

SERGE GRUZINSKI

A colonização do imaginário

*Sociedades indígenas e ocidentalização
no México espanhol
Séculos XVI-XVIII*

Tradução
Beatriz Perrone-Moisés



Φ221-
112

Copyright © 1988 by Éditions Gallimard

Título original

La colonisation de l'imaginaire —
Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol
xvi^e-xviii^e siècle

Capa

Ettore Bottini

Preparação

Cacilda Guerra

Revisão

Ana Maria Barbosa

Carmen S. da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)
(Camara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Gruzinski, Serge

A colonização do imaginário : sociedades indígenas e occidentalização no
México espanhol. Séculos xvi-xviii / Serge Gruzinski ; tradução Beatriz Per-
rone-Moisés. — São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

Título original: La colonisation de l'imaginaire

Bibliografia

issn 85-359-0361-5

1. Índios do México — Assimilação cultural 2. Índios do México —
Primeros contatos com europeus 3. Índios do México — Religião 4. México —
Civilização — Influências espanholas 5. México — Colonização 1. Título.

03-1893

cdb-972

Índice para catálogo sistemático:

1. México : Civilização : História 972

[2003]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707 3500

Fax (11) 3707 3501

www.companhiadasletras.com.br

Sumário

Prefácio à edição brasileira — Beatriz Perrone-Moisés	9
Introdução	13
1. A pintura e a escrita	21
A rede furada	33
Um novo olhar	41
As transformações da expressão pictográfica	59
O último Renascimento	86
2. Memórias de encomenda	113
3. Os <i>Títulos primordiales</i> ou a paixão pela escrita	152
4. A idolatria colonial	218
A idolatria em questão	254
5. A cristianização do imaginário	271
6. A captura do sobrenatural cristão	295
7. Culturas em suspenso	334
Culturas compostas	336
Interlocutores forçados	381
Os primeiros golpes da modernidade	389

1. A pintura e a escrita

É difícil imaginar a extraordinária complexidade, o peso demográfico e a diversidade cultural do México às vésperas da Conquista espanhola. Antes de explorar uma das características mais notáveis desse universo, para podermos nos mover nele, é preciso estabelecer algumas referências essenciais. Sabe-se que o México central — de Michoacán e do Bajío, da fronteira chichimeca, ao norte, à região de Oaxaca, ao sul — abrigava então uma população densa, dispersa em numerosas comunidades e várias grandes aglomerações. Calcula-se que entre 10 e 25 milhões de habitantes povoavam aquelas terras em 1519.¹ O conjunto configurava um mapa lingüístico, cultural e político especialmente denso. No centro, nos vales do México, de Toluca e de Puebla, no Morelos semitropical e numa parte de Guerrero dominavam as populações de língua náuatle. Os purepechas ocupavam Michoacán, enquanto ao sudeste zapotecas e mixtecas compartilhavam as montanhas de Oaxaca. Estes eram os grupos mais poderosos. Menos numerosas ou menos influentes, outras populações possuíam uma personali-

dade e uma história que nos impedem de confundí-las com as precedentes. Vejam-se os mazahuas e sobretudo os otomis do norte do vale do México, da Sierra de Puebla, de Tlaxcala; os chontales de Guerrero, os mixes, os triques, os chatinos — para mencionar apenas alguns — da região de Oaxaca. É impossível dar a cada um desses povos, a cada uma dessas culturas, a atenção que merece. Pode-se, no máximo, ter sempre em mente que eram várias e variadas, inter-relacionadas de diversos modos, e que pertenciam a famílias linguísticas extremamente diferentes: yutoasteca para o náuatle, maia para o mixe, o zoque e o totonaca, macrootomangue para o mazahua, o otomí e o mataltzínca, o mixteca e o zapoteca, enquanto o tarasco (ou purepecha) de Michoacán constitui um caso à parte. Algumas línguas dominavam esse mosaico: o mixteca, o zapoteca, o tarasco e sobretudo o náuatle dos vales centrais, que servia de língua franca nas outras regiões.

Ao sul do Bajío, povoado por nômades chichimecas caçadores e coletores, sociedades camponesas sustentavam, com seus tributos, grupos de artesãos, sacerdotes, guerreiros e comerciantes, no âmbito de unidades políticas que os Nahuas chamavam de *tlatoxotl*, os espanhóis de “senhorias”, e que os pesquisadores anglosaxões denominam *city states*, cidades-estados, embora não fossem, na verdade, nem cidades no sentido grego, nem Estados no sentido moderno do termo. Uma *city state* é, antes, uma nebulosa formada por um centro político, administrativo e urbano (diversamente desenvolvido dependendo da etnia) e por uma série de aldeias e vilarejos, ou fazendas dispersas. Essas aldeias e vilarejos correspondiam, entre as populações nautas, aos *calpulli*, isto é, unidades territoriais, fundadas no parentesco, com relativa hierarquia de linhagens, tendência à endogamia, propriedade comunal da terra, solidariedade material e militar e culto de um deus tutelar, o *capulheotl*, cuja força residia numa imagem ou num pacote sagra-

do... Pelo menos é isso que se pode deduzir de fontes ao mesmo tempo abundantes, contraditórias e lacunares.²

Por meio de alianças livres ou impostas, as confederações seladas entre as senhorias levavam à formação de unidades políticas de tamanho e duração variáveis, mais ou menos centralizadas, como as que foram constituídas pelos mixtecas de Tlantonco, os nautas de Tlaxcala e sobretudo os de México-Tenochtitlán, de Texcoco e de Tlacopan, no vale do México. As alianças eram feitas e desfeitas ao sabor das invasões e deslocamentos de população. Foi desse modo que, ao longo dos três séculos que precederam a Conquista espanhola, povos do norte, de língua náuatle, penetraram, em ondas sucessivas, no vale do México e se misturaram às populações locais. “Cidades” — como Culhuacán, Azcapotzalco e Coatlinchan — prosperaram e depois decaíram. No século XV, por volta de 1428, Texcoco e Tlacopan, sob o comando dos mexicas de Tenochtitlán, organizaram uma confederação, uma liga, a Tríplice Aliança, que recolhia os tributos do vale e de regiões bem mais remotas. Constituía no centro do lago de Texcoco e atravessada por canais, Tenochtitlán tornou-se então a maior aglomeração do mundo americano, com uma população superior a 150, talvez até 200 mil, habitantes. Entretanto, não devemos ver nela o centro de um império moderno, de uma burocracia centralizada, ou o foco de uma dominação irresistível. O controle da Tríplice Aliança concretizou-se essencialmente por meio da exigência de pagamento do tributo, da eventual instalação de guarnições, da imposição, ou melhor, da super(im)posição de seus deuses aos panteões locais e, acima de tudo, da constituição de redes extremamente densas de alianças matrimoniais e laços de parentesco. Recém-instalado, esse controle era tão frágil politicamente quanto as hegemonias anteriores, talvez por não possuir uma escrita à altura de suas ambições. Cobria basicamente todo o centro do México, ou seja, um território de aproximadamente 200 mil quilômetros quadrados,³ excetuando-

se, contudo, o Michoacán dos tarascos e a senhoria de Tlaxcala, também nauta, que, ao lado de seus aliados de Huejotzingo e de Cholula, resistiu aos mexicas e à Triplíce Aliança.

Enfim, ao longo de suas migrações ou de sua sedentarização, todos esses povos foram submetidos a incessantes processos de aculturação, de que alguns guardavam a lembrança, opondo os olmecas e toltecas de tempos antigos, portadores dos refinamentos da civilização, aos caçadores e coletores chichimecas, e até evocando os grupos tolteco-chichimecas surgidos de seu cruzamento. Populações antigas e autóctones coexistiam com os recém-chegados, que assimilavam as tradições locais, enquanto prestavam seus serviços. Essas aculturações históricas, essas passagens progressivas do nomadismo à vida sedentária, formavam, é preciso lembrar, o pano de fundo das memórias indígenas. E não devemos considerar essas culturas e sociedades como conjuntos homogêneos: sabe-se que, no caso de Tenochtitlán (e certamente no de outras cidades), diferenças profundas opunham comunidades urbanizadas, voltadas para o comércio e o artesanato, a comunidades rurais. Caso se acrescentem a esses múltiplos registros econômicos, étnicos e históricos as variáveis introduzidas pela diversidade dos grupos sociais, ou até das classes sociais, obtém-se uma imagem caleidoscópica que impede de assimilar os mundos indígenas a unidades estáveis, sociedades monolíticas e imóveis, totalitárias *avant la lettre* ou milagrosamente ancoradas fora da história. Ou de confundí-las com as comunidades camponesas, ou com as populações marginalizadas e exploradas que se tornaram em nossos dias.⁴

Detenhamo-nos nas nobrezas indígenas, pois é em seu seio que aparece um dos traços mais notáveis dessas sociedades. Dentre todos os grupos que dominaram as populações do México central, *achaecharascos*, *taytoho* mixtecas, senhores otomis ou zapotecas, são provavelmente os *pipiltin*, os nobres nautas, os que conhecemos melhor.⁵ Os *pipiltin* legitimavam seus poderes e concebiam o

mundo em que viviam baseados em saberes que conservavam preciosamente. Esses saberes consignavam modos de vida, tradições a serem preservadas, heranças a serem transmitidas, tudo o que, de modo geral, pode designar o termo náuatle *tlapializtli*.⁶ Considerava-se que esses saberes conferiam norma, medida e estabilidade ao cosmo. À sociedade, forneciam uma ordem, uma orientação, um sentido. Pelo menos era o que afirmavam os quatro anciãos que inventaram “o câmputo dos destinos, os anais e o câmputo dos anos, o livro dos sonhos”. Patrimônio antigo, cuidadosamente conservado e utilizado, transmitido de um povo a outro, tais saberes encontravam-se na origem de um sistema educacional singularmente desenvolvido. Templos-escola reservados aos filhos dos *pipiltin* preparavam os futuros dirigentes. Nesses *calmecac*, sâbios — “os que são chamados de donos dos livros de pintura”, “os conhecedores das coisas ocultas”, “os detentores da tradição” — pensavam aos jovens nobres uma educação austera e sofisticada, que associava conhecimentos, modos de dizer e modos de ser. Ali se aprendiam, entre outras coisas, “os versos de canto para cantar os chamados hinos divinos, que eram escritos em caracteres em livros pintados”. Era essa educação que, além do nascimento, distinguia os nobres dos plebeus — os *macehuales* — e fazia deles seres intelectuais e moralmente superiores, os “filhos de gente”, “cabelos” e “unhas de gente”, destinados aos postos de comando.⁸

Mas o essencial é sem dúvida o seguinte. O conjunto dos conhecimentos que exprimiam e sintetizavam a imagem que essas culturas, ou mais precisamente esses meios dirigentes, tinham do mundo tomava a forma de dois modos de expressão aparentemente predominantes e próprios da área mesoamericana: a transmissão oral e a pictografia. Era o que ocorria entre os antigos nautas, os mixtecas e os zapotecas da região de Oaxaca e também — talvez em menor grau — entre os otomis. Os tarascos de Michoacán, por outro lado, parecem ter ignorado a expressão pictográfica, já que

não nos deixaram nenhuma produção comparável a anais ou calendários.

As culturas do México central são, antes de tudo, orais. Dedicavam-se com afínco ao cultivo das tradições orais, a sua codificação, controle e transmissão. As fontes nauas da época colonial guardaram as marcas dessa criatividade em suas mais diversas expressões. Daremos dela apenas um breve resumo, para melhor sugerir a extensão dos registros que cobria. Os nauas distinguiam pelo menos dois grandes conjuntos, que reuniam gêneros numerosos e variados: *cuicatl* e *tlahitoli*. Os *cuicatl* eram os cantos guerreiros, os cantos de “amizade, amor e morte”, hinos dirigidos aos deuses, poemas que aliavam especulação intelectual e metafísica. Os *tlahitoli*, por outro lado, remetiam ao âmbito do relato, da narração, do discurso e da arenga; incluíam-se aí tanto as “palavras divinas” (*teotlahitoli*), que falavam da gesta dos deuses, as origens, a cosmogonia, os cultos e os rituais, como os “relatos sobre coisas antigas”, de tom histórico, as fábulas, as *zazanilli* e os famosos *huehuetlahitoli*, “palavras antigas”, discursos elegantes sobre os mais diversos assuntos: o poder, o círculo doméstico, a educação ou os deuses.

Ensinados nas escolas da nobreza — os *calmecac* —, eram por vezes recitados ou cantados nas grandes festividades que reuniam os *pipilitin*. Os *huehuetlahitoli* eram mais apanágio dos nobres e senhores, mas os hinos e cantos de caráter ritual eram também difundidos entre a população em geral, especialmente nas escolas que lhe eram destinadas. O sacerdote que se encarregava de transmitir-lhes cuidava para que fossem reproduzidos com exatidão — dava-se a ele o título de *tlapizatzin*, “o que conserva” —, enquanto outro era encarregado de examinar os cantos recém-produzidos. O que mostra que uma sociedade sem escrita pode muito bem conhecer tanto a cópia fiel como a censura... É possível que o narrador de *tlahitoli* tivesse mais liberdade de expressão, contanto que fosse um contador agradável e hábil. Mas tudo leva a crer que os “relatos

sobre as coisas antigas” e as narrativas “divinas” fossem igualmente objeto de controle e censura. Estritamente submetida a instituições, ligada a circunstâncias e contextos, a produção oral obedecia, além disso, a um conjunto complexo e sutil de regras internas. A transmissão, o aprendizado e a memorização desse patrimônio lançavam mão dos mais diversos recursos. Assim os *cuicatl*, por exemplo, possuíam um ritmo, uma métrica, uma estilística e uma estrutura próprias. Compunham-se de uma sequência variavelmente densa de unidades expressivas — equivalentes a nossos versos e estrofes — que eram associadas aos pares. Os paralelismos (isto é, os membros de frase simétricos) e os difrasismos (justaposição de duas metáforas que evocam um conceito, como água e fogo para designar a guerra) eram procedimentos constantes. Sílabas intercaladas marcavam provavelmente a métrica, enquanto outras — do tipo *tiqúí, toca, toca, tiqúí* — indicavam talvez o ritmo e o tom do acompanhamento musical. De modo geral, não é possível isolar os *cuicatl* dos meios de expressão que os acompanhavam, ainda que tenhamos perdido completamente seus vestígios, como ocorre com a música e a dança, que ocupavam parte considerável das celebrações públicas. Certamente menos variados, mas igualmente constantes, processos estilísticos análogos estruturavam os *tlahitoli*, entre os quais figuravam o paralelismo, o difrasismo, a acumulação de predicados em torno de um mesmo sujeito, concebida para organizar uma sequência temporal ou servir de explicitações convergentes e complementares. São técnicas de composição que costumam dar a esses textos um ar desconcertante, repetitivo e cumulativo. É que certamente facilitavam seu aprendizado e memorização, na falta de versão escrita, ao mesmo tempo que constituíam guias para a improvisação e a criação.⁹

Que a sofisticação das composições confiadas à transmissão oral, o leque de gêneros, o valor considerável atribuído ao ensino, à eloquência e à palavra não nos façam contudo esquecer que essas

sociedades possuíam também um modo de expressão gráfica. Embora não conhecessem nenhuma forma de escrita alfabética antes da Conquista espanhola, exprimiam-se sobre múltiplos suportes — papel de *amate* de agave, pele de cervo — que, dependendo do caso, tomavam a forma de folhas alongadas e estreitas, enroladas ou dobradas em sanfona, ou grandes superfícies que eram expostas estendidas sobre as paredes. Sobre esses suportes, os índios pintavam glifos. A expressão pictográfica na Mesoamérica possui uma trajetória longa e complicada, para não dizer obscura, que não seria possível resumir aqui (Figura 1).¹⁰ Bastará esboçar o que percebemos das práticas em vigor no México central, entre as populações nautas. Elas articulavam três gamas de signos de desigual importância, que englobamos sob o termo de glifos: *pictogramas* propriamente ditos, que são representações estilizadas de objetos e ações — animais, plantas, pássaros, edifícios, montanhas, cenas de dança, de procissão, de batalha, deuses e sacerdotes etc.; *ideogramas* que evocam qualidades, atributos, conceitos associados ao objeto figurado — um olho significa a visão, as pegadas designam a viagem, a dança, um deslocamento no espaço, o diadema do nobre indica o chefe (*tecuitli*), escudos e flechas exprimem a guerra etc. (digamos de modo geral que, se o pictograma denota, o ideograma conota); e finalmente *signos fonéticos*, pouco numerosos, que aproximam a expressão gráfica dos alfabetos ocidentais. Transcrevendo exclusivamente sílabas, esses signos remetem à toponímia, à antroponímia e à cronologia. A título de exemplo, podemos citar alguns dos sufixos nautas do locativo (*-tlan*, *-tzin*, *-pan*) que entram de diversas formas na composição dos glifos toponímicos. Esse foneticismo em estado embrionário, também conhecido por maias e mixtecas, assemelha-se à criação de charadas, na medida em que recorre a homônimos facilmente desenháveis e identificáveis, que correspondem a um som próximo ou análogo ao que se pretende notar.

O importante é lembrar que a pictografia nauta constituía, às vésperas da Conquista espanhola, um sistema misto cuja fonetização nascente talvez esteja ligada à expansão militar e econômica da Triplíce Aliança, dominada pelos mexicanos. Pode ser que os contatos repetidos com outras etnias, inimigas ou dominadas, tenham multiplicado a necessidade de pintar nomes de lugares e personagens exóticos, e que essa prática tenha colocado o problema da transcrição fonética de palavras isoladas. Pode ser também que as características morfológicas do náuatle se prestassem a essa evolução, já que se trata de uma língua aglutinante, que se decompõe facilmente em sílabas. De qualquer modo, não há vinculação total à palavra, como em nossos alfabetos.

Sobre as folhas de *amate* ou agave, os signos pictográficos, ideográficos e fonéticos não se distribuíam de modo menos ordenado do que ao longo das linhas que nos são familiares. Os glifos se organizavam e se articulavam segundo critérios que em grande parte ainda nos são desconhecidos. A paginação, a escala dos signos, sua posição respectiva, sua orientação, os modos de associação e de agrupamento, os elos gráficos são todos elementos constitutivos do sentido da “pintura” e, mais simplesmente, do sentido da leitura. A cor que preenche os espaços delimitados pela linha grossa e regular traçada pelo pintor — o *tlacuilo* — acrescenta a significação de suas modulações cromáticas, apesar de os espanhóis não terem visto nela senão um elemento decorativo, que os fez designar os produtos gráficos pelo termo enganador, mas usual no século XVI, de “pintura”.

Por outro lado, a expressão pictográfica condensa num mesmo espaço planos que o olho ocidental costuma distinguir para analisar, mas que provavelmente não teriam pertinência para o “leitor” indígena. Assim, numa trama composta de elementos topográficos, podem se inserir informações que qualificariam os de econômicas, religiosas ou políticas. Os circuitos da coleta do tributo, os santuários pré-hispânicos, os signos da hegemonia de um

grupo se fundem, compondo uma obra marcada por uma forte unidade temática e estilística. Ainda que nos permita apreciar seu conteúdo, recorrendo a esquemas modernos, a leitura exegética das “pinturas” nos condena muitas vezes a negligenciar a especificidade de uma percepção do real e de sua representação. Especificidade formal que, vale lembrar, nada tem de um artifício de apresentação.

O campo da expressão pictográfica, quaisquer que sejam seus pesos aparentes, é espantosamente vasto. Abarca domínios tão variados quanto a crônica das guerras, o repertório dos prodígios e dos acidentes climáticos, os deuses, a cartografia, o comércio, o pagamento de tributos e a transferência de bens. Parece, contudo, que as obras divinatórias eram as mais numerosas, “livros dos anos e dos tempos”, “dos dias e das festas”, “dos sonhos e dos presságios”, “do batismo e dos nomes das crianças”, “dos ritos, das cerimônias e dos presságios a observar nos casamentos”¹¹. ... A predominância das obras divinatórias lê-se na representação pictográfica do *thá-cuiló*, já que o pintor é representado como um homem segurando um pincel “acima do glifo do dia”. De fato, a consulta aos livros divinatórios pontuava a existência do grupo e dos indivíduos. Poder-se-ia pensar que o caráter aparentemente rudimentar da técnica de expressão implica uma organização pouco elaborada da informação, análoga à que prevalecia no antigo Oriente Médio antes do triunfo dos alfabetos. São, com efeito, listas ou inventários que ordenam os dados contidos nas “pinturas”, listas de senhorias dominadas, listas de limites, de mercadorias entregues em tributo, listas de anos ou de soberanos. Mas reduzir tais documentos a inventários seria reduzir-lhes exageradamente o alcance. Primeira-mente porque, sob a forma do ideograma, a combinação de significados permite aos índios expressarem conceitos de extrema complexidade e evocar as noções mais abstratas e as construções mais imaginárias: é o que ocorre, por exemplo, com a junção dos picto-

gramas da água e do fogo, que designa a noção nua de guerra sagrada, com o signo *ollin*, que expressa o movimento do cosmo, com os conjuntos compostos para representar os vários “avatares” das divindades. Mas se as “pinturas” são mais do que listas é porque possuem também uma dimensão visual, que por vezes foi subestimada. Tanto quanto os textos, as “pinturas” são *imagens* e como tal devem ser tratadas. O que significa que remetem tanto à percepção quanto ao conceito. E esta dimensão coloca um problema, pois, embora a percebamos intuitivamente, é difícil verbalizá-la e, portanto, transcrevê-la. Digamos que corresponde às combinações de formas e cores, à organização do espaço, às relações entre as figuras e o fundo, aos contrastes de luz e de tonalidade, às leis geométricas respeitadas e utilizadas, ao movimento da leitura, à densidade movente das representações...

Apesar disso, os mecanismos da “leitura” e, *a fortiori*, da elaboração dos documentos pictográficos permanecem muito mal conhecidos. Os testemunhos, em geral, provêm de observadores europeus, para quem tais práticas são totalmente estranhas. Sabe-se que os glifos eram “lidos” ao serem apontados com uma vareta, que textos mnemônicos teriam guiado o deciframento das “pinturas”, trazendo esclarecimentos, complementos de informação, ou ambos. Instruído nos *calmeca*, o “leitor” indígena costumava afirmar que “Como o papagaio colorido, faço os livros falarem dentro da casa das pinturas...”¹² “Fazer falar”, dizer o que foi registrado no papel e pintado..., consistia em buscar nas fontes, cuidadosamente memorizadas, os elementos de uma verbalização que era a um só tempo explicação e interpretação, sob a forma estandarizada de um discurso paralelo e complementar. É tentador comparar esse exercício à glosa medieval, mas provavelmente pecaríamos por etnocentrismo. Pois as relações que ligam a “pintura” ao discurso têm duplo sentido: de fato, fazia-se “falar os livros”, mas as “pinturas” também serviam de apoio para a expressão oral: “Ensi-

navam-se” (aos alunos dos *calmecac*) “os hinos, chamados de hinos divinos, seguindo às pinturas”. Sem dúvida, seria igualmente equivocado tomar as “pinturas” por meros auxiliares mnemotécnicos, como tendiam a pensar os evangelizadores do século XVI. Parece mais provável que a transmissão da informação implicasse o recurso simultâneo, e não redundante, à memória verbal e ao suporte pintado, ao sabor de uma aliança constante entre a imagem e a palavra.

Apenas uma minoria podia conciliar esses saberes, essas técnicas e esses imperativos sofisticados: os nobres que frequentavam os *calmecac* e às vezes se consagravam ao serviço dos deuses — embora não se deva estabelecer entre leigos e “clérigos” uma separação muito rígida — e os *tlacuilo* que pintavam os glifos, também oriundos dos mesmos meios. Mas, se é fato que, como afirmava a tradição, “os que detêm o conhecimento da tinta negra e vermelha e do que é pintado nos conduzem, nos guiam, nos indicam o caminho”,¹³ pictografia e discurso eram muito mais que a expressão de uma classe ou um instrumento de poder. Assim como as leis do discurso e do canto, os cânones da pintura não eram apenas o reflexo de um mundo superior ou de uma ordem invisível. Para além do conteúdo dos ensinamentos ministrados, participavam de modo sistemático do ordenamento de uma realidade que associava intimamente a experiência humana e o mundo dos deuses. Extraíam daí os traços mais marcantes, designavam-lhe os elementos mais significativos em detrimento do acidental, do arbitrário e do individual. Neste sentido, privilegiavam a re(a)presentação, a manifestação, mais do que a comunicação. Contribuíam ativamente para modelar uma percepção das coisas, uma relação com o real e com a existência que seria posta em xequê de forma profunda pela Conquista espanhola.

A REDE FURADA

Os problemas provocados pela Conquista, durante vários anos, e as campanhas de evangelização levadas a cabo pelos franciscanos, que chegaram em 1523, contribuíram para desmembrar, e às vezes aniquilar, grande parte desses patrimônios orais ou pintados. Sabe-se, por exemplo, que em 1521 os aliados indígenas de Cortés incendiaram os arquivos de Texcoco, uma das três capitais da Tríplice Aliança. Mas foi só a partir de 1525 que se iniciou a demolição sistemática dos templos no vale do México e em Tlaxcala, depois de os franciscanos proibirem qualquer forma de culto público. As perseguições constantes que os sacerdotes indígenas passaram então a sofrer permitem datar nesses anos o desmantelamento das instituições de educação e o fechamento definitivo dos *calmecac*. No mesmo período, os primeiros evangelizadores resolveram encarregar-se da formação dos filhos da nobreza. A destruição dos templos e dos ídolos constituiu o objetivo primordial nas décadas de 1520 e 1530, mas além disso os franciscanos, seguidos pelas outras ordens mendicantes, confiscaram todas as “pinturas” que lhes pareciam contrariar a fé, “queimando tudo o que dizia respeito às cerimônias e que era suspeito”. É fato que tentaram, no início, separar o joio do trigo, tolerando as obras que julgavam ser de natureza histórica, sem no entanto se deixar enganar. A dificuldade de determinar onde começava “o erro e o engano do demônio” e a desconfiança que pesava sobre o conjunto dessas produções tiveram efeitos profundos sobre o destino das “pinturas”. Foram muitas vezes destruídas sem discernimento algum, como deplorariam mais tarde cronistas desprovidos de fontes: “Ignorantes mandaram queimá-las, achando que eram ídolos, quando se tratava de histórias dignas de serem conservadas”.¹⁴

Os anos de 1525 a 1540 foram a era das perseguições violentas e espetaculares. Quinze anos ao longo dos quais partes considerá-

veis das culturas indígenas afundaram na clandestinidade, adquirindo, diante do cristianismo dos vencedores, o estatuto maldito e demoníaco da “idolatria”. Em alguns anos, os senhores indígenas tiveram de realizar uma adaptação completa de suas práticas ancestrais. Tiveram de abandonar os santuários das cidades e escolher lugares afastados, o segredo das grutas e montanhas, as beiras desertas dos lagos e a proteção da noite. Foi preciso reduzir ao extremo a prática dos sacrifícios humanos e constituir uma rede de informações e esconderijos, capazes de driblar a vigilância dos espanhóis e a espionagem dos neófitos, e obter com ameaças e chantagem a colaboração, ou pelo menos o silêncio, das populações locais.¹⁵

Progressivamente aliados de suas bases materiais e sociais, isolados pelos evangelizadores e conquistadores dos grupos a que pertenciam, para serem transformados em “religiões” e “idolatrias”, conjuntos ou parcelas de manifestações das culturas indígenas sofriam uma redefinição incomparavelmente mais perturbadora do que a passagem à clandestinidade. Enquanto a Conquista inseria à força num espaço totalmente inventado pelo Ocidente, imposto pelos espanhóis e balizado por termos e conceitos estabelecidos — “superstições, crenças, cultos, sacrifícios, adorações, deuses, ídolos, cerimônias etc.” —, essas manifestações eram tachadas de erros e falsidades. Os índios aprendiam ao mesmo tempo que “adoravam deuses” e que esses “deuses eram falsos”. O que fora o sentido e a interpretação do mundo tornava-se um “rito” ou “cerimônia”, perseguido, marginalizado e desconsiderado, ou uma “crença” falsa, um “erro” a ser rejeitado e abjurado, um “pecado” a ser confessado diante dos juizes eclesiásticos. O que antes correspondera a uma apreensão indiscutível e indiscutida do real, fizera parte de um consenso implícito e imemorial e dera conta de uma totalidade, agora tinha de enfrentar um sistema exótico, que obediência a outros princípios, fundava-se em outros postulados, enla-

çando categorias totalmente outras e — não esqueçamos — recusava terminantemente qualquer compromisso. Entretanto, a “censura dos livros” não era, por surpreendente que possa parecer, uma inovação introduzida pelos conquistadores. Já no século XV, sob o reinado do mexica Itzcóatl, “pinturas” tinham sido destruídas, para apagar memórias ou sufocar particularismos, mas agora tratava-se de anular um conjunto, e não de apagar-lhe algumas partes. Compreende-se que os índios tenham então sentido uma perda de coerência, um esvaziamento de sentido, considerando seu patrimônio ancestral como uma “*red de agujeros*”, mera “rede furada”.¹⁶ Quando não atribuíam o *non-sens* ao Outro, como os índios de Tlaxcala, que, em 1523, consideraram os primeiros evangelizadores como “homens insensatos”. Ou fazia-se dos religiosos criaturas monstruosas vindas para destruir a humanidade, ou mortos-vivos, ou bruxos maléficos. Outros se refugiavam nos saberes tradicionais, as “profecias de seus pais”, certos de não encontrar ali nada que anunciasse a “doutrina cristã”. Disso deduziam, como o cacique de Texcoco, don Carlos Ometochtzin, a vacuidade do cristianismo: “A doutrina cristã não é nada e não há nada de sólido no que dizem os frades”.¹⁷

Nesses primeiros anos, foram muito numerosos os que, mais ou menos abertamente, mais ou menos deliberadamente, preferiram ao cristianismo o mundo que exprimiam os cantos, as “palavras antigas” e as “pinturas”. Os “livros” pintados foram escondidos, como os ídolos. As consequências eram consideráveis, tanto num caso como no outro, já que a celebração das festas e a leitura dos destinos estavam atreladas ao deciframento dos antigos cômputos. Clandestinamente, pedia-se aos especialistas — “contadores do sol e das festas dos demônios” — que buscassem nas pinturas a data das festas, que “olhassem” os detalhes dos ritos e o nome das divindades a honrar. Vale certamente a pena dedicar algum tempo aos saberes fixados pelos antigos calendários, para avaliar

melhor o que podia significar sua perda ou destruição. O calendário divinatório — o *tonalpouhualli* — baseava-se numa concepção do tempo, do cosmo e da pessoa que não pode ser reduzida à esfera estreita do ritual, nem mesmo à esfera mais ampla, e problemática, do religioso. Para os antigos nautas, o tempo mítico — o das criações sucessivas que viram o aparecimento dos precursores dos humanos e depois dos próprios humanos — exercia uma influência determinante sobre o tempo humano, na medida em que o encontro, a coincidência de um momento desse tempo humano com um dos momentos sempre presentes do tempo mítico determinava a subistência do instante vivido. Esses encontros e correspondências obedeciam a ciclos complexos, de duração variável, cuja combinação e articulação estruturavam o momento humano. A determinação da correspondência entre os ciclos regia a ordem de passagem e chegada à superfície terrestre de forças fastas ou nefastas que agiam sobre o indivíduo, envolvido desde o nascimento em engrenagens cujo movimento o ultrapassava, sem contudo aniquilá-lo completamente. Essas mesmas combinações de forças comandavam de modo mais geral a dinâmica do cosmo: produziam a mudança e o movimento, enquanto configuravam o tempo. Intui-se, assim, a importância crucial que o conhecimento dos ciclos, os cálculos que ensinavam e o suporte material que era condição única de possibilidade de tais operações possuíam para o indivíduo e a sociedade. Para controlar as forças divinas, tirar partido delas ou fazer-lhes frente, era preciso perceber seu surgimento e ser capaz de operar com um arsenal de práticas destinadas a garantir a sobrevivência de todos. Esse era o papel dos “contadores do sol”, os *tonalpouhque*, cujo saber e as “pinturas” orientavam o conjunto das atividades humanas, a guerra, o comércio, o artesanato, o trabalho agrícola, os ritos de passagem e de aliança: “Todas as coisas tinham seu cálculo, sua razão e seu dia correspondente”. Um saber que era também um poder. O homem podia modificar seu destino, contanto que contas-

se com a ajuda de um *tonalpouhque*. Graças a eles era possível, quando uma criança nascia sob um signo nefasto, escolher um dia mais favorável para dar-lhe um nome. Eram também eles que examinavam a compatibilidade dos signos dos futuros cônjuges e podiam, conforme o caso, desaconselhar uma união.¹⁸

Há vários indícios de que esses calendários e, juntamente com eles, várias outras peças escaparam da destruição. Perto de México, o cacique de Texcoco, don Carlos Ometochtzin, escondia em sua casa um *tonalamatl*, “pintura ou cômputo das festas do demônio que os índios costumavam celebrar segundo sua lei”. Bem mais afastado, em país totonaca, o cacique de Matlatlán possuía pelo menos duas “peças de tecido contendo os atributos dos ídolos e das antigas pinturas”, que teria obtido de índios de Azcapotzalco, a noroeste de México. Alguns índios tinham até conseguido pintar na porta do convento franciscano de Cuauhlinchan um calendário “com esses caracteres ou signos, cheios de superstições”.¹⁹ Embora disponhamos de pouca informação a esse respeito, é lícito supor que a circulação — vimos exemplos disso antes — e a produção das “pinturas” não se interromperam com a Conquista espanhola, apesar das perseguições e dos riscos. Pintores do vale do México e das regiões de Tlaxcala e Oaxaca continuaram a utilizar “a tinta vermelha, a tinta negra”. Foram eles que, naqueles tempos turbulentos, pintaram a maior parte das peças conservadas até hoje e que constituem alguns dos mais belos testemunhos que nos foram deixados pelas culturas autóctones. Sob a dominação espanhola, foram elaborados o *Codex Borbonicus* (México) e o *Tonalamatl Aubin* (Tlaxcala), que contêm o cômputo dos ciclos e das festas. Se nos voltarmos para os mixtecas de Oaxaca, o *terminus ad quem* do *Codex Selden*, obra-prima incontestada da maneira tradicional, pode ser datado de 1556. A existência dessas “pinturas” atesta a manutenção, por pelo menos cinquenta anos, de uma produção pictográfica em gêneros proibidos pela Igreja. Sua forma é às vezes tão “clássica” que

pode fazer hesitar entre a datação pré-hispânica ou colonial de certas peças. Esses documentos confirmam o que outras fontes também indicam: que saberes e técnicas antigos continuavam a ser transmitidos.

Era muito mais fácil preservar tradições orais, já que a aprendizagem e a recitação dos cantos e dos discursos não deixavam pistas comprometedoras, a não ser que ouvidos conquistados pelos religiosos resolvessem denunciar tais práticas. Na década de 1570, o cronista dominicano Diego Durán constatou — para seu desespero, aliás — que anciãos continuavam a ensinar aos jovens senhores “a vida e os costumes de seus pais, de seus avós e de seus ancestrais”. Na mesma época, cantos que comemoravam a grandeza pregressa dos príncipes ainda acompanhavam as danças públicas de que participava a nobreza indígena. E subsistiam os calendários e ensinamentos orais a eles ligados: “Há poucos lugares onde não tenham sido conservados, onde não sejam lidos e ensinados aos que nascem hoje para que sejam eternamente lembrados”.²⁰ A manutenção do costume de escolher o nome indígena em função do dia de nascimento, a habilidade com a qual os índios adiantavam ou adiavam a celebração dos novos santos, para fazer com que coincidissem com as festas proibidas, e a observação de calendários agrícolas calculados em segredo comprovam a permanência, nas últimas décadas do século XVI, de uma transmissão oral e pictográfica condenada pela Igreja. Em 1585, o III Concílio mexicano proibiria novamente os índios de cantar “canções de suas antigas histórias ou de sua falsa religião”. O que não exclui que o gênero tenha evoluído consideravelmente.

Esses indícios esparsos sugerem a difusão de uma atitude impermeável, ou quase, às perturbações sofridas pelas sociedades indígenas. Setores da população indígena parecem ter conseguido preservar, não sem risco, o essencial da tradição. Contudo, o que percebemos desse período nos afasta de uma visão estática e redu-

tora. Sem dúvida, conviria distinguir uma etapa inicial, que cobriria os primeiros vinte anos após a conquista, de 1520 a 1540 aproximadamente. Apesar das implicações materiais e intelectuais de uma clandestinidade que se tornou regra e do constante e inevitável confronto com o cristianismo, foi possível manter numerosas práticas. Nesse período, em todos os lugares, exceto onde os espanhóis tinham conseguido estabelecer-se em maior número — basicamente, México, Tlaxcala e arredores —, os templos que permaneceram de pé continuaram a ser freqüentados por sacerdotes indígenas, que garantiam discretamente o serviço dos deuses e ainda recebiam o produto das terras ligadas aos santuários. Entre os índios otomis, crianças desviadas do batismo eram consagradas ao sacerdócio. Entre os nauas, adolescentes de quinze e dezesseis anos eram separados dos outros, para se tornarem *achcautín*, isto é, grandes sacerdotes, ou assumirem outras funções, como a conservação dos objetos sagrados ou os jejuns propiciatórios.

Depois de 1540, as coisas mudaram sensivelmente. Sob a direção do bispo de México, a Inquisição episcopal tinha obtido alguns sucessos espetaculares, livrando-se de oponentes ativos e perigosos: fez prender um sacerdote do deus Camaxtli, Martín Ocelotl, que tramava com a aristocracia e anunciava o fim do mundo, e um índio que andava promovendo a sublevação pela Sierra de Puebla, afirmando ser deus. Em 1539, conseguiu um grande feito ao condenar don Carlos Ometochtzin, cacique de Texcoco, que entregou à justiça comum: a morte na fogueira dessa figura importante da aristocracia do vale do México teve aparentemente um efeito profundo sobre os espíritos. Muitos índios, tomados de pânico, resolveram então destruir suas “pinturas” e livrar-se de peças comprometedoras.²¹ Ainda em 1539, reuniu-se a Junta Eclesiástica, que reforçou o controle da Igreja sobre as populações dominadas. Um maior número de padres, uma penetração mais profunda aliada a um melhor conhecimento do terreno e a repressão liderada por

uma Inquisição monástica, e logo episcopal, sob o báculo do bispo de México, Juan de Zumárraga, mudaram as relações de força de modo irreversível. Mas outros fatores, talvez mais decisivos, influenciaram a atitude das nobrezas indígenas. Esses meios tinham perdido sua coesão política e cultural desde as adesões aos vencedores e ao cristianismo.

A essas divisões, nas quais provavelmente pesaram mais o oportunismo e o cálculo do que a conversão, acrescentaram-se outras clivagens que os próprios religiosos tinham suscitado, ao colocar as crianças cristianizadas contra seus pais “ídlátras”. A partir de 1540, essas novas gerações, que tinham participado com zelo às vezes assassino das campanhas de extirpação e delação, foram chegando ao poder em número crescente, o que afetou o recrutamento de sacerdotes pagãos, enquanto as pedras dos antigos santuários serviam sistematicamente para construir igrejas e conventos. Foram ainda mais decisivos os estragos causados pelas primeiras ondas de epidemias que enfraqueceram e abalaram o conjunto das sociedades indígenas. Diante dessas dificuldades, e não sem lucidez, as nobrezas resignaram-se a aceitar o cristianismo e a dominação colonial. Convertendo-se com sinceridade variável, escolheram a via da acomodação. E então se dedicaram a preservar os rastros de suas origens, as “pinturas” de histórias e de genealogias que legitimavam seu poder. Foi certamente nessas circunstâncias que surgiram o *Mapa de Sigüenza* e a *Tira de la peregrinación* (circa 1540), que ilustram a origem e as migrações dos astecas ao saírem de Aztlán, e que foram pintados, entre 1542 e 1548, o *Mapa Quinatzin*, que registrava a história chichimeca, e o *Codex Xólotl*. A genealogia inspirava, antes de 1550, o *Mapa Tlotzin* de Texcoco e, na região de Oaxaca, o *Lienzo de Guevea* (1540) e o *Codex Selden* (1556).⁷² Entre os nauas, os mixtecas ou os zapotecas, a linha que separava a produção clandestina da pintura de história era evidentemente tão frágil e arbitrária quanto os critérios cristãos e euro-

peus que distinguiram a lembrança das “falsas religiões” indígenas de uma tradição estritamente histórica. Quando, em 1539, um artista de Culhuacán, perto de México, pintou a genealogia de sua família, representou “uma espécie de gruta de onde nasceram seus antepassados e *também alguns deuses*”.⁷³ O pintor, don Andrés, originário de uma família de sacerdotes próxima do antigo soberano mexica, embora se declarasse cristão em 1539, guardava um saber extenso e embaraçoso a esse respeito. Embaraçoso por ser ambíguo, já que sua genealogia era entremeadada de alusões que estavam longe de se limitar a uma ornamentação mitológica. Faltava-lhe ainda a obstinação europeia em opor a idolatria à história, ou o mito ao autêntico.

De qualquer modo, fosse pelos caminhos secretos da clandestinidade ou pelas vias autorizadas da história, uma parte das técnicas e dos saberes antigos sobrevivia ao desastre. Ocorreu o mesmo com as manifestações do patrimônio oral, cujo aspecto ético seduziu os religiosos, que buscaram tirar dele o melhor proveito. E os discursos de entronização mantiveram-se provavelmente enquanto to subsistiram as antigas lealdades. O que significa que, apesar das perseguições, das epidemias e dos transtornos, as nobrezas vencidas enfrentaram a realidade colonial que progressivamente tomava corpo diante de seus olhos, com uma bagagem certamente diminuída e censurada, mas ainda considerável.

UM NOVO OLHAR

Nem por isso é fácil seguir os caminhos que levaram da resistência à acomodação e que expressavam um afastamento progressivo em relação às culturas antigas. Afastamento, mas nunca abandono definitivo. A análise das “pinturas” coloniais e, em menor grau, da evolução das tradições orais ao longo do século XVI, embo-

ra não resolve a questão, traz preciosas indicações e, muitas vezes, constatações imprevistas. Assim, a rapidez com que os índios se puseram a pintar a sociedade que se formava a sua volta, e entre eles, não pode deixar de causar perplexidade. De um lado, porque impede de considerar a expressão pictográfica colonial como uma arte imóvel, uma sobrevivência inerte, um arcaísmo pesado. Do outro, porque evidencia uma curiosidade incansável em relação a um mundo insólito e hostil. Desde 1545, numa reunião secreta, nobres indígenas se vangloriavam de já terem aprendido tudo o que desejavam saber acerca dos espanhóis, “toda a técnica dos espanhóis, seu modo de combater, suas forças, sua arte da cavalaria e todo o resto que ignorávamos e não sabíamos”.²⁴ Foi essa mesma vontade de saber e de descobrir, ainda que para isso fosse preciso ir para a Espanha, que incitou os índios a reconstituir ou, antes, a constituir novas relações com os seres e as coisas, preenchendo assim progressivamente os vazios — a “rede furada” — deixados pela Conquista espanhola.

Desde os primeiros contatos, pintores indígenas se empenharam em registrar os seres que, no início, foram considerados deuses. Foi assim que Motecuhzoma soube, bem antes de Cortés, da chegada da esquadra de Narváez, e que os índios de Chalco e de Tlamanalco transmitiram informações estratégicas a Cortés, representando sobre telas de *henequén* as tropas mexicas que o ameaçavam.²⁵ O que significa que, desde o início, as “pinturas” consignaram a história imediata, ao passo que, alguns anos mais tarde, cantos, tanto dos vencidos como dos aliados indígenas dos invasores, narravam a extensão do desastre mexica e a desolação das ruínas.

Passadas as duas primeiras décadas, a paisagem política se transformou. Novas gerações surgiram, produzindo obras importantes, como a que, mais de trinta anos após a Conquista, ilustrava e exaltava a colaboração tlaxcalteca à invasão espanhola, o *Lienzo de Tlaxcala* (Figura 2), provavelmente pintado a pedido do vice-rei

don Luis de Velasco entre 1550 e 1564. Trata-se, portanto, de uma obra de encomenda, de 7 por 2,5 metros, que expressa a versão tlaxcalteca dos acontecimentos, em 87 quadros. Para estes índios, era também um manifesto político, que não hesitava em maquiavar os fatos passíveis de contradizer a lealdade indetectível dos índios de Tlaxcala à causa dos conquistadores.²⁶ Até a chegada dos espanhóis, os navas de Tlaxcala tinham conseguido resistir às investidas dos mexicas e da Tríplice Aliança. Tlaxcala era um Estado poderoso, situado entre as terras quentes do golfo e o vale do México, que enfim decidiu apoiar a expedição de Cortés, depois de tê-la combatido. Foi incontestavelmente graças a esse aliado que os espanhóis liquidaram a dominação mexica. Eles mesmos reconheceram isso, concedendo a Tlaxcala relativa autonomia no seio da Nova Espanha. Durante os três séculos da dominação espanhola, os tlaxcaltecas sempre lembravam o apoio prestado, justificando e salvaguardando assim seus privilégios. É certamente já nesse espírito que os autores do *Lienzo* preferiram prudentemente calar a respeito dos combates iniciais entre eles e os espanhóis.²⁷

Apesar do conteúdo colonial, o *Lienzo* pertence, em numerosos aspectos, à tradição autóctone: os nomes dos lugares e dos protagonistas, bem como as datas, são expressos, como de hábito, por glifos. Os índios são representados de perfil, com os atributos de suas funções, os símbolos de seu poder — o trono *icpalli* —, as vestes de sua classe, os penteados de sua etnia. Vários objetos — cestas cheias de *tortillas*, perus, pássaros em gaiolas, canoas, escudos e estandartes — se inspiram na linha figurativa autóctone, do mesmo modo que a oferta de buquês a Cortés, em sinal de boas-vindas, remete ao gestual indígena. A representação da água, do fogo, dos rios também permanece conforme aos cânones tradicionais. O mesmo ocorre com a arquitetura, os palácios, pirâmides e *pátios* dos templos: nenhuma perspectiva, nenhuma proporção “realista”, mas, ao contrário, uma extrema estilização, que integra o

glifo toponímico ao edifício que lhe cabe designar. Mas o Ocidente também se encontra visualmente presente no *Lienzo*, numa interpretação à moda antiga do universo que os índios estavam descrevendo, como os abrigos móveis e as máquinas de guerra construídos por Cortés, que os pintores estilizaram e reduziram a estrados de madeira cobertos por um telhado. O espetáculo da novidade leva ao enriquecimento do repertório pictográfico: marcas de ferraduras — a exemplo das tradicionais pegadas — sinalizam os deslocamentos dos cavaleiros espanhóis, e um sol à europeia serve de glifo para designar o conquistador Pedro de Alvarado, que os índios assimilaram ao sol, *Tonatiuh*. Mas o Ocidente às vezes invade o espaço do *Lienzo* a ponto de impor sua própria linguagem e sua percepção das coisas, como, por exemplo, no realismo dos gestos e atitudes: cavalos pastando, espanhóis adormecidos após sua fuga extenuante de México. Mas também no “realismo” dos retratos de frente ou de três quartos, na expressividade dos rostos, no desenho dos olhos, na queda e nas dobras dos tecidos e num princípio de tridimensionalidade, quando grupos se destacam sobre fundos de lanças que sugerem outros grupos mais afastados. Não é por acaso que os objetos de origem europeia costumam ser representados segundo os cânones ocidentais, como acontece com a Virgem com o Menino e a crucificação. A representação dos conquistadores também é tirada da iconografia europeia, de onde provém a imagem em movimento do cavaleiro em posição de ataque, vêm a imagem em movimento do cavaleiro em posição de ataque, com a lança em punho. Enfim, as legendas em náuatle, que com uma frase curta resumem o tema de um quadro, instauram uma relação com a imagem que já não tem mais nada de autóctone.

Vários quadros levam a pensar em justaposição de dois estilos e coexistência de dois tipos de procedimento. Em Atlietzyan (Tehuiztla), por exemplo, onde o grupo dos conquistadores se encontra acima do glifo da água. Às vezes, é a composição de conjunto que revela inspiração ocidental, como na “Recepção de

Cortés em Tlaxcala” e no “Batismo dos senhores tlaxcaltecas”: a sucessão dos planos, os gestos dos padres cristãos, os rostos dos assistentes animam uma cena praticamente europeia, a ponto de sugerir que seu autor fosse um pintor mais aculturado, se outros aspectos não evidenciassem uma profunda ligação desses quadros com o restante da obra. É mais frequente o inverso, isto é, a aparente preponderância da organização tradicional do espaço. Nas representações das batalhas que ocorreram em México, os edifícios e as cidades são extremamente estilizados e compõem o enquadramento convencional, dentro do qual se situam os protagonistas do drama. Tudo se passa como se os autores, sempre que tinham de representar um espaço vasto e aberto, como um templo, uma cidade ou caminhos cortando uma região, recorressem ao sistema de representação autóctone, que permite inserir na mesma composição cenas simultâneas ou sucessivas. Assim, no quadro que representa a “Rendição de Cuauhtémoc”, escalonam-se várias cenas: Cuauhtémoc diante de Cortés, a prisão dos dignitários mexicas, a chegada das damas mexicas, sua recepção por Cortés. Por outro lado, alguns subsistemas são inequivocamente de concepção ocidental, como a cena da recepção das damas mexicas por Cortés. Contudo, a disposição global segue regras propriamente autóctones, ainda que lembre o plano de fundo das grandes tapeçarias de Arras e de Bruxelas. Vale lembrar que não devemos atribuir aos espanhóis uma concepção do espaço diretamente inspirada no Quattrocento italiano.

Que deduzir dessas primeiras observações? Que os *tlacuilo* tlaxcaltecas praticavam, em meados do século XVI, uma arte mista. Que já eram perfeitamente capazes de representar elementos exóticos, como o crucifixo, ou cenas específicas, como o batismo, explorando os cânones da arte ocidental. Mas, quando se tratava de planos mais amplos, reatavam com o estilo autóctone, ordenando os planos segundo arranjos que não obedecem nem à perspectiva

nem a nenhuma escala determinada. O inegável parentesco entre o *Lienzo* e a tapeçaria de alto lizo talvez tenha agradado aos espanhóis que o contemplaram, instaurando uma familiaridade tão imediata quanto enganosa. Confluência insuspeitada, de que veremos outros exemplos, e que provavelmente favoreceu a manutenção, ou melhor, a reconversão de modelos antigos.

Debrucemo-nos, finalmente, sobre o grande afresco que coroa a obra. Ele proclama a inserção dos senhores tlaxcaltecas na sociedade colonial e nas novas hierarquias, ao mesmo tempo que realiza a feliz fusão dos simbolismos ocidental e indígena. A heráldica europeia — outra confluência —, as armas imperiais, os emblemas cristãos (a cruz, os instrumentos da Paixão, a imagem da Virgem) conjugam-se com os glifos dos quatro senhores de Tlaxcala. No centro da composição, as armas de Carlos V sobressaem, opressivas, acima da cruz plantada pelos Conquistadores, enquanto de cada lado, simetricamente dispostas, alinham-se as casas dos senhores tlaxcaltecas. Ao associar a águia bicéfala dos Habsburgo à garça de Mazihcatzin, senhor de Ocotulco, o *Lienzo* manifesta de modo espetacular o encontro de dois simbolismos do poder, sem deixar de marcar a submissão dos índios aos vencedores. Justaposição de dois olhares e constatação espetacular de uma inegável relação de forças.

Outras “pinturas” trataram de representar o novo tabuleiro político ou, mais precisamente, de situar o poder autóctone em relação ao aparelho de Estado instalado pela Coroa espanhola, como que para fazer um balanço e se redefinir no interior de um jogo cujas regras tinham sido radicalmente modificadas.²⁸ É o caso, notadamente, do *Codex de Tlatelolco* (Figura 3). Apesar de ocupada e dominada por México em 1473, Tlatelolco continuou sendo um pólo comercial importante do “imério” mexica até a Conquista. Seu mercado escoava as mercadorias de todo o altiplano e de mais além. Saqueada pelos Conquistadores, Tlatelolco tornou-

se, pouco depois da Conquista, um dos grandes centros de evangelização franciscana e abrigou, a partir de 1536, o colégio que formou as elites indígenas do século XVI. Situada a apenas alguns quilômetros ao norte de México-Tenochtitlán, a cidade foi o local preferido de aculturação religiosa e intelectual das nobrezas indígenas. Foi nesse contexto eminentemente sensível à ocidentalização que, por volta de 1565, foi pintado o *Codex de Tlatelolco*. Nele estão descritos a história da cidade por volta de 1554-64, a expedição do Mixtón contada pelo cacique don Diego de Mendoza Huiznahualtliotla, o início da construção da nova catedral de México, a cobrança do tributo, a abdicação de Carlos V, a entronização de Filipe II (1557), até a morte do vice-rei Luis de Velasco (1564). Tlatelolco não só ocupava um lugar proeminente no cenário colonial — por sua participação ativa na derrota dos índios rebeldes de Mixtón —, como ligava-se também à história dinástica de além-mar. Pode-se interpretar essa série de representações como uma declaração de lealdade à Coroa espanhola, um reconhecimento da dominação colonial. E de fato é o que ocorre. Mas exprime muito mais do que isso: ilustra o abandono do estatuto de vencido, pela colaboração com as autoridades espanholas, encarnadas na pintura pelo vice-rei Luis de Velasco e pelo arcebispo Montufar. Uma colaboração que é bem diferente de uma sujeição humilhante, a julgar pela estatura gigantesca do cacique de Tlatelolco diante dos membros da *audiencia* aos quais se dirige e pelos cavaleiros espanhóis da expedição de Mixtón, anões em comparação com os caciques que os acompanham. Esse jogo de escalas não apenas traduz a consciência do papel político e militar conservado por Tlatelolco nas primeiras décadas da colonização, mas também expressa provavelmente a exaltação de uma grandeza local, agora libertada da tutela do soberano mexica. Outros — numerosos — textos escritos em caracteres latinos expressam de modo ainda mais explícito esse efeito inesperado da Conquista espanhola: a

destruição da Tríplice Aliança liberava a expressão de vontades de autonomia local, evidentemente dentro dos limites da nova dominação. Parece que em toda a “pintura” a tarefa do *tlacuilo* era guiada por considerações idênticas e que ele buscava afirmar formalmente uma especificidade autóctone e local e, ao mesmo tempo, procurava ligar-se à cultura e ao mundo dos vencedores. A tradição se mantinha no suporte, uma faixa ou tira de papel de *amate* de 40 centímetros por 3,25 metros, na organização do espaço, no emprego e na distribuição dos glifos toponímicos, na representação dos caciques (sentados, representados de perfil e ladeados por seus glifos). Mantinha-se igualmente nas ligações gráficas — as habituais pegadas para marcar os deslocamentos —, na expressão da palavra — uma volta saindo da boca do orador — e no fluxo temporal, que obedece ao calendário indígena. A tradição predominava, ainda que os pintores acumulassem empréstimos, como se se tratasse de multiplicar pontes, ligações entre a elite indígena e as novas formas de legitimidade; isto explicaria, por exemplo, a presença em Tlaxcala de emblemas europeus — as bandeiras do vice-rei, a heráldica, a sigla I.H.S. — e também a profusão de objetos que denotam a hegemonia espanhola sob seus mais diversos avatares — cadafal-so, assentos das autoridades, sinos, cálice, tabernáculo e até um relógio, que marca a introdução de uma outra forma de medir o tempo. Os caciques exibem opções pela aculturação nas formas de vestir, que os tornam semelhantes aos notáveis espanhóis, mas com os paramentos indígenas: assim, calçados, meias, calças brancas e espadas são acrescentados ao diadema e à capa de antanho. Além dos objetos, das insígnias e dos emblemas, os artistas adotam uma prática, a da gravura europeia, que inspira o traçado dos tecidos e das armaduras, guia o desenho dos elementos de arquitetura e de decoração e de tudo o que deriva de modelos ocidentais. O catafalco do vice-rei, o esqueleto da morte e a representação do mártiro de São Sebastião reproduzem tão minuciosamente protótipos

renascentistas que sua associação aos cânones autóctones produz um efeito bastante estranho. A confluência é ainda mais sutil quando o *tlacuilo* mascara sob a representação do mártiro de São Sebastião um marco cronológico indígena ou coroa com penas de *quetzal* um tabernáculo cristão.

São evidências da maestria estilística e expressiva alcançada pelos pintores indígenas, que aprenderam até a sombrear as superfícies para sugerir o relevo. Contudo, o recurso a um código estilístico e iconográfico europeu afetava apenas subconjuntos isolados, unidades figurativas e decorativas que serviam, em última análise, para enriquecer uma composição de conjunto cuja concepção permanecia tradicional. Se é inegável que os *tlacuilo* estavam tão familiarizados com as formas europeias que podiam operar com dupla codificação, é ainda mais evidente que continuavam situados no interior de um modo de expressão autóctone, como se a organização global do campo pictórico escapasse à influência do Ocidente, como se os pintores estivessem na fronteira de sua própria cultura, em limiares abertos a todos os empréstimos, sem que a matriz original fosse, contudo, jamais posta em causa. Em vez de uma incapacidade de replicar formas ocidentais, prefiro perceber aí a intenção de satisfazer o gosto e a demanda da nobreza local e, mais além, a tradução pictórica de uma estratégia cultural e política. Como em Tlaxcala, as ambições locais procuraram forjar para si um espaço próprio, abrindo-se para o mundo espanhol sem renegar suas raízes. Por meio da criatividade e da receptividade dos *tlacuilo*, transparece o dinamismo de uma dupla figuração do real, onde as representações indígenas integram com sucesso alguns elementos da percepção ocidental. Ao pintarem a sociedade colonial quatro décadas após a Conquista, o *Lienzo de Tlaxcala* e o *Códex de Tlaltelolco* revelam algumas das facetas de uma identidade em gestação, de que o segundo desenvolve uma imagem eloqüente quando mostra os cavaleiros-águas e os cavaleiros-tigres dançando aos

pés do vice-rei e do arcebispo. Lembrança da nobreza, evocação das vestimentas e das danças que exprimiam seu poder e sua valentia, mas também expressão de adesão a uma nova ordem política, cuja dupla natureza, temporal e espiritual, os índios já tinham aprendido a perceber.

Além de falarem da história imediata e do regime colonial, as “pinturas” também cumpriam tarefas mais materiais. Se, de fato, desde antes da Conquista os índios utilizavam este suporte para registrar os tributos, anotar as dívidas e as condições de quitação, as “pinturas” executadas sob a dominação colonial passaram rapidamente a ser utilizadas para registrar as transformações econômicas, comerciais e financeiras introduzidas pelos invasores. Desde a década de 1530, por exemplo, os comerciantes de Tlatelolco possuíam inventários pictográficos em que aparecem, lado a lado, peças de algodão e moedas de ouro dos conquistadores. O *Codex Sierra*³⁰ fornece, incontestavelmente, um dos exemplos mais convincentes dessa abertura. Contrariamente aos anteriores, esse documento não provinha de um ateliê de uma das capitais do mundo naua, mas de uma pequena senhoria, Tejuupan, localizada num dos raros vales da Alta Mixteca. Essa região de montanhas, que se estende até o vale de Oaxaca, é o berço de culturas cujo apogeu se situa no século XIV. Elas deixaram peças admiráveis de ourivesaria e testemunhos de uma tradição pictográfica cuja excepcional importância é unanimemente reconhecida. No século XV, os mixtecas tiveram de se defender, nem sempre com sucesso, contra as investidas dos mexicas. Foi assim que Tejuupan passou para o controle destes últimos e começou a pagar-lhes tributos. Contemporâneo do *Codex de Tlatelolco*, pintado entre 1550 e 1564, o *Codex Sierra* é um livro contábil, que descreve as despesas realizadas pelo *pueblo* de Tejuupan (Figura 4). Recorre às notações antigas: glifos mixtecas indicam os anos, 7 Tecpatl (1552), 8 Calli (1553), 9 Tochtili (1554); outros servem para assinalar os nomes de lugares (México, Teju-

pan, Ocotepéc) ou as quantidades (como a bandeira *pantli* para vinte). Os objetos de origem autóctone ou local, como o trono *icpalli*, a esteira e as penas de *quetzal*, são representados da forma costumeira, e mantêm-se as ligações gráficas e a simbologia habituais, como as pegadas para a viagem e as volutas para a palavra. Mas, do mesmo modo que no *Lienzo de Tlaxcala* e no *Codex de Tlatelolco*, a expressão pictográfica se abre para uma extensa gama de objetos “exóticos”, com a diferença de que, neste caso, o procedimento é sistemático. Os domínios mais diversos são abordados: a vida material, a criação do bicho-da-seda e a cultura da vinha, a criação de carneiros, a alimentação (vinho, queijo), os utensílios de mesa (facas, colheres, pratos, toalhas, guardanapos), o mobiliário (mesa, escrivaninha). Percebe-se também a irrupção da técnica ocidental, representada por novos glifos. A folha se cobre de objetos antes desconhecidos, agora quase familiares: pregos, fechaduras, correntes, dobradiças, ferrolhos, rodas de fiar seda, enxadas, peneiras, picaretas, sabão, selas de cavalo, cálices de ouro e ornamentos litúrgicos, além de escritos, títulos, mandamentos e cédulas da administração espanhola. A lista heteróclita fornece uma imagem precisa da forma material que a penetração do Ocidente assumia, em meados do século XVI, numa longínqua cidadezinha mixteca, e de seu significado: portas que podem ser trancadas, maneiras inusitadas à mesa, objetos de ferro — um metal novo naquelas paragens —, animais domésticos, cavalos, remédios de Castela e... escrita. As frequentes referências à compra de larvas de bicho-da-seda e, mais tarde, a partir de 1561, à venda desse produto lembram a importância internacional que a Alta Mixteca tinha adquirido nesse domínio, por iniciativa dos espanhóis. As pictografias deixaram registros preciosos de cada detalhe. Mas revelaram-se igualmente capazes de fixar novos marcos, bem mais abstratos. É o caso das datas cristãs, a que correspondem determinados glifos, criados para a circunstância: roda dentada para o dia de

santa Catarina, pórtico para o Natal, chave e espada para os dias de são Pedro e são Paulo, auriflama com cruz para o dia de são Tiago. Mas é sobretudo a natureza contábil do documento que chama a atenção. O *Codex Sierra* associa três formas de numeração distintas: glifos que expressam o sistema vigesimal indígena, algarismos arábicos e letras romanas. As moedas espanholas são representadas sob formas que ampliam o repertório pictográfico: discos ornados com um 8 e outros com uma cruz-de-malta reproduzem o peso de oito reais. As moedas são alinhadas lado a lado, até somarem vinte; então, o *tlacuilo* desenha uma única moeda, abaixo da bandeira *pantli*, signo do número vinte na numeração autóctone. Nada poderia expressar melhor a irrupção da economia monetária num universo que até então só conhecia como unidades de conta sementes de cacau e peças de algodão.

Mas um traço suplementar merece ser apontado. O *Codex Sierra* não é exclusivamente pictográfico. Contém também textos em língua náuatle — a língua franca da Nova Espanha até o século XVII — e, portanto, em caracteres alfabéticos que explicitam o conteúdo dos glifos e conferem ao conjunto do documento uma estrutura mista: cada página é dividida em faixas horizontais, nas quais as pictografias aparecem umas coladas às outras, algumas linhas em náuatle e o total em pesos e em algarismos arábicos. O conjunto parece um livro contábil europeu que recolheu os fragmentos dispersos de uma “pintura” tradicional. A invasão da escrita e suas relações com as pictografias constituem sem dúvida uma inovação notável, que era bem menos sensível no *Libro de Tlaxcala* ou no *Codex de Tlaxiaco*. A expressão pictográfica podia ser integrada num livro de contabilidade à ocidental e fornecer perfeitamente todos os dados materiais e monetários exigidos de tal instrumento. Nada melhor para evidenciar essa plasticidade do que uma pequena cena pintada pelo autor do *Codex Sierra*, representando a verificação anual das contas de Tejuopan: três espanhóis estão sentados

atrás de uma mesa coberta com um tapete verde; no centro, um deles faz montinhos de moedas para contá-las, à sua direita o interprete traduz, à sua esquerda o escrivão anota as somas numa folha de papel. É o olhar do pintor indígena sobre outras técnicas contábeis, outros modos de expressão (escrita) e outros modos de pagamento (moedas), um olhar cuja riqueza estamos longe de ter esgotado e que se mostrou perfeitamente capaz de responder às condições de um ambiente totalmente modificado e às exigências dos novos senhores, à custa de alguns ajustes (a escrita alfabética e a moeda) para se fazerem compreender. Em toda a Nova Espanha, pintores enfrentaram o mesmo desafio. Citemos apenas o do *Codex Chavero*, que, numa época posterior (1579-80), representava ao lado das medidas cheias de grãos as somas de dinheiro que os índios da região de Huejotzingo deviam pagar anualmente à Coroa. Não resta dúvida de que, ao aplicarem uma política fiscal que se aproveitava do sistema de tributos, as autoridades espanholas incentivaram os pintores a continuar produzindo os velhos registros, com adaptações às novas necessidades, como a utilização da moeda e o novo calendário.

É possível que, desde a época pré-hispânica, “pinturas” tenham sido utilizadas em tribunais e instituições equivalentes. Mas não temos nenhuma evidência disso. Por outro lado, é indiscutível que elas foram muito úteis para os índios, quando tinham de recorrer às novas instâncias judiciárias instaladas pelos espanhóis. Cedo, desde a década de 1530, os índios perceberam como funcionavam os procedimentos civis e eclesiásticos e, em certas ocasiões, conseguiram usá-los a seu favor. Em 1545, índios traduziram para o náuatle as leis da Coroa que os protegiam, enquanto um número cada vez maior de nobres, comunidades e particulares recorriam à justiça régia.³¹ As “pinturas” provavelmente continuavam a desempenhar o papel que lhes coubera antes da Conquista, quando “pintores muito habilitados registravam os litigantes com seus caracteres”. O

roteiro era geralmente o seguinte: o pleiteante apresentava às autoridades espanholas — ao *corregidor*, por exemplo — uma pintura que mostrava o objeto do litígio, e com base nesse documento as testemunhas eram ouvidas e os interrogatórios, conduzidos. Exemplos não faltam. As peças apresentadas em 1549 por índios da região de Cuernavaca contra o marquês del Valle³² — ninguém menos que o filho de Hernán Cortés —, acusado de ter usurpado suas terras, são de estilo tradicional: glifos exprimem as medidas e a forma dos campos, os nomes de lugares, o tipo de árvore ou de planta cultivada, a duração da usurpação, os caminhos, a identidade dos pleiteantes. Todas as informações necessárias estavam consignadas em cada uma das “pinturas” com uma notável economia de meios. Em toda a Nova Espanha, documentos se cobriam progressivamente de glifos novos para registrar, como em Tlatelolco e Tejupan, as inovações introduzidas pelos espanhóis. Em 1552, uma “pintura” da região de Tepotzotlán, de autoria de índios que se queixavam de maus-tratos, apresentava moedas, porcos e uma poltrona espanhola, onde está sentado um juiz indígena. Um processo de Cuautitlán, de 8 de abril de 1558, referia-se ao desentendimento entre marceneiros indígenas e o *alcalde mayor* quanto ao pagamento por um banco: o móvel, de estilo espanhol, aparece pintado de frente, sem perspectiva, ao modo tradicional portanto, ao passo que a corrente, que simboliza o encarceramento injusto dos pleiteantes, denota um tratamento por demais “realista” para ser considerado isento de influências ocidentais. Para expressar um domíngio — um círculo branco sob uma cruz — e os nomes cristãos de alguns dos protagonistas, o pintor recorre em larga medida a um registro pictográfico já sensivelmente remanejado, como o autor do *Codex Sierra*. Ou seja, as “pinturas” ainda tinham uma participação efetiva na defesa dos interesses indígenas, já que expressavam perfeitamente as novas situações com as quais os índios se viam continuamente confrontados. E assim até o século XVII, como ilustra o *Codex Tezutzinco*,

que enumera as queixas de uma comunidade indígena da região de Taxco em 1622.³³ Poderíamos considerar várias outras peças — o *Fragmento Humboldt VI*, o *Codex Kingsborough* ou *Memorial dos índios de Tepellaotoc*, o *Codex Osuna*, o *Codex Acasuchitlán* —, mas elas apenas confirmariam que as “pinturas” continuavam sendo eficazes num domínio igualmente crucial.

Nenhuma das “pinturas” que consideramos deixa de evocar, de um modo ou de outro, a marca da evangelização. O *Lienzo de Tlaxcala* apresenta cenas completas, como o batismo dos senhores tlaxcaltecas; o *Codex de Tlatelolco* pinta os representantes do clero católico — os franciscanos e o arcebispo — e temas hagiográficos — o martírio de São Sebastião —, representa objetos do culto e sinos que concretizam as datas memoráveis da história do cristianismo local; o *Codex Sierra* estabelece inventários ainda mais precisos e, como o *Codex de Cuautitlán*, registra as datas do calendário cristão e atribui glifos aos santos dos vencedores. O cristianismo multiplicava suas imagens por toda parte, nas grandes cidades do altiplano e nas montanhas da Alta Mixteca. Mas talvez as “pinturas” pudessem fornecer um suporte ainda mais imediato e mais ativo para a empresa de evangelização...

E, de fato, foi exatamente isto que ocorreu quando os evangelizadores descobriram que as imagens eram um meio cômodo — sobretudo nos primeiros tempos — de compensar sua ignorância das línguas indígenas. Conhecemos a experiência do franciscano Jacobo de Testera que, tendo chegado em 1529, utilizava uma tela onde estavam pintados os mistérios da fé, que um intérprete indígena explicava aos neófitos. Outras técnicas mais sofisticadas foram surgindo, entre as quais uma que se assemelhava a um rébus: tratava-se de descobrir imagens de objetos cuja pronúncia lembrava as palavras contidas nas rezas cristãs. Assim, os signos da bandeira, *panthi*, e do fígó, *nochtli*, deviam conduzir às primeiras sílabas do *Pater noster* (*Pan... nocht*). *Amén* era grafado juntando o signo da

água, *atl*, e o do agave, *meil*. Tanto que o dominicano Las Casas pôde escrever, por volta de 1555, que tinha visto “uma boa parte da doutrina cristã escrita com suas figuras e imagens, que [os índios] liam graças a elas como eu a lia escrita com nossos caracteres sobre uma folha”. É inegável que, embora aproveitado por espanhóis, o procedimento exigia a colaboração constante de índios familiarizados com os repertórios de glifos, capazes de fornecer signos e de pintá-los a pedido dos missionários. Pode-se igualmente ver aí um desvio ou, antes, uma exploração da expressão pictográfica que enfatizava o fonetismo, precipitando talvez uma evolução rumo à notação silábica, à qual voltaremos. Tampouco se deve deixar de lado os catecismos impropriamente chamados “testerianos”, que alinham imagens cristãs estilizadas (Deus Pai, a Virgem, a Trindade...) segundo um sentido de leitura que geralmente segue planos horizontais, cobrindo frente e verso de uma folha. Aqui, pondera o recurso à memória visual e à iconografia ocidental, a que se mesclam, de modo mais episódico, glifos de inspiração pré-hispânica, como a flor e o céu, ou de criação colonial. Sua origem não é bem conhecida, mas tudo indica que, embora o procedimento tenha sido aparentemente criado pelos evangelizadores, os índios tiveram uma participação importante em seu desenvolvimento. Daí a homenagem que o jesuíta José de Acosta prestou à “vivacidade de espírito desses índios”. Além dessas experiências dirigidas, houve também iniciativas indígenas, como a que o cronista franciscano Motolinía data dos anos 1530: os índios desenhavam seus pecados antes de se confessarem e mostravam ao padre essa informação gráfica, já que não podiam se comunicar verbalmente, nem em espanhol nem em náuatle. Aqui se percebem igualmente a engenhosidade e os limites da iniciativa: era preciso que os índios soubessem “pintar” no sentido tradicional do termo e que dessem aos signos que formavam o sentido que os confessores acreditavam ver neles. Como no caso dos rébus, os mal-entendidos, as aproxi-

mações e as confusões se multiplicavam. De qualquer modo, também neste caso as “pinturas” tentavam fixar as categorias, os seres e as coisas que lhes eram impostas pelos recém-chegados. Penetravam pouco a pouco num universo cristão aparentemente irreduzível ao seu, talvez até antes de poderem descrever a estranha sociedade, as instituições, os poderes, as relações políticas e econômicas que a colonização inventava e instalava.³⁴ Algumas inclusive ultrapassaram os limites da ortodoxia, misturando imagens dos antigos deuses com desenhos do Crucificado e representações da missa.³⁵

Relativizemos, contudo, esta abertura para o mundo colonial, lembrando que esses diversos procedimentos de certo modo continuavam a seguir caminhos pré-hispânicos, ainda que com adaptações e modificações. Da crônica da Conquista ao catecismo testeriano, todos têm alguma espécie de equivalente ou precedente autóctone. Entretanto, existe um domínio no qual, impelidos pelos religiosos, os pintores indígenas tiveram de modificar radicalmente seu olhar de introspecção sociológica e etnográfica. Sabemos que franciscanos como Motolinía, Olmos, Sahagún e dominicanos como Durán promoveram investigações sistemáticas sobre o mundo pré-hispânico, que lhes permitiram elaborar obras excepcionais. Desse modo, obrigaram seus informantes a realizarem uma reflexão profunda sobre o conjunto de suas culturas de origem e a tirar daí uma imagem tão exaustiva e sintética quanto possível. Esse trabalho sem precedentes de seleção e de organização dos dados trazia consigo um duplo processo de distanciamento, já que as culturas descritas eram, em princípio, as de antes da Conquista e parte dos traços evocados agora era considerada demoníaca. Voltaremos mais adiante ao impacto dessa periodização e às modalidades dessa irremediável condenação. As crônicas dos mendicantes e os escritos de Alonso de Zorita não foram os únicos a colher o fruto desse esforço. “Pinturas” traziam suas marcas, entre

as quais a terceira parte do *Codex Mendoza*, de que não se conhece nenhum precedente pré-cortesiano.³⁶ Pintado sob a direção do *maestro* de pintores Francisco Gualpuyguálcal a pedido do vice-rei Antonio de Mendoza, a partir dos anos 1541-42, o *Codex Mendoza* exhibe seqüências de cenas da vida cotidiana no mundo nautico. Suas imagens evocam o nascimento, o casamento, a educação, a guerra, a justiça e a repressão de delitos, como a embriaguez, o adultério e o roubo. As classes inferiores e o cotidiano ocupam um lugar digno de nota: camponeses com seu bastão (*coa*) e seu cesto (*huacal*), artesãos, carpinteiros, entalhadores de pedras e até os desviantes de toda estirpe, ladrões, vagabundos e jogadores inveterados. Como se, de repente, passassem a ter uma existência pictórica as camadas da população e tipos com que aparentemente pouco se preocupavam os *tlacuilo* de antanho, mais ocupados em registrar a imagem grandiosa dos poderosos e dos deuses do que a silhueta dos humildes. A extensão do campo de observação parece ser acompanhada de uma pequena revolução iconográfica: a descontextualização da imagem. A expressão pictográfica remete anteriormente a elementos contextualizados: evocava o casamento de um príncipe, e não a *instituição* do casamento; descrevia o castigo de um nobre, mas não a repressão em si. No *Codex Mendoza*, ao contrário, as composições são desligadas de qualquer coloração anedótica, de qualquer referência singular, de ordem histórica ou genética. Tornam-se instantâneos exemplares, protótipos, cenas genéricas e anônimas, passíveis de satisfazer o olhar dos evangelizados e dos vice-reis. Assim são as imagens que retratam o nascimento ou a educação das crianças. A terceira parte do *Codex Mendoza* comprova que a expressão pictográfica podia também oferecer um olhar global e enciclopédico sobre o mundo e a sociedade de que emanava, registrando o que ela teria anteriormente considerado demasiado banal ou demasiado evidente para ser pintado. Mas esse olhar sobre si mesmo e, muitas vezes, sobre um si mesmo passado

e acabado não era inocente, já que compunha e impunha — ao mesmo tempo que determinava — a imagem estereotipada daquelas sociedades mortas que devia ser conservada ou recuperada. Em geral, se esquece que a imensa maioria dos testemunhos que possuímos do mundo pré-hispânico foi produzida nas circunstâncias excepcionais posteriores à Conquista, e que as reflete tanto quanto as sociedades desaparecidas. Por fim, o distanciamiento implicado nesse procedimento não se limitava aos estreitos círculos dos pintores e dos informantes. Não era senão o ápice intelectual de um processo em andamento no conjunto das sociedades indígenas, todas confrontadas com modelos cristãos de comportamento e novas práticas familiares, matrimoniais, rituais etc., todas obrigadas a isolar, a singularizar, a pôr em xeque condutas que, até então, eram consideradas absolutamente evidentes.³⁷ O que significa que, antes mesmo de destruir um traço ou de modificá-lo, a aculturação pode intervir de maneira mais insidiosa, forçando a encaixá-lo sob uma perspectiva diferente, alterar o modo de vê-lo. Tanto a demolição dos templos como a investigação “etnográfica” não passavam, na verdade, de dois modos de marcar e aumentar a distância entre o mundo dos vencidos que se afastava e a nova sociedade que emergia das ruínas.

AS TRANSFORMAÇÕES DA EXPRESSÃO PICTOGRÁFICA

Os pintores indígenas conseguiram expressar a realidade colonial que descobriam e corresponder à expectativa dos espanhóis, mantendo-se fiéis a sua arte, porque souberam modificar seu instrumento e desenvolver suas potencialidades. Favorecida pelo interesse dos conquistadores em relação à expressão pictográfica, produto de uma interação constante entre a tradição e a incorporação de elementos exóticos, entre a livre escolha e o imperativo,

essa plasticidade revela, no domínio da expressão, alguns dos processos que marcaram de modo geral a emergência de uma cultura mista em meados do século XVI.

O glifo, como já dissemos várias vezes, não é um signo fixo. Vimos como os navas tinham sido obrigados a transcrever palavras estrangeiras, quando suas conquistas os levaram até os mixtecas e os zapotecas da região de Oaxaca, por exemplo. Essa necessidade desencadeara um princípio de fonetismo, que a conquista espanhola acelerou. Pois não havia outro modo de grafar a pléiade de termos desconhecidos que os invasores traziam. Os trabalhos de Joaquín Galarza³⁸ chamaram a atenção para o problema colocado pela expressão pictográfica dos nomes de santos e das datas cristãs. Tais vocábulo tinham se tornado rapidamente referências essenciais, já que todos os índios eram obrigados a observar o calendário cristão — ainda que na clandestinidade mantivessem outros cálculos — e haviam recebido, no momento do batismo, um nome que devia obrigatoriamente designá-los em suas relações com a Igreja e a administração colonial. Soluções foram encontradas, como as que vimos no *Codex Sierra*. Desta forma, alguns pintores decidiram decompor foneticamente os vocábulo exóticos, ligando os elementos assim isolados a palavras navas dotadas de um equivalente pictográfico: por exemplo, o signo que representava uma “parede de tijolos”, um parapeito, serviu para expressar a palavra santo (*san* ou *santo* em espanhol), já que tinha o valor fonético de *xan* e *xante*. Outro procedimento consistia em enriquecer o repertório tradicional com uma redução e uma estilização gráficas dos atributos e dos símbolos cristãos. São Pedro era designado por uma chave, são Lourenço, por uma grelha, são Paulo, por uma espada, e assim por diante. Longe de constituir uma inovação, a seleção de um traço para indicar o todo retomava o uso ancestral de figurar as divindades indígenas por meio de determinado paramento ou ornamento. Alguns signos eram produto de uma criação

original, como o cadáver preparado para a cremação com uma vela, que marcava o dia de finados, 2 de novembro. Os dois procedimentos, fonético e metonímico, não eram de modo algum exclusivos. Para São Francisco, por exemplo, preferia-se às vezes uma solução fonética, em vez do desenho do burel ou da corda de três nós que caracterizavam o santo. Havia ainda uma terceira possibilidade, que consistia em explorar o valor fonético e simbólico de um glifo tradicional. E, finalmente, era possível produzir um glifo composto, que articulava um símbolo e um signo fonético, e, assim, expressar, por exemplo, o nome *Miguel* acrescentando asas de anjo ao signo *miquetl* (cadáver).

Apesar da diversidade das combinações, tais procedimentos tinham limites, que logo foram atingidos. Muitas das transcrições de nomes cristãos eram apenas parciais, assim como as equivalências fonéticas selecionadas: “*Cilco*”, por exemplo, devia expressar *Francisco*, enquanto *Xo* (de *xochitl*, a flor) devia remeter a *José*. Cabia ao leitor indígena adivinhar e completar esse esboço mne-motécnico. Além disso, a simbologia cristã nem sempre era claramente percebida. Para representar São João, os pintores desenhavam uma taça da qual saía um dragão, que às vezes se parecia mais com um cisne ou uma águia. De fato, não era nada fácil representar o bestiário fantástico do Ocidente. As transcrições, longe de serem uniformizadas, decorriam de iniciativas múltiplas e dispersas. Havia pelo menos duas transcrições fonéticas possíveis para *Esteban* (Estevão) e, portanto, dois glifos totalmente diferentes. Num mesmo documento, um glifo novo podia ser traçado de várias maneiras: o convento de San Agustín de las Cuevas, no *Codex Aubin*, é representado por um coração em brasa atravessado por uma flecha, cujo desenho segue ora os cânones ocidentais, ora a tradição autóctone. Para além das escolhas, para além das hesitações e aproximações que marcavam a busca de um modo de expressão novo, pressentem-se as preocupações das camadas indígenas diretamente

te confrontadas com as instituições coloniais e as exigências políticas e culturais inéditas: era necessário poder transcrever um nome de batismo numa “pintura”, para que fosse aceita pelos tribunais espanhóis, era preciso encontrar meios de pintar o calendário cristão para assimilar a periodicidade das celebrações católicas e se familiarizar com o tempo dos vencedores. E, nesse processo, há mais do que adaptação forçada e oportunista do mundo antigo ao mundo novo. Os índios da segunda geração também fizeram esforços consideráveis para recuperar uma ordem perdida e, ao mesmo tempo, determinar e criar novas referências, munidos de um conhecimento preciso da iconografia cristã, de que estavam visivelmente impregnados. Porém, de fato, apenas os índios que possuíam tais conhecimentos eram capazes de decifrar as invenções dos *tlacuilo* cristãos e de colocá-las em circulação.

Tal esforço só faz sentido em sociedades nas quais a expressão pictográfica continuava a ser preponderante e exigia que se “passasse adiante” uma bagagem essencial sob uma forma, apesar de tudo, tradicional. Já se percebe, porém, uma tendência oposta, que acabaria vencendo. O recurso ao simbolismo cristão pelo pintor e seus “leitores” não se fundava exclusivamente na contemplação das estátuas e afrescos que adornavam igrejas e conventos, a maioria em construção. Pode-se perceber aí o impacto do livro europeu, pois só livros podiam, com suas vinhetas, fornecer um repertório preciso e abundante e, com seus textos, ajudar a identificar os desenhos e encontrar as palavras latinas — *Visitatio*, *Expectatio* etc. — que os novos glifos se esforçavam por representar. Não é impossível que a influência do livro tenha sido ainda mais profunda e que, seduzidos pelo sistema de notação inteiramente fonético que tinham diante de si, alguns pintores indígenas tenham procurado explorar esse veio em seu próprio domínio. E não é impossível que a prática da leitura tenha até estimulado a invenção de procedimentos pictográficos mais sofisticados. Sabe-se, entre outras coi-

sas, que para expressar o plural *santos* alguns pintores chegaram a utilizar a terminação náuatle do plural (*-me*), expressa foneticamente pelo glifo do agave, *metl*. Será que isso significa que a expressão pictográfica se dirigia para uma lenta mas inexorável fonetização? Desde meados do século XVI, a evolução parece claramente iniciada. Há registros dela antes de 1550, no *Codex Mendoza*. O *Codex Kingsborough* (*circa* 1555) multiplica os elementos que compõem o glifo (até cinco em vez de um ou dois), atribuindo-lhes um valor fonético e ordenando-os de acordo com a sucessão das sílabas.³⁹ A passagem da sílaba para a letra chegou a esboçar-se (para a vogal *a*, por exemplo), mas nunca se constituiu um alfabeto. As coisas ficaram por aí. Os pintores indígenas teriam finalmente sucumbido às comodidades do alfabeto latino? Teriam chegado à conclusão de que não valia a pena insistir na criação de uma notação alfabética e silábica? Ou a escrita ocidental, valendo-se do reforço e da estabilização da presença colonial, teria adquirido, na segunda metade do século XVI, uma supremacia definitiva, capaz de sufocar o sistema pictográfico e fazer com que ele fosse progressivamente abandonado? Deixaremos essas perguntas em suspenso, limitando-nos a lembrar que talvez seja um exagero — um erro até — supor que um modo de expressão que é muito mais do que uma forma de escrita embrionária tivesse, forçosamente, um destino silábico ou alfabético. A arte consumada do *tlacuilo* do *Codex mexicanus* 23-24 (1570), que pintou uma versão pictográfica do calendário cristão, assim como a do autor do *Codex Santa Anita Zacatlalpanco* (1600-04), que ainda no início do século XVII combinava signos fonéticos, glifos cristãos e glifos tradicionais, convidam a investigar mais profundamente a especificidade dessa linguagem e de suas convenções.

A atenção dedicada ao signo e à originalidade das criações de que foi objeto pode nos fazer perder de vista o conjunto no qual se insere. Isolado do plano em que se articulava com outros signos,

em relações de sentido, de formas e de cores, o glifo já não era exatamente como antes. Sua estrutura global sofreu, rapidamente, certo número de modificações. Aqui também a influência do livro ocidental se faz sentir, oferecendo o exemplo de um formato cuja adoção impunha aos pintores uma reorganização insidiosa do espaço pictórico. Redução de tamanho, no caso dos *lienzos* confiados a proporções mais modestas, ou redistribuição em páginas, no caso dos antigos *screenfolds*. Assim, no *Tonalamatl* Río e no *TelietianoRemensis* (1562-63), um painel ocupa duas páginas, de modo que a disposição dos glifos dos dias e das divindades protetoras se modifica sensivelmente. Mas houve transformações ainda mais profundas. O sistema de linhas e quadros que antigamente — e ainda no *Codex Borbonicus* — servia de armação, de esqueleto para o conjunto das representações, desapareceu. Tem-se a sensação de passar de um espaço saturado de formas cuidadosamente distribuídas — o *scattered-attribute space* — para uma folha vazia na qual as figuras flutuam sem suporte, que Robertson chamou de “paisagem sem espaço”, uma figuração sem fundo que parece carecer de uma terceira dimensão, uma linha de horizonte, um fundo, qualquer.⁴⁰ Outro *tonalamatl*, o de Sahagún no *Codex de Florença*, ilustra o auge desta mutação: esboça-se uma paisagem, instala-se uma terceira dimensão, mas a imagem pictográfica virou ilustração de um texto, escrito em caracteres latinos. O coelho — que designa um dia do calendário — passa a ser pintado, nesse *tonalamatl*, com os traços (para nós) familiares de um animalzinho que saltita numa paisagem.

Até agora, consideramos apenas exemplos e trajetórias nuanas. Mas não seria difícil perceber entre os mixtecas uma evolução análoga: enquanto o *Lienzo de Zacatepec I* (1540-60) só tem signos de lugares e de personagens, o *Lienzo de Zacatepec II* — concebido por volta de 1580-1600, ou seja, uma ou duas gerações mais tarde — é povoado por uma multidão de animais e plantas, cuja presença é

provavelmente mais decorativa do que significativa. Pintado em 1579, o mapa de Tejupan que acompanha a *Relación geográfica* deste *pueblo* também comprova a irrupção da paisagem ornamental.⁴¹

Podemos então, com Robertson, reconstituir em algumas palavras as grandes etapas desta evolução: passagem de um fluxo contínuo de imagens para uma paginação européia, isto é, um recorte mais limitador, e desestruturação de um espaço de duas dimensões, em prol da tridimensionalidade. Nem é preciso dizer que aqui esquematizamos uma evolução bem mais complexa, cuidadosamente analisada alhures. Basta-nos sublinhar que a transformação dos glifos no plano formal e fonético é contemporânea e indissociável de uma reorganização do espaço pintado como um todo. Outros elementos permitem avaliar as mudanças da expressão antiga. A linha, por exemplo. A linha tradicional marcava com um traço grosso, preciso e contínuo os contornos das formas representadas, isolando-as, assim, do espaço *cotidiano*. Após a Conquista, ela perde consistência e sua espessura varia, sem que se saiba ao certo se essa evolução corresponde à perda da antiga maestria ou à vontade de reproduzir a expressividade da linha de contorno ocidental, imitando seus efeitos visuais e sua força plástica. Entretanto, neste caso, não é para o livro espanhol que devemos nos voltar, mas para a gravura.

O traçado da figura humana constitui um caso particular, mas não menos instrutivo, dessas evoluções. Em uma geração, entre 1540 e 1560, os pintores abandonam uma figuração que respeitava as proporções tradicionais, para adotar uma linha cursiva, mais expressiva, que substitui as cabeças pesadas por rostos de contornos mais finos, traçando cabeças mais curtas e corpos mais esguios, como os que se encontram no “Plano de papel *maguety*”. Aparentemente, as “pinturas” mixtecas se afastaram mais lentamente da representação do corpo por meio da junção, como numa colagem, de peças autônomas, passando a desenhar uma silhueta homogê-

nea, concebida por inteiro. De qualquer modo, trata-se de uma tendência análoga. Pode-se indagar acerca do sentido desta última evolução pictórica e ver nela apenas a influência estética dos modelos ocidentais. Arrisco, no entanto, uma outra hipótese. Haveria alguma espécie de ligação entre a transformação da representação do corpo e da pessoa humana e a introdução, pelo viés da evangelização, de uma concepção totalmente outra do ser? Os antigos nauas concebiam o homem como conjunção de três entidades vitais autônomas, situadas na cabeça, no coração e no fígado. Cada uma delas se encontrava em estreita correspondência com os três níveis superpostos do mundo e podia, em determinadas circunstâncias, abandonar a parte do corpo que lhe servia de receptáculo. A dicotomia cristã da alma e do corpo, ao contrário, não só postulava a unidade da pessoa, como se inseria num discurso que privilegiava a singularidade e a autonomia de cada ser particular diante da divindade. Deveríamos crer que o traço dos *tlacuilo* coloniais, quando desenhavam personagens menos estereotipados e afastados do hieratismo antigo, traduzia uma relação distinta com o corpo e a pessoa, na qual se conjugavam a pregação dos missionários e a iconografia renascentista?

Assinalemos por fim e rapidamente, num outro registro, a evolução da linha narrativa que as pinturas mixtecas ilustram com precisão: no *Lienzo de Zacatepec* I (pintado entre 1540 e 1560), ainda tradicional, ela se desenvolve em meandros (*meander pattern*), mas no mapa de Teozacoalco (1580) segue um movimento de baixo para cima, ao longo de colunas, como se tendesse a se aproximar do modelo europeu e, portanto, da escrita.

Em que pesem as variantes locais, na segunda metade do século XVI assiste-se, do vale de México às regiões mixtecas, à eclosão de uma abordagem diferente do campo pictórico e das formas. Não é apenas o glifo que se transforma, o enquadramento também muda e, aparentemente, sofre as transformações mais decisivas. Não cabe

falar em mutações, mas, antes, em um acúmulo de inflexões, de que emergem algumas grandes tendências: o desenvolvimento da fonetização, a adoção mais ou menos completa da terceira dimensão, a ocidentalização da figura humana e do traço. Tais inovações foram realizadas por gerações indígenas formadas após a Conquista, que atingiram a idade adulta depois de 1550 e, por conseguinte, puderam se desenvolver dos cânones tradicionais para adotar e fixar modos de expressão mais semelhantes aos dos espanhóis, cujas variantes podem ser encontradas até o século XVIII em regiões tão diversas como Oaxaca, Guerrero ou o vale de Puebla.

A expressão pictográfica não sobreviveu apenas nas “pinturas”. Conseguiu manter-se onde sempre tinha sido vista, na arquitetura monumental, ainda que fosse a dos invasores. Preocupados em marcar sua presença de modo espetacular e em substituir os templos destruídos por edifícios ainda mais imponentes, franciscanos, dominicanos e agostinianos lançaram no país inteiro campanhas de construção de que eles eram os mestres-de-obras, mas que contavam com a colaboração constante e indispensável das populações locais. Glifos floresceram imediatamente nas grandes construções de pedra erguidas pelos religiosos, nas paredes dos conventos, nas fachadas das igrejas, nas capelas abertas e nos porticos que se multiplicaram pela Nova Espanha ao longo do século XVI. Alguns provinham dos antigos santuários, como grande parte do material reutilizado, outros eram especialmente esculpidos com esta finalidade: glifos de lugar em Tuititlán e Tlalnepantla, de data em Cuiclipan, na capela aberta de Tlalmanalco, em Huauquechula etc. Alguns desses signos são, contudo, mais desconcertantes do que outros, pelo que evocam da antiga cosmogonia: a água, o *chalchihuitl* (uma pedra preciosa de cor verde) e o Quinto Sol, *Nahui Ollin*, decoram vários santuários cristãos. O conjunto desses glifos oferece uma espécie de resumo da cosmogonia naua. Se antes era necessário, para retardar a morte do quinto e derradeiro

Sol, alimentá-lo de água preciosa (*chalchiuhatl*), água esta que era o sangue dos cativos da guerra sagrada (*atl-tlachinollí*), agora o glifo desta última (que entrelaça a água e o fogo) aparecia também nas fachadas de igrejas...

A inserção desses glifos se presta a interpretações contraditórias. Seria um sintoma discreto da reapropriação paga de edifícios cristãos, da instauração de uma continuidade sub-repética em que os missionários só podiam tolerar ruptura? Pode-se pensar nessa possibilidade em relação às primeiras décadas da evangelização e perceber aí a revanche silenciosa daqueles cujas “pinturas” eram queimadas. Ou seria uma interpretação, uma transcrição indígena de temas cristãos? É incontestavelmente este o caso quando, nos brasões franciscanos, o glifo da água preciosa é associado ao sangue de Cristo, em vez do sangue das vítimas de sacrifício. Ou trata-se simplesmente de experiências decorativas, que aproximavam, como em Apasco, a água bicéfala dos Habsburgo da água indígena, ou que apenas mantinham o caráter geométrico e estilizado dos glifos, que lhes permitia fundirem-se facilmente em grandes conjuntos decorativos? Dependendo do caso e do escultor, a continuidade podia ser simbólica ou meramente ornamental. Também dependendo do caso, variava o modo de inserção, podendo assumir a forma de um engaste — numa pia de água benta, numa parede —, de uma justaposição — um glifo ao pé da estátua de um santo — ou de um experimento decorativo que multiplica um glifo e o altera com motivos de inspiração europeia, como na rosácea de pedra de San Miguel Chapultepec, feita com os quatro círculos do signo do calor solar repetidos onze vezes.⁴² Assim, no século XVI, a escultura e a arquitetura coloniais e cristãs serviram de suporte inesperado para alguns glifos antigos. Permitiram aos artesãos indígenas conservar, à vista de todos, signos oficialmente banidos, sem que os religiosos percebessem o que podiam conter de incompatível com a nova fé. Mas o mal-entendido que possibilitava a presença desses

glifos podia voltar-se contra eles: tolerados como elementos decorativos, portanto sem referente simbólico, retirados de seus contextos tradicionais, dissociados das estelas e baixos-relevos de outra, entravam em composições predominantemente europeias, que os tratavam como motivos ornamentais. A diferença dos glifos dos manuscritos pictográficos, tornavam-se partes de um todo que não era mais indígena. De modo que não podemos evitar indagar em que medida essa sujeição sistemática ao código iconográfico ocidental desviava os glifos de seu sentido e de seu uso originais, revertendo e eventualmente exaurindo a inspiração dos escultores. A questão se coloca igualmente em relação à pintura colonial indígena, na qual glifos antigos se perdem em composições europeias. A associação podia produzir efeitos impressionantes, como ocorre nos afrescos da igreja agostiniana de Ixmiquilpan, em que se vêem centauros gregos enfrentando os cavaleiros-tigres dos exércitos pré-cortesianos, cercados por uma profusão de grutescos e folhas de acanto. Mas, em geral, a presença das pictografias é muito mais discreta, como nos afrescos do Apocalipse de Tecamachalco, embora tenham sido totalmente pintados por um indígena, Juan Gerson. A tendência puramente ornamental adotada pela expressão pictográfica se junta às transformações e às tendências apontadas acima. Corroborar a vitalidade e a onipresença desta linguagem indígena e também anuncia sua crise e sua estagnação, que agora nos cabe explorar.

Mas não é tarefa fácil, tendo em vista a dispersão, o número reduzido e as incertezas contextuais e cronológicas que envolvem a maior parte dos testemunhos que chegaram até nós. Estudar sua degradação — isto é, o momento em que o objeto se encontra tão modificado que perde sua substância e sua razão de ser — seria, conseqüentemente, um engodo, se não contássemos com uma fonte excepcionalmente abundante, que designaremos pelo termo cômodo de mapas pictográficos. A cartografia praticada pelos

antigos nauas era muito diferente daquelas a que estamos habituados. Baseava-se, aparentemente, numa representação do espaço que distribuía os nomes de lugares de maneira regular, geométrica, um pouco como nossos mapas ferroviários. O conjunto formava espécies de diagramas, regidos pela forma da folha que preenchiam, e não pela topografia. Evidentemente, essa abordagem privilegiava a ordem de sucessão dos topônimos, em detrimento das distâncias reais que os separavam. Além desse modelo “ferroviário” — que o mapa de Cuauhlinchan no vale de Puebla exemplifica (Figura 5) —, teria existido um protótipo sensivelmente distinto, originário da região de Texcoco. Este segundo modelo levaria em consideração alguns acidentes topográficos e sua posição respectiva. Em outras palavras, os pintores de antes da Conquista podiam seguir vários caminhos:

— uma representação estilizada e extremamente codificada, do primeiro tipo;

— a expressão, ainda que aproximada, da orientação e das distâncias entre os lugares (tipo texcocano);

— um tipo misto, combinando os dois anteriores, cuja parte central parecia denotar a preocupação em respeitar a distribuição topográfica, enquanto as margens continham informações organizadas segundo critérios muito mais convencionais;

— e finalmente, uma cartografia urbana.⁴³

Cabe lembrar que esta tipologia é altamente hipotética, já que, se por um lado o estilo “ferroviário” é incontestavelmente pré-hispânico, temos razões para crer que o “protótipo texcocano” poderia ser a projeção, para um passado pré-cortesiano, de um traço já aculturado. O mesmo acontece com os mapas de cidades, cuja existência se deduz de documentos exclusivamente coloniais. Na verdade, dependendo das hipóteses mantidas ou rejeitadas, dependendo de aceitarmos ou não a existência de um protótipo texcocano de “realismo” geográfico mais acentuado, a importância das inova-

ções introduzidas sob a influência espanhola varia consideravelmente. Seja como for, do mesmo modo que as “pinturas” precedentes, entre o *Codex Xólotl* e o *Mapa de Santa Cruz*, os mapas passaram por transformações espetaculares. Sobre tudo porque desempenhavam um papel essencial na sociedade colonial, em que a propriedade privada da terra era uma questão central, o que obrigava índios e espanhóis a delimitarem direitos e territórios. Aparentemente, nesse domínio a administração espanhola, sem dispor de cartógrafos em número suficiente, reconheceu as habilidades e conhecimentos indígenas e talvez até o sofisticado sistema de convenções que os glifos propunham. Assim, recorreu muitas vezes aos pintores indígenas, particularmente nas décadas que correspondiam às investigações das *Relaciones geográficas*, à política de concentração das populações indígenas e à concessão em massa de terras a espanhóis, ou seja, *grosso modo*, entre 1570 e 1600.⁴⁴

Os mapas indígenas coloniais, do mesmo modo que as pinturas históricas e econômicas, mostraram-se permeáveis às novas realidades. Ao lado de um simbolismo tradicional, que assinalava os rios, as fontes, as montanhas, os caminhos e as casas, incluiu signos novos, que a penetração colonial tornara indispensáveis: igrejas com seus átrios e sinos, o esquema quadriculado dos *pueblos*, *estancias* e *haciendas*, *corrales*, rodas-d’água, carros de boi etc. (Figuras 6 e 7). Apesar de inéditos, estes signos respeitaram os cânones da iconografia indígena. A *estancia* (geralmente uma fazenda de criação) é um desenvolvimento do glifo “casa”, ao qual se acrescenta um teto pontiagudo, enquanto a igreja é representada de modo estilizado, bidimensional, retomando, aqui e ali, elementos decorativos autóctones.⁴⁵

Por detrás do enriquecimento dos repertórios, contudo, percebe-se claramente uma lenta degradação das formas. Até o final do século XVI, ainda é possível encontrar glifos de traçado clássico, pintados com maestria, mas o mais comum é que o traço seja cor-

rompido. Nas duas últimas décadas do século, o glifo “rio” se reduz a duas linhas onduladas, a uma espiral grosseiramente desenhada ou até a uma única linha (Figura 10); o signo “montanha” se transforma numa elevação de contornos imprecisos, privada de sua base estilizada; traçadas sumariamente, as pegadas — que indicam os caminhos — transformam-se em borões irreconhecíveis. O glifo “casa” muitas vezes não passa de um monte de traços quase insusceptível de identificar. Até os signos mais correntes acabam perdendo sua identidade. O abandono da cor acompanha a degradação dos glifos. A gama cromática, quando ainda pode ser observada, chega a reunir quase dez tonalidades distintas. Mapas da década de 1570 alternam o azul-esverdeado ou acinzentado dos rios e fontes, o ocre das colinas e das terras aradas, o violeta, o marrom e o rosa das casas e das igrejas, o verde das *estancias* espanholas, o marrom dos caminhos (Figura 8). Sabemos que o cromatismo indígena constituía um dado essencial da expressão pictográfica, ainda que muitas vezes desconhecamos seus significados e funções. É provável que indicasse a qualidade ou o uso das terras representadas, mas talvez também situasse cada espaço numa escala sensível e sagrada, marcando oposições, limites ou continuidades, registrando presenças completamente estranhas ao olhar espanhol. A cor e o desenho da água, por exemplo, são também, ou principalmente, o símbolo e o atributo de Chalchihuitlicue, a deusa aquática, a dama da água corrente. Apesar disso, o cromatismo perde terreno, inexoravelmente. Nas séries conservadas, são raros os mapas completamente pintados. Quando subsiste, a cor se refugia em determinados glifos e, em alguns casos, serve apenas para sugerir a paisagem tal como a percebemos, como se os pintores tivessem trocado sua percepção do meio por um olhar ocidentalizado: um rio, que em 1599 já tinha se transformado na faixa azul que nos é familiar, corria trinta anos mais tarde entre duas margens borradas de um marrom cor-de-barro.⁴⁶ Há certamente várias causas para este abandono. A perda

brusca, ou progressiva, de um conhecimento das cores, memórias mortas ou esfaceladas; a impossibilidade, ou simplesmente a dificuldade, de obter os corantes numa sociedade e numa economia desorganizadas pela colonização; finalmente, e sobretudo, uma preocupação com a rapidez e a adequação a uma demanda europeia, que não tem nenhum interesse pela sinalização cromática, como mostram os mapas espanhóis feitos em tais circunstâncias. É evidente que, dependendo do lugar e do momento, estes fatores incidiam de modo distinto.

O mapa indígena adaptou-se, em sua estrutura global, à visão ocidental do espaço. Exceituando-se alguns exemplos que evocam os mapas-diagramas da época pré-hispânica, em geral a disposição dos elementos topográficos tende a refletir mais ou menos aproximadamente sua distribuição no espaço. Pode-se ver aí a realização colonial de um hipotético protótipo pré-hispânico ou a influência vitoriosa da ocidentalização e dos modelos espanhóis. Ou ainda, e também, a necessidade premente de apresentar aos espanhóis documentos legíveis, nos quais pudessem situar-se sem muitas dificuldades. É provável que precedentes pré-cortesianos, modelos ocidentais e uma série de circunstâncias se tenham conjugado, em detrimento da estilização e do geometrismo.

Sobre esta organização espacial veio a instalar-se uma série de arranjos que acentuaram sua ocidentalização. Em primeiro lugar, a orientação do espaço. Introduzida por toda parte para representar o *pueblo*, conforme a tradição cristã que dirige o coro para o oriente, a igreja geralmente está voltada para o oeste (Figura 9). Como é sempre representada de frente, tende a impor sua orientação ao mapa. Mais raramente, um sol no alto da folha marca o oriente. Em alguns casos, distâncias indicadas no mapa em passos ou em léguas (Figura 10) ensaiam um rudimento de escala. De modo que o espaço, além de orientado, é medido. Medida e orientação não são incompatíveis com um conservantismo do desenho.

Se, de fato, as indicações de distância e de pontos cardais geralmente correspondem à intervenção de um escritor espanhol no mapa, de qualquer modo esta intervenção teria sido impossível se o suporte, ou seja, uma mão indígena, não a tivesse preparado" (Figura 9).

A incorporação da paisagem — em geral sob a forma de silhuetas de serras cobertas de árvores, que evocam estranhamente guaches de Dürer (Figura 8) — ou até a sugestão de horizontes longínquos azulados e em *dégradé* evidenciam a influência da gravura e da pintura europeias e, mais ainda, dos numerosos afrescos que decoravam igrejas e conventos. Esta inovação, que tínhamos notado em outros documentos pictográficos igualmente realizados na década de 1570, tampouco é incompatível com a manutenção do cromatismo e das convenções antigas. Tem-se até a impressão de que, mais do que uma visão "fotográfica" dos arredores, muitas vezes ela constitui um signo suplementar para marcar limites. Conversão à paisagem ou adoção de um neoglifo? A pergunta se coloca em vários casos.

Por outro lado, delineia-se uma outra tendência, que desagra com muito mais força as formas antigas. Mapas indígenas abandonam a cor, deixam de lado a precisão dos traços e o acabamento dos contornos e curvas, reduzindo-se a um desenho grosseiro, econômico ao extremo, beirando às vezes a inépcia (Figura 10). Estes mapas não são, entretanto, esboços de "pinturas" mais elaboradas. São a versão indígena de mapas espanhóis feitos na mesma época e que possuem o aspecto indefinível de rascunhos apressados, em que vagas ondulações marcam o relevo, o zigzagague rápido da pena indica um rio e alguns riscos assinalam a existência de um *pueblo*. Traços imprecisos, esquematismo elementar e, quando a cor aparece, borrões nos levam para bem longe da sofisticação calígrafada das "pinturas" pré-hispânicas e remetem ao croqui. Mais pessoal, mais subjetivo, portador de uma informação sumária e

unívoca, traçado com a *pena* e não mais com o pincel, o croqui espanhol constitui uma forma de abstração da realidade que recorrer a um conjunto de convenções menos padronizadas e bem menos fáceis de identificar do que as do mapa indígena. A escolha de elementos pertinentes é variável, oscilando entre amplas configurações e segmentos minúsculos. O croqui espanhol associa dados imediatamente legíveis a variantes facultativas, que dependem do contexto ou do estilo próprio do autor. Trata-se de um "código fraco" que deixa amplo espaço para a intervenção individual, tanto que poderíamos nos perder, se não fosse pela legenda que comenta o traço. Pois o croqui espanhol e a escrita alfabética são evidentemente indissociáveis, como se fossem as duas modalidades de um mesmo traço de pena. Às vezes, a legenda se funde com o desenho, até produzir o "mapa escrito" no qual legendas traçadas em cartuchos situados no local geográfico que lhes corresponde invadem todo o documento e determinam sua composição. Em alguns casos, o escrito chega a substituir integralmente o desenho. Confluência paradoxal, tão imprevista quanto involuntária: o mapa escrito — variante extrema do croqui — não seria o correspondente europeu do mapa indígena mais tradicional? Em vez de dispor glifos no perímetro de um retângulo, distribui inscrições alfabéticas por eixos e quadriláteros. Neste sentido, o grau de abstração é comparável, ainda que não se possa de modo algum considerar o glifo como equivalente da escrita latina. Isso indica, afinal, o quanto seria vão, neste como em outros casos, associar sistematicamente ocidentalização e visão "realista" do meio. Tudo, em ambos os casos, é formalização e convenção. O que, aliás, não quer dizer que a passagem de um sistema para outro tenha sido tarefa fácil. E por várias razões.

Tecnicamente, a prática do croqui à espanhola supõe o perfeito domínio da escrita alfabética e a assimilação de convenções pictóricas que só existiam em estado empírico e implícito, aliadas a

uma dose considerável de improvisação e de subjetividade. O croqui pertence a uma sociedade e a uma cultura que toleram, até certo ponto, a manipulação dos códigos pelo indivíduo, ao passo que a tradição indígena parece impor com maior rigidez a uniformidade de suas convenções. Se assim for, o acesso dos pintores indígenas ao croqui corresponderia a uma transformação profunda da relação consigo mesmo e com a sociedade. Já tínhamos, aliás, assinalado a possibilidade dessa mesma mutação no domínio da representação da figura humana.

Existia, contudo, outro grande obstáculo, mais difícil de superar. A passagem para o croqui nunca se colocou em termos de substituição de um sistema de convenções por outro, mais ou menos equivalente ao primeiro. Do lado espanhol, quando se desenha e quando se escreve, busca-se registrar exclusivamente o essencial, em detrimento de notações periféricas, religiosas, míticas ou ecológicas e sem qualquer tipo de consideração estética. A expressão pictográfica, ao contrário, é polissêmica: por exemplo, os glifos *Coatepec* (Figura 6) — uma serpente sobre uma montanha — ou *Citlaltepec* (Figura 10) — uma estrela sobre a mesma montanha — não apenas identificam lugares, como também atualizam um saber relativo às origens e toda uma cosmologia. O sol espanhol — um círculo com uma auréola de raios — que marca a orientação do mapa (Figura 9) é, ao contrário, uma convenção de valor fraco, essencialmente geográfica e decorativa. Além disso, tudo o que o glifo possui de autonomia, isto é, de capacidade de transmitir sentido por si só, o desenho espanhol tem de dependência em relação ao comentário escrito, sem o qual pode permanecer ambíguo ou ilegível. Um traço levemente curvado só denota uma montanha se lhe for associada a menção *serranía*, ao passo que o glifo “montanha” é de uma inteligibilidade imediata, *até para um espanhol*. Tudo isso nos permite perceber claramente a distância que separa os dois procedimentos cartográficos, distância ao mesmo tempo de or-

dem intelectual, técnica e prática. Se o croqui espanhol é econômico em termos de meios, rapidamente traçado e sem floreio algum, é porque visa apenas um objetivo limitado: localizar uma exploração ou uma dotação de terras sobre um espaço, ao passo que o mapa indígena tradicional se refere, de maneira antitética e complementar, ao conjunto do terreno. Este último veicula, portanto, um número bem maior de informações e costuma evidenciar uma profunda familiaridade com os lugares pintados. Sendo assim, o pintor indígena que tinha adotado o croqui provavelmente adquirira de si mesmo, e de sua região, uma visão distinta, juntamente com o pleno domínio da escrita alfabética. Não era fácil reunir todos esses elementos, e eles presumiam uma aculturação adiantada. Mas nos é permitido imaginar que o croqui espanhol tenha exercido sobre os modos indígenas uma influência mais superficial e mais deletéria, simplesmente por inspirar uma modificação do traço e da linha, sugerindo uma maior rapidez de execução e o abandono de tudo o que parecia supérfluo, como a cor, ou demasiado complexo, como os glifos. Tem-se a sensação de que, bem mais do que a inclusão da paisagem, a adoção ou, antes, a evolução em direção ao croqui tiveram um profundo efeito de desagregação das formas indígenas, retirando-lhes o que ainda lhes restava de específico.⁴⁶

Mas que não se imagine uma evolução linear dos modos de expressão, capaz de permitir a datação precisa do abandono de um procedimento ou da difusão de uma nova técnica. No máximo, é possível detectar algumas tendências gerais. E isso não se deve unicamente à relativa pobreza de nossa base documental. Somos levados a constatar que as modificações da composição espacial, do emprego das convenções e dos elementos considerados pertinentes seguem ritmos muito diversos, dependendo dos lugares e dos pintores. Um mapa feito em 1601, em Tepeji del Río, no atual estado de Hidalgo, demonstra, pelo rigor de seu traçado, pelo

emprego da cor e de convenções “clássicas”, pela ausência de paisagem, a relativa persistência das tradições no alvorecer do século XVII. Três anos mais tarde, na região de Puebla, ao contrário, faz-se um mapa que mais se parece com um rascunho malfeito, quase sem nenhum signo antigo e dominado por uma paisagem de bosques e montanhas. Mas vinte anos antes, nas redondezas de Malinalco, os mapas já eram desenhados, e as colinas, cobertas de árvores. Estas variantes inviabilizam qualquer cronologia precisa, apontando, antes, para a coexistência de modos distintos de representação cartográfica, um mais tradicional e o outro mais ocidentalizado. Estes dois modos podiam coexistir numa mesma região, em dois *pueblos* vizinhos, mas também se encontram no mesmo mapa, quando os glifos se mesclam às bordas ou as igrejas são representadas tanto de frente, à antiga portanto, como de três quartos, num esboço de perspectiva.⁴⁹

Entretanto, os dois modos estão longe de ter o mesmo peso: a ocidentalização do espaço já era algo praticamente definitivo, enquanto a linguagem antiga tendia a se corromper, e as pictografias desaparecem da maioria dos mapas feitos após 1620, ou pelo menos daqueles que foram feitos a pedido das autoridades espanholas. Sintoma da perda de uma técnica e de um saber, que é preciso assinalar, sem contudo deixar de nuanciar. Apesar deste desaparecimento paulatino, mantém-se uma cartografia propriamente indígena até o fim da época colonial, fundada em adequações, empréstimos e ajustes concebidos e postos em prática nas últimas décadas do século XVI. Um repertório pictográfico empobrecido, muitas vezes traçado de modo grosseiro e irregular, glifos perdidos na paisagem, esboços de perspectiva, mas também a constante preocupação com o geometrismo e a formalização e, em certos casos, até a volta — ou a manutenção? — de uma estruturação autócione do espaço compõem estes mapas, cujo aparente imobi-

lismo se deve ao fato de terem sido cuidadosamente copiados por seus sucessivos detentores.

O uso conjugado de dois códigos iconográficos ou cartográficos por parte dos pintores indígenas da segunda metade do século XVI é apenas um dos aspectos de uma prodigiosa capacidade de assimilação e de adaptação, cujos exemplos procuramos multiplicar. No entanto, existe um domínio que mencionei várias vezes, em que esta capacidade abandona o terreno, afinal bem familiar, da expressão pictográfica, para tentar uma outra aventura. Vamos abrir novamente o *Codex Sierra* e veremos pictografias que tratam de representar a inovação gráfica introduzida pelos vencedores: a escrita e o ato de escrever. Retratam o papel, o livro virgem, o livro encadernado, o breviário, o livro de música, o documento oficial e o *escribano* espanhol em atividade. A percepção aguda que o *tlacuilo* mixteca ou chocho demonstra da escrita alfabética exprime eloquentemente o quanto a história colonial da expressão pictográfica é indissociável da assimilação da escrita alfabética. Segundo as afirmações dos religiosos, a aprendizagem da leitura e da escrita não teria enfrentado nenhuma grande dificuldade. A experiência começara em Texcoco, por volta de 1523, com o franciscano Pedro de Gante ensinando jovens nobres “a ler e escrever, a cantar e tocar instrumentos de música, bem como a doutrina cristã”. A empresa se estende progressivamente aos jovens da elite de México (1524-25) e arredores, às regiões de Tlaxcala (1527) e de Huejotzingo (1525), enquanto os primeiros franciscanos empreendiam a alfabetização em língua náuatle. Entre a alfabetização e a redação de obras em náuatle havia apenas um passo, que deu provavelmente Pedro de Gante ao compor sua *Doctrina christiana*, talvez o primeiro livro em náuatle impresso na Europa, no final da década de 1530. Enquanto isso, os evangelizadores recolhiam os primeiros frutos de seus ensinamentos. Já em 1531, o bispo Juan de Zumárraga constata que “*multi enim puerorum istorum bene legere, scribere*

[...] *sciunt*” [“vários destes meninos sabem ler e escrever bem”]. Alguns anos mais tarde, por volta de 1537, o franciscano Julián Garcés transmitia ao papa Paulo III uma imagem igualmente entusiasta. Em janeiro de 1536, foi criado o colégio de Santa Cruz de Tlatelolco, que oferecia às elites indígenas uma educação de qualidade excepcional, sob a direção dos mais insignes dentre os franciscanos. Os progressos dos jovens índios foram tão notáveis que logo surgiram colonos amedrontados, alertar para o fato de que “a leitura e a escrita são nocivas como o diabo”.⁵⁰

Segundo todos os testemunhos, os índios facilmente adquiriam o domínio do gesto gráfico, tornando-se “grandes especialistas em todas as letras, pequenas e grandes, cursivas e góticas”, habéis em “imitar os modelos que lhes apresentam seus mestres”. A bem da verdade, o aprendizado do latim — a “gramática” da época —, iniciado por volta de 1533 sob o comando do francês Arnaldo de Basaccio, apresentava alguns problemas, na medida em que o náuatle não possuiu termos para expressar as regras gramaticais. Este obstáculo foi superado após vários anos de esforço, pois os alunos finalmente “se revelaram tão bons latinistas que faziam e compunham versos muito bem cadenciados e discursos longos e congruentes”. Não buscamos aqui, com estas poucas notas, traçar uma história da educação dos índios, tarefa sobejamente realizada por outros, mas simplesmente ressaltar o quanto, desde o final da década de 1530, o alfabeto latino passou a fazer parte do cotidiano das elites indígenas, conforme ia registrando as diversas línguas indígenas, a começar, como observamos acima, pelo náuatle. Não é nada fácil estabelecer, ainda que de modo aproximado, o menor balanço quantitativo desta empresa de alfabetização. Mas podemos notar que tinha dimensões bastante consideráveis, já que cada fundação franciscana possuía então uma escola, onde os índios aprendiam o catecismo ou mais, dependendo de seu nível social. A instrução das elites indígenas progredia, assim, no ritmo da expansão da ordem. Os agosti-

nianos, por sinal, praticavam uma política análoga. No começo da década de 1530, eram por volta de seiscentos os jovens índios que se iniciavam na escrita. Além de aprenderem a ler e escrever com os religiosos, os índios — e até algumas índias — descobriam, nas mãos de seus mestres ou nas ainda modestas bibliotecas dos conventos, esse estranho objeto que é o livro. Contemplavam as gravuras que decoravam as páginas dos volumes e talvez já sentissem curiosidade em relação a uma técnica em particular, com que alguns deles se familiarizaram mais tarde.⁵¹

Seria certamente um erro supor que a escrita latina suplantou imediatamente a expressão pictográfica. Os *tlacuilo* pintaram glifos durante os três séculos da dominação colonial, e a expressão pictográfica ainda estava praticamente isenta de qualquer influência quando, nas décadas de 1530 e 1540, alguns nobres já dominavam a leitura e a escrita. Nem imediata nem inevitável, a passagem do glifo à escrita tampouco tomou a forma de uma substituição. Foi, antes, um encontro no espaço indígena da “pintura”. Neste sentido, é significativo que no século XVI os termos *cuilloa*, *tlacuila*, *tlacuilli* e vários outros, que se referiam em náuatle aos pintores, ao ato de pintar e à pintura, se aplicassem também ao mundo da escrita. Mas vejamos, antes, o caso mixteca.

As “pinturas” mixtecas da região de Oaxaca foram preservadas em número suficiente para fornecer preciosas indicações. Apesar de ser de origem pré-hispânica, o *Codex Colombino* — que exibe a biografia de um personagem chamado 8 Cervo — foi anotado duas vezes entre 1522 e 1541. Mas seus possuidores, os senhores de Tututepec, não se preocuparam em fazer transcrever ou glosar seu conteúdo. Utilizavam-no para consignar em letras latinas os limites de suas terras. Este objetivo pragmático privilegiava a autenticidade e a antiguidade do suporte em detrimento do conteúdo e modificava a função e o sentido do *codex*, que se tornava assim algo equivalente a um título de propriedade. Já o *Lienzo de Ixcayan*, pin-

tado em 1550, ilustra um procedimento totalmente diferente: à margem das pictografias tradicionais, traz inscrições mixtecas alfabéticas que constituem uma glosa parcial dos glifos. Mas esta glosa é várias décadas posterior à realização da pintura. Em com-pensação, tal intervalo, que existe no *Lienzo de Ocotpec* (1580), comentado em náuatle desde a época de sua elaboração, não exis-tia no *Códex Sierra*, redigido 25 anos antes. O espaço da “Genealo-gia de Tlazultepec” (1597), mais tardia, também é compartilhado pela escrita alfabética e pelos antigos signos.³² A glosa alfabética, que podia ser contemporânea da pintura ou posterior a ela, ocupar um lugar discreto ou predominante, ser fundamental ou não, posi-cionava-se no espaço pictórico de diversos modos, que possuem correspondentes nas sociedades nauas. Podia referir-se a topôni-mos (*Mapa de Sigüenza*, *Mapa Quiratzin*), a personagens (*Mapa Tlotzin*) ou ao conjunto da informação pictográfica (*Matrícula de tributos* e *Códex Mendoza*). Em geral, trata-se de um adendo poste-rior, muitas vezes feito por mão europeia, concebido para tornar o documento inteligível para os espanhóis e que não modifica a orga-nização da pintura, a menos que o espaço da glosa tenha sido reser-vado desde a concepção da obra. No entanto, a inclusão da escrita alfabética pode ultrapassar o mero comentário, como mostra a *Historia tolteca-chichimeca*. Elaborada em Cuauhtinchan, nos arredores de Puebla, entre 1547 e 1560,³³ esta obra mostra o leque das relações possíveis entre o glifo e a escrita. Como nos casos ante-riores, encontra-se nela uma escrita-glosa que se aplica aos docu-mentos pictográficos reproduzidos pelo pintor: a escrita precede, segue ou envolve as pictografias, comentando-as apenas ou repli-cando-as, o que gera uma verdadeira duplicação da informação. Contudo, a glosa também pode remeter a “pinturas” não reprodu-zidas pelo pintor, mas exploradas pelo escritor como fontes de informação. Assim, passa-se rapidamente do comentário de docu-mentos exteriores à obra à composição de um escrito autônomo,

livre de qualquer figuração e de qualquer referência pictográfica. O que o relato alfabético acrescenta em continuidade, o material pic-tográfico perde em consistência. Despedaçadas em fragmentos esparsos, isoladas de seu contexto de origem, as pictografias se cur-vam às exigências do comentário e às limitações do formato até serem totalmente pulverizadas, restando apenas ilhas glíficas, pra-ticamente reduzidas a vinhetas decorativas (Figura 11). Preser-vadas, tornam-se ilustrações em que se insinua uma paisagem, quando não assumem a função ornamental de um frontispício europeu... A *Historia tolteca-chichimeca* exigiria uma análise muito mais aprofundada: ela apresenta um constante vaivém entre os dois modos de expressão e também hesitações e recuperações, que levam a supor que o autor sentia a perda de sentido decorrente do desmembramento de um painel pictográfico.

As sucessivas etapas da obra do franciscano Bernardino de Sahagún delineiam itinerários análogos. Se nos *Primeros memoria-les*, coligidos entre 1558 e 1560, as pictografias dominam o comentá-rio escrito, isto certamente revela a presença de informantes já adul-tos no momento da Conquista e ainda perfeitamente familiarizados com a expressão pictográfica. Por outro lado, na suna muito mais elaborada que é o *Códex de Florença* (1578-79), o texto escrito (em náuatle) relega a segundo plano não apenas o resumo em espanhol, mas também as imagens, que deixam de ser verdadeiras pictografias para se tornarem ilustrações coloridas ou monocromáticas, subor-dinadas à escrita. A contribuição de uma nova geração de informan-tes, formados pelos religiosos, alfabetizados em náuatle e habituados aos livros e às gravuras, é evidente. Textos propriamente indígenas, redigidos no último quartel do século, corroboram esta mutação decisiva: o diário de Juan Bautista, um índio da cidade do México, *alguacil* e coletor de impostos de Sua Majestade, é puro texto, e o mesmo ocorre com crônicas e relações indígenas posteriores.

Esquece-se, às vezes, que a descoberta e a conquista da América são contemporâneas não somente da difusão do livro impresso, mas também do livro ilustrado. Portanto, não podemos dissociar a penetração da escrita da igualmente decisiva, senão mais, penetração da imagem gravada.⁸⁴ Os dois domínios se encontram, aliás, intimamente imbricados. Os livros que os religiosos e, logo em seguida, seus alunos indígenas abriam tinham letras desenhadas, dispostas sobre fundos de folhagem, de personagens e de símbolos. As letras se fundiam em imagens, um pouco como os glífos, mas seu elo com o pano de fundo era geralmente arbitrário; a ornamentação e o efeito contavam mais do que o sentido. Encontram-se equivalentes nos anagramas esculpidos que decoram as fachadas das igrejas construídas pelas ordens mendicantes. A gravura propriamente dita oferecia aos índios, alfabetizados ou não, imagens tão estranhas quanto as que os espanhóis observavam nos manuscritos pictográficos. Cobrindo um repertório sobretudo religioso, apresentavam-lhes cenas da vida de Cristo e, mais do que isso, um simbolismo do divino absolutamente desconcertante para o olhar indígena. Abriam as portas do imaginário ocidental, tirando monstros fabulosos de seus bestiários, e alinhavam uma profusão de motivos decorativos, frisos e volutas cujas réplicas os índios viam nas paredes recentemente pintadas dos claustros e igrejas. Que sentido teriam estes ornamentos para os índios que os contemplavam ou até mesmo os pintavam? Como encaravam as quimeras e as criaturas fantásticas? Como determinavam o que era “demoníaco”, o que era “decorativo” e aquilo que provinha de sua própria tradição? Além disso, as gravuras apresentavam aos vencidos um espelho quando os mostravam rezando, se casando ou se confessando. Era essa a visão que a arte espanhola e flamenga tinha deles, era essa a imagem que se pretendia inculcar-lhes. Sob as temáticas e as iconografias, circulavam os elementos fundamentais dos códigos icônicos ocidentais do Renascimento, a representação

da figura humana, do gesto, da profundidade e da perspectiva. Em alguns casos excepcionais, também lógicas e modos de raciocínio, visualizados nos esquemas das obras do teólogo agostiniano Alonso de la Vera Cruz, gravados em México. Como no Ocidente, na mesma época, era a gravura que fixava a imagem que se tinha do mundo, e os índios, como todos, não escaparam a essa empresa de dominação visual, primeiro esboço de nossas guerras de imagens. E tampouco à curiosidade que ela suscitava: índios que roubaram livros confiscados pela Inquisição confessaram que “não era para ler que os queriam, mas simplesmente para olhar”, na verdade para contemplar as imagens de santos que continham. A difusão da gravura europeia teve pelo menos três grandes implicações específicas: impôs uma visão monocromática, ao contrário das “pinturas” indígenas, que recorriam amplamente às cores; apresentou uma sintaxe e uma trama lineares, sem relação com a linha de contorno que cercava as pictografias; e tinha uma relação específica com a escrita, fundada na justaposição de um código visual e um código alfabético, ao passo que as pictografias confundiam, ou melhor, fundiam estes dois modos de informação. Sob outros aspectos, a gravura podia aparentemente se aproximar do modo de representação indígena ou dele distanciar-se radicalmente: no primeiro caso, quando organizava a disposição dos objetos no espaço da folha, um pouco como no *scattered-attribute space* da tradição pré-hispânica; no segundo, quando envolvia a perspectiva, a paisagem e a tridimensionalidade, compondo uma visão que não podia deixar de desconcertar profundamente o observador indígena.

Embora fosse aparentemente mais acessível do que o alfabeto, que se fundava numa total abstração do signo, a imagem gravada exigiu dos índios uma aprendizagem comparável, sobre a qual, aliás, dispomos de informações. Privilegiava a cópia, a imitação. Não demorou para os índios se revelarem capazes de produzir réplicas notáveis de gravuras e de todo e qualquer tipo de docu-

mento, da bula à partitura musical. Tal aptidão explica por que o simbolismo cristão se inseriu tão facilmente na expressão pictográfica, para expressar nomes de santos ou festas litúrgicas, ou por que motivos renascentistas invadiram o *Codex de Tlatelolco*. Porém, por mais fiel que seja, a cópia não implica a compreensão da organização global nem dos princípios que ordenam a disposição do conjunto da imagem. Permite a extração de elementos isolados muito mais do que a concepção de imagens novas. A dificuldade de captar a estrutura e a facilidade de reproduzir as partes parecem reger a cronologia dos empréstimos que os pintores indígenas fizeram ao repertório ocidental. O fato de duas ou três gerações terem vivido as mutações que a Europa levou séculos para colocar em movimento, de estas mutações terem sido impostas de fora, em vez de espontaneamente geradas e vividas, levanta a velha questão da dependência cultural, intelectual e até sensível entre o Ocidente e os mundos por ele dominados. Teríamos gostado de dispor do tempo e do espaço necessários para comparar as experiências florença, italiana e, claro, espanhola desses processos que se pode pressentir operando entre os artistas indígenas, cotejar as etapas de uma reconstrução do real e do espaço, explorar a passagem caótica de um espaço plano, sem sombras (em sua concepção plotiniana ou mixteca), para a profundidade e o relevo. Mas seria um desvio longo demais, que envolve um conhecimento da arte espanhola que nos falta e estudos que não existem.

O ÚLTIMO RENASCIMENTO

Poder-se-ia crer que as imagens e as letras só serviram para duplicar e perturbar modos de expressão que ainda conseguiam justificar sua existência. Poder-se-ia, ao contrário, afirmar que, por meio da fonetização e do enriquecimento dos repertórios icono-

gráficos, elas contribuíram para sua manutenção, conferindo-lhes dimensões inesperadas e orientações insuspeitadas. Mas isso significaria, mais uma vez, restringir consideravelmente a permeabilidade do mundo indígena à sociedade colonial. Sem a obra imensa iniciada pelos missionários e por seus informantes em 1553, saberíamos muito pouco das culturas pré-hispânicas. O registro escrito das “antigüidades” ajudou a manter a memória de partes consideráveis dessas culturas. Seria longo o catálogo de tal produção, dominada, entre os espanhóis, pelos trabalhos de Andrés de Olmos, de Toribio de Benavente, dito Motolinia, de Bernardino de Sahagún, de Diego Durán, de Juan de Tovar, de Mendieta, de Torquemada e de Alonso de Zorita, sem esquecer as obras de Francisco de Burgoa em Oaxaca e a *Relación de las ceremonias y ritos*, em Michoacán. A que acrescentaremos os escritos de famosos historiadores mestícos, como Alva Ixtlixóchitl e Muñoz Camargo. Mas lembremos que os próprios índios deixaram seu papel de informantes para empunhar a pena, interpretar as “pinturas” e “escrever” os discursos e relatos de coisas de outra, como os autores dos *Anales de Cuauhtlán*, por volta de 1560-70, inspirados nos antigos “livros de anos” ou *xihuanahui*, e o redator anônimo do *Codex Aubin*. Um tenochca, Alvarado Tezozómoc, chegou até a produzir duas crônicas, uma em espanhol e a outra em náuatle, a *Crónica mexicana* (circa 1599) e a *Crónica mexicana yotl* (1607). A história recente da Conquista inspirou escritos, em Tlatelolco, possivelmente desde 1528. Em 1548, o tlaxcalteca Thadeo de Niza produzia sua história da conquista de Tlaxcala antes de ser pintado o famoso *Lienzo*, e cinco anos mais tarde aparecia a primeira versão indígena da *Historia de la conquista de Tenochtitlán*, que Sahagún posteriormente integrou a sua obra. Como as “pinturas”, a nova escrita registrava as peripécias da Conquista.⁵⁵

A substituição da expressão pictográfica pela escrita alfabética foi muito mais que mera questão de tradução ou transcrição. Se

os *cantares* e os *huehuetlatolli* podiam ser facilmente registrados em caracteres latinos — ao preço, a bem dizer, de uma cristalização e de uma cristianização da tradição oral¹⁶ —, o processo de verter por escrito as “pinturas” parece-nos ter tido um alcance bem mais decisivo, mesmo tendo passado despercebido no início. As “pinturas”, lembramos, possuem uma dimensão específica, na medida em que remetem tanto à percepção quanto ao conceito. O *tlacuilo* era “dono de várias cores, um colorista, um desenhista de sombras, um fazedor de pés, um fazedor de rostos”. Operando com relações de formas e cores, jogando com o espaço, oferecendo modos de leitura e abordagens múltiplas, as “pinturas” manifestam uma especificidade perceptível de modo intuitivo e imediato, mas parcialmente verbalizável — sua “iconicidade”, para usar a linguagem da semiótica. As “pinturas” são, ao mesmo tempo, imagens e textos, e palavras não poderiam oferecer o equivalente exato de uma imagem. Ou seja, a exploração escrita da informação pictográfica parece ter acarretado uma inevitável perda de substância, perda ainda mais inquietante na medida em que era irremediável e não verbalizável. Ultrapassava o domínio das categorias intelectuais ou estéticas, por remeter ao dos fundamentos implícitos de qualquer representação do real. Dizia respeito aos princípios de seleção e codificação dos elementos pertinentes do meio. Aqui encontramos, provavelmente, os sedimentos mais profundos e menos explorados de uma cultura, aqueles que, nunca explicitados e nunca discutidos, são justamente os que fundam a singularidade de uma configuração cultural. É provável que a manutenção da expressão pictográfica no século XVI se deva ao enraizamento dessa relação com o real e sua representação, bem mais do que a motivos ideológicos (as “idolatrias”), pseudoculturais (a “inércia da tradição”) ou à dificuldade intelectual ou técnica de dominar a escrita. Mas o abandono da pictografia em favor da escrita não significava apenas o abandono de um modo privilegiado de apreensão do real.

Sancionava outros desengajamentos, a ruptura com os usos rituais, públicos e ostentatórios da “pintura” e do papel de *amate* que se oferecia nos sacrifícios. Já não havia imagens nas quais se podia ver deuses e ancestrais, nem papel para consumir ritualmente, mas folhas cobertas de escrita, para *ler*. Feitas por índios cristianizados, as transcrições ou, antes, as versões alfabéticas, embora conservassem alguma ressonância sagrada — de uma sacralidade certamente demoníaca para os neófitos mais convictos —, rompiam radicalmente com a materialidade do objeto *pintado* e instauravam uma relação provavelmente muito mais neutra com o suporte. Dirão: mas os espanhóis também possuíam seus textos sagrados — as Sagradas Escrituras, por exemplo —, que tratavam com o maior respeito, como podiam ver os índios, que tinham inicialmente notado, estupefatos, a magia do “papel que fala”. Mas este espanto passou, e a relação normal dos espanhóis com a materialidade do escrito, ainda que se tratasse de textos religiosos ou mágicos, era mais distanciada, ou mais episódica. O que significa que, quando um mexica, em 1558, registrou por escrito a *Lenda dos sós*, evitava o esquecimento de um relato essencial da cosmogonia nua e, ao mesmo tempo, o recriava, extraindo-o das “pinturas” que tinha sob os olhos e dos poemas que tinha na memória. E mais, conferia-lhe um estatuto inédito, privilegiando seu valor documental em detrimento de seu alcance hermenêutico e de suas funções rituais. Dito de outro modo, a colocação por escrito das pinturas implicou não apenas a seleção, a censura e a síntese de tradições plurais — exercício ao qual já se entregavam os antigos *tlacuilo* —, mas também uma secularização e uma desmaterialização da informação, que deixava de ser *mostrada*. A distância que os índios cristãos tomavam em relação a seu passado não poderia encontrar ilustração mais concreta.

Mas essa distância era também uma recomposição, na medida em que a escrita alfabética imprimia ao relato sua continuidade

linear, seu sentido único de leitura, marcado imperativamente por um começo e um fim, enquanto as “pinturas” pareciam, nesse sentido, mais maleáveis. E o impacto era, certamente, ainda maior na medida em que a escrita rompia a antiga distinção entre o dito e o pintado, substituindo ambos por um modo de expressão comum e único, o texto alfabético. Cabia aos novos escritores ordenar, conjugar e encadear, sem precedente nem guia algum, interpretações de pinturas, fragmentos orais, anedotas curiosas, detalhes surpreendentes, testemunhos vividos. Eles o fizeram com uma maestria em geral assombrosa.

Devemos concluir que o impacto da escrita transformou completamente as memórias indígenas e sua visão das coisas? Durante todo o século XVI, como vimos, a escrita alfabética e as “pinturas” coexistiram, às vezes no mesmo espaço, sem que se perdessem todas as tradições orais. Além disso, nem todos os manuscritos foram encomendados por espanhóis que orientaram sua redação. Alguns procuraram perpetuar usos pré-hispânicos, como, por exemplo, o registro de anais locais; este era um caso de ruptura mínima: o costume permanecia inalterado, apenas o suporte mudara. Mas o que dizer das breves notas que um autor dedica a sua carreira, aos fatos mais insignificantes de sua existência? A escrita favoreceu o auto-olhar? Teria o cristianismo contribuído para conceder à existência e à experiência individuais um interesse que não possuíam anteriormente? Ao romper ou desafiar as hierarquias tradicionais, a colonização teria paralelamente enfraquecido as antigas solidariedades, a ponto de favorecer a experiência pessoal em detrimento da inserção no grupo doméstico e na comunidade? É bem possível que o conjunto desses fatores sociais, ideológicos e técnicos possa explicar o surgimento de textos como o diário de Juan Bautista, em que este coletor de impostos entre os índios “vagabundos” de México relata suas doenças, fala das pessoas que o rodeiam, descreve as touradas e as festas,

recolhe fragmentos de sermões, anota o preço do papel de Castela e das galinhas. E não é improvável que os *cantares* cristianizados, tão preocupados com a introspecção e o destino pessoal, tenham sofrido a dupla influência da nova religião e da nova escrita.⁵⁷ Mesmo quando a escrita não favorecia a eclosão dessas novas formas e se limitava a registrar patrimônios antigos, não era de maneira alguma um exercício inocente. Alterava o conteúdo da herança e a natureza da relação que os índios tinham com ele. Restringida a um modo de expressão exótico, praticado por índios aculturados e, portanto, submetidos a uma educação cristã e ocidental, a escrita latina assumia uma função ambígua e sub-reptícia: garantia o salvamento das “antiguidades” à custa de uma mutação imperceptível, que foi também uma colonização da expressão.

Contudo, não podemos dissociar a transformação da expressão de questões mais imediatas. A escrita foi o instrumento de uma assimilação ou, melhor dizendo, de uma sujeição menos sutil e mais generalizada às exigências da sociedade colonial. Se, por um lado, é verdade que as autoridades espanholas reconheciam aos testemunhos pictográficos um valor legal, era preciso que estes fossem glosados ou acompanhados de uma interpretação em náuatle ou em espanhol. De fato, a comunicação com a burocracia do vice-reino requeria a prática da escrita e o recurso a um intérprete. Em mixteca, em zapoteca, em mataltzinca e sobretudo em náuatle, os regulamentos e as listas de *barrios* tornaram-se cada vez mais numerosos na segunda metade do século XVI. Escritãos indígenas e intérpretes — os *nahuatlats* — redigiram petições, testamentos, escrituras de venda e de doação, bem como requerimentos e denúncias dirigidos aos juízes eclesiásticos, ao vice-rei, ao *corregidor* ou a algum visitador.⁵⁸ Percebe-se o alcance igualmente ambíguo dessa adoção. Os índios se adaptavam a formas que lhes eram estrangeiras, mas também aprendiam a utilizá-las em benefício próprio. Adquiriam, desse modo, uma informação sem preceden-

tes e os meios de trocá-la, a tal ponto que, vinte anos após a Conquista, em 1541, os espanhóis se alarmavam: “[Os índios] possuem escrituras tão bons e tão numerosos que não sei dizer quantos são, que redigem cartas que lhes revelam tudo o que acontece nessa terra de um oceano ao outro, o que antes era impossível para eles”. A mesma atitude se verificou em 1545, quando obtiveram o texto das leis que os favoreciam e cada vez que redigiam ou pediam para alguém redigir queixas que denunciavam o destino que se abatia sobre eles. A mais ilustre dessas manifestações ainda é, provavelmente, a carta enviada pelos nobres indígenas de México e arredores ao rei da Espanha, em 1556. Os nomes mais importantes da aristocracia indígena não hesitaram em assinar uma descrição bastante sombria da condição indígena e em pedir que o dominicano Bartolomé de Las Casas — cujos atos, e provavelmente os escritos, conheciam — fosse reconhecido como seu protetor de direito.

Por outro lado, na década de 1530 começou a circular em certos meios indígenas uma literatura religiosa em espanhol ou traduzida em alguma língua autóctone — náuatle e, mais excepcionalmente, huasteca, totonaca, tarasco, mixteca etc. —, que reunia textos bíblicos (as Epístolas, os Evangelhos, o Eclesiastes, os Provérbios, os Livros de Jó e de Tobias), catecismos, sermões, manuais de confissão, obras devotas (*Corona de Nuestro Redentor*, *Horas de Nuestra Señora*, *Espejo divino*) e vidas de santos. No início, eram textos manuscritos; mais tarde, textos impressos, distribuídos entre os religiosos e por estes destinados expressamente aos índios. O franciscano Alonso de Molina explicava, na introdução de seu *Confessionario mayor* (1564), que tinha a intenção de fornecer “matérias úteis e necessárias aos penitentes, para que saibam se confessar e declarar seus pecados”. Ainda em 1607, Joan de Mijangos afirmava ter redigido seu *Espejo divino* sob a forma de colóquios “para que os naturais que o lessem o compreendessem mais

facilmente”. Mas os índios eram mais do que leitores passivos: copiavam tudo o que lhes passava pelas mãos. Tanto que, em 1555, o I Concílio mexicano mostrava-se inquieto, considerando “extremamente prejudicial dar sermões aos índios [escritos] em sua língua, porque não os compreendem e porque cometem erros e enganos ao copiá-los”.⁹² O Concílio não somente ordenava que fossem recolhidos todos os sermões em poder dos índios como também determinava que os textos a serem entregues a eles fossem, a partir de então, severamente controlados, “para que não possam nem falsá-los nem corrompê-los”. Chegava inclusive a proibir expressamente a venda aos índios de um “livro de sortes” que circulava em castelhano. Em 1565, o II Concílio mexicano voltava a preocupar-se com a literatura manuscrita nas mãos dos índios, propondo tirar deles todas as coleções de sermões e textos extraídos das Escrituras e deixar-lhes apenas o catecismo aprovado pelas autoridades eclesiásticas. Tais medidas não só revelam a extensão da leitura entre os índios, como também a existência de meios que reproduziam textos sem prestar contas à Igreja. Se a transmissão clandestina das antigas “pinturas” rituais em nada nos surpreende, estas cópias “selvagens”, pouco mais de trinta anos após a Conquista, ao contrário, espantam. O que não dariamos para descobrir exemplares dessas obras e determinar se as “adulterações” e os “erros” de que estavam recheadas não seriam fruto de uma primeira interpretação indígena dos textos cristãos e, portanto, de uma primeira heresia, daquelas que a Igreja parecia temer tanto ou mais do que as “sobrevivências idiolátricas”? Poderia haver, aliás, um reflexo disso nas versões cristianizadas dos famosos *cantares* mexicanos?

Por mais que a escrita tenha ganhado terreno, ela não podia asfixiar a expressão oral. Mas é provável que tenha modificado sensivelmente seu estatuto. Os índios continuaram a cantar os *cantares* antigos em seus lares ou nas casas dos nobres durante todo o século XVI, apesar das proibições editadas pela Igreja e pelos concí-

lios provinciais. A bem dizer, tratava-se apenas de uma atividade clandestina, ou pelo menos suspeita. Longe de se fossilizar repentinamente, a tradição oral conseguiu manter-se viva, talvez até a ponto de expressar um *revival* ritual, baseado na exaltação da ética guerreira e dos soberanos de outrora. Mas, entre os nobres, já não ocupava mais o lugar excepcional que lhe coubera antes da Conquista. Aliás, como toda transmissão oral, era dificilmente dissociável de uma “encenação” pública na qual se alicerçava, com outros elementos visuais, sonoros, lúdicos ou dramáticos. Privados do complemento e do apoio das “pinturas” escondidas, perdidas ou queimadas, banidos das instituições que lhes garantiam difusão, controle e expressividade, os cantos e os discursos de outrora tinham de coexistir com outras composições inspiradas pelos catequizadores.

Percebendo o proveito que podiam tirar do gosto dos índios pelo canto e pela expressão oral, os religiosos ensinavam-lhes o canto-chão e o canto gregoriano simultaneamente, e com o mesmo sucesso, à escrita. Chantres e mestres-de-capela eram tão numerosos nos *pueblos* que, dizia-se, as aldeolas mais insignificantes tinham pelo menos três ou quatro índios que, todos os dias, cantavam as *Horas de Nuestra Señora* na igreja. Mas a Igreja também pensou em explorar as formas tradicionais, em recuperar os antigos *cantares* para louvar a fé cristã, “a vida de Cristo e dos santos”, inserindo um novo conteúdo numa forma familiar e consagrada. Alguns religiosos puseram mãos à obra e, mais interessante ainda, índios compuseram poemas que eram cantados por ocasião das grandes festas religiosas. Obras produzidas ao longo de todo o século contavam a Criação do mundo, a Anunciação, a Natividade, a Redenção. Retomavam as imagens e convenções estilísticas em uso antes da Conquista — flores, borboletas, penas de *quetzal* — e reutilizavam temas pagãos, conferindo-lhes uma coloração cristã. Contudo, não é impensável que esta aparente continuidade ocul-

tassem uma ruptura decisiva na composição. Os cantos parecem ter tido, ainda que não de maneira sistemática, uma forma escrita desde sua concepção, o que significa que o processo de criação já não era mais confiado exclusivamente à memória, sendo substituído por um trabalho de escrita que expressa o entrelaçamento extremamente complexo e novo dos temas antigos e dos empréstimos cristãos. Percebe-se aqui, novamente, a penetração de uma outra técnica de expressão e de organização do pensamento e, mais uma vez, não se pode avaliar exatamente seu alcance. O teatro evangelizador, de enorme sucesso entre os índios, incentivou, como se sabe, um processo análogo, em que o escrito franciscano servia de roteiro para a expressão oral dos atores indígenas e para suas tentativas de composição. Assim como o canto colonial, o teatro baseava-se na primazia ou, pelo menos, na anterioridade do texto escrito.⁶⁰

Não devemos generalizar, apesar de encontrarmos outros exemplos desse recuo da oralidade antiga e dos avanços da escrita. As circunstâncias mais adversas estavam em jogo. Os religiosos recolhiam transcrições do que os índios cantavam para verificar seu conteúdo, enquanto outros índios, por sua vez, conservavam os cantos por escrito, salpicando-os de termos cristãos para despistar a censura. Os controles dos extirpadores de “idolatrias”, os esforços secretos dos guardiães do passado, a imersão forçada numa sociedade que ligava o poder temporal e espiritual à escrita, a curiosidade por essa nova técnica, tudo concorria para privar a oralidade da autoridade de que gozara no tempo dos *cuicatli* e dos *tlāhtolli*. Isso, evidentemente, no seio das camadas dirigentes, que tratavam com os clérigos e os administradores, mas em menor medida entre os *macehuales*. A oralidade, em constante decadência, não passaria de instrumento de memória histórica entre os nobres do século XVII, identificando-se cada dia mais com a cultura das massas camponesas e cidadinas. Ou talvez devêssemos falar em agonia das formas orais aristocráticas, ligadas à “leitura das pinturas” e a ambientes de

prestígio, enquanto floresciam formas mais modestas e menos controladas.

É difícil perceber com a precisão que desejávamos os meios em que se elaboram essas novas formas, esses ajustes sem precedentes. Os pintores, testemunhas do passado condenado e observadores do presente colonial, geralmente desaparecem sob o anonimato, que também esconde os criadores e escultores de glífios, os leitores de livros, os apreciadores de gravuras e de desenhos. Quantos eram os que se dedicavam a construir pontes entre os dois mundos, que hesitavam entre modos de expressão sem medida comum? Pode parecer paradoxal estudar o produto, investigar a prática antes de interrogar o autor, mas a própria natureza das fontes não nos dá escolha. Podemos, contudo, estabelecer alguns marcos. Vimos que, em janeiro de 1536, sob a direção dos franciscanos, foi aberto o colégio de Santa Cruz de Tlatelolco. Já em seu primeiro ano, recebeu por volta de sessenta jovens da nobreza nãua, que “vieram estudar todas as matérias da arte da gramática para falar, compreender e escrever latim e até compor versos heróicos”. Durante uns vinte anos, entre 1546 e 1565, os estudantes indígenas formados pelos religiosos chegaram a assumir a direção da instituição e uma parte do ensino. Insiste-se frequentemente na má administração que quase arruinou a empresa nessa época, sem se considerar o significado da autonomia temporária, mas excepcional, de que gozaram aqueles índios. Mas foi nesse mesmo período que apareceram várias das formas que descrevemos. No colégio, aprendia-se gramática, retórica, poética, filosofia e medicina. Lia-se Plínio, Marcial, Salústio, Juvenal, Títo Lívio, Cícero, Boécio, os padres da Igreja, Nebrija, Erasmo, Luis Vives etc. Do colégio de Santa Cruz saíram vários índios que se iniciaram com brio na cultura letrada dos europeus. Vinham de México, de Tlatelolco, de Azcapotzalco, de Xochimilco, de Texcoco e até de Huejotzingo, no vale de Puebla. Eram “letrados” que também sabiam exercer auto-

ridade, já que vários deles ocuparam cargos de governador e o mais famoso, don Antonio Valeriano, “bom latinista, lógico e filósofo”, chegou a dirigir os índios da capital durante trinta anos. Em geral, era lá que se recrutavam os informantes e colaboradores que orientaram as pesquisas dos religiosos, sobretudo as de Bernardino de Sahagún, como Martín Jacobita, professor e reitor do colégio, Antonio Bejarano, também professor, e Pedro de San Buenaventura. É digno de nota que esses índios, que tinham recebido uma formação ocidental particularmente sofisticada, fossem também os que ainda possuíam os saberes antigos. Foi Pedro de San Buenaventura, por exemplo, quem explicou a Sahagún o cálculo do início do ano pré-hispânico e copiou, ou colocou por escrito, os *Hinos dos deuses*, um dos textos mais densos e menos remanejados sobre os antigos cultos. Também foram eles que registraram nos *Coloquios* uma versão dos grandes debates entre os franciscanos e os sacerdotes indígenas e estabeleceram o relato da Conquista espanhola, a *Historia de la Conquista*. Tudo indica que, entre 1550 e 1580, essas testemunhas privilegiadas conseguiram dominar os dois espaços culturais, o indígena e o cristão, e, mais ainda, exprimir seu encontro inicial.⁶¹

Foram eles ainda os exímios tradutores que corrigiram ou estabeleceram a versão náuatle dos textos latinos ou espanhóis que os franciscanos lhes entregavam, prestando, assim, um auxílio inestimável. Hernando de Ribas — morto em 1597 —, por exemplo, participou da redação dos *Diálogos de la paz y tranquilidad del alma*, de Juan de Gaona, e don Francisco Bautista de Contreras trabalhou com o franciscano Juan Bautista na versão náuatle do *Contemptus mundi* e no livro de *Las vanidades del mundo*. Além de manejarem, como Esteban Bravo, um náuatle excepcionalmente rico, escreviam um latim que espantava os leitores espanhóis. Dizia-se que Antonio Valeriano, que morreu em 1605, depois de ter sido governador dos índios de México por muito tempo, “até os

últimos anos de sua vida falava latim *ex tempore*, com tamanha elegância e propriedade que parecia ser Cícero ou Quintiliano”. Don Francisco Bautista de Contreras era admirado pelas cartas “tão bem-compostas” que redigia em castelhano. Também foram feitas traduções do náuatle para o latim, cujo exemplo mais espetacular é a obra de medicina indígena atribuída a Martín de la Cruz, traduzida por volta de 1552 pelo índio Juan Badiano de Xochimilco com o título *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*.⁶²

Esse domínio das línguas foi acompanhado do desenvolvimento de uma reflexão lingüística que tornava possível a alfabetização do náuatle. Por permitir isolar, descontextualizar e registrar todas as palavras, o alfabeto facultava algo que estava totalmente fora do alcance da expressão pictográfica: a compilação de gramáticas e de “vocabulários” indígenas, cujo exemplo mais acabado é, incontestavelmente, o *Vocabulario* do franciscano Alonso de Molina, no qual colaborou, aliás, o índio Hernando de Ribas. Don Antonio Valeriano deu sua contribuição no domínio da etimologia e da semântica. São perceptíveis as pacientes pesquisas realizadas sobre o empréstimo e a tradução das categorias ocidentais, sobre os “refinamentos dos conceitos e da linguagem”, que muitas vezes desembocaram na criação de neologismos, a que o náuatle se prestava facilmente, aliás. Termos muito carregados de ressonâncias pagãs eram depurados, noções tradicionais recebiam interpretações cristãs, vocábulos que evocavam condutas inadmissíveis na nova ordem eram desvalorizados, mas, ao mesmo tempo, buscava-se elegância e precisão. Raras vezes a colaboração intelectual foi levada tão longe. E foi graças ao trabalho desses lingüistas e desses informantes indígenas que os religiosos puderam elaborar o náuatle de igreja, que iria reger as relações dos índios com os padres e os dogmas durante todo o período colonial. Don Pablo Nazareo, estudante e depois reitor do colégio de Santa Cruz, contava que tinha se dedicado incansavelmente, noite e dia, a “traduzir do latim para

nossa língua tudo o que durante o ano se lê nas igrejas da terra: os Evangelhos e as Epístolas do domingo, dos santos, da Quaresma e das festas”. Nem a tipografia ultrapassou a inteligência ou a capacidade dos índios do colégio. Diego Adriano, originário de Tlaxelolco, “aprendeu a compor e compunha na imprensa em qualquer língua, tão bem e tão rapidamente quanto um mestre no ofício”. O mesmo pode ser dito de Agustín de la Fuente, morto por volta de 1610, a quem se devem várias ilustrações do *Codex de Florença*.⁶³ As atividades de tradutor, de perito em línguas e mesmo de impressor colocaram esse grupo de índios em contato íntimo não apenas com textos destinados à pregação, ao catecismo e à confissão, mas também com textos cuja tradução em náuatle basta para atestar a lenta mas segura assimilação da cultura dos clérigos europeus, entre os quais podemos citar o *Contemptus mundi*, isto é, a *Imitação de Cristo* de Thomas de Kempis, o *De consolatione philosophiae* de Boécio e as *Fábulas* de Esopo.

Percebe-se aí, incontestavelmente, o surgimento e a constituição de uma elite letrada, fortemente cristianizada, cuja principal característica é a íntima ligação com as ordens mendicantes, em especial com os franciscanos. Sabe-se que o objetivo primeiro — mas logo abandonado — do colégio de Santa Cruz era formar índios para o sacerdócio. O projeto fracassou diante da hostilidade de parte da Igreja e até de seus promotores, desapontados com as fraquezas de alguns de seus alunos. De qualquer modo, os índios do colégio forneceram à Igreja os meios intelectuais e lingüísticos que lhe permitiam penetrar no mundo indígena, trazendo os conhecimentos que detinham e apoiando de todos os modos a catequese entre a população indígena. Vale lembrar também o colégio agostiniano de Tlaxipitlo, onde a nobreza tarasca aprendeu latim, grego e até hebraico, repetindo — em menor escala — o exemplo de Tlaxelolco. Seu aluno mais ilustre, don Antonio Huitziméngari Caltzontzin, que foi governador de Michoacán e morreu em 1562,

possuía várias obras em latim e era amigo do cronista Cervantes de Salazar. Bem longe dali, na região de Oaxaca, o testamento do mais poderoso dos caciques mixtecas, em 1591, continha apenas dois livros, o *Flas Sanctorum* e o *Contemptus mundi*. Assim, a cultura letrada avançava para além das terras nauas, em regiões mais distantes, atingindo outras etnias.⁶⁴

Mas os índios letrados do colégio de Tlaxelolco e outros não limitaram sua atuação ao apoio à catequese. Dedicaram-se com energia comparável a defender seus privilégios de nobres. Vários deles pertenciam a famílias de príncipes de Texcoco, de México ou de Tlaxcala. Eram de Texcoco, por exemplo, don Antonio Pimentel Ixtlilxóchil e seu pai don Fernando, os mestigos Juan de Pomar e Fernando de Alva Ixtlilxóchil, don Alfonso Izhuezcacatzin Axayacatzin, filho do rei Cuitláhuac, que foi governador de Texcoco e escreveu a história de seu passado em espanhol e em náuatle. Don Pablo Nazareo, o incansável tradutor, era casado com uma sobrinha de Motecuhzoma, de quem também descendia o autor da *Crónica Mexicayotl*, Fernando de Alvarado Tezozómoc. Pedro Ponce de León, autor de *Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad*, pertencia à linhagem dos senhores de Tlaxcala. Antonio Valeriano aparece aqui como exceção, já que aparentemente não pertencia à nobreza, o que não impediu que seu filho, Diego, se casasse com uma dama nobre de Azcapotzalco. Outros que não pertenciam a essa aristocracia, mas a elites de província ou de senhorias mais modestas, os *principales*, participaram da elaboração dessa nova cultura, preservando sua herança, dedicando-se à escrita e assim registrando a história que se fazia diante de seus olhos. Francisco Acaxitli, governador de Tlamanalco, redigiu, por volta de 1550, um livro sobre a expedição do vice-rei Mendoza contra os chichimecas. De Tepeapulco e de Huexotla, perto de Texcoco, da região de Chalco e de Amecameca saíram arquivistas, compiladores e informantes, que coligiam os manuscritos pictográficos,

conservavam-nos, anotavam-nos, faziam-nos circular, redigiam relatos em náuatle e liam espanhol. Na Alta Mixteca, don Gabriel de Guzmán, cacique de Xanhuitlán entre 1558 e 1591, dominava perfeitamente o espanhol. E Michoacán, como vimos, não ficava atrás, com don Antonio Huitziméngari e os índios de Taximara, que, em 1560, receberam do franciscano francês Mathurin Gilbert a garantia de que as obras que lhes haviam sido confiscadas pela Inquisição seriam devolvidas.⁶⁵

Nessas múltiplas tentativas, percebe-se a vontade tenaz de reconquistar uma identidade combatida e de preencher os vazios abertos — a “rede” furada — pela Conquista, por meio de uma adaptação às novas regras do jogo, fossem elas religiosas, políticas, sociais ou econômicas, e tentando salvar o essencial: o status, os bens e os privilégios dos antigos grupos dominantes. A nobreza indígena aprendeu a conhecer melhor seu vencedor e a se conformar ao modelo que a Coroa espanhola lhe apresentava, o do *hidalguito* ibérico, cujos trajes, emblemas (armas, brasão e cavalo) e a piedade ostentatória adotou, sem no entanto romper com um passado que continha “a origem, o fundamento e a gênese” das senhorias. Daí o cuidado com que recolhiam as “pinturas” e as guardavam no seio da linhagem, fazendo cópias e transcrições para juntar provas de uma legitimidade que as transformações provocadas pela Conquista às vezes ameaçavam perigosamente. Daí também a rapidez com que se dispuseram a ocupar as funções de *escribano* e intérprete (ou *nahuatlato*), que garantiam a comunicação entre as duas sociedades. Sobreviver socialmente, conciliando o que era apenas um passado em parte proibido e a inevitável realidade colonial, foi aparentemente o procedimento constante, materializado nas inter-relações entre a pintura e a escrita, desses nobres vencidos mas ainda plenamente conscientes de serem a ligação indispensável entre os conquistadores e as populações autóctones.⁶⁶

O longo desvio da “pintura” e da escrita teve por objetivo investigar o surgimento, a partir da década de 1540, de uma cultura radicalmente nova no seio dos antigos meios dirigentes. O estudo da coexistência de modos de expressão e códigos distintos, a análise da passagem de um para o outro, dos avatares das formas antigas e de sua preservação, a descoberta — geralmente hesitante — de soluções originais refletem as transformações, escolhas e compromissos em que a nobreza indígena das terras nauas, de Michoacán e da região de Oaxaca se envolveu. Quando o Quattrocento italiano joga com os modos de representação, utilizando-se de sistemas antigos ou novos conforme os objetos que pinta, inspira-se num mesmo fundo cultural, numa mesma sociedade, em registros distintos mas apesar de tudo aparentados. O interesse excepcional da experiência mexicana reside na conjugação de práticas que poderiam ser consideradas irreduzíveis, no estabelecimento de relações entre tradições desenvolvidas sem qualquer contato prévio. São vários os suportes da expressão: glifos ao lado do alfabeto e da notação musical, a imagem pintada junto da gravura, a transmissão oral entre as formas pré-hispânicas e as cristianizadas, o cantocho e a polifonia no lugar das danças ancestrais etc. São também várias as línguas: o latim e o espanhol se acrescentam às línguas indígenas dominadas pelo náuatle, que serve em todo o país como língua franca. E vários são os calendários nos anais, que registram ao mesmo tempo o ano indígena e o ano cristão. A pluralidade também está nas “pinturas” — o *Codex de Tlaxelolco*, o *Codex mexicanus* 23-24 —, que, discretamente, no segredo das memórias, sob imagens cristãs ou na reutilização de símbolos de outrora, marcam correspondências. Ou ainda nos “repertórios dos tempos”, que iniciam os índios no zodiaco europeu. São plúrais os espaços que unem, nas construções religiosas, os recintos fechados e cobertos das igrejas e a imensidão aberta dos átrios inspirados nas grandes superfícies pré-hispânicas. Pluralidade mais prosaica nas roupas,

de que o *Codex de Tlaxelolco* apresenta vários bons exemplos. E, finalmente, pluralidade das práticas econômicas, que conseguem acrescentar à exploração dos recursos tradicionais — o tributo em homens e em bens, os presentes obrigatórios dos subalternos — os ganhos da criação e os produtos da sericicultura. Não se trata, contudo, de delinear um conjunto estável, no seio do qual cada traço ocuparia seu lugar determinado. Ao contrário, e vimos vários exemplos disto, são múltiplas configurações em gestação, nas quais o antigo se modifica e se decompõe para integrar-se a criações improvisadas ou integrar elementos exóticos. As relações podem se inverter, dependendo dos contextos, das convergências e dos lugares: a iconografia ocidental predomina nos conventos, seu correspondente indígena prepondera, na mesma época, nas “pinturas”. Aproximados, justapostos ou articulados, dois modos de representação e de inteligibilidade do real coexistem, o que significa que coexistem dois sistemas distintos de expectativa e de convencionalização, que organizam não só a imagem que se tem do real, mas também, de modo mais imediato, os próprios códigos perceptivos. Como se aqueles índios lançassem sobre as coisas um duplo olhar, ao mesmo tempo sensível à estética e aos cânones de outrora e aberto para relações novas e passados diversos: “Chegaram a conhecer a origem de nossa existência graças aos livros que lêem, [ou seja] de onde viemos e como os romanos nos subjugaram e nos converteram à fé, pagãos que éramos, bem como tudo o que a esse respeito se escreveu.”⁶⁷

Resta determinar se esta duplicação de esquemas, de categorias e de perspectivas podia desembocar intelectualmente na instalação de um novo “ídiolo”, uma estruturação de conjunto homogênea e duradoura, cuja associação, em algumas “pinturas”, da paisagem e da cartografia (prefiguração inesperada de algo que a Holanda levaria à perfeição no século XVII) e a dimensão pictográfica das ilustrações botânicas do *Libellus de medicinalibus...* seriam

exemplos notáveis. Ou se ela nunca passou de síntese individual e iniciativa local, experiência parcial, hesitante, coleção de amostras que lembram às vezes as construções monásticas que juntam empréstimos dos mais diversos estilos. Mas o Quattrocento também não balbuciava assim em seus primórdios.⁶⁸

A experiência cultural, social e política de que acompanhamos algumas manifestações não conseguiu instaurar uma dinâmica capaz de controlar a irrupção do Ocidente, assimilá-la e conjugá-la à herança autóctone. O “milagre” abortou. Ou, mais exatamente, a experiência foi desviada do curso que tinha tomado, em direção a meios mais modestos, prosseguindo sob outras formas condenadas a uma existência marginal e a um estatuto culturalmente minoritário no universo colonial. As causas disto são muitas. A nobreza indígena fora dizimada pelas guerras da Conquista, pelas longas expedições, pelos massacres e pelas execuções. Os que sobreviveram e conseguiram negociar alianças após a humilhação da derrota tiveram de aprender a se perpetuar num meio hostil e imprevisível, que submetia os costumes indígenas às leis do rei e de Deus. Os primeiros a serem atingidos e condenados ao desaparecimento foram os filhos de mães repudiadas pelos maridos, obrigados pela Igreja a abandonar a poligamia. Mulheres e bastardos foram brutalmente retirados da posição social que lhes cabia por direito. O substrato das alianças foi, assim, duramente arruinado. A Coroa procurou defender o status dos nobres, concedendo-lhes privilégios, favores e bens, e o fez tanto por respeito pela ordem estabelecida — qualquer que fosse sua origem — como porque não podia dispensar esses preciosos intermediários, de quem dependiam a coleta dos tributos e a obediência das massas. Aos descendentes dos senhores pré-hispânicos e aos que se tinham infiltrado em seu meio a Coroa concedeu o título de cacique e ofereceu a função de

governador.⁶⁹ A inovação geralmente causava muita confusão, pois as condições de acesso dependiam menos das tradições locais do que da boa vontade das autoridades coloniais, quando não estavam à mercê de imprevisíveis intrigas e corrupções. O apoio dos espanhóis, de um *encomendero* ou de um padre era precioso, e a acusação de idolatria, uma arma garantida para neutralizar ou afastar um rival privilegiado pelas tradições. Para *macehuales* ambiciosos, hábeis e enriquecidos pelo comércio, era a possibilidade de se apoderarem de terras antes ligadas aos templos ou ao soberano mexicana, escaparem do tributo e se tornarem *principales*. Essas numerosas e correntes usurpações, junto com a pressão dos espanhóis, alimentaram um sentimento de insegurança e incerteza que não poupou a aristocracia. Ecos disso podem ser vistos em 1545, no testamento de don Antonio Pimentel, cacique de Texcoco, e na correspondência trocada entre a aristocracia da capital e a Coroa, na segunda metade do século. A partir de 1570, a crise demográfica agravou-se e os nobres perderam vários *macehuales* que lhes eram fiéis. Os sobreviventes preferiram trabalhar para os espanhóis, enquanto a Coroa se esforçava por reduzir ao grau de tributários o maior número de índios possível, ainda que fossem nobres, e restringia os direitos dos *pipiltin* sobre os plebeus. Essas dificuldades culminaram com “uma perda de renda, de poder e de prestígio que afetou caciques e *principales*”, para retomar as palavras de Charles Gibson.⁷⁰ O efeito cumulativo dos casamentos com espanhóis, da mestiçagem, da venda dos bens patrimoniais, do aumento constante da presença europeia e, acima de tudo, das epidemias agravou o enfraquecimento de uma nobreza que as autoridades já não tinham mais razões para poupar. Além disso, esfacelaram-se as redes de dependência dominadas pela nobreza. Ao mesmo tempo que perdia o controle da repartição do tributo, ela deixava de comport conjuntos hierarquizados onde cada um tinha seu lugar. E a multiplicação dos laços individuais com a sociedade espanhola

provavelmente só fez acelerar o processo. Nesse sentido, é significativo que o historiador Chimalpahin, embora fosse um dedicado cantor da grandeza das senhorias de Chalco e de Amecameca, tenha resolvido acrescentar a seu nome indígena o patronímico de seus protetores espanhóis, don Sancho Sánchez de Muñón, professor da escola do arcebispo, e don Diego de Muñón. Era uma prática das mais corriqueiras. Assim, à medida que se aproximava dos europeus, a nobreza desfiava os elos sobre os quais tinha construído seu poder, ainda que conservasse, como Chimalpahin, a preciosa memória de suas origens.

Preocupada em atingir as elites e carente de recursos, a Igreja preocupou-se, nas primeiras décadas, em formar a nobreza. Na segunda metade do século, tendeu a não levar em conta as distinções sociais, em parte porque a estratificação da sociedade indígena se tornara mais fluida, e as populações, menos numerosas. Nobres e plebeus começaram, assim, a aprender a ler e escrever juntos⁷¹; e, pouco a pouco, estes últimos começaram a ter acesso a funções importantes no seio da comunidade, tornando-se *alcaldes*, *regidores*, *escribanos* até governadores. Havia outras brechas, também abertas pela Igreja. Ao redor dos conventos fundados pelas ordens mendicantes, a partir do final da década de 1530, gravitava uma multidão de servidores indígenas isentos do pagamento de tributos e, na verdade, exclusivamente dependentes dos religiosos, que exerciam sobre eles uma jurisdição e uma autoridade discricionárias, ainda não contestada por ninguém. A maioria deles não tinha nenhuma qualificação. Eram porteiros, jardineiros, cozinheiros, mas mesmo assim descobriam e aprendiam novas práticas, desde o cultivo de árvores frutíferas até os rudimentos da culinária monástica.⁷² Alguns deles adquiriam mais familiaridade com as coisas da Igreja, como os sacristãos, que acompanhavam os padres e cuidavam dos objetos do culto, os *topiles* e *alguaciles*, que se encarregavam da segurança das famílias e juntavam os fiéis para

a missa, e os músicos e chantes que participavam dos ofícios. Chantes e músicos, organistas, flautistas, trompetistas, sanfoneiros e trombonistas se multiplicavam tão rapidamente que o Concílio de 1555 se alarmou. Costumavam ser mais de uma dúzia em cada *pueblo* e os havia até nos menores vilarejos. Tal inflação é um perfeito exemplo do processo que afetou o conjunto dos índios de igreja: ao lado de cantores e *fiscales* de origem nobre se agregava um número cada vez maior de recém-chegados, felizes por se livrar do tributo e adquirir um status que não teriam ousado pretender antes da Conquista. Tratava-se de uma posição importante, porque dizia respeito à responsabilidade espiritual no seio da comunidade mais ampla. Os chantes e *fiscales* preparavam os agonizantes para a confissão ou a morte, ajudavam-nos a redigir seus testamentos, realizavam batizados na ausência do padre, registravam esmolas e ofertas e cuidavam dos objetos do culto e dos enfeites da igreja, com zelo comparável ao que outros tiveram ou tinham ainda em preservar seus “ídolos”. Os índios que, por vontade própria, copiavam os manuscritos deixados pelos religiosos ou compunham *cantares* sobre temas cristãos e paracristãos, esboçando um cristianismo que já começava a escapar de seus propagadores, provavelmente pertenciam a esse grupo.

Um outro grupo, próximo do precedente, tinha contatos estreitos com outras formas ocidentais. Eram os construtores, esculptores e pintores que, sob a direção dos religiosos, em mais de trezentos locais, edificavam conventos e igrejas, esculpavam fachadas e capitéis, pintavam milhares de metros quadrados de afrescos. Foram eles que, insensíveis — e não por acaso — à sucessão cronológica dos estilos europeus, inventaram o estilo *tequiqui*⁷³ e deram a suas obras ares alternadamente românicos, góticos, manuelinos, moçárabes, renascentistas ou platerescos. Entre eles, verificava-se a mesma distinção que opunha aristocratas das cidades e pequenos notáveis de província: formados na prática, os artesãos que traba-

lhavam em localidades isoladas não podiam ser confundidos com os dos ateliês de San José de los Naturales em México, de Santiago de Tlatelolco e de Tlaxcala, que recebiam encomendas de todo o vale do México, do vale de Puebla, de Michoacán e da região de Oaxaca e se inspiravam largamente nas formas ocidentais.

É sem dúvida difícil distinguir nobres de *macehuales* entre pintores, escultores, índios de igreja e autoridades civis. Mas é possível estimar que, na segunda metade do século, longe de ficarem restritos aos empregos subalternos, plebeus invadiam todos os escalões da hierarquia, tornando-se chantres, *fiscales* e governadores. Disso resulta, no altiplano, em Michoacán e em Oaxaca, a formação de um grupo de notáveis cujo poder não tinha raízes pré-hispânicas, que não estavam ligados a domínios e casas senhoriais e, sobretudo, cujo horizonte se limitava aos territórios da comunidade. Essas sucessivas modificações do corpo social punham em xeque os processos culturais que percorremos. A formação sofisticada que se destinava à nobreza perdia seu sentido e sua eficácia, na medida em que o poder e a influência social desse grupo diminuía irresistivelmente. A irrupção de novos notáveis rompia a cadeia de saberes outrora controlada pelos *pipilín*. O projeto de uma aliança entre a tradição nobiliária e a cristã via-se condenado pela proliferação de *principales* que nada deviam ao “sangue” ou à “antiguidade”. Mas a redistribuição das cartas sociais, ou melhor, seu embaralhamento no seio do mundo indígena não bastam para dar conta do impasse.⁷⁴

A difusão da escrita e dos escritos, o estudo e a preservação parcial das culturas indígenas supunham, por parte da Igreja e da Coroa (de que a primeira dependia, por meio do patronato), um clima de abertura e curiosidade que foi se esvaindo a olhos vistos nos anos seguintes à abdicação de Carlos V (1556) e ao encerramento do Concílio de Trento (1563). A Espanha tornou-se defensora da Contra-Reforma. Na Nova Espanha, esse endurecimento

manifestou-se pelo estabelecimento do Tribunal do Santo Ofício (1571) e pelo aumento do controle sobre a impressão e circulação de livros e escritos, particularmente aqueles em língua indígena.⁷⁵ Além disso, noutra decisão determinante, a Igreja fechou as portas do sacerdócio e das ordens religiosas para os índios e retirou-os da competência da Inquisição, reduzindo-os à condição de eternos neófitos e menores espirituais, ainda que alguns deles, mais tarde, tenham conseguido se tornar padres. Tais medidas condenavam a experiência do colégio de Tlatelolco, que pouco a pouco restringiu o número das matérias ensinadas e perdeu seus estudantes nas epidemias, para tornar-se, no início do século XVII, apenas uma escola em que se ensinava a ler e escrever. Em 1585, o arcebispo de México se pronunciava contra o ensino “do latim, da retórica e da filosofia aos índios”. Além dessas medidas e desses abandonos, não podemos deixar de lembrar o recuo das ordens mendicantes, em particular os franciscanos, para compreender o enfraquecimento das experiências realizadas durante o século XVI. Os franciscanos haviam sonhado com uma Nova Espanha em que apenas os índios se encarregassem, eles mesmos, de lançar as bases de uma nova cristandade,⁷⁶ tinham se empenhado em constituir uma barreira entre as populações conquistadas e os conquistadores, tinham procurado difundir as técnicas do Ocidente e ao mesmo tempo preservar o que era aceitável das culturas antigas. Foram eles que inspiraram, como vimos, muitos dos procedimentos, tentativas e ajustes ligados ao surgimento de uma cultura indígena-cristã. Sem deixar de constituir uma potência econômica considerável ou de gozar de extensos privilégios, a Igreja regular teve de aprender a contar com outros poderes concorrentes, a administração do vice-rei, a *audiência*, o clero secular e os bispos; teve de ajustar-se a uma sociedade colonial na qual o peso dos espanhóis, mestiços, negros e mulatos aumentava, enquanto a população indígena diminuía em proporções notáveis e a uma velocidade acelerada. Tendo sido,

mais do que úteis, auxiliares insubstituíveis da Conquista e da colonização, as ordens mendicantes (assim como os nobres indígenas) tornaram-se, na segunda metade do século, parceiros que se impunham muito menos. É preciso lembrar que o abandono progressivo do colégio de Tlatelolco foi contemporâneo da suspensão das grandes construções monásticas e dos grandes *atrios*, cujo espaço inútil só acolhia agora populações esparsas.

O enfraquecimento demográfico que afetava todos os índios e a decorrente modificação da relação de forças concorreram, assim, para barrar o desenvolvimento de uma cultura original, que conseguia integrar a contribuição cristã e europeia a um fundo e uma tradição autóctones. Era uma cultura que morria à medida que florescia:

nos dias de hoje [isto é, os últimos anos do século], nas cidades e *pueblos* mais famosos desta Nova Espanha, não restou por milagre um só índio *principal* ou de alguma nobreza, os palácios dos antigos senhores estão no chão ou em ruínas, as casas dos plebeus estão vazias e devastadas, os caminhos e ruas estão desertos, as igrejas, vazias nas festas ...⁷⁷

Não foi, portanto, a irredutibilidade das culturas que provocou o fim das sínteses iniciadas. Ao contrário, apesar dos “traumas” da Conquista e da dura prova da colonização, surpreendem a rapidez de aprendizagem da escrita e a capacidade de registrar a nova sociedade com o pincel. Essas reações, essa permeabilidade, comprovam que a comunicação e o intercâmbio não apenas eram possíveis, mas frutificaram, por meio de ajustes às vezes sutis. Resta saber até que ponto eram viáveis, qual seria o limite do manejo comitante de dois modos de encarar o real e a pessoa que parecem irreconciliáveis e da manutenção do equilíbrio entre duas línguas, para obter uma síntese original. E essa questão convida a

investigar outros contextos que também puseram as elites autóctones diante de uma reviravolta em seus modos de expressão, sob a imposição ou a influência de uma religião monoteísta acompanhada de uma dominação estrangeira. Pensemos nas reações das culturas locais entre os povos da África incorporados ou alcançados superficialmente pelo Islã e postos diante de uma *literacy* importada. A originalidade da experiência mexicana fica ainda mais evidente, permite renovar o debate, substituindo o par oral/escrito por um enfrentamento mais complexo entre o alfabeto, a imagem pintada e o oral e, para além das preocupações do antropólogo e do historiador, ilustra o percurso de uma cultura que passa repentinamente da imagem à escrita, invertendo o que podemos observar atualmente ao nosso redor. Também podemos comparar as reações das elites mexicanas aos comportamentos adotados pelos chibnes convertidos ao cristianismo, para medir a importância decisiva das relações de força e apreciar melhor o grau de plasticidade do catolicismo.⁷⁸

Limitemo-nos a sublinhar que a Conquista espanhola, concebida em sentido amplo, não se realizou apenas por meio de proibições, destruições e extinções. Teve implicações menos espetaculares e igualmente dissolventes a longo prazo. Implicações latentes, mudas, que tomaram a formatação de desqualificação (do oral), de descontextualização (da linguagem pictográfica em relação a seus referentes costumeiros, ou de elementos dessa linguagem em relação ao conjunto que os organizava), de singularização, de redução do campo das conotações, de distanciamento. Essas inflexões e deslocamentos não foram exercícios intelectuais ou produtos de um enfrentamento abstrato entre grandes entidades que por comodidade chamamos de culturas, mas resultados concretos de práticas tão diversas quanto a pintura de glifos, o registro por escrito, o desenho cartográfico e a criação plástica. Foi por meio dessas práticas que ocorreu a revolução dos modos de expressão e de comu-

nicação desencadeada pela Conquista espanhola. Revolução iniciada, pois abortada cedo demais, a experiência mexicana só prosperou enquanto o equilíbrio de forças assim o permitiu. Pois tudo nos leva ao peso dos homens e à morte coletiva: o enfraquecimento e a dizimação das antigas nobrezas, a mobilidade social, o declínio do “império dos mendicantes”, o aumento dos mestiços e brancos. As “pinturas”, aliás, não deixaram de evocar as epidemias, os doentes e os mortos que estas deixaram, do *Codex Telleriano-Remensis* ao *Codex Aubin* ou ao *Codex Sierra*. Contudo, se a incidência imediata, social e econômica, da hecatombe das populações indígenas é facilmente perceptível (e relativamente conhecida), resta delimitar seu impacto sobre as memórias, antes de observar, no seio de outros grupos, a emergência de novas alternativas culturais, à medida que a nobreza indígena desaparecia num interminável crepúsculo.

2. Memórias de encomenda

A originalidade das formas que vimos surgir no México indígena do século XVI não pode ser dissociada daquilo que não podemos evitar chamar de “modernidade” da Espanha conquistadora e do império de Carlos V. Sabe-se que, apesar do precedente mouro, foi na Nova Espanha que a Igreja e o Estado lançaram a colossal empresa de sujeição de grandes populações a uma “polícia”, um gênero de vida uniforme, e foi também lá que a prática impôs uma definição precisa do casamento cristão, uma pedagogia da confiança em grande escala, e onde, ainda, a Coroa se desvencilhou de formas feudais... “Modernidade” igualmente espantosa nos questionários enciclopédicos, concebidos, repensados e posteriormente remanejados, antes de serem aplicados em toda a extensão da península e na imensidão de um continente praticamente desconhecido.

Entre 1578 e 1585, em toda a então Nova Espanha, os *corregidores* e *alcaldes mayores* convocaram os responsáveis pelos *pueblos* indígenas para responderem a um questionário elaborado pelo