

OLLANTAY, A TRAGÉDIA DOS ANDES: O ENCONTRO DRAMÁTICO ENTRE DOIS MUNDOS¹

Débora Almeida de Morais²
Brenda Carlos de Andrade³

RESUMO: O presente trabalho visa analisar a obra dramática *Ollantay* a partir das três hipóteses levantadas para sua autoria anônima: a hipótese incaísta ou autoctonista, a hipótese hispanista e a hipótese intermediária, identificando a coexistência de métodos e características incas e a influência espanhola, sobre a construção do texto enquanto drama e sobre as próprias personagens. Tais análises permitirão que se sistematizem essas literaturas, a literatura autóctone e a literatura hispano-americana colonial, considerando a importância de uma memória histórica e literária da América hispânica. Para isso, a metodologia adotada para a elaboração desse trabalho foi essencialmente de pesquisa documental e bibliográfica, atentando para algumas questões como a invenção da América e suas consequências (O’Gorman); mestiçagem das produções culturais na América Latina e compreensão do que é ser mestiço (Gruzinski; Ortiz; Cornejo Polar); a organização da literatura e, ainda mais especificamente, do teatro inca (Baudot; Inca Garcilaso de la Veja; Cáceres Romero); a literatura hispano-americana colonial (Luciani); uma análise geral do *corpus* (Bendezú) e uma mais específica, tomando como base estudos relacionados as três hipóteses supracitadas (Lara; Macchi; Lienhard; Villagra; Del Estal; Macarrini). Dessa maneira, pretende-se recuperar o que poderia ser considerado uma literatura quéchua e o que poderia ser considerado uma literatura *criolla*, compreendendo que a conjugação dos métodos e costumes espanhóis aos métodos e costumes indígenas deu origem a um novo fazer literário, que podemos chamar literatura *criolla* ou literatura americana.

PALAVRAS-CHAVE: literatura autóctone; teatro inca; literatura hispano-americana; mestiçagem

RESUMEN: El presente trabajo tiene por objetivo analizar la obra dramática *Ollantay* a partir de las tres hipótesis levantadas para su autoría anónima: la hipótesis incaísta o autoctonista, la hipótesis hispanista y la hipótesis intermedia, identificando la coexistencia de métodos y características incas y la influencia española, acerca de la construcción del texto en cuanto drama y acerca de los propios personajes. Ese análisis permitirá que se sistematice esas literaturas, la literatura autóctona y la literatura hispanoamericana colonial, considerando la importancia de una memoria histórica y literaria de la América hispánica. Para eso, la metodología adoptada para la elaboración de este trabajo fue esencialmente de investigación documental y bibliográfico, atentando para algunas cuestiones como la invención de América y sus consecuencias (O’Gorman); el mestizaje de las producciones culturales en América Latina y comprensión

¹ Ensaio de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras da UFRPE como requisito para obtenção de grau em Licenciatura em Letras (Português/Espanhol), sob a orientação da Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (UFRPE).

² Graduada do Curso de Licenciatura Plena em Letras/Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: debbie.morais@hotmail.com.

³ Professora de Literatura de Língua Espanhola na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

de lo que es ser mestizo (Gruzinski; Ortiz; Cornejo Polar); la organización de la literatura y, aún más específicamente, del teatro inca (Baudot; Inca Garcilaso de la Vega; Cáceres Romero); la literatura hispanoamericana colonial (Luciani); un análisis general del corpus (Bendezú) y una más específica, tomando por base estudios relacionados a las tres hipótesis citadas anteriormente (Lara; Macchi, Lienhard; Villagra; Del Estal; Macarrini). De esta manera, se pretende recuperar lo que podría ser considerada una literatura quechua y lo que podría ser considerada una literatura criolla, comprendiendo que la conjugación de los métodos y costumbres españoles a los métodos y costumbres indígenas originaran un nuevo hacer literario, que podemos llamar literatura criolla o literatura americana.

PALABRAS-CLAVE: literatura autóctona; teatro inca; literatura hispanoamericana; mestizaje.

1. Considerações Iniciais

De acordo com o *Diccionario Enciclopédico de las lenguas de América Latina*, Ollantay sería una “historia o leyenda auténticamente inca, pero que el texto y estructura para su escenificación corresponden al teatro español” (1998, p. 3466), quer dizer, esse drama de autoria desconhecida possuiria tanto imagens do mundo inca quanto do mundo ocidental, mais especificamente espanhol, responsável pela colonização – e invenção – do que hoje chamamos América.

Havendo surgido a partir de uma lenda, *Ollanta* ou ainda *Ollantaytambo*, teria evoluído até o drama encenado pelos incas e sido transcrito – e adaptado – para as letras ocidentais. Embora não seja possível precisar a origem de *Ollantay*, muitas⁴ hipóteses sobre sua autoria/origem foram levantadas e, independente de qual se adote, não se pode, sob nenhuma circunstância, ignorar a importância de *Ollantay* para o mapeamento e a compreensão de uma literatura colonial, entendendo-a seja como primeira literatura americana ou como literatura indígena.

Sendo assim, a motivação principal desse ensaio é a de recuperar, a partir dessa situação de mestiçagem de *Ollantay* e de suas hipóteses de autoria, elementos indígenas e elementos europeus resultantes do processo de transculturação sofridos no período colonial, tanto por parte de colonizado como por parte de colonizador (e suas respectivas produções). Mapear essas imagens põe em relevo um documento histórico-literário e dramático de singular importância para os estudos em literatura colonial e pré-colombina. Os estudos sobre *Ollantay* permitirão que se sistematizem essas literaturas considerando a importância de uma memória histórica e literária hispano-americana, como já o fazia ao trabalhar com Inca Garcilaso de la Vega e Guamán Poma de Ayala no projeto *Mapeando imagens, configurando espaços: visões da América Hispânica Colonial*, com o trabalho *Criando um Inca: pensando modelos possíveis de nativo no Peru Colonial*, mapeando identidades possíveis de nativos e mestiços, onde percebi a importância de dissecar esse povo, seus costumes, sua cultura e, principalmente, sua literatura.

Mas quais são os elementos que levaram teóricos como Georges Baudot e Jesús Lara a sustentarem que o drama de *Ollantay* “es [...] de origen inkano, compuesto en tempos anteriores a la llegada de los españoles al Perú” (LARA apud. BENDEZÚ, 1996, p. 9)? E, na contramão, o que levou o general Bartolomeu Mitre, durante o século XIX, a ver em Ollantay “un drama cristiano y caballeresco, ‘de capa y espada’, hecho a la manera de los de Lope de Vega y Calderón de la Barca, negando toda raigambre indígena en la obra” (MACCHI, 2009, p. 256)? Por fim, como esses elementos podem ser mutualmente considerados e quais outras imagens surgem a partir disso, de tal maneira que emerge daí

⁴ Hipótese inca, hipótese hispânica e hipótese intermediária/mestiça.

uma terceira hipótese, a hipótese intermédia – a qual defendo –, que vê *Ollantay*, como afirma Martín Lienhard (1990), como “cualquier manifestación cultural andina [que] surge en un horizonte híbrido, caracterizado por el predominio de la cultura oficial y la resistencia de unas culturas autóctonas marginadas que se nutren tanto de su pasado autónomo como de su historia en el marco colonial o semicolonial” (1990, p. 218)?

A partir destes questionamentos se mostrou importante dividir o presente artigo/ensaio em algumas seções. A primeira delas, “Interpenetração cultural: a mestiçagem dos povos” tem o intuito de analisar certos aspectos do “descobrimento da América”, ou, como propõe O’Gorman (2003), invenção da América, que levou os povos indígenas e aos próprios colonizadores ao fenômeno da transculturação, neologismo que apareceu pela primeira vez na década de 40, pelas mãos do antropólogo Fernando Ortiz em seu *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Surge como substituto do termo aculturação que, dizia, “se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (ORTIZ, 1987, p. 93), definição para a qual, afirmou, transculturação seria vocábulo mais apropriado.

para expresar los variadísimos fenómenos que se originan [...] por las complejíssimas transmutaciones de culturas que [...] se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del Pueblo [...], así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida (ORTIZ, 1987, p. 93).

Refere-se a Cuba, mas que bem cabe no contexto de qualquer país e povo em processo de trânsito cultural (como pode ser facilmente observado nos registros de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, *Naufraños e comentários*, por exemplo). Nesse trabalho, chamaremos apenas de mestiçagem – dadas as devidas proporções e aos problemas com tal termo – de acordo com a definição de Gruzinski (2001).

Para que fosse possível melhor compreender tal mestiçagem, se viu necessária a inserção de uma segunda seção, “A porção sul do Atlântico na literatura: as letras précolombinas”, que trata de recuperar/resumir um pouco do que são as literaturas americanas autóctones, aqui mais especificamente incas, podendo-se entender, dessa maneira, os diversos gêneros e termos utilizados para definir/categorizar tal literatura. Para isso, estudiosos como Baudot (1979) e o próprio cronista Inca Garcilaso de la Vega (1985) foram essenciais para se fizesse possível a sistematização de uma literatura tão rica, ainda que de poucos registros que tenham chegado até os dias de hoje. Por último, tem-se uma terceira seção, intitulada “O Novo Mundo e a velha literatura: literatura hispano-americana de influência europeia”, cujo intuito é precisar que momento vivia a literatura hispânica que poderia ter influenciado a literatura indígena, baseando-se em Luciani (2006).

Na seção seguinte, “*Ollantay*: o encontro dramático entre dois mundos” partiu-se efetivamente para a análise de *Ollantay*, buscando observar a presença de elementos literário-culturais incas e espanhóis tomando por base as hipóteses de sua autoria, com o intuito de verificar até que ponto elas podem ser consideradas pertinentes ou não. Para isso, fez-se uso de estudiosos da literatura indígena hispano-americana como Lara, Macchi (2009), Lienhard (1990) e Villagra et al. (2011).

2. Interpenetração cultural: a mestiçagem dos povos

Gonzalo Aguirre Beltrán, ao referir-se a mestiçagem de europeus e indígenas, afirma que tal mistura é resultado de um enfrentamento cultural, cujos elementos contrários, quando em contato, tendem (ambos) a se excluírem, quer dizer, “se enfrentam e se opõem uns aos outros; mas, ao mesmo tempo, tendem a se interpenetrar, a se conjugar, e a se identificar”. Foi esse enfrentamento que permitiu “a emergência de uma cultura nova – a cultura mestiça [...] – nascida da interpenetração e da conjugação dos contrários” (BELTRÁN apud. GRUZINSKI, 2001, p. 45). Tal conjugação, no entanto, não é assim tão simples como o faz parecer a citação de Beltrán desligada do contexto sociocultural de uma América Colonial.

Segundo O’Gorman em seu livro *La invención de América*, a descoberta da América “no se trata de un hecho, sino meramente de la interpretación de un hecho” (O’GORMAN, 2003, p. 16), dessa maneira, fica subtendida que a ideia de descobrimento do continente americano é a construção de um discurso histórico, construção que se estende para os povos e para suas produções culturais e literárias. Nesse sentido, a invenção da América seria uma invenção discursiva iniciada no ano de 1492, que culminou na criação de um “Novo Mundo” baseado na própria concepção europeia do que era o mundo – nesse caso, os limites da Europa e as Índias Orientais, onde Colombo acreditava estar.

Assim, pode-se afirmar que o processo de transculturação foi resultado dessa invenção de um Novo Mundo baseado nas crenças que já tinham em si os colonizadores. Tal processo não se deu em um ambiente de conciliação, onde ambas as culturas prevaleceram, mas em um ambiente de pressão, imposição e destruição das formas culturais indígenas. Como já vimos anteriormente na fala de Beltrán, essas culturas se mestiçaram, criando um novo paradigma, que é um processo bidirecional. Ou seja, o dito enfrentamento cultural que afetará esses povos e culturas resultando em perdas e incorporações.

A compreensão desses processos de transculturação resultante do fenômeno da invenção americana permite que percebamos como foi complexa a colonização espanhola. Surge então uma ideologia colonial com estratégias de dominação, manifestadas através do encobrimento de práticas e expressões culturais dos povos indígenas, principalmente no que diz respeito às suas tradições orais. Esse era, então, o contexto sociocultural da América Colonial, desse contexto, dessa exclusão e conjugação mútua é que surgiram os diversos modelos de indivíduos coloniais, dos quais nos interessa os mestiços e os *criollos*.

Não se pode ignorar a problemática da ideia de mistura/mestiçagem. Ora,

a ideia que remete a palavra ‘mistura’ não tem apenas o inconveniente de ser vaga. Em princípio, mistura-se o que não está misturado, corpos puros, cores fundamentais, ou seja, elementos homogêneos, isentos de qualquer “contaminação”. Percebida como uma passagem do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem a desordem, a idéia de mistura carrega, pois, conotações e *a priori* dos quais convém fugir com o diabo da cruz (GRUZINSKI, 2001, p. 42).

Sabe-se por definição que mistura é a conjugação de substâncias/componentes puros. Nesse sentido, pensar na mestiçagem dos europeus com os indígenas seria o mesmo que sustentar a frágil noção de que esses povos eram, antes de se interpenetrarem,

homogêneos. Crer na homogeneidade de um povo é ignorar milênios de história anterior à linearidade da história ocidental.

A história não costumava levar em conta as mestiçagens [...] Em geral, o historiador europeu privilegiou a história do Ocidente em detrimento a história do resto do mundo, a história da Europa em detrimento da ocidental, e, ainda mais amiúde, a história nacional em detrimento da história de seus vizinhos (GRUZINSKI, 2001, p. 55).

Não podemos rejeitar o fato de que os homens todos são a mistura de outros homens originados de um mesmo lugar/marco comum, esses, sim, até poderíamos chamá-los homogêneos – ainda que não o fossem. Os homens não evoluíram de maneira homogênea ou conviverem somente com seus iguais – em cultura e em raça –, mas foram, sim, justapostos uns aos outros, coexistindo por um período até que as culturas se entrelaçassem em um novo universo cultural mestiço/híbrido. É o que passa com colonizados e colonizadores, que seguem coexistindo assim como descendentes de outra mestiçagem quicá mais complexa e difícil de delimitar (o que me leva a crer que desde antes de seu enfrentamento, europeus e índios já possuíam semelhanças de métodos e costumes). Como afirma Gómez Martínez, “as culturas podem se misturar quase sem limites e não apenas se desenvolver, mas igualmente se perpetuar” (apud. GRUZINSKI, 2001, p. 44-45). Houve, portanto, um período no qual europeus e índios ocuparam o mesmo espaço, e o conjunto de costumes e métodos desses dois povos conviveu lado a lado e brigou pela sobrevivência. Essa supervivência de dois mundos está no que Gruzinski chamou mestiçagem, com a aceitação de coexistência de povos em um mesmo espaço.

Dessa maneira, não é possível “resumir a história da conquista da América a um enfrentamento destruidor entre os bons índios e os malvados europeus, com a convicção e a boa-fé a que outrora se recorria para contrapor os selvagens da América aos conquistadores civilizados” (GRUZINSKI, 2001, p.48), a conquista da América foi muito mais além do enfrentamento físico de homens bons e homens maus. Em primeiro lugar, como dissemos acima, os homens já eram heterogêneos antes do encontro; em segundo, eles já possuíam semelhanças entre si, ainda que mínimas. Em outras palavras, se a cultura europeia imperou no período colonial americano, a cultura indígena tampouco foi dizimada, pois impregnou os visitantes, levando ao nascimento desse indivíduo dualista que Guamán Poma de Ayala chamou de *criollo*. Por que não poderia ser *criolla* também a arte? Os textos, a música, o teatro? Uma arte mestiça, como situação em que duas coisas se encontram, contiguamente, sem se separarem.

Para perceber a justaposição desses povos não é necessário ir muito longe. Malinche, índia *nahuatl*, que dominava o idioma asteca, o maia e aprendeu o espanhol, é uma prova clara da supervivência de muitos povos em um só indivíduo. Não podemos refletir a história de maneira linear, pois a história como a conhecemos surge com a chegada dos europeus, e se faz necessário pensar mais além da história do Ocidente e observar a história do resto do mundo.

Ora, as mestiçagens quebram essa linearidade. Surgindo na América do século XVI, na confluência de temporalidades distintas – as do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios –, elas as colocam brutalmente em contato e as imbricam umas nas outras. Aqui, deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelo dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio. Ao juntar

abruptamente humanidades há muito separadas, a irrupção das misturas abala a representação de uma evolução única do devir histórico e projeta luz nas bifurcações, nos entraves e nos impasses que somos obrigados a levar em conta (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

Não é difícil, pensando dessa maneira, de se supor que *Ollantay* seja também uma justaposição de culturas e métodos. “Na medicina, na literatura, na filosofia, na ciência e nas artes, descobriram-se múltiplas formas de sincretismo [...] sincrético não seria, pois, o conjunto do real?” (GRUZINSKI, 2001, p. 47). É possível de se perceber ainda em nível superficial, quando consideramos se tratar de personagens e personalidades indígenas escritas com um sistema alfabético que os incas não possuíam e um idioma que não dominavam, impondo o ritmo de uma narração linear, que *Ollantay* é sincrética, justaposta, mestiça. Pode-se levantar o questionamento de que *Ollantay* esteve presente na oralidade quéchua e que, quando da chegada dos espanhóis, a mesma ainda se transmitia, o que a levou até a sua transcrição. Se considerarmos a resistência peruana à colonização espanhola, não será difícil de acreditar em tal afirmação. É necessário, no entanto, mostrar isso textualmente. Não se pode perder a referência e, portanto, o seu significado. *Ollantay* não é o encontro de culturas, “mas fragmentos de Europa, América e África. Fragmentos e estilhaços que, em contato uns com outros, não ficavam intactos por muito tempo” (GRUZINSKI, 2001, p. 87), o objetivo desse artigo/ensaio é mostrar que tal fragmentação gestou um drama *criollo*.

3. A porção sul do Atlântico na literatura: as letras pré-colombinas

Se recuperar a literatura medieval espanhola já não é dos trabalhos de investigação mais fáceis, dado o poder de decomposição que tem o tempo e os acontecimentos que o atravessam – guerras, principalmente –, tampouco o é – e provavelmente em grau superlativo – recuperar as literaturas americanas autóctones, quando se considera o período da colonização. Entendo a colonização, aqui, como o período de encontro entre as culturas ocidental europeia e indígena, na qual o europeu superou o índio, quer dizer, impondo o seu poderio não somente na forma de guerra física, mas também, e principalmente, na guerra cultural, que levou a destruição de registros pré-colombinos, fossem eles de cunho literário ou não, pois, afinal, a cultura de um povo estar diretamente ligada ao poder dele. É o caso, por exemplo, da conquista do México por Hernán Cortés, que levou a destruição principalmente dos ícones religiosos e dos templos, considerados pagãos e/ou demoníacos. Mais próximo ao nosso estudo, não se pode esquecer a literatura oral que foi perdida ao longo dos anos, fosse à razão a dizimação daqueles responsáveis por transmitir essa tradição oral ou a perda inevitável que se deu quando da transcrição dessa tradição, através da própria tradução ou da exclusão de elementos indígenas e adição de tradições espanholas.

Ainda que mapear as literaturas americanas autóctones não seja uma tarefa fácil, pois se sofre de uma insuficiência de fontes primárias, cronistas⁵ da época colonial, através de seus escritos, puderam manter registros aceitáveis das literaturas indígenas. Pensando mais especificamente a literatura inca, de expressão essencialmente oral, as dificuldades para recuperar fontes se complicam com “las lagunas de conocimiento que tenemos sobre el ejercicio literario propiamente dicho, sobre su organización, si es que

⁵ Interessante ter-se em conta, desde já, a questão da mestiçagem cultural, que será tratada mais adiante nesse mesmo texto.

tuvo una, sobre su lugar en la sociedad inca, sobre sus autores y sus fórmulas” (BAUDOT, 1979, p. 201). Lacunas que estudiosos como José María Arguedas tentam completar, partindo de cronistas do eixo andino como Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guamán Poma de Ayala, Cristóbal de Molina e outros, que realizaram um maravilhoso trabalho de reconstrução de uma literatura inca destruída e/ou perdida no tempo e na guerra, “sacando de la tradición oral viva de las poblaciones andinas narraciones y composiciones poéticas de inspiración precolombina” (BAUDOT, 1979, p. 201) e ajudando, assim, “a comprender mejor la existencia de una verdadera literatura inca” (BAUDOT, 1979, p. 201).

O que sim se sabe é que a literatura quéchua⁶ estava principalmente ligada a manifestações do culto religioso dirigido ao deus Sol, como os *jaillis* (canto de triunfo, etimologicamente), composição poética mais conhecida dentre as composições líricas incas. Traçando um paralelo com a literatura ocidental, os *jaillis* se equiparariam aos hinos ou à poesia litúrgica. Os *jaillis* eram essencialmente poesias sagradas, por isso comumente são chamados jaillis sagrados, diferenciando-o de suas formas derivadas, como o *jailli* geórgico. No caso dos *jaillis* sagrados, se dedicavam a Wiracocha⁷, a Mama Pacha⁸, Illapa⁹, ao Sol e a Lua¹⁰ (e aos/a outros wacas¹¹), e eram recitados em cerimônias religiosas ao longo do ano, na presença do imperador e da nobreza inca. Como destacada Baudot, eram poemas “tanto como oraciones [...] alcanzan con frecuencia, por la profundidad de su pensamiento y el vuelo lírico, la hermosura de los mejores salmos, y todos respiran una excepcional voluntad de paz y armonía” (1979, p. 206). Já os *jaillis* geórgicos, uma derivação dos sagrados, eram poemas rimados cantados na celebração de trabalhos agrícolas. Existem também o *jailli* colonial, estilo de influência inca com temática cristã, devido a chegada dos espanhóis – processo de colonização cultural/literária citado anteriormente.

Para além dos *jaillis* que, de uma maneira ou de outra, tinham vínculo com temas religiosos, havia também gêneros poéticos recitados durante festas, como o *qhaswa*, que era um poema de temática agradável cantado em festas para expressar ironia, picardia e a alegria de se viver, representando ao mesmo tempo ação de graças e humor, foi um estilo poético dançável aparentemente popular entre os jovens, e o *wawaki*, que foi um canto construído a partir de diálogos entre dois coros, um masculino e outro feminino, cujo tema mais popular era o do amor rápido e das conquistas amorosas.

Havia ainda outros poemas cujo tema era o amor desgraçado, tal como o *arawi*, estilo poético presente em *Ollantay*, na forma de três poemas que serão melhor analisados adiante, mas que trata essencialmente do desespero romântico. Havia também o *wayñu*, que foi ao mesmo tempo poema, música e dança, gênero que cantava a beleza da natureza

⁶ Entender literatura quéchua como sinônimo de literatura inca.

⁷ “Es el más conspicuo de los dioses del ámbito andino. Es posible que su difusión se debiera a los religiosos católicos que buscaban un nombre para explicar a los naturales el concepto de Dios [...] añadieran a su apelativo diversas palabras para esclarecer su calidad de Ser Supremo” (ROSTWOROWSKI, 2016, p. 28), nesse sentido, seria em equivalência para o universo ocidental o deus criador de tudo. Na cultura inca, no entanto, encontramos diversos deuses maiores e outras divindades subalternas.

⁸ “En el seno de Pachamama [...] se gestaba la vida” (ROSTWOROWSKI, 2016, p. 17) e por isso “no en vano llaman en quéchua Pachamama a la tierra” (ROSTWOROWSKI, 2016, p. 61). Seria, então, a deusa que representaria a mãe terra, encarregada de propiciar fertilidade.

⁹ “Decían que era un hombre que estaba em el cielo con una honda y una porra y que tenía el poder de hacer llover, granizar y tronar, además de dominar todo lo que pertenecía a ‘la región del aire donde se hacen los nublados” (ROSTWOROWSKI, 2016, p. 35).

¹⁰ O Sol e a Lua eram as principais deidades do povo inca.

¹¹ Divindades incas menores. Realizavam-se cerimônias para eles ao longo do ano.

ou da mulher amada. Diferentemente do *arawi*, que cantava o desespero amoroso, o *wayñu* “expresaba el estado de ánimo del poeta delante de la grandeza de la creación o de la belleza de la criatura” (BAUDOT, 1979, p. 236). Já o *urpi*, tratava-se de um poema curto e refinado que falava da dor do desaparecimento da mulher amada, cuja simbologia sempre se dava na forma de uma pomba.

Nesse sentido, o que sobreviveu da literatura poética inca até os dias de hoje pode ser dividido, como o faz Baudot (1979), em três aspectos/três temáticas: o de uma poesia sagrada que fazia parte das celebrações litúrgicas; o de criações líricas e dramáticas profanas cujo objetivo era uma representação coletiva que enquadrava atividades populares julgadas essenciais, como os trabalhos no campo e as tarefas de construção de obras públicas, de maneira cultural; e uma produção orientada à vida íntima, sobre o amor desgraçado. Fosse de uma ou de outra temática, a linguagem adotada, como veremos no caso dos *arawis* de *Ollantay*, era simples e de fácil compreensão para todos indiscriminadamente, “de ahí la repetición visible de metáforas, símbolos y procedimientos literarios. Como si esta poesía [...] debiera constituir obligatoriamente un modelo [...] formal destinado a usos posteriores de orden general” (BAUDOT, 1979, p. 202).

Para além da lírica, a literatura inca também transitava pelo drama, como recupera o cronista mestiço Inca Garcilaso de la Vega ao registrar, em seus *Comentarios Reales* (primeira edição de 1609, 78 anos após a chegada dos espanhóis no Peru), que “no les faltó habilidad a los amautas¹² [...] para componer comedias y tragedias” (1985, p. 114), ou seja, *aranway* e *wanka*¹³, respectivamente. Inca Garcilaso, herdeiro da nobreza inca por parte de mãe, também detalha como se constituía o representar teatral desses textos dramáticos:

que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de la comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban en sus lugares conforme a su calidad y oficios. No hacían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representar les daban joyas y favores de mucha estima (1985, p. 114).

O teatro inca, dessa maneira, como se pode observar pelo relato de Inca Garcilaso, constituía a parte mais importante da literatura inca pré-colombina, pois toda a nobreza – e não somente os *amautas* – estavam envolvidos na sua concepção. Se a lírica estava

¹² Parafrazeando Baudot (1979), o *amauta* é uma espécie de filósofo, historiador e professor que servia ao estado como encarregado de instruir a nobreza inca, preservar a história oficial e transmitir as tradições orais e os rituais. Foram os criadores dos *jaillis*, do *aranway* e do *wanka*. Havia, também, outro tipo de criador inca, chamado *arawicuj* ou *haravicus*, que seria uma espécie de poeta popular autor do *arawi*, do *urpi*, mas também de muitos *jaillis*, *wawakis* e *qhashwa*, provavelmente havendo sido anteriormente escolhido por um grupo de *amautas* pela qualidade de seus trabalhos literários. Para mais, ver BAUDOT, G. **Las letras pré-colombinas**. México: Siglo Veintiuno, 1979.

¹³ Não confundir com seus equivalentes poéticos, homônimos. Baudot levanta a hipótese de que as versões dramáticas poderiam tratar-se de composições mais completas que teriam surgido inicialmente como ensaios poéticos.

intimamente ligada a uma parte dos rituais religiosos, o drama, por sua vez, era uma literatura cuja representação tinha por finalidade a própria literatura de entretenimento.

Geralmente, as cerimônias festivas contavam com a representação de comédias, chamadas *aranways*, que eram “una representación jocosa que utilizaba frecuentemente la música y el canto para enriquecer el juego escénico” (BAUDOT, 1979, p. 204), encenados na forma de trabalhos campestres e vida familiar. As tragédias, por sua vez, chamadas *wankas*, que seriam um “drama histórico, consagrado en general a personajes ilustres ya desaparecidos, pero sin que se excluya, en este género, la intriga amorosa” (BAUDOT, 1979, p. 252), também eram encenados, como é o caso de *Ollantay*. Sobre a representação dos *aranways* e dos *wankas*, sabe-se que aconteciam em um local amplo chamado *aranwa*, cujo centro simulava um jardim formado por plantas reais cortadas ou plantas artificiais, que se chamava *mallki*, onde os atores representavam seus papéis.

De toda a arte dramática inca, pouco resta. Embora tenha continuado sendo composta e representada ao longo do século XVII, “a veces coexistiendo, y a veces mezclándose con los temas, las formas dramáticas y la lengua española en si misma” (LUCIANI, 2006, p. 280), além dos autos sacramentais compostos majoritariamente por clérigos espanhóis seguindo o estilo indígena, se recuperaram poucos, como *Ollantay*, um *wanka*, somente descoberto tardiamente no século XVIII, e que será mais detidamente analisada adiante.

4. O Novo Mundo e a velha literatura: literatura hispano-americana de influência europeia

Se no território hoje chamado de Peru, como vimos, existiu uma tradição dramática autóctone, o mesmo passava no Velho Mundo, e no mesmo período temporal, com as formas dramáticas medievais. Essas formas medievais, no entanto, não nos interessarão, mas sim as inovações que a sucederam, no período renascentista, que coincidiu com a chegada dos espanhóis ao Novo Mundo. Tais inovações chegadas do além-mar, como vimos na primeira seção, se conjugaram com a tradição autóctone, numa espécie de mestiçagem cultural entre colonizado e colonizador. Na presente seção, entretantes, cabe lembrar um pouco da tradição dramática renascentista e como ela influenciou a América Hispânica enquanto colônia.

As noções artísticas do período renascentista se fortaleceram na Espanha durante o século XVI, motivado pelo financiamento vindo das colônias americanas. Tal movimento de “idas e vindas”, da Espanha para as colônias hispano-americanas, permitiu que, não só a Espanha fosse artisticamente financiada, como também que a arte renascentista fosse levada até as colônias – aqui, não levantaremos a questão de se houve ou não um renascimento americano, levando em consideração somente a chegada de influências literárias que não a indígena ao Novo Mundo. Nesse período, o teatro espanhol experimentou um processo de secularização, “la antigüedad clásica se convirtió en fuente tanto de inspiración temática como de modelos formales [...] El teatro histórico, la comedia de costumbres, la comedia romántica, las obras pastorales y las mascaradas cortesanas florecieron todos en el renacimiento teatral español” (LUCIANI, 2006, p. 282). Ou seja, afasta-se de um teatro de caráter religioso, que imperou durante o medievo, e aproximou-se de um teatro popular de caráter cômico e burlesco, com a exploração de diversos temas que mesclavam o profano e o sagrado, recuperando o período clássico. Esse teatro era apresentado fora das igrejas, para a corte e para o povo.

O período e o teatro renascentista foram muito complexos e apresentaram, como qualquer outro período, uma grande quantidade de diferenças cronológicas, regionais e sociais, que fica bastante claro quando voltamos o olhar para a América hispânica e nos damos conta que esse Renascimento hispano-americano em muito diferia do Renascimento surgido na Itália. Aqui, o estilo entrara em contato com regionalismos e outras camadas sociais – a dos índios.

Nesse sentido, parece importante compreender a necessidade de um teatro de corte, que desabrochou no mundo renascentista. Importante porque através deste tipo de teatro, um teatro mais popular, era possível que os membros da sociedade participassem de um mundo que se apresentava como um outro mundo – e daí que *Ollantay*, por exemplo, apresenta um jogo teatral onde aconteciam estranhamentos e reconhecimentos (mestiçagem do *corpus*) que permitiam tanto o divertimento como o questionamento sobre a ordem pré-estabelecida, como discutiremos na próxima seção. O encontro com o Novo Mundo ocorreu, portanto, quando o teatro espanhol entrava em uma nova fase de expansão, diversificação e codificação.

Ao contrário do teatro quéchua que, como vimos na seção anterior, pouco sobreviveu até os dias de hoje, o teatro espanhol de expressão renascentista não só sobreviveu, como também exerceu influência dominante no teatro colonial (podemos perceber isso mesmo nos dias atuais, se observarmos como se constitui o fazer teatral), ou seja, enquanto um desaparecia ou era assimilado, o outro se fortalecia, devido ao “tráfico contínuo de textos, companhias de teatro e incluso dramaturgos *que* aseguraban el dominio de las modas teatrales de la madre pátria sobre sus posesiones de ultramar” (LUCIANI, 2006, p. 282-283).

O teatro europeu chegou a terras americanas já com os primeiros exploradores e conquistadores, pela atuação dos próprios como modo de distração, ainda nas caravelas, de curtas obras cômicas. Esse, no entanto, não foi o primeiro encontro artístico das culturas espanholas e quéchuas. Os missionários-jesuítas, que seguiram os conquistadores, usaram o teatro como modo inicial de comunicação para instruir os índios no cristianismo, mesclando as línguas nativas com o espanhol, e o estilo renascentista com o estilo autóctone. Poucos desses textos sobreviveram, mas pode-se dizer que esse seria o gérmen de um teatro hispano-americano e mestiço.

5. *Ollantay*: o encontro dramático entre dois mundos

Conhecido desde o século XIX, mais precisamente desde o ano de 1837, quando da publicação de fragmentos no diário *Museo erudito*, *Ollantay* foi publicado integralmente pela primeira vez somente dezesseis anos depois, em 1853. Registros mais antigos, no entanto, apontam um manuscrito boliviano de 1735, mais de um século antes da publicação de seus primeiros fragmentos. Como vimos anteriormente, recuperar a literatura da América Colonial não é dos trabalhos de investigação mais simples, em razão do poder decompositor do tempo, o que, de antemão, nos dá uma forte pista para a imprecisão do momento exato de composição do drama quéchua. Quando haveria surgido *Ollantay*? Quais suas origens? Quem é seu autor? Miguel Ortiz, António Valdés, Juan de Espinosa Medrano, Vasco de Contreras Valverde, Blas Valera ou nenhum deles? Seria colonial ou pré-colonial? Não são perguntas fáceis de responder. Nessa seção, não pretendemos respondê-las, mas discutir as hipóteses concebidas com base no que se conhece do drama, levando em consideração as particularidades da literatura indígena e da hispano-americana, já mencionadas nesse trabalho.

A tragédia ou *wanka* (como o chamavam em quéchua) *Ollantay* se passa ao longo de dez anos, entre os anos 1461 e 1471, se tomamos por base os principais personagens históricos presentes na narrativa, o imperador Pachacutec¹⁴ e seu sucessor, Tupac Yupanqui¹⁵. Narra o amor impossível entre Ollanta, cuja nobreza, talentos militares e serviços à coroa elevaram ao cargo de general e a *ñusta*¹⁵ Cosi Ccoyllur, filha de Pachacutec. Contrariando as tradições incaicas que diziam que membros da família real só poderiam casar-se com outros membros da realeza, Ollanta pede a Pachacutec permissão para contrair matrimônio com Cosi Ccoyllur, pedido que é negado, mas não sem antes provocar a ira e o desgosto do imperador, que tinha grande estima por Ollanta e não esperava tamanha “traição”. Pachacutec, então, prende sua filha mais querida na casa¹⁶ das virgens consagradas ao deus Sol com o intuito de mantê-la longe de Ollanta, ignorando – até aquele momento – que Ollanta já havia desposado a Cosi Ccoyllur e consumado o casamento que culminaria no nascimento de Ima Súmac. Tomado pela raiva a negativa de Pachacutec e procurado por seus crimes, Ollanta foge da capital, sendo seguido por seus companheiros que se estabelecem em Ollantaytambo, fortaleza na qual o também general Rumiñahui, sob ordens de Pachacutec, tenta conter a rebelião de Ollanta. Todas as investidas, no entanto, são frustradas, e Pachacutec morre sem vencer a Ollanta.

Quando morre Pachacutec, Túpac Yupanqui, irmão de Cosi Ccoyllur, é eleito como sucessor, tornando-se o novo imperador inca. Rumiñahui, adotando uma nova estratégia, se finge inimigo do imperador, cometendo o crime de invadir a casa das virgens do Sol e sendo condenado ao exílio. Rumiñahui, então, segue para Ollantaytambo, onde alega ter sido maltratado pelo novo imperador. Desse modo, Rumiñahui é recebido na fortaleza de Ollanta e integrado entre o grupo de maior confiança do mesmo. Durante a noite, no entanto, Rumiñahui abre os portões da fortaleza que sigilosamente é invadida pelos exércitos de Túpac Yupanqui, que vencem a Ollanta e o levam de volta a capital inca, como prisioneiro. Chegando a Cusco, Ollanta é apresentado ao novo imperador que, diferentemente de seu predecessor, perdoa a Ollanta, alegando que este já havia recebido seu castigo. Paralelamente a esses acontecimentos, Cosi Ccoyllur é encontrada por sua filha, Ima Súmac, em uma masmorra e levada ao imperador, que concedia o perdão a Ollanta. Túpac Yupanqui, então, dá seu consentimento para a união da princesa e do general, permitindo que vivam felizes.

Como se pode perceber, ao observar mais atentamente a obra anônima, o amor entre Ollanta e Cosi Ccoyllur assume características de pano de fundo para a história principal, profundamente política, e possivelmente baseada na lenda de Ollanta que, ao contrário do *wanka*, não possui final feliz, aproximando-se muito mais do que entendemos por tragédia. A lenda que teria dado origem ao drama narra o amor entre um importante general, Ollanta, e uma virgem consagrada ao Sol, amor impossível, pois fere a estrutura de funcionamento do império incaico. Ollanta pede a Túpac Yupanqui que passe por cima da lei imperial e aceite a união entre ele e a virgem da casa do Sol. O imperador não permite e se inicia uma guerra entre Ollanta e Túpac Yupanqui. Aqui, surge o general Rumiñahui, que viola a lei imperial e, após sua condenação, foge da prisão e pede exílio a Ollanta, que fora seu amigo. Ollanta recebe Rumiñahui e este o trai,

¹⁴ Nono imperador inca, governou de 1438 a 1471, sucedido por Tupac Yupanqui. ¹⁵

Décimo imperador inca, governou de 1471 a 1493.

¹⁵ Princesa.

¹⁶ Espécie de templo semelhante a conventos, onde mulheres – em geral da realeza – dedicavam-se a cultuar ao Sol. Não podia ou deveriam manter contato com o mundo exterior.

levando-o a derrota. Antes que Ollanta se mate, Rumiñahui o prende, para que o imperador possa castigá-lo como devido.

Desse modo, podemos perceber que *Ollantay* possui um foco duplo, como pontua Macchi, por um lado temos Ollanta “quien se rebelará contra Pachacutec levantando el Antisuyu, pero será finalmente derrotado, condenado y perdonado por Tupac Yupanqui” (MACCHI, 2009, p. 258-259) e, por outro lado, Cosi Ccoyllur, amor de Ollanta e filha do imperador

quién será encadenada durante diez años en una reclusa celda en la casa de las vírgenes del Sol por haber sido pedida por Ollanta en matrimonio. Allí será descubierta por Ima Sumaj [...] su hija [...] [que] resolverá la segunda intriga cuando, arrojándose a los pies del Inca, salve a su recién descubierta madre de la muerte y del cautiverio: encuentra a su padre y permite una bendecida unión de Ollanta y Kusi Qóyllur con el auspicio y la protección del nuevo inca (MACCHI, 2009, p. 258-259).

Ambas as intrigas possuem um fundo romântico, mas que se separa em determinado momento. A princesa é retirada de cena e o enfoque do drama passa a ser no espaço público do império. Questões políticas são ressaltadas, a respeito da posição do próprio Ollanta na sociedade inca e também do papel dos soldados na pirâmide social (de sair em expedição para conquistar novas regiões e novos povos, aumentando assim o império), tema discutido por Ollanta e Orcco-Huarancca como justificativa para a rebelião contra o imperador, presente no trecho abaixo.

Orcco-Huarancca – [...] Que no llegue aquel día en que cada año salgamos a aquellos remotos pueblos a derramar nuestra sangre; para cortar al Inca y a los suyos la provisión de víveres que han menester.
Ollanta – ¡Capitanes! Escuchad las órdenes de Orcco-Huarancca que manda que descanséis. Conservadlas en vuestra memoria, aun cuando se cubra de luto todo Anti-Suyu. Tengo bastante coraje para hacer saber al Inca que desista este año de acometer a Anti-Suyu. (BARRANCA, 1996, p. 51)

Que é o inverso do que diz anteriormente Ollanta quando da negativa de Pachacutec a seu pedido de contração de matrimônio: “Ollanta – [...] Desde hoy en adelante he de ser tu implacable enemigo: romperé tu pecho sin piedad, rasgaré en mil pedazos tu corazón: les daré de comer a los cóndores a ese Inca, a ese tirano [...] ¿Todavía me dirás: no te doy a mi hija?” (BARRANCA, 1996 p. 43), que se pautava pelo ódio de não ter seu pedido aceito e não pelas crueldades de Pachacutec (inversa a bondade de Tupac Yupanqui, que representa a restauração da normalidade política – não sem modificar-se para adaptar-se as exigências do momento).

Tanto a lenda de Ollanta como o próprio drama *Ollantay*, em muito se assemelham ao que ocorreu com Atahualpa¹⁷, que não possuía direito ao trono, pois não era o sucessor direto do Huayna Capac de acordo com a estrutura governamental do império, mas que, apesar disso, aspira ao poder, recorrendo à nobreza do mérito e não a do sangue. Quando Ollanta se rebela contra Pachacutec, ele está rompendo com o círculo de poder. Pachacutec representa a perpetuação de uma tradição e Túpac Yupanqui, e não Ollanta,

¹⁷ Décimo terceiro e último imperador inca. Irmão de Huascar, herdeiro legítimo. Foi assassinado por Francisco Pizarro durante o frágil período que foi a conquista do povo inca, permeado por guerras internas em razão da legitimidade (ou não) da posição de Atahualpa como imperador e externas, com a chegada dos colonizadores.

representa a quebra de tal tradição, pois surgem novos interesses políticos. Como aponta BendeZú:

se puede pensar [...] que el nuevo inca tenía interés en contar a su favor con las excepcionales cualidades políticas y militares de Ollántay [...] Túpac Yupanqui mostraba un razonamiento político diferente al de Pachacútec, con mayor visión de futuro y apertura (BENDEZÚ, 1996, p. 18).

Mas, afinal, qual a importância do motivo histórico-político de *Ollantay* para sua análise literária? Como já dissemos anteriormente, *Ollantay* é um *wanka*, ou seja, “drama histórico, consagrado em general a personajes ilustres ya desaparecidos, pero sin que se excluya, en este género, la intriga amorosa” (BAUDOT, 1979, p. 252), o que justifica, para nós, a importância de se atentar para os motivos históricos que se interpenetram a/em *Ollantay*. Outro ponto, é compreender melhor as três hipóteses de autoria do drama, que podem ser observadas dentro do próprio texto, tanto em sua estrutura – mestiça/*criolla*, como observaremos –, como em sua história – de motivo intrinsecamente inca – ou em seu registro no alfabeto ocidental – de responsabilidade espanhola ou, no mínimo, de um mestiço que dominasse tanto o quéchuá como o espanhol.

A primeira das hipóteses autorais sustenta que *Ollantay* é de origem inca, baseando-se no fato de que a história (como vimos anteriormente, *Ollantay* é profundamente político, e em muito se assemelha com o que vivia o povo inca, característica própria do *wanka*, que se baseia em fatos históricos), os personagens (em sua maioria, baseados em personalidades reais, como por exemplo, para além dos imperadores, o próprio Rumiñahui, que foi um general inca de grande prestígio), a ambientação (chamo atenção, mais especificamente, para o local de exílio de Ollanta, Ollantaytambo, cidade inca que serviu como forte durante a conquista espanhola) e a linguagem, que podemos observar na pureza idiomática e na perfeição da expressão poética (os *arawis* presentes na obra), próprios da literatura inca, e que tornariam impossível uma origem espanhola.

Em *Ollantay*, há três *arawis*. O primeiro deles, que aparece no quinto quadro do primeiro ato, canta o amor desgraçado de Ollanta pela princesa proibida, evocando os perigos de paixão amorosa por meio da simbologia da *tuya*, que é um pássaro (calandria) de cor negra e amarela que sofreria ameaça de morte ao comer um grão de milho do que lhe é permitido. Podemos interpretar como uma analogia a aquilo que lhe é cabido, aquilo que lhe é permitido. A Ollanta e a Ccosi Ccoyllur não lhes era permitido contrair matrimônio, sob ameaça de morte, assim como a *tuya* não podia comer um grão sequer de milho, pois seu destino seria o mesmo: o castigo. Em sua edição de 1994¹⁸, versão de José Sebastián Barranca, observamos a seguinte construção poética deste primeiro *arawi* mencionado, como pode ser visto no fragmento a seguir:

De mi Princesa la mies
Pajarillos no comáis, Ni
terminéis con el maíz
Que sin dudar lo tierno es.
¡Ay Tuya! ¡Tuya!
Es él blando en su interior,
Aunque su corteza es dura; De
sus hojas la ternura

¹⁸ Reimpressão em julho de 1996.

No marchitéis con ardor.
¡Ay Tuya! ¡Tuya!
Cuidado pues golosillos,
Que a millares os cojamos
En la trampa, que os hagamos
Lanzar tristes chirridillos.
¡Ay Tuya! ¡Tuya!
[...] (BARRANCA, 1996, p. 36-37)

Que difere da que se pode ver na versão mais antiga de Jesús Lara, presente em *La literatura de los quechuas*, de 1961, como pode ser observado no fragmento a seguir:

No comas ya, pajarillo,
tuyita, tuyita mía, en el
predio de la infanta, tuyita,
tuyita mía, no vayas a
consumir, tuyita, tuyita mía,
el apetecible maíz, tuyita,
tuyita mía, está blanco aún el
grano, tuyita, tuyita mía, y
enjustas aún las mazorcas,
tuyita, tuyita mía, muy
blanda está la sustancia,
tuyita, tuyita mía, [...]
(LARA apud. BAUDOT, 1979, p. 230)

E, se nos aproximamos no tempo ao invés de nos distanciarmos, sequer podemos estabelecer uma comparação, pois na versão de César Miró e Sebastián Salazar Bondy, uma adaptação ao teatro moderno publicada em 2008, nenhum dos três *arawis* sobreviveu, havendo sido eliminados os três do texto final. Com isso, podemos chegar à conclusão de que, a medida em que se distancia da versão publicada pela primeira vez em 1853, mais se perdem características quéchuas. Nas versões de Barranca e de Lara, no entanto, podemos perceber em comum algumas características próprias dessa poesia inca. Primeiramente, a presença do tema intimista, que não canta o sentimento do eu-lírico diante da natureza andina, mas do próprio sentimento amoroso do eu-lírico diante de um outro alguém, em geral seu amor impossível. Em segundo lugar, a presença de assonâncias que dá aos *arawis* de *Ollantay* uma musicalidade própria da oralidade, que teria a ver com sua origem indígena, oral, cujas assonâncias seriam mais fáceis de declamar em cena que os versos brancos (embora estes também estejam presentes em *Ollantay*).

O mesmo pode-se observar nos outros *arawis* cantados no drama. Como podemos observar também no segundo deles, que pinta um caminho dramático realizado por duas pombas apaixonadas separadas pela neve e pela morte, pintando a tragédia da ausência, característica temática dos *arawis*.

Dos queridas palomitas
Tienen pesar, se entristecen,
Gimen, lloran, palidecen,
Con un inmenso dolor
Ambas fueron
sepultadas.

De la nieve en la espesura,
Y cuya guarida dura Era
un árbol sin verdor.

La una a su compañera
Perdióla súbitamente,
Un día que fue inocente
Su mantención a
buscar.

Al pedregal va tras ella
Pero la encuentra ya muerta
Empezando, al verla yerta,
Triste en su lengua a
cantar:

-¡Corazón! ¿do están tus ojos?
¿Y ese tu pecho amoroso/
¿Do tu corazón virtuoso
Que con ternura me amó?
¿Y dónde tus dulces labios Que
adivinaban mis penas?
Sufriré, pues, mil condenas;
Ya mi dicha concluyó. (BARRANCA, 1996, p. 38).

Registro diferente do que pode ser visto na versão de Lara:

Dos enamoradas palomas
suspiran, lloran y se afligen,
porque la nieve las separa en
un tronco seco y carcomido.

La una ve que se ha perdido
en la soledad del páramo su
tierna y dulce compañera,
que nunca de ella se
apartaba.

La otra paloma también
sufre con el recuerdo de la
amada, cree que ya ella ha
perecido y de esta manera le
canta:

-¿Dónde, paloma, están tus ojos, dónde tu pecho delicado, tu corazón
que me envolvía en su ternura, tu voz que tierna me nombraba?
(LARA apud. BAUDOT, 1979, p.
231)

E que sequer está presente na de Miró e Bondy. Podemos perceber em ambas as edições a recorrência desse tema que evoca não apenas o ser amado, mas também as coisas e a paisagem que fazem do ser amado um ser ligado com a natureza ao redor – vemos isso seja pela menção a pássaros (a *tuya*, a pomba) ou mesmo no que diz respeito ao próprio cenário (a neve, os paramos, as montanhas, etc.) e a comparação da amada com elementos da natureza (a lua, o sol, as flores, etc.). Vale ressaltar que o sentimento aqui não seria de misticismo, como se vê nos *jaillis* sagrados, e sim emocionais, ou seja,

com o intuito de representar o amor entre um homem e uma mulher de todas matizes possíveis.

No terceiro *arawi* presente em *Ollantay*, temos a volta da pomba, dessa vez usada como simbologia para exaltar a beleza da mulher amada que chora por uma paixão sem esperanças. Mais uma vez, os registros da poesia diferem nas edições analisadas.

Canto

Una paloma he criado,
Que perdí en un momento,
Busca en la comarca atento.
Y averigua donde está.
Pues, ella tiene por nombre
Por su rostro tan gracioso
Ccoyllur, nombre armonioso
Que dice con su beldad.
Su lozana frente iguala
A la Luna en hermosura,
Cuando brilla en la tersura
De la celestial región
Y las dos resplandeciendo
Con singular bizarría,
Causando están alegría
Y hechizando el
corazón.
Y sus cabellos reflejan
Del blanco y negro, colores
Que ornan sus sienes cual flores,
Resaltando su esplendor
Y sus dos hermosas cejas
En su rostro inmaculado
Son el iris matizado De
la mañana al albor.
Y sus ojos son dos soles
Fijos en su faz radiante;
Su mirada penetrante Hace llorar y gemir.
(BARRANCA, 1996, p. 45-46)

Enquanto na versão de Lara vemos:

En un paraje deshabitado perdí de pronto
a la paloma que me crié.
Búscala siempre por estos valles: tal vez te sea
dado encontrarla.

De amor florece su hermoso rostro,
se llama Estrella.
No te equivoques delante de otra,
fácil es verla.

Luna y sol surgen sobre su frente
como rivales;

Juntos la bañan, y el inefable
su regocijo.

Su cabellera, tan suave y negra,
gana en las trenzas:
El negro prieto y el noble blanco se sus orejas, cómo rutilan.
(LARA apud. BAUDOT, 1979, p. 232)

Como nos outros dois casos, a edição de Miró e Bondy suprimiram o canto. Pode-se observar nos três *arawis* presentes em *Ollantay* que o sentimento amoroso ultrapassa os limites dos versos e das estrofes, associando-se a vida, a natureza e até a religião, traço comum ao estilo quéchua. Ainda que o tema do amor doloroso em razão da separação dos amados seja comum a literatura universal, nos *arawis*, como pontua Cáceres Romero, esse sentimento é expresso de maneira:

secuencial, ritualizado en el acto de amor de algún modo es escenificado, de acuerdo a la carga emotiva que lo genera; de ahí que las descripciones poéticas, para dar la imagen del hecho poético, no siempre se expresan en forma detallada, sino en un conjunto de carácter alegórico con el que procura definirse en un contexto más generalizado. Así, si pudiera existir algo anecdótico en la separación o despedida de los enamorados, se daría en una peculiar modulación que, a veces [...], se traduce en efectos otomatopéyicos (CÁCERES ROMERO, 2009, p. 21).

Naturalmente, o fato de que tais cânticos estão em língua espanhola – e não em quéchua – não pode ser desconsiderado. Para além da primeira hipótese mencionada, existe uma segunda que defende a origem puramente hispânica de *Ollantay*. Ou seja, a obra teria surgido pós-conquista, por mãos espanholas ou *criollas*, que apenas usam o cenário inca, sem a ele pertencer. Como aponta Bendezú, a hipótese “se ha defendido en alusión a los notables elementos léxicos y retóricos españoles que se hallan en el drama [...] en el importante nivel de la forma la composición métrica ostenta el verso octosílabo y la rima regular, inherentes a la literatura española” (1996, p. 10).

Ao longo de todo o período colonial espanhol, fosse em território inca ou não, a língua representou um retrato do poder. O espanhol era a língua do dominador, enquanto o quéchua era o dialeto do colonizado, de tal modo que a comunicação escrita se dava na língua dominante, o espanhol. Não quer dizer que não se publicaram textos em dialeto indígena, mas este tipo de produção acontecia dentro da igreja, com fins catequizantes. Sendo assim, desde o século XVI o espanhol ocupa a posição de língua oficial e, portanto, foi por meio dele que se escreveu sobre o mundo inca e dos demais povos colonizados.

Mas não é esse o único motivo apontado como prova de uma origem espanhola. Como pontua Maccarini:

Desde la transgresión a leyes sociales y religiosas, hasta la sublevación militar; con el tabú de una maternidad prohibida, el ostracismo de la magra y el triste destino de la niña bastarda; en fin, con la familia del Inca quebrada, más las intrigas de una guerra, que ha de abarcar dos reinados y a la que solo podrá ponerle fin la traición, todo, hasta el mismo momento en que es tomado prisionero Ollanta, corresponde a la estructuración de un drama trágico, como lo entiende el mundo europeo (VILLAGRA et al., 2011, p. 315).

Olivares, por outro lado, recorda que

El drama *Ollantay*, tal como existe ahora, fue arreglado para la representación, dividido en escenas, y perfeccionado con los conocimientos teatrales de la época hispánica; pero quichuistas competentes piensan que la mayor parte de los diálogos, discursos y trozos líricos, datan de un período anterior a la conquista (OLIVARES apud. VILLAGRA et al., 2011, p. 314).

Referindo-se, assim, a uma literatura situada no conflitivo cruzamento entre duas sociedades e duas culturas, dando lugar a terceira hipótese: a de que *Ollantay* é de origem mestiço e resultado do processo de transculturação. Cornejo Polar, sobre a heterogeneidade da literatura, diz que “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad” (CORNEJO POLAR, 1978, p. 12), o que em muito tem a ver com a zona ambígua em que se encontra o texto *Ollantay*, que se aproxima e se distancia de ambas culturas viventes no período, afinal, a literatura indígena não deixou de ser produzida paralelamente a espanhola, e naturalmente, convivendo, elas se misturariam, se mestiçariam.

Assim, pode se supor que *Ollantay* foi escrito por um *criollo* que dominava a língua espanhola (que até poderia ser algum dos possíveis autores mencionados no início dessa seção), tendo como base um texto oral (a lenda) de origem inca, porque é aceitável que “el copista haya recreado el drama insertando elementos españoles y su perspectiva propia, de tal modo que la obra final resulta ser tanto de origen incaico como de origen colonial” (BENDEZÚ, 1996, p. 10). Já observamos diversas vezes que é muito difícil, para não dizer impossível, inscrever *Ollantay* a uma origem homogênea, a criação ou recriação de *Ollantay* nada mais é que uma literatura inscrita em um universo heterogêneo e, portanto, também heterogênea, mestiça, transcultural.

6. Considerações finais

Ao iniciar os estudos de *Ollantay*, ficou clara a necessidade de se destacar e explorar a importância do contexto sociocultural no qual estava inserido. Pensar no local de criação e de circulação do drama andino tem muito a ver com seu processo de produção, ou seja, as características indígenas e espanholas inscritas nesse texto colonial.

Não se pode esquecer que este ambiente no qual se encontrava o drama corresponde a um ambiente de grandes choques culturais, superposições de expressões, extinção de métodos antigos e criação de novos. Este fenômeno, que discutimos neste ensaio, passou pelo processo de transculturação, quer dizer, uma interculturalidade, a conjugação de opostos criando um novo produto que obedeceria – e obedeceu – a outras regras, como podemos observar não somente em *Ollantay*, mas em outros textos literários e projetos culturais da época. Não é possível identificar esses textos e estes projetos como pertencente a uma ou a outra cultura, e sim como interculturais, um legado híbrido, mestiço, ou mais bem *criollo*.

Essa impossibilidade de se precisar a origem de *Ollantay* gestou uma série de hipóteses que levou o texto ao centro de várias polêmicas. Qual é a origem de *Ollantay*? Quem é seu autor? Essas polêmicas, no entanto, não são o que motivaram esse artigo/ensaio e nem devem ser a razão primordial para o estudo dessa obra ímpar. O que importa aqui é a interculturalidade de *Ollantay*, as modificações causadas pelo transpasso linguístico da oralidade para o texto escrito, as informações de uma cultura a outra, seus muitos vínculos com a cultura da época e com a cultura do passado. Um material muito

complexo e muito rico que deve ser a razão de se estudar esse texto: a possibilidade de se reconstruir uma cultura apagada ou, ao menos, esquecida em detrimento a cultura europeia, que é a cultura indígena e a que se desenvolveu a partir da conjugação das duas.

Referências

- BARRANCA, José Sebastián. **Ollantay**. Lima: Mantaro, 1996.
- BAUDOT, Georges. **Las letras precolombinas**. México: Siglo Veintiuno, 1979.
- CÁCERES ROMERO, Adolfo. **Poesía quechua del Tawantinsuyu**. Buenos Aires: Del Sol, 2009.
- CERDA, Raymi Demetrio. Repositorio Académico de la Universidad de Chile, 2014. **Ollantay; relectura de una obra dramática colonial como legado histórico teatral**. Disponível em: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/117521>.
- CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, LimaBerkeley, año 4, n. 7/8, p. 7-21, 1978.
- DE LA VEGA, Inca Garcilaso. **Comentarios Reales de los Incas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIENHARD, Martín. **La voz y su huella**. Cuba: Casa de las Américas, 1990.
- LUCIANI, Frederick. “Teatro hispanoamericano del periodo colonial”. In: ECHEVARRÍA, Roberto González e PUPO-WALKER, Enrique (org.). **Historia de la literatura hispanoamericana colonial: del descubrimiento al modernismo**. Madrid: Gredos, 2006. p. 280-304.
- MACCHI, Fernanda. **Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII**. Espanha: Iberoamericana, 2009.
- MIRÓ, César; BONDY, Sebastián Salazar. **Ollantay**. Lima: Peisa, 2008.
- O’GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. México: FCE, 2003.
- ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- ROSTWOROWSKI, María. **Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.
- VILLAGRA, Irene; DEL ESTAL, Eduardo; MACARRINI, Manuel. **Concurso nacional de ensayos teatrales: Alfredo de la Guardia**. Buenos Aires: Inteatro, 2011.