

## TOCANDO OS OSSOS DO TRAUMA COLONIAL NO ROMANCE *MANCHAY PUYTU* DE NÉSTOR TABOADA TERÁN\*

Robert Neustadt\*\*

**Resumo:** *Em seu romance, Manchay Puytu, El amor que quiso ocultar Dios (1977), o autor boliviano Néstor Taboada Terán consegue uma combinação da música e da cultura andina na cidade colonial de Potosí durante o século XVIII. Este artigo centra-se no yaraví de Manchay Puytu, uma composição musical que ocupa um papel principal no romance. Ainda que este romance (baseado em uma lenda-canção quéchua) esteja ambientado na colônia, seu eixo musical (os instrumentos particulares, a música e as idéias culturais) surge da cultura quéchua pré-colombiana.*

O romance do boliviano Néstor Taboada Terán, *Manchay Puytu, El amor que quiso ocultar Dios (1977)*, caracteriza-se por uma extraordinária combinação da música e cultura andina na cidade colonial de Potosí durante o século XVIII. Apesar de que o romance explora uma variedade de temas<sup>1</sup>, centrarei

---

\* Recebido para publicação em julho de 2007.

\*\* Professor da Northern Arizona University, Flagstaff.

<sup>1</sup> O romance dialoga metatextualmente com um número de *testemunhas* coloniais e nesse sentido explora a história mediante representações históricas da Conquista, da Evangelização, da Colonização, da Inquisição e das relações conflitivas entre espanhóis, crioulos, mestiços, escravos africanos e índios. As fontes coloniais primárias com as quais o romance relaciona são *Los anales de la Villa Imperial de Potosí* e *Historia de la Villa Imperial de Potosí* por Bartolomé Arranz Orsúa y Vela. Outros trabalhos presentes na narrativa incluem *La Historia del Perú* por Garcilaso de la Vega “o Inca”, *La Nueva Corónica* por Felipe Guamán Poma de Ayala e *Vida Social en el Coloniaje* por Gustavo Adolfo Otero.

meus comentários em uma melodia indígena para flauta — o *yaraví de Manchay Puytu* — que ocupa uma posição central dentro da narrativa. Um *yaraví* é um tipo de canção de amor andina com origens possivelmente pré-hispânicas. Ainda que diferentes grupos indígenas tenham desenvolvido suas próprias versões de *yaraví*, assim como as culturas mestiças, todas tendem a conservar o tom melancólico tradicional do gênero<sup>2</sup>.

Neste ensaio, exploro as origens do *yaraví de Manchay Puytu* através do romance de Taboada Terán, os intertextos históricos do romance e os costumes da cultura tradicional quéchuá. Para fazê-lo, consulto investigações arqueológicas, etnomusicológicas e antropológicas em um intento por encontrar as raízes deste *yaraví* nos tempos prévios à conquista e sua prolongação à atualidade.

## A LENDA/YARAVÍ DE MANCHAY PUYTU

O tema central do romance de Taboada Terán é um *yaraví* anônimo do século XVIII intitulado *Manchay Puytu*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> John M. Schechter descreve o *yaraví* em termos históricos, temáticos e musicológicos em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: “Probably a Spanish variant of the Quechua word ‘harawi’ (or *harahui*) which, in pre-Conquest times, meant any melody or sung narrative. . . . Over the centuries this Andean genre has taken on a lyrical elegiac character with a principal theme of the anguish of lost or unrequited love. Frequently set in either a simple two-part (AA’) or a rounded binary (ABA’) form with regular phrase structures, the *yaraví* characteristically exploits the major and relative minor bimodality inherent in its essentially pentatonic tonal framework” (642).

<sup>3</sup> Existem várias versões narrativas da lenda de *Manchay Puytu*. Os detalhes variam ainda que cada texto siga os avatares de um sacerdote que agoniza pela morte de sua amante. A argentina Juana Manuela Gorriti publicou a primeira versão da lenda em espanhol em seu livro, *La quena*. Originalmente, Gorriti publicou *La quena* em instalações no jornal *El Comercio de Lima* em 1848 (e novamente em sua coleção de pequenas histórias, *Sueños y realidades*, em 1864).

Esta canção/poema de 48 versos está personificada por uma voz masculina que lamenta a morte de sua amada. Na terceira estrofe a voz desenterra o cadáver de sua amada do sepulcro esperando poder trazê-la novamente à vida. Na sexta e última estrofe, o desespero leva o homem a remover um osso de seu cadáver e formar com este uma quena<sup>4</sup>.

*"Tullullantapis sik'isaj  
Ojllayniypi kakunanpaj;  
Qenamamin tukuchisaj  
Waqayniywan waqananpaj"*

---

No romance romântico de Gorriti, um sacerdote mestiço chamado Hernán de Campooreal faz uma flauta do fêmur de sua amante crioula morta, Rosa Osorio. O peruano Ricardo Palma publicou uma versão de duas páginas e meia da lenda em espanhol em 1877, "El Manchay-Puito". Na versão de Palma, um sacerdote do povoado de Yanaquihua, Gaspar Angulo e Valdivieso, agoniza pela morte de sua jovem amante, Anita Sielles. Don Gaspar rouba o cadáver de sua amante, o beija, o veste e compõe um *yaravi* intitulado "Manchay-Puito". Mais recentemente, o catedrático quéchua Jesús Lara traduziu ao espanhol duas versões da lenda, uma peruana e outra boliviana e as publicou em sua antologia *Mitos, leyendas y cuentos de los Quechuas*. Em seu livro anterior, *La Literatura de los Quechuas* (116-19), Lara inclui uma breve análise do poema e discute o que ele considera o original e as versões seguintes. Para discussão de como as versões de Gorriti, Palma e Lara ilustram o romance de Taboada Terán veja-se o livro de Keith Richards, *Lo imaginario mestizo: Aislamiento y dislocación de la visión de Bolivia de Néstor Taboada Terán*.

<sup>4</sup> Uma quena é uma flauta vertical da região andina feita de argila, cana ou osso. As quenenas pré-colombianas tendiam a medir entre 7 e 20 centímetros de largura e tinham entre 3 e 6 orifícios estendidos uniformemente ao longo do instrumento ou no centro (Jiménez Borja, 34). Na atualidade as quenenas medem de 15 a 80 centímetros ou mais. Dependendo de sua afinação, possuem um orifício polegar posterior e 6 orifícios na face anterior situados irregularmente o mais longe possível da boquilha. O tamanho e a distribuição desigual dos orifícios na quena contemporânea permitem sua afinação de acordo com as escalas musicais ocidentais (*Grove Music Online*). Ver também *Music of El Dorado* de Olsen y <<http://pacoweb.net/Quena/quena.html>>.

“Más no. Le arrancaré siquiera un hueso  
 Y lo tendré en mi seno tal si fuera ella misma.  
 Se convertirá en quena entre mis manos  
 Y llorará mis propias lágrimas”<sup>5</sup>

Ele toca esta quena e brevemente se pergunta se ela está reagindo: “¿*Paymin sina wajyawasqan?* (É ela talvez quem esta me chamando?)”. Finalmente o poema termina com o homem se dando conta que fracassou em seu intento de ressuscitar a sua amada morta: “¡*Manan!*... ¡*Qenallay waqasqan!* (Não... É tão só o lamento de minha quena!)”. Sua amada se foi — o homem ficou sozinho com o som melancólico do ar passando através do vazio do osso morto.

### O ROMANCE DE TABOADA TERÁN: *MANCHAY PUYTU, EL AMOR QUE QUISO OCULTAR DIOS*

Néstor Taboada Terán desenvolve a história do sacerdote que constrói a quena de osso e a usa como base para seu romance de 235 páginas, *Manchay Puytu, El amor que quiso ocultar Dios*. A trama narrativa segue fielmente a tradução de Jesus Lara da lenda, no entanto o romancista agregou detalhes, criou personagens complexos e elaborou um ajuste barroco latino-americano no qual a colônia espanhola e os mundos quéchuas chocam e entram em conflito um com o outro.

---

<sup>5</sup> A tradução ao espanhol foi feita por Jesús Lara. O texto pode ser consultado em linha em <http://members.tripod.com/jlancey/Text/Manchayp.htm>. (Todas as traduções de citações deste ensaio para o português foram feitas por Márcia Xavier e Ricardo Araújo Alkmim e estão destacadas como Nota dos tradutores). “Mais não. Arrancar-lhe-ei nem sequer um osso / Eu o terei em meu seio tal se fosse ela mesma. / Converter-se-á em quena entre minhas mãos / E chorará minhas próprias lágrimas.” (Nota dos tradutores)

Ainda que escrito principalmente em espanhol, a narrativa entremescla uma considerável quantidade de quéchua<sup>6</sup>. Intermitentemente, o romance reproduz fragmentos do poema original em quéchua, seguido de uma tradução ao espanhol. Estes versos poéticos em quéchua (ou segmentos de versos) não se citam explicitamente no romance, senão que se entretêm com a narrativa quando o protagonista, Padre Antonio de la Asunción, exuma o cadáver, remove sua tíbia, constrói a quena, toca a canção e lamenta a morte de sua amada.

Apesar de que a história está impregnada de morte, o romance finalmente trata do nascimento e permanência da canção, o *yaraví de Manchay Puytu*. Logo após sua morte, descobriram no leito do Padre Antonio, os restos de María Cusilimay, sua amante. Horrorizados pela evidência do pecado (necrofilia), as autoridades da Inquisição ordenaram a incineração de ambos os cadáveres e proibiram cantar ou recitar a canção sob ameaça de serem excomungados: "*Serían sancionadas por la Iglesia con el rigor de la excomunión todas aquellas personas que recitaren o cantaren los versos y composiciones del terrible pecador. En especial el yaraví llamado Manchay Puytu*"<sup>7</sup> (229). A canção, no entanto, sobrevive à censura. Inclusive enquanto as autoridades estão queimando os cadáveres, alguém pode ser escutado tocando o *yaraví* — "*A lo lejos alguien tocaba el Manchay Puytu*" (230-1)<sup>8</sup>. Esta canção quéchua acerca do amor e da morte desafia as autoridades da Igreja:

---

<sup>6</sup> Para uma breve discussão da convergência do espanhol e a língua e cultura quéchua no romance, ver o ensaio de Alba María Paz Soldán, "*La irrupción del Quechua en la obra de Taboada Terán y de Dávila Andrade*" (I Simposio Internacional de Literatura. Asunción, Paraguay: Universidad del Norte) 570-6.

<sup>7</sup> Seriam sancionadas pela Igreja com o rigor da excomunhão todas aquelas pessoas que recitarem ou cantarem os versos e composições do terrível pecador. Em especial o yaraví chamado Manchay Puytu. (Nota dos tradutores)

<sup>8</sup> Ao longe alguém tocava o Manchay Puytu. (Nota dos tradutores)

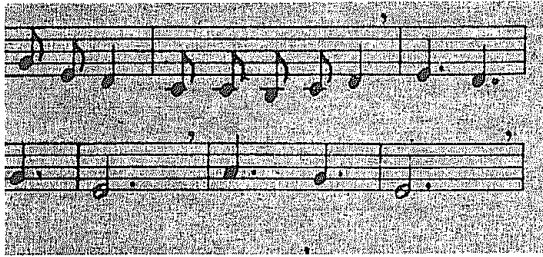
*“Andaba desafiante por las calles y plazas de este Imperio sin atender a las recomendaciones y prevenciones de la Iglesia, divulgando en lengua de indios la poesía y la música del Amor y la Muerte, más comúnmente conocida por Manchay Puytu”<sup>9</sup> (234). O yaraví de Manchay Puytu chega a ser uma lenda da resistência quéchua à Inquisição.*

Há duas direções possíveis a tomar quando lemos esta história, a histórica e a ficcional, e ambas remontam os ciclos que ligam morte, narrativa e sobrevivência: por um lado à trama do romance *Manchay Puytu, El amor que quiso ocultar Dios* narra a maneira como a morte de María Cusilimay conduz ao nascimento da canção e à morte de seu autor, Padre Antonio, feitos que se combinam para constituir a lenda de *Manchay Puytu*. Desde a perspectiva histórica, uma lenda quéchua acerca da morte inspirou o romance de Taboada Terán, um livro que narra a gênese e a sobrevivência da lenda. Perpetuando a história, o romance lhe dá uma exposição adicional e contribui para a sobrevivência da lenda/canção.

Taboada Terán entremescla a canção com os versos do poema em momentos chaves do romance. Em três ocasiões quando o Padre Antonio toca o *yaraví* (páginas 135, 136, 188), o texto exhibe a melodia (ou seções dela):

---

<sup>9</sup> Andava desafiante pelas ruas e praças deste Império sem atender asz recomendações e prevenções da Igreja, divulgando em língua de índios a poesia e a música do Amor e da Morte, mais comumente conhecida como Manchay puytu. (Nota dos tradutores)



(136)

É interessante remarcar que Taboada utiliza o sistema europeu de notas em um pentagrama para representar graficamente esta melodia indígena<sup>10</sup>. *Manchay Puytu*, um romance mestiço, integra a melodia quéchuwa do *yaraví de Manchay Puytu* mediante uma notação musical ocidental. Em cada nível, desde a narração até a música, *Manchay Puytu* justapõe modos de representação e identidades indígenas e ocidentais.

## O SIGNIFICADO DO YARAVÍ E A QUENA NA CULTURA QUÉCHUA

A pergunta surge em torno da quantidade de informação cultural significativa que podemos observar na história fictícia extraordinária desta flauta e canção. Anteriormente, indiquei que o termo *yaraví* corresponde a um gênero tradicional quéchuwa da canção de amor. A etimologia da palavra *yaraví* continua bastante confusa e tem sido objeto de numerosas teorias. Rómulo Cúneo-Vidal, em um livro publicado nos anos 1920, encontra raízes funerárias no termo: “*De aya-ar-*

<sup>10</sup> Pode-se escutar uma versão relacionada da melodia de *Manchay Puytu* em linha em [http://www.tumimusic.com/licensing/track.php?track\\_id=TMGCD105](http://www.tumimusic.com/licensing/track.php?track_id=TMGCD105). Esta versão em linha inclui algumas das mesmas frases melódicas, ainda que mais simples, tanto em termos de melodia quanto de ritmo.

*hui, en que aya expresa difunto, y aru, hablar, hízose yaraví, en el sentido de elegía hablada, o cantada, a presencia de los muertos*<sup>11</sup> (344). Cúneo-Vidal combina sua teoria etimológica com uma descrição da música e conclui que os *yaravíes* representam diálogos com a morte (345). Os D'Harcourts descartam a teoria de Cúneo-Vidal, afirmando em seu lugar que o termo é uma deformação espanhola da palavra *harawi*, uma palavra que significa uma "canção cantada" durante o tempo dos Incas. Os D'Harcourts insistem que essas histórias cantadas, mais tarde, chegaram a ser associadas especificamente com o gênero de "canção de amor" (169). Para os propósitos deste ensaio, não é importante provar definitivamente a etimologia do termo *yaraví*. Cada uma destas teorias, um diálogo com a morte, uma história cantada e uma canção de amor, ressona perfeitamente com a lenda do *yaraví de Manchay Puytu*.

Posteriormente, discutirei o significado da particular flauta feita de osso, porém, primeiro, é importante estabelecer a importância simbólica das *quenas* dentro da cultura *quéchua* em geral. A *quena*, uma flauta tocada tradicionalmente só por homens, é o instrumento mais representativo da música e cultura *quéchua*, especialmente no contexto do amor. No início do século XVII, Garcilaso de la Vega, "o Inca", escreveu que os homens tocavam a flauta para expressar suas emoções amorosas<sup>12</sup>. Apesar de que não nomeia um gênero específico, ele descreve um tipo de canção amorosa que se assemelha a um *yaraví*: "*El galán enamorado, dando música de noche con su*

<sup>11</sup> De *aya-arú-hui*, em que *aya* expressa defunto, e *aru*, falar, fez-se *yaraví*, no sentido de elegia falada, ou cantada, a presença dos mortos. (Nota dos tradutores)

<sup>12</sup> No capítulo XXVI do segundo livro de "Comentarios Reales", Garcilaso descreve também outros tipos e contextos para a música na cultura inca, incluindo algumas que foram tocadas pelo Rei e música ritual de guerra cantada em cerimônias. Garcilaso também elogia o rápido progresso alcançado pelos músicos indígenas na aprendizagem de música européia entre 1570 y 1602.



*flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo... Se puede decir que hablaba por la flauta.*"<sup>13</sup> (Libro Segundo, XXVI, p. 90)

Garcilaso descreve esta combinação de música de flauta e letras poéticas de canções em termos de uma linguagem expressiva. Quem toca a quena *fala através de sua flauta* e produz um som que para as mulheres índias constitui uma irresistível atração. "*Señor, déjame ir donde voy*"<sup>14</sup>, escreve Garcilaso na voz de uma mulher indígena: "*Aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá... No puedo dejar de ir allá, que el amor que me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido*"<sup>15</sup> (90). A flauta a força a ir, sua música arrasta a mulher a entrar em um relacionamento. (90)

A história que conta Garcilaso nos ajuda a entender por que o Padre Antonio recorre à quena em sua tentativa por atrair o seu amor perdido. No fim das contas, *Manchay Puytu* relata um instante do amor não correspondido. Trata-se de um amor insólito já que a mulher que o Padre corteja está morta. Podemos compreender melhor o pano de fundo de seus desvarios, no entanto, sabendo que a cultura inca considerou a quena como um instrumento com poderes de atração mágica.

Em uma entrevista acerca do papel da quena na cultura quéchua contemporânea, o músico peruano Allwirtu

---

<sup>13</sup> O galã apaixonado, dando música à noite com sua flauta, pela melodia que tinha dizia à dama e a todo o mundo o contente ou descontente de seu ânimo... Pode-se dizer que falava pela flauta. (Nota dos tradutores)

<sup>14</sup> Senhor, permite-me ir aonde vou. (Notas dos tradutores)

<sup>15</sup> Aquela flauta que ouves naquele outeiro me chama com muita paixão e ternura, de maneira que me força a ir lá... Não posso deixar de ir lá, que o amor que me leva arrastando para que eu seja sua mulher e ele meu marido. (Nota dos tradutores)

Maki descreve a quena como uma “ponte” entre o terreno e o etéreo: *“La quena, para el punto de vista quechua, es un puente entre lo humano y lo divino”*<sup>16</sup> (3). Esta metáfora da quena como ponte entre o mundo humano e o reino do divino é certamente consistente tanto na lenda quanto no romance. Allwirtu Maki também se refere ao significado da palavra “quena” em quéchua como um vazio, buraco, abertura, janela ou orifício: *“Es un hueco en el sentido de abertura, que visualmente permite entrar o salir de un espacio... La quena es un hueco también en el sentido de abertura por donde el alma da lo mejor de sí, es una abertura de vida”*<sup>17</sup> (3). Todas estas “aberturas” ressoam com a lenda e o romance *Manchay Puytu* em múltiplos níveis. O sacerdote índio do romance de Taboada Terán espera que a voz de sua quena seja escutada por sua amada morta para que volte a entrar à vida.

Além de vincular o humano e o divino, o instrumento serve de força unificadora nas comunidades quéchuas. As mulheres cantam, explica Allwirtu Maki, e necessitam de um acompanhamento de quena. Um quenista é um indivíduo que busca seu lugar dentro de um par e uma comunidade, *“un yo que busca un nosotros — una expresión mayor”*<sup>18</sup> (Allwirtu Maki, 3). O desejo de reunir-se com sua companheira é obviamente a motivação principal do protagonista tanto na lenda quanto no romance. *“Una sola unidad formamos en el mundo y quiero que así quedemos para la eternidad”*<sup>19</sup>, insiste o Padre Antonio na última

---

<sup>16</sup> A quena, para o ponto de vista quéchua, é uma ponte entre o humano e o divino. (Nota dos tradutores)

<sup>17</sup> É um vazio no sentido de abertura, que visualmente permite entrar ou sair de um espaço... A quena é um vazio também no sentido de abertura por onde a alma dá o melhor de si, é uma abertura de vida. (Nota dos tradutores)

<sup>18</sup> Um eu que busca um nós — uma expressão maior. (Nota dos tradutores)

<sup>19</sup> Uma unidade só formamos no mundo e quero que assim permaneçamos para a eternidade. (Nota dos tradutores)

linha do poema original do Manchay Puytu ("*Karqaykumin ujllachasqa, ujllañapuni kaskayku*") (136). O Padre Antonio toca sua quena, a qual, neste caso, é literalmente uma peça de seu amor, um esforço por atraí-lo novamente. A quena e o *yaraví* combinam em sua busca por juntar-se novamente com ela no mundo dos vivos. Ele está procurando respirar vida dentro de seu osso para despertar sua voz da morte. No entanto, nem a quena nem o *yaraví* podem construir uma ponte entre eles.

### O Cântaro de Manchay Puytu

Enquanto que o fundo cultural da quena como ponte imbui a história com capas do significado contextual, a maneira particular como o sacerdote toca o instrumento enfatiza também uma interseção da história da música e da lenda. No romance, os vizinhos, incomodados, pedem ao Padre Antonio para parar de tocar essa música de tristeza devastadora. Para calar o som, ele começa a tocar dentro do pote de cerâmica, um cântaro ou ânfora, chamado *puytu* em quéchua. Enquanto toca dentro do *puytu*, descobre que essa técnica concentra mais o som. A técnica de tocar uma quena dentro de um cântaro de *Manchay Puytu* foi documentada<sup>20</sup>. Este método histórico de tocar a quena também constitui uma parte da *lenda de Manchay Puytu*.

---

<sup>20</sup> Ver os desenhos detalhados do Cântaro de Manchay Puytu em <http://pacoweb.net/Quena/leye.htm>. O livro *Instrumentos musicales del Perú* de Jiménez Borja inclui uma descrição da técnica de tocar dito instrumento e uma fotografia de um recipiente de cerâmica que ele encontrou em uma comunidade indígena, Moya, em Ayacucho (37, foto não paginada). Ver também dos D'Harcourts *La música de los incas y sus supervivencias* para descrições e referências históricas adiantadas (58-9). O francês Paul Walle descreve a técnica de tocar a quena em "a great crock of earthenware" em seu livro originalmente publicado em 1913, *Bolivia: Its People and its Resources its Railways, Mines and Rubber-Forest* (Capítulo X, página 151). Según Walle, esta maneira de tocar "yields notes of sepulchral sonority" (151).

As autoridades coloniais proibiram tocar a quena desse modo. A mais antiga referência publicada que eu pude encontrar aparece em um artigo de música indígena do jornal *Mercurio Peruano* de 22 de Dezembro de 1791. O autor, escrevendo sob o pseudônimo de Sicramio, explica que ele escutou o *Manchay Puytu* pela primeira vez há 25 anos. A música o adoeceu de maneira tão intensa que então entende por que a técnica/ instrumento fora proibida:

“Ahora me explico el porqué de la prohibición de tocar yaravíes en una quena colocada dentro de una jarra de barro. Recuerdo haber oído, hace más de veinticinco años, contra la voluntad de mis tías, uno de esos aires, sintiéndome mal, verdaderamente enfermo, [. . .] Escondiéndome como aquel que va a cometer un crimen, en la oscuridad de un horno abandonado, escuché la célebre *Manchay-puytu*.”<sup>21</sup> (*apud* D’Harcourt, p. 139)

Este testemunho antecipado faz referência à proibição oficial (“a proibição de tocar yaravíes em uma quena colocada dentro de uma jarra de barro”) e a um tabu cultural (“contra a vontade de... suas tias”). Versões posteriores da lenda explicam que o instrumento foi proibido porque o som

---

<sup>21</sup> Agora me explico o porquê da proibição de tocar yaravíes em uma quena colocada dentro de uma jarra de barro. Lembro haver ouvido, faz mais de vinte cinco anos, contra a vontade de minhas tias, um de esses ares, e passei mal, senti-me verdadeiramente doente... Escondendo-me como aquele que vai cometer um crime, na escuridão de um forno abandonado, escutei a célebre *Manchay-puytu*. (Nota dos tradutores)

profundamente triste trouxe suicídios como consequência<sup>22</sup>. Ricardo Palma conclui sua versão da lenda com uma referência a uma proibição religiosa: "*La Iglesia decretó la excomunió n mayor contra los que cantasen el Manchay-Puitu o tocasen quena dentro de cántaro*"<sup>23</sup> (793). Ainda que não podemos saber com certeza por que as autoridades proibiram tocar a quena dentro de um pote de argila, a esmagadora tristeza da música não é o mais convincente dos argumentos.

Em um livro publicado em 1925, *La música de los incas y sus supervivencias*, Raoul e Marguerite D'Harcourt afirmam que a Igreja Católica proibiu o instrumento porque associava sua música com o retorno das crenças pagãs prévias à Conquista: "*La Iglesia prohibía el Manchay-puytu... por miedo al retorno al culto pagano y del supuesto poder diabólico de sus presuntos encantamientos*"<sup>24</sup> (59). Os D'Harcourts conjeturam que a Igreja proibiu o instrumento porque o viam como ameaça diabólica à conquista evangélica. Isto soa mais possível de acreditar que a idéia de uma proibição baseada nos efeitos melancólicos atribuídos ao instrumento. Dito isto, não é difícil imaginar como um tabu cultural pode ter se desenvolvido ao mesmo tempo com um tabu religioso, como uma maneira de desalentar as pessoas de tocarem o *Mancha Puytu*.

A forma de uma quena nos recorda também um falo. Samuel Martí, um catedrático em instrumentos pré-cortesianos, sugere que as flautas levam conotações fálicas:

---

<sup>22</sup> Isto foi-me informado por Carlos Mansilla (Musicólogo) e Chalena Vásquez (Etnomusicóloga), ambos catedráticos do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru.

<sup>23</sup> A Igreja decretou a excomunhão maior contra os que cantassem o *Manchay-Puitu* ou tocassem quena dentro do cántaro. (Notas dos tradutores)

<sup>24</sup> A Igreja proibía o *Manchay-puytu...* por medo do retorno do culto pagão e do suposto poder diabólico de seus presumíveis encantamentos. (Notas dos tradutores)

“Las flautas... tienen connotaciones fálicas y están asociadas a los ritos de fecundidad en todas las culturas. Por esta razón se suelen encontrar en entierros arqueológicos y se les liga con el amor y la muerte. Actualmente los indígenas andinos suelen llevar su flauta de carrizo (quena) para expresar sus sentimientos amorosos o luctuosos.”<sup>25</sup> (136)

As dimensões mágicas e sexuais que Martí observa em relação às flautas ressonam com *Manchay Puytu*. Quando se faz amor, um homem penetra o corpo de uma mulher e, neste sentido, reduz a distância entre eles. Depois que a amante morre, essa distância estende-se até “o além”. No romance, o Padre Antonio nega-se a aceitar a distância que os separa. Ele penetra seu cadáver, primeiro lhe extirpa uma tíbia e, posteriormente, realiza atos de necrofilia.

O Padre Antonio coloca sua quena dentro do *puytu* em um esforço por construir uma ponte infinita entre ele e sua amante morta. O *puytu* é feito de cerâmica. Ao penetrar o recipiente de cerâmica, em outras palavras, o Padre Antonio coloca a quena feita de osso em forma fálica dentro de uma matriz de (argila) terra. Enquanto ela esteve viva, o Padre Antonio reduziu a distância entre ambos mediante a cópula. Após sua morte, ele recorre à necrofilia e a sua quena. A quena fálica representa um esforço por penetrar o vazio cavernoso que resulta de sua morte. Tais atos de penetração pós-morte resultam ironicamente produtivos. Ao penetrar o vazio da morte, se produz o instrumento, o *yaraví* e a lenda de *Manchay Puytu*.

---

<sup>25</sup> As flautas... possuem conotações fálicas e estão associadas aos ritos de fecundidade em todas as culturas. Por essa causa costumam-se habitualmente em enterros arqueológicos e são ligadas com o amor e com a morte. Atualmente os indígenas andinos costumam levar sua flauta de cana (quena) para expressar seus sentimentos amorosos ou lutosos. (Notas dos tradutores)

## FLAUTAS DE OSSO: UNINDO VIDA E MORTE ATRAVÉS DA MÚSICA

O fato de que a quena da lenda do romance de Taboada Terán deriva da tibia de uma mulher evoca a idéia de uma ponte que liga a vida, a morte e o além-vida. Posto que a quena de osso formava anteriormente parte do corpo da amada, o instrumento une simultaneamente o desejo de possuí-la e o de criar um vínculo através do espaço que os separa. Não deixa de ser significativo que o povo pré-colombiano, de fato, construiu flautas de ossos humanos<sup>26</sup>. Jiménez Borja conjectura que os instrumentos feitos de restos humanos tinham poder mágico: *“Estas flautas de huesos humanos, al igual que los tambores de piel humana, no debieron ser ordinarios instrumentos de música... La voz en ellas debió ser tenida como algo vivo”*<sup>27</sup> (39). As implicações deste poder mágico reiteram a noção da quena de osso sendo uma ponte que une a vida e a morte. Se a voz de uma quena feita de osso humano se considerasse viva, a música criada por essa flauta representaria uma maneira de transcender a morte que paradoxalmente trouxe o instrumento à existência.

O livro, *Instrumentos musicales precortesianos*, de Samuel Martí, inclui uma fotografia de uma tumba antiga em Paracas, Peru, que contém os ossos de um homem que se crê foi um fabricante de quenenas (217). Junto ao esqueleto, os arqueólogos encontraram uma coleção de quenenas acompanhando a esse homem em sua “viagem final”. Além dos instrumentos feitos de ossos de pelicano, a tumba do fabricante de quenenas

---

<sup>26</sup> Guamán Poma descreve um episódio da mitologia inca na qual Rumiñahui mata o filho de Huayna Capac, o príncipe Illescas, para posteriormente construir flautas e tambores de seus ossos e pele (citado em Jiménez Borja, 39).

<sup>27</sup> Estas flautas de ossos humanos, ao igual que os tambores de pele humana, não deveriam ser comuns instrumentos de música... A voz nelas devia ser tida como algo vivo. (Notas dos tradutores)

mumificado continha duas quenás que foram feitas de tíbias humanas. Fontes indicam que estas quenás eram de uma tíbia direita e de outra esquerda, sugerindo que ambas foram feitas do mesmo indivíduo<sup>28</sup>. *Music of El Dorado*, de Olsen, também inclui fotografias de quenás pré-colombianas, as quais acredita-se que foram feitas de ossos humanos (40-41).

Obviamente, qualquer sugestão a respeito da significação das quenás de osso humano na cultura pré-colombiana seria somente especulação, talvez tão aberta como a interpretação de um texto literário. Podemos, no entanto, ler o papel da flauta de osso no romance de Taboada Terán. Dado que o romance foi baseado em uma lenda quéchua, esta interpretação pode nos informar, em alguma medida, sobre a localização e significado de tal instrumento dentro de uma continuidade de textos, mestiçagem e história. Tanto o romance quanto a lenda quéchua colocam em primeiro plano o fato de que esta quena particular é feita de osso humano. Pensemos, então, em ossos. O que é o tecido ósseo fino e o que significam os ossos simbolicamente?

Em uma pessoa viva, os ossos abarcam a estrutura sobre a qual se sustentam os órgãos internos, músculos, carne e pele. Os ossos provêm o marco pelo qual os músculos se mantêm erguidos e através dos quais se facilita a locomoção. Logo após a morte, a carne, a pele, os músculos e os fluidos corporais desaparecem rapidamente. Os ossos, por outro lado, permanecem por muito mais tempo como vestígios físicos de uma vida que já não está presente. Os ossos, devido a sua dura e branca presença, paradoxalmente, nos lembram a ausência

---

<sup>28</sup> Martí cita César Miró mas não especifica a publicação em sua bibliografia. O conteúdo da tumba pertence ao Museu Nacional de Antropologia em Lima, Peru.



da vida<sup>29</sup>. Sem a carne que o cobre, um osso pode ser visto como um rastro da vida (o qual, em termos derridianos, também implicaria o rastro da ausência da vida). O reconhecimento de um rastro de vida dentro de um osso morto traz a perspectiva cosmológica indígena que considera a morte como uma parte da vida. Uma flauta de osso, além disso, pode introduzir simbolicamente um sinal de vida em uma cerimônia designada para comemorar a morte. Ao tocar uma flauta de osso se evoca uma ressurreição musical, reconhecendo simultaneamente a morte e assegurando (ou procurando assegurar) a continuação da vida mediante o vento da música ritual.

Além das quenás feitas de ossos humanos na região andina, Martí inclui em seu livro fotos e descrições de flautas da Meso-América, atual México, feitas de ossos humanos (tíbias e fêmures). Adicionalmente, Martí dedica um capítulo aos raspadores de osso, os *omichicahuaztli*, os quais foram aparentemente tocados em cerimônias funerárias pelos Astecas. Fernando Ortiz discute também as propriedades de percussão de instrumentos feitos de osso, interpretando o som em termos de ressurreição mágico-musical: “*El sentido mágico es indudable. Percutir un hueso y hacerlo sonar es dar vida al muerto, resucitar su expresión*”<sup>30</sup> (231).

Fernando Ortiz, Samuel Martí e Arturo Jiménez Borja parecem coincidir em seus estudos de instrumentos

---

<sup>29</sup> Talvez seja por isso que as imagens de ossos e crânios nos afetam visceralmente. No documentário de Mary Ellen Davis, *Tierra frecuentada* (NY: Cinema Guild, 2001), o espectador fixa seu olhar no vazio dos rodapés dos olhos dos crânios dos índios que ficaram “desaparecidos” durante a Guerra Civil Guatemalteca em 1980. Contemplando estas carências da vida, a gente vê tanto os rastros de suas vidas como os rastros da violência que os matou.

<sup>30</sup> O sentido mágico é indubitável. Percutir um osso e fazê-lo soar é dar vida ao morto, ressuscitar sua expressão. (Notas dos tradutores)

de osso humano e agregam contexto a nossa leitura da quena do romance e da lenda. Os instrumentos de osso humano representam (material, musical e ritualmente) o reconhecimento da morte e a simultânea negação de sua finalidade. A negação do Padre Antonio ao final da morte é diferente. Poderíamos dizer que as culturas indígenas negam a finalidade da morte porque crêem que o morto caminha para ocupar um lugar diferente em um mundo espiritual. O Padre Antonio, por outro lado, tenta enganar María para que regresse à vida terrena.

Descrições dos costumes indígenas e dos estados iniciais da colonização demonstram que algumas culturas pré-colombianas usaram flautas em rituais de morte. A descrição de Fray Bernardino Sahagún do sacrifício asteca de um mancebo à divindade Tezcatlipoca, no *Códice Florentino*, por exemplo, relaciona flautas, sacrifício e sobrevivência cultural. De maneira alguma quero implicar que as culturas indígenas meso-americanas e andinas são equivalentes. No entanto, o caso meso-americano serve para observar o grau em que os astecas associavam as flautas com a morte e a sobrevivência cultural.

De acordo com Sahagún (1. II, c. 24), ao mancebo que seria sacrificado, se lhe ensinava a tocar uma flauta especial um ano antes de sua imolação. No dia do sacrifício o rapaz tocava um número de flautas e logo as quebrava cerimoniosamente, uma a uma, enquanto estivesse subindo cada degrau do *cu* de sacrifício: *"Llegado a las gradas del cu, él mismo se subía por las gradas arriba, y en la primera grada hacía pedazos una de las flautas con que tañía en el tiempo de su prosperidad, y en la segunda grada hacía pedazos otra y en la tercera otra, y así las acababa todas, subiendo por las gradas....."*<sup>31</sup> (Sahagún, citado em

---

<sup>31</sup> Chegado às escadarias do *cu*, ele mesmo subia pelos degraus acima, e no

Martí, *Instrumentos precortesianos*, 209)<sup>32</sup>. De acordo com esta descrição, a morte sacrificial do mancebo era sincronizada para coincidir com o momento em que ele já não possuía nenhuma flauta intacta. A cerimônia mostra que os astecas associaram as flautas com o sacrifício humano, um ato que buscava assegurar a sobrevivência asteca mediante um ritual que unia explicitamente o humano, o divino e a morte. Existem diferenças claras aqui com o *Manchay Puytu*, a começar pelo fato de que estas flautas não foram elaboradas com ossos. As conexões entre as flautas, a morte e o além-vida, no entanto, aparecem freqüentemente ao longo de um grande número de culturas indígenas meso-americanas e sul-americanas.

Ainda que os detalhes variem de cultura a cultura, muitos grupos indígenas crêem que o morto empreende uma viagem onde eles deixam a vida e se mudam a um seguinte nível. Isto explica por que muitas culturas indígenas (contemporâneas e históricas) enterram seus mortos com pertences pessoais. As flautas, seja colocadas em uma tumba, tocadas durante rituais funerários ou destruídas antes de um sacrifício, ajudam o morto a empreender sua viagem ao reino dos mortos. Contrariamente, o Padre Antonio não pode aceitar esta idéia. Ele está obcecado com a idéia de ressuscitar sua amada fisicamente. Mais do que procurar facilitar sua viagem através da morte, o sacerdote índio desenterra o cadáver, tratando ao mesmo tempo de interromper sua viagem e de inverter o processo da natureza.

---

primeiro degrau fazia em pedaços uma das flautas com que tangia no tempo de sua prosperidade, e no segundo degrau fazia outra em pedaços e no terceiro outra, e assim as acabava todas, subindo pelas escadas. (Notas dos tradutores)

<sup>32</sup> Ver uma imagem do sacrifício do mancebo, com as flautas quebradas, em *Código Florentino*. Martí reproduz esta imagem na página 210 de *Instrumentos precortesianos*.

## TRANSCULTURAÇÃO E O TRAUMA DA COLONIZAÇÃO

Até agora, estive interpretando *Manchay Puytu* no marco da quena e do *yaraví* na cultura indígena. Mas, o fato de que o Padre Antonio tenha se cruzado em parte com o mundo da cultura católica espanhola, assinala a importância de analisar este romance/canção no contexto da colonização. O Padre Antonio é um índio convertido, um sacerdote índio católico que mudou o nome de sua amante indígena de Qoya (rainha) para María Cusilimay: “*Yo soy tu indio servidor*”<sup>33</sup>, narra o protagonista, “*redimido de las idolatrías del Mundo Nuevo por tu Evangelio y quiero pedirte esta única gracia, el milagro que no puedes negarme*”<sup>34</sup> (30). Ele sabe ler e escrever em espanhol e em latim, e ainda aprendeu a escrever “*el idioma de los incas con signos latinos*”<sup>35</sup> para poder ensinar cristandade a sua gente (217). Outros índios têm que pedir que ele fale quéchua, o chamado “*Runasimi*” (100, 176). Este detalhe lingüístico revela mais sobre o caráter e reputação do Padre Antonio em sua comunidade. Elizabeth Sumida Huaman explica que o ato de falar quéchua destaca a identidade cultural e, por extensão, as conexões de alguém com sua própria comunidade:

“Quechua people . . . believe that speaking their Native language is central to . . . thinking like their ancestors, . . . communicating and being recognized by their ancestors. Therefore, the act of speaking consciously in the Native language

---

<sup>33</sup> Eu sou teu índio servidor. (Notas dos tradutores)

<sup>34</sup> Redimido das idolatrias do Mundo Novo por teu Evangelho e quero pedir-te esta única graça, o milagre que não podes me negar. (Notas dos tradutores)

<sup>35</sup> O idioma dos incas com signos latinos. (Notas dos tradutores)

links humans with ancestors, with each other, and with their surroundings."<sup>36</sup> (2-3)

Como o Padre Antonio vacila entre o espanhol e o quéchua, se afasta de suas raízes. Chega a se desorientar cultural e lingüísticamente: "*Alucinado ejecutaba una y otra vez el yaraví nacido de su afligido corazón. . . . Waqayniywan juqöchasqa, tú, tierra humedecida con mis lágrimas. . . . Alabado-sea-el-Altísimo-Sacramento-del-Altar-y-la-Virgen-concebida-sin-Pecado-Original!*"<sup>37</sup> (136). A propensão do Padre Antonio até a comutação lingüística do código é paralela a uma desorientação análoga a respeito dos sistemas de crenças católicas e quéchuas.

Ainda que o sistema de crenças do inca faça a mediação do esforço do Padre Antonio para comunicar-se com o espírito de María, sua visão da ressurreição resulta de sua interpretação literal das escrituras da Bíblia: "*Tomaba al pie de la letra la verdad evangélica*"<sup>38</sup>, diz o padre, "para no equivocarme en la predicación"<sup>39</sup> (219). "*¿Era una ruin mentira la resurrección de los muertos?*"<sup>40</sup> implora quando ela não retorna à vida (60-1). O crítico literário, Keith Richards, descreve a caída do Padre

---

<sup>36</sup> O povo quéchua ... acredita que falar sua língua Nativa é crucial para ... pensar como seus antepassados, ... comunicar e ser reconhecido por seus antepassados. Portanto, o ato de falar conscientemente na língua Nativa conecta homens com antepassados, uns com os outros, e com seus arredores. (Notas dos tradutores)

<sup>37</sup> Alucinado executava uma e outra vez o *yaraví* nascido de seu aflito coração. ... *Waqayniywan juqöchasqa*, tua terra molhada com minhas lágrimas. ... Louvado seja o Altíssimo Sacramento do Altar e a Virgem concebida sem Pecado Original! (Notas dos tradutores)

<sup>38</sup> Tomava ao pé da letra a verdade evangélica. (Notas dos tradutores)

<sup>39</sup> Para não me equivocar na predicação. (Notas dos tradutores)

<sup>40</sup> Era uma mentira ruim a ressurreição dos mortos? (Notas dos tradutores)

Antonio como uma síndrome de esquizofrenia cultural: "*Es atrapado entre dos códigos morales incapaz de obedecer plenamente a ninguno.....Es una clase de esquizofrenia cultural que finalmente lo destruye*"<sup>41</sup> (195). A confusão do Padre Antonio sobre a ressurreição de Cristo com o olhar quéchua do depois da vida reflete sua inabilidade para reconciliar-se com a morte da Qoya ou María. Seu personagem encarna uma (con)fusão transcultural.

## CONCLUSÃO

Como enfatizei anteriormente, *Manchay Puytu* é um romance mestiço embasado em uma lenda quéchua, portanto, aspectos de ficção permanecem inextricavelmente no limite de qualquer informação cultural autêntica do início desta história. Em uma tentativa de entender as origens da lenda, exploramos o papel das quenanas nas culturas contemporâneas e pré-colombianas. Ainda que esta investigação revele importante evidência arqueológica e antropológica de união entre flautas, amor, morte, divindade e sobrevivência cultural, qualquer tentativa de compreender de maneira concludente estas conexões enfrenta as restrições de nossa perspectiva e entendimento limitados das culturas nativas americanas. Tais limitações são particularmente agudas no caso das culturas pré-colombianas. Mais do que buscar a origem para encontrar respostas, obter-se-ia um entendimento mais profundo da lenda e do romance analisando-os à luz da "vida" posterior da lenda. Em vez de perguntar de onde vem esta extraordinária canção, quizá deveríamos fazer perguntas diferentes. Se

---

<sup>41</sup> Fica preso entre dois códigos morais incapaz de obedecer plenamente a nenhum... É uma classe de esquizofrenia cultural que finalmente o destrói.

*Manchay Puytu* sobreviveu à história, esta se sustentou porque foi culturalmente útil. O que é que, em outras palavras, faz a *Manchay Puytu* o suficientemente significativa como para evitar seu desaparecimento sob o sedimento da história?

Talvez encontremos uma resposta no fato de que o *yaravi* é um veículo musical que neste caso transmite uma *historia oral*, a lenda de *Manchay Puytu*. As histórias orais persistem porque jogam papéis na expressão e formação da identidade cultural. É importante enfatizar que as histórias orais, sob a forma de lendas ou mitos, não têm que ser entendidas como representações literais ou eventos históricos. “*Lo que realmente pasó*”<sup>42</sup> é irrelevante, o que importa é a maneira como a lenda pode ser usada como um meio de ensinamento ou transmissão de informação no que diz respeito às normas da sociedade. Nesta situação, a lição de moral seria inculcada por um exemplo negativo, a maneira inapropriada pela qual o protagonista funde a tradição quéchua com o sistema de crenças católicas em uma negação delirante da morte.

O romance de *Manchay Puytu* descreve uma etapa inicial do processo de transculturação religiosa e lingüística que foi se desenvolvendo desde o tempo da colonização. Ao longo do tempo, o processo de transculturação resultou na formação de culturas sincréticas. Inúmeros estudos antropológicos confirmam que os indígenas incorporaram símbolos e conceitos católicos dentro de suas cosmovisões indígenas. Hoje em dia, para os quéchuas (como para muitas outras culturas indígenas), esses elementos do catolicismo já não entram em conflito com os princípios de seus sistemas de crenças autóctones. Pelo contrário, as culturas combinaram elementos do catolicismo com suas crenças tradicionais para

---

<sup>42</sup> O que realmente passou. (Notas dos tradutores)

formar amalgamas completas. No entanto, o trauma físico, político e religioso da conquista não deve ser subestimado. Dadas as enormes diferenças entre os sistemas de crença católicos e indígenas, a formação das fusões sincréticas levaram, com certeza, um tempo considerável para se desenvolver. O processo de transculturação teria produzido uma grande conflagração psíquica antes que os diferentes sistemas de crenças lograram união para formar novas culturas sincréticas.

Lida nesse contexto, a lenda de *Manchay Puytu* pode ser vista como um exemplo de um episódio falido nas etapas iniciais do processo. A lenda/*yaravi* corresponde à memória da etapa de colonização quando um regime político estrangeiro, um idioma e um sistema de crenças estrangeiras estavam em processo de serem impostos. Em um nível alegórico, *Manchay Puytu* representaria a memória da colonização, especificamente a memória traumática de pessoas que foram forçadas a se integrarem a um sistema de crenças que foi, nesse tempo, incompatível com o próprio. O fato de que a canção tenha sobrevivido testemunha a sobrevivência da memória indígena da resistência à colonização. A sobrevivência da lenda/canção assinala os rastros de resistência que continuam sendo disseminados por música, poesia e narrativa.

Vincular esta lenda/canção/romance com a memória cultural revela uma estrutura de correlatos, ou *mises en abymes*: A quena de osso constitui a memória da mulher perdida. O Padre Antonio lembra de María Cusilimay por meio da flauta de osso. A lenda de *Manchay Puytu* e, em outro nível, o romance de Taboada Terán, representam memórias culturais, ou seja, são textos que *tocam* os ossos da história. O corpo da cultura quéchua pré-colombiana desapareceu com a conquista. Os vestígios da cultura, não obstante, continuam ressoando através das memórias acionadas pela história da quena de



osso de *Manchay Puytu*, sua música e o romance. Ler a música da flauta de osso não revela evidência arqueológica de uma origem pura de música inca. Ler a persistência da lenda de *Manchay Puytu* ajuda a visualizar e a escutar um exemplo de como a cultura quéchua empregou a música para representar retalhos da memória e os traumas experimentados durante a colonização.

**Resumen:** *En su novela, Manchay Puytu, El amor que quiso ocultar Dios (1977), el autor boliviano Néstor Taboada Terán logra una combinación de la música y la cultura andina en la ciudad colonial de Potosí durante el siglo XVIII. Este artículo se centra en el yaraví de Manchay Puytu, una composición musical que ocupa un papel principal en la novela. Aunque esta novela (basada en una leyenda-canción quechua) está ambientada en la colonia, su eje musical (los instrumentos particulares, la música y las ideas culturales que rodean esta música) surge de la cultura quechua precolombina.*

## REFERÊNCIAS

Anónimo Manchay-Puytu. Trad. Jesús Lara. Disponível em: <http://members.tripod.com/~jlancey/Text/Manchayp.htm>.

BORJA, Arturo Jiménez. *Instrumentos Musicales del Perú*. Lima: Museo de la Cultura Peruana, 1951.

CÚNEO-VIDAL, Rómulo. *Historia de la civilización peruana: Contemplada en sus tres etapas clásicas*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 192-?.

D'HARCOURT, Raoul and Marguerite. *La música de los Incas y sus supervivencias*. Trad. Roberto Miro Quesada. Lima: Occidental Petroleum. Corporation of Peru, 1990 [1925].

GORRITI, Juana Manuela. "La quena". *Sueños y realidades*. Vol. I. Buenos Aires: Biblioteca de "La nación", 1907. p. 21-87.

HUAMAN, Elizabeth Sumida. "A Comparative Look at Yupiaq and Quechua Philosophies on War and Peace." Disponível em: [http://www.gse.harvard.edu/~t656\\_web/peace/Articles\\_Spring\\_2003/Huaman\\_Elizabeth\\_NativePhilsOnWarPeace.htm](http://www.gse.harvard.edu/~t656_web/peace/Articles_Spring_2003/Huaman_Elizabeth_NativePhilsOnWarPeace.htm). Damocles, April 2003. *Damocles*, April 2003.

LARA, Jesús. *La literatura de los Quechuas*. Cochabamba: Editorial Canelas, 1960.

\_\_\_\_\_. *Mitos, leyendas y cuentos de los Quechuas: Antología*. La Paz: Editorial "Los Amigos del Libro", 1973.

MAKI, Allwitu. "La quena en la cultura quechua a través de Allwirtu Maki" interview with Carolina Rovira. Disponível em: <http://www.expresoimaginario.com/Cultura/EILugardelasVoces?LaQena/LaQuena.htm> MARTÍ, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología, 1968.

OLSEN, Dale A. *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: U Florida P, 2002.

ORTIZ, Fernando. "La marimba." En *Antología de la marimba en America / La verdadera evolución de la marimbah maya*. Eds. César Pineda del Valle and Carlos Ramiro Asturias Gómez. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994. p. 226-32.

PALMA, Ricardo. "El Manchay-Puito." *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1964. p. 790-3.

RICHARDS, Keith. *Lo imaginario mestizo: Aislamiento y dislocación de la visión de Bolivia de Néstor Taboada Terán*. La Paz, Bolivia: Plural editors, 1999.

SCHECHTER, John M. "Yaraví". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 27. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

TERÁN, Néstor Taboada. *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios*. Editorial Los Amigos del Libro: La Paz, Bolivia, 1988.

VEGA, Garcilaso de la. *El Inca: Comentarios Reales*. México: Editorial Porrúa, 1990.

WALLE, Paul. *Its People and its Resources its Railways, Mines and Rubber-Forest*. Trad. Bernard Miall. London: T.F. Unwin: Bolívia, 1914 [1913].

**Tradução:**

**Márcia de Fátima Xavier e**

**Ricardo Araújo Alkmim**