

Uma visão da Europa em expressões plásticas ameríndias

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

Os códices criados pelas principais culturas mesoameríndias diferem tanto na apresentação dos eventos quanto no estilo. Indubitavelmente, os códices maias são distintos dos mixtecos e mexicanos. No passado, houve quem, baseado nas diferenças existentes entre expressões pictóricas dos antigos habitantes da América Central, comparasse, por exemplo, os códices maias com a Escola Flamenga, os mixtecos com os trabalhos da Escola de Siena e os astecas com os florentinos. Contudo, essas extraordinárias expressões pictóricas de trabalho indígena constituem um espaço significativo estruturado pela intervenção de três sistemas de escrita:

- o pictográfico;
- o ideográfico;
- o fonético.

Conseqüentemente, como resultado lógico, as mensagens nesses códices geralmente assumem formas de condensação superdemarcadas pela função que cada um dos sistemas mencionados desempenha. É isto o ignorado quando são feitas comparações entre as imagens dos códices e as mais características configurações da pintura européia, de vez que se deve levar em consideração que, mesmo " *cuando existen varios estudios sobre la escritura prehispánica, queda aún un amplio campo de investigar, acudiendo a los manuscritos indígenas, tanto precolombianos, como de la primera etapa de la Colonia, o sea del siglo XVI, en el que aún se conservaba bastante pura la técnica precolombiana*" (León-Portilla, 1989:195).

Algumas vezes, são estabelecidas semelhanças baseadas em certas analogias superficiais, relegando assim ao plano do desconhecido meios de expressão fundamentais para o paciente exercício de alcançar o território de significados mais obscuros de alguns objetos culturais. Entre seus muitos valores, esses objetos têm também o mérito de nos fazer ver com maior precisão traços inesperados de imagens da Europa, quando eles ganham uma nova expressão em outras culturas. Lembrando-nos disso, o objetivo de nosso trabalho é explorar determinadas formas que surgem quando o intérprete dos códices mesoamericanos pára a fim de pensar sobre os tipos de relações mantidas pelos diferentes sistemas no

espaço plástico do texto. Dessa perspectiva, podemos avaliar o significado poético de metáforas nas quais os ameríndios expressam visões peculiares do povo e objetos europeus. É sobre uma dessas metáforas que falaremos neste Congresso; sobre a metáfora que reconcilia o pragmatismo tecnológico dos objetos — representados aqui pelas primeiras naus que chegaram ao Novo Mundo — com o gesto primordial que esses mesmos objetos escondem.

O fato de escolher naus, entre os objetos tecnológicos, é sem dúvida uma opção de natureza metonímica, que de forma alguma anula o peso metafórico com os quais esses objetos estão investidos, em termos de representações concretas da técnica e história da Europa renascentista. De um lado, a nau adquire grande relevância quando se a considera como fruto da ciência bastante disseminada durante a Renascença. Conforme o que agora sabemos sobre o assunto, é uma ciência crítica baseada na observação e experimentos para o que contribuíram, de maneira decisiva, vários navegantes de nações europeias. De outro lado, se tomarmos a caravela como paradigma da nau, é preciso concordar, por exemplo, com as idéias de Vegio Melegari e admitir que as caravelas de Colombo " *sono state per secoli un mistero e in gran parte lo sono ancora. La Santa Maria è la piu celebre fra tutte le navi della storia e della leggenda. Soltanto l'Arca de Noè le insidia tale primato. Ma come realmente fosse, dentro e fuori, nessuno è in grado de dirlo. È stata 'ricostruita' piu volte, al vero e in scala ridotta, ma la sua sagoma reale si è perduta per sempre com lei, in quella notte di Natale del 1492, quando si arenò davanti al promontorio che Colombo, in omaggio all 'Evento imminente, aveva battezzato Punta Santa '" (1991:78). Essa ambigüidade certamente nos interessa, à medida que dá origem à impossibilidade de se ter uma imagem exata das naus do descobrimento e, assim, tal como os nativos do Novo Mundo, há séculos atrás, o próprio homem contemporâneo parece destinado a se enfrentar com suposições que, por vezes, o assombram e desnor-teiam.*

Talvez os mistérios aos quais Melegari se refere e a persistência da incerteza prolongam, de certa forma, essa intertessitura de enigmas dos quais o Padre Antonio Vieira fala na sua *História do Futuro* quando relata, baseado nas profecias de Isaías, as extraordinárias coincidências entre as naus romanas e as dos índios maranhenses. Ambas são naus em forma de sino, com asas (não se pode também esquecer que as caravelas são transformações de pequenos barcos mouriscos chamados *carabus*, termo que também pode ser empregado para designar insetos da família *Carabidae*, e que o processo todo da homonímia pode engendrar terrível confusão). Mas, para explicar a metáfora oculta do nome *rostratas*, usado pelos romanos para designar suas galeras de guerra, o Padre

Antônio Vieira transcende os limites da retórica barroca e penetra em território inusitado — referindo-se aos textos proféticos — afirmando: "Digo pois que fala o texto de verdadeiras asas de aves. Como aqueles gentios não tecem, nem têm panos, é grande entre eles o uso de penas pela formosura das cores com que a natureza vestiu os pássaros, e particularmente o chamado *guarás*, de que há infinita quantidade, grande e todos vermelhos, sem mistura de outra cor; destas penas se enfeitam quando se querem pôr bizarros, e principalmente quando vão à guerra, ornando com elas todo o gênero de armas, porque não só levam empenadas as setas, senão também arcos e rodela, e as partazanas de pau e pedra que chamam *fangapenas*: e quando a guerra era naval empavezavam-se as canoas com as asas vermelhas dos guarás, e por isso o Profeta diz que todas estas cousas via e notava como tão novas: chamou as lanças sinos e sinos asas: *Navium alis, cymbalo alarum* (1953:242-243). Assim, parece que, a despeito da tecnologia, os objetos criados pelo homem preservam irradiações metafóricas que revelam a existência de gestos primordiais soterrados sob as proezas clamorosas que frequentemente alimentam a História.

Contudo, a força mais eficaz para exumar da poeira da História significados dessa natureza se origina na intensidade do choque provocado pelo confronto de culturas muito díspares. Segundo o testemunho de Alvarado Tezozómoc em sua *Crónica Mexicana*, isto é confirmado pela estória do *macehual* que foi diretamente ao palácio de Motecuhzuma assim que chegou à cidade do México e lhe disse: "*señor y rey nuestro, perdóname mi atrevimiento. Yo soy natural de Mictlancuauhltla; llegué a las orillas de la mar grande, y vide andar en medio de la mar una sierra o cerro grande, que andaba de una parte a otra y no llegaba a las orillas, y esto jamás hemos visto, y como guardadores que somos de las orillas de la mar, estamos al cuidado*" (León-Portilla, 1989:15). Não se pode duvidar que o *macehual* jamais tivesse visto antes aquelas naus que se aventuravam de um lugar para outro. O que precisamos examinar naturalmente são as metáforas que este homem do povo usa para designar o objeto com o qual se depara pela primeira vez.

Se considerarmos as características estruturais dos textos indígenas e europeus do século XVI, examinando os diversos encontros nos quais culturas tão diferentes participaram dos territórios hoje conhecidos como México e Guatemala, podemos tratar com certos componentes, cujas particularidades sem dúvida nos ajudarão a entender o universo semântico que permite o estabelecimento de identidades e diferenças. Conseqüentemente, deveríamos mencionar que o universo semântico autenticará, no primeiro contato, o sentido superficial assu-

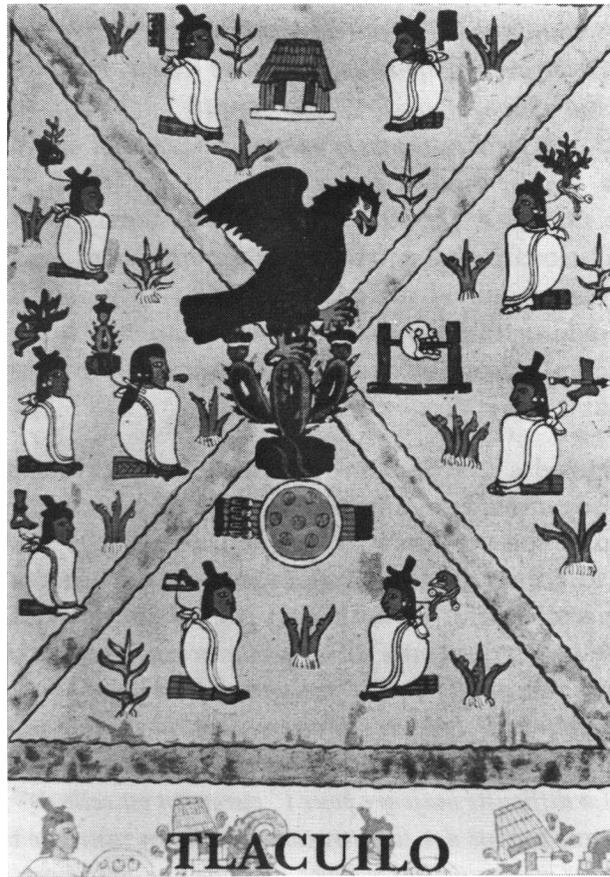
mido pela metáfora e ajudará, em contatos posteriores, o intérprete dessas metáforas a descobrir significados mais profundos.

No caso dos textos que compõem os códices, as mensagens estão geralmente ordenadas, como já foi dito, de acordo com os princípios ditados pelos três sistemas de representação básica — pictórico, ideográfico e fonético — sobre os espaços dos códices que se desdobram como biombo " *se repartissaient des objets, des personnages et des formes géométriques dont la représentation stylisée se pliait à de canons précis et rigides qui permettaient d'identifier sans équivoques les concepts, les êtres et les choses: souverains, seigneurs, parures, armes, mobilier, éléments d'architecture* " (Gruzinski, 1991:14).

Assim, na primeira página com detalhes do *Códice Mendoza* (figura 1), vemos uma águia pousando num cacto nopal e um escudo e flechas simbolizando guerra no centro; à direita, uma espécie de altar ou paliçada, com um crânio humano; dez indivíduos sentados em esteiras ocupam os quatro campos triangulares limitados por canais ou valas de irrigação. Os pequenos tufo de plantas, na opinião de Soustelle (1984:2), estão espalhados por tudo para lembrar a natureza da terra onde foi construído o templo de Huitzilopochtli, representado pela estrutura localizada no meio dos índios, no triângulo superior.

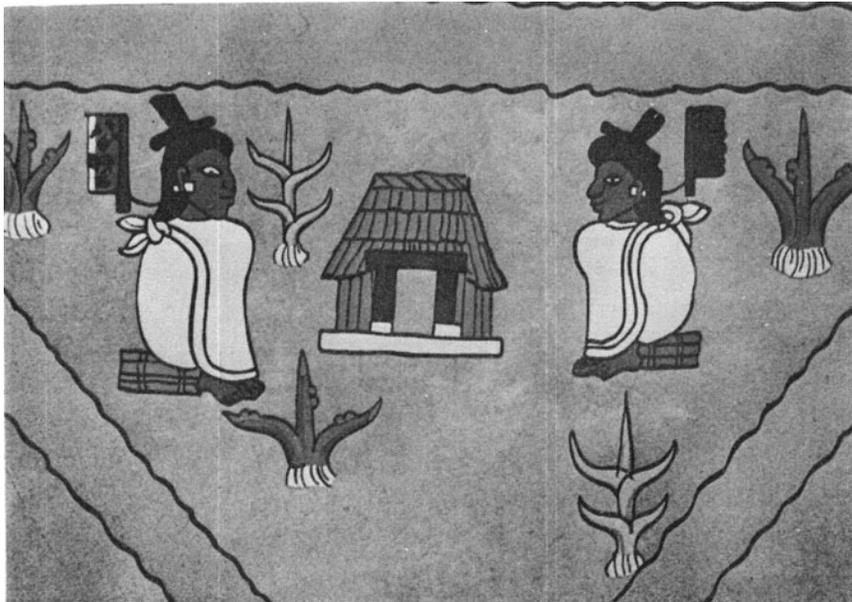
Se nos aproximarmos mais do centro, poderemos ver, tal como aparecem nesta reprodução (figura 2), que as plantas às quais se refere Soustelle significam tufo de junco selvagem. Em outras palavras, plantas que o homem ainda não havia cultivado. Deixando de lado o detalhe, torna-se evidente que o criador da imagem queria representar o momento exato em que a águia pousou nas peças suculentas, cobertas de espinhos, de um cacto nopal. Todos esses significados são derivados do sistema pictográfico e, se não fôssemos além, nossa leitura seria muito pobre. Precisamos abordar os outros dois sistemas. Um deles aparece na figura sobre a qual repousa o cacto. É a representação de uma pedra — *tetl* em Nahuatl —, um símbolo que associado com o cacto — *nochtli*, na língua dos Nahuas — e o sufixo *tlan*, forma o ideograma representando o nome *Tenochtitlan*, no sistema fonético, a cidade fundada quando a águia, símbolo da Huitzilopochtli, pousou no ramo do cacto para indicar o local.

Se, além disso, quisermos saber o nome das pessoas que guardavam o templo (nesta reprodução, figura 3), construído em homenagem ao referido deus, precisamos seguir a interpretação de Escalona: " *Para nombrar al personaje de la derecha, primero leemos el contenido 'cuah-tli-ihuitl': plumas de águila... después, lo que las contiene, que es 'pantli', bandera... y al final, la partícula reverencial 'tzin', el venerado. Es el*



Venerado Cuauhpan, Bandera de Plumas de /'aguila'/. En el otro personaje sería, según las leyes de lectura: 'ocelo-ehualtl', piel de ocelote. Para leer, solo usamos las tres primeras sílabas... 'ocelo'... De 'pantli', nos quedamos con una sola sílaba: 'pan' ... al final emitimos la partícula de respeto 'tzin'. Así, formamos la palabra 'Ocelopantzin', que traduciremos por 'El Respetado Bandera de Piel de Ocelote' " (1989:69). Os três sistemas de representação também funcionam aqui e precisamos ter em mente que o pictográfico não expressa a individualidade inequívoca da personalidade humana, embora ajude o fonético a adquirir singularidade instigante: nesses quadros, os nomes próprios não são arbitrários, como os cronistas espanhóis chamaram os códices.

Vistas em termos das relações entre si dentro do próprio texto, as mensagens são heterogêneas, com a particularidade de que os sistemas intervindo na estrutura concreta do texto privilegiam relações intratextuais. Isto é, eles favorecem conexões de elementos de um sistema com elementos de outro sem superar os limites da página em que cada um deles se manifesta. Assim, o que torna difícil a compreensão desta escrita é " *l' utilisation absolue des 'images'. Il faut connaître, d' une part, le système plastique pour traduire le code, et, d' autre part, la langue nahuatl, pour suivre l' un et l' autre conjointement et arriver jusqu' à la lecture complète des 'tableaux'. La difficulté majeure pour l' européen est celle de 'voir', les dessins autrement que comme des 'illustrations', mais en tant que transcription de note, comme un texte précis dans une langue déterminée. Les 'images' aztèques traditionnelles sont le 'texte' même. Il n' y a pas dans la*



Cortesia do autor

Fig. 3: Códice Mendoza

chemin

Cortesia do autor

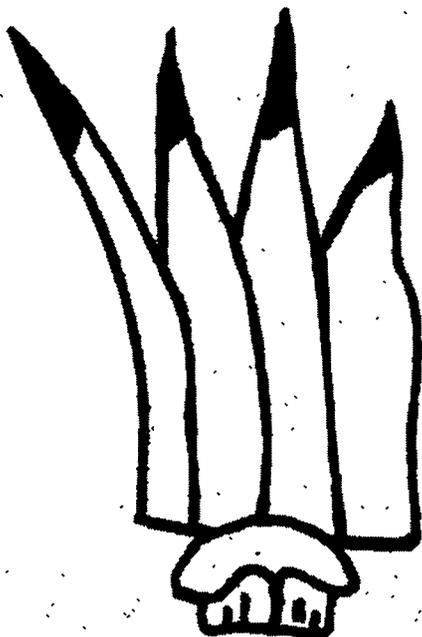


Fig. 4: Hieroglifo Asteca

conception indigène de séparation du texte et de l'illustration, comme en Europe" (Galarza, 1978:17).

Além de ser uma chave para a leitura, precisamos considerar a intertextualidade como um processo do qual dependem os modos expressivos que favorecem a manifestação dos significados comprometidos com mecanismos primordiais de percepção, e privilegiando assim o poder dos mais autênticos instintos humanos. Nesse sentido, a intratextualidade também funciona como um tipo de marca que preserva certos indícios de uma maneira de ser metafórica de situar-se no mundo, e conviver com suas circunstâncias. É precisamente isto que se estabelece quando descobrimos que a relação de identidade responsável — nesta configuração hieroglífica asteca (figura 4) — pela associação de penas com dentes a fim de formar o nome *Cuetzalán*: *cuezalli* (penas vermelhas de *quetzal*) e *tlantli* (dente). Talvez as penas e dentes não apenas se assemelhem por serem incrustados, mas também porque tanto umas quanto outros são, na verdade, órgãos de sustento vital que, encarados da perspectiva humana, também tornam manifesta a necessidade de

sobrevivência cultural, uma vez que, como nos lembra Zunzunegui, o processo para uma fonetização não é algo irreversível nem " *se trata de una meta alcanzada dejando atrás la 'iconicidad' e insertándose de lleno en la arbitrariedad signica. Porque estas representaciones mantenían un doble nivel de lectura 'según la audiencia' a la que se dirigían. Los textos inscritos en los monumentos, destinados a la contemplación popular, cargaban la mano en los aspectos icónicos, mientras que los destinados al consumo real o de la casta sacerdotal utilizaban más las correspondencias fonéticas. Otro tanto puede decirse de los jeroglíficos egipcios y su mantenimiento a lo largo de 3.000 años, quizás como voluntaria forma de control del saber y como garantía de aislamiento con respecto al exterior*" (1992:104).

Os europeus trouxeram para a Nova Espanha livros ilustrados, tapeçaria, gravuras e pinturas, que desafiavam a maneira de ver da população nativa. Frutos de codificação de processos básicos — icônico e iconográfico —, as imagens desses textos ofereciam uma diversidade de pontos de vista. Os signos icônicos revelavam modos diferentes de perceber o mundo, embora qualquer habitante de qualquer país europeu daquele período pudesse decifrá-los, sem nenhuma dificuldade. De tudo isto podemos entender o sucesso que algumas ilustrações daquele período alcançaram nas mais variadas nações do Velho Continente. Os signos iconográficos não foram entendidos tão facilmente, uma vez que muitos dos habitantes não sabiam, digamos, que uma figura feminina com corpo de leão e asas pudesse significar *Quimera*. Qualquer que seja o caso, do ponto de vista dos povos indígenas, esses animais monstruosos disseminados pela iconografia europeia ocultavam uma fascinação irresistível. Sua curiosidade incidia sobre formas cujos paradigmas poderiam ter sido aqueles seres fantásticos inventados por Boch a fim de povoar quadros como *El Jardin de las Delicias* ou *Las tentaciones de San Antonio*.

Reminiscências dessa atração acham-se em formas monstruosas desse tipo, encontradas em ilustrações sul-americanas do século XVIII. Porém, no caso específico da Nova Espanha, essa atração parece ter tido suas raízes no próprio estilo de arte asteca. Se nos detivermos diante da estátua de *Coatlicue* (saia de serpentes), necessariamente sentiremos um arrepio que vem das imagens que a compõem (figura 5), de vez que, como nos relata D'Ors Führer, " *No habia posibilidad de un equilibrio en el arte, que en Egipto y en Grecia fue el origen de la civilización occidental. Todo lo que era muerte les estaba vedado. La estética es por lo tanto, manifestada a través de representaciones de muerte, destrucción, poder terrorífico, eterno fluir. La diosa de la muerte, Coatlicue, cubierta de garras y serpientes, y alzando su rostro de esqueleto y el horror de sus manos podridas, obedece en su bloque y en su estructura a una simetría. Una mitad es exactamente igual a la otra (limitación de dos puntos, materialidad, principio de todo fluir y*



Cortesia do autor

Fig. 5: Coatlicue

acaecer). Se nos presenta esta escultura como un inmenso bloque de piedra pesado, en cuyos elementos acusados como un 'colage' en relieve, se nos da la explicación del eterno fluir y del devenir. Es la manifestación del horror de la muerte y de la necesidad del terror como castigo" (1987:221-222).

As imagens que começaram a circular pela Nova Espanha também traziam visões panorâmicas de cidades renascentistas e o desenvolvimento que alcançavam. Mas a decoração urbana e movimento nas ruas, tal como aparecem exemplarmente na ilustração de 1525 da *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (figura 6), não surpreendeu os índios. O que lhes despertou a curiosidade, segundo os cronistas das Índias, foi principalmente a separação existente entre figuras e letras, algo estranho para eles, bem como os gestos das personagens baseados em relações sociais às quais não estavam acostumados. Contudo, se compararmos este tipo de texto com os dos códices indígenas, encontraremos diferenças radicais: as relações entre os sistemas visual e verbal são quase sempre intertextuais nos textos europeus, enquanto que nos indígenas, como já afirmamos, sistemas presentes no espaço do texto mantêm relações intra-

textuais. Os textos europeus daquele período expressam aparentemente uma isotopia de expansão, enquanto que os mais representativos textos indígenas tendem para o oposto, isto é, para a contração. Talvez este fato possa ajudar a explicar a tendência de regressão geralmente observada nas metáforas Nahuas, enquanto que a intertextualidade das imagens européias mencionadas manifesta uma inclinação contrária à regressão. Contudo, devemos nos conscientizar que oposições dessa natureza não negam a possibilidade de textos tão díspares terem traços em comum.

A oposição indicada nos ajudará agora a caracterizar um tipo de metáfora que se desenvolveu em todos os estágios dos primeiros encontros de índios e europeus, e que deixou marcas significativas nas primeiras imagens que os povos de Nova Espanha criaram para expressar sua visão dos europeus. Por esta razão, é relevante lembrar que o primeiro presente de Montezuma a Cortés foi em essência a materialidade de uma metáfora. Como nos relatam Harbottle & Weigand: "*Turquoise in this pre-Colombian Mesoamerican society clearly was more than an extravagant-*

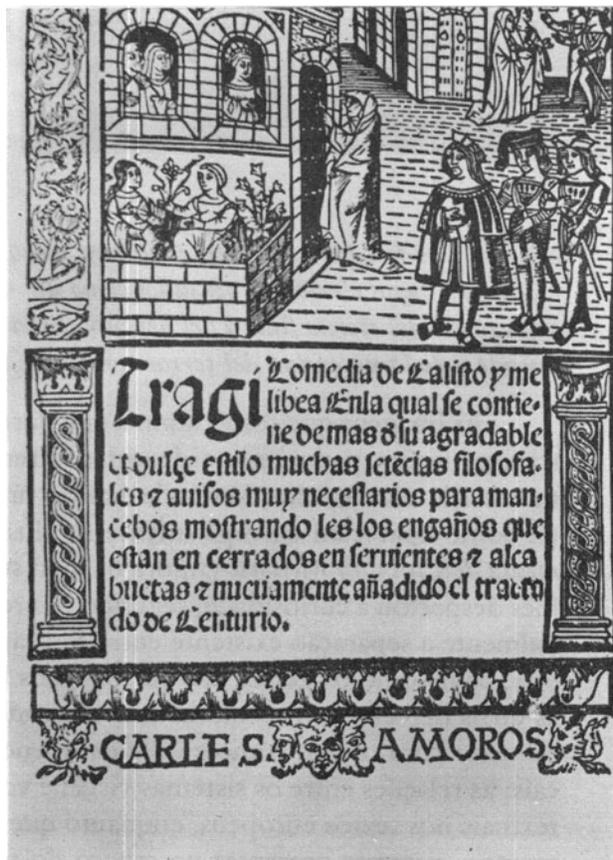


Fig. 6: *Tragédia de Calixto e Melibeia*

tly valuable possession. The gem was also a metaphor for life in social and religious realms. Words of wisdom were likened to precious turquoise, and the stone became a symbol of noble status " (1992:7). Cortés reconheceu a importância simbólica da máscara, à sua maneira, mas obviamente não percebeu que pedras preciosas originárias de vários lugares distantes uns dos outros estavam juntas no objeto. Essa condensação de pedras vindas de lugares diferentes e distantes, essa metáfora de uma contração cujos significados profundos o Conquistador não foi capaz de adivinhar, seriam descobertos somente quinhentos anos depois.

As metáforas que os índios criaram para nomear fenômenos fundamentais da natureza são de uma poesia comovente e instintiva. Os cronistas das Índias nos oferecem exemplos magistrais, mas nenhum se iguala ao de Sahagún. No capítulo XII do décimo primeiro livro de sua *Historia general de las cosas de Nueva España*, ele diz " *En este primero párrafo se trata de la agua de la mar y de la mar, al cual llaman (sic) 'tétuatl', y no quiere decir 'dios del agua' ni 'diosa del agua', sino quiere decir 'agua maravillosa en profundidad y en grandeza'. Llámase también 'ilhuicdatl' que quiere decir 'agua que se juntó con el cielo'. Porque los antiguos habitantes desta tierra pensaban que el cielo se junta con el agua en la mar, como si fuese una casa que el agua son las paredes y el cielo está sobre las. Y por esto llaman a la mar 'ilhuicdatl', como si dicesen 'agua que se junta con el cielo'. Empero, agora después de venida la fe, y ya saben que el cielo no se junta con el agua ni con la tierra, y por eso llaman a la mar 'huéiatl', que quiere decir 'agua grande y temeroso y fiera', llena de espumas y de olas, y de montes de agua, y agua amarga, salada o mala para beber, donde se crían muchos animales, que están en continuo movimiento*" (1988:800). A metáfora em pauta poderia ter como solução o termo *horizonte*, entendido como a linha na qual o céu e o mar dão a impressão de se juntarem. De qualquer forma, a metáfora *indígena* mencionada por Sahagún tem, além de suas ligações com fenômenos naturais, um compromisso cerrado com os códigos culturais astecas.

Em seus comentários sobre as imagens do *Códice Borbónico*, referindo-se às personagens e composição desta parte (figura 7) da página XVI, Paso y Troncoso diz o seguinte: " *El cuadro es del mayor interés, pues en él está pintado el mundo entero, circundado por las aguas que se juntan con el cielo, 'ilhuika-atl', aquí representadas por un marco de agua que rodea todo el cuadro y en cuya parte superior están las estrellas del firmamento, dibujadas con sus diversas magnitudes, brillantez y aspecto. Dentro del marco se ven, frente a frente, 'Tonatlub' ó el sol, creador de las cosas naturales, y 'Xólotl', creador de las cosas monstruosas. Este ultimo viene vestido con arreos de 'Ketçalkóatl' al pecho, la orejera corniforme, la diadema plegada en zig-zag, y hasta las puntas arredondadas del mastate de papel,*

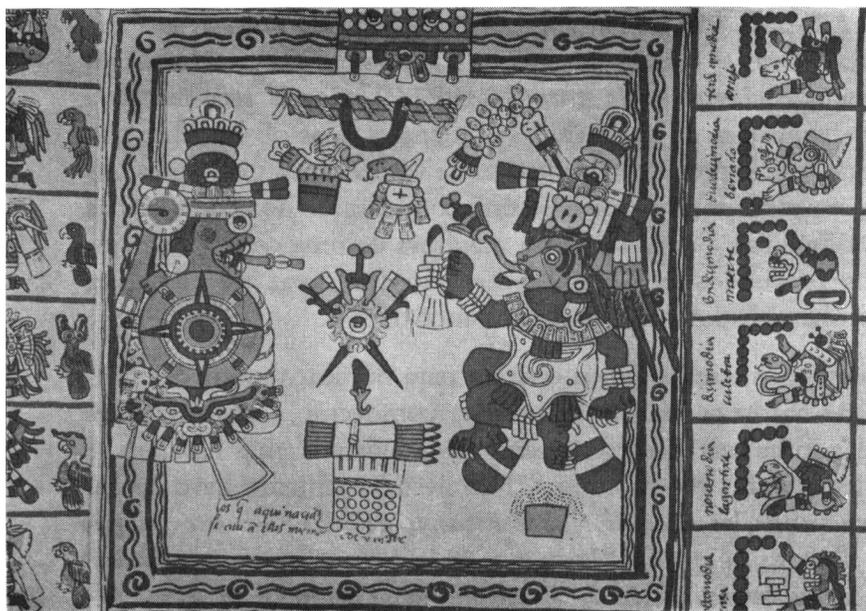


Fig. 7: Códice Borbónico

son adornos emblemáticos del dios del aire. No es menos interesante la zona del Sol bajo, significado propio del vocablo 'Tlalxitonatluh', simbolismo doble para expresar que cuando baja el sol se acerca a la región de los muertos, y por su contacto con la tierra desprende vapores que formarán las lluvias, de las cuales 'Tlalok' es numen" (1988:75). Nessa referência, a metáfora comentada por Sahagún está impregnada de significados relacionados com a corporalidade e, sem dúvida, com a intratextualidade intrinca-damente manifesta nesta página do códice. A associação do textual e corporal é inevitável na obra dos *tlacuilos* e tem, por exemplo, anteceden-tes majestosos na caligrafia chinesa, uma vez que, como nos diz Mandel, " *Le calligraphe chinois traduit dans le caractère, par un investissement corporel et spirituel total, à travers sa propre perception, la puissance de la pensée et du verbe, le sens dramatique du texte, FORME ET FOND ainsi confondus dans une parfaite osmose deviennent réalité vivante* (1992:90)".

Tomadas genericamente, as metáforas da cultura Nauatl têm vín-culos mítico-ritualísticos, cujos significados profundos se referem a con-figurações sobre as quais algumas interpretações foram aceitas pelos mais sérios americanistas. Assim, ao estudar os ritos da magia do amor Maia-yucateco, Flores menciona, entre outras, a coincidência cultural baseada no simbolismo numérico. Se no mito estudado o número nove simboliza os nove níveis do submundo aos quais as mulheres se direcio-nam a fim de " *solicitar su participación en el ritual mágico y en la conse-cución del mismo (que el amante esquivo sea atraído irremisiblemente por la mujer)* " (1991:11), na Espanha, conforme informação fornecida por

Aguirre Beltrán (1963), para uma mulher do século XVII pagar as dívidas ao marido ela tinha que desempenhar uma cerimônia mágica e de profecia durante nove semanas consecutivas. Esse tipo de coincidência, porém, indica outros aspectos de invariáveis culturais perseguidas pelos antropólogos, semioticistas e seguidores de teorias do inconsciente. Aqui não é o lugar para discutir tal paradigma. O que podemos dizer é que nele são engendradas imagens em que a Europa, apesar do seu enorme desejo de expansionismo, se olha com prazer e, nessa apreciação, descobrimos os efeitos de uma viagem de regressão, no sentido freudiano, cujo destino final supõe uma chegada metafórica ao espaço do paraíso. Tão imaginária talvez quanto a que os companheiros de Colombo esperavam encontrar perto do equador. Quanto a isso, parece mais prudente, neste momento, considerar a tendência em direção à primordialidade observada nos processos metafóricos de um lado e do outro do Atlântico. É o mesmo que dizer que os aspectos mais profundos da metáfora remetem ao primordial, àquele universo de contrações que se insinua quando nos defendemos das ameaças do mundo que nos cerca. Talvez seja por isso que irradiações desse conflito, como uma convulsão subjacente, ganham intensidade toda vez que a História tenta enterrar sua presença. Mas, queiramos ou não, a metáfora tem o poder inusitado de esmagar as desigualdades e sobreviver nas mais violentas hecatombes, semeando os territórios de qualquer cultura com imagens possuidoras de extraordinário alcance premonitório.

Esta imagem (figura 8) do *Códice Durán* tem, sem dúvida, a intenção de traduzir a primeira visão que os nativos da Nova Espanha

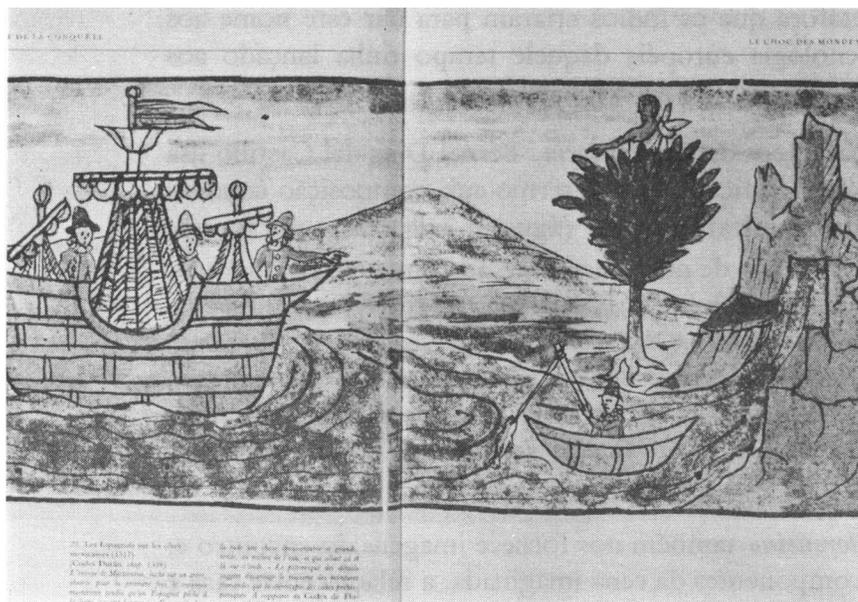


Fig. 8: *Códice Durán*

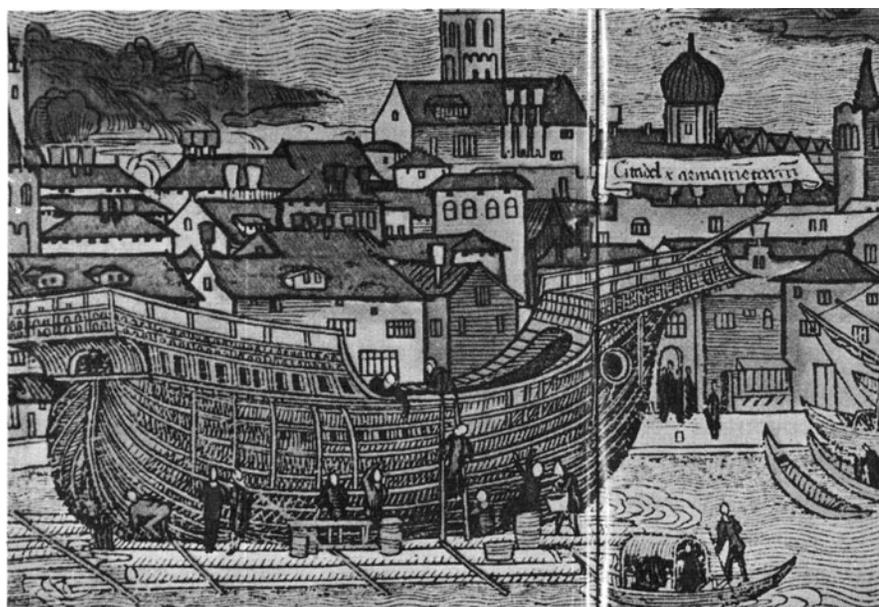


Fig. 9: Porto europeu

poderiam ter tido dos europeus. Mas os cascos dos navios mais distantes estão pintados como se fossem paredes de tijolos de uma casa. À primeira vista, temos a impressão de que estas imagens são inspiradas pelas gravuras europeias, nas quais a casa e o navio aparecem juntos, como se quisessem falar um com o outro. Assim, nesta ilustração (figura 9), a arquitetura urbana e a nau estão em perfeito diálogo, olhando um para o outro, como se quisessem perpetuar nos espelhos da História tudo sobre uma casa que está refletida num navio. As imagens do *Códice Durán* insinuam aspectos sutis desse diálogo sem, pelo que sabemos, tornar clara a metáfora que os índios criaram para dar este nome aos objetos que a tecnologia europeia daquele tempo tinha lançado aos mares e haviam conquistado fama extraordinária.

Em várias passagens de sua *Historia*, Bernal Diaz del Castillo usa a palavra *acale* para significar nau, um termo cuja composição condensada revela sua origem metafórica: *atl* (água) e *calli* (casa) = casa que viaja sobre a água. É digno de nota que Alvar, ao comentar essa palavra, nos diz: " *Molina, en su excepcional 'Vocabulario' (11, 1 v), recoge 'acalli' como 'navio, barca, canoa' pero es de suponer que los bergantines castellanos que Cortés hizo construir tendrían distinta designación que las 'canoas', término taíno que se desliza en la equivalencia. Baste pensar que Bernal usa canoa referida a las barcas de los aztecas y 'acal' solo a las españolas* " (1990:57).

O *Códice Florentino* também nos fornece imagens do encontro e, considerando os componentes da cena imaginada, a relação entre casa e

navio é mantida, embora o motivo que permite essa associação seja de outra natureza. De qualquer forma, o que nos interessa é precisamente o peso metafórico que assume essa visão de um aspecto singular do que é europeu. É preciso reconhecer, todavia, que o importante, para o índio não é a singularidade, mas antes a impressão causada pelo artefato que anda sobre os mares. Nesse sentido, pode-se trabalhar com a hipótese de que nesta imagem da Europa, pintada nos códices, o navio, em termos de objeto técnico e de sobrevivência, assume um valor mítico na configuração semântica, que os índios colocavam na sua designação. Este valor mítico, porém, encerra significados que só se tornariam evidentes mais tarde.

Embora freqüentemente orientados pelos cronistas, os índios continuaram pintando, entre outras coisas, casas e navios. Sem muita discussão com seus mestres, começaram a pintar casas com portas, algo que lhes era desconhecido, até que, um dia, muitas das portas apareceram — qualquer semelhança com a realidade não poderia ter sido coincidência — encerradas em imagens de pinceladas toscas. Apesar de a atração que sentimos pelas conotações reveladas por tal gesto ser grande, concentraremos nossa atenção somente nas analogias dos navios pintados como casas, representados nos códices, pois o que nos concerne é observar que na metáfora do *navio-casa* encontramos os conjuntos da intratextualidade típicos da escrita asteca e que, em termos semióticos, o desvio retórico dessa figura talvez tenha um grau zero na primordialidade que a composição do *Códice Borbónico*, já citado, expressa tão bem plastica-

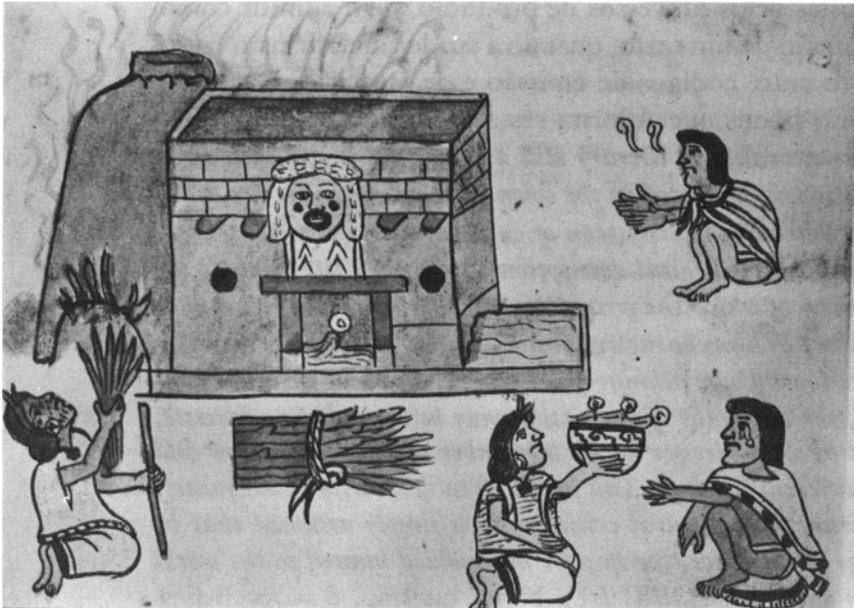


Fig. 10: *Códice Magliabechian*

mente. Queremos dizer com isso, por exemplo, que se o corpo das embarcações vem à tona como uma construção feita de tijolos imitando a geometria representativa de habitações (figura 10), a analogia que esta particularidade desencadeia transcende os aspectos meramente formais do icônico e está comprometida com os conceitos mais profundos da visão do mundo revelada nos textos dos códices.

De qualquer forma, a imagem, em termos de uma mensagem ou componente dela, não tem sentido só por causa das superdeterminações de sua produção. Ela também tem a possibilidade de ampliar seu sentido, porque este é também parte do processo de recepção. Dessa perspectiva, as idéias de Eco sobre os códigos de emissão e os códigos de recepção ainda não foram devidamente exploradas. A esse respeito, nosso trabalho assumiu a seguinte postura, desde o início: a mensagem tem sentido não só devido aos códigos de emissão, mas também por causa dos de recepção. A mensagem atinge seu significado mais amplo quando, a fim de a ler, usamos os significados dos dois conjuntos de códigos, uma vez que, só assim, poderemos nos certificar dos valores dos significados totalmente superdeterminados. Estamos tratando, em parte, de aproveitar os aspectos de noção de policulturalidade criada na escola de Tartu, desde que a crônica das Índias, como López-Baralt (1988:49-50) reconhece " *se inserta dentro de la categoría de texto cultural descrita por Lotman y su grupo*". No caso de alguns códices e também de tentativas de decifrá-los feitas por alguns cronistas, processos de policulturalidade sem dúvida se manifestam, uma vez que tanto em um caso quanto no outro, encontramos passagens nas quais a assimilação da outra cultura é evidente. Mas não seria prudente limitar fenômenos policulturais a determinações impostas pelos processos de produção, nem admitir como errônea a compreensão de um texto, quando a sua leitura afirma o fruto de seu desencontro entre códigos de emissão e de recepção. Contudo, vale insistir sobre o ponto que Adorno ressalta quando nos diz: " *The problem of the intertextuality in literary text and culture is complicated in the case of the artistic text produced in the colonial setting because one of the important features shared by most systems of cultural description is lacking. That is, the language of typological description is normally the same as the language of the society of which the writer is a member, with the result that the typology established by him characterizes not only the material he describes but also the culture to which he belongs (see Lotman, 1975:98). In the colonial text, however, the language of description may be that of the addressee, the colonizer, used by an addresser who is a member of another culture and the exponent of a different ideology. This fact is often dealt with inadequately in traditional literary and cultural criticism; it is simply assumed that by using the language of the other, the speaker has molded himself to the world view of the foreign audience* " (1981:51). Nessa questão, é aconselhável

manter-se no princípio de que "o factor temporal constituye otro criterio para la valoración del texto, ya que en el proceso de cambio cultural, este puede ganar o perder prestigio: un texto puede dejar de serlo, y un mensaje que no lo era, llegar a constituirlo. Es en este sentido que establecer la tipología del texto requiere un enfoque a la vez diacrónico y sincrónico. La segmentación del texto cultural en signos es un problema más complejo, que impone atender tanto al texto como a la intención del autor y la interpretación del receptor (López-Baralt, 198:9) que coloca o problema exatamente como o faz Eco, "Il terzo punto che ci si era ripromessi di esaminare (cf. A.i, IV.3) era 'se emittente e destinatario comunicativo e ricevono sempre in base allo stesso codice'. E la risposta, data non solo da una teoria della comunicazione ma da tutta la storia della cultura e delle esperienze di una sociologia della comunicazione, è: no" (1968:52).

À luz do exposto, é compreensível, de um lado, que Todorov nos diga que seu livro sobre a conquista da América "sera une tentative pour comprendre ce qui se passe ce jour-là, et pendant le siècle qui a suivi, à travers la lecture de quelques textes, dont les auteurs seront mes personnages. Ceux-ci monologueront, comme Colon: engageront les dialogues des actes, comme Cortés et Moctezume, ou celui des propos savants, à la manière de Las Casas et de Sepulveda; ou celui encore, moins évident, de Duran et de Sahagún avec leurs interlocuteurs indiens (1982:14). Contudo, por outro lado, embora o autor tenha montado um drama à maneira francesa clássica — referindo-se a uma unidade de tempo (os cem anos de conquistas), a uma unidade de lugar (a região do Caribe e do México), e a uma unidade de ação (a percepção espanhola dos índios) ele não deixa claro que o diálogo, ou mesmo o monólogo, é através do trabalho de superdeterminação dos códigos e, nesse caso, os protagonistas não são precisamente os nomes citados, mas de preferência os códigos por eles manipulados ou os códigos que assumem uma função manipulativa. Dessa perspectiva, a metáfora *acal* acrescenta valores referenciais aos seus valores conceptuais e, acima de tudo, faz o diálogo entre códigos, aos quais nos referimos, perceptível. Para nos convenceremos disso, é suficiente lembrar que na iconografia do período ao qual se refere Todorov as caravelas representam, tecnologicamente, o mais eficaz veículo entre o Novo Mundo descoberto e a Europa. São, ainda, configurações semiótica-mente significantes, cujas conotações sem dúvida transcendem o significado contemporâneo dos acontecimentos. Finalmente, não é estranho que as embarcações se sobressaíam nos desenhos e ocupem lugar de destaque e, como já foi observado, desafiem as proporções das terras descobertas e dos pequenos povoados indígenas. As primeiras imagens do Novo Mundo foram criadas baseadas nas caravelas e nas costas das quais, pouco a pouco, foram se aproximando cada vez mais.

É preciso, além disso, considerar que essas imagens foram super-determinadas por uma estratégia necessária. Em suas explorações iniciais os conquistadores preferiram não se distanciar muito da costa. Eles permaneceram nos seus navios para descansar, isto é, fizeram deles verdadeiros lares. A descrição que Cabeza de Vaca faz da morte do capitão Juan de Ayola ilustra essa questão: "*A 12 días del mes de octubre llegó al puerto que dicen de la Candelaria, que es tierra de los indios payaguaes, y por este puerto entró con su gente el capitán Juan de Ayolas, y hizo su entrada con los españoles que llevaba, y en el mismo puerto, cuando volvió de la entrada que hizo, y dejó allí que le esperase a Domingo de Irala con los bergantines que habían traído, y esperando tardó allí más de quatro meses, y en este tiempo padesció muy grande hambre: y conosciado por los paguayyas su gran flaqueza y falta de sus armas, se comenzaran a tratar con ellos familiarmente, y como amigos los dijeron que los querían llevar a sus casas para mantenerlos en ellas, y atravesándolos por unos pajonales, cada dos indios se abrazaron con un criastiano, y salieron otros muchos con garrotes y diéronles tantos palos en las cabezas, que de esta manera mataron al capitán Juan de Ayolas y a ochenta hombres...*" (1987:259). Ele continua o relato contando que a culpa da morte dos espanhóis é daquele que havia ficado com os bergantins. Ou melhor, que o europeu propiciava ao índio todos os elementos contextuais para as metáforas referenciais do tipo *acal*. A Europa, metonimicamente representada pelas naus, oferecia-se à vista, sempre a uma distância cautelosa. No caso da Nova Espanha, essa distância, acrescida aos extraordinários eventos acontecidos antes da chegada de Cortés contribuiu decisivamente para que as imagens se impregnassem de sentidos em que superstições e presságios se confundiam com acontecimentos reais. Como já foi mencionado, ter sido avistada uma colina que se deslocava de um lugar para outro na orla do grande mar era algo que, de certa forma, reiterava maravilhas como aquela em que, um dia, uma enorme pedra começou a falar e proclamou a desgraça de Montezuma e o colapso de seu império.

Para Todorov, Colombo tinha se preocupado não em mostrar a verdade, mas em tornar as coisas adequadas a uma verdade por ele pré-estabelecida. Os sinais de terra que viu nos mares eram, na realidade, não sinais de terra, mas antes o desejo que o fossem. Todorov diz também que o Grande Navegador não prestou atenção à linguagem do outro e conclui afirmando que "*ce qu'il 'entend', donc, est simplement un resumé des livres de Marco Polo et de Pierre d'Ailly*" (1982:37). Todorov não se dá conta que no mar dos sinais ele se comporta como o Almirante. Ele não presta atenção aos sistemas semióticos do outro e, assim, quando lida com alguns signos das culturas indígenas, fingindo traduzi-los, freqüentemente os adapta aos seus desejos. O que Todorov '*entend*', afi-

nal, é um resumo de algumas das mais conhecidas passagens dos cronistas. Assim, ele chega à seguinte conclusão: "*Même si les chroniqueurs, espagnols ou indiens, se trompent, ou mentent, leurs oeuvres restent éloquentes pour nous: le geste que constitue chacune d'elles nous révèle l'idéologie de son auteur, y compris lorsque le récit des événements est faux*" (1982:125). Ao pensar dessa maneira, o modelo inscrito nos textos indígenas é separado do leitor e ele cai na armadilha que as metalinguagens européias armam-lhe toda vez que tenta abordar a cultura ameríndia sem se despojar do absolutismo de alguém que se crê o possuidor do saber superior e intocável. Como observador concreto, Todorov perde a oportunidade de abordar a hipótese do autor, da qual fala Zunzunegui (1992:87) porque ele não faz qualquer tentativa para decodificar a intratextualidade característica dos textos indígenas que cita. No que concerne à cultura asteca, uma atitude semelhante pressupõe, em princípio, distanciar-se da isotopia de contração e, em decorrência, eliminar do exercício da leitura o fator de analogia superdeterminada pelos procedimentos metafóricos da escrita que se plasma nos códices.

Chega-se à linguagem do outro quando os códigos de emissão e de recepção se encontram e se cruzam, da mesma maneira como os termos criados pelas metáforas se encontram e se cruzam. O outro é alcançado no instante em que a metáfora deixa de ser mera figura retórica a fim de assumir vitalidade. Conseqüentemente, o encontro se realiza através de identidades às quais nem Todorov nem Colombo chegaram, mas que estão insinuadas nas metáforas elaboradas pelos índios tendo em mira traduzir seu próprio assombro sem trair — *traduttore traditore* — a arbitrariedade significativa daqueles que estavam chegando. Não se pode descartar a idéia de que a metáfora *acal*, presa aos códigos de emissão, como vimos, desenterra da poeira da História a conjunção que, por natureza, existe entre o navio e a casa nos códigos de recepção — para simplificar, digamos, na língua espanhola.

É preciso reconhecer que, a partir dos feitos de Colombo, o planeta Terra vem se tornando cada vez menor. Hoje a Terra sobre a qual caminhamos é pouco maior que uma laranja mecânica. Ela pode ser definida metaforicamente como uma casa com pretensões de ser confortável — uma construção na qual estão preservados, queiramos ou não, alguns dos mistérios das velhas catedrais medievais. Torres, cumieiras, agulhas de torre, cúspides, câmaras mortuárias em cruz, galerias de coro, capelas, campanários e rosetas certamente desapareceram. Mas os cantos impostos pelos planos de piso latinos ou gregos em cruz foram preservados. Parece oportuno lembrar que as caravelas usadas pelos portugueses durante o século XV tinham dois mastros com velas latinas. Delas, dos cantos, nos chegaram formas culturais de intimidade e, sobretudo,

uma vaga agitação na penumbra em que estão escondidas as linguagens através das quais tanto as coisas fantasmagóricas quanto as do inconsciente se manifestam. Aduelas de abóboda, calotas, cornijas, modilhões, peitoris, barras, parapeitos, telhas, calhas, balaustradas e canaletas expõem sua identidade às condições meteorológicas. Armários, lambris, vigas, painéis esculpidos, estuques, assoalhos de tacos de madeira, armários de canto e lareiras estão amontoados internamente. Nomes que se referem a objetos feitos com o intuito de criar um espaço para seres humanos no qual eles habitualmente vivem o simulacro de quem, dia após dia, presume enganar a morte. .

Vista, pois, nesse conjunto de particularidades, a casa é um mundo que, como um espaço inventado, não só é feito dos objetos que o integram, mas também das palavras que dão nome a cada objeto. Assim, a casa é algo superdeterminado por um conjunto de códigos amplamente milenário. Nesse sentido, uma janela, por exemplo, na sua condição de signo, não tem simplesmente como referente apenas o que o dicionário designa quando diz que é uma abertura na parede a fim de permitir a passagem de ar e luz. Quanto ao termo no sistema espanhol, *ventana* pode integrar um paradigma semântico-expressivo, no qual entram *viento, ventana, ventosa*. No caso de outros sistemas lingüísticos, digamos, o francês, o signo *fenêtre*, comumente considerado como tradução correta de *ventana*, não integra o paradigma semântico-expressivo no qual entram lexemas como *vent, vente, venteuse* etc. *Ventana* e *fenêtre* não têm, portanto, a mesma origem. São signos produzidos por processos de codificação diferentes. Uma coisa é pensar uma janela como um orifício aberto numa parede a fim de permitir a passagem do vento, e outra, muito diferente, é pensar nela como um orifício aberto numa parede a fim de permitir a pessoas que moram lá dentro ver fragmentos do exterior. Essas duas maneiras de encarar a abertura na parede significam, conseqüentemente, diversos modos de representar nossas experiências e coexistir com nossas circunstâncias. Por esse motivo, tomar sentidos superdeterminados pela confluência de dois processos de codificação distintos à experiência daquela parte da casa supõe, em princípio, construir uma imagem de *janela* que se distancia do lugar comum. Uma imagem de janela, digamos, semelhante às imagens metafóricas criadas nos códigos ameríndios para representar coisas feitas pelo homem e coisas do mundo de maneira que tanto a primeira quanto a última revelem uma relação ancestral com a corporalidade humana. Em suma, é preciso criar imagens que exponham aos quatro ventos seus compromissos com as formas fonéticas e que abandonem as formas arbitrárias que os signos tomaram nas suas excursões pelas estradas construídas pelo imperialismo da arbitrariedade, como as figuras geométricas que

delimitam as páginas dos mais autênticos códigos ameríndios insinuam de maneira incomum; para no fim criar imagens como aquelas manifestas em *acal*, quando descobrimos que o sistema plástico sobre o qual se assenta a metáfora é uma representação cósmica cuja finalidade parece ter sido a de lutar contra as forças sombrias que hoje chamamos de pulsão da morte.

Intrinsecamente, a visão do que é europeu, moldando aquela figura, reflete o mesmo desejo de sobrevivência entrevisto nas embarcações quando as vemos como vestígios de cavernas remotas, nas quais nossos ancestrais tiveram seus primeiros sonhos de expansão, ou de navegar os oceanos, como Colombo nos relata em seu Diário: " *Y así navegué fasta el día al Ouesudeste, y amaneciendo calmó el viento y llovió, y así casi toda la noche. Y estuve así con un poco viento fasta que pasaba de medio día y entonces tornó a ventar muy amoroso, y llevaba todas mis velas de la nao: maestra y dos bonetas y trinquete y cebadera y mezana y vela de gavia, y el batel por popa*" (1965:7).

Poderíamos continuar enumerando outras partes do navio. Poderíamos falar, por exemplo, do cesto de gávea, do mastaréu da gávea, dos ovéns e pequenos botes, e nos surpreendermos quando os dicionários dizem que ovéns são cordas que prendem o mastaréu ao mastro ou que a cevadeira é uma vela sobre a verga atravessando o gurupés. Ficariamos surpresos porque descobriríamos que as definições usam metáforas e que algumas palavras não evitam confusões homonímicas. Mas, se pensarmos no vento brando ao qual se refere o Almirante, e associarmos o pensamento ao que nós já dissemos sobre o vento, subitamente nos convenceremos que a caravela na qual Colombo e a nossa fantasia velejam é, na realidade, um *acal*.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Rolena. On pictorial language and typology of culture in a new word chronicle. In: *Semiotica*, v. 36, n. 1/2, p. 51-106, 1981.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *El proceso de aculturación en la estructura colonial*, México, INI, 196-.
- ALVAR, Manuel. *Americanismos en la historia de Bernal Díaz del Castillo*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1990.
- CABEZA DE VACA, Alvar Núñez. *Naufragios y comentarios*. Texto restaurado y anotado por Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1987.
- CODEZ, Mendoza. *The Mexican manuscript known as the collection of Mendoza*. 3 v. Londres, Waterlaw and Sons, 1938.

- DIBBLE, Charles E. & ANDERSON, J. O. *Florentino Codex*. 11 v. Santa Fé, The School of American Research, 1950-1970.
- DURÁN, Diego. *Historia de las Indias y de las Islas de Tierra Firme*. 2 v. México, Porrúa, 1967.
- D'ORS FÜHRER, C. Quetzalcóatl y Coatlicue. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 449, p. 728, 1987.
- ECO, Umberto. *La struttura assente*, Milano, Bompiani, IV ed., 1968.
- ESCALONA, E. *Tlacuilo*, México, UNAM, 1989.
- FLORES, Juan Antonio Carlos. Un ritual de magia amorosa mayaäyucateca: el Kay NictGa. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los Complementarios, n. 7/8, 1991.
- GALARZA, Joaquín. Lire l' image astèque. *Communications*, 29, 15ä33, 1979.
- GRUZINSKI, Serge. *L'Amérique de la conquête peinte par les indies du Mexique*, Paris, Flammarion, 1991.
- HARBOTTLE, G. & WEIGAND, Phil C. Turquoise in preäColumbian America. *Scientific American*, 266, p. 78ä85, 1992.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM, 12 ed., 1989.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y conquista: Guamán poma de Ayala*. Madrid, Hipérior, 1988.
- MANDEL, Ladislav. La magie de l'écriture: du visible à l'invisible. *Communications et Langues*, 91, p. 75ä97, 1992.
- MELEGARI, Vezio. Come navigava. In: *ParalläColombo*, anno I, n. 4, 78ä81, 1991.
- PASO Y TRANCOSO, Francisco del. *Discusión, historia y explicación del Codice Borbónico* (edición facsimilar). México, Siglo XXI, 1988.
- ROCHA, Idílio. Até os santos duvidavam. In: *Humbolt*, 63, p. 4ä8, 1992.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, Alianza, 2 v., 1988.
- SOUSTELLE, Jacques. *La vida cotidiana de los Aztecas en la víspera de la conquista*. México, FCE, 7 reimpresión, 1984.
- TEZOZÓMOC, Fernando Alvarado. *Crónica Mexicayotl*, México, UNAM, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquête d'Amérique. La question de l'autre*. Paris, Seuil, 1982.
- VIEIRA, Padre Antonio. História do futuro (I). In: *Obras Escolhidas*, prefácio de António Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1953.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid, Cátedra, 2. ed., 1992.

Resumo

Os códices mesoamericanos têm o mérito adicional de nos fazer ver traços inesperados de imagens de Europa de maneira mais precisa quando ganham nova expressão em outras culturas. Com isso em mente, o objetivo de nossa apresentação é explorar determinadas formas que surgem quando o intérprete dos códices mesoamericanos pára para pensar sobre o tipo de relação que os diferentes sistemas semióticos – pictográfico, ideográfico e fonético – mantêm no espaço plástico do texto. Dessa perspectiva poderemos valorizar o significado poético das metáforas nas quais os ameríndios expressam visões peculiares das gentes e coisas européias.

Abstract

The Mesoamerican codices enable us to see, with a certain degree of precision, unexpected traits of images of Europe when shaped in other cultures. With this in mind, our paper aims to explore certain forms that show up when the interpreter of the afore mentioned codices focuses his interest in the type of relationship that the different semiotic systems – pictographic, ideographic and phonetic – maintain in the plastic space of the texts. From this perspective, it is possible to enjoy the poetic meaning of the metaphors used by the Amerindians in order to exprees unusual visions of European people and things.

Eduardo Peñuela Cañizal é professor e diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Tradução de Martha Steinberg. O original em inglês - *A view of Europe in amerindian plastic expressions* - encontra-se à disposição do leitor no IEA para eventual consulta.