimas[9]. Ressaltamos que a maioria das palavras quéchuas são paroxítonas, com exceção de algumas oxítonas, o que leva o posicionamento da sílaba forte à antepenúltima sílaba.

CILILI WAYTA
1 0 2 1 0 2
Intillay, killallay
2 0 1 0 2 0
ama sak'ewaychu,
1 0 2 0 2 0
karurak'mi rinay
1 0 1 0 2 0
tutayallaymanmi.

2 0 2 0 2 0
Sumak' siwar k'enti,
2 0 1 0 2 0
ama jarkawaychu,
1 0 2 0 0 2 0
mamallaysi maskawan
2 0 0 2 0 2 0 2 0
uñan chinkachik' urpi jina.

0 2 0 0 2 0 2 0
Cilili, cilili wayta,
1 0 2 0 1 0 2 0
k'awachkankim kay vidayta
2 0 2 0 1 0 2 0
mayu jina wak'ask'ayta
2 0 2 0 1 0 2 0
wayra una k'aparispa.

FLOR DE SILILI[10]
Sol meu, lua minha
não me deixes
tenho um longo caminho
tenho medo da sombra.

Deslumbrante beija-flor
não me detenhas
minha mãe me procura
como a rolinha procura seu filhote.

Flor de silili
você conhece minha vida
choro como o rio
grito como o vento[11].

Foi atribuído à sílaba forte o valor 2, à fraca 1 e à fraquíssima 0, na sucessão de sílabas. Observamos a não congruência sucessiva de sílabas fortes, as quais se encontram separadas por sílabas

[8] Arguedas (1986, p. 36)
[9] Chociay (1974, p.6)
[10] Arguedas (1986) escreve "cililí", mas em versões posteriores de outros autores, a escrevem "silili", por esse motivo, optamos pela segunda grafia na tradução ao português.
[11] Tradução nossa.

fracas ou fraquíssimas, “cuja variação define o contorno intensivo de cada verso” (Chociay, 1974, p. 8), o que influencia a entoação e a duração dos mesmos.

O poema apresentado – *cilili wayta* – encontra-se dividido em três estrofes e cada uma das três é formada por um quarteto ou quadra. Em todos os versos, a sílaba forte se encontra na antepenúltima sílaba, à exceção das palavras do primeiro verso da primeira estrofe que, por serem oxítonas, comportam a sílaba forte na última sílaba.

Neste poema, identificamos as palavras *inti,* sol; *killa,* lua; *k’enti,* beija-flor e *cilili wayta,* flor de silili e as compreendemos como entidades personificadas. No texto, essas personificações são configuradas com a capacidade de escutar e apresentam características relacionadas aos seus respectivos corpos. Na primeira estrofe, o sujeito poético dirige-se ao *inti* e à *killa* – entidades que se complementam com a presença do primeiro durante o dia e a segunda durante a noite – para pedir-lhes que não o deixem só, que sejam a sua companhia e que lhe garantam proteção e luz ao longo do caminho. Estas entidades personificadas atuam, para o sujeito poético, como entidades superiores e, este, pela solidão que vivencia, interpela-os para que atuem como seus progenitores, pai e mãe. Arguedas (1986) divide os cantos quéchuas em três etapas: a fase pré-hispânica; a fase da solidão cósmica e a fase da solidão do indivíduo. Para Arguedas, a última etapa não reflete a qualidade mágica da natureza e também não demonstra a criatividade do homem andino, já que se presta ao individualismo e é movida pelo mercantilismo de gravadoras.

Na segunda estrofe, observamos que o *k’enti* expres*sa* a capacidade de escutar e barrar o avanço do sujeito poético. Podemos compreender que essa ave personificada se vale do seu corpo para reter o sujeito poético ou, pela sua fala, persuade-o para que o sujeito lírico não continue no seu propósito. Na terceira estrofe, nota-se a presença de *cilili wayta,* que tem a capacidade de saber/conhecer os infortúnios do eu poético.

Esse poema expressa os valores da segunda etapa da poesia quéchua – a fase da solidão cósmica – na qual o homem andino se encontra proibido de rezar a seus próprios Deuses ou talvez se sinta abandonado por eles; de servir a seus próprios reis; e de praticar seus próprios costumes. Nesta etapa da poesia quéchua, o indivíduo é representado em desamparo total e só pode recorrer aos elementos da natureza, entidades cósmicas que se encontram num plano superior ao homem, para lhes pedir ajuda, abrigo ou simplesmente companhia, por meio da qual procura estabelecer conexão com o mundo espiritual, a fim de alcançar equilíbrio e paz.

Continuamos nosso estudo com a análise do poema I*schu Kañask'ay*[12]. A principal característica deste poema é o fato de sua performance ser feita em coro e apenas por homens, sem a participação de mulheres e crianças. Para Zumthor, “a mulher se submete a uma ação emblemática, porque seu poder é outro, como é outro o seu corpo” (1991, p. 212). Nesse poema, desenvolvemos a

[12] Arguedas (1986, p.38)

contagem de sílabas de cada verso, considerando a contagem francesa e a espanhola: na primeira, isto é, no padrão agudo, devemos contar apenas até a última sílaba forte de cada verso; na segunda, isto é, no padrão grave, devemos levar em consideração uma sílaba além da última forte de cada verso.

ISCHU KAÑASK'AY

1 2 3 4 5 6 7 8
Ork'opi ischu kañask'ay,
1 2 3 4 5 6 7 8
k'asapi ischu kañask'ay
1 2 3 4 5 6 7 8
¡Jinallarak'chus rupachkan
1 2 3 4 5 6 7 8
jinallarak'chus raurachkan!

1 2 3 4 5 6 7 8
Jinalla raurariptink'a,
1 2 3 4 5 6 7 8
jinalta rupariptink'a
1 2 3 4 5 6 7
¡Warma wek'echaykiwan
1 2 3
challaykuy!
1 2 3 4 5 6 7
¡Warma wek'echaykiwan
1 2 3
tasnuykuy!

O FOGO QUE ACENDI

O fogo que acendi na montanha
o *ischu* [13]que acendi no cume
estará flamejando
estará ardendo.

Olha como ainda flameja na montanha!
se ainda há fogo, vai lá menina!
com tuas lágrimas puras
apaga o fogo;
chora sobre as chamas
e torna em cinzas com tuas lágrimas puras[14].

Levando em consideração as sílabas fortes, teremos o seguinte esquema:
1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7
1 2 3
1 2 3 4 5 6 7
1 2 3

[13] Ischu ou ichu (*stipa ichu*), planta nativa do altiplano andino.
[14] Tradução nossa.

No padrão grave, o primeiro quarteto é formado por octossílabos. No padrão agudo, no entanto, a estrofe é formada por heptassílabos. O mesmo acontece com os dois primeiros versos da segunda estrofe. O terceiro e o quinto versos da segunda estrofe, entretanto, são heptassílabos e hexassílabos nos padrões grave e agudo, respectivamente. O quarto e quinto versos da segunda estrofe são trissílabos e dissílabos nos padrões grave e agudo, respectivamente.

O poema é composto por dez versos em sua totalidade. Nota-se que do primeiro ao sexto verso há uma recorrência na localização da sílaba forte:

1º 2 - 4 - 7
2º 2 - 4 - 7
3º 4 - 7
4º 4 - 7
5º 2 - 7
6º 2 - 7

A presença de dois esquemas na primeira estrofe, 2-4-7 e 4-7, garante ao poema maior flexibilidade, evitando-se a monotonia (Chociay, 1974). De acordo com o padrão agudo, os seis versos são heptassílabos e mantêm uma simetria em relação à posição da última sílaba forte na sétima sílaba, com o esquema 2-4-7, 4-7 e 2-7.

O esquema dos seguintes versos são:

7º 1 - 6
8º 2
9º 1 - 6
10º 2

Há duas séries alternadas entre hexassílabos na 7° e 9° e dissílabos na 8° e 10°, sendo também chamados de versos heterométricos. Essa alternância métrica entre o 7° e o 10° versos e a alternância de esquema entre o 1° e 6° versos garantem uma melhor fluidez ao poema e evita a linearidade ou a monotonia potencialmente articulada caso todos os versos compartilhassem o mesmo número de sílabas e o mesmo esquema.

Destacamos, como já mencionado, que a performance do poema I*schu Kañask'ay* compete exclusivamente aos homens. Reunidos em um campo aberto ou uma praça, esses sujeitos evocam as letras desse do poema[15] em coro. Arguedas (1941) menciona que esse canto é como um lamento dos homens, como se eles tivessem cometido um pecado ao atear fogo ao *ischu* na estepe que queima sem parar, arrasando tudo que se encontra em seu caminho. Os homens livram as mulheres e as crianças de pagarem essa culpa, mas pedem a elas, livres de pecado, para que tentem apaziguar o dano causado com suas lágrimas puras.

[15] Zumthor cita a Lorca para falar da "origem mágica das artes das quais o corpo é o instrumento, e que só um desenvolvimento histórico tardio dissociou: dança, música, poesia" (1991, p. 207)

4 CONCLUSÃO

Os poemas quéchuas são de natureza oral e não escrita. Graças aos trabalhos realizados por José María Arguedas, com fins de preservação e divulgação de composições quéchuas, podemos, na atualidade, apreciar composições de tempos imemoráveis e tentar entender melhor o convívio entre as sociedades autóctones e a sua relação com a natureza. Observamos que o homem andino está intimamente ligado aos elementos da natureza, como no poema *Cilili wayta,* em que esses elementos são elevados a uma categoria superior ao homem, ou como na canção do *jaychaya,* que pode ser considerada um canto de agradecimento pelo alimento que é colhido da mãe terra. Infelizmente, na atualidade, não observamos o mesmo agradecimento, a mesma comunhão do homem com a natureza, que é explorada em demasia e cujos animais são levados ao desaparecimento em muitos lugares.

Somos cientes de que o quéchua, como língua, sofreu influência do espanhol e que essa influência também é perceptível em sua poesia. Nota-se diversas palavras espanholas quechualisadas nas comunidades do Ande peruano. Arguedas (1986) ressalta, no entanto, que a índole e a alma dessa língua são indígenas.

Quanto à métrica, sobretudo no poema *ischu kañask'ay,* observamos uma simetria nos versos, mas não poderíamos dizer que os mesmos metros são registrados em todas as composições quéchuas, como acontece com alguns tipos de composição na Europa, damos como exemplo os poemas épicos caracterizados por serem hexâmetros ou as coplas espanholas que são versos de oito sílabas. A poesia oral do Ande peruano se caracteriza pela sua pluralidade métrica, "tende – porque oral – a escapar da lei e não se curva a formulas, senão às mais flexíveis" (Zumthor, 1991, p. 266): ainda que um poema mantenha regularidade métrica em seus versos, outros se individualizam por não manterem nenhuma simetria. Dessa forma, a contagem silábica dos versos não levaria a resultado nenhum.

REFERÊNCIAS

ALTAMIRANO, Federico. Ñausa urpi: el símbolo como recurso figurativo en la composición de las canciones quechuas en la narrativa de José María Arguedas. La Palabra, Boyacá, n. 45, p.224-257, 29 de dez. de 2023. https://doi.org.10.19053/01218530.n45.2023.14619

ARGUEDAS, José María. Cantos y Cuentos Quechuas. Perú: Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, 1986.

ARGUEDAS, José María. Indios, Mestizos y Señores. Lima, Horizonte, 1989.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

CHOCIAY, Rogério. Teoria do verso. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

GONZALES, Manuel. Horas de Lucha. Lima, Mercurio, 1988.

GUAMÁN POMA DE AYALA, F., Pease G. Y. Nueva crónica y buen gobierno. Espanha: Biblioteca Ayacucho, 1980.

MENDÍVIL, Julio. La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos. ArtCultura, Uberlândia, v. 24, n. 45, p. 9-36. 2022.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. Comentarios reales de los Incas. Espanha: Biblioteca Ayacucho, 1985.

ZUMTHOR, Paul. Introducción a la poesía oral. Madrid, Taurus, 1991.