UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

DEOLINDA DE JESUS FREIRE

A competição entre os discursos e as artes na
Historia de la conquista de México
de Dom Antonio de Solís

São Paulo

2014

DEOLINDA DE JESUS FREIRE

A competição entre os discursos e as artes na
Historia de la conquista de México
de Dom Antonio de Solís

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Doutorado.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

São Paulo

2014

Deolinda de Jesus Freire

A competição entre os discursos e as artes na
Historia de la conquista de México de Dom Antonio de Solís

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-
Americana do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção
do título de Doutorado.

Data de aprovação: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para Arminda e Antonio (in memoriam),
meus pais.*

AGRADECIMENTOS

À Teresa Cristófani Barreto, minha orientadora do mestrado e doutorado, por ter me aceitado como sua orientanda com um tema tão caro aos estudos das letras hispano-americanas. Agradeço também pelo diálogo constante, pelas críticas e pelos questionamentos e ensinamentos, sempre discretos. Por último, sou grata pelo apoio que, em muitos momentos, excedeu o campo acadêmico.

Ao prof. João Adolfo Hansen pela gentileza com que se dispôs a ler meu projeto de pesquisa e direcioná-lo com inúmeras sugestões de leituras, bem como empréstimos das obras. Agradeço também pelas arguições na banca de qualificação e pela delicadeza discreta das críticas e sugestões.

A Reynaldo Montero, quem me apresentou a Dom Antonio de Solís e, mais especificamente, à edição ornada de 1704 da *Historia de la conquista de México*, que se tornou uma das edições do tema de minha tese.

Ao prof. Dr. Valter José Maria Filho pelas sugestões na banca de qualificação. Ao prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto, do Departamento de Letras Clássicas da FFLCH-USP, pela gentileza de traduzir as sentenças em latim dos discursos da parte introdutória da primeira edição da *Historia* de Solís. À profª. Dra. Letizia Zini Antunes pela tradução do toscano para o português da dedicatória da edição de Florença. Ao prof. Dr. Luiz Armando Bagolin pelas sugestões de leitura sobre as artes da pintura e da gravura.

À Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, principalmente a Anthony Páez Mullan, da “Geography & Map Division”, pela visita guiada em seu departamento e pelas indicações bibliográficas; ao Sr. Daniel de Simone, curador da “Rosenwald Collection”, e ao Sr. Mark Dimunation, ambos da “Rare Book Division”; e à “Hispanic Division”, pela atenção e gentileza durante a pesquisa em seu setor.

À profª. Dra. Regina Igel e ao prof. Dr. Ryan Long, ambos da Universidade de Maryland, pelas orientações preciosas e sugestões de leitura.

Aos funcionários da Secretaria de Pós do DLM, especialmente a Edite Méndez Pi. Aos pesquisadores e profissionais que me atenderam nas bibliotecas visitadas: Biblioteca Florestan Fernandes, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, Biblioteca Nacional do Brasil, Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, e as bibliotecas da Universidade de Maryland, Universidade de Georgetown e Universidade Católica. As quatro últimas localizadas em Washington D.C. / EUA.

A Douglas Cattai pela ajuda preciosa para fotografar os livros e tratar as imagens. Agradeço também a companhia, sempre compreensiva, durante os últimos longos anos.

Ao CNPQ pela bolsa de pesquisa.

[...] si en todas las Impresiones de España solamente se había impreso su Vida [de Don Quijote] con letras, yo la ofrezco grabada también en estampas, para que no sólo los oídos, sino también los ojos tengan la recreación de un buen rato, y entretenido pasatiempo, que hace muchas ventajas, principalmente en los casos arduos, y aquellos que son como Norte de todos los demás, el representarse al alma, así como con las palabras, también con el ejemplo.

Editor Juan Mommarte sobre a primeira edição ornada do
Engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha (Bruxelas – 1662)
(apud CAYUELA, p. 110)

FREIRE, Deolinda de Jesus. *A competição entre os discursos e as artes na Historia de la conquista de México de Dom Antonio de Solís*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2014. 317p.

RESUMO

A base do estudo empreendido nesta tese é a abordagem da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís a partir das preceptivas retóricas seiscentistas. Em nossa leitura, o discurso histórico seiscentista é fabricado pela arte. Narrar os feitos construídos como memoráveis é descrevê-los, portanto, retratá-los, ou seja, fazer com que o leitor possa vê-los. Nas edições da *Historia* de Solís enriquecidas com gravuras, as matérias lidas e vistas se desdobram em uma competição entre as artes, ou seja, entre a História e a Gravura. Nosso propósito é estudar a rivalidade imposta pela imagem como forma de superar a narração e as descrições empenhadas pelo cronista. Assim, as imagens imitam seu texto como forma de alcançar a emulação. Além da edição *princeps* da *História*, compõem o *corpus* da tese três edições enriquecidas com gravuras: a toscana, publicada em Florença em 1699; a castelhana, publicada em Bruxelas em 1704; e a inglesa, publicada em Londres em 1724. A obra de Solís, bem como suas reedições, é compreendida aqui como espaço de competição tanto das artes como dos discursos. A disputa discursiva é analisada na leitura dos textos oficiais que compõem a parte introdutória da edição *princeps*, os quais ajuízam o estilo, o decoro e a prudência dos preceitos empenhados pelo cronista, ou seja, aprovam e legitimam sua *Historia*. A concorrência entre os discursos e as artes busca alcançar os efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (agradar) e *movere* (persuadir). Assim, a competição provoca o prazer da maravilha, ensina e agrada aquele que lê as imagens podendo vê-las, logo, persuade de forma mais intensa e eficaz.

Palavras-chave: Dom Antonio de Solís; Conquista do México; Arte das gravuras; Arte Retórica no século XVI; Gênero Histórico.

FREIRE, Deolinda de Jesus. *The competition between discourses and arts in The History of the Conquest of Mexico by Don Antonio de Solís*. Thesis (PhD) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2014. 317p.

ABSTRACT

The basis of study undertaken in this thesis is the approach to *The History of the Conquest of Mexico* by Don Antonio de Solís under the 16th-century perceptive rhetoric. In our interpretation, the 16th-century historical discourse is produced through art. Narrating memorable feats is the same as describing them, therefore, depicting them, so that the reader can see them. In the editions of de Solís' *The History* enriched by illustrations, the topics read and seen engage in a competition between arts, that is to say, History and Engraving. Our aim is to study the contest imposed by image as a means of outshining the narrative and the descriptions made by the chronicler. Thus, the images mimic his text as a way of achieving emulation. In addition to the *princeps* edition of the *History*, the *corpus* of the thesis consists of three richly engraved editions: the Tuscan edition, published in Florence in 1699; the Castilian edition, published in Brussels in 1704; and the British edition, published in London in 1724. Solís' literary composition, as well as its reeditions, is understood here as a competition field for both arts and discourses. The discursive dispute is analyzed through the reading of official texts which form the introductory section of the *princeps* edition and assess the chronicler's style, decency and prudence applied to precepts, approving and legitimizing his *History*. The rivalry between discourses and arts aims to achieve effects of *docere* (teaching), *delectare* (delighting) and *movere* (persuading). Thus, the competition incites the delight of wonder, teaches and pleases whoever reads the images through sight, therefore, it persuades in a more intense and effective manner.

Key words: Don Antonio de Solís; Conquest of Mexico; Engraving Art; the Sixteenth-century Art of Rhetoric; Historical Genre.

SUMÁRIO

Introdução	11
-------------------------	-----------

CAPÍTULO I

Das edições, Crônicas das Índias e Gravuras

1. As edições da <i>Historia de la conquista de México</i> de Dom Antonio de Solís...	25
2. As Crônicas das Índias e a <i>Historia</i> de Solís	32
3. A arte das gravuras e sua relação com a <i>Historia</i> de Solís	45

CAPÍTULO II

Os paratextos – discursos autorais e oficiais

1. A materialidade do livro e o frontispício	54
2. As dedicatórias autorais: ao rei e ao conde	68
3. Os discursos oficiais: legitimação da obra e consagração do autor	
3.1. A Censura a pedido do autor	78
3.2. As aprovações eclesiásticas	89
3.3. Os discursos do Conselho de Sua Majestade.....	98
4. Prólogo ao leitor: atenção, docilidade e benevolência	104

CAPÍTULO III

A competição entre o discurso e os retratos: imitação e emulação

1. A descrição de pessoas: o elogio e a censura	112
2. O elogio a Dom Antonio de Solís: o busto e o retrato	
2.1. A imitação do panegírico sobre Solís no ornamento da vinheta	119
2.2. O retrato do cronista como ornamento da <i>Historia</i>	134
3. A prosopografia na composição dos retratos de Hernán Cortés	
3.1. O retrato de Cortés como capitão e conquistador.....	143
3.2. O retrato de Cortés como cortesão	155
3.3. O retrato de Cortés como profeta	165
4. A imitação da prosopografia e a censura no retrato de Moctezuma	177

CAPÍTULO IV

A imitação e a emulação dos lugares verdadeiros e dos costumes indígenas

1. A descrição de coisas como forma amplificadora da narração	188
2. As topografias na imitação das cidades mexicanas e Tenochtitlán	
2.1. A chegada de Cortés e seu exército no “ <i>lago de México</i> ”	206
2.2. A representação de “ <i>La villa de México</i> ”	223
2.3. A figuração do encontro entre Cortés e Moctezuma	239
3. A descrição das cenas e a imitação dos costumes indígenas	
3.1. O templo de <i>Viztzipuztli</i> e a prática do sacrifício	251
3.2. O divertimento e as danças chamadas “ <i>Mitotes</i> ”	277
3.3. O remédio para os sacrifícios e os divertimentos:	
a prisão de Moctezuma	291
Referências Bibliográficas	299
Apêndice	308

Introdução

O objeto de estudo desta tese é a *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís, publicada pela primeira vez em Madri no ano de 1684 por Bernardo de Villa Diego, impressor oficial da Corte de Carlos II. A obra de Solís narra uma das conquistas mais memoráveis do Novo Mundo, bem como as batalhas empreendidas contra diversos povos indígenas na região denominada pelos castelhanos como Nova Espanha.¹ Sua narração não se destaca por tratar de um tema novo para os leitores do século XVII, afinal a conquista do México já tinha sido narrada pelo próprio conquistador, Hernán Cortés, seu soldado, Bernal Díaz del Castillo, além de outros cronistas, como, por exemplo, Antonio de Herrera. No entanto, a *Historia* de Solís alcança um enorme êxito editorial nos séculos XVII e XVIII, com inúmeras reedições além de diversas traduções, sendo que algumas delas são enriquecidas com gravuras. É imprescindível pontuar que se trata de uma história oficial, dado que Solís se dedica à sua escrita após ser nomeado cronista² por Carlos II, último rei da Casa de Habsburgo.

Dom Antonio de Solís (1610-1686), ao longo de sua vida acadêmica, dedicou-se às artes poética e dramática, principalmente às comédias, e, por último, ao gênero histórico, tendo sido nomeado ‘*Cronista Mayor de las Indias*’ em 1660.³ Com sua nomeação, a Coroa designa que se dê continuidade às *Décadas* de Herrera. No entanto, essa recomendação não foi atendida, pois Solís elege como tema de sua *Historia* a conquista da Nova Espanha. Nos primeiros capítulos de sua obra, o cronista justifica-se:

[...] la historia del Perú anda separada, en los dos Tomos, que escribió Garcilaso Inga: **tan puntual en las noticias, y tan suave, y ameno en el estilo** (segun la elegancia de su tiempo) que culparíamos de ambicioso al que intentasse mejorarle: alabando

¹ Hernán Cortés (1985, p. 181), na segunda carta de relação enviada a Carlos V, afirma: “*Por lo que he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y fríos que en ella hace, y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano; y así, en nombre de vuestra majestad se le puso aqueste nombre. Humildemente suplico a vuestra alteza lo tenga por bien y mande que se nombre así.*”

² Referimo-nos a Dom Antonio de Solís como cronista e também historiador, assim, utilizamo-nos das mesmas formas pelas quais é tratado nos discursos da parte introdutória da edição *princeps* da *Historia de la conquista de México*. Cronista refere-se, principalmente, à sua função dentro da Corte do rei Carlos II, e historiador à arte à qual se dedica já na idade madura.

³ Nosso propósito na introdução não é o de apresentar a biografia de Solís, pois esta será lida de acordo com o panegírico de Juan de Goyeneche, que é inserido na edição da *Historia* publicada em Bruxelas em 1704. Aqui, destacamos sua dedicação às artes. No capítulo III da tese, ao lado da análise de seus retratos, abordaremos alguns aspectos biográficos do cronista, os quais também estão baseados na leitura de uma biografia mais contemporânea escrita por Frédéric Serralta: *Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra*. Toulouse: Criticón, n. 34, 1986, p. 51-157. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/034/034_053.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2011.

mucho al que supiesse imitarle, para proseguirle. **Pero la Nueva España, ò está sin Historia, que merezca este nombre, ó necessita de ponerse en defensa contra las Plumas, que se encargaron de su posteridad.** (SOLÍS, I, II, 1684, p. 4)⁴

Para Solís, a conquista da Nova Espanha ainda não possui uma História digna de seus grandes feitos, pois ainda lhe falta o estilo elevado do gênero histórico, como o que foi empenhado por Garcilaso na História do Peru, cuja narração é ajuizada como “*tan puntual en las noticias, y tan suave, y ameno en el estilo*”. Sendo o estilo, ou a falta dele, a principal justificativa do cronista, pretendemos, a partir do estudo das técnicas retóricas, analisar o estilo aplicado na *Historia de la conquista de México*.

Utilizar a arte retórica como fundamento para esta tese é, em suma, buscar adequação histórica ao objeto estudado. Evitamos, assim, o anacronismo e a superficialidade de muitos estudos que acabam por dar mais atenção ao cronista, à sua época e à busca pela ‘verdade’ dos fatos, do que ao texto e suas complexidades de escrita e publicação.⁵ Falamos em cronista, como também em crônica, assim como João Adolfo Hansen (2004, p. 55), descartando o realismo explícito dos termos, pois nos acercamos deles com as significações das convenções de ver e dizer de um tempo. Sendo assim, nossa atenção concentra-se em como o cronista emprega a arte de escrever e em que circunstância, porque não basta possuir a matéria do discurso, devendo ser-lhe aplicada a forma conveniente, o que é de suma importância para sua aparência satisfatória; a isso Aristóteles chama de elocução. Analisar a elocução consiste em verificar qual o estilo empregado, pensando o mesmo em consonância com as prescrições do gênero. Segundo Aristóteles (2007, 1450b, p. 50), a elocução é a comunicação do pensamento por meio de palavras, e o seu valor é o mesmo em verso ou prosa. Sua principal qualidade é a clareza e sua tarefa é deleitar e persuadir, substituindo o sentido próprio pelo figurado com a aplicação de tropos e figuras. É útil lembrar que a História, até o século XVIII, era um gênero muito mais próximo daquilo que, hoje, entendemos por literatura. Para os cronistas, e seus leitores, a melhor História

⁴ Os arcaísmos da edição *princeps* são mantidos em todas as citações. Os grifos sempre são de nossa autoria.

⁵ Como adverte Alfonso Mendiola (2003, p. 234), atualmente, poucas vezes “*las crónicas se estudian por sí mismas, en la mayoría de los casos se usan para explicar otra cosa; por ejemplo, las costumbres de los indígenas, la conquista militar, la evangelización, la naturaleza americana, etcétera.*” Assim, as Histórias das Índias são usadas, em alguns casos, apenas como fonte de informação e, de modo geral, essa não era a preocupação primordial do cronista.

era a mais literária e retórica; para o leitor contemporâneo, é exatamente o contrário, pois exige do discurso histórico um estilo mais científico e menos retórico.⁶

Em nossa leitura, o discurso histórico seiscentista é fabricado pela arte, pois narrar os feitos construídos como memoráveis é também descrevê-los, portanto retratá-los, ou seja, fazer com que o leitor possa vê-los. A partir das técnicas descritivas, cujo efeito é a *evidentia*,⁷ as matérias narradas se tornam vistas, não apenas lidas, sendo entendidas como belas. Nas edições ornadas com gravuras, as matérias lidas e vistas desdobram-se em uma competição entre as artes, ou seja, entre a História e a Gravura. Desse modo, de forma concomitante à análise do estilo, nosso propósito é estudar essa competição imposta pela imagem para superar a narração e as descrições empenhadas por Solís. As gravuras imitam o discurso do cronista com o fim de alcançar sua emulação. Assim, além da edição *princeps*, foram selecionadas para compor o *corpus* da tese três edições enriquecidas com gravuras: a toscana, publicada em Florença em 1699; a castelhana, em Bruxelas em 1704; e a inglesa, em Londres em 1724. No primeiro capítulo, além da justificativa pela eleição dessas edições, discutimos os preceitos retóricos do gênero histórico, bem como seus subgêneros, a arte da gravura e as regras que ela compartilha com a pintura.

É pertinente destacar que o caminho percorrido para chegar a esse objetivo pontual, ou seja, a competição entre o texto de Solís e as gravuras, foi depurado ao longo da pesquisa até chegar às atuais escolhas, inclusive das edições ornadas. De início, a competição, naturalmente, englobaria a *Historia de la conquista de México* de Solís e as que a antecedem, visto que o próprio autor as tem como modelo a imitar e superar ao debruçar-se sobre a tarefa de reescrever a conquista da Nova Espanha. Tratar-se-ia, portanto, de uma competição entre os estilos, ou seja, a elocução aplicada por cada cronista em épocas distintas. No entanto, quando da compilação das várias edições da *Historia*, ficou evidente que há umas mais, outras menos ricas e interessantes, o que explica a usual referência que a crítica faz, sempre que menciona a obra, à edição com que trabalha.⁸ Tal observação deu ensejo a uma constatação: a

⁶ Esse pode ser um dos motivos que explica, em parte, a ausência da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís dos estudos históricos coloniais atuais.

⁷ O efeito da *evidentia* faz com que o leitor tenha a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas acontecendo diante de seus olhos. O conceito dessa virtude retórica será retomado no terceiro capítulo.

⁸ Como exemplo, Edmundo O'Gorman, na edição da *Historia* de Solís publicada no México em 1968, adverte: “*Esta reimpressão de la obra de Solís es idéntica al texto de la edición de D. Antonio de Sancha (Madrid, 1783-84), considerada por los especialistas la mejor; [...] La edición de Sancha contiene (de acuerdo con la edición príncipe) una serie de escritos iniciales (Dedicatoria, Aprobaciones, A los que leyeren) suprimidos sin razón en la mayoría de las reimpressiones modernas; preliminares que el lector encontrará aquí en su integridad [...]*”. O'GORMAN,

Historia de la conquista de México, de Dom Antonio de Solís, transcende o texto escrito e deve ser considerada como uma obra, um objeto, um livro editado. Com isso, as edições competem entre si. No entanto, como explicitaremos no primeiro capítulo, quando trataremos das edições da obra, o texto vai ganhando novas implicações com as sucessivas reedições. O texto do cronista praticamente não se altera, mas as gravuras vão ganhando detalhes, riquezas, de modo a rivalizarem diretamente com o texto escrito, em franca competição entre os enunciados textuais e os pictóricos. Portanto, é essa a discussão que esta tese propõe e também seu ponto de chegada.

Como os discursos e as gravuras são considerados arte, dado que também o eram para o século seiscentista, competem entre si. Assim, compreendemos a edição da *Historia* de Solís, bem como suas reedições, como um espaço de competição tanto dos textos como das artes. A competição dos discursos se estabelece, fundamentalmente, na parte introdutória da edição *princeps*, que é composta pelas dedicatórias do autor e pelos textos oficiais dos homens discretos⁹ que legitimam a *Historia* de Solís e aprovam sua publicação. Nosso propósito, na abordagem e análise desses textos, é estudá-los como lugar de uma leitura regrada que é determinada pelo autor e pelos primeiros leitores. Assim, o livro, que é dado à luz, é um reflexo da organização do mundo político-social, histórico e artístico a que pertence. Ademais, na competição entre os discursos, seus autores repetem lugares-comuns para competir entre si e fazer brilhar o cronista, a obra e os feitos narrados, ou seja, Solís, a *Historia* e Cortés, mas também a sua própria pena. Esse tema será desenvolvido no segundo capítulo da tese.

As gravuras, em suas respectivas edições, são inseridas próximas ao texto que imitam para competir com ele e superá-lo. A inserção das gravuras, além de ornamentação da *Historia*, amplifica a narração ao competir com o discurso para

Edmundo. “Advertencia a los lectores de esta edición”. In: SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio. *Historia de la conquista de México*, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Prólogo e apêndices de Edmundo O’Gorman e notas de José Valero Silva. México: Editorial Porrúa, 1968, p. XLI.

⁹ Segundo Hansen, “o destinatário discreto é figurado como capacidade de ajuizar a aptidão técnica da forma poética, valorizando o artifício aplicado. Ou seja, o discreto é o tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política típicos da racionalidade de Corte divulgada institucionalmente, no Estado do Brasil, no ensino organizado a partir de 1599 pelos modelos do **Ratio studiorum** da Companhia de Jesus. Segundo Inácio de Loyola, a *discretio* não é diferente da *caritas*, pois é a capacidade de fazer juízos justos e prudentes. O tipo discreto é erudito e domina as artes da memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas. Por isso, testemunha a força do sistema de regras, que conhece e reconhece, como um equivalente direto ou um sinônimo da *auctoritas* figurada nos poemas. [...] Por oposição, o destinatário vulgar só recebe os efeitos pois, figurado como ignorante do preceito técnico que os produz, é constituído negativamente pelo manuscrito como incapaz de lê-lo, ou seja, de fazer as distinções dos agrupamentos da sua *dispositio*. Isso não significa que, segundo as prescrições do século XVII, os vulgares sejam insensíveis à poesia coletada. Podem ser afetados por ela e reagir a seus efeitos, mas não conhecem ou não compreendem o artifício ou as regras que presidiram sua invenção.” HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária. Especial “João Adolfo Hansen”. Ano II, n. 2. Vitória da conquista: Edições UESB, outubro 2006, p. 44.

superá-lo com os efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (agradar) e *movere* (persuadir). Assim, as imagens provocam o prazer da maravilha, ensinam e agradam aquele que vê, logo, o persuadem. Para a análise da competição entre as artes, as gravuras das edições ornadas são organizadas em dois grupos de descrições: pessoas e coisas.

Seguindo essa disposição, no terceiro capítulo, é abordada a competição entre as prosopografias constituídas por Solís para descrever Hernán Cortés e Moctezuma e seus respectivos retratos nas edições de Florença, Bruxelas e Londres. O retrato do cronista, inserido na edição de Bruxelas, rivaliza com o discurso que adorna: “*Vida de Don Antonio de Solis y Ribadeneyra*”, escrito por Juan de Goyeneche. Já o que é inserido na edição toscana compete com os textos do próprio cronista, que compõem a parte introdutória. É útil ressaltar que, na composição dos retratos, são aplicados lugares-comuns pictóricos que imitam os mesmos lugares do texto, cujo fim é mover o afeto do leitor e espectador, produzindo neles o efeito de maravilha por terem diante de seus olhos o que o olho intelectual do juízo lê nos discursos da *Historia*.

No quarto capítulo, é abordada a competição entre as topografias compostas por Solís e as gravuras que representam as cidades que se localizam no lago Texcoco, inclusive Tenochtitlán, os templos e os bailes indígenas. Destacamos que as imagens não imitam apenas o discurso, mas também a própria natureza. Como nos retratos, essas gravuras repetem os lugares-comuns do texto, agora pictóricos, amplificando a narração. Assim, superam o discurso e comovem o leitor e o espectador, despertando afetos graças à visão de uma imagem que apenas se formava mediante a leitura.

Para empreender o estudo da competição entre os discursos e as artes, partimos do pressuposto de que a comunicação entre um texto e seu leitor deve estabelecer-se sobre algum tipo de conhecimento das condições que regem sua elaboração. É claro que não se tem a pretensão de conseguir ler a obra como seus contemporâneos, mas sim como leitores do século XXI que levam em consideração as reflexões que tanto o autor como os leitores da época fizeram a respeito das Histórias sobre a conquista da Nova Espanha e do México. Afinal, sabemos que toda tentativa de aproximação das primeiras leituras de uma obra é lacunar. Para essa aproximação, os textos dos primeiros leitores discretos, que compõem a parte introdutória da edição *princeps*, foram de extrema pertinência. Como observado, esses discursos legitimam a obra de Dom Antonio de Solís, além de determinar uma forma de leitura. A parte introdutória é composta pelos discursos oficiais e autorais, evidenciando não apenas o corpo editorial, que dá forma à

edição impressa, mas também um dos momentos de enunciação do cronista e de seus primeiros leitores de Corte, nesse caso, os homens discretos.

A aproximação das primeiras leituras da *Historia* de Solis, bem como a competição entre o discurso e a gravura, tem como base o estudo das técnicas retóricas que, até o século XVII, regem o modo pelo qual se produz o conhecimento. É difícil determinar apenas um conceito de retórica, dado que há variações em suas retomadas, como, por exemplo, a latina e a cristã; logo, temos várias retóricas. No entanto, todas as definições concordam no aspecto de que seu estudo tem em vista a invenção e a elaboração de discursos com fins persuasivos. Segundo Manuel Alexandre Júnior (2005, p. 23), no prefácio da edição portuguesa da *Retórica* de Aristóteles, para os mestres de retórica, “esta era de facto uma arte, ou mesmo uma ciência, mas para os filósofos ela não passava de uma experiência de valor didáctico relativo”. O crítico conclui que a retórica é uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e das técnicas de comunicação cujos fins são persuasivos. Para Manuel Alexandre Júnior (2005, p. 25):

Quando os antigos dizem que a retórica é a arte de bem falar, fazem-no na consciência de que, para se falar bem, é necessário pensar bem, e de que o pensar bem pressupõe, não só ter idéias e tê-las lógica e esteticamente arrumadas, mas também ter um estilo de vida, um viver em conformidade com o que se crê. [...] Arte de bem dizer, arte de persuadir, arte moral, eis os elementos implícita ou explicitamente verificados em quase todas as definições de retórica.

Desse modo, a arte retórica não seria uma mera técnica de elaboração e embelezamento do discurso, mas a essência do processo pelo qual o homem tenta interpretar e tornar significativo, para si e para os outros, o mundo real.

Para Aristóteles (2005, I, 1355b, p. 94), a retórica não pertence a nenhum gênero particular e definido; sua função não é apenas persuadir, mas sim discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso, tal como acontece em todas as outras artes. Assim, se sua capacidade está em demonstrar o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir, sua faculdade é descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. Por isso, afirma-se que, como arte, suas regras não se aplicam a nenhuma gênero específico. Em sua definição, Aristóteles entende retórica como a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de convencer.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano aponta várias definições, consideradas clássicas, de retórica, o que reflete preocupações distintas sobre sua natureza e sua finalidade como também sobre os seus objetos e conteúdos. No capítulo XV – « Qu'est-ce que la rhétorique et quelle est sa fin » – do livro II, Quintiliano¹⁰ discute:

Parmi ceux qui séparent l'éloquence du mérite le plus important et le plus désirable dans la vie, **certains voient dans la rhétorique simplement une force, d'autres une science, mais non une vertu, d'autre un art**, mais qui n'a rien de commun avec la science et la vertu ; d'autres ont été jusqu'à la nommer une dépravation de l'art [...] **Presque tous se sont accordés à penser que le rôle de l'orateur est de persuader ou de parler d'une manière propre à persuader.** (s/d, p. 243)

No fragmento, a controvérsia sobre o conceito de retórica é evidente. Quintiliano afirma que esta é vista por alguns como uma força, por outros como uma ciência ou arte, e ainda há aqueles que a consideram uma depravação da arte. Em relação ao conceito aristotélico, percebemos um ponto de junção que se refere ao papel do orador em persuadir ou falar de uma maneira própria, ou seja, adequada, para persuadir. Logo, em sua retomada latina, o cerne da arte retórica segue sendo a persuasão.

Para os predicadores cristãos do século XVI, a retórica é uma arte, no entanto, uma arte unida à doutrina. Frei Luis de Granada, na *Rhetórica Eclesiástica*, afirma que Deus, criador de toda a natureza, semeou na alma dos homens as sementes das ciências e das virtudes para que “*cultivándolas despues nosotros, las perfeccionasemos, parte con el socorro divino, parte ayudados de nuestra industria y trabajo*”.¹¹ Para Granada, a retórica é uma “*Arte de bien hablar*”, ou uma ciência que permite falar com prudência e adorno sobre qualquer assunto. O predicador deve aprender essa arte para persuadir o povo de que o que ele fala é a verdade, ademais deve levar os ouvintes a executar aquilo que já acreditaram ser verdadeiro e honesto, que é o mais difícil. Com a arte retórica, o predicador apreende todos os modos de persuadir e mover o coração dos ouvintes para lhes infundir o temor de Deus e movê-los ao aborrecimento do pecado e da má vida. Já

¹⁰ A edição utilizada é a francesa, publicada em Paris pela Librairie Garnier Frères, s/d. Nesta edição, os doze livros da obra de Quintiliano estão divididos em quatro volumes, sendo que todos têm tradução, introdução e notas de Henri Bornecque. Grifos nossos.

¹¹ A edição consultada de *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica o de la manera de predicar* de Frei Luis de Granada foi a vertida do latim ao castelhano por ordem do ‘Ilustrísimo Señor Obispo de Barcelona’. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793, I, I, p.1. Os arcaísmos da edição foram mantidos.

Cipriano Soares (1995, p. IX), na introdução de sua *Arte Retórica*, pede ao ‘leitor cristão’ que se persuada de uma coisa: “[...] que nós nada mais desejamos do que vires adornado vivamente com a virtude e as letras, para que sejas reconhecido e agradável a Cristo Jesus que é o autor da nossa salvação e da nossa alma”. Em sua retomada cristã, a retórica é compreendida como uma arte – as autoridades referidas sobre o tema passam, comumente, por Aristóteles, Cícero e Quintiliano –, cujo conceito mantém a persuasão como parte essencial. No entanto, é uma arte direcionada para fins teológicos, bem como morais, e para a celebração da glória de Deus.

Mesmo em suas retomadas, a arte retórica segue a divisão aristotélica dos três gêneros oratórios: deliberativo (ou político), judicial (ou forense) e epidítico (ou demonstrativo). Aristóteles (2005, I, 1358b, p. 104) assim justifica essa divisão:

As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala, e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte. Ora, é necessário que o ouvinte seja expectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro de uma assembléia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o expectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo, o judicial e o epidítico.

O deliberativo se caracteriza tanto pelo conselho como pela dissuasão, seu tempo é o futuro; o judicial pela acusação e pela defesa, seu tempo é o passado; e o epidítico pelo elogio e pela censura, seu tempo é o presente. Para quem delibera, o seu fim é o conveniente ou o prejudicial; para os que falam no tribunal, seu fim é o justo e o injusto; e para os que elogiam ou censuram, seu fim é o belo e o feio.

Ainda que os retóricos sigam essa divisão dos gêneros, adaptando-a a seus propósitos e contextos, no que se refere às partes da arte retórica, algumas controvérsias surgem quando da retomada latina e cristã. Comumente, são apresentadas cinco partes: *inventio* (invenção), *dispositio* (disposição), *elocutio* (elocução), *memoria* (memória) e *actio* (pronunciação / ação).¹² No livro III, Quintiliano (s/d, p. 309) afirma que certos

¹² De acordo com o Anônimo da *Retórica a Herênio*, invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornam a causa provável; disposição é a ordenação e distribuição dessas coisas: mostra o que deve ser colocado

autores, entre eles Albucius, admitem somente as três primeiras partes porque acreditam que a memória e a ação provêm da natureza e não da arte. Ademais, há autores que incluem o ‘juízo’, ou discernimento, como uma sexta parte, no entanto ele faria parte de todas as demais, como defende Cipriano Soares, provavelmente com base na leitura de Quintiliano. Frei Luis de Granada, no “Prólogo del Autor”, concorda com a afirmação de que a memória depende mais da natureza do que da arte, por isso a exclui das cinco partes da retórica. Já no tratado “Eloquencia Española en Arte”, do século XVI, Bartolomé Jiménez Patón (1980) afirma, de forma contundente, que as partes da retórica são duas: elocução e ação.¹³ Ainda que sejam muitas as leituras, a elocução tem um lugar de destaque nas discussões da retomada da retórica, principalmente a partir do XVI. Portanto, esta é uma arte que se ocupa do que dizer e, principalmente, do ‘como’ dizer, ou seja, do estilo empregado no discurso. É útil ressaltar que, apesar das controvérsias, os cronistas da Península Ibérica permaneceram fiéis à arte retórica em seu sentido amplo até meados do XVII. O destaque para a elocução, com base na leitura de Patón, justifica a preocupação de Solís com a falta de estilo das Histórias que trataram da conquista da Nova Espanha e sua decisão de usar de sua pena para fazer brilhar os feitos de Hernán Cortés.

Como gênero, a História aproxima-se do epidítico, ou demonstrativo, cujo principal objetivo, como destacado, é elogiar ou censurar, por isso trata da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso. A narração histórica deleita com o elogio de ações virtuosas e com a censura das que são viciosas. Segundo Aristóteles (2005, I, 1367a, p. 127), a vitória e a honra se contam entre as coisas belas, pois são preferíveis mesmo que infrutíferas e manifestam superioridade de virtude, belos são também os atos memoráveis, e tanto mais belos quanto mais durável for a memória deles. Ainda que o tempo preponderante no epidítico seja o presente, visto que é empregado para louvar ou censurar eventos contemporâneos, muitas vezes, nesse gênero de discurso, a argumentação evoca o

em cada lugar; elocução é a acomodação de palavras e sentenças adequadas à invenção; memória é a firme apreensão, no ânimo, das coisas, das palavras e da disposição; e pronúnciação é a moderação, com encanto, de voz, semblante e gesto. A edição consultada tem tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 55.

¹³ A partir do século XVIII, a arte retórica restringe-se somente à elocução, ou seja, à parte que trata do embelezamento do discurso, dos tropos e das figuras. A partir de então, essa arte passa a ser vista como simples emprego da ornamentação no discurso. Para Mendiola (2003, p.278), essa mudança é a expressão do triunfo da linguagem literal sobre a metafórica, que resulta da “*lucha del empirismo inglés contra la retórica*”. Nessa competição, há, evidentemente, o triunfo da ciência em oposição à própria retórica, ou seja, “*la ciencia ha desplazado a la lógica figurativa, al grado de que el lenguaje no científico, no sólo el cotidiano sino también el literario, será durante mucho tiempo olvidado*”. Essas considerações evidenciam um dos motivos de a arte retórica, como matéria independente e obrigatória, estar ausente há longas décadas do ensino, inclusive acadêmico.

passado e conjectura sobre o futuro. Para Aristóteles, é digno de louvor, principalmente, aquele que descuida dos seus interesses pessoais para cumprir com um dever político, mesmo que este o leve à morte. Na *Historia* de Solís, a narração dos atos memoráveis realizados por Hernán Cortés comprova que ele cumpriu com seu dever político e cristão, principalmente por ter compreendido e aceitado sua predestinação. Afinal, o descobrimento e as conquistas do Novo Mundo foram narradas, em boa parte das Histórias das Índias, a partir de um olhar providencialista, tema que será abordado no primeiro capítulo, no tópico sobre as Crônicas das Índias.

Nas preceptivas dos séculos XVI e XVII, o estilo empregado no gênero histórico tem como base tanto o decoro como a prudência, que são compreendidos como a adequação da linguagem ao lugar-comum da invenção e ao grau das pessoas circunstantes. A *Historia* de Solís é colocada, prudentemente, aos pés do ‘*Rey, Nuestro Señor*’ por ‘*manos del Excelentísimo Señor Conde de Oropesa*’, que regia a monarquia no final do XVII. Dessa forma, Solís escreve ao círculo de letrados de instituições estamentais de corte, sendo que a locução do gênero histórico constituía, então, como interlocutores príncipes, padres, generais, capitães, soldados, artífices, médicos, cartógrafos e naturalistas, entre outros discretos.

Como a História se baseia em um discurso de decoro e prudência, Solís ‘coloca aos pés do rei’ sua obra com toda a humildade¹⁴ exigida pelas preceptivas retóricas. A hierarquia aqui é o termo chave para o estabelecimento da posição social do próprio cronista. De acordo com Hansen (2004, p. 116), “a hierarquia não é ambígua no século XVII, sendo entendida como reflexo da lei natural ou como ditado de Deus revelado em uma Igreja visível e corporificado nas leis positivas de um Estado absolutista”. Segundo os teóricos:

“[...] Porque si V. M. es la cabeza, sus Secretarios son la garganta del cuerpo místico desta Monarquia, y por el cuello comunica a los demás miembros de sus reinos el alimento de su gobierno: son el intérprete

¹⁴ A tópica da humildade é revestida de caráter, pois, ao colocar-se nesta posição, o letrado pede compaixão, uma vez que, segundo o decoro, o estilo exprime as paixões. SINKEVISQUE, Eduardo. *Retórica e Política: a prosa histórica dos séculos XVII e XVIII. Introdução a um debate sobre gênero*. Dissertação de mestrado (2 vols.). São Paulo: FFLCH / USP, 2000, p. 249.

de su voluntad, porque llevan al Príncipe las súplicas del reino y vuelven con su respuesta”.¹⁵

Com aparente humildade, Solís reconhece e se submete à hierarquia com as dedicatórias ao rei Carlos II e ao Conde de Oropesa. Em seus discursos, o cronista pede a benevolência e a proteção para sua *Historia*, principalmente para que seja defendida dos leitores injustos e pedantes, além dos falsos discretos. Assim, busca, com decoro e prudência, a admiração, conciliando aprendizagem e prazer, ensinamento e gozo.

Pelo exposto, reiteramos que os contextos históricos tanto da conquista do México como da publicação da *Historia* de Solís são fundamentais para o estudo empreendido aqui, pois a escrita e a edição de uma obra estão comprometidas com posições políticas, teológicas e, evidentemente, retóricas de sua época. A conquista do México é iniciada por Cortés por volta de 1519, momento em que a Espanha enfrentava oposições políticas, que rodeavam a sucessão ao trono, após o falecimento do rei católico Fernando de Aragão, em 1516. Solís, nos primeiros capítulos de sua *Historia*, antes de iniciar a narração da empresa de Cortés, expõe as tensões políticas que envolveram a subida ao trono do rei Carlos I da Casa de Hasburgo, futuro imperador Carlos V. A digressão, como forma amplificadora, evidencia que, em momentos de tensão e enfrentamentos políticos, podem surgir grandes feitos que são como alicerces para o surgimento de um império onde o sol nunca se põe.

A digressão sobre as dificuldades enfrentadas na sucessão do rei católico Fernando de Aragão serve como exemplo a ser imitado por Carlos II (1661-1700), a quem a *Historia* é dedicada. Herdeiro de Felipe IV e Mariana de Áustria, o príncipe Carlos herda de seu pai, e antecessor, uma situação considerada desastrosa tanto no âmbito econômico como também político e social. Entre os ‘desastres’ estão a rebelião da Coroa de Aragão, a sublevação do Principado de Catalunha e Portugal, ambos em 1640, o reconhecimento da independência das Províncias Unidas com a assinatura do Tratado de Westfália (1648), além das Paz dos Pirineus, assinada em 1659, quando a Espanha teve de ceder à França a região de Rosilhão (conhecida atualmente como a Catalunha francesa), além de parte da Cerdanha e dos Países Baixos.

Todos esses fatos lançaram a monarquia espanhola em uma profunda recessão e crise, em que a própria autoridade real chegou a ser questionada por amplos setores da

¹⁵ O fragmento foi retirado do livro *A sátira e o engenho*. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial / Editora da UNICAMP, 2004, p. 116. O texto pertence a Bermúdez de Pedrasa. Apud FERROL, Francisco Murillo. *Saavedra Fajardo y la Política del Barroco*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 307.

sociedade. Essa foi a herança deixada por Felipe IV a seu filho Carlos, que, juntamente com sua mãe e outros regentes, não conseguiu recuperar a imagem desacreditada da monarquia, piorando ainda mais a situação da Coroa ao não deixar herdeiros, o que teve como consequência o final da dinastia dos Áustrias espanhóis, dando lugar à casa real francesa dos *Borbones*. É nesse contexto histórico que o cronista oficial do reinado de Carlos II, Dom Antonio de Solís, decide recuperar a narração de fatos grandiosos acontecidos na primeira metade do século XVI, por ser conveniente e prudente recuperá-los como forma de enaltecer o povo espanhol mediante o resgate de fatos memoráveis do passado, que são exemplos a serem imitados pela monarquia.

Ademais, é útil também lembrar que, no final do século XVII, já havia se consolidado por várias regiões da Europa, principalmente naquelas que estavam em conflito com a Espanha, o sentimento anti-hispânico que ficou conhecido como '*leyenda negra*'.¹⁶ Esse sentimento espalhou-se por várias regiões europeias, como Países Baixos, Inglaterra, França, Itália, entre outros, com a publicação, sem autorização do conselho do rei, da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de frei Bartolomé de las Casas, em 1552. Como indica o título, essa obra relata a destruição das Índias; portanto, Las Casas empenha-se em narrar, com *evidentia*, as atrocidades cometidas pelos conquistadores e colonizadores espanhóis contra os povos indígenas no Novo Mundo. De acordo com o próprio frei, seu principal objetivo era alertar a Coroa sobre o que acontecia em suas terras além-mar; no entanto, seu relato espalhou-se por várias partes da Europa, sendo traduzido para as línguas flamenga, inglesa, francesa e italiana para alertar essas regiões sobre o poder de destruição dos castelhanos. A edição latina de 1598, preparada por Theodor Dietrich de Bry, foi enriquecida com gravuras que se espalharam como uma arma eficaz contra o império espanhol.

Sobre a imagem negativa dos espanhóis, alimentada por relatos estrangeiros, provavelmente inspirados pela leitura da *Brevísima*, Solís adverte no primeiro capítulo:

Duró algunos días en nuestra inclinación, el intento de continuar a Historia General de las Indias Occidentales, que dexó el Chronista Antonio de Herrera, en el año 1554, de la Reparacion Humana. Y

¹⁶ A *leyenda negra* e a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de frei Bartolomé de las Casas foi tema de minha dissertação, defendida em agosto de 2004 e intitulada *A eficácia narrativa da Brevísima relación de la destrucción de las Indias na propagação da 'leyenda negra' anti-hispânica*. A pesquisa teve como objetivo principal investigar a permanência da '*leyenda negra*' em discursos contemporâneos, essencialmente em livros didáticos de história. O tema da *leyenda negra*, desde sua origem, esteve envolto em polêmicas, no entanto, o que se pôde comprovar, com a análise da *Brevísima*, é que as imagens construídas por Las Casas sobre o novo continente, as populações indígenas e os colonizadores espanhóis foram decisivas para o surgimento e a propagação da *leyenda*.

perseverando en este animoso dictamen, lo que tardó en descubrirse la dificultad, hemos leído, con diligente observación, lo que antes, y despues de sus *Decadas*, escrivieron de aquellos Descubrimientos, y Conquistas, diferentes Plumas naturales, y extranjeras; pero como las Regiones de aquel Nuevo Mundo son tan distantes de nuestro Emisferio, **hallamos en los Autores extranjeros grãde ossadia, y no menor malignidad, para inventar lo que quisieron contra nuestra Nación: gastando libros enteros, en culpar los que erraron algunos, para deslucir lo que acertaron todos:** y en los Naturales, poca uniformidad, y concordia en la narracion de los sucessos: conociéndose, en esta diversidad de noticias, aquel peligro ordinario de la verdad, que suele desfigurarse cuando viene de lexos: degenerando de su ingenuidad, todo aquello que se aparta de su origen. (1684, I, I, pp. 1-2)

Os autores estrangeiros mencionados por Solís são, de certa forma, portadores da visão lascasiana de destruição das Índias, razão pela qual Solís ajuíza a *malignidad* de seus relatos, que ousam alimentar uma imagem negativa da Espanha. Para o cronista, essa imagem é fruto do erro de poucos conquistadores e colonizadores quando comparado às ações corretas de tantos outros, dentre as quais a conquista que é assunto de sua *Historia*. Solís afirma que houve erros, e quiçá abusos, mas os que acertaram na conquista e colonização são em maior número e os relatos malignos não podem, nem devem, *deslucir* as ações positivas. Esse motivo, somado ao da falta de estilo, também compõe a justificativa por narrar a conquista que mais brilha entre tantas empreendidas pelos espanhóis no Novo Mundo. O brilho da conquista se deve, fundamentalmente, ao engenho de Hernán Cortés tanto para a guerra como também para o discurso, ou seja, o capitão carrega consigo as armas e as letras. Em sua narração, Solís, com sua pena, ajuíza as obras anteriores que trataram da conquista da Nova Espanha, mas também compete com a espada do capitão espanhol como forma de vencer o esquecimento. Solís busca a eterna memória da posteridade para Cortés e sua conquista, bem como para o império espanhol, mas também para si e sua *Historia*. Afinal, na base de sua obra está o conceito ciceroniano de História, apresentado pela voz de Marco Antônio em *De Oratore*: “A história, na verdade, testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira da Antigüidade, com que palavra, a não ser a do orador, será confiada à eternidade?” (Apud FLORENZANO,

2005, p.16). Nos séculos XVI e XVII, apenas o historiador, com a elocução adequada, pode confiar os fatos memoráveis à posteridade.

Para finalizar, é pertinente pontuar que, para nós, a leitura é o movimento primeiro, é a atividade originária da escrita. O escritor é previamente um leitor; assim, Dom Antonio de Solís lê Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara, Antonio de Herrera, dentre outros, para empreender sua narração; como cronista, ajuíza as obras anteriores como justificativa de sua escrita, que nasce das leituras de outras obras sobre a conquista do México. Nesse mesmo horizonte, os primeiros leitores escrevem sobre a leitura que empreenderam da *Historia* de Solís, recomendando-a porque segue os preceitos retóricos, dentre os quais a aplicação adequada dos lugares-comuns, que eles reconhecem por serem homens discretos. Atualmente, como nos adverte Andrés Sánchez Robayna (1985, p. 122), a escrita é vista como superior, tendo certo privilégio em relação à leitura, mas o próprio autor nos lembra sobre a irônica opção de Borges: “[...] *leer es una actividad «más civil, más intelectual» que la de escribir*”. Dessa forma, concordamos que o leitor é, em efeito, um receptor, mas um receptor que reenvia a linguagem a um inacabável círculo de relações entre escrita e leitura. Em uma postura radical, Robayna afirma que nesse movimento circular, apenas a leitura existe, sendo a escritura um processo constante de leitura. Nesse processo, nossa pesquisa não deixaria de ser, também, uma leitura; mais ainda, uma aproximação da leitura regrada dos séculos XVI e XVII na Península Ibérica tanto do gênero histórico como das gravuras que imitam e emulam o texto numa clara competição entre artes.

CAPÍTULO I

Das edições, Crônicas das Índias e Gravuras

1. As edições da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís

A primeira edição da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís foi publicada em Madri no ano de 1684. O estabelecimento final do texto teve como base dois manuscritos, o borrador autógrafo e uma cópia amanuense com emendas autógrafas.¹ O primeiro manuscrito, catalogado pela *Colección Salazar*, foi revisado e corrigido pelo próprio cronista, como atesta Luis A. Arocena em sua obra *Antonio de Solís, cronista indiano*. O crítico afirma que o primeiro antecedeu ao manuscrito mais conhecido que conserva a Biblioteca Nacional de Madri. Este segundo manuscrito contém, segundo Luisa López Grigera, múltiplas e diversas correções autógrafas do próprio Solís, razão pela qual deve ser considerado o texto final da edição *princeps*. Ademais, foi o exemplar apresentado ao conselho real para que fossem emitidas as aprovações, as licenças, a censura e o privilégio do rei. Como comprovam, segundo Luisa López Grigera (1985, p. 489), as folhas rubricadas por Aresti na licença de impressão em que há a indicação de que se imprima “*por el original que en nuestro Consejo se vio, que va rubricado y firmado por Gabriel de Aresti y Larrazábal*”.

Em seu ensaio “Para la edición crítica de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís”, Grigera aborda algumas diferenças entre os manuscritos e a edição *princeps* que pertencem ao campo da arte retórica, como as ‘virtudes elocutivas’, e à estrutura final da obra com sua divisão em livros e capítulos. As correções ortográficas e de pontuação indicadas por Solís no segundo manuscrito, por exemplo, revelam um grau de consciência elevado de prescrições ainda vacilantes no final do século XVII. Como nos adverte Grigera (1985, p. 496), essa deve ter sido uma das inquietudes estilísticas que preocupavam tanto Solís como seus colegas de academia, visto que, em 1729, a Real Academia Española publicou o “*Discurso prohemial de la orthographia*” no *Diccionario de Autoridades*.

A edição *princeps* é dividida em, pelos menos, três partes: a introdutória, o miolo, que é composto por cinco livros, e o índice das coisas notáveis que encerra a obra. A parte introdutória é constituída pelas dedicatórias ao rei Carlos II e ao Conde de

¹ Sobre os dois manuscritos da *Historia de la conquista de México* de Solís, ver o ensaio “Para la edición crítica de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís” de Luisa López Grigera, publicado em 1985.

Oropesa – filho do protetor de Solís e também quem entregou pessoalmente o volume ao rei –, pela censura de Dom Gaspar de Mendoza e pelas aprovações de Padre Jacinto, Dom Luis de Cerdeño e Dom Nicolas Antonio, além do proêmio aos leitores e o índice com a numeração dos capítulos dos cinco livros. Sobre os livros, o primeiro e o segundo são compostos por 21 capítulos cada um, o terceiro e o quarto por 20, e o quinto por 25.

Arocena (1963, p. 7) afirma que assim que a *Historia* de Solís saiu das prensas o entusiasmo dos primeiros críticos a consagrou como uma obra mestra de historiografia e prosa castelhanas. Os anos posteriores presenciaram a multiplicação das edições da obra em castelhano, que são inúmeras, bem como sua tradução para outras línguas, principalmente para o francês, o toscano e o inglês. Arocena, no apêndice de seu livro, apresenta o resultado hercúleo de 95 edições catalogadas ao longo de quase três séculos de reedições da *Historia* de Solís. Mediante esse levantamento, o historiador reconhece que:

Nuestra propia lista no pretende haber evitado errores de omisión y comisión. En todo caso, le hemos regateado la pretensión de querer ser exhaustiva para preservarla de incurrir, por ambiciosa, en falta todavía mayor; esto es, en afirmar la paternidad de dudosas criaturas literarias. (1963, p. 290)

No final dessa afirmação, Arocena refere-se, principalmente, à crença acadêmica de que existiria um manuscrito inconcluso da segunda parte da *Historia de la conquista de México* escrito por Solís. No entanto, apesar de referências a essa segunda parte, tal manuscrito nunca foi encontrado, portanto o crítico evita, em sua lista, enumerar obras cuja paternidade não pôde ser certificada. A lista de Arocena enumera desde os dois manuscritos conservados da obra até a edição de 1956, que é a última a que o historiador teve acesso, já que seu livro foi publicado em 1963. Após a edição de 1956, ainda tivemos inúmeras reedições, sendo que uma das últimas data do ano de 2011.² Dentre essas, tivemos acesso a algumas delas nas pesquisas *in loco* realizadas na Biblioteca Nacional do Brasil, localizada no Rio de Janeiro, na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, e na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros em

² Trata-se de uma edição da coleção *Memoria* da editora Linkgua Digital que pode ser acessada virtualmente pelo sítio eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=8GcPJnZD11oC&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_sum_mary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

São Paulo³, além das que estão digitalizadas e disponibilizadas em sítios da internet.⁴ Para uma visualização mais concisa, desenvolvemos uma tabela para que se tenha um panorama, ainda que parcial, da multiplicação das edições da *Historia* de Solís.⁵ Com o auxílio da tabela, interessa-nos observar, fundamentalmente, algumas decisões editoriais, como a mudança e a supressão de alguns textos da parte introdutória, e as especificidades das edições enriquecidas com gravuras que fazem parte do *corpus* da tese.

Na composição da tabela, optamos por elencar apenas as edições que puderam ser consultadas por completo. Em alguns casos, quando a obra foi reeditada em vários volumes, só foi possível o acesso a um deles, razão pela qual excluímos a edição porque visualizar apenas uma parte não nos permite uma leitura adequada de como o livro foi preparado editorialmente. Para melhor visualização, optamos por dividir a tabela em seis colunas: Edição e nº de páginas; Local de publicação; Impressor e/ou Casa Editorial; Idioma da edição; Parte introdutória; e Gravuras sobre a narração. Antes de prosseguir com a leitura das edições, julgamos necessário esclarecer algumas das colunas. Na primeira – Edição e nº de páginas –, informamos o ano da publicação, o número de volumes, quando a edição é dividida em volumes, e o número de páginas. Sobre a numeração das páginas, a parte introdutória, as gravuras de página inteira e o final da obra, comumente, não são numerados. Já o miolo, que é formado pelos cinco livros e capítulos correspondentes, sempre é numerado, conforme indicado. Na terceira coluna – Impressor e/ou Casa Editorial –, indicamos a informação que consta na primeira página da edição, sendo que, em algumas edições, o impressor ou editor assina a dedicatória para quem financia a obra. Em muitos desses casos, há a supressão da dedicatória de Solís ao rei Carlos II.

As duas últimas colunas exigem mais atenção porque é quando se descreve a composição da parte editorial. Na quinta coluna – Parte introdutória –, foram especificadas e enumeradas alfabeticamente (de A a M) as partes que compõem a edição *princeps*, como as dedicatórias, as licenças, as aprovações, o proêmio aos leitores e o índice. Como já mencionado, no final da obra há o “*Índice de las cosas notables*”, que foi indicado com a letra M. Optamos por seguir a ordem alfabética para comparação com as edições posteriores; assim, as alterações na ordem ou supressão de alguma parte são

³ As edições pesquisadas nas bibliotecas mencionadas foram fotografadas para uso exclusivo do *corpus* da tese.

⁴ Entre os endereços eletrônicos pesquisados estão: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, sítio de catalogação <<http://www.worldcat.org>>, que administra obras digitalizadas de diversas bibliotecas norte-americanas, e Google Acadêmico.

⁵ A tabela compõe o “Apêndice” da tese.

indicadas pela mudança alfabética, e quando há a inclusão de algum texto, indicamos com o asterisco (*). A última coluna – Gravuras sobre a narração – informa se a obra é ornamentada ou não e quais são suas categorias, sendo que todas as imagens são consideradas gravuras em virtude do processo de produção, em nosso caso *aguafuertes*. Para a organização dessa coluna, foram considerados os seguintes tipos:

- Gravuras decorativas que não apresentam relação com os fatos narrados na *Historia*, como exemplo temos ‘vinhetas e capitulares como ornamento’;
- Gravuras em forma de vinheta que imitam fatos narrados no capítulo; optamos por tratá-las apenas por ‘vinhetas’ para diferenciar das usadas com função decorativa;
- Gravuras de página inteira que imitam fatos narrados no capítulo, decidimos tratá-las por ‘estampas’. Em alguns casos trata-se de ‘lâminas’ porque compreendem até três páginas, por este motivo são dobradas e pregadas no capítulo correspondente;
- Gravuras com os retratos de Solís, Cortés e Moctezuma;
- Gravuras com os mapas da região conquistada e do lago Texcoco.

A nomenclatura utilizada foi pensada a partir das próprias informações contidas nas folhas de rosto das edições ornadas com gravuras.

Com relação ao idioma, das 24 edições consultadas, 22 estão em castelhano, inclusive as que foram impressas em Paris, Bruxelas e Londres. Aliás, essas cidades, ao lado de Madri e Barcelona,⁶ foram relevantes polos editoriais ao longo dos séculos XVII e XVIII⁷. A região dos Países Baixos, por exemplo, viveu um momento de grande florescimento tanto no setor editorial como livreiro no final do século XVI e início do XVII. Essa região destacou-se, principalmente, pela publicação de obras enriquecidas com gravuras de narrativas de viagem sobre as Índias Ocidentais e Orientais preparadas por Theodor Dietrich de Bry, que foram divididas em duas partes e intituladas *Grandes*

⁶ Em seu ensaio “Les libraires espagnols au XVIe siècle”, Klaus Wagner (1996, p. 42) afirma que Madri surge, no início do século XVII, como um polo editorial de destaque na Península Ibérica após o declínio de Sevilha e Medina del Campo: “Pour terminer nous dirons que l’hégémonie des libraires de Medina [após superar Sevilha] dans le commerce du livre en Castille durant la deuxième moitié du XVIe siècle est sur le déclin à la fin du siècle et au début du suivant. Ils sont alors relayés par les libraires madrilènes.”

⁷ Robert Darnton (1990) fala de uma “força centrípeta de grandes centros como Londres, Paris, Frankfurt e Leipzig”. O crítico destaca que a produção de livros aumentou gradualmente na França durante um século desde a paz de Westfalia (1648), coincidindo com o declínio da Alemanha. Ainda que o historiador não mencione Madri e Barcelona, percebemos que, dentro da Península Ibérica, estas cidades também foram polos editoriais de relevância, mesmo sem terem se destacado em outras regiões europeias.

Viagens e Pequenas Viagens, respectivamente. Para o terceiro volume de *Grandes Viagens*, intitulado *America Tertia Pars* e publicado em Frankfurt em 1592, De Bry editou o texto de Hans Staden e Jean de Léry e reelaborou as imagens desses relatos. Portanto, não é fortuito que Bruxelas tenha sido o polo escolhido para a impressão da primeira edição ornada da *Historia* de Solís em castelhano. Ademais, como mostra a tabela, as gravuras dessa edição são as mais reproduzidas. No entanto, é útil ressaltar que essas gravuras não são originais da edição de 1704, publicada em Bruxelas. Conforme lista de Arocena, as gravuras dessa edição são reproduções das que adornam a primeira tradução para o francês de 1691. Nesse ano, além da edição de Barcelona, mencionada na tabela, foram publicadas seis edições em língua francesa. Arocena (1963, p. 368) afirma que se trata da mesma edição publicada por diversas casas editoriais:

Para la edición francesa de la traducción de Bon-André, conde de Broé, Señor de Citri de la Guette, impresa por L. Rondet en febrero de 1691, se hicieron tiradas para distintos editores. Entre los ejemplares de la edición de este año no hay, pues, diferencia más que en la portada. Impresos todos al mismo tiempo, carece de sentido atribuir, como lo hacen Ch. Leclerc, P. Trömer y J. T. Medina, a una u otros ejemplares la condición de edición príncipe. Medina cita, aunque no la describe en su repertorio, una edición en 2 vols. en 12º, de la misma traducción realizada también en 1691. No hemos visto ejemplares de ella ni encontrado más referencias.

Na descrição dessa primeira tradução da *Historia* de Solís para o francês, Arocena enumera todas as gravuras que compõem a edição castelhana publicada em Bruxelas em 1704, com exceção das vinhetas que ilustram a dedicatória do editor e o panegírico sobre Solís, as quais consideramos aqui alegóricas, termo que será justificado no terceiro capítulo. No entanto, ainda que seja uma reprodução da edição francesa, a de Bruxelas é a primeira edição em castelhano que é enriquecida com gravuras. A escolha do editor pelo local de impressão não nos parece fortuita, pois a região dos Países Baixos se destacou na arte das gravuras ao longo dos séculos XVI e XVII. Dessa forma, a edição de Bruxelas de 1704 compõe o *corpus* das gravuras analisadas na tese por ser a primeira edição ornada em língua castelhana e também por apresentar as gravuras mais reproduzidas nas reedições da obra.

Ainda sobre o idioma, de acordo com a tabela, temos duas traduções, uma ao toscano e outra ao inglês, que também são enriquecidas com gravuras. A edição em inglês, publicada em Londres em 1724, reproduz algumas das gravuras da edição de 1704 com algumas diferenças relevantes: uma nova gravura que apresenta como tema o encontro entre Cortés e Moctezuma nas calçadas de Tenochtitlán, um novo mapa e uma cópia do retrato de Cortés pintado por *Titiani*.⁸ Essas diferenças nos levam a incluir no *corpus* da tese essa edição inglesa para posterior leitura das gravuras à luz da edição de 1704.

Já a edição traduzida para o toscano foi publicada em 1699, ou seja, quinze anos após a edição *princeps*, sob o título *Istoria della conquista del Messico. Della popolazione e de progressi nell’America Settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna*, na cidade de Florença. Essa edição não segue a estrutura da *princeps*, pois se trata de uma tradução com base no costume acadêmico toscano, conforme advertência na folha de rosto. A obra segue a divisão dos cinco livros, porém os títulos dos capítulos são suprimidos, sendo apresentado um longo resumo para cada livro. A partir do exposto, determinamos como *corpus* da tese as edições em toscano de 1699, em castelhano de 1704 e em inglês de 1724. Para a abordagem textual, a base é a primeira edição, publicada em 1684.

Para finalizar a leitura da tabela, destacamos as variações na coluna que trata da parte introdutória. A primeira refere-se às dedicatórias. As edições de 1691, 1704, 1724, 1732 e 1756, diferentemente das demais, são dedicadas pelos editores àqueles que financiaram a edição, sendo excluída a dedicatória de Solís ao rei Carlos II, como se ela pudesse enfraquecer a relevância da primeira. Outra variação que nos chama a atenção é o surgimento na edição de 1783, e outras posteriores, do ‘prólogo do editor’ ou ‘prólogo à nova edição’. Esses prólogos substituem a dedicatória ao mecenas, no entanto, esse novo texto dirige-se ao leitor, como se ele fosse o detentor da posição a ser laureada pelo editor a partir do final do século XVIII.

O final do XVIII representa uma virada na impressão dos livros, passando a existir uma maior quantidade de material de leitura para um público que também se tornava mais amplo, em razão da alfabetização. Na área gráfica, houve o desenvolvimento do papel feito a máquina, os prelos a vapor e o linotipo. De acordo

⁸ No retrato de Cortés inserido na edição inglesa, temos a inscrição: “*Hernán Cortés. Ex pictura Titiani in Aedibus*”. Trata-se do pintor Tiziano Vecellio, no entanto, adiantamos que não foi possível encontrar essa pintura da figura de Hernán Cortés, que é tema do terceiro capítulo da tese.

com Darnton (1990, p. 155), “todas essas transformações abriram novas possibilidades, não por diminuir a intensidade da leitura, mas por aumentar a variedade”, além, obviamente, do caráter mais individual que a leitura, pretensamente, ganha. A figura do mecenas, por exemplo, desaparece do campo editorial. Em seu lugar, surge o editor, que determina o que lemos e como lemos. Por essa razão, é nas edições do XIX que a parte introdutória é abolida por completo, conferindo ‘certa’ liberdade ao leitor, como se ele pudesse trilhar por caminho próprio sem a leitura determinada e regada pelas aprovações e pela censura. No entanto, quem dá as cartas agora é o editor, portanto, essa liberdade não deixa de ser um lugar-comum, que se repete nos últimos dois séculos.

Conforme observado na introdução da tese, os discursos que compõem a parte introdutória da edição *princeps* são fundamentais para nos aproximarmos de uma leitura adequada da *Historia* de Solís. Embora essa parte tenha sido abolida por completo das edições a partir do século XIX e, principalmente, do XX, esses discursos legitimam e consagram a obra, o autor, o herói e a nação à qual todos pertencem. A parte introdutória também é um espaço de competição entre os homens discretos da corte de Carlos II, pois cada discurso se destaca pela tentativa de brilhar, a partir das virtudes elocutivas, tanto quanto a pena de Solís e a espada de Cortés, aspectos que serão abordados no próximo capítulo quando analisamos esse tema.

2. As Crônicas das Índias e a *Historia* de Solís

As obras e os textos publicados ao longo dos séculos XVI e XVII sobre a conquista e a colonização do Novo Mundo são, por convenção, agrupados sob o título “Crônicas das Índias”. Atualmente, essa denominação é reproduzida tanto na área da História como nas Letras Hispano-Americanas. Ainda que tal termo contribua para a organização dos textos coloniais em um grande grupo, ao mesmo tempo causa estranheza, pois implica uma problemática de gênero. O gênero histórico é composto a partir de diversos subgêneros como, por exemplo, a própria crônica, que narra a história dos tempos; os comentários e os diários, que se incluem nas efemérides, que narram as coisas no tempo de um dia; o jornal, que é a efeméride mercantil; os anais, que são os comentários dos anos; e as vidas, que narram as ações de santos e heróis, fornecendo exemplos virtuosos a serem imitados.⁹ Cada subgênero segue os preceitos, bem como especificidades, expostos nas retóricas e seus manuais; ademais, uma obra de História, como a de Solís, reúne em sua narração diversos subgêneros, como, por exemplo, as ‘vidas’, que envolvem as descrições de pessoas, ou seja, as prosopografias.

Não cabe a nós mudar uma convenção de tão longa data, aparentemente, satisfatória, mas cabe apontar sua incongruência, pois os subgêneros diferem entre si e alguns deles, quando reunidos, compõem uma História, que, obviamente, não é uma crônica nem um diário. Os subgêneros, assim como a História, são textos codificados e respondem a preceitos e modelos conhecidos e praticados em sua época; para nós, enquanto leitores, o desconhecimento de tais códigos também provoca estranheza. Essas ponderações encontram eco nas reflexões de Alfonso Mendiola, que adverte sobre o fato de as “Crônicas das Índias” serem, normalmente, utilizadas apenas como fonte de informação sem as implicações de sua codificação retórica. Afinal, os textos coloniais são regidos pelos preceitos da arte da persuasão ou arte de falar bem.

De acordo com Antônio Martinez de Rezende (2010, p. 23), no contexto da antiguidade romana:

“[...] a retórica é compreendida como a instituição maior, o sistema de estudo da linguagem humana e de toda a produção lingüística em forma falada ou escrita, com especial ênfase na sua função de gerar um efeito prático, imediato, mas previamente estabelecido e esperado sobre aquele a quem se destina um discurso produzido”.

⁹ Observações feitas pelo professor Dr. João Adolfo Hansen durante meu exame de qualificação.

Nos séculos XVI e XVII, a retórica segue sendo uma instituição que rege os discursos, principalmente o escrito, já que a oratória já não tinha o mesmo peso da antiguidade greco-latina. A instituição retórica atende ao costume de inventar o discurso e a imagem mimeticamente como emulação de modelos de autoridades regrada por preceitos dos gêneros, que fornecem protocolos da leitura do texto e da visão das imagens.

É útil assinalar que no contexto histórico em que se produziram os discursos sobre a conquista das Índias Ocidentais, esses eram regidos pelos ideais católicos. A partir do século XVI, a Contrarreforma propõe a história sacra como modelo de uma vida beata ou católica oposta a uma vida libertina ou protestante ou maquiavélica, sendo que as artes em geral foram definidas pelos jesuítas como *theatrum sacrum*, ou seja, teatro sacro, e figuração da história sacra.¹⁰ Essa figuração também participa do discurso histórico, sendo uma de suas formas a presença constante da providência divina na narração das ações singulares e da vida dos grandes homens que são retratados pela História. Como adverte Mendiola (2003, p. 46), a História, para o escritor do século XVI, é observada desde o esquema bíblico da instituição eclesiástica. Como exemplo, o historiador menciona a queda de Tenochtitlán:

[...] el relato de la caída de Tenochtitlan se construye (morfológicamente) imitando otras historias que se enmarcan en el mismo esquema (en este caso la caída de un gran imperio). El tiempo para el cronista consiste en la diferencia entre lo eterno y lo corruptible. Lo eterno evidentemente es lo que Dios ve, y Él ve desde la eternidad a diferencia de los seres humanos, que la hacen desde lo terrenal, que es efímero. Todo lo que sea eterno es mejor que lo corruptible, por eso es mejor el alma que el cuerpo, las ideas que lo real, etcétera. Por lo tanto, la caída de Tenochtitlan, desde lo eterno de la mirada de Dios, siempre está cayendo, es decir, la sociedad del siglo XVI no puede pensar lo contingente. [...] (2003, p. 247)

Os leitores, principalmente os discretos, dos séculos XVI e XVII compartilham dos mesmos preceitos retóricos, eclesiásticos e morais do cronista. Assim, o leitor sabe o que vai encontrar nos discursos coloniais no que se refere ao tema e ao modo como este é narrado. E o cronista não pretende, nem deve, frustrar as expectativas de seus

¹⁰ Observações feitas pelo professor Dr. João Adolfo Hansen durante meu exame de qualificação.

leitores. Para ele, narrar é convencer de uma versão dos fatos de acordo com o que convém ao propósito da narração, cujas descrições têm como função julgar moralmente tantos os homens que participaram das ações como os que foram subjugados.

Pelo exposto, para que o cronista alcance o estilo mais adequado e decoroso, deve seguir os preceitos de cada gênero, pois a aplicação conveniente das regras lhe permite conquistar a benevolência do leitor. Em sua obra *Dos Deveres*, Cícero confirma o que chamou de ‘doutrina dos três deveres’ do orador, que, segundo Teofrasto, só pode conseguir a persuasão se puder *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (persuadir) o ouvinte, devendo agradá-lo com um discurso ‘doce’; no entanto, sendo pouco ‘veemente’, teria problemas para ‘comover’ a quem deseja persuadir.¹¹ Esses deveres são também a base das preceptivas retóricas seiscentistas, inclusive do gênero historiográfico; as preceptivas são um dos níveis da codificação retórica.

Como gênero, o histórico aproxima-se do epidítico, ou demonstrativo, da oratória porque, como este, tem como preceitos o encômio e o louvor (ou vituperação) dos grandes homens e suas ações, conforme já observado na introdução. Nas Histórias escritas pelos cronistas, a finalidade é louvar ou vituperar, bem como julgar moralmente, os que participaram das conquistas. Como a História deve narrar a vida e as ações singulares dos grandes homens, os procedimentos retóricos aplicados para retratar seu caráter assemelham-se aos aplicados na épica para inventar o herói. No entanto, oposta à ordem artificial da épica, a narração histórica tem uma disposição prescrita como ordem natural, que narra do mais recuado do passado em direção ao presente do historiador, sendo que este presente configura a enunciação da narração; já o enunciado corresponde aos fatos passados que são memorados.

A enunciação é aqui compreendida como forma modelar de lugares-comuns, pois há em sua configuração uma intencionalidade que aplica lugares. Assim, as categorias de autor (eu) e leitor (tu) são regulamentadas pela enunciação. Como Hansen (2006, p. 19-20), entendemos que a enunciação constrói a representação do ‘eu’ como tipo cuja situação social corresponde a uma posição hierárquica determinada e o ‘tu’ como posição hierárquica sem autonomia crítica. Dessa forma, “a enunciação das letras coloniais é inventada e ordenada retoricamente, aplicando tópicos ou lugares-comuns na formalização dos caracteres e paixões dos agentes do processo de interlocução e na

¹¹ CHIAPPETA, Angélica. *Ad animos faciendos*. Comoção, fé e ficção nas *Partitiones oratoriae* e no *De officii* de Cícero. Tese de doutorado. FFLCH/USP. São Paulo: 1997, p. 132-133.

qualificação dos temas do referencial”. Os lugares são chamados ‘comuns’ porque são coletivos e anônimos, ou seja, autor e leitor compartilham de um molde definido como ‘sede de argumento’ que se memoriza e se aplica para falar e escrever bem. O uso do lugar como molde era comum, como repetição partilhada coletivamente, sendo que a repetição era considerada como variação elocutiva que buscava a emulação dos discursos que já tinham usado os lugares que se repetiam na nova situação. O leitor ou o ouvinte não são passivos porque devem partilhar os lugares. Ao falar ou escrever eficazmente, o autor ou o orador do discurso compõem a memória do destinatário como reconhecimento do que é dito; para isso repete os lugares-comuns que são patrimônio da memória coletiva.¹² Nessa enunciação, a posição hierárquica do ‘tu’ prevê um leitor ideal, que representa uma minoria intelectual e moral, ou seja, os discretos, com pouca chance de ser encarnada pela maioria.

A conquista do México, narrada por Solís já no final do XVII, apesar da distância temporal, merece ser rememorada por ter sido um grande feito, sem igual nos processos de conquista do Novo Mundo. Aqui, a escrita do cronista destaca-se como um dos principais recursos artificiais para vencer o tempo e o esquecimento. As Histórias são escritas para que os grandes feitos não se percam no esquecimento e os que participaram deles adquiram fama. Assim, na base da *Historia de la conquista de México*, está evidente a idéia ciceroniana da história como escritura, “testemunha dos tempos, mestra da vida e luz da verdade”.¹³ No XVII, o compromisso com a verdade supunha uma chave de leitura sacramental dos acontecimentos e conferia ao império um sentido providencial. Para desvelar a verdade, que é a alma da História, os historiadores deviam se valer de testemunhos escritos e oculares, uma vez que as marcas divinas estariam assinaladas no mundo e nos episódios relatados.¹⁴ A estrutura da narração nas *Historias das Índias* é teleologia e sempre providencial, pois Deus é a causa primeira e também a última. Todos, principalmente os príncipes, devem “amá-lo acima de todas as coisas e voltar para ele todas as suas ações como verdadeiro fim”.¹⁵

¹² Sobre os lugares-comuns ver ensaio “Lugar-comum” de João Adolfo Hansen. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (Orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume / USP / IEB, 2012. p. 159-177.

¹³ Esse conceito ciceroniano de história é apresentado pela voz de Marco Antônio em *De Oratore*: “A história, na verdade, testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira da Antiguidade, com que palavra, a não ser a do orador, será confiada à eternidade?”. Apud FLORENZANO, Modesto. “Prefácio”. In: AMBROSIO, Renato. *De rationibus exordiendi: os princípios da história em Roma*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2005. p. 16.

¹⁴ Essa ideia está baseada na leitura do ensaio “Os preceitos da memória: Manuel Severim de Faria, inventor de autoridades lusas” de Luiz Cristiano de Andrade (2006, p. 134).

¹⁵ Essa frase do Sr. Otaviano, personagem que participa das discussões sobre o cortesão, refere-se aos cuidados que deve ter um príncipe em seu governo. CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin

Como já observado, Solís não toma da pena para escrever a respeito de um acontecimento novo, mas sim sobre um fato muito conhecido de seus contemporâneos por ter sido narrado por outros cronistas, além do próprio conquistador, Hernán Cortés, e um de seus soldados, Bernal Díaz del Castillo. O motivo que o leva a eleger essa conquista, entre tantas, é o fato de acreditar que a conquista do México é um dos maiores argumentos que celebra o mundo em seus Anais. Assim, o cronista afirma no prólogo “*A los que leyeren*”:

[...] pero esta **Grandeza** pedia igual Historiador, y me desalienta oy, poniendome à la vista los peligros de mi Pluma. Contentareme con que no pierdan lo admirable, y lo heroyco los Sucessos que refiero: y en lo demás **dexo toda su libertad a la censura, pues me hallo en edad, que pudiera temer los aplausos, como enemigos de los desengaños.**¹⁶

Nessas linhas, em sua função de historiador, Solís dirige-se aos leitores e, de forma prudente e decorosa, repete o lugar-comum de oferecer liberdade ao leitor para que censure e ajuíze a sua obra, assim como ele ajuíza a de outros cronistas que trataram da conquista da Nova Espanha. Essa liberdade é, assim como a enunciação do cronista, inventada e regrada retoricamente, afinal, o leitor não tem autonomia crítica, pois também deve seguir os preceitos historiográficos ao assumir sua posição, devendo compartilhar os lugares-comuns imitados pelo cronista que busca a emulação das autoridades no gênero. Dessa forma, o leitor está subordinado, assim como o autor, ao pacto de sujeição ao rei, em que, por uma vontade coletiva, o povo se aliena do poder e o transfere para a ‘pessoa mística’ do rei, que se torna a ‘cabeça’ do corpo político do Estado subordinado, submetido ou súdito. O Estado seria, assim, um corpo místico.¹⁷

De entrada, Solís busca a benevolência do leitor ao assegurar a ‘*Grandeza*’ do tema a ser tratado, como ensina Miguel de Salinas¹⁸ (1980, p. 61) em seu manual retórico: “*Hacemos los oyentes atentos si prometemos de hablar de cosas nuevas, grandes o no usadas*”. No fragmento, Solís também faz referência a sua idade avançada, atributo que

Louzada. Revisão de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 297. O argumento da obra é o de relatar os encontros de quatro noites, de três a sete de março de 1506, nos aposentos do palácio do Duque de Urbino, Guidubaldo di Montefeltro (1472-1508), a quem serviu Castiglione como militar, diplomata e letrado. Os diálogos entre os nobres presentes buscam o modelo do perfeito cortesão.

¹⁶ Em todas as citações da *Historia* de Solís neste capítulo, os arcaísmos são mantidos e os grifos são de nossa autoria.

¹⁷ Essas considerações estão baseadas na leitura do ensaio “A Educação na colônia e os Jesuítas: discutindo alguns mitos” de Luiz Carlos Villalta (2002).

¹⁸ Miguel de Salinas é um frei jerônimo que construiu uma retórica em língua castelhana no século XVI. De acordo com Elena Casas, não existe nenhum precedente dessa árdua tarefa e o empenho responde provavelmente ao desejo, tão próprio dos humanistas, de usar, engrandecer e aperfeiçoar as línguas vernáculas.

amplifica sua capacidade para cumprir a função do cargo para o qual é nomeado: “*Cronista Mayor de las Indias*”. Como observado na introdução, Solís tinha como designação da Coroa continuar as *Décadas* de Herrera. Aliás, após a morte de Herrera em 1625, essa recomendação tornou-se, praticamente, um lugar-comum, que não foi cumprida nem mesmo por Solís. Arocena (1963, p. 86) expõe em sua obra o tema das nomeações oficiais dos cronistas e suas obrigações. Sobre a de Solís, sabemos que:

[...] Vacante el cargo de cronista mayor de las Indias, se dice en el titulo en cuestión, “conviene proveerlo en **persona que tenga las partes de inteligencia y buena disposición en escribir** que se requiere para que vaya **prosiguiendo la dicha Historia General** [*Décadas* de Herrera] y tengo satisfacción que estas y otras buenas calidades, concurren en vos, Don Antonio de Solís, mi secretario, por la presente os elijo y nombro por mi historiógrafo y coronista mayor de las dichas Indias, **para que conforme a lo que se ordenare por mi Real Consejo dellas, vayáis prosiguiendo en la dicha Historia**, recopilando todo lo que faltare por escribir y prosiguiéndola para la claridad y verdadera inteligencia de todo lo sucedido en el dicho descubrimiento y demás **cosas dignas de memoria**”.¹⁹

De acordo com a nomeação oficial, a escolha de Solís pautou-se por critérios de aptidão como também em razão de sua inteligência e boa disposição para escrever, qualidades fundamentais para que se prosseguissem as *Décadas* de Herrera, recopilando o que faltasse e prosseguindo com os fatos que são dignos de memória.

Dom Antonio de Solís, assim como os cronistas anteriores, não cumpre a designação e decide dedicar pouco mais de duas décadas à escrita da *Historia de la conquista de México*. No exórdio, inserido no início do Livro I, o cronista justifica-se:

Duró algunos días en nuestra inclinacion, el intento de continuar la Historia General de las Indias Occidentales, que dexò el Chronista Antonio de Herrera, en el año 1554²⁰ de la Reparacion Humana. Y perseverando en este animoso dictamen, lo que tardó en descubrirse la dificultad, hemos leído, con diligente observacion, lo que antes, y despues de sus Decadas, escribieron de aquellos Descubrimientos, y

¹⁹ Grifos nossos.

²⁰ As *Décadas* narram a chegada de Colombo, as conquistas e a colonização das Índias até o ano de 1554. Dessa forma, os cronistas posteriores a Herrera são orientados a continuar a narração dos acontecimentos a partir dessa data.

Conquistas, diferentes Plumas naturales, y extranjeras; pero como las Regiones de aquel Nuevo Mundo son tan distantes de nuestro Emispherio, hallamos en los Autores extranjeros grãde ossadia, y no menor malignidad, para inventar lo que quisieron contra nuestra Nacion: gastando libros enteros, en culpar lo que erraron algunos, para deslucir lo que acertaron todos: [...]

Pero llegando à lo estrecho de la Pluma con mejores noticias, **hallamos en la Historia General tanta multitud de cabos pendientes**, que nos pareciò poco menos que impossible (**culpa serà de nuestra comprehension**) el atarlos, sin confundirlos. Consta la Historia de las Indias de tres Acciones grãdes, que pueden competir con las mayores, que han visto los Siglos: porque los hechos de **Cristoval Colon** [...] Lo que obró **Hernán Cortés** [...] Y lo que debiò a **Francisco Pizarro** [...] **son tres Argumentos de Historias grandes**, compuestas de aquellas ilustres hazañas, y admirables accidentes de ambas fortunas, que dãn materia, digna à los Annales, agradable alimento à la memoria, y utiles exemplos al entendimiento, y al valor de los hombres. [...] (SOLÍS, I, I, 1684, p. 1-3)

Nas primeiras linhas, Solís permite-nos entrever a recomendação do rei para o cargo de cronista, que é continuar a obra de Herrera; no entanto, sabemos que não seguirá esse caminho. Ao ajuizar as *Décadas*, afirma haver na obra muitos cabos pendentos e que uni-los é tarefa impossível; aqui, o cronista indica a falta de coesão que pretende superar na escrita de sua obra, alcançando, assim, a emulação. Com isso, sabemos que Herrera é uma das autoridades dignas de imitação que Solís pretende emular. Prudentemente, Solís se vale da tópica da humildade para justificar essa dificuldade, pois ela se deve a sua pouca compreensão, ou melhor, a falta dela. Assim, a impossibilidade é atribuída à sua própria incapacidade e não à obra de Herrera, autoridade a ser imitada. Na sequência, Solís destaca três argumentos de grandes Histórias, que seriam, respectivamente, os feitos de Colombo, de Cortés e de Pizarro. Desses, a História sobre a conquista empreendida por Cortés e seus feitos ainda carece de estilo elevado:

Nuestro intento es, sacar deste laberinto, y poner fuera de esta obscuridad à la Historia de Nueva España; para poder escribirla separadamente: franqueandola (si cupiere tanto en nuestra cortedad) de modo, que en lo admirable de ella se dexe hallar,

sin violencia, la suspensión; y en lo útil, se logre, sin desabrimiento, la enseñanza. Y nos hallamos obligados à elegir este, de los tres Argumentos, que propusimos: porque los hechos de Christóbal Colon, y las primeras Conquistas de las Islas, y el Darien, como no tuvieron otros sucessos en que mezclarse, **están escritas con felicidad, y bastante distinción, en la primera,** y segunda Década de Antonio Herrera; y la historia del Perú anda separada, en los dos Tomos, que escribió Garcilaso Inga: **tan puntual en las noticias, y tan suave, y ameno en el estilo** (segun la elegancia de su tiempo) que culparíamos de ambicioso al que intentasse mejorarle: alabando mucho al que supiesse imitarle, para proseguirle. **Pero la Nueva España, ò está sin Historia, que merezca este nombre, ó necessita de ponerse en defensa contra las Plumas, que se encargaron de su posteridad.** (SOLÍS, I, II, 1684, p. 4).

Como observado na introdução da tese, uma das justificativas do cronista para empreender a escrita da conquista da Nova Espanha é a falta de estilo elevado com que foi tratada em outras Histórias. A arte retórica, a partir do século XVI, passa a ser relacionada, primordialmente, a uma de suas partes: a elocução.²¹ Essa tem como principal objetivo colocar as coisas pensadas e imaginadas em palavras adequadas, pois se o discurso é construído com palavras adequadas, estamos diante de um ‘bom estilo’, que parece ser a principal preocupação de Solís ao justificar sua *Historia*. Assim, o cronista demonstra conhecer a arte histórica, bem como suas preceptivas, e o estilo conveniente e adequado que deve ser empregado, pois afirma que a Nova Espanha ainda está sem História que mereça tal título. Ademais, Solís ressalta o conceito clássico do gênero História, ou seja, esta deve ser útil e ensinar, devendo ensinar com prazer. Sua utilidade é um dos aspectos de maior relevo para a historiografia seiscentista, além do interesse por histórias particulares em detrimento das gerais.

No fragmento em destaque, o cronista aparece explicitamente como primeira pessoa do plural, pois expõe seu desejo e motivações para escrever a *Historia* e de sua importância para si e para o público. Na primeira linha, “*Nuestro intento es sacar de este laberinto [...]*”, temos a enunciação desse narrador no presente, quando este se apresenta ao destinatário e leitor da obra, avaliando para ele o que diz. Solís demonstra

²¹ Como ponderado na introdução da tese a partir da leitura do texto “Eloquencia Española en Arte” de Bartolomé Jiménez Patón, cuja publicação é do século XVI.

conhecer o assunto do qual tratará, bem como os autores contemporâneos e anteriores que trataram da conquista da Nova Espanha e do México. Afinal, deixa claro que conhece essas obras suficientemente para ajuizá-las como *'laberinto'* e propor que vai *'poner fuera de esta oscuridad'*, iluminando o admirável dessa conquista, o que causa prazer (*suspensión*) e o útil que corresponda ao ensino. Nesse sentido, o narrador afirma que sua escrita atenderá às três funções retóricas: a clareza adequada para agradar (*delectare*) e ensinar (*docere*). Juntas, concorrem para persuadir (*movere*) o destinatário e leitor. Nesse início do primeiro livro de sua *Historia*, o cronista evidencia seu desejo de emulação, pois compete com outros que já trataram de tal assunto, propondo-se a superá-los, além de indicar quais são seus modelos: Antonio de Herrera e Inca Garcilaso de la Vega. Desse modo, Solís está atento às preceptivas, pois no caso de sua *Historia* não há a novidade da matéria exposta, mas sim a grandeza do tema e o estilo elevado que pretende empregar na narração. Em sua obra, modelos, argumentos e técnicas retóricas estão presentes para alcançar um objetivo específico, pois sua *pluma* também deve estar à altura dos fatos narrados e, se possível, competir com o brilho da espada de Cortés.

A escrita e a publicação das Histórias que trataram da conquista do México nos permitem entrever objetivos específicos que vão além dos preceitos retóricos e das implicações políticas e religiosas do contexto histórico da própria conquista, bem como da escrita e publicação das obras. No caso de Bernal Díaz del Castillo, por exemplo, o que o incita a escrever sobre as batalhas das quais participou foi a leitura da *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara. Bernal Díaz não se vê aí, então decide escrever a *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España* para persuadir o leitor de que nem todas as decisões foram obra de Hernán Cortés, mas sim de todos os soldados que o acompanhavam, inclusive ele próprio. Na obra de Bernal Díaz, destacam-se detalhes do cotidiano, além de seu estilo vulgar, que seria o centro da persuasão, uma vez que o autor parece não ter o domínio das preceptivas retóricas. Assim, a escrita de sua obra está baseada no *'ter visto'* como testemunha ocular.

Já Solís não é testemunha ocular, porém se transforma nesta ao assumir a elocução na primeira pessoa testemunhal de um narrador que não é autor das matérias, mas ponderador, pois discorre ou faz arrazoados e juízos a respeito de ações sucedidas. De acordo com Sinkevisque (2005, p. 30), testemunha ocular é uma das posições da *persona* historiador. Esta pode ser fabricada pelo testemunho de outros, por meio da recolha da oralidade ou da leitura das *auctoritates* do gênero que, entretanto, não deixa de

se fazer com a credibilidade da visão, isto é, ao autorizar o discurso tomando-o verdadeiro pela voz de outrem não se está abandonando nem o critério da testemunha, nem o da visão; estes se repõem em variação de elocução. No uso do gênero, “é um narrador/espectador, falando a um leitor/espectador de personagens/atores e de suas ações exemplares e memoráveis, ‘re-encenáveis’”. No século XVI, Vives (1948, II, p. 780) conceitua história como a exposição de um feito, que tem sua origem na voz grega *isorem*, a qual quer dizer ‘ver’, ou seja, como se quem narra tivesse sido testemunha ocular do que narra sem, necessariamente, ter estado presente.

Em sua narração, Solís se vale das preceptivas retóricas para construir imagens sobre as populações mexicanas e os conquistadores espanhóis que delineiam um determinado desenho da conquista e colonização espanhola, o qual objetiva desacreditar muitos dos relatos que circulavam na época sobre as ações castelhanas no novo continente. Em um fragmento, já citado na introdução, Solís (1684, p. 1) ressalta que as regiões do Novo Mundo estão muito distantes da Península Ibérica, o que possibilita aos *“Autores extranjeros grãde ossadia, y no menor malignidad, para inventar lo que quisieron contra nuestra Nacion: gastando libros enteros, en culpar lo que erraron algunos, para deslucir lo que acertaron todos [...]”*. Por conseguinte, narrar, em um novo contexto, uma conquista tão grandiosa também tem a função de desmentir os autores estrangeiros que, segundo o cronista, inventam malignidades sobre a Espanha na intenção de deslucir seus grandes feitos. Assim, Solís detém-se na construção de imagens extremamente negativas dos indígenas, que se contrapõem ao elogio das virtudes e ações do exército de Cortés. Repetidamente, e de forma circular, o cronista destaca aspectos demoníacos dos costumes e práticas indígenas para reafirmar a ‘real intenção’ dos castelhanos que é levar a palavra de Deus aos povos que a ignoram. Ao final do capítulo XIII do Livro III, quando descreve algumas das *capillas* da cidade asteca, a presença demoníaca é ressaltada:

[...] Ellos se fingian, y fabricavan sus Dioses, de su mismo temor; sin conocer, que enflaquecian el poder de los vnos, con lo que fiavan de los otros: **y el Demonio ensanchava su Dominio por instantes: violentissimo Tirano de aquellos Racionales, y en pacifica possession de tantos Siglos.** O permissiones inexcruables del Altissimo! (SOLÍS, III, XIII, 1684, p. 238).

A referência ao *Demonio* é reproduzida constantemente nas descrições das cidades e dos costumes indígenas como também em suas ações; afinal, trata-se da repetição de um lugar-comum sobre os habitantes do Novo Mundo. O demônio não é apresentado como o oposto dos deuses adorados por esses povos, ou seja, como seu adversário, mas aquele que induz à existência e adoração de tais deuses, afastando os indígenas da verdade, obviamente cristã. Como evidencia o fragmento, a razão não lhes é negada, no entanto, é evidente que, de acordo com o juízo de Solís, os indígenas vivem no engano de uma falsa religião em razão da vitória do demônio durante séculos nos territórios sob domínio de Moctezuma. Esse lugar-comum, que relaciona o demônio ao mundo indígena, também é repetido e imitado pela pintura, como sugere uma tela portuguesa anônima do século XVI, em que o inferno é retratado. Na imagem, o diabo parece levar na cabeça um atributo pictórico que distingue, nas gravuras das edições da *Historia*, os indígenas que pertencem à nobreza, pois os demais são retratados desnudos e sem adornos de distinção.²²

No capítulo XVII do livro III, ao descrever alguns dos rituais praticados pelos astecas, Solís (1684, p. 260) afirma que “*quiso el Demonio (inventor de aquellos ritos) imitar el Baptismo, y la Circuncision, con la misma soberbia, que intento contrahazer otras Ceremonias [...]*”. Vemos, assim, que a narração e a descrição dos costumes e das

²² Essa discussão sobre a presença do demônio no Novo Mundo e a pintura anônima serão retomadas no quarto capítulo, quando tratamos das gravuras que retratam as cidades e os costumes indígenas.

práticas indígenas estão pautadas, na *Historia* de Solís, pelo embate constante entre Deus e o Diabo, entre o Bem e o Mal.²³ A repetição sobre a presença do demônio no Novo Mundo intensifica e exalta o principal propósito alardeado pelos espanhóis para conquistar e colonizar o Novo Mundo: levar a palavra de Deus aos povos indígenas e convertê-los à santa fé católica. Essa repetição é um dos lugares da memória repetido por Solís para justificar e legitimar a conquista do México.

Desse modo, as preceptivas do discurso epidítico, ou demonstrativo, típico da historiografia seiscentista, são retomadas para censurar e vituperar os vícios dos indígenas e suas ações demoníacas. De forma oposta, as virtudes do exército espanhol e seu capitão, bem como suas ações exemplares, são elogiadas. Hernán Cortés, por exemplo, decide dar início às conquistas dos povos da Nova Espanha e, principalmente, de Tenochtitlán sem ter a autorização da Coroa. Portanto, o início da empresa é marcado pela desobediência de Cortés ao seu superior Diego Velázquez, governador de Cuba. Tal fato é, decorosamente e prudentemente, diluído em outras memoráveis ações por Dom Antonio de Solís para que a construção do *éthos*, o caráter, do conquistador não seja manchado por uma atitude de desobediência, cujos frutos foram a conquista de um grande império.

Para finalizar as considerações sobre os preceitos do gênero histórico para os séculos XVI e XVII, é útil destacar a proporção engenho e juízo que é a base para o decoro do cronista. Uma vez que a História é vista como um discurso de prudência:

[...] os letrados consideram a verdade, buscam a utilidade, enquanto que com o engenho consideram as aparências, buscam a admiração e o aplauso. Como terceira faculdade que funde dialética e retórica, o engenho é sintético e analítico, conciliando aprendizagem e prazer, ensinamento e gozo. Enquanto o engenho é rápido, ágil, perspicaz, aspecto ou faculdade da inteligência, o juízo funciona como um freio artificial, donde se tem uma faculdade separada, que faz pensar e agir. (SINKEVISQUE, 2005, p. 112).

O engenho é a capacidade intelectual de penetrar nas coisas da *inventio* (invenção) por meio das dez categorias aristotélicas: substância, quantidade, qualidade,

²³ Destacamos que, nas descrições das cidades mexicanas, Solís evidencia sua beleza, grandiosidade e organização política e social. Para compor o elogio, principalmente das imponentes edificações, tem como base os olhos dos que estiveram presentes, como Hernán Cortés e Bernal Díaz. No entanto, Solís elogia as cidades também censurando. Os palácios de Tenochtitlán, por exemplo, são qualificados de ‘soberbos’ por causa da altura excessiva; aliás, é o mesmo aspecto atribuído a seu soberano. No quarto capítulo da tese, esses pontos serão retomados na análise das descrições da cidade e dos costumes indígenas e sua imitação nas gravuras.

relação, ação, paixão, situação, tempo, lugar e hábito. Hansen destaca que Tesauro, em *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), compõe um ‘índice categórico’, que é uma tabela com essas dez categorias e regras para sua aplicação dialética às matérias a serem representadas. Cada categoria aplicada a um tema determinado permite fazer uma definição, achar uma semelhança ou uma diferença, e, ao mesmo tempo, operar uma variação elocutiva delas, combinando-as.²⁴ Ainda de acordo com Hansen, o engenho pode ser compreendido como uma faculdade prática relacionada às artes, ou seja, à verossimilhança, pois visa à fabricação do belo e do eficaz, cuja fabricação artística não se ocupa da verdade, como a filosofia, mas da formosura verossímil. A finalidade do ‘belo eficaz’ não é a verdade,²⁵ mas a verossimilhança das imagens que imitam opiniões tidas por verdadeiras e que se tornam muito distanciadas umas das outras e, ao mesmo tempo, os procedimentos técnicos aplicados para efetuá-las.²⁶

Os conceitos de engenho e juízo são fundamentais para nosso estudo, pois são determinantes para ler a adequação do uso das palavras, ou seja, o estilo empenhado pelo cronista, como também permitem ajuizar a obra a partir do decoro e da verossimilhança do que é narrado. Esses conceitos também nos orientam na leitura das gravuras. As imagens são uma forma de competir para fazer ver a história narrada, pois imitam o discurso buscando sua emulação pelo desenho e pintura de acordo com as preceptivas pictóricas que a regem. Qualificamos esse ‘ver’ como um ver intelectual de adequações da forma e da imagem a modelos segundo o decoro e a verossimilhança. Nas imagens, são figurados os mesmos lugares-comuns do gênero histórico em função da imitação. Esses lugares amplificam a narração, prolongando seus efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (agradar) e *movere* (persuadir). As gravuras competem com o discurso do cronista, alcançando sua emulação; afinal o lugar-comum do desenlace é o triunfo.

²⁴ HANSEN, João Adolfo. “Agudezas seiscentistas”. IN *Floema. Op. cit.*, p. 105. A referência a Tesauro também está baseada na leitura desse ensaio.

²⁵ Destacamos que a verdade aqui não se relaciona com a ideia romântica de que, suprimido o engenho a partir da análise estilística, possamos chegar à suposta verdade que o discurso guarda. Como lembra-nos Chiappeta, se há uma verdade do discurso, seja ele filosófico, histórico, oratório ou poético, esta é a construção que ele apresenta, as paixões que ele move e a fé que ele estabelece. Compreende-se fé como a credibilidade sobre aquilo que se narra. CHIAPPETA, Angélica. *Op. cit.*, p. 119.

²⁶ HANSEN, João Adolfo. “Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII”. IN: NASCIMENTO, Evando et OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (Orgs.). *Literatura e filosofia: diálogos*. v. 1. Juiz de Fora/São Paulo, 2004, p. 98. Essa definição de engenho é exposta por Hansen ao mencionar a retomada de Peregrini por Gracián.

3. A arte das gravuras e sua relação com a *Historia de Solís*

Abraham Bosse (1801, p. 67), em seu *Tratado da Gravura*, afirma que podemos considerar a gravura como um modo de pintar, ou desenhar, com traços: “o methodo melhor e mais natural de os empregar he, **imitando o toque do pincel**, se for hum quadro o que se copia : **Ora não ha certamente hum quadro feito com arte onde se não descubra o manejo do pincel**”.²⁷ Dessa forma, a gravura é vista como uma arte próxima da pintura, pois, além de imitar o pincel, compartilha com ela algumas das etapas de composição.²⁸ Uma das diferenças entre essas duas artes refere-se à técnica empregada, pois a finalização da gravura se dá a partir de um suporte metálico. No que se refere à gravação, esta não é realizada, obrigatoriamente, pelo artífice que compôs o desenho. Em alguns casos, como o de Theodor Dietrich de Bry, o gravador destaca-se mais do que o artífice que traça e compõe a imagem, pois algumas estampas não trazem o nome do artífice mas sim o do gravador. Após todo o processo, o desenho fica gravado em uma fôrma, podendo ser reproduzido inúmeras vezes sem os créditos da edição original. Assim, ao serem reproduzidas, o leitor – e espectador – perde a referência da autoria como também a datação das gravuras²⁹, como acontece com algumas das edições ornadas da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís.

Do ponto de vista da técnica, é pertinente destacar que a água-forte é considerada a mais adequada ao que o editor³⁰ do tratado de Bosse chama de ‘Gravura de História’, ou seja, as imagens que retratam topografias e cenas. Já para o retrato, o gravador afirma que o buril é mais conveniente em virtude da exatidão exigida no desenho. Na relação entre as duas técnicas, o editor (1801, p. IV) afirma que a do buril recebe da água-forte uma ‘alma’ que ele não tinha ou, ao menos, “que com dificuldade a teria sem ella : ella lhe desenha os seus contornos com segurança e espirito : ella esboça as suas sombras de hum relevo apparente , e variado , segundo os diversos

²⁷ A primeira edição do *Tratado da Gravura* foi publicada em Paris em 1643. A edição que utilizamos é a traduzida do francês para o português por José Joaquim Viegas Menezes sob auspício e ordem de Dom João VI, publicada em Lisboa em 1801. O arcaísmo da edição é mantido e os grifos são de nossa autoria.

²⁸ Sobre as etapas, baseamo-nos, principalmente, nas propostas de Leon Battista Alberti em *Da Pintura* (2009), que as divide em circunscrição, composição e recepção de luz. Seu tratado pertence ao século XV.

²⁹ De alguma forma, a gravura antecipa a “reprodutibilidade técnica” da obra de arte, de acordo com as reflexões de Walter Benjamin. Essa reprodutibilidade, no caso dos livros, faz com que a imagem seja reproduzida sem controle por parte dos gravadores e editores. Atualmente, após a gravação, as matrizes são inutilizadas quando o artista chega ao número máximo da tiragem, que é explicitada em cada exemplar, assinado e numerado, com menção ao número total de cópias.

³⁰ Essas afirmações pertencem ao “Prefacio do Editor” da edição portuguesa. O nome do editor não é mencionado, provavelmente trata-se do diretor e gravador da “Officina Calcographica na Casa Litteraria” da Corte de Dom João VI, onde a tradução do *Tratado da Gravura* de Abraham Bosse foi impresso.

caracteres dos objectos , como ; terrassos , pedras , paisagens, ou panos de diferentes grossuras ; [...]”. Para o editor – e gravador –, é certo que algo faltava à gravura antes da invenção da água-forte, principalmente para representar, tão bem, os quadros de História. A limpeza e a ordem dos traços, proporcionados pela nova técnica, permitiram que a gravura alcançasse sua perfeição.

Ao final de seu prefácio, o editor compara a técnica do buril com uma ‘Dama’ de um talhe e de uma beleza regular, enquanto a água-forte seria uma ‘Donzela’ galante e encantadora, natural e sem afetação nos seus gestos. A Donzela sabe acomodar-se ao humor e aos diferentes gostos de cada um de seus cortesões e “ainda que a sua verdadeira posseção seja tão rara , e tão difficil como a de sua Irmãa , ella tem com tudo o talento de entreter a todos aquelles , que a seguem , na idéa lisongeira de serem do numero dos seus favoritos.” (1801, p. IX). As gravuras das edições ornadas da *Historia* de Solís são realizadas com a técnica da água-forte, pois, em sua maioria, são estampas de topografias e cenas.

Outra relação entre a pintura e a gravura é que ambas, quando circulam impressas ao discurso, não podem ser tratadas como simples ilustrações de textos, pois, de acordo com Sinkevisque,³¹ esse conceito inexistente para o século XVII. As imagens são pensadas como ornatos, efeitos de maravilha que produzem afetos³² pretendidos, segundo seus decoros. Em seu tratado *Da Pintura*, no 26º tópico, Leon Battista Alberti (2009, p. 97) questiona: “Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo?”. A propósito, as gravuras de algumas das edições da *Historia* de Solís são apresentadas como ornamentos que enriquecem a narração, pois esses são como instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz. As gravuras são ornamentos não apenas porque adornam, mas também porque se sobressaem, principalmente quando imitam com engenho e juízo. Desse modo, a gravura alimenta e sustenta o que é narrado, confirma a verdade e promove a persuasão do discurso, pois, ao concorrer com ele, emula-o. Essas reflexões são a base para o estudo das gravuras que empreendemos aqui, ademais de aspectos e etapas que são compartilhadas com a pintura, como, por exemplo, a circunscrição, a composição e a

³¹ Sinkevisque, em sua tese de doutorado *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*, trata da arte pictórica sem diferenciar a pintura da gravura. Como tratamos os temas como próximos, consideramos pertinente esclarecer sobre a leitura “ilustrações de texto”.

³² Segundo Miguel de Salinas (1980, p. 156), em “Retórica de la lengua castellana”, afeto “*es un movimiento o perturbación que más propriamente decimos las pasiones del ánima, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan a dolor, alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc. De estas ninguno carece, pero si se mueven con razón son virtudes y si no, son vicios*”.

recepção de luz³³, de acordo com a leitura do tratado de Alberti, além do *Poesia e Pintura e Pintura e Poesia* de Manuel Pires de Almeida e de outras referências, que serão mencionadas oportunamente.

Do mesmo modo que a escrita da *Historia* de Solís, as gravuras também tem seu contexto de produção e ‘leitura’. Atualmente, as gravuras são ‘lidas’ como simples ilustrações do texto ou ainda um retrato fiel da História, sendo que os preceitos retóricos e pictóricos dos gêneros são, muitas vezes, desprezados. A História expressa o particular³⁴ e tem como função narrar a verdade. As gravuras são ornamentos dessa verdade particular, que é narrada e ajuizada pelo cronista, portanto adornam o texto, sem, necessariamente, terem o papel de fidelidade aos fatos, pois, se são fiéis, o são ao discurso histórico, uma vez que buscam a emulação dele. As gravuras das edições ornadas da *Historia* de Solís, que compõem o *corpus* da tese, retratam as três autoridades envolvidas na obra – Solís, Cortés e Moctezuma –, e figuram as descrições das cidades mexicanas e dos costumes indígenas, bem como a narração das ações do exército espanhol. No entanto, as gravuras não substituem a obra em si, pois delas se ausenta a complexidade da conquista, principalmente no que se refere à aliança entre o exército de Cortés e alguns povos, como, por exemplo, os tlaxcaltecas, que foi fundamental para vencer o império de Moctezuma.

Dessa forma, as gravuras fazem ver e falar certas passagens da obra, evidenciando-as aos olhos do leitor e espectador, mas também calam sobre outras tantas. Portanto, as obras ornadas guardam uma tensão entre o que diz o discurso e o que mostram as gravuras. São os editores dessas obras que determinam o que se mostra e o que se cala, pois selecionam os momentos da narração da *Historia* que merecem ser ‘vistos’, o artífice produz o desenho e a composição, e o gravador finaliza o processo. A edição deve ser regida, assim como a *Historia*, com engenho e juízo; como nos adverte Manuel Pires de Almeida,³⁵ não é familiar a todos a agudeza

³³ De forma sucinta, a circunscrição é a maneira de desenhar, a composição é o “processo pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura”, e a recepção de luz refere-se, basicamente, ao uso das cores, principalmente a mistura com o branco e o preto que contribuem para a expressão dos tons mais claros ou escuros. (ALBERTI, 2009, p. 107)

³⁴ Segundo Aristóteles (2007, p. 54), na *Poética*, o historiador e o poeta diferem pelo fato de “um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.”

³⁵ Trata-se de *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* de Manuel Pires de Almeida, cuja introdução é de Adma Muhana. A edição consultada é a da Fapesp / Edusp de 2002.

do juízo nem todos são dotados de engenho. Adma Muhana (2002, p. 47-48), na introdução do tratado de Almeida, esclarece que:

Da alçada do juízo é saber fugir das inconveniências, saber quando usar da arte e quando fingir negligenciá-la, quando seguir a verdade e quando a natureza e quando encobri-las, o que eleger como matéria das pinturas e das poesias, como dispor concertadamente as palavras e as coisas; em suma, o que falar e o que calar [f.62]. É portanto a faculdade de julgar o que convém em cada obra, segundo o decoro, a conveniência e a observação dos costumes. É ainda o juízo que permite ao poeta e ao pintor contradizerem e errarem em relação à natureza e às outras ciências ou artes, faculdade apontada mas não assim nomeada na *Poética* aristotélica [ff.66-68].

O juízo rege tanto a arte como o engenho, se este último escolhe uma matéria bélica, é ele que ponderará o que dela deve ser narrado, mas se a arte exige discorrer sobre matéria amorosa, o juízo também mede os termos com que será relatada. Portanto, o editor das edições ornadas com gravuras ajuíza o que deve ser mostrado e o que deve ser silenciado, principalmente aos leitores que tem acesso apenas às imagens por não saberem ler. Haveria, dessa forma, uma diferenciação ajuizada quanto à recepção, pois os ‘indoutos’, como analfabetos e infantilizados, devem ser poupados do que o editor acredita ser-lhes excessivo. Excessivo para o editor pode ser a complexidade que envolveu a conquista do México, mas não o horror dos costumes indígenas como o sacrifício, que não é narrado por Solís, mas é figurado em uma das gravuras. Assim, aquele que tem acesso e sabe ler, decorosamente, tanto o texto quanto as gravuras, ou seja, os homens discretos³⁶, conhece de forma mais ampla o tema tratado e pode ajuizar a obra ornada com o engenho retórico e a prudência política exigidos; já os que apenas veem as gravuras, imaginam o tema tratado de forma limitada.³⁷ É útil lembrar que essa

³⁶ O oposto do discreto é o tipo vulgar. Gracián (1969, p. 63) ajuíza assim os vulgares: “*No es la ambrosía para el gusto del necio, ni se hallan estas estimables noticias en gente vulgar; que en éstos nunca salen de su rincón ni el gusto ni el conocimiento; no dan ni un paso más adelante de lo que tienen presente*”. Em outro momento, Gracián (1969, p. 118) afirma que “*el vulgo, aunque fué siempre malicioso, pero no juicioso, y aunque todo lo dice, no todo lo alcanza; raras veces discierne entre lo aparente y lo verdadero; es muy común la ignorancia y el error muy plebeyo. Nunca muerde sino la corteza, y así todo se lo debe, y se lo traga, sin acaso de mentira*”.

³⁷ Segundo Gracián, no prólogo “A los lectores” de *El discreto* (*Obras Completas*, p.75), há objeção dos próprios leitores em relação às estampas porque estas vulgarizam a obra. Gracián afirma: “*de que materias tan sublimes, dignas de sólo Héroe, se vulgaricen con la estampa y que cualquier plebeyo por precio de un real, hayan de malograr lo que no le tiene*”. O fragmento de Gracián corrobora com a ideia de que é pernicioso permitir, de certa forma, que o ‘vulgar’ entenda, sem discernimento algum, temas tão sublimes tratados pelo gênero histórico e seus subgêneros. Apud CAYUELA, Anne. *Le Paratext au Siècle D’or*. Genève: Librairie Droz, 1996, p. 113.

limitação é adequada à forma como a sociedade dos séculos XVI e XVII se organiza na Península Ibérica e outras regiões europeias.

Além do silêncio no conjunto das gravuras, outro aspecto relevante é que as gravuras imitam os preceitos do elogio e da censura que regem a história seiscentista. Na *Retórica*, Aristóteles (2005, 1367b, p. 128), ao tratar do elogio, afirma haver dois tipos. O primeiro é o elogio ou louvor, que é a manifestação em um discurso da grandeza de uma virtude, logo “é necessário mostrar que as ações são virtuosas”. O segundo é o encômio, que diz respeito às obras e às circunstâncias que as rodeiam, como, por exemplo, “a nobreza e a educação; pois é provável que de bons pais nasçam bons filhos, e que o carácter corresponda à educação recebida”. Já a censura, segundo Aristóteles, deriva dos contrários do elogio, ou seja, quando o torpe é usado no lugar da virtude. As gravuras das edições ornadas expressam as causas tanto do elogio como também do vitupério. Os retratos, principalmente de Dom Antonio de Solís e Hernán Cortés, e as gravuras que evidenciam as ações dos espanhóis expressam o elogio que o cronista empenha em seu discurso; já as que retratam as práticas indígenas, como a idolatria e os sacrifícios humanos, expressam o vitupério. Ambos os preceitos são amplificados na imitação aplicada na gravura, que impõe a competição entre a arte e o discurso.

Nessa competição, a gravura salta aos olhos do leitor – e espectador – em razão das próprias técnicas pictóricas aplicadas, principalmente a perspectiva e a recepção de luz. A perspectiva permite o julgamento tanto da proporção e simetria perfeitas do desenho, como, por exemplo, na composição de uma cidade, quanto a semelhança dos elementos retratados com a própria natureza. Ademais, as partes da gravura que se veem mais ao longe diminuem do mesmo modo como são vistas naturalmente pelos olhos. Portanto, como comentado anteriormente, a gravura imita o discurso do cronista como também a natureza. A recepção de luz é uma técnica decisiva para a perspectiva, pois, dependendo de onde se coloca a luz, os elementos ficam mais claros ou mais escuros criando a ilusão de profundidade na imagem. A luz e a sombra também fazem com que as coisas pareçam em relevo, que é o efeito mais louvado por Alberti (2009, p. 121) porque é o que confere maior prestígio ao pintor. Com a aplicação desses preceitos pictóricos, entre outros, a gravura afeta o leitor – e espectador – de forma mais vigorosa, pois, ao imitar não apenas o discurso mas também a natureza, ensina, agrada e persuade com mais eficácia e brilho. Essas considerações serão

retomadas no terceiro e quarto capítulos da tese, quando analisamos a competição entre as descrições das coisas e as gravuras.

As imagens analisadas no quarto capítulo ornaram o terceiro livro da *Historia* de Solís, que trata, fundamentalmente, da chegada de Cortés ao lago Texcoco e Tenochtitlán. Portanto, boa parte da narração é dedicada às descrições das cidades mexicanas e dos costumes indígenas. A competição que se estabelece entre as imagens e a narração do cronista amplifica uma determinada memória que se constrói sobre a própria conquista do México. As imagens são determinantes para persuadir o leitor – e espectador – sobre o desenho que se traça da conquista, legitimando-a a partir da tirania e barbárie dos povos indígenas. A *Historia* legitima a conquista a partir dessas tópicas, ensinando, deleitando e persuadindo o leitor do engenho de Hernán Cortés tanto na guerra como no discurso, bem como de sua predestinação para a concretização da conquista. As imagens construídas, com *evidentia*, pelo discurso de Solís são imitadas e emuladas pelas gravuras, o que amplifica a memória construída, principalmente sobre os povos indígenas.³⁸

Sobre os temas figurados nas gravuras, adiantamos que na edição toscana, além dos retratos, a ornamentação é composta por vinhetas de abertura e remate dos resumos introdutórios dos cinco livros. As imagens sobre as batalhas, que pertencem ao gênero épico porque figuram a narração de ações, destacam-se, pois foi através delas que se concretizou a conquista. Ao lado delas, há também gravuras que figuram as práticas indígenas, que são consideradas de natureza repugnante e digna de censura e vitupério para o século XVII. Na edição castelhana de Bruxelas, a ornamentação conta com várias vinhetas decorativas além de duas que tratamos como alegóricas por figurarem conceitos abstratos a partir da representação de deuses e artes, como Marte e Minerva, as Letras e a História. Uma delas apresenta o retrato em forma de busto de Solís, razão pela qual será analisada no tópico sobre a prosopografia e os retratos. Nessa edição, também temos estampas com mapas e representações das descrições das regiões e das cidades mexicanas, que pertencem ao gênero da topografia, além de estampas nas quais são figuradas as batalhas e os costumes indígenas. Como já observado, a edição inglesa de 1724 apresenta algumas das estampas da edição de 1704, além de uma nova gravura

³⁸ É útil lembrar que a conquista da Nova Espanha e do México não se concretiza apenas com a espada, mas também com a pena, ou seja, pela armas e pelas letras. Este tema será desenvolvido e analisado na competição entre os retratos de Hernán Cortés e a prosopografia composta por Solís.

sobre o encontro de Cortés e Moctezuma, dois novos mapas e um retrato de Cortés diferente da edição toscana.

Na impossibilidade de analisar todas as vinhetas e estampas das edições que compõem o *corpus* da tese, fizemos um recorte do total de gravuras, as quais foram divididas em dois grupos de descrições: coisas e pessoas.³⁹ No primeiro, foram inseridas as estampas da edição castelhana de Bruxelas que imitam e competem com as topografias e as descrições dos costumes indígenas, como o sacrifício e os bailes festivos. No segundo grupo, foram inseridos a vinheta que retrata Solís em forma de busto, da edição de Bruxelas, os retratos de Solís, Cortés e Moctezuma, que adornam a edição toscana, e o retrato de Cortés da inglesa. As gravuras que imitam a narração das batalhas foram excluídas do *corpus* das gravuras da tese. Salientamos que a análise da narração das batalhas da conquista do México foi empreendida de forma primorosa por Alfonso Mendiola em seu trabalho.

Sobre as vinhetas, é útil destacar que são comuns nas edições as vinhetas decorativas, cuja função é, apenas, assinalar o início e o fim dos livros. Como esse tipo de gravura não tem relação direta com o discurso, não há possibilidade de se encaixarem no estudo aqui proposto. Os livros II, III, IV e V da edição de 1704, por exemplo, são ornados com a mesma vinheta, que inserimos abaixo.

Ainda que não esteja relacionada diretamente à narração da *Historia*, vemos na vinheta a junção de elementos bélicos – como canhões, garruchas, armas brancas e escudos –, musicais – como tambor, viola e lira – e matemáticos – um esquadro quebrado na extremidade esquerda. No centro, temos uma figura alada, que se assemelha a um anjo, com duas trombetas na boca, de onde saem fitas esvoaçantes. As

³⁹ Como já observado em outros momentos deste primeiro capítulo e também na introdução.

fitas parecem simbolizar o ato da fala, cuja extensão de sentido seria a própria narração, que dá notícia de fatos sangrentos e violentos, logo, memoráveis. Essa figura, apesar de sinistra, dá suavidade à junção de tantos elementos bélicos, além de determinar o movimento do vento, que sopra de oeste para leste, que percebemos em sua veste.

Como vinheta de remate, os capítulos mencionados acima trazem, como motivo de adorno, vasos, flores e frutas, como mostram os recortes abaixo.

Para um espectador atual, em um primeiro momento, é possível a relação dessas vinhetas com as pinturas de Albert Eckhout. Pensamos que essa relação pode ser realizada em virtude de uma memória coletiva, ou seja, um inventário de lugares-comuns que é acessado para adornar a História, afinal esses lugares estão pressupostos na invenção e na recepção do texto e da imagem. Consequentemente, percebemos que nas gravuras que ilustram o Novo Mundo, não há ‘realismo’, mas sim tópicos retóricas e pictóricas que são acessadas e repetidas tanto pelo historiador como pelo pintor, e reconhecidas pelo leitor e espectador.

Para finalizar, destacamos o juízo do editor Juan Mommarte (apud CAYUELA, nota 109, p. 110) sobre a primeira edição ornada do *Engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha*, publicada em Bruxelas em 1662, que evidencia a pertinência do ver frente ao ouvir, e também o ler:

[...] si en todas las Impresiones de España solamente se había impreso su Vida [de Don Quijote] con letras, yo la ofrezco grabada también en estampas, **para que no sólo los oídos, sino también los ojos tengan la recreación de un buen rato, y entretenido pasatiempo, que hace**

muchas ventajas, principalmente en los casos arduos, y aquellos que son como Norte de todos los demás, el representarse al alma, así como con las palabras, también con el ejemplo.⁴⁰

Pelo fragmento, vemos como as gravuras apresentam vantagens para o leitor, ou espectador, e também para o editor, pois é um ornamento que valoriza a edição. Além de adorno, na competição com o discurso, a gravura busca e alcança, de forma mais intensa e vigorosa, os mesmos efeitos do texto, ou seja, *docere*, *delectare* e *movere*.

⁴⁰ Grifos nossos.

CAPÍTULO II

Os paratextos – discursos autorais e oficiais

1. A materialidade do livro e o frontispício

Pensamos como Anne Cayuela (1996) que o livro e sua materialidade carregam consigo uma memória. A materialidade é a transformação da escrita em objeto de leitura, ou seja, o manuscrito torna-se livro, que poderá ser manuseado e lido por aquele que tiver acesso a ele. Obviamente, o manuscrito também é objeto de leitura, no entanto sua materialidade não é a mesma de uma edição impressa, logo, seu círculo de leitura é mais restrito. O livro possibilita a ampliação do número de leitores, sendo que alguns deles podem também ser os leitores de manuscritos, mas esse privilégio não se estende a todos. Aliás, é útil lembrar que nos séculos XVI e XVII ler era um privilégio da elite, ou seja, de uma pequena parte da população. Claude Larquié¹ pondera que, nessa época, dois terços dos espanhóis não sabiam ler e escrever, nem calcular. Ele precisa que em Madri, na segunda metade do século XVII, perto de 55% não sabiam assinar o próprio nome, assim, conclui que, na capital, a maioria da população estava excluída do prestígio da escritura, logo, também da leitura.

O privilégio da leitura de manuscritos e determinados gêneros de livros, como a História, pertence, primordialmente, aos homens discretos.² Covarrubias (1943, p. 475) define o discreto como “*el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar*”.³ A descrição, qualidade do discreto, permite distinguir e reconhecer como as coisas são⁴, afinal é um tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política da racionalidade de Corte, logo, pode, ao mesmo tempo, ser afetado pela arte e ajuizá-la.⁵ Desse modo, tanto o manuscrito quanto sua

¹ LARQUIÉ, Claude. “Aspectos de la sociedad madrileña del siglo XVII: Los grupos marginados”. In: *Historia y documentación notarial. El Madrid del Siglo de Oro*. Jornadas celebradas en Madrid (2-4 de Junio de 1992). Dirigidas y coordinadas Don Antonio Evías Roel, Consejo General del Notario, Colegio Notarial de Madrid. Madrid: 1992. p. 93-103. Apud CAYUELA, Anne. *Op. cit.*, p. 84.

² O conceito de ‘homem discreto’ foi apresentado na introdução da tese. Aqui, apenas pontuamos outras considerações a seu respeito que convergem para a mesma ideia.

³ Verbete *DISCERNIR*.

⁴ Para Gracián (1969, p. 133), em *El héroe: El discreto*, a verdade é o complemento da descrição, tendo sido chamada por Sêneca como “*el único bien del hombre*” e por Aristóteles como “*perfección del hombre*”. Por isso, Gracián afirma que não pode deixar de dizer a verdade, “*por no faltarme a mí misma*”.

⁵ O oposto do discreto é conhecido, comumente, como vulgo, termo utilizado com frequência em alguns prólogos do Século de Ouro. Como exemplo, Cayuela (1996, p. 86) destaca um fragmento do prólogo de José Alcázar para *Ortografía castellana* do fim do XVII em que vulgo é apresentando em termos do grupo profissional ao qual pertence: “*No son el vulgo los ciudadanos, ni los maestros de las artes más nobles, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los litereros y otros semejantes*”.

edição em livro podem ser objetos de leitura dos homens discretos, mas não do vulgo, cujo acesso se restringe, no máximo, à materialidade do manuscrito.

A materialidade permite perceber os elementos que transformam o manuscrito em livro. Entre eles, há aqueles que são puramente ornamentais, cuja função é tornar a disposição do texto e sua organização mais prazerosa, como exemplo temos as vinhetas, as capitulares e os traços. Ao lado desses, há outros elementos que, no conjunto, engendram um lugar que é marcado pelo encontro entre o texto e o leitor, que, por sua vez, está permeado pela leitura dos primeiros leitores, ou seja, os discretos. A esse lugar chamamos, a princípio, de parte introdutória, que é composta pelo frontispício, pelas dedicatórias, censuras e aprovações. Esses textos preliminares, juntamente com os elementos puramente ornamentais, são tratados por parte da crítica como paratextos, termo cunhado em 1982 por Gérard Genette em *Palimpsestes*.⁶

Para Cayuela (1996, p. 133), o paratexto, além de ser o lugar do primeiro encontro entre o texto e o leitor, é também onde se cria uma imagem que o acompanhará ao longo do livro: a imagem de um autor que, desde o frontispício, se oferece através da marca de seu estado civil, que se desdobra nas apresentações escritas por outros e, finalmente, se apresenta e representa a si mesmo nos textos preliminares autorais. Sobre o autor, entendemos que ele nasce no ato da leitura, pois, levando em consideração Foucault (2006, p. 274), o autor não é um conceito mas uma função, e esta é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.

Os paratextos, ou seja, a parte introdutória do livro – o frontispício, as censuras do Estado e da Igreja (aprovações e licenças), as preliminares autorais (dedicatórias e prólogos) – contribuem para a construção da função de autor e significação do texto, logo, da obra que precedem. Com exceção do prólogo ao leitor e das dedicatórias autorais, tratamos, como Cayuela, as demais preliminares como ‘discursos oficiais’, que são manifestações de controle político e teológico, logo, também moral, sobre a produção impressa. Além desse controle, esses discursos avaliam o engenho do autor e

⁶ O paratexto é um dos cinco tipos de relações ‘*transtextuelles*’ apresentadas por Genette (1982, p. 9): « *Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son **paratexte** : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au text un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.* ». Grifo nosso.

a adequação do estilo empregado, ou seja, baseiam-se em preceptivas retóricas para ajuizar a obra. No caso de Solís, são os discursos oficiais que aprovam e comprovam sua autoridade como cronista e de sua *Historia* como modelo a ser imitado e emulado. Assim, legitimam, de forma elogiosa, que Solís alcançou a emulação das Histórias que imitou. Ao ser aprovada por todas as instâncias, a obra envolve-se dessa autoridade legitimada, passa a ser digna de imitação, pois é, ela mesma, a emulação de outras Histórias. As aprovações também legitimam para o leitor que a obra é útil porque traz o ensinamento moral exigido pelo decoro cristão, pois, ao narrar as ações da conquista dos povos da Nova Espanha e do México, ensina ao leitor como ser virtuoso, imitando os bons exemplos, e como fugir dos vícios.

Dos treze discursos que compõem a parte introdutória da primeira edição da *Historia* de Solís, nove são oficiais: censura, licença, certificação, errata, taxa, discurso do rei e três aprovações. Abaixo, a tabela nos possibilita ver, com mais clareza, as instâncias obrigatórias para que uma obra fosse impressa nos séculos XVI e XVII. A organização segue a ordem cronológica de escrita dos discursos oficiais. Adiantamos que essa ordem não é a seguida na impressão do livro, o que trataremos oportunamente.

DISCURSO	DATA
<i>Aprobacion del Revendissimo⁷ Padre Diego Jacinto de Tebar, Provincial de la Compañia de Jesus, por la Provincia de Toledo.</i>	24/05/1683 <i>Madrid, à 24 de Mayo de 1683.</i>
<i>Licencia del Ordinario. Inquisidor Doctor Don Antonio Pasqual.</i>	09/06/1683 <i>Madrid à nueve de Junio de mil seiscientos y ochenta y tres años.</i>
<i>Aprobacion de Don Nicolas Antonio, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y Fiscal en el de la Santa Cruzada.</i>	14/07/1683 <i>Madrid catorze de Julio de mil seiscientos y ochenta y tres.</i>
<i>El Rey</i>	16/08/1683 <i>Madrid à diez y seis dias del mes de Agosto de mil y seiscientos y ochenta y tres años.</i>
<i>Aprobacion del Licenciado D. Luis de Cerdeño y Monzòn, Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad en el Supremo de Castilla, y de las Indias.</i>	13/05/1684 <i>Madrid á treze de Mayo de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>
<i>Censura del Excelentissimo Señor Don Gaspar de Mendoza Ibañez de Segovia, Cavallero de la Orden de Alcantara, Marquès de Mondejar, de Valhermoso, y de Agropoli, Conde de Tendilla, Señor de la Provincia de Almoguera, Alcayde de la Alhambra, General de la Ciudad de Granada, Exc.</i>	17/11/1684 <i>Madrid, y Noviembre 17 de 1684.</i>

⁷ Transcrevemos os títulos dos discursos conforme a edição *princeps*. Trata-se aqui do tratamento “*Reverendísimo*”.

<i>Erratas</i>	28/11/1684 <i>Madrid, y Noviembre 28 de 1684.</i>
<i>Certifico “Diego de Urbina Samaniego”</i>	05/12/1684 <i>Madrid à cinco dias del mes de Diziembre de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>
<i>Tassa</i>	06/12/1684 <i>Madrid à seis de Diziembre de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>

A primeira instância para a aprovação do livro é a religiosa, padre Diego Jacinto de Tebar ajuíza a obra cumprindo o mandato do inquisidor Doutor Dom Antonio Pasqual, que assina a *Licencia del Ordinario*. O rei toma a palavra, ou seja, o discurso, após as aprovações eclesiásticas e a de Dom Nicolas Antonio, que é membro de seu conselho. Na sequência, temos mais um discurso do Conselho de Sua Majestade, que é o do licenciado Dom Luis de Cerdeño y Monzón, e a Censura de Dom Gaspar de Mendoza. Os três últimos tópicos cumprem uma função de cunho mais burocrático.

Ao comparar a primeira edição com as demais, que formam o *corpus* da tese, percebemos, como citado no primeiro capítulo, que a parte introdutória é a de maior flexibilidade para os impressores,⁸ pois é a que sofre mais modificações, tanto de exclusão como de mudança na ordem de impressão dos tópicos que são mantidos.⁹ É comum, em todas as edições, a inclusão da dedicatória do tradutor ou impressor ao mecenas; assim, a posição servil passa a ser deles em agradecer e oferecer o livro a quem possibilitou, financeiramente, sua nova existência. Na edição toscana de 1699, o impressor Giovan Filippo Cecchi dedica a edição ao ‘*Illustrissimo Signor Senator Vieri da Castiglione*’, na sequência dirige-se ao leitor com o texto “*A chi legge*”. A edição em castelhano, impressa em Bruxelas em 1704, traz a dedicatória do impressor Francisco Foppens ao ‘*Serenissimo Señor Maximiliano Emanuel, Duque de las dos Bavieras*’ e presenteia o leitor com o panegírico “*Vida del autor*” escrita por Dom Juan de Goyeneche. Na edição inglesa de 1724, o tradutor Thomas Townsend dedica a

⁸ O nome do impressor é mencionado em todas as edições, acreditamos que à sua função esteja somada a de editor.

⁹ Em comparação com a parte introdutória da edição *princeps*, a toscana mantém as dedicatórias de Solís ao rei e ao Conde de Oropesa e o prólogo ao leitor, além da censura do ‘*Señor Don Gaspar de Mendoza Ibañez de Segovia*’. A edição de 1704 elimina as dedicatórias de Solís, mas mantém o prólogo aos leitores e a censura de Dom Gaspar; os demais discursos oficiais, como aprovações e certificação, são impressos no final da obra após o índice das coisas notáveis juntamente com a “*Suma del Privilegio*” do rei Carlos II para que Francisco Foppens possa imprimir a *Historia* de Solís por nove anos. A edição inglesa elimina toda a parte introdutória, com exceção das erratas que são impressas no final do livro. Essas alterações podem ser visualizadas na tabela das edições consultadas da *Historia* que consta do “Apêndice” da tese.

edição para ‘*His Grace James Duke of Chandos*’ e escreve um prefácio ao leitor sobre a importância singular da conquista do México.¹⁰

As dedicatórias nos possibilitam compreender como as relações intelectuais e econômicas entre autor, tradutor, impressor e mecenas, logo, a nobreza, condicionavam a produção do livro. O mecenato e a nobreza são dois elementos indissociáveis e a dedicatória está no centro da problemática:

L’écrivain qui dédie une œuvre à un noble, comme c’est l’usage, **se met dans une position d’infériorité**, reconnaît ou feint d’accepter la nécessité de l’ordre et de l’harmonie à l’intérieur de la société et l’existence d’une minorité dirigeante qui garantisse l’équilibre. **Il présente le noble comme un être supérieur à la masse des hommes** à laquelle il appartient, dont les qualités se transmettent de père en fils. **Cette auréole de supériorité économique et intellectuelle du noble**, cette soumission envers lui est la caractéristique essentielle de la dédicace qui, comme les blasons qui ornaient les façades des grandes demeures, en rappelant l’origine de la famille, son degré de noblesse, ses prouesses, orne la façade des livres, devenu à ce titre instrument d’ostentation, non pas pour l’écrivain mais pour le noble. (CAYUELA, 1996, p. 66)¹¹

Nas edições inglesa e toscana, a condição de inferioridade é assumida pelo tradutor e impressor, assim como Solís assume essa condição na edição *princeps*, pois o nobre deve ser reverenciado como um ser superior à classe de homens a qual pertencem. Como afirma Cayuela, essa auréola de superioridade econômica e intelectual do nobre é a característica essencial de todas as dedicatórias, assim como o são os brasões que ornaram a capa ou o frontispício dos livros. Logo, o primeiro lugar em que se pode ler e ‘ver’ essa hierarquia social é no frontispício das edições. Na edição *princeps*, por exemplo, após o nome de Solís, são inseridos aqueles a quem a obra é dedicada e que possibilitaram, em graus diferentes, a sua publicação: o Rei e o Conde de Oropesa. A

¹⁰ A tradução nos séculos XVI e XVII é propagada como um trabalho prazeroso que é realizado nas horas livres, ou seja, seria o resultado do deleite proporcionado pela leitura da obra. Esse é o lugar-comum repetido nas dedicatórias das edições inglesa e toscana. Thomas Townsend afirma que “*The Translation was the Employment of my leisure Hours in Country Quarters, in the Kingdom of Ireland*”, e o impressor Giovan Filippo Cecchi afirma sobre o tradutor que “*che l’invogliò di tradurla per puro suo divertimento in quell’ore, che da i privati affari, e da i pubblici impieghi gli rimanevano.*”

¹¹ Grifos nossos.

disposição dos nomes indica que a relevância deles é tão importante quanto a do autor, ou ainda, que a existência deste só é possível pela benevolência de ambos.

As dedicatórias evidenciam que a publicação de um livro depende dos favores de um investimento financeiro de um nobre, que pode gerar ao autor e impressor tanto benefícios como perdas em função da aquisição do objeto por uma clientela. Dessa forma, esses discursos também podem ser lidos como eco de uma preocupação autoral e editorial, pois é o lugar em que ambos – autor e impressor – manifestam os acordos e as dificuldades que enfrentaram para ‘dar à luz’ a obra. Lembramos aqui que o privilégio do autor sobre sua obra dura apenas dez anos, por este motivo, a *Historia* de Solís alcança o sucesso editorial após esse período, pois a maioria das traduções e reedições é do último decênio do século XVII. É útil destacar, ainda, que o impressor apenas investe em determinada obra porque tem certeza de que ela é rentável, pois sua principal preocupação é a rentabilidade.¹² Já o mecenas não busca apenas o retorno financeiro de seu investimento, mas principalmente o reconhecimento da nobreza.

Os direitos e as obrigações do autor e impressor são estabelecidos, na edição *princeps*, pelo discurso do rei, que institui, com rigidez, as regras e as leis de publicação, impressão e circulação do livro sob pena de multas e confisco dos exemplares de qualquer pessoa que descumpra as ordens de Vossa Majestade. O discurso é moldado por informações essencialmente burocráticas, pois se refere, fundamentalmente, a conceder a licença de impressão, estabelecer os direitos do autor e as regras de circulação do livro, como comprova o fragmento:

Por quanto por parte de vos D. Antonio de Solís nuestro Secretario, Oficial segundo de Estado, y Choronista mayor de las Indias, se nos hizo relacion aviades cõpuesto un Libro, de que haziades demonstracion, intitulado *Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentional, conocida por el nombre de Nueva España*; suplicandonos fuessemos servido de **concederos Licencia, y Privilegio para poderle imprimir, y vender por tiempo de diez años, cõ las prohibiciones ordinarias: y haziades demõstracion de la licencia del Ordinario Ecclesiastico**. Y visto por los del nuestro Consejo, y como por su mandado se hizieron las diligencias, que la **Pregmatica ultima**, hecha sobre la impression de

¹² Pelas inúmeras traduções e reedições da *Historia* de Solís, constatamos o quanto seu livro foi considerado um excelente investimento, provavelmente o fato de estar envolta em autoridade legitimada contribuiu para esse êxito.

los Libros dispone, **fue acordado dar esta nuestra Cedula en la dicha razon.** Por la cual os damos licencia, y facultad, para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que han de correr, y contarse desde el dia de la fecha de esta nuestra Cedula en delante, Vos, ò la persona que vuestro poder huviere, y no otra alguna **podais imprimir, y vender el dicho Libro,** que de suso se haze mencion, **por el original, que en el nuestro Consejo se viò, que và rubricado, y firmado al fin de Gabriel de Arestì y Larrazaval,** nuestro Secretario, y Escrivano de Camara; con que antes que se venda le traygais ante ellos, juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha impression està conforme à èl, y traygais fee en publica forma, como por Corrector por Nos nõbrado se viò, y corrigiò la dicha impression por su original. (SOLÍS, 1684, s/pág.)¹³

Pelo discurso, sabemos que o cronista apresentou sua obra juntamente com a licença do ordinário eclesiástico, que é firmada pelo inquisidor Dom Antonio Pasqual, para pedir a permissão do rei para imprimi-la. O rei concede o privilégio após a obra ser examinada por seu conselho e adverte que a impressão deve seguir o original rubricado e firmado no final por Gabriel de Aresti, que é também quem estabelece a taxa, ou seja, o preço, após todas as instâncias. Antes da encadernação, o livro deve retornar ao conselho para comparação com o original para que sejam feitas as erratas, as quais ficaram a cargo do licenciado Dom Simon Joseph de Olivares. Para que as regras sejam cumpridas rigorosamente, a cédula institui que o impressor não imprima o início nem o *primero pliego*, ou seja, o primeiro caderno, nem entregue mais de um exemplar ao autor, pois, antes de ser comercializado, o livro deve ser encaminhado ao conselho para correção e fixação da taxa. Após essas etapas, o impressor deve finalizar a impressão, inserindo no primeiro caderno a cédula do rei, as aprovações, a taxa e as erratas, sob pena de incorrer em desobediência às regras e leis dos reinos sob domínio da Coroa espanhola. Ao final, é estabelecida a multa de *cinquenta mil maravedis* a quem imprimir ou vender o livro sem a licença do autor. Desse valor, um terço é destinado para a *Camara Real*, outra terça parte ao juiz e a última para quem denunciar a infração. A leitura do discurso nos permite compreender o funcionamento das instâncias de aprovações que envolviam a publicação e a circulação de uma obra. No entanto, é

¹³ Em todas as citações da *Historia* de Solís neste capítulo, os arcaísmos são mantidos e os grifos são de nossa autoria.

provável que, embora houvesse um esforço para que as regras fossem obedecidas, essas instâncias nem sempre eram cumpridas.

Como aventado, o primeiro lugar em que se estabelece e se divulga a hierarquia social, que envolve a publicação e a circulação de uma obra, é no frontispício, que é a página que abre o livro.¹⁴ É essa página que põe o leitor em contato direto com autor, ou tradutor, impressor e mecenas, e todos eles submetidos a uma figura de maior autoridade que é o rei. Cayuela defende que a representação do autor acontece a partir de duas linguagens, a pictórica e a verbal. Na verbal, temos o nome do autor, o prólogo, a dedicatória, a censura, a aprovação, ou seja, os textos escritos. Na pictórica, temos a disposição do nome no frontispício, a inclusão de um retrato, ou mesmo a imagem das palavras. A autora afirma que ambas são parâmetros para se considerar na leitura da obra em si. Entendemos que a linguagem pictórica inclui, também, a própria imagem da página, pois é nesse espaço que o leitor toma conhecimento das primeiras informações, as quais devem estar moldadas de forma agradável. Essa forma é pautada, inclusive, pela escolha do desenho da letra e dos elementos que ornem as informações obrigatórias, que devem ser organizadas de modo a ressaltar que se trata de uma obra legitimada pela sociedade de corte. Para iniciar a leitura do frontispício, julgamos pertinente compará-lo à primeira página do manuscrito para ver como se dá sua materialidade.

¹⁴ Lembramos que a capa, normalmente, não apresenta as informações sobre a obra em virtude da encadernação. A *Historia* de Solís, por exemplo, tem ao todo 592 páginas, destas, 548 são dedicadas à narração da conquista do México e as demais às partes introdutória e final.

No frontispício (ao lado direito), o desenho da letra e os fios adornam e organizam a página, cujas informações estão dispostas de forma organizada e agradável. O único elemento que se repete em ambas é o título, e é justamente este que nos chama a atenção em razão de uma pequena diferença, que, aos nossos olhos, é bem significativa. No manuscrito, Solís indicou como título “*Historia // De la Conquista, Población, y // progresos de la // America Septentrional // conocida por el nombre de // Nueva Espana*”; o frontispício apresenta em maiúsculas “*HISTORIA // DE LA CONQUISTA // DE MEXICO, // POBLACION, Y PROGRESSOS // DE LA AMERICA SEPTENTRIONAL, // CONOCIDA POR EL NOMBRE // DE // NUEVA ESPAÑA*”. Na imagem das duas páginas, o gênero ao qual pertence a obra é a primeira palavra em destaque, como que separado do título: *HISTORIA*. Essa particularidade prevê que o leitor da obra deve conhecer os preceitos desse gênero, cujo estilo é considerado sublime e elevado. Portanto, logo de entrada, temos a indicação de que a obra é direcionada a um público específico, ou seja, os discretos.

Ainda que o gênero se repita em ambas as páginas e seja o primeiro a ser destacado, o que mais chama a atenção é a inclusão da palavra ‘*MEXICO*’, que está

ausente da primeira página do manuscrito. Aliás, em todos os discursos oficiais é mantido o título do manuscrito ou parte dele, como mostra a tabela:

DISCURSO	TÍTULO DO LIVRO
<i>Aprobacion del Revendissimo Padre Diego Jacinto de Tebar</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>Licencia del Ordinario</i>	<i>Historia de la Nueva España</i>
<i>Aprobacion de Don Nicolas Antonio</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>El Rey</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>Aprobacion del Licenciado D. Luis de Cerdeño y Monzón</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>Censura del Excelentissimo Señor Don Gaspar de Mendoza</i>	<i>Historia de Nueva España</i>
<i>Erratas</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>Certifico “Diego de Urbina Samaniego”</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>
<i>Tassa</i>	<i>Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España</i>

A mudança do título no frontispício, bem como sua disposição gráfica, que provavelmente foi proposta pelo impressor, ou editor, divide-o em dois: título – *HISTORIA DE LA CONQUISTA DE MEXICO* – e subtítulo – *POBLACION, Y PROGRESSOS DE LA AMERICA SEPTENTRIONAL, CONOCIDA POR EL NOMBRE DE NUEVA ESPAÑA*. O título, por ter mais destaque, é aquele que prende o leitor porque explicita, em pouquíssimas palavras, o assunto da obra; aliás, é ele que fica na memória, instiga a curiosidade do leitor e direciona sua leitura. O subtítulo, por estar em segundo plano, inclusive pelo tamanho da letra, torna o que anuncia secundário. Desse modo, o tema do livro, que se divulga para atrair o leitor, é a conquista do México, afinal esta é a que mais se destaca dentre as ações memoráveis de Hernán Cortés na Nova Espanha. Para corroborar com essa primeira leitura sobre a disposição do título e subtítulo, é útil mencionar uma parte do último capítulo da *Historia* de Solís, que se encerra, exatamente, com a queda de Tenochtitlán:

Preso Guatimozin, y rendida la Ciudad, Cabeza de aquel basto Dominio, vinieron à la obediencia, primero los Principes Tributarios, y despues los Confinantes: unos à la opinion, y otros à la diligencia de las Armas: y se formò en breve tiempo aquella gran Monarquia, que mereciò el nombre de Nueva España: debiendo el Maximo Emperador Carlos Quinto à Fernando Cortès, no menos que otra Corona digna de sus Reales Siens. Admirable Conquista! y muchas vezes Ilustre Capitan! de aquellos que producen tarde los Siglos, y tienen raros exemplos en la Historia. (SOLÍS, V, XXV, 1684, p. 548)

Para o leitor, inclusive do século XXI, a narração termina de forma abrupta; Arocena afirma que a crítica aventou a possibilidade de que Solís pensava em escrever uma segunda parte, o que não se concretizou.¹⁵ Na *Historia*, a conquista encerra-se com a prisão de Guatimozin, sendo que o leitor não é informado sobre o que aconteceu depois, ou seja, como se deu, de fato, a conquista da Nova Espanha, cujas ações sabemos que perduraram ao longo de todo o século XVI. Nem mesmo o destino de Hernán Cortés após a queda de Tenochtitlán, bem como seu retorno para a Espanha, é mencionado no final da obra. Essas observações validam a primeira leitura do título – *Historia de la conquista de México* –, pois percebemos que a obra trata da conquista do México e de Cortés até que ele a concretiza, assim, o cronista cumpre com o objetivo que já está em destaque no frontispício. No que se refere à Nova Espanha, como indica o subtítulo, ele trata da população e dos progressos. Sobre a narração da vida de Cortés, este, de fato, não era seu objetivo primordial, pois Gómara já o havia feito. No fragmento, Solís afirma “y se formò en breve tiempo aquella gran Monarquia, que mereciò el nombre de Nueva España”, no entanto, não prossegue nem prosseguirá para nos narrar como essa monarquia foi formada. Nas últimas palavras, ainda sustenta que o imperador Carlos V deve a Cortés a coroa que ele conquista. Estendendo este sentido, compreendemos que, ao final, o império espanhol deve algo a Hernán Cortés, que foi ‘*Ilustre Capitan*’, por sua conquista admirável, e esta é o assunto primorial de sua *Historia*, como destacam a mudança e a divisão do título do manuscrito.

¹⁵ Essa possibilidade parece, de fato, ter existido para Solís que, na dedicatória ao rei, afirma que a obra trata da primeira conquista da Nova Espanha, levando-nos a entender que pensava em escrever sobre a segunda parte da conquista: “*Estas congruencias, Señor, me han sido necesarias, para vencer el miedo reverente, con que pongo à los Reales pies de V.Magestad esta primera conquista de la Nueva España, que andava obscurecida, ò maltratada en diferentes Autores [...]*”. (SOLÍS, 1684, s/pág). Grifos nossos.

Prosseguindo na leitura do frontispício, abaixo do título e subtítulo são inseridas as demais informações, sendo que a primeira é o nome do autor, que é inserido na forma de terceira pessoa: *‘ESCRIVIALA’*. Dessa maneira, não é a instância do autor que produz o enunciado, que é concebido, provavelmente, pelo impressor, cuja voz também se faz presente no frontispício. O nome do autor, em maiúsculas, evidencia sua origem social e profissão, a partícula *Don* é um dos elementos de prestígio, pois é um título honorífico dado “*al caballero e noble ya al constituido en dignidad*” (COVARRUBIAS, 1943, p. 482). Seu cargo, também de prestígio e autoridade, é apresentado abaixo de seu nome em letras maiúsculas e minúsculas: “*Secretario de Su Magestad, y su Chronista mayor de las Indias*”. Vemos que, no frontispício, o impressor insere em relevo não somente o estado civil como também a função social do autor, o que legitima a obra que se torna pública.

Em consonância com a apresentação do autor, portanto, em terceira pessoa, o cronista, com afetada modéstia – *‘LA PONE A LOS PIES’* –, dedica o livro ao *‘REY NUESTRO SEÑOR’*, informação que é incluída com o mesmo peso do nome do autor, pois o tamanho das letras e seu formato são iguais. Logo, a menção ao rei é tão pertinente quanto à do cronista; assim, podemos percebê-lo também como autor da *Historia*. Roger Chartier adverte-nos de que na dedicatória ao rei, este é louvado como o inspirador primordial do livro, ou seja, como o autor primeiro, é como se o cronista lhe oferecesse uma obra que já é sua.¹⁶ Na forma como dedica o livro está evidente a tópica da humildade, bem como a postura servil do cronista, que é decoroso e prudente ao colocar sua obra aos pés do rei, afinal está a seu serviço. No entanto, é pela mão do Conde de Oropesa que sua obra é publicada, ou seja, *mano* aqui é uma metáfora do financiamento, pois o termo pode ser usado, por extensão de sentido, como patrocínio, favor e piedade. A referência ao conde tem um peso menor na disposição gráfica se comparada ao autor e ao rei, pois é apresentada em minúsculas – *Conde de Oropesa* –, embora *‘EXCELENTÍSIMO SEÑOR’* tenha o mesmo peso. A voz do impressor, bem como a disposição de autoridades – autor, rei e mecenas –, demonstra que as relações

¹⁶ Segundo Roger Chartier (apud Mendiola, 2003, p. 353-354): “*Pero la dedicatoria al príncipe no se debe ver sólo como el instrumento de un intercambio asimétrico entre quien ofrece una obra y quien, como contraparte diferida y liberal, otorga su patronazgo. Es también una figura mediante la cual el príncipe es loado como el inspirador primordial, el autor primero del libro que se le presenta – como si el escritor o el sabio le ofreciese una obra que, de hecho, es suya. En esta figura extrema de la soberanía, el rey se convierte en poeta o en sabio, y su biblioteca no es solamente un tesoro que preserva riquezas amenazadas, o una colección útil para el público, o incluso un recurso de placeres privados. Se transforma en un espejo en el que se refleja el poder absoluto del príncipe*”. CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, p. 92.

hierárquicas são *reconhecidas*. Ao oferecer sua obra ao rei pela mão do conde, o autor reconhece e aceita a necessidade da ordem e da harmonia no interior da sociedade e a existência de uma minoria que garante o equilíbrio. O frontispício é o primeiro lugar de encontro entre o leitor e o texto, e nesse lugar o leitor se depara com uma obra legitimada pelas autoridades a quem a obra é dedicada: Rei e Conde; ademais de outras que firmam a censura e as aprovações. A ordem estabelecida no frontispício é seguida nos discursos autorais que abrem a obra, o primeiro é a dedicatória ao rei, seguido pela dedicatória ao conde. Ao pé do frontispício, o livro é legitimado também por ter sido impresso, em Madri, por Bernardo de Villa-Diego, que é impressor de Vossa Majestade.

Para efeito de comparação, incluímos aqui os frontispícios das edições que formam o *corpus* da tese para comprovar os lugares legitimados das informações que devem prevalecer no primeiro contato com o leitor:

As três páginas de frontispício das edições publicadas em Florença, Bruxelas e Londres, respectivamente, seguem a disposição da edição *princeps* e destacam o gênero – *ISTORIA*, *HISTORIA* e *HISTORY* – e a palavra *MEXICO*, pois ambas são representadas com o mesmo peso gráfico. A edição inglesa elimina o subtítulo, comprovando o quanto ele se tornou secundário para a divulgação do livro, bem como para sua leitura, optando pelo título “*THE HISTORY OF THE Conquest of MEXICO BY THE SPANIARDS*”. Nas edições de Florença e Bruxelas, o autor também é apresentado em terceira pessoa– ‘*scritta in castigliano da*’ e ‘*escriviòla*’ – e abaixo de seu nome, que também está em destaque, temos sua função. Sobre o autor, as edições de Florença e de

Londres evidenciam que se trata do secretário e historiador da Sua Majestade Católica. Nos três frontispícios, o lugar do impressor é o mesmo da edição *princeps*, ou seja, no pé da página após a cidade e a data de impressão.

Para finalizar, duas diferenças nos chamam a atenção, a primeira é que nas edições em línguas toscana e inglesa, após a menção ao cronista, temos o destaque para o tradutor, que aparece como um segundo autor.¹⁷ No entanto, somente o da edição inglesa se apresenta ao assinar a dedicatória, pois, na edição em toscano, o nome do tradutor não é mencionado nem mesmo nos textos introdutórios. A segunda diferença é que na edição em língua castelhana, publicada em Bruxelas, temos o destaque de que se trata de uma nova edição enriquecida com diversas estampas e aumentada com a vida do autor escrita por Dom Juan de Goyeneche. A toscana e a inglesa também são enriquecidas com gravuras, mas não ressaltam essa informação. Como observado no primeiro capítulo, a toscana inclui os retratos de Solís, Cortés e Moctezuma, além de diversas vinhetas que retratam as ações da conquista, a topografia da Nova Espanha e os costumes dos indígenas. A inglesa inclui algumas das estampas da edição de Bruxelas, além de uma nova imagem em que é figurado o encontro entre Cortés e Moctezuma. Um último ponto em comum é que as edições de Florença e Bruxelas exibem no frontispício a estampa de um emblema.¹⁸ Essas diferenças evidenciam algumas das funções do frontispício que, além de informar, deve persuadir com uma disposição gráfica agradável e, se possível, com alguma novidade para que o leitor adquira o livro.

¹⁷ Na dedicatória da edição toscana (1699), o impressor Giovan Filippo Cecchi afirma que o tradutor, em um primeiro momento, recusou a benevolência do Senador Vieri da Castiglione em financiar a impressão de sua tradução porque receava prejudicar a excelência do original. Desse modo, cria uma imagem de si mesmo como defensor zeloso da glória do autor e, ao mesmo tempo, modesto com seu trabalho de tradução.

¹⁸ A edição toscana insere o emblema da Academia da Crusca porque a tradução do castelhano esteve a cargo de um de seus acadêmicos, porém seu nome não é divulgado. A edição em castelhano de Bruxelas insere um emblema que, provavelmente, representa a Casa do impressor Francisco Foppens.

2. As dedicatórias autorais: ao rei e ao conde

As dedicatórias, bem como o prólogo ao leitor, são lugares onde o cronista enuncia a si próprio como leitor de sua obra, inventando, a partir de lugares-comuns, a imagem de si mesmo. Os discursos oficiais, que acompanham os autorais, reverberam essa imagem inventada pelo próprio cronista. Como nos lembra Borges, “*una de las obras más importantes de un escritor – quizá la más importante de todas – es la imagen que deja de sí mismo a la memoria de los hombres, más allá de las páginas escritas por él*”¹⁹. É a imagem inventada na parte introdutória, tanto por Solís como pelos primeiros leitores de sua obra, que lhe permite um futuro de glória e fama²⁰ como cronista, e que estas se estendam à conquista que narra, ao herói que a concretiza e à sua nação.²¹ Decorosamente, a glória e a fama são atribuídas, servil e humildemente, às figuras do rei Carlos II e do Conde de Oropesa, pois Solís, por pudor ‘regrado’, não ousa reivindicá-las em seu nome. Assim, temos a imagem de um homem discreto, que segue o decoro cristão, dedicado às letras, lembrando aqui que a correspondência entre a função social e o exercício da pena é um parâmetro particularmente de prestígio para os escritores dos séculos XVI e XVII.

O título da primeira dedicatória – ‘*AL REY NUESTRO SEÑOR*’ – repete a forma do frontispício, pois são lugares em que se reafirma, a partir do possessivo ‘*NUESTRO*’, o pacto de sujeição do autor, do mecenas, do impressor e dos leitores, consequentemente de todas as regiões dominadas pela Coroa espanhola, sob a proteção do mesmo soberano. Ademais, o destaque do gênero da obra no frontispício tem relação intrínseca com a dedicatória, pois um livro de História só pode ser dedicado a um rei, como evidenciam as primeiras linhas da dedicatória a Carlos II.

Llamò la Venerable Antiguedad Libros de Reyes à las Historias; ò porque se componen de sus Acciones, y Sucessos, ò porque su

¹⁹ Borges desenvolve esse conceito como base para a afirmação de que, pessoalmente, Wordsworth foi um poeta superior a Samuel Taylor Coleridge, de quem trata na aula de 16 de novembro de 1966. ARIAS, Martín; HADIS, Martín. *Borges Profesor*. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Edición, investigación y notas de Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecê Editores, 2001, p. 179.

²⁰ Fama quer dizer eternidade humana, aperfeiçoada natureza, superação da mortalidade, alvo enfim de toda poesia e pintura perfeitas, ou seja, de toda arte. Apud MUHANA, Adma. “Introdução”. In: *Op. cit.*, p. 46.

²¹ Esse termo é mencionado, frequentemente, nos discursos da parte introdutória. No prólogo ao leitor, por exemplo, Solís afirma sobre os historiadores estrangeiros: “*no pueden sufrir la Gloria de nuestra Nación, ni acaban de conocer lo que obran contra si en estas Cabilaciones: pues descubren la flaqueza de su Emulacion, y ordinariamente queda mejor el Imbidiado*”. Solís refere-se, obviamente, à nação espanhola; em outros momentos, usará o termo para se reportar ao México. Atualmente, tanto o México como a Espanha, bem como outras regiões da Europa do século XVI e XVII, não são considerados como uma nação, pois tal termo está carregado de implicações teóricas advindas, principalmente, da ideologia do XIX. Dessa forma, esclarecemos que usamos o termo com o mesmo sentido em que é mencionado nos discursos da parte introdutória, ou seja, para se referir a um determinado povo.

principal enseñanza mira derechamente a las Artes de Reynar; pues se colige de la variedad de sus Exemplos, lo que puede rezelar la Prudencia, y lo que debe abrazar la Imitacion. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

O conceito de História exposto atesta que uma obra deste gênero só pode ser dedicada à Sua Majestade porque seu principal ensinamento compreende as artes de reinar. A variedade de exemplos que se repete na narração das Histórias permite que o rei eleja as ações dignas de imitação e evite aquelas que podem macular a prudência. A imitação, seja para escrever, seja para reinar, é um exercício obrigatório, cujo fim é alcançar a emulação. Assim, cabe a Solís emular outros cronistas e historiadores como cabe aos capitães superar Cortés, e ao Rei Carlos II emular o Imperador Carlos V.

No final do terceiro parágrafo da dedicatória, Solís repete o lugar da prática da imitação como exercício maior da prudência, ressaltando a recomendação de que Carlos II deve seguir “*las huellas de sus gloriosos Progenitores*”:

[...] Y no faltan motivos que **inducen à la imitacion** para mayor exercicio de la Prudencia: pues hallará V. Magestad en la Historia de Nueva España un campo muy dilatado, **en que seguir las huellas de sus gloriosos Progenitores**, que miraron siempre la conservacion de aquellos Indios, y la conversion de aquella Gentilidad, como la principal riqueza, que se pudo esperar de las Indias. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A prudência, que deve ser a busca primordial da realeza e dos homens de corte, principalmente aqueles que são investidos de cargos públicos, é a virtude da inteligência mediante a qual se pode deliberar adequadamente sobre os bens e os males. Por ser uma virtude, “é necessariamente bela, e sendo boa, é digna de louvor” (ARISTÓTELES, 2005, 1366b, p. 125). Portanto, para que o reinado de Carlos II seja digno de elogio e louvor deve imitar o passado de glórias de seus progenitores, mais especificamente o de Carlos V, cujo reinado está repleto de atos memoráveis, como a conquista do México. Aristóteles afirma que os atos memoráveis serão mais belos quanto mais durável for a memória deles; assim, Solís almeja tanto a beleza como a durabilidade da memória ao publicar sua *Historia*.

Nas últimas linhas do fragmento, o elogio aos ‘*gloriosos progenitores*’ é justificado em razão do empreendimento de tão árduas conquistas com o fim de, unicamente, conservar os índios e convertê-los à santa fé católica. Assim, a conversão foi a maior, quiçá a única divulgada, riqueza das Índias. Esse juízo mostra que a

Historia está enredada por um olhar providencialista, aliás como todo o processo de conquista do Novo Mundo desde a notícia da chegada de Colombo. Para os séculos XVI e XVII, a História é observada desde o esquema bíblico da instituição eclesiástica, pois a verdade não se comprova, apenas se repete. A Espanha assume o plano bíblico de salvação – que prevê a vinda do anticristo²² e exige dos cristãos a evangelização de todo o orbe – para justificar as batalhas e as guerras empreendidas no Novo Mundo.²³ Por assumir esse papel, os castelhanos creem, e divulgam, que foram escolhidos por Deus para a tarefa e por isso contam com Seu auxílio. Solís afirma, no final do segundo parágrafo, que a empresa da conquista das Índias ainda admira ao mundo, sendo tão aplaudida que “*se atreve oy à no desmerecer la Real Proteccion de V. Magestad; como no desmereciò entonces los favores del Cielo, que alguna vez dispensò, en su defensa, los Fueros del Poder ordinario; mitigando, al parecer, lo impossible con lo milagoso*”. Desse modo, o leitor é instruído sobre o lugar de onde se narra a conquista do México, um lugar que é compartilhado por ele, que sabe que não há nada a ser desvendado e nenhuma verdade a ser comprovada, pois os fatos são exaustivamente conhecidos, inclusive aqueles que repetem a narrativa bíblica, cuja função é amplificar a interferência divina nas batalhas empreendidas na Nova Espanha. Portanto, o que diferencia a *Historia* de Solís das anteriores é o estilo, ou seja, a elocução empenhada, e não o assunto nem o modo providencialista como narra as ações heroicas de Cortés. Por fim, em sua narração, o natural e o sobrenatural, o impossível e o milagroso convivem sem estranheza, como acontece em tantas outras obras que tratam das conquistas do Novo Mundo.²⁴

²² A referência ao anticristo pode ser lida na primeira e na segunda epístola do apóstolo São João no Novo Testamento. Há muitas versões e traduções da Bíblia cristã, uma das que usamos para a tese é a antiga versão de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Essa edição foi revisada em 1960 e impressa na Coreia pelas Sociedades Bíblicas Unidas em 2006. Para referência ao antigo testamento, também foi consultada a *The Septuagint with Apocrypha: English*. Sir Lancelot C.L. Brenton. Originally published by Samuel Bagster & Sons, Ltd., London, 1851. O arquivo em PDF está disponível em <http://ecmarsh.com> desde 2010.

²³ De acordo com Alfonso Mendiola (2003, p. 391-392), no esquema medieval de correspondências e semelhanças entre a simbólica Jerusalém terrena e a Jerusalém celestial, o desenvolvimento figurativo desta última “*impulsó la comunicación profética, cuya preocupación principal consistía en anunciar la llegada del anticristo y la implantación terrenal del milenio de los justos, profetizado en Apocalipsis XX. La interpretación ortodoxa de este pasaje, hecha por San Agustín, declaraba que el reino de los justos había empezado ya, con el surgimiento de la Iglesia; sin embargo, la creencia en el advenimiento del anticristo, su derrota y la fundación del reino terrenal de los justos, ha sido una de las constantes del cristianismo. [...] el Juicio Final no podía llegar si a todos los signos anteriores no se les unía la liberación de Jerusalén, si no ¿contra quién lucharía el anticristo? La venida del anticristo exigía la previa cristianización de todo el orbe.*” Mendiola adverte que os conquistadores que chegam ao Novo Mundo carregam consigo esse simbolismo e tratam de observar os mesmos signos no novo ‘império gentil’ com o qual se deparam. Desse modo, os relatos da conquista do México devem revelar para a mentalidade cristã europeia a presença desses signos nas novas terras.

²⁴ A presença e interferência da providência também é mencionada na dedicatória de Francisco Foppens ao *Duque de las Dos Bavieras*, quando são rememoradas as inúmeras batalhas lideradas pelo Duque: “*Y si la desgracia permitiò que en la Batalla de Hochstett se interrumpiesse el curso de tantas, y tan señaladas Victorias, como hasta este dia mereciò la intrepidez de V. A. E. todos saben que no intervino en esta ocurrencia la mas leve falta de quanto la Providencia mas acertada supo advertir, Si no el ordinario, è inevitable Capricho de la Fortuna,*

No final do primeiro parágrafo, Solís afirma que a ‘*noble ousadia*’ de oferecer as obras aos ‘*Grandes Reyes*’ deve ser considerada como menos culpável, além de mais generosa, com os historiadores do que com os escritores, porque os primeiros ensinam aos maiores ouvintes, ou seja, aos reis:

[...] De cuyo principio nace, que la noble ousadia de los Escritores, que dedican sus Obras à los Grandes Reyes, sea menos culpable, o mas generosa en los Historiadores, que sin disputar su estimacion à las demàs Facultades, tienen por suyo el Magisterio de los Mayores Oyentes. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Com essa afirmação, Solís garante a utilidade de sua *Historia*, pois sua função de cronista está laureada pelo ‘*Magisterio de los Mayores*’, ou seja, dos príncipes e reis. Se é útil é porque ensina e deleita; ensinar e deleitar são fórmulas usadas pelos escritores para aprovarem suas obras, pois é a utilidade que garante a aprovação. Desse modo, a ‘ousadia’ – ou ‘atrevimento’²⁵ – de Solís deve ser perdoada porque é nobre, como é sua função e também a figura a quem ele dedica sua obra. No início do segundo parágrafo, Solís repete fórmulas de humildade e de sujeição ao rei para buscar sua benevolência e proteção; assim, afirma: “*Estas congruencias, Señor, me han sido necesarias, para vencer el miedo reverente, con que pongo à los Reales pies de V.Magestad esta primera conquista de la Nueva España, que andava obscurecida, ò maltratada en diferentes Autores [...]*”. Para dedicar sua obra ao rei, o cronista teve de vencer o medo respeitoso, e decoroso, que deve demonstrar, como se a obra não estivesse à altura de Vossa Majestade. Esse medo se desdobra ao longo da dedicatória em outras fórmulas de humilhação, que estão em consonância com os lugares de elogio à Vossa Alteza, pois quanto mais elogia o rei, mais se humilha o cronista.

No último parágrafo, Solís afirma que escreveu sua obra apenas para cumprir com sua função de cronista e não para alcançar a glória e a fama, afinal tal busca seria incompatível com a vida eterna que se espera de um cristão. Assim, reafirma sua posição subalterna e servil:

que quiso hazer alarde se su inconstancia, y lisonjear à tanto Enemigos, como la Embidia (mas poderosa que la propia conbeniencia de conserbar, y defender sus intereses la Libertad) coligò contra V. A. E.” SOLÍS. Don Antonio de. *Op. cit.*, 1704, s/pág. Grifos nossos.

²⁵ Palavras como ousadia e atrevimento são consideradas como fórmulas retóricas da *captatio benevolentiae*. Com elas, o autor constrói o seu lugar de humildade para pedir a proteção daquele a quem dedica a obra.

Pero no es mi animo, que V. Magestad se digne de conceder el oydo à las advertencias de una lección, que avrà perdido parte de su grandeza en la **negligencia de mi Pluma**: solo aspiro à que V. Magestad me permita su Nombre, para ilustrar la frente de mi Libro; y no sin algun Titulo, que dà bastante razon à **mi disculpa**; pues se deve à V. Magestad quanto escriven sus Chronistas; y yo pago, con este **corto caudal de mis estudios**, la deuda de mi Profession. Deuda, en cuyo reconocimiento desea **manifestarse mi humildad**; y puede mal encubrirse mi ambicion, pues busco, para su desempeño, **la gloria de tan alto Patrocinio**, y hallo en la sombra de V. Magestad todo **el esplendor que falta en mis Escritos**. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A ras del suelo, como se diz em espanhol, assim se posiciona Solís ao final da dedicatória ao imitar e repetir fórmulas da tópica de humildade que evidenciam sua dependência e sujeição ao rei, sedimentando a imagem que inventa de um cronista decorosamente servil. A glória, que não pode reivindicar em seu nome, é transferida para a figura do rei, logo, sua humildade está em consonância oposta ao encômio das obras e circunstâncias, logo, da nobreza e educação, de Vossa Majestade. Na última oração – “y hallo **en la sombra de V. Magestad todo el esplendor que falta en mis Escritos**” –, uma engenhosa aliança entre duas palavras, e ideias, opostas ressalta que a grandiosidade do rei está presente até mesmo em sua sombra, a qual irradia o esplendor que falta aos escritos do cronista. ‘Sombra’, aqui, abarca os sentidos de proteção, asilo, favor e defesa. Em extensão, a proteção esplendorosa que pede na dedicatória é também para sua *Historia*, que poderá ser defendida, assim como o cronista, dos leitores injustos e pedantes, além dos falsos discretos, pela sombra do rei.

Em consonância com o encômio e o louvor que empenha à figura de Hernán Cortés e aos gloriosos progenitores de Carlos II, Solís aplica o vitupério aos astecas:

[...] una **Monarquia de Príncipes Barbaros**, que se dilatò sin otro derecho que el de la Guerra; y se perdiò à **fuerza de Tiranias**: cuya **desolacion**, mirada como **castigo de atrocidades**, inclina la voluntad à las **virtudes contrarias**; pues habla tambien con los Reyes Justos la ruyna de los **Tiranos**. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A tirania do império asteca provoca a desolação, que é vista como castigo em razão das atrocidades cometidas durante o tempo em que dominaram a Nova Espanha. Vemos que

o olhar de censura também é providencialista, pois afirma que as ações contrárias à virtude sofrerão com os castigos, obviamente, divinos.

Na dedicatória ao rei, são evidentes os preceitos que regem a *Historia* de Solís, que, em razão do gênero, aproximam-se do epidítico, ou demonstrativo: o elogio, que abrange o louvor e o encômio, e o vitupério, que abarca a censura. O objetivo de quem elogia ou vitupera é discorrer sobre a virtude e o vício, o belo e o vergonhoso. Segundo Aristóteles (2005, 1366b, p. 125):

“[...] o belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois sendo boa, é digna de louvor. A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda sorte e em todos os casos”.

Obviamente, o vício é o contrário da virtude e o vergonhoso do belo. Aquele que lê a dedicatória ao rei, depara-se com as regras do lugar de onde Solís lê a conquista do México, pois sua *Historia* segue os preceitos do epidítico para elogiar o caráter e as ações do conquistador Hernán Cortés e dos soldados espanhóis, e vituperar o império asteca e seus aliados. É útil recordar que os preceitos empregados por Solís seguem a retórica cristã, portanto, acredita-se que a arte e o engenho do cronista são alimentados pelo sopro divino. Assim, Deus, o soberano Criador, “*sembró al mismo tiempo en nuestros ánimos las semillas de las ciencias y virtudes, para que cultivándolas despues nosotros, las perficionasemos, parte con el socorro divino, parte ayudados de nuestra industria y trabajo*” (GRANADA, 1793, p. I). Dessa forma, o plano divino interfere não apenas nas ações de conquistas do Novo Mundo mas também na escrita do cronista.

A dedicatória ao Conde de Oropesa é mais breve se comparada à do rei. Nela, Solís concentra-se, fundamentalmente, na tópica da humildade, enfatizando sua atitude servil perante a Casa de Oropesa. Há a repetição constante de fórmulas retóricas que evidenciam essa atitude de dependência, no entanto, vemos que ela não se restringe apenas ao aspecto financeiro mas também ao intelectual:

Ni V. Exc. deve negar la benignidad de sus oídos à un **Criado antiguo de su Casa**; ni yo, que reconozco à esta dicha el Caracter de mi primeira estimacion, puedo colocar mejor **la humildad de mi ruego**, que donde puse la **obligacion de mi obediencia**.

Este Libro, que mereció tal vez algunos reparos de V. Exc. **quedando con la vanidad de que se aprobava lo que no se corregia: *Ita enim magis credam cetera tibi placere, si quædam displicuisse cognouero.***²⁶ Este Libro, pues, tan favorecido entonces, necessita oy de V. Exc. para llegar, con algun decoro, à los Reales pies de su Magestad, enmendada tambien à la sombra de V. Exc. **la corta suposicion de su Dueño.** (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Solís afirma ser um criado antigo da Casa de Oropesa porque, apesar de dedicar a obra a Dom Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal²⁷ – VIII Conde de Oropesa –, serviu durante muitos anos a Dom Duarte Fernández Álvarez de Toledo y Portugal, tendo sido, inclusive, seu secretário. Dom Duarte – VII Conde de Oropesa – era pai de Dom Manuel, a quem a obra é dedicada. Em *El discreto*, no tópico “*De la cultura y aliño*”, Gracián (1969, p. 116) elogia Dom Duarte afirmando que “*todo copian del culto, bizarro, galante, cortesano, lúcido, práctico, erudito, y sobre todo discreto, el excelentísimo señor don Duarte Fernández Alvarez de Toledo*”. Solís enaltece os reparos que o conde realizou em seu livro, pois trata suas intervenções como ‘merecimento’; ademais, afirma que seria vaidade, obviamente indecorosa, desejar que o livro fosse aprovado sem as correções discretas do Conde Dom Manuel. A vaidade, por ser um vício, deve ser evitada, pois fere o decoro do discreto²⁸ e também do cristão. Essa reverência de Solís é ornada com uma sentença em latim de Plínio, o Jovem, do *Panegírico de Trajano*, que amplifica a honra de ter sua *Historia* corrigida pelo Conde. Assim, Solís afirma acreditar que o restante da obra lhe agradou, pois sabe que algumas partes lhe desagradaram. A leitura do fragmento evidencia que a dívida de Solís com a Casa de Oropesa não é apenas financeira, mas também intelectual, pois se sua obra brilha é em razão de ser sustentada pela ‘mão’ do conde em, pelo menos, dois sentidos: o financiamento e a correção. A figura do Conde de Oropesa une a função de mecenas

²⁶ Plínio, o Jovem, Livro 3, Epístola 13. Tradução de *Ita enim magis credam cetera tibi placere, si quædam displicuisse cognouero*: “Acreditarei ainda mais que o resto [do discurso] te agradou, se souber que algumas partes te desagradaram”. Todas as sentenças em latim da parte introdutória tiveram a indicação exata de autor e obra e a tradução realizada pelo professor e latinista Dr. João Angelo Oliva Neto, do Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

²⁷ O nome do conde não aparece na dedicatória, sabemos que se trata de Dom Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal porque o título traz as informações: “*Al Excelentissimo Señor Conde de Oropesa, & mi Señor, Geltilhombre de la Camara de su Magestad, de su Consejo de Estado, y Presidente de Castilla*”. Dom Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal foi nomeado presidente do Conselho de Castela em 1684, ano da publicação da *Historia* de Solís, e primeiro ministro em 1685.

²⁸ Gracián (1969, p. 90) adverte sobre o homem de ostentação: “[...] *alabanza en poca propia es el más cierto vituperio, siempre los que merecen más hablan de sí menos.*”

com a de homem discreto disposto a proteger as artes, principalmente aquelas que não podem ser rebaixadas a um gosto vulgar. A enumeração de seus cargos – “*Al excelentissimo Señor Conde de Oropesa, & mi Señor, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, de su Consejo de Estado, y Presidente de Castilla*” –, bem como sua relevância política, mostra que sua nobreza é sustentada pela díade de prestígio dos séculos XVI e XVII: as armas e as letras.

O livro, tão favorecido pela leitura e correções do Conde de Oropesa, necessita chegar com decoro aos pés de Vossa Majestade pelas mãos do Conde, apesar do escasso talento de seu autor, como afirma o próprio com a expressão “*corta suposicion de su Dueño*”. Nessa oração, também temos a enunciação do cronista – “*Este Libro, pues, tan favorecido entonces, necessita oy de V. Exc.*” – que marca, com o advérbio ‘oy’, um passado de escrita, ou seja, o da obra, bem como de uma leitura, a do Conde, sendo que o presente refere-se à dedicatória e necessidade de seu livro ser apresentado ao rei, e no futuro, aos leitores. Solís pede a proteção do Conde não apenas para que sua obra chegue com decoro aos pés de Vossa Majestade, mas também para que não seja injustiçado pelos futuros leitores.²⁹ Como nos adverte Tripet (1992, p. 17):

Humilité et confiance se combinent donc dans ce discours³⁰ à un “deux fois grand”. L’humilité s’adresse à sa grandeur d’institution, la confiance à la grandeur de jugement qui va assurer au livre la protection dont il a besoin, et même reconnaître, assumer, pourrait-on dire, sa valeur.

A dedicatória está permeada por essa combinação de humildade e confiança, pois Solís celebra as virtudes, os méritos e o prestígio do conde, segundo os preceitos do elogio. A modéstia do autor é tão elevada quanto é a grandeza do homenageado, dado que a confiança é depositada nele em razão de sua competência discreta para as artes. Pedir, ou implorar, proteção para o livro, e em extensão para si mesmo, é um lugar-comum que se repete na maioria das dedicatórias. Na edição inglesa, por exemplo, o tradutor Thomas Townsend implora ao ‘*Duke of Chandos*’: “*My Lord, I beg leave to recommend to Your Grace’s Protection the History of Hernan Cortez, the Fortunate Conqueror of Mexican Empire*” (SOLÍS, 1724, s/pág.). Na edição de Bruxelas,

²⁹ Nas dedicatórias, bem como em outros discursos que compõem a parte introdutória, uma das propriedades discursivas fundamentais consiste em unir esses três tempos – passado, presente, futuro –, o passado refere-se ao ato da escrita, o presente ao da publicação da obra e sua comunicação, e o futuro, ao da leitura.

³⁰ ‘*Ce discours*’ refere-se aos discursos introdutórios das obras, como os prólogos.

Francisco Foppens pede proteção ao ‘Duque de las dos Bavieras’: “[...] he considerado à V. A. E. **por tan necessario Protector de esta Obra**, que ni me ha quedado libertad de elixir à otro (pues ha mucho tiempo que consagré à tan Soberano Amparo quanto pudiesse pertenecerme).” (SOLÍS, 1704, s/pág.).³¹ A grandeza desses duques também se destaca na enumeração de seus títulos e cargos, os quais evidenciam e amplificam as qualidades de uma vida discreta e grandiosa, dedicada às armas e às letras.

Os parágrafos que encerram a dedicatória ao Conde de Oropesa destacam os negócios de maior peso aos que o conde ‘*rindió el hombro*’, provavelmente Solís refere-se à sua nomeação como ‘*Presidente del Consejo de Castilla*’, pois afirma que o Conde teve de voltar sua atenção para outra região. No último parágrafo, engenhosamente, Solís afirma que calará sobre o que pensa dos méritos do Conde porque essa verdade seria intolerável para seus ouvidos e contradiria sua modéstia:

Dixèra lo que siento de sus meritos de V. Exc. (y dixèra que dicen todos) pero solo esta verdad, es intolerable à sus oydos de V. Exc. Callarè, pues, contra la razon, y contra el voto comun, por no contradèzir **à una Modestia que amenaza con su indignacion, y se defiende con mi respecto: Nec minus considerabo, quid aures ejus pati posint, quàm quid virtutibus debeatur**³². Devame V. Exc. en obsequio suyo, **esta violencia, ó mortificacion de mi silencio**: y seame licito dezir al Origen de **nuestra felicidad**, cuya summa **prudencia supo mandar**, lo que pedia la causa publica, y lo que deseaban todos.

Felix arbitrii Princeps, qui congrua mundo,

*Judicat, & primus sentit, quod cernimus omnes.*³³

Guarde Dios à V. Exc. muchos años, como deseamos, y hemos menester sus Criados. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A figura do conde também é moldada a partir da tópica da afetada modéstia, o que concorda com sua nobreza discreta e erudita. Essa imagem é ornada com uma sentença em latim de Plínio, o Jovem, do *Panegírico de Trajano*, ou seja, de um discurso público em

³¹ Grifos nossos nas duas citações.

³² Plínio, o Jovem, *Panegírico de Trajano*, 3, 3, 1. Tradução de *Nec minus considerabo, quid aures ejus pati possint, quam quid virtutibus debeatur*: “Não levarei menos em conta o que os ouvidos dele [de Trajano] suportam ouvir do que aquilo que se deve a suas virtudes”.

³³ Claudiano, *De Consulatu Stilichonis*, I, 91-92. Tradução de *Felix arbitrii Princeps, qui congrua mundo, // Judicat, & primus sentit, quod cernimus omnes*: “Ó Imperador feliz no que escolhe: julga conforme o mundo // e percebe primeiro o que todos nós pensamos”.

louvor de um imperador que nasceu na Península Ibérica. A sentença amplifica a imagem inventada por Solís, pois, como Trajano, os ouvidos do Conde não suportariam ouvir mais do que aquilo que se deve a suas virtudes. O silêncio é tratado como violência e mortificação, porém é uma tópica decorosa, que se repete nas dedicatórias das edições de Londres e Bruxelas. Francisco Foppens, no último parágrafo de sua dedicatória, afirma: “*Y conociendo seria intento mas que temerario (aun que la mia excediese à la suya) referir la menor parte de las Virtudes, Excelencias y Grandezas, que condecoran y distinguen en toda Europa la Serenissima Persona de V. A. E. Me contentaré en pronunciar su Alto Nombre [...]*” (SOLÍS, 1704, s/pág.). Thomas Townsend, também no último parágrafo, afirma: “*I shall decline entring on the Subject of those Virtues and distinguishing Qualities, wich have shewn themselves so eminently in Your Grace, and engag’d the Love and Esteem of all good Men.*” (SOLÍS, 1724, s/pág.).³⁴

O remate da dedicatória de Solís ao Conde é ornado com dois versos de Claudiano, os quais amplificam o estado de felicidade da Espanha em ter o Conde de Oropesa como responsável da causa pública. Os versos evidenciam que as escolhas do Conde tornam os espanhóis felizes porque, assim como o imperador a quem os versos são dedicados, julga conforme o mundo e percebe primeiro o que todos pensam. Por isso, Solís finaliza seu discurso pedindo a Deus que guarde o Conde de Oropesa por muitos anos, pois é o que desejam e necessitam todos os seus criados. Francisco Foppens pede o mesmo para o ‘*Duque de las dos Bavieras*’ e Thomas Townsend, além de pedir vida longa ao ‘*Duke of Chandos*’, também deseja que o duque continue sendo um ornamento para o seu país: “*May you long life the Ornament of Your Country*”.³⁵

³⁴ Grifos nossos nas citações inseridas no parágrafo.

³⁵ A dedicatória da edição toscana não repete os lugares-comuns das dedicatórias de Solís, Foppens e Townsend, pois seu estilo é mais baixo, ou simples. O que demonstra que, provavelmente, o impressor Cecchi não dominava os preceitos retóricos nem era dotado de discrição e erudição. O cerne de seu discurso é justificar a impressão, ressaltando apenas a modéstia do tradutor que, em um primeiro momento, recusou a benevolência do Senador, como já observado. No prólogo ao leitor, por exemplo, ciente de sua incapacidade, faz saber que será publicado o juízo da *Historia* que foi escrito por Dom Gaspar para a Censura da edição *princeps*, no entanto, justifica que ela foi traduzida e é publicada apenas para dar glória a Dom Gaspar.

3. Os discursos oficiais: legitimação da obra e consagração do autor

3.1. A Censura a pedido do autor

Como já mencionado, antes de chegar às mãos dos leitores, a *Historia* de Solís passou por, exatamente, nove instâncias, dentre as quais duas são eclesiásticas. A ordem de impressão não segue a ordem cronológica da escrita dos textos. O primeiro discurso oficial do livro é a Censura de Dom Gaspar de Mendoza Ibañez de Segovia, Marquês de Mondejar, que, pela data, foi o último discurso escrito que legitimou a obra. Abaixo, a tabela auxilia-nos a ver como a parte introdutória chegou às mãos do leitor. A sequência de impressão é a que vamos seguir na análise aqui empreendida:

DISCURSO OFICIAL	DATA
<i>Censura del Excelentissimo Señor Don Gaspar de Mendoza Ibañez de Segovia, Cavallero de la Orden de Alcantara, Marquès de Mondejar, de Valhermoso, y de Agropoli, Conde de Tendilla, Señor de la Provincia de Almoguera, Alcayde de la Alhambra, General de la Ciudad de Granada, Exc.</i>	17/11/1684 <i>Madrid, y Noviembre 17 de 1684.</i>
<i>Aprobacion del Revendissimo Padre Diego Jacinto de Tebar, Provincial de la Compañia de Jesus, por la Provincia de Toledo.</i>	24/05/1683 <i>Madrid, à 24 de Mayo de 1683.</i>
<i>Licencia del Ordinario. Inquisidor Doctor Don Antonio Pasqual.</i>	09/06/1683 <i>Madrid à nueve de Junio de mil seiscientos y ochenta y tres años.</i>
<i>Aprobacion del Licenciado D. Luis de Cerdeño y Monzòn, Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad en el Supremo de Castilla, y de las Indias.</i>	13/05/1684 <i>Madrid á treze de Mayo de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>
<i>Certifico “Diego de Urbina Samaniego”</i>	05/12/1684 <i>Madrid à cinco dias del mes de Diziembre de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>
<i>Aprobacion de Don Nicolas Antonio, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y Fiscal en el de la Santa Cruzada.</i>	14/07/1683 <i>Madrid catorze de Julio de mil seiscientos y ochenta y tres.</i>
<i>El Rey</i>	16/08/1683 <i>Madrid à diez y seis dias del mes de Agosto de mil y seiscientos y ochenta y tres años.</i>
<i>Erratas</i>	28/11/1684 <i>Madrid, y Noviembre 28 de 1684.</i>
<i>Tassa</i>	06/12/1684 <i>Madrid à seis de Diziembre de mil seiscientos y ochenta y quatro años.</i>

É pertinente recapitular que os discursos oficiais envolvem a obra de autoridade legitimada, pois foram escritos por mediadores institucionais de Vossa Alteza, o último rei de Habsburgo, Carlos II. Ademais, a censura e as aprovações contribuem para introduzir o leitor no texto e prepará-lo para uma leitura adequada, principalmente no que se refere ao gênero e seus preceitos, ajuizando se o autor aplicou os lugares da invenção, a ordem da disposição e, principalmente, as clarezas da elocução ao assunto de que trata. Alguns estudiosos dos paratextos, como Anne Cayuela, veem as aprovações como um lugar de crítica literária, no entanto, quando se trata de obras do gênero histórico, essa crítica também se estende para o campo historiográfico. Portanto, na análise dos discursos oficiais, nos concentraremos nessas duas possibilidades de leitura. A Censura do Marquês de Mondejar, Dom Gaspar de Mendoza, por exemplo, aproxima-se do que se chama atualmente de crítica literária, pois seu juízo enfatiza prioritariamente o estilo empregado na *Historia*, estendendo o elogio ao seu autor.

A Censura de Dom Gaspar é destinada a Dom Antonio de Solís, que é tratado por ‘*Señor mio*’, pois foi o autor quem lhe enviou, em confiança, a obra para que censurasse. O Marquês salienta, nas primeiras linhas, que a notícia da publicação imediata da obra já causa alvoroço nos futuros leitores, por isso é um privilégio tê-la em mãos para ajuizá-la. A Censura é datada de novembro de 1684, ou seja, quase um mês antes da taxa, que é a última instância obrigatória para publicar um livro, o que explica o alvoroço e a ansiedade dos leitores pela notícia da ‘imediata publicação’. A primeira aprovação, que é a do padre Diego Jacinto de Tebar, data de 24 de maio de 1683, ou seja, um ano e meio antes da Censura.

Dom Gaspar de Mendoza expressa, em seu discurso, o conceito que formou sobre a *Historia* de Solís após lê-la com “*tanto reparo como gusto*”. Entre as virtudes do estilo, o Marquês afirma que a pureza das vozes empenhada por Solís é a que desejam observar os mestres da eloquência. Assim, a beleza do texto não se limita ao deleite dos ouvidos porque a multiplicação dos períodos é realizada com tanta “*feliz destreza*” que frequentemente termina em conceito. Segundo Gracián (2004, p. LXIX), o conceito expressa a essência de cada coisa, ou seja, diz o que cada coisa é. Do ponto de vista analítico, para haver conceitos são necessários o engenho e a agudeza.³⁶ O

³⁶ Antonio J. Saraiva (1980, p. 121) adverte-nos que “*El arte de ingenio*”, na teoria de Gracián, “reduz-se provavelmente a duas operações principais: de um lado, descobrir palavras escondidas em outras palavras, em outras narrativas e mesmo na natureza; de outro, escolher neste cabedal lexicológico os *extremos*, isto é, os pares de palavras que

engenho é a dimensão superior do entendimento humano e se caracteriza pela sutileza do pensar; a agudeza é a força do engenho para criar relações e estabelecer correspondências para engendrar conceitos; e, por último, o conceito se define como o pensamento formado com tais relações e correspondências.³⁷ As referências ao termo conceito na Censura levam o leitor a considerar que tanto Dom Gaspar de Mendoza quanto Dom Antonio de Solís são engenhosos e agudos, pois formam conceitos enquanto escritores e leitores.

O conceito formado por Dom Gaspar está amparado pelo ‘*gusto*’, que é uma espécie de juízo particular que busca adequação e harmonia entre o sujeito e o objeto, sendo que o ‘*buen gusto*’ orienta, ou avalia, a aplicação do engenho aos objetos ou assuntos sublimes. Censurar é ajuizar a obra, e, segundo Gracián (2004, I, p. LXXII), o juízo só é completo “*cuando está sazonado por el gusto y el ingenio; cuando es capaz de unir en un mismo acto verdad, bien y belleza*”. Logo, o juízo expressado na Censura é completo porque está amparado, de acordo com as palavras adequadas de Dom Gaspar, pelo gosto, engenho e juízo. Esses conceitos formam a base de boa parte da leitura discreta. O juízo, que é chamado por Gracián de ‘*trono de la prudencia*’, persegue a verdade ou a realidade, pois apreende a realidade como verdade. Já o engenho, devido a sua capacidade inventiva e de penetração no singular e concreto, ajuda o juízo a escolher com acerto os meios que assegurem a realização de uma ação estética e moralmente boa. Desse modo, Dom Gaspar afirma sobre a *Historia* de Solís:

[...] enriqueciendo toda la obra de **nerbiosas, y solidas sentencias**, que quanto necessitan de repetida reflexiõ en casi todas sus clausulas, para percebir las con aprovechamiento, **ofrecen copiosos documentos à la enseña de los que se dedicaren à leerla**, deseando percebirlo que quiso expressar su Autor, por no ser de la Classe de aquellas que se buscan solo para diversion: estando tan entretejido, y mezclado el fruto de los reparos, que de passo ofrece advertidos con el **deleyte de la Historia**, que refiere cõtinuada, y seguida, **sin digression impropia**, ò a gena del assunto, que es

constituem oposições ou analogias. Nas duas principais línguas da Península Ibérica, a sutileza do espírito capaz de discernir *extremos* nas palavras e nas situações reais denominava-se *agudeza*. E neste sentido agudeza (considerada não já como atributo, mas como produto do espírito) era sinônimo de “*concepto*”. Em italiano usava-se indiferentemente, no plural, *accutezze* ou *concetti*. Na gíria dos literatos ibéricos do século XVII havia ainda uma expressão curiosa para significar o trabalho daquele que construía conceitos: a palavra castelhana e portuguesa *levantar*”.

³⁷ Essas considerações estão baseadas na leitura de *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián (2004, p. LXIX-LXXI).

impossible hazerse capaz de los sucessos que contiene, **sin penetrar las enseñanzas**, que de ella resultan, à las mas acertadas, **y seguras maximas, assi Morales, que corrijan las costumbres especiales de los individuos, como Militares**, que dirijan las determinaciones de la Guerra, à la justificacion, y acierto de que necessitan, **y politicas** que prevengan los peligros, à que se exponen las resoluciones menos cautas del Gobierno Civil. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

O fragmento evidencia, primordialmente, a utilidade da *Historia*, que ensina com deleite,³⁸ pois Solís empenha os preceitos de forma tão adequada que a torna esteticamente bela e moralmente boa. As sentenças³⁹ são qualificadas como ‘*nerbiosas y solidas*’, logo, fortes e vigorosas porque consolidam o ensinamento, principalmente moral, e a reflexão. Em razão desses juízos, a *Historia* de Solís não pertence à classe das obras que buscam apenas o entretenimento. Dos ensinamentos resultam máximas⁴⁰ morais, cuja função é corrigir os costumes e as ações dos indivíduos, principalmente daqueles que atuam na guerra e na política, pois ambas sempre avançam juntas ao lado da religião. No campo militar, aprende-se como dirigir as determinações da guerra à justificação e ao acerto de que necessitam; no da política, aprende-se como prevenir os perigos a que se expõem as resoluções menos cautas do governo civil.

Esse juízo sobre as máximas repete-se na dedicatória de Francisco Foppens ao ‘*Duque de las dos Bavieras*’. Ao pedir a proteção do Duque para sua edição, o impressor afirma:

Ni à V. A. E. parece le quedara Arbitrio de no admitirla [la protección], porque **Maximas tan Políticas, y Acciones tan Heroicas**, como son las que en ella se refieren, solo en V. A. E. (verdadero Appreciador de unas, y otras, y en quien con admiracion se veen practicadas) podran hallar el natural centro de su propension [...] (SOLÍS, 1704, s/pág.)

³⁸ O deleite é uma das propriedades da elocução e uma de suas finalidades, pois dispõe o ânimo do leitor, tornando-o atento, dócil e benevolente.

³⁹ A sentença é considerada como um exercício de gramática por Alfonso de Torres (2003, p. 101) em *Ejercicios de Retórica*, sendo conceituada como “*un texto que con un corto número de palabras muestra qué es lo que pasa o debería pasar en la vida*”. Frei Luis de Granada (1793, p. 109), na *Rhetórica Eclesiástica*, define a sentença como “*oración tomada de la vida, que manifiesta brevemente lo que hay o lo que conviene haber en la vida*”.

⁴⁰ De acordo com a *Retórica* de Aristóteles (2005, 1394a, p. 208), máxima é uma afirmação geral que não se aplica a aspectos particulares mas ao universal, não a todas as coisas, mas só às que envolvem ações.

Sobre as máximas políticas, Foppens ressalta que os vassalos e os naturais dos Países Baixos são testemunhas de que o Duque os governa com a maior prudência, equidade e moderação, que são fundamentos sólidos da política verdadeira e cristã. Ademais, com soberana direção de um príncipe, o Duque sabe cativar com agrado e fazer-se temer com respeito. Sobre as ações heroicas, o impressor usa dos testemunhos, pois afirma que aqueles que acompanharam e se arriscaram ao lado do Duque em tantas batalhas, como nas da Hungria, Itália, Alemanha e Países Baixos, puderam ver todas as perfeições que “*la Naturaleza puede comunicar para cabal formacion de un Heroe, que nació con influencias de Marte para coronarse de Trofeos*”.

Dessa forma, os feitos heroicos de Hernán Cortés e seus soldados são dignos de louvor e memória porque são exemplos a serem imitados tanto no campo militar como no político, como é o caso do ‘*Duque de las dos Bavieras*’, segundo o juízo de Foppens. Como os feitos de Cortés e seu exército são espelho das obras e ações do grandioso império de Carlos V, estas também são dignas de memória e imitação porque exemplares. Por narrar os feitos de tão memorável império, Dom Gaspar conclui que o assunto da obra de Solís é o mais glorioso entre tantos que oferecem os descobrimentos e as conquistas das Índias Ocidentais, sendo comparável, quiçá superior, aos mais heroicos celebrados e incluídos no Templo da Fama, dignos de admiração e louvor e executados com felicidade na Ásia, Europa e África pelas mais valorosas nações. Esse juízo repete-se em quase todos os discursos oficiais da edição *princeps*, como também em boa parte das edições posteriores. Na inglesa, por exemplo, Townsend ressalta que “*the Conquest of Mexico is one the greatest Subjects in all History*”.

Concomitante ao elogio que discorre sobre a *Historia* de Solís, Dom Gaspar censura escritores, que não demonstram o juízo e a discrição de Solís, e obras que não revelam “*la hermosura, la copia, y el ornato*”⁴¹ da língua castelhana, da qual a *Historia* que ajuíza se torna modelo, portanto, digna de imitação. As censuras são repetidas nos três parágrafos que compõem o discurso:

[...] sin mendigar à otras, las voces mas cultas, que introducen afectadamente algunos en ofensa suya: con que no solo **manchan la pureza del estilo, con terminos estraños**, ò por no detenerse à

⁴¹ Frei Luis de Granada (1793, p. 49) afirma que uma das diferenças entre Dialética e Retórica é que esta última acrescenta ao discurso “*color, hermosura y ornato*”. Inclusive, o frei repete o lugar-comum de que o estilo dialético une os nervos e os ossos do corpo, enquanto a retórica acrescenta o sangue, a carne e a pele, ou seja, torna belo o que é essencial.

buscar con diligencia los propios, ò por desestimarlos inadvertidamente, **sino le dexan de ordinario aspero, y desabrido**, con esta licenciosa libertad, afectada con demasiado **abuso de algunos Escritores modernos**, que juzgan le enriquecen, con los mismo que le desautorizan. (PRIMEIRO PARÁGRAFO)

[...] Pero como no se deve nunca limitar solo al deleyte del oïdo, multiplicando Periodos, que aunque aliñado, y hermosos, suenan mas que digan, **para evitar el comun vicio en q incurrieron los Asiaticos** [...] (SEGUNDO PARÁGRAFO)

[...] Pero sin embargo de que se halla prevenido por tantos como han escrito, assi en **nuestra lengua, como en las estrañas**, las primeras Conquistas, y descubrimientos de todas las Provincias, de que se compone aquel basto, y dilatado Imperio, **el desaliño de unos, la sencillez de otros, y la malignidad de muchos**, que solo tiraron a **desluzir la gloria de tan heroyca empresa**, la tiene hasta aora, sino **enteramente obscurecida, menos preceptible** de lo que se reconoce en esta obra [...] (TERCEIRO PARÁGRAFO)

No primeiro parágrafo, a censura é direcionada a alguns escritores modernos que mancham a pureza do estilo ao empregarem termos considerados estranhos, o que torna o estilo “*aspero, y desabrido*”, logo, não alcançam em suas obras a qualidade primordial do discurso, que é a clareza. Aristóteles (2005, 1404b, p. 244) define a clareza como a virtude suprema da expressão enunciativa, pois se o discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria. Ademais, o discurso não deve ser rasteiro, nem acima do seu valor, mas sim adequado, por isso, deve apresentar a clareza entre suas virtudes elocutivas. Frei Luis de Granada, a partir da leitura de Cícero, afirma serem quatro as virtudes da elocução: latina⁴², clara, adornada e apta. Para o Anônimo da *Retórica a Herênio* (2005, p. 223), a elocução, para ser cômoda e perfeita, deve apresentar três características: elegância, composição e dignidade. A elegância divide-se em vernaculidade e explanação, sendo que a primeira se caracteriza

⁴² Sobre o termo “latina”, Frei Luis de Granada (1793, p. 261) adverte: “*Es pues lo primero, que la Oracion sea latina y correcta; lo que toca principalmente al oficio del Gramático, á quien incumbe hacer juicio de la congruidad ó incongruidad de la Oracion. Y esto no solo ha de mirarse en la lengua latina ó griega, sino en qualquiera otra. Porque cada idioma tiene no solamente sus frases ó propiedades, sino tambien su syntaxis y construccion de voces de que suelen usar los que son peritos en aquella lengua : y deben tambien observar los que desean hablar pura y correctamente*”.

por conservar a fala pura, afastada de todo o vício. Entre os principais vícios mencionados pelos retóricos está o barbarismo, ou seja, o uso de termos estranhos. Para Dom Gaspar esse vício torna o discurso inadequado e desproporcionado e o estilo, áspero, portanto, sem clareza. A ausência de clareza impossibilita a *fides* do discurso, tornando-o inconcludente.

No segundo parágrafo, o Marquês de Mondejar repete a referência ao vício, mais exatamente, ao vício comum dos ‘Asiáticos’ que multiplicam períodos formosos e alinhados com o único objetivo de deleitar os ouvidos, pois nada dizem, e, se nada dizem, nada ensinam. Sobre a variedade dos estilos, Gracián (2004, I, p. XCVII) admite dois que são capitais: o asiático (ou dilatado) e o ático (ou lacônico).⁴³ Segundo a essência, o estilo pode ser redundante ou conciso, segundo a autoridade, asiático ou ático. O estilo asiático – e redundante – é adequado para as peças oratórias, para narrar acontecimentos e cantar episódios épicos. O ático – e conciso – é preferível para as exposições filosófico morais e para escrever epigramas, podendo ser empregado também pelo historiador. Para Gracián (2004, II, p. 617), ambos devem ter “*alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad. No hay autor de los célebres y príncipes que no tenta alguna especial eminencia de agudeza*”. Sobre os historiadores, Gracián afirma que estes “*se bandean, lisonjeando el gusto con su agradable variedad. Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere, ni censure*”. Por essa razão, o historiador deve empenhar um estilo que também seja crítico. Assim, o que pondera Dom Gaspar ao mencionar os ‘Asiáticos’ é que o estilo empenhado por Solís não cai no vício dos escritores de estilo redundante, em que a multiplicação dos períodos não diz nada, pois, ao contrário, Solís *ciñe*, ou seja, ajusta, os períodos com tanta destreza que estes sempre terminam em conceitos.

No fragmento do terceiro parágrafo, Dom Gaspar repete o juízo sobre o desalinho e a simplicidade do estilo de autores da língua castelhana, como também de

⁴³ Sobres esses estilos, Quintiliano (s/d, p. 349 e 351) afirma: “*Ce n’est pas d’aujourd’hui que date cette division entre Attiques et Asiatiques, les premiers regardés comme concis el pleins, les autres, par contre, comme enflés et vides, les uns n’ayant rien de superflu, les autres manquant surtout de goût et de mesure. L’origine de cette différence est la suivante, si l’on en croit certaines de mes sources, au nombre desquelles Santra aussi : lorsque l’usage de la langue grecque se répandit peu à peu dans les cités d’Asie les plus voisines des habitants qui, sans posséder encore suffisamment cette langue, voulaient passer pour beaux parleurs, se mirent à employer des périphrases à la place du mot propre, et persévérèrent dans cette habitude. Mais la différence des deux styles me semble s’expliquer par le génie même des orateurs et des auditeurs. Les Attiques, vraiment polis et fins, ne supportaient rien d’inutile ou de redondant ; les Asiatiques, nation naturellement amie de l’emphase et de la jactance, portèrent également dans l’éloquence leur influence et leur vanité.*”

línguas estrangeiras, que trataram do assunto dos descobrimentos e das conquistas das Índias Ocidentais. Por serem conquistas gloriosas e memoráveis, o estilo desalinhado e simples não é adequado, pois apenas contribui para desluzir a glória de tão heroicas empresas, que se tornam obscurecidas tanto quanto é o estilo. Nessa relação, temos um lugar-comum que é fundamental para compreender o juízo de Dom Gaspar sobre a *Historia* de Solís, que inclusive será repetido na aprovação do padre Diego Jacinto de Tebar, na dedicatória de Foppens e no prefácio de Townsend. O lugar-comum, repetido nessa nova situação, que é a Censura, é o do texto como espaço de competição, onde o engenho do escritor compete com as façanhas do herói, por isso, o estilo deve luzir tanto quanto os feitos. Em competição, o engenho do escritor deve fazer justiça, em termos de grandeza, à valentia e à coragem do herói.⁴⁴ Com a repetição desse lugar-comum, Dom Gaspar sentencia que Solís dá à conquista da Nova Espanha toda a claridade e luzimento de que a língua castelhana é capaz, e que as ações empreendidas para concretizá-la, obviamente, merecem. Na dedicatória da edição de Bruxelas, Foppens atesta que o *‘Duque de las dos Bavieras’* tem um conhecimento tão perfeito dos primores e elegância da língua castelhana que poderá formar o mais acertado juízo sobre a dificultosa questão: “[...] *de à quien se deven mayores, ô al gran Capitan Cortès por su Espada, ô al gran Politico Solis por su Pluma?*”. No prefácio da edição inglesa, Townsend decreta: *“The great Actions of Cortez, and the elegant Pen of Solis, were the chief Motives that induct’d me to make him English.”*

Em um primeiro momento, é possível ler os três fragmentos destacados da Censura como uma crítica literária ou historiográfica, principalmente por abordarem, primordialmente, tanto o gênero como o estilo. No entanto, não há menção a nome de escritores, nem mesmo de suas obras, portanto, seria uma crítica esvaziada de sentido. Em nossa abordagem, lemos essas ‘críticas’ como amplificação das qualidades do estilo empregado na *Historia* por Solís, pois são introduzidas no discurso por comparação, que é uma forma de amplificar. Alfonso de Torres (2003, p. 297) define a comparação⁴⁵

⁴⁴ Esse lugar-comum é repetido no tópico “De la cultura y aliño” da obra *El héroe. El discreto* de Baltasar Gracián (1969, p. 115): “*Donde se extrema la romana cultura y el decoro es en las inmortales obras de sus prodigiosos escritores. Allí, lucen lo ingenioso de los que escriben y lo hazañoso de quienes escriben, compitiéndose la valentía de los ánimos de unos y la de los ingenios de los otros*”.

⁴⁵ Alfonso de Torres expõe no conceito da comparação a diferença desta como exercício retórico e como figura de pensamento. A tradutora, Violeta Pérez Custodio, adverte-nos que Torres utiliza dois termos para a comparação: *comparatio*, para o exercício retórico, e *contentio*, para a figura estilística. Na tradução, ela optou por comparação para o primeiro termo e figura de comparação para o segundo. A diferença estabelecida por Torres (2003, p. 297) é: “*Se diferencia [la comparatio] de la que los rétores incluyen en las figuras de pensamiento [la contentio] en que esta comparación de la que tratamos los elementos se oponen uno a uno, mientras que en la figura de la comparación se opone un conjunto a otro.*” É pertinente destacar que *Ejercicios de Retórica* de Alfonso de Torres,

como um discurso que equipara entre si coisas diferentes para que com a confrontação se veja que uma é maior ou igual a outra; ademais, costuma desenvolver-se com mais amplitude no modo de elogio e vitupério, pois é próprio do elogio amplificar e embelezar. Torres ainda adverte que não é prudente confrontar uma coisa por inteiro com outra, pois o orador deve ater-se aos lugares do gênero demonstrativo e comparar espécie com espécie, por exemplo, linhagem com linhagem, pátria com pátria, educação com educação, e ações com ações. Dom Gaspar segue prudentemente os preceitos para amplificar a partir da comparação, pois compara estilo com estilo, atendo-se às qualidades ou aos vícios pertinentes a essa confrontação. Ao comparar o estilo desluzido de escritores e obras que trataram do tema do descobrimento e das conquistas das Índias Ocidentais com a *Historia* de Solís, o Marquês de Mondejar conclui que na narração dessa o fio “*corre seguido con todo el acierto que desean los Maestros, en las pocas que de justicia han merecido este nombre, entre tantas como siempre se han escrito en todas Edades, y Naciones*”. A partir da comparação, as virtudes elocutivas da *Historia* são amplificadas para convencer o leitor de que essa obra é a mais adequada e proporcionada em seu gênero, induzindo-o aos afetos e dispondo seu ânimo para que se torne atento, dócil e benevolente em sua leitura. Dom Gaspar ainda conclui que a obra merece o título de História, ademais pede, e espera, o aplauso comum, que acredita ser “*tan seguro, como devido à su justo merecimiento*”. Nas últimas linhas, com decoro e afetada modéstia, afirma: “[...] *suplirá los defectos de la rudeza de mi estilo, à quien no fio sepa expresar aquel mismo Concepto que he formado de esta Historia, con el seguro de que los perdonará V. merced [Solís], con la merced que me haze, y cuya vida guarde Dios como deseo*”.

Na leitura da Censura de Dom Gaspar Mendoza Ibañez de Segovia, vemos que, com prudência, decoro e discrição, o Marquês de Mondejar ajuíza a *Historia* de Solís ressaltando, primordialmente, sua elocução. Assim, direciona de que lugar procede com sua leitura, incluindo nela termos como engenho, juízo e conceito, e exigindo que o

publicado em Alcalá em 1569, tem como base os manuais de rétores gregos como Aftônio, Hermógenes e Theon. Na introdução da obra, Violeta Pérez Custodio (2003, p. XLV) comenta sobre os *progymnasmata* da antiguidade greco-latina: “*La tradición de los ejercicios preparatorios nació posiblemente en la Grecia del s. II a.C., de donde pasó al sistema de enseñanza romano. [...] Por lo que sabemos, sus autores debieron de ser profesionales de la retórica, aunque los datos no son abundantes ni seguros: Elión Teón, autor del manual más antiguo, fue un sofista y filósofo de tiempos de Quintiliano que compuso también otras obras no conservadas sobre la materia; Hermógenes de Tarso, cuya paternidad del manual de ejercicios que se le atribuye es bastante dudosa, fue igualmente un sofista a caballo entre los s. II y III d.C., tal vez autor de un corpus de cuatro tratados sobre retórica; el sofista Aftonio de Antioquia, al que se tiene por discípulo de Libanio, vivió en el s. IV d.C. y a él se atribuyen, además de sus progymnasmata, una colección de fábulas y un comentario no conservado sobre Hermógenes [...]*”.

futuro leitor seja, como ele, um discreto. Seu discurso, assim como um proêmio, prepara o caminho para a leitura da obra, persuadindo o leitor de que o estilo apropriado da narração está investido de clareza, tornando-a agradável e verossímil. Como nada falta nem sobra, a *Historia* merece o aplauso dos discretos e doutos, além de ser compreensível para os rudes e vulgares. A Censura, adequada e proporcionada, cumpre com as três exigências do discurso: expõe, argumenta e amplifica. No primeiro parágrafo, Dom Gaspar apresenta o assunto do qual tratará, que é a *Historia de Nueva España*, evidenciando o conceito que formou de sua leitura: é a que mais engrandece a língua castelhana, porque demonstra “*la hermosura, la copia, y el ornato de que [la lengua] es capaz*”. Na sequência, ressalta a pureza das vozes que tanto “*desean observada los Maestros de la Eloquencia*”, as virtudes do estilo, o vício dos ‘Asiáticos’, o deleite da História, a digressão, os ensinamentos e as máximas. Elementos, em sua maioria, elocutivos que amplificam as qualidades da obra, tornando-a esteticamente bela e moralmente boa. Dom Gaspar ainda repete o lugar-comum do texto como espaço de competição entre o engenho do autor e as ações do herói, sentenciando que a *Historia* de Solís faz jus à grandiosa e memorável conquista do México, bem como à ‘*hermosura*’ da língua castelhana e à nação que representa a ambos, tanto o cronista como o conquistador.

O Marquês de Mondejar ainda pondera, no último parágrafo, que, ao lado da narração de ações tão memoráveis, Solís ressalta o valor e a política das nações belicosas da Nova Espanha e como elas venceram as armas espanholas em sua porfiada resistência. Prudentemente, ao tratar da vitória dos indígenas na narração da *Historia*, Solís censura os vícios e vitupera essas nações como pusilânimes e bárbaras para tornar seus triunfos menos apreciáveis. A obra também noticia sobre a topografia dos lugares, dos costumes e do governo militar e político de cada província, bem como a religião supersticiosa que os indígenas professavam enganados. Desse modo, consegue satisfazer o desejo do ‘curioso leitor’, de maneira que ele não sinta falta de nada.

Com um discurso elogioso, Dom Gaspar inventa o historiador – Solís – a partir de lugares-comuns éticos que o compõem como tipo prudente, discreto, engenhoso, judicioso, sábio e digno de admiração, aplauso e fama, assim como a conquista que narra e a nação escolhida, providencialmente, para empreender tão árdua tarefa. Seu discurso inventa e demonstra o caráter moral do cronista, louvando, principalmente, seu ofício. Assim, ele torna-se digno de fé, no entanto, essa confiança é resultado de seu

empenho na escrita da *Historia*.⁴⁶ A persuasão leva os leitores a sentir emoção, principalmente admiração, em virtude da aplicação dos lugares da invenção, as ordens da disposição e as clarezas da elocução. Aqueles que leem, ou ouvem, com mais gosto e prazer estão mais atentos e creem com mais facilidade. Logo, o leitor não é passivo, pois compartilha dos lugares-comuns repetidos por Dom Gaspar na Censura, que compõe o destinatário de seu texto e da *Historia* a partir de lugares patéticos, ou seja, inventa, dispõe e orna seu discurso para que o leitor se torne atento, dócil e benevolente e aplauda o cronista e sua *Historia*, como também o juízo que formou em sua leitura.

⁴⁶ De acordo com a *Retórica* de Aristóteles (2005, 1356a, p.96): “As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão.”

3.2. As aprovações eclesiásticas

Após a Censura de Dom Gaspar de Mendoza, são inseridas duas aprovações eclesiásticas; a primeira, datada de 24 de maio de 1683 e firmada pelo Reverendíssimo Padre Diego Jacinto de Tebar, provincial da Companhia de Jesus por Toledo; a segunda, de 09 de junho de 1683, é a Licença do Ordinário que é assinada pelo inquisidor Doutor Dom Antonio Pasqual. Consideramos que as duas compõem uma única aprovação, porque a do padre Diego Jacinto de Tebar é um encargo de Dom Antonio Pasqual, cujas funções incluem as de *Inquisidor y Vicario de la Villa de Madrid*. Portanto, a Licença do Ordinário avaliza a aprovação de padre Diego.

O discurso do padre Diego Jacinto ajuíza a *Historia de la Conquista, Poblacion, y Progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* a partir de três argumentos, que o padre chama, engenhosamente, de alturas com as quais pode medir a grandeza do assunto:

Por tres alturas puede medirse la grandeza de este Assunto: por la del **Heroe**, que es el Sugeto celebrado; por la de la **Nacion**, que le celebra; y por la de la **pluma** que le escribe. Y aviendo de dezir parte de **mi sentir estrechado à la ley de lo que se me manda, digo ingenuamente**, que Don Antonio cumplió felizmente con **Fernando Cortés, con España, y consigo.**” (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Nessas primeiras linhas, padre Diego evidencia a subordinação e a obediência a seu superior, que lhe deu o encargo de ajuizar a *Historia* de Solís, portanto, seu discurso é o resultado do cumprimento de um mandato. Assim, afirma, com decoro cristão e afetada modéstia, que seu ‘*sentir estrechado*’, ou seja, seu pensar estreito, é expressado ‘*ingenuamente*’. Essa ingenuidade é adequada ao decoro cristão, pois o juízo de padre Diego deve estar pautado pela sinceridade e simplicidade, não podendo demonstrar ostentação de sua sabedoria, ou esperar aplauso e admiração para seu discurso. Ao contrário da Censura de Dom Gaspar de Mendoza que, ao buscar o aplauso e a admiração para a *Historia* de Solís, também os alcança para o seu próprio discurso. Na aprovação, o tipo ingênuo, que é inventado por padre Diego, está amparado pela sinceridade e simplicidade, que são qualidades a serem observadas tanto no discurso como no modo de viver do clero, ainda que sejam apenas aparentes.

As três alturas, que medem a grandeza do assunto, repetem o lugar-comum da competição entre o herói e a *pluma*, incluindo nesse embate o que os une, que é a nação,

ou seja, Cortés, Solís e Espanha. O juízo do padre tem como objetivo comprovar que a pena de Solís brilha tanto quanto as ações de Cortés e os raios que este ajudou a acrescentar à coroa espanhola. A partir desse lugar-comum, da competição entre o engenho do autor e os feitos do herói, padre Diego repete a prescrição de que as palavras igualam-se aos feitos, pois estes são limados e aperfeiçoados pelas palavras. Assim, o que está em evidencia em seu discurso, como também está na Censura de Dom Gaspar, é a primazia da elocução.

Dessa forma, o discurso deve persuadir o leitor de que conquistar e narrar estão em um mesmo nível porque ambas as ações tem o mesmo valor e prestígio para a nação, logo, também devem ter para o leitor. Pautado por esse lugar-comum, o padre utiliza-se da comparação para expressar seu juízo e amplificar os três argumentos. A referência a Solís é a mais extensa, merecendo, inclusive, sentenças de autoridades em latim que engrandecem tanto o seu ofício e caráter como seu engenho. Seu ofício é ornado com sentenças que se referem aos historiadores Xenofonte e Salústio, enquanto seu engenho é comparado ao de Quintiliano, sendo aclamado como *‘nuestro Fabio español’*. Para competir com o engenho de Solís, as ações e os feitos de Cortés são comparados aos de Alexandre, e a Espanha ao Império Romano, ou seja, são apresentadas, de fato, três grandezas memoráveis. A comparação empenhada no discurso é realizada com prudência e decoro porque compara herói com herói, nação com nação, e historiador com historiador, como prescrevem os manuais de retórica.

A primeira grandeza amplificada é a do herói Hernán Cortés. Padre Diego afirma que qualquer *pluma* que tratasse de suas conquistas cumpriria com a missão de não deixá-lo queixoso, mas seria temeridade acreditar que ficaria contente. Assim, afirma que é perigo comum aos que escrevem História *“poner cara de fâbulas à las verdades, ò aliñar à mentiras lisonjas”*, que são duas das maiores ofensas ao herói. Para ilustrar esse juízo sobre os perigos e vícios da História, padre Diego traz à luz o ocorrido entre Aristóbulo e Alexandre, que, indignado, jogou no rio o livro de Elogios que Aristóbulo escreveu e lhe dedicou, dizendo: *“Quisiera bolver despues de muerto à la vida, por ver si dezias de mi todo esto, que escribes”*. Essa frase reforça a opinião de padre Diego sobre a dificuldade do herói em se satisfazer com as *plumas* que narram suas conquistas. Alexandre, mesmo depois de ser senhor de todo o mundo e tendo suas conquistas desveladas por mais de trinta escritores gregos e latinos, ainda invejava Aquiles por ter tido Homero como narrador de suas façanhas. É útil lembrar que apenas

as *plumas* podem dar aos heróis a celebridade da fama e a esperança de imortalidade. Cícero, em uma carta a Luceio⁴⁷ (*Ad familiares*, V.12), vence sua vergonha afetada e evidencia o que espera da posteridade, que é alcançar a glória e a imortalidade:

Ardo pelo incrível desejo que, como julgo, não deve ser censurado, de que **nosso nome seja ilustrado e celebrado pelos teus escritos** [...] Com efeito, não somente a recordação da posteridade me rapta para alguma **esperança de imortalidade**, mas também aquele desejo de que, ou pela autoridade de teu testemunho, ou pelo indício de tua benevolência, **ou pela suavidade do teu engenho, sigamos vivos**. (Apud AMBROSIO, 2005, p. 42)⁴⁸

O desejo de glória e imortalidade só se satisfaz através da pena de um historiador que consiga ornar e celebrar as ações do herói de forma adequada e proporcionada como exigem os preceitos do gênero. Dessa forma, o exemplo de Alexandre, empregado por padre Diego, comprova a superioridade, ou melhor, a emulação, que a *Historia* de Solís alcança, pois, ao final, o padre sentencia que se Cortés voltasse à vida, “*ni quedàra ofendido, ni descontento, ni tuviera la quexa de Alexandro en lo afortunado*”. Mesmo com esse tom elogioso que dá à *Historia* notoriedade, tornando-a digna de imitação, o padre afirma que Solís não conseguiu evitar que pareçam fábulas as verdades que escreve, pois, certamente, Cortés obrou mais na verdade do que outros que fingem o artifício da lisonja. Esse juízo é repetido por Townsend no prefácio da edição inglesa, pois, além de afirmar que Cortés deve ser considerado pouco inferior aos mais célebres heróis da antiguidade, afirma que, embora algumas coisas pareçam fabulosas na *Historia*, é certo que Cortés, realmente, realizou mais do que a lisonja de outros inventou.

A segunda grandeza amplificada é a nação. Padre Diego afirma que Solís cumpriu com seu ofício, o de cronista, porque paga, com sua *Historia*, a dívida que a Espanha tinha com Cortés. Para ele, não houve nenhum outro conquistador que tenha acrescentado tantos raios à coroa espanhola. Esse juízo, que menciona a dívida e a

⁴⁷ De acordo com Ambrosio (2005, p. 41), “em 56 a.C., Cícero endereça uma carta a seu amigo Luceio, que estava escrevendo uma obra histórica desde a chamada Guerra Itálica, 91-88 a.C., até 56 a.C., seguindo o gênero analístico, isto é, relatando os fatos importantes em ordem cronológica. Luceio tinha prometido a Cícero que, nessa obra, escreveria também sobre seu consulado.” Cícero escreve a Luceio porque teme que a grande quantidade de fatos retarde a sua entrada na obra e que a sequência cronológica encobrisse o seu brilho, o que, de fato, acontece.

⁴⁸ A tradução do latim é de Angélica Chiappetta, como indica Ambrosio. CHIAPPETTA, Angélica. “Não diferem o historiador e o poeta: o texto histórico como instrumento e objeto de trabalho”. *Língua e Literatura*, n.22, p. 15-34, 1996. Grifos nossos.

coroa, também é repetido por Townsend, o que comprova que o prefácio em língua inglesa está baseado na leitura e na imitação da aprovação de padre Diego. Townsend afirma que o erudito Solís, por erigir esse troféu em honra de Cortés, ou seja, sua *Historia*, pagou a dívida da nação espanhola em memória de tão ilustre conquistador. Ademais, o tradutor inglês ressalta que Cortés acrescentou uma inestimável joia à coroa da Espanha durante o reinado de Carlos V.

A comparação empenhada por padre Diego, para amplificar tanto a Espanha quanto a pena de Solís, implica a cultura romana, que inventou as estátuas, os troféus e os arcos para reconhecer o valor daqueles que acrescentavam coroas ao seu império. Além dessas honras, ainda era escolhida uma *pluma* que, por ser a mais discreta, gravava com buril no mármore uma inscrição que proporcionasse eternidade aos nomes, méritos e conquistas de seus heróis. Se a cultura romana é vista a partir da emulação da cultura grega, Gracián (1969, p. 114) afirma que os romanos, com a grandeza de seu ânimo e poder, “*al paso que dilataron su monarquía extendieron su cultura, no sólo la emularon a los griegos, sino que la adelantaron, desterrando la barbaridad de casi todo el mundo, haciéndole culto y aseado de todas maneras*”. Desse modo, os romanos emularam os gregos assim como os espanhóis, na mesma linha de grandeza, emularam os romanos, principalmente através da ‘*Pluma de Oro*’ de Solís, que abre tantas páginas para a eternidade de Hernán Cortés e seus feitos.

Com a *Historia* de Solís, a nação espanhola comprova a grandeza de sua cultura ao emular o artificioso alinhamento das estátuas e *plumas* romanas que eternizaram a fama dos seus heróis. Com essa comparação, bem como amplificação, padre Diego conclui que o primeiro verso da Ode 30 de Horácio poderia ser dito por Solís se este não fosse tão modesto e cristão: “*Exegi monumentum aere perennius*”⁴⁹. Assim, a História, e principalmente a *Historia* de Solís, é vista como monumento capaz de eternizar a vida e os feitos dos heróis, bem como a nação e o historiador, que escreve, obrigatoriamente, para a posteridade, nunca para o seu presente. Esse é o lugar de sua enunciação, pois deve ajuizar o passado com os olhos no futuro. Esse olhar nos remete, uma vez mais, ao conceito ciceroniano de História, que é apresentado pela voz de Marco Antônio em *De Oratore*: “A história, na verdade, testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira da Antigüidade, com que palavra, a não ser a do

⁴⁹ Horácio, *Carmina*, 3, 10, 1. Tradução de *Exegi monumentum aere perennius*: “Concluí um monumento mais perene do que o bronze”.

orador, será confiada à eternidade?” Segundo Modesto Florenzano (2005, p. 16), ‘mestra da vida’ é entendida como guia indispensável para agir sabiamente sobre o presente e, assim, na medida do possível, construir o futuro. No entanto, adverte que se trata também, entre os romanos, da História como um gênero de discurso, de escrita, em suma, de arte que, se bem executada, garante ao *scriptor res gestas*, o historiador, tanta ou mais imortalidade do que a própria *memoria rerum gestarum*, ou seja, a História.

A última grandeza amplificada, e não por acaso a mais extensa, é a do historiador, ou seja, Dom Antonio de Solís. Para amplificar seu engenho, padre Diego disserta sobre o tempo e a natureza em uma relação engenhosa entre o herói e a obra:

Cumplió consigo, llenando con el acierto toda la expectacion. **Mucho tardaron los siglos en dar un Cortes al Mundo. Tardava yà su Historia en las ansias de los que la deseavan;** pero es preciso advertir, que son de igual calidad en lo precioso para lo raro, los partos del ingenio, q los Monstros del valor. Unos, y otros **compensan su tardanza con su grandeza:** es fuerza que conciba de espacio [despacio] todas las noticias, **quien ha de hablar con todos sus aciertos.** Nada grande quiso hazer presto la Naturaleza, que en la dificultad de sus obras, puso la aprobacion del primor, **siendo ley precisa de sus mayores partos, la tardanza de sus conceptos:** [...] (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A grandeza da *Historia* de Solís é amplificada a partir da relação entre a demora em ser escrita e publicada e a perfeição da própria natureza, pois a tardança de sua obra deve-se à busca constante do primor. Assim, tanto as ações de Cortés quanto a escrita de Solís tardaram em maravilhar os homens porque imitaram a natureza em razão do longo tempo que levaram para despontar, pois ambas buscam, e alcançam, a perfeição. O padre enobrece esse conceito ao afirmar que são de igual qualidade os partos do engenho e os monstros do valor, ou seja, tanto o precioso quanto o extraordinário. A imagem do parto enaltece a escrita como uma tarefa demorada e exaustiva; parto, aqui, tem a acepção de produção do entendimento ou engenho humano, como também qualquer de seus conceitos declarados ou dados à luz. A imagem dos partos do engenho está relacionada ao adjetivo precioso, logo, o engenho de Solís é qualificado como excelente, primoroso, de grande apreço e estimação. De igual qualidade são os monstros do valor, ou seja, o extraordinário, pois os valores, que

devem despertar a admiração e o respeito, são colossais, provocando o espanto. Dessa forma, a narração da conquista do México e dos feitos de Hernán Cortés deleita o leitor com engenho precioso e valores extraordinários, alcançando, assim, a persuasão com relação à grandeza de ambos, ou seja, do historiador e do herói. Para ornar esse conceito, padre Diego dá voz à autoridade de Quintiliano:

Vires faciamus ante omnia, quæ sufficient labori certaminum, & usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effici citò, præposuitque pulcherrimo cuique operi difficultatem: quæ nascendi quoque hanc fecerit legem, ut majora animalia diutius visceribus parentum continerentur.⁵⁰
[Fab. Quintil., Orat., Lib. 10]. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A frase pertence ao terceiro capítulo do livro X da *Instituição Oratória*, quando Quintiliano afirma que embora o estilo seja um exercício laborioso, ou seja, árduo, é o mais útil. Razão pela qual Cícero considerou o estilo como o melhor artesão, o melhor mestre da eloquência. Quintiliano adverte que se deve ter o maior cuidado para escrever, e escrever muito, como a terra o tem para produzir seus frutos, que nascem de sementes plantadas profundamente, do contrário se dará espaço apenas para o nascimento de culturas superficiais. Na sequência, temos a oração incorporada por padre Diego em que se afirma que o orador deve criar forças que sejam suficientes à dureza das disputas forenses e não se esgotem pelo uso, ou seja, pelo estilo, pois a preparação adequada e bela deste tarda tanto quanto as mais perfeitas obras da natureza. No final do período, Quintiliano afirma que uma das leis do nascimento é que os animais que superam os outros em grandeza são aqueles que mais tempo ficam no ventre da mãe. Logo, para a preparação, bem como gestação, adequada do estilo, que se quer eloquente e belo, temos de ter ao nosso lado o juízo do tempo, que é indício de perfeição. Após a sentença em latim, padre Diego conclui: “*Esta misma ley pone a los Ingenios nuestro Fabio Espanhol, para encontrar en sus partos con la grandeza*”.

⁵⁰ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 10, 3, 3. Tradução de *Vires faciamus ante omnia, quæ sufficient labori certaminum, & usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effici cito, præposuitque pulcherrimo cuique operi difficultatem: quæ nascendi quoque hanc fecerit legem, ut majora animalia diutius visceribus parentum continerentur*: Antes de tudo, criemos forças que sejam suficientes à dureza das disputas forenses e não se esgotem pelo uso. A própria natureza nada quis que fosse grande de imediato e impôs dificuldade a cada uma das obras mais belas. Estabeleceu para o nascimento também esta lei: os maiores animais permanecem mais tempo em gestação no ventre da mãe.

A Censura e a aprovação eclesiástica persuadem de que a *Historia* de Solís é digna de fama e imortalidade em razão do estilo empregado, o qual é engenhoso e belo porque aplica as clarezas da elocução de forma adequada para agradar e ensinar, além de contar com o tempo como aliado. O estilo brilha como as ações empreendidas por Cortés na mais memorável e grandiosa conquista, que é a do México, e também como as glórias que fizeram surgir um novo império, o de Carlos V. Não é fortuito que padre Diego afirme que a grandeza da *Historia* é tal que, mesmo se perdesse todos os preceitos, ainda poderíamos aproveitar as observações que, dos erros de muitos e acertos de poucos, recolheu a arte em muitos séculos. Assim, as ‘*buenas letras*’ falam por essa ‘boca’ como pela de Xenofonte falam todas as musas. O elogio à *Historia* de Solís ainda merece uma sentença do ‘Príncipe da Eloquência’, ou seja, Cícero, sobre Xenofonte: *Xenophontis voce Musas quasi locutas ferunt*.⁵¹ Aqui, duas figuras, duas autoridades, em uma mesma direção: a História e a Eloquência. Para Cornélio Nepos,⁵² após a morte de Cícero, o estilo da História, que era o único gênero das letras latinas que não fazia frente à Grécia, ficou inteiramente não polido e incompleto. Nepos acreditava que Cícero era o único que teria podido, “e até tido a obrigação de exprimir uma história com uma voz digna, visto que limou a rude eloquência oratória recebida dos antepassados, e com seu discurso deu forma à filosofia latina, que antes dele não tinha ornato” (apud AMBROSIO, 2005, p. 51). Nepos lança a dúvida sobre quem mais perdeu com a morte de Cícero, se a República ou a História. Assim, Cícero é uma das autoridades a ser imitadas em virtude, principalmente, da eloquência, por isso o epíteto de príncipe é repetido por padre Diego. Pelos elogios e autoridades mencionadas, comprova-se que Solís uniu de forma exemplar a História e a eloquência, como se tivesse realizado aquilo que Cícero deixou incompleto.

Após as duas autoridades que unem a História e a eloquência, Padre Diego finaliza sua aprovação com a figura de Salústio:

[...] La facilidad misma del dezir, purgada de sus sospechas à un alto examen del Juizio, dà mas precio a esta obra en la dificultad que muestra de su trabajo. Esto le mereciò à Salustio el elogio del suyo : *Sed redeamus ad iudicium, & retractemus suspectam facilitatem. Sic scripsisse Sallustium accepimus: & sanè manifestus*

⁵¹ Cícero, *Orator*, 62. Tradução de *Xenophontis voce Musas quasi locutas ferunt*: “Dizem que as Musas falavam como se com a voz de Xenofonte”.

⁵² Cornélio Nepos foi contemporâneo de Cícero e seu amigo.

*est etiam ex opere ipso labor.*⁵³ Esto le mereció aquella aclamación del primero entre los Historiadores de Roma.

*Crispus Romana Primus in Historia.*⁵⁴

No se halla aqui borron, que pida la esponja, ni primor que heche menos la lima. **Es esta Historia un Theatro de Virtudes Christianas, y Politicas:** Escuela de Consejeros, Idea de Capitanes, Gavinetos de Principes, donde todo lo que **enseña**; siendo lo mas recondito, **divierte**; y todo lo que divierte, siendo lo mas gustoso, **aprovecha**. Y es para España un credito immortal del corte de sus **Espadas**, y de sus **Plumas**. Assi lo siento. En este Colegio Imperial de Madrid, à 24 de Mayo de 1683. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Para persuadir o leitor de que a *Historia* ensina, deleita e é proveitosa, logo, persuade, duas sentenças em latim, uma de Quintiliano e outra de Marcial, que reverenciam Salústio Crispo,⁵⁵ encerram a comparação e a amplificação da função de historiador de Solís. Padre Diego defende que a facilidade na leitura da obra é apenas aparente, pois um alto exame do juízo comprova a dificuldade de seu trabalho, assim como acontece com a *pluma* de Salústio, cuja fluência do texto aparenta uma facilidade suspeita, segundo Quintiliano.⁵⁶ A aclamação final de Salústio é introduzida pela voz de Marcial, a sentença completa em latim afirma que “no entender de homens doutos, na historiografia romana Salústio Crispo será o primeiro autor”. Dessa forma, padre Diego, como homem douto e discreto, ajuíza que Solís será o primeiro autor da historiografia castelhana, e sua *Historia*, mais perene que o bronze em razão do primor de sua pena, que empenhou uma narração engenhosa e judiciosa do corte das espadas castelhanas lideradas por Cortés. Desse modo, o padre finaliza a aprovação com o lugar-comum de

⁵³ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 10, 3, 8. Tradução de *Sed redeamus ad iudicium, & retractemus suspectam facilitatem. Sic scripsisse Sallustium accepimus: & sane manifestus est etiam ex opere ipso labor*: “Mas devemos rever o que escrevemos e considerar suspeita a fluência do texto. Sabemos que Salústio procedeu assim ao escrever, e sua obra evidencia com clareza tal empenho”.

⁵⁴ Marco Valério Marcial, *Epigrammata Apophoreta*, 191. O epigrama integral é: *Hic erit, ut perhibent corda uirorum doctorum, / primus Romana Crispus in historia*: “no entender de homens doutos, / na historiografia romana Salústio Crispo será o primeiro autor”.

⁵⁵ Segundo Ambrosio (2005, p. 105), Salústio é autor de duas monografias históricas que tratam de uma pessoa, Catilina e Jugurta, e de um acontecimento, a conspiração de Catilina e a guerra que Roma moveu contra Jugurta, rei dos Númidas. Praticamente escreveu o tipo de história, ornada, com várias ações e mudanças de decisões, com os incertos e variados casos de homens excepcionais que Cícero pedia e propunha na sua carta a Luceio.

⁵⁶ Essa referência também pertence, como indicado, ao capítulo 3 do livro X da *Instituição Oratória*. Neste capítulo, Quintiliano sentencia que o orador não consegue escrever bem se escreve rápido, mas consegue escrever rápido se escreve bem. Portanto, o argumento defendido por padre Diego desde o início da comparação e amplificação da função de historiador, de que é necessário o juízo do tempo para escrever bem e tornar a obra imortal, está baseado na leitura e imitação dos lugares inventados neste capítulo da *Instituição*.

embate entre a espada e a *pluma*, enaltecendo ainda mais a *Historia* ao afirmar ser esta um teatro de virtudes cristãs e políticas, pois tudo que ensina também deleita.

No que se refere aos discursos eclesiásticos, além da aprovação de padre Diego, temos a “*Licencia del Ordinario*”, firmada pelo inquisidor e vigário de Madri Doutor Dom Antonio Pasqual em 09 de junho de 1683, ou seja, dezesseis dias após a aprovação do padre. A função da “*Licencia*” é avalizar a aprovação, que foi uma tarefa atribuída a padre Diego pelo próprio inquisidor para que se possa imprimir, e se imprima, o livro intitulado *Historia de la Nueva España* de Dom Antonio de Solís. Dom Antonio Pasqual ainda adverte na “*Licencia*”: “*Atento, que de nuestra orden, y comision ha sido visto, y reconocido, y no contiene cosa contra nuestra Santa Fè Catolica, y buenas costumbres*”. Assim, ordena que a *Historia* seja impressa.

Nos dois discursos oficiais analisados até o momento, a Censura e a aprovação eclesiástica, há como propósito comparar a *Historia* de Solís com outras obras que não demonstram o decoro e a elegância de seu estilo, ou seja, que não aplicaram as clarezas da elocução de forma adequada. Assim, vemos como a elocução passa a ser capital para ajuizar as obras de *Historia* no séculos XVI e XVII. Os historiadores parecem divididos, como acontecia nas letras romanas, entre ser um *exornator rerum* ou apenas um *narrator rerum*. Segundo Ambrosio, este último não tem como fazer com que a história, como gênero demonstrativo, cumpra o seu objetivo didático e de exortação moral. Por isso, a História só atinge seus objetivos nas mãos de um *exornator rerum*. Os discursos oficiais discorrem seus juízos pautados nessa divisão e preceito da historiografia romana, decretando que Solís não é simplesmente um *narrator rerum*, mas sim um *exornator rerum*. Por isso deve ser elogiado e sua obra louvada porque imortal, como imortais são os feitos de Hernán Cortés e o império de Carlos V.

Os discursos oficiais unem o leitor à obra, mesmo quando esta for lida e analisada distante do autor e seus primeiros leitores, tanto no tempo quanto no espaço. Os homens discretos que firmam esses discursos conseguem, mesmo com o autor ausente, estabelecer o *decoro*, seu e da obra, e desse modo estabelecer a *fides*, ou seja, a credibilidade com o leitor. No entanto, o decoro e a *fides* dependem também do cronista, e é sobre isso que também tratam os discursos oficiais, pois ajuízam e avalizam a autoridade de Solís, bem como a própria, ao falarem pela voz de outras autoridades que são imitadas e emuladas em seus textos.

3.3. Os discursos do Conselho de Sua Majestade

Os três discursos oficiais que encerram a parte introdutória, com exceção do discurso do rei Carlos II, da taxa e das erratas,⁵⁷ são firmados por membros do Conselho de Sua Majestade, sendo que dois dos integrantes pertencem à Ordem de Santiago. O primeiro discurso é a aprovação do licenciado Dom Luis de Cerdeño y Monzòn – “*Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad en el Supremo de Castilla, y de las Indias*”; o segundo é a certificação de Diego de Urbina Samaniego – “*Criado de su Magestad, su Escrivano, y Oficial mayor en la Escrivania de Camara de su Real, y Supremo Consejo de las Indias*”; e o terceiro é a aprovação de Dom Nicolas Antonio – “*Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y Fiscal en el de la Santa Cruzada*”.

Os dois primeiros discursos complementam-se, como acontece com a aprovação eclesiástica e a licença, pois Diego de Urbina Samaniego certifica que, após ter visto a aprovação de Dom Luis de Cerdeño y Monzòn e o auto provido para que se imprima o livro de Dom Antonio Solís, assina “*la presente en virtud de lo mandado por los dichos ‘Señores’*”. Na ordem cronológica dos discursos, a certificação é uma das últimas instâncias de aprovação da obra. Dessa maneira, quando Urbina afirma sobre o “*mandado por los dichos ‘Señores’*” refere-se a todas as aprovações anteriores, ou seja, as do Conselho, as eclesiásticas e a Censura. No entanto, o único a quem nomeia é Dom Luis de Cerdeño. Provavelmente seja em virtude dessa menção que sua certificação tenha sido inserida e impressa ao lado da aprovação de Cerdeño, que se destaca das demais por sua extrema brevidade e clareza. Em apenas uma página, e em poucas linhas, Dom Luis de Cerdeño trata da obrigação de Solís como cronista, da narração, do estilo, do árduo trabalho que teve em compor a *Historia* e do objetivo maior da conquista da Nova Espanha que é converter os indígenas à santa fé católica. Assim, aborda os pontos cruciais que tornam a impressão da obra imprescindível, além de elogiá-la, bem como seu autor, sem ostentar erudição.

Em nome do Conselho de Sua Majestade, Dom Luis de Cerdeño y Monzòn confirma que a *Historia* de Dom Antonio de Solís satisfaz inteiramente a obrigação de seu encargo, assim, une sua voz à do próprio autor, que afirma, na dedicatória ao rei, que paga com sua obra a dívida de sua profissão, ou seja, de seu cargo de cronista.

⁵⁷ Esses três discursos, que são obrigatórios para a impressão de uma obra, são inseridos no final da edição *princeps* e destacam-se por uma mensagem mais informativa, conforme já abordado no início do capítulo.

Sobre a narração, atesta que Solís observou as notícias com cuidadosa diligencia para a pontual e sincera verdade. Lembramos, uma vez mais, que essa verdade não se reporta ao conceito iluminista e positivista do gênero histórico a partir do XIX. Para o século XVII, como já observado, o conceito ciceroniano de história como testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida e mensageira da antiguidade ainda vigora. Portanto, a História é uma representação do real e não o próprio real, pois não há a preocupação em verificar a narração da verdade de forma empírica e científica, pois ela pertence apenas ao discurso, e, se sua representação for bem executada, garante imortalidade à obra, ao herói, à nação e também ao cronista.

Em razão dessas considerações, não é fortuito que Dom Luis afirme que a verdade da narração da *Historia* de Solís logra “*dexar cõvencidos los errores, que el descuydo, ò la malicia de algunos Escritores ha querido introducir en los documentos Politicos de la enseñanza, que se pudiera esperar de lo acertado de su Juizio, y Erudicion [de Solís]*”. A narração pontual e sincera da verdade na *Historia* permite evidenciar os erros de outros historiadores que não observaram de forma adequada os preceitos retóricos do gênero nem mesmo seu decoro. Dom Luis repete o juízo sobre os descuidos e a malícia de escritores indecorosos que insistem em manchar a memória das grandes conquistas do império espanhol. A repetição constante desse juízo nos discursos oficiais persuade o leitor de que a narração de outros escritores não é verossímil porque eles não observaram nem empregaram os preceitos convenientes como a brevidade, a clareza e a verossimilhança (ANÔNIMO, 2005, p. 67). A esses preceitos soma-se a qualidade de ser agradável, pois, segundo frei Luis de Granada (1793, p. 210), a narração deve ser breve e agradável porque assim se ouve, ou se lê, com mais deleite, clara porque mais facilmente se entende e verossímil porque mais prontamente se prova.

Ao final de seu breve discurso, Dom Luis de Cerdeño ajuíza que o estilo da *Historia* é tão puro e casto que não apenas deleita, mas empenha a mais ociosa curiosidade à sua leitura. Assim, decreta que a impressão da obra é útil para que todos possam participar do benefício do trabalho de tanto estudo, e também para que se eternize na memória dos séculos futuros o zelo com que os espanhóis, em razão da propagação da fé e dilatação dos domínios da Majestade Católica, menosprezando o risco de suas vidas, conseguiram a redução de tanta gentildade. Dessa forma, as gerações futuras devem seguir os gloriosos progressos dessa conquista como exemplo,

devendo imitar suas ações, buscado sua emulação. Como já observado, nessa preocupação constante com a memória que se constrói para o futuro, o conceito ciceroniano de história é, uma vez mais, evidente, pois entendê-la como ‘mestra da vida’ é considerá-la como guia indispensável para agir sabiamente sobre o presente, ajuizando o passado, para, na medida do possível, construir o futuro.

Após o texto de Dom Luis, temos o último discurso oficial de fôlego, que é tão extenso quanto a censura e a aprovação eclesiástica, firmado por Dom Nicolas Antonio, que examina a *Historia* de Solís com o fim de dar a licença que se pede para imprimi-la por ordem de Vossa Alteza, que quer, ou melhor, exige, ser informado da utilidade da obra. Ainda que seja o último discurso a ser inserido na edição do livro, pela ordem cronológica, essa aprovação foi a terceira instância pela qual passou o manuscrito, tendo sido emitida após a aprovação eclesiástica e a licença do inquisidor. Essa observação é útil para nossa leitura porque Dom Nicolas repete argumentos utilizados por padre Diego Jacinto. Ainda que todos os discursos repitam lugares-comuns, esses dois discursos são os que mais se aproximam no que se refere aos argumentos elogiosos que indicam a utilidade em dar à estampa a *Historia* de Solís. Dom Nicolas Antonio afirma que ter a vida e os feitos narrados em uma obra de História é uma consagração para os ‘*varones heroycos*’ que honram suas nações e engrandecem os seus príncipes com suas conquistas. Esses homens de espírito elevado e ilustres virtudes, enamorados pela fama e honra, conseguem o mérito de terem seus feitos gravados na ‘memória laureada’ da posteridade, servindo de exemplo e imitação a outros. Nessa reflexão, Dom Nicolas repete a comparação entre a História e as estátuas romanas, bem como da grandeza do historiador frente às ações do herói:

[...] Bien conocieron este humor de la virtud **Politica los antiguos, Gentiles, Griegos, y Romanos:** y por esso dedicaron al merito de sus Ciudadanos, bienhechores de sus Patrias, este mas apetecido premio del **honor en Estatuas, y Medallas,** que fue gravarlo en piedras, y bronces, encomendado à aquella eternidad, que pudieron prometerse de las fabricas humanas, cuyo defecto, prorrogando à mas dilatados terminos, tambien suplieron, reduciendo la celebridad destas memorias al deposito de la Historia, y juzgandolas mas bien guardadas en la fragilidad del papel, como sucessivamente fecundó en la perpetua facilidad de los traslados, que en la dureza de marmoles, y metales, que mueren, aunque tarde, sin sucession. **Y tanto mejor**

consiguieron esta vida de fama los Heroes dignos de ella, quanto mas se proporcionaron à la **grandeza de los hechos la alteza del estilo, y el ingenio, y prudencia del Historiador:** demanera, que los **Elogios, las Vidas, los Panegyricos,** que en la Prosopopeya, y las Historias, que en la relacion ponen à los ojos de la Posteridad los Varones eminentes en qualquier genero de virtud, y con mas atractiva singularidad en la militar, **son otras tantas estatuas levantadas à su memoria,** con mas bien establecida duracion, presentes à todos, y en toda parte acabadissima, **y con entera perfeccion igual, y parecida al Heroe,** que representa, y a los señalados Capitanes en valor, y fidelidad, que le acompañaron, y le fueron otros tantos brazos en una Conquista, en que pudieron desfallecer los ciento del fabuloso Briareo, es la que agora comparece de nuevo en la plaza del Mundo, con el titulo de los hechos de Fernando Cortés, y de sus Compañeros en lo principal de aquella Conquista, hasta fundar el Imperio Español. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Os destaques evidenciam a repetição da comparação entre as estátuas da antiguidade e a escrita da História, cuja função é gravar na memória futura das nações os grandes feitos heroicos. Uma vez mais, o império espanhol é visto como herdeiro das memoráveis conquistas como também da alta cultura tanto grega quanto romana, como se, imitando-as, tivesse, de fato, alcançado sua emulação. Comparando as estátuas às prosopografias e prosopopeias da *Historia*, Dom Nicolas ainda afirma que a animada⁵⁸ descrição que Solís realiza de Cortés, de seus feitos e empresas, é igual em tudo às estátuas que os gregos, pelo testemunho de Plínio, chamaram ‘*Ikónicas*’, porque retratavam os sujeitos não apenas pela semelhança, mas também pela igualdade exterior tanto na estatura quanto na corpulência dos membros, ou seja, eram como ‘*vaciadas*’ pelo mesmo original. Dom Nicolas sentencia sobre a descrição de Cortés: “[...] *parece que la ha vaciado su Autor en aquellos bastos pensamientos, que las idearon, y en aquel invencible, y capacissimo corazon con que se reduxeron à la obra*”. Dessa maneira, aproxima os elogios, as vidas e os panegíricos às estátuas levantadas para a memória dos varões eminentes em qualquer gênero de virtude, porque, como estas, alcançam a perfeição. No fragmento, também temos a repetição do lugar-comum de embate entre duas grandezas e duas figuras: a escrita do historiador e as ações do herói.

⁵⁸ Dotada de alma.

Dom Nicolas afirma que os heróis conseguem uma vida de fama, e glória, se a grandeza de seus feitos forem proporcionados por um estilo alto, bem como pelo engenho e pela prudência do historiador. Ao final, ressalta que Cortés teve ao seu lado singulares capitães em valor e fidelidade, que foram outros tantos braços na conquista, comparando-os ao fabuloso Briareu.⁵⁹ Assim, amplifica a narração das ações de Cortés e seu exército, bem como sua força, ao equipará-los a uma figura mitológica, cujo sentido se desdobra ao sobrenatural.

A propósito, o conceito de História exposto também evidencia um olhar providencialista, pois consente a sincronia entre o natural e o sobrenatural. Dom Nicolas afirma que os assuntos que se referem à religião e à piedade são tratados com entendimento verdadeiramente cristão, dando lugar ao natural possível e ao sobrenatural superior às forças e aos conselhos humanos, pois a assistência dos céus favoreceu todos os passos da conquista da Nova Espanha. Sobre a utilidade, assim como afirmaram outros discretos e doutos, Dom Nicolas atesta que a *Historia* de Solís ensina e não apenas deleita. Sua narração é como uma medula da mais depurada política civil e militar e de boa doutrina moral, pois não perdoa nem mesmo o herói, repreendendo-o de forma cristã e modesta quando pede a luz da verdade.⁶⁰ O estilo é próprio da História, ou seja, puro, elegante e claro; e o gênio que o governa engenhoso, discreto, robusto e prudente. A narração é adornada com sentenças não afetadas, nem sobrepostas, mas sim tiradas ou nascidas dos mesmos sucessos que narra, e com reflexões adequadas ao grande talento e discrição do cronista, pois são realçadas com sentenças de Tácito, Floro e Veleio Patérculo, ou seja, autoridades da historiografia romana.

Para concluir sua aprovação, Dom Nicolas repete o juízo de que os feitos de Hernán Cortés não são inferiores aos de Alexandre, César e Belisario, bem como de tantos reis da Espanha que fabricaram e levaram ao ápice sua monarquia. Imitando padre Diego, afirma que somente a *Historia* de Solís pode satisfazer o espírito do grande herói que foi Cortés:

⁵⁹ Figura mitológica, filho de Urano e da Terra, com cem braços e cinquenta cabeças. De suas bocas vomitava fogo na guerra contra os deuses. Apud ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Desenhos Sandro Botticelli. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Apresentação de João Adolfo Hansen. Notas à Comédia de Botticelli de Henrique P. Xavier. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora Unicamp, 2012. Nota 11 do capítulo XXXI do Inferno, p. 223.

⁶⁰ Como exemplo, temos a repreensão de Solís ao envolvimento de Cortés com Dona Maria, a Malinche, ajuizando que ele não teve atitudes cristãs nem observou os mandamentos, pois cometeu adultério. No entanto, o cronista justifica a atitude afirmando que Cortés se envolveu com Malinche porque era importante para vencer as batalhas e a guerra contra os astecas. Essa justificativa imita a de Moisés, quando este, capitão do exército egípcio na guerra contra a Etiópia, casa-se com uma princesa etíope como forma de vencer a guerra. Ou seja, a atitude de Moisés na narrativa bíblica prefigura a de Cortés. Quando analisarmos os retratos de Cortés, retornaremos com mais vagar à esta comparação com Moisés e à menção, ou silêncio, ao seu adultério.

[...] Solo desta Historia se podria dar por satisfecho el espiritu de aquel grande Heroe, si la gloria mayor que goza, como debemos creer piadosamente, no obscureciesse esta mundana, aunque tan esclarecida. Servirà a lo menos à nuestro consuelo, à **nuestra enseñanza**, à nuestro mas honesto **divertimiento**, y **darà renovado à las Naciones Estrangeras**, con ventajosissimos aumentos, **este Templo del Honor de España**, en que se **sacrificó**, aquel gran Varon con sus Soldados à la mas alta Empresa, y al mas util servicio de sus Reyes; quedando excluidos dèl, y de la Fè, que indebidamente hallaron en los faciles oydos de la emulacion, **los calumniadores della**. Este es mi sentir agora, y lo serà despues el que aprobaren los mas doctos. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Com afetada modéstia, Dom Nicolas conclui seu discurso amplificando a conquista empreendida por Cortés como a mais alta e de maior glória, pois, ao lado de seus capitães e soldados, o conquistador sacrificou-se, ou seja, dedicou-se totalmente, para concretizá-la, tornando-a digna de imitação. Como um dos objetivos da aprovação é informar ao rei sobre a utilidade da obra, Dom Nicolas afirma que esta servirá ‘à *nuestro consuelo*’, ‘à *nuestra enseñanza*’, ‘à *nuestro mas honesto divertimiento*’, como também para calar os caluniadores da Espanha.

A menção às vozes estrangeiras, sempre ‘malignas’, que insistem em caluniar as memoráveis ações espanholas nas Índias Ocidentais repete-se em, praticamente, todos os discursos oficiais, inclusive no proêmio da *Historia*, que é inserido pelo cronista no início do primeiro capítulo. Dessa forma, a principal utilidade da impressão da obra é calar essas vozes, pois tanto o estilo quanto o engenho da obra tornam as ações da conquista dignas de serem lembradas pela posteridade, alçando Cortés, Solís e a Espanha ao posto máximo que lhes é merecido, pois essas três grandezas emularam os conquistadores, os historiadores e os impérios da antiguidade greco-latina.

4. Prólogo ao leitor: atenção, docilidade e benevolência

O prólogo “*A los que leyeren*” é o discurso que instaura o primeiro contato do autor com o leitor. Sua inserção no livro impõe um duplo papel, pois, por ser o último da parte introdutória, encerra as dedicatórias e os discursos oficiais e, ao mesmo tempo, abre a *Historia*. A função primordial do autor, ao escrever o prólogo, bem como o proêmio, é tornar o leitor dócil, atento e benevolente, e fazer com que ele, lendo a obra, não a censure. No entanto, o autor não busca uma leitura aleatória, mas sim uma leitura regrada a partir dos preceitos do gênero e do decoro cristão. Como nos lembra Tripet (1992, p. 4), “*le texte liminaire s’emploie à définir un comportement de lecteur, l’image d’un bon lecteur*”. Assim, o prólogo é o lugar de escritura em que o autor manifesta suas qualidades e as do livro, sempre com afetada modéstia, e se esforça para regular uma interpretação que ele não pode dominar completamente, aliás, como também todos os que ajuízam a obra nos discursos oficiais.

O discurso prologal põe em evidência tanto a voz do cronista, que se apresenta em primeira pessoa, quanto o lugar de sua enunciação, que não é a mesma da obra nem das dedicatórias, pois estas últimas, por exemplo, marcam o início de um processo para conseguir a permissão para publicar o livro. Já no prólogo, temos o presente imediato da publicação, ou seja, quando a obra é, finalmente, ‘dada à luz’. Esse presente é marcado pelo advérbio “oy” em dois momentos. No segundo parágrafo, Solís expõe o argumento de sua obra e atesta que a grandeza do assunto pedia um historiador à sua altura, por isso afirma com afetada modéstia: “*y me desalienta oy, poniendome à la vista los peligros de mi Pluma*”. No último parágrafo, após discorrer sobre o estilo, afirma: “*En el estilo, pues, que me señalò esta Gran Maestra [a natureza], escribí la Historia que sale oy á luz*”.⁶¹ Além da enunciação, as duas afirmações ressaltam que, no prólogo, o autor estabelece um diálogo não apenas com o leitor, mas também com sua obra, pois, para defendê-la, evoca suas competências, seus objetivos, bem como seus limites, sempre regrados, para criar e estabelecer a *fides* da narração. A disposição do prólogo demonstra que nos dois primeiros parágrafos e no último evidencia-se o diálogo do autor com o leitor, enquanto os demais são marcados pelo diálogo com sua própria obra.

Em ambos os diálogos, Solís busca estabelecer a confiança com o leitor, com sua obra e consigo mesmo. De acordo com o Anônimo da *Retórica a Herênio* (2005, p.

⁶¹ Grifos nossos.

59), essa tripla utilidade deve ser buscada ao longo de todo o discurso, embora seja preparada, sobretudo, no exórdio:

“7. [...] Poderemos fazer **dóceis** os ouvintes se expusermos **brevemente** a sùmula da causa e se os tornarmos atentos, pois é dócil aquele que deseja ouvir atentamente. Teremos ouvintes **atentos** se prometermos falar de matéria **importante**, nova e extraordinária ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes, ou ao culto dos deuses imortais; se pedirmos que ouçam atentamente e se enumerarmos o que vamos dizer. 8. Podemos tornar os ouvintes **benevolentes** de quatro maneiras: baseados em nossa pessoa, na de nossos adversários, na dos ouvintes e na própria matéria.”⁶²

Para tornar o leitor dócil, logo nas primeiras linhas, Solís afirma que não tratará da introdução da obra, ou proêmio, como estilaram os antigos, porque decidiu colocá-la nos primeiros capítulos da *Historia*, momento em que exporá os motivos que o obrigaram a escrevê-la. Entre estes estão os equívocos que a empresa da conquista da Nova Espanha padeceu em suas primeiras notícias, pois foi tratada com pouca reflexão por parte dos historiadores espanhóis, além de ter sido sempre perseguida pelos escritores estrangeiros. Dessa forma, logo de entrada, o leitor sabe que o prólogo de Solís será breve, pois o cronista não se estende em explicar os juízos sobre os historiadores espanhóis e estrangeiros que trataram do mesmo assunto. Para tornar o leitor atento, Solís ajuíza a conquista da Nova Espanha como um dos maiores argumentos que celebra o mundo em seus anais, prometendo a narração de sucessos admiráveis e heroicos. Na *Retórica*, Aristóteles (2005, 1415b, p. 282) afirma que o auditório é mais atento a temas importantes, a coisas que lhe digam respeito, às que os encham de espanto, às agradáveis. Para tornar o leitor benevolente, Solís louva seu ofício e a si mesmo sem arrogância, sempre com afetada modéstia, pois afirma que deixa ao leitor a liberdade da censura por já estar em uma idade avançada em que deve temer os aplausos como inimigos dos desenganos.

Sobre a escrita da *Historia*, Solís repete, com modéstia, a afirmação de que cumpre, como pode, com a profissão de cronista que pôs a *pluma* em sua mão. No final do prólogo, afirma:

⁶² Grifos nossos.

[...] y quedaria satisfecho con no desagradar à todos, **tan lexos estoy de hazer por mi fama, lo que obré por mi obligacion**. Recibanse benignamente, como necesarios à la Introduccion de la Historia, estos Presupuestos de mi ingenuidad: **y sobre todo imploro la benevolencia de los que leyeren este Libro**, para que me sean testigos, de que no ay en él palabra, ò sentencia, que no vaya sujeta enteramente à la Correccion de la Santa Iglesia Catholica Romana, à cuyo infalible dictamen rindo mi entendimiento, confessando que pudo errar la ignorancia, sin noticia de la voluntad. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

A humildade é empregada no prólogo de forma decorosamente cristã, pois Solís qualifica seus pressupostos como ingênuos, ou seja, simples e singelos; implora a benevolência do leitor e confessa que se errou foi sem intenção de sua vontade, mas pela influência da ignorância. Ademais, torna os leitores testemunhas, quiçá cúmplices, de que sua obra está totalmente sujeita à correção da Santa Igreja Católica Romana, ou seja, deixa o julgamento, desde que este seja benevolente, ao leitor. Em seu prólogo, Solís segue os preceitos do epidíctico, ou demonstrativo, pois elogia, modestamente, sua pessoa, a matéria que trata e seus leitores; em contrapartida, vitupera os historiadores que não obraram com a verdade sobre as notícias da conquista da Nova Espanha, principalmente os estrangeiros, assim, estes seriam seus adversários. Sobre eles, o cronista afirma que *“no pueden sufrir la Gloria de nuestra Nacion, ni acaban de conocer lo que obran contra si en estas Cabilaciones: pues descubren la flaqueza de su Emulacion, y ordinariamente queda mejor el Imbidiado”*. Assim, Solís move os leitores a sentimentos de indignação e desprezo ao acusar os historiadores estrangeiros e suas nações do pecado da inveja. Por não suportarem a glória alcançada com a conquista do México, as nações estrangeiras tentam macular as memoráveis ações de Hernán Cortés que fazem brilhar o império de Carlos V. Essas nações, ainda que tentem imitar as ações espanholas, são fracas na emulação, o que torna aquele que é invejado ainda mais grandioso. Dessa maneira, Solís conquista a benevolência do leitor com um discurso elogioso de sua pessoa, da própria matéria e dos leitores, além de vituperar seus adversários.

No diálogo com a obra, o cronista concentra-se em dois pontos cruciais para o gênero historiográfico nos séculos XVI e XVII: os adornos da eloquência em relação à pontual verdade e o estilo adequado. Sobre o primeiro, Solís reflete:

Los Adornos de la Eloquencia son accidentes en la **Historia, cuya substancia es la Verdad**, que, dicha como fue, se dize bien: siendo la puntualidad de la noticia, la mejor elegancia de la Narracion. Con este conocimiento he puesto en la certidumbre de lo que refiero, **mi principal cuydado**. Examen, que algunas vezes me bolvió à la tarea de los Libros, y Papeles: porque hallando, en los Sucessos, ò en sus circunstancias, discordantes, con notable oposicion, á nuestros mismos Escritores, **me ha sido necessario buscar la Verdad con poca luz**, ò conjeturarla de lo mas verisimil; pero digo entonces mi reparo: y si llego à formar opinion, conozco la flaqueza de mi dictamen, y dexo lo que afirmo al arbitrio de la razon. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

Com afetada modéstia, pois afirma conhecer a fraqueza de seu juízo, Solís enaltece o seu trabalho ao demonstrar o quão difícil foi chegar à verdade dos sucessos, pois muitos deles foram narrados de forma discordante, com notável oposição, até mesmo pelos escritores espanhóis. Assim, procurou a verdade com pouca luz, por isso, muitas vezes, teve de conjeturá-la a partir do mais verossímil. O historiador, como nos adverte Luciano de Samósata (2009, p. 97), deve ter como objetivos a franqueza e a verdade, logo, sua linguagem deve mostrar claramente os fatos e fazê-los aparecer em plena luz.⁶³ Samósata (2009, p. 75) afirma que não se deve juntar os fatos ao acaso, pois é preciso, ao preço de mil penas e sofrimentos, comprová-los; ensinamento que Solís demonstra seguir em suas ponderações. Para exercer bem seu ofício, o historiador deve confiar em quem expõe os fatos com mais integridade, por isso deve ser hábil para visar e dispor o que é mais convincente ou o que mais se aproxima do verossímil. Por essas razões, Solís ajuíza que os adornos da eloquência são como acidentes, ou seja, acessórios, para a História, cuja substância é a verdade, logo, a melhor elegância para sua narração é a “*puntualidad de las noticias*”. Desse modo, segue os preceitos do gênero que determinam que o útil deve se sobrepor ao prazeroso, sendo que a utilidade só pode ser alcançada a partir do verdadeiro. Como sentenciar Samósata (2009, p. 41), a História, se além do útil se ocupa com o prazeroso, pode atrair muitos amantes, mas, até que tenha atingido sua finalidade própria – a publicação da verdade – se preocupará pouco com a beleza, ou seja, com os adornos da eloquência que Solís afirma serem acidentes.

⁶³ Esse conceito, segundo nota 86 da página 97, pertence a Quintiliano, IV, 2, 36.

Sobre o estilo, Solís adverte que seu acerto se deve à adequada eleição das vozes, à colocação das palavras e à formação dos períodos. Por isso, governou-se pelo que observaram os autores de maior qualificação, ajustando seu estilo aos termos mais rigorosos da língua castelhana, que, em seu ‘*sentir*’, é capaz de toda propriedade que corresponde à essência das coisas, e de todo ornato que, alguma vez, é necessário para adoçar o útil da oração. Sobre os gêneros que governam o estilo, defende:

A tres generos de darse à entender con las palabras, reducen los Eduditos el Character, ò el **Estilo** de que se puede usar en diferentes Facultades, **y todos caben, ò son permitidos en la Historia. El Humilde, ò familiar** (que se usa en las cartas, ò en la conversacion) pertenece à la Narracion de los Sucessos. **El Moderado** (que se prescribe à los Oradores) se debe seguir en los Razoamientos, que algunas vezes se introducen, para dar à entender el fundamento de las Resoluciones. **Y el Sublime, ó mas Elevado** (que solo es peculiar à los Poetas) se puede introducir con la debida moderacion, en las Descripciones, que son como unas Pinturas, ò Dibujos de las Provincias, ó Lugares donde sucediò lo que se refiere, y necessitan de algunos colores para la informacion de los ojos. (SOLÍS, 1684, s/pág.)

O estilo de sua obra abarca os três gêneros: o humilde, o moderado e o sublime, logo, o baixo, o médio e o alto. Cada um deles, respectivamente, foi empenhado nas três partes que compõem sua *Historia*: narração dos sucessos, razoamentos das resoluções e descrição das províncias ou lugares. Os três estilos mencionados são os que regeram a oratória na antiguidade, bem como as artes em geral. Quintiliano trata dessas três partes no último livro da *Instituição Oratória* após argumentar sobre as diferenças entre áticos e asiáticos. A divisão tripartida é própria para distinguir os diferentes gêneros da eloquência, assim, o primeiro estilo é simples, o segundo é alto e forte, e o terceiro é chamado por alguns de intermediário e por outros de florido. Sobre sua natureza, Quintiliano (s/d, XII, p. 369) afirma que “*le premier semble avoir pour rôle d’instruire, le second de toucher, le troisième, le dernier, quel que soit son nom, de plaire, ou, suivant l’expression employée par d’autres, de se concilier l’auditeur. Pour instruire, il faut, semble-t-il, de la finesse ; pour se concilier l’auditoire, de la doceur ; pour émouvoir, de la force.*”.

Adma Muhana (2002, p. 23) também trata desses três estilos, a partir da leitura do discurso de arte poética de Tasso, na aplicação aos poemas. Muhana afirma que há uma identificação da tragédia e da épica com o sublime, que comporta pureza e simplicidade de palavras, planura e elegância, com poucas mas elevadas figuras, propícias ao *movere*; a comédia é identificada com o estilo baixo, que produz um discurso claro, com o uso de termos vulgares e também poucos ornatos ou figuras de linguagem, destinado ao *docere*; e a lírica – por outra, aquele em que o modo do discurso é em primeira pessoa, ou “narrativo” –, é identificada com o estilo medíocre ou mediano, “igual”, ao mesmo tempo plácido nas coisas tratadas e figurado nos termos que as enformam, adequado ao *delectare*. Solís empenha os três estilos, que são identificados tanto na arte oratória como na poética, buscando *docere*, *delectare* e *movere* a todos. Como afirma Dom Gaspar na Censura, sua *Historia* merece o aplauso dos discretos e doutos, além de ser compreensível para os rudes e vulgares. Seu livro deve agradar a todos porque nada falta nem sobra, inclusive no estilo. Lembramos ainda que o estilo também deve ser regado de acordo com o decoro do gênero, sendo que a História deve valorizar o sublime, ou alto, que, segundo o cronista, é aplicado nas descrições de pessoas – prosopografia – e lugares – topografia. A descrição é um adorno da elocução que serve à amplificação, cuja função é comover os afetos. Frei Luis de Granada (1793, p. 155) defende, em sua retórica eclesiástica, que nada comove mais do que pintar uma coisa ou uma pessoa com palavras.

Apesar de mesclar os três estilos em sua *Historia*, Solís, modestamente, afirma que não soube entender-se com suas diferenças porque muito se caminha entre especulação e prática, no entanto, pondera que se esforçou para seguir os melhores vestígios. Confessa, ainda, que teve intento de imitar Tito Lívio, inclinação que logo se mostrou como uma insolúvel dificuldade; assim, o cronista crê que não pode haver perfeita imitação no estilo dos homens porque cada um fala e escreve com alguma diferença em virtude de seus dialetos.⁶⁴ Para Solís, esta é uma providência maravilhosa da natureza, que pôs no dizer alguns sinais que diferenciam os sujeitos, mantendo certa harmonia no que importa ao mundo. Portanto, a imitação de Tito Livio só não pôde ser perfeita em virtude da pureza da língua castelhana que empenha em seu estilo, como determina o sublime do gênero. Com esse discurso, Solís conquista a docilidade, a

⁶⁴ Quintiliano (s/d, XII, p. 359) reflete sobre as diferenças entre a língua latina e grega, ponderando que “*si l’on veut exiger des Latins la grâce du langage attique, on doit nous accorder pour notre langue le même charme et une abondance égale. Si ces avantages nous on été déniés, nous adapterons nos pensées aux mots que nous possédons [...]*”.

atenção e a benevolência do leitor, principalmente aquele que aprecia o idioma castelhano, porque o leva a compartilhar do elogio e da defesa desse ‘dialetto’. Ademais, assim como o cronista e os homens discretos que aprovaram, de forma elogiosa, a *Historia*, esse leitor também compartilha do lugar memorável que ocupam as ações de Cortés – herói de conquistas que coroaram o surgimento de um grande império.

O prólogo pode ser lido a partir da intersecção de duas exigências contraditórias que estão ligadas à sua própria natureza, a primeira é que deve ser um discurso funcionalmente definido e previsível porque é limitado em seus componentes, principalmente pela exigência de ser breve. A segunda é que deve ser estimulante para suscitar o interesse por si próprio e pela obra. Pensamos que o prólogo de Solís não está isolado no que se refere a essas exigências, pois elas se estendem a todos os discursos oficiais e autorais da parte introdutória. Todos os textos, que antecedem a obra, buscam legitimar a *Historia* e persuadir o leitor a compartilhar dessa leitura que ensina e deleita, portanto, cumpre com o objetivo primordial do gênero que é ser útil.

Nosso objetivo primordial com a leitura e análise dos discursos autorais e oficiais, que compõem a parte introdutória da edição *princeps* da *Historia* de Solís, foi estudá-los como lugar de uma leitura regrada que é determinada tanto pelo autor como pelos primeiros leitores discretos. O mundo regrado dos séculos XVI e XVII reflete-se nas edições do livro, nos discursos que o legitimam, e até mesmo na ordem de sua apresentação. A obra, que é dada à luz, é um reflexo da organização do mundo político-social, histórico e artístico a que pertence. Conforme exposto e comprovado pelas análises, os textos oficiais e autorais são publicados em um espaço que se destaca por uma evidente competição. Os textos, principalmente os oficiais, competem entre si para também *docere*, *delectare* e *movere* os leitores. Nessa competição, repetem lugares-comuns para competir entre si e fazer brilhar o cronista, a obra e os feitos narrados, ou seja, Solís, a *Historia* e Cortés, mas também a sua própria *pluma*.

A análise dos discursos oficiais evidencia que a competição se estabelece, fundamentalmente, entre três textos principais: a Censura de Dom Gaspar de Mendoza e as aprovações de padre Diego Jacinto e Dom Nicolas Antonio. Desses, a Censura é a que, embora tenha sido redigida por último, abre a edição *princeps* da *Historia* de Solís; ademais, é a única reproduzida na edição toscana de 1699 e na de Bruxelas de 1704.⁶⁵

⁶⁵ De acordo com a leitura da tabela, inserida no “Apêndice” da tese, a Censura de Dom Gaspar de Mendoza foi o discurso reproduzido mais vezes nas edições posteriores da *Historia* de Solís se comparado às aprovações de padre Diego Jacinto e Dom Nicolas Antonio.

Nesta última, sua inserção é justificada por Francisco Foppens em razão da clareza dos juízos sobre a *Historia* de Solís. É útil lembrar que a clareza é adequada para agradar (*delectare*) e ensinar (*docere*), funções que, juntas, concorrem para persuadir (*movere*). Essas considerações comprovam que, provavelmente, a Censura elogiosa de Dom Gaspar de Mendoza foi a escolhida pelos editores e leitores discretos para brilhar ao lado daqueles que elogia em seu discurso. Nessa mesma linha de pensamento, ou seja, o da competição, incluímos o estudo das gravuras das edições de Florença, Bruxelas e Londres, cuja arte compete com o texto de Solís, imitando-o para alcançar sua emulação. Assim, a competição passa a ser exercida entre a pena do cronista e a pena do artífice. Estas, assim como os discursos da parte introdutória, também refletem o mundo regrado ao qual pertencem as edições e a competição entre as artes.

CAPÍTULO III

A competição entre o discurso e os retratos: imitação e emulação

1. A descrição de pessoas: o elogio e a censura

A partir deste capítulo, iniciamos a leitura da competição que se estabelece entre o discurso de Dom Antonio de Solís e as gravuras que enriquecem as edições que compõem o *corpus* da tese. Neste tópico, especificamente, tratamos dos atributos da descrição de pessoas, que são a base para analisar a imitação aplicada nos retratos que adornam as edições toscana, publicada em Florença em 1699; castelhana, impressa em Bruxelas em 1704; e inglesa, publicada em Londres em 1724. A edição toscana é ornada com três retratos, Solís, Cortés e Moctezuma; a castelhana com dois, Solís e Cortés; e a inglesa apresenta apenas o retrato do conquistador Hernán Cortés.

A descrição, embora seja um exercício retórico independente, pertence à narração, não havendo hierarquização nem oposição entre ambas.¹ A descrição integra a narração como técnica amplificadora, sendo dividida, comumente, em dois grandes grupos – pessoas e coisas –, que, por sua vez, são segmentados em diversos gêneros, como a prosopografia, que evidencia o retrato de aspecto físico de pessoa, e a topografia, que apresenta a descrição de um lugar verdadeiro.² De acordo com Alfonso de Torres (2003, p. 315), “*en la narración se enumeran por orden muchos hechos; en la descripción se refieren las características de una sola cosa, tal como existen en la propia cosa y añadiendo además las que de alguna manera se presentan en la sustancia propuesta*”. Logo, na descrição, temos a exposição das características tanto permanentes como variáveis de uma coisa, ou de um ser, e seus acidentes. O conceito exposto por Torres (2003, p. 317) evidencia a função desse exercício retórico:

Así pues, la descripción es un discurso que representa ante los ojos aquello que muestra. Mediante ella se pinta una imagen tan completa de las cosas de que se trata, que da la impresión de que las cosas no

¹ No próximo capítulo, nos deteremos em alguns dos aspectos conceituais da narração, que também se mescla às descrições dos lugares verdadeiros e das cenas.

² Esses são os dois gêneros de descrição abordados de forma mais minuciosa e ampla em nosso trabalho. Alfonso de Torres (2003, p. 317-319), em seu manual de exercícios retóricos, cita ainda a cronografia, que é a descrição mais minuciosa do tempo. João Adolfo Hansen (2006, p. 89), em seu ensaio “Categorías epidíticas da ekphrasis”, menciona a pragmatografia como descrição de coisas particulares; a etopeia, como de paixões e caracteres; e a topotesia, como de lugares imaginários. Dentre os manuais retóricos espanhóis do século XVI, além da obra de Alfonso de Torres, publicada em 1569, também são consultadas, para a abordagem da descrição de pessoas, a retórica em língua castelhana de frei Miguel de Salinas, publicada em 1541, e a retórica eclesiástica de frei Luis de Granada, de 1578. Das retóricas latinas, seguimos a *Instituição Oratória* de Quintiliano e a anônima *Retórica a Herênio*.

están siendo descritas, sino que están sucediendo ante nuestros ojos.

Otros la llama hipotiposis, energía, evidencia, representación: es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, **que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído.**³

A função da descrição é pôr diante dos olhos do leitor ou ouvinte as pessoas, as coisas, os tempos e os lugares, que podem ser objetos tanto de louvor como vitupério. Das principais virtudes da narração,⁴ a descrição compartilha da clareza e se esmera para alcançar o efeito da evidência, a *evidentia*, da qual se espera a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas acontecendo diante dos nossos olhos, como conceitua Torres no fragmento. Frei Luis de Granada (1793, p. 396) conceitua *evidentia*, que ele chama de *energía*, a partir de Quintiliano: “*Grande virtud es decir las cosas de que hablamos claramente, y de un modo que parezca que se miran. Lo cual unas veces se hace con breve razonamiento, otras con largo [...]*”. Para João Adolfo Hansen, o efeito de *evidentia*, ou *enargeia*, que ao pé da letra significa “vividez”, intensifica a clareza dos ornatos aplicados, tornando-os mais nítidos. A *evidentia* é definida, a partir das leituras de Cícero, Quintiliano e o Anônimo da *Retórica a Herênio*, como *descriptio* produtora de *pathos* que torna a causa como que presente, por isso eficaz. Esse efeito deve ser alcançado a partir de três modos: pessoa, lugar e tempo. Assim, deve-se descrever uma pessoa como se ela estivesse presente, um lugar como se pudéssemos vê-lo e o tempo como se o presente fosse o passado.⁵

Para elaborar o discurso, seja a partir do elogio ou da censura, os argumentos devem ser, primeiramente, retirados da própria pessoa. Quintiliano (s/d, V, p. 163) define que o argumento, por ser um dos métodos de prova fornecido pela retórica⁶, tem como função tornar verossímil aquilo que é duvidoso, também adverte que, dependendo da causa, nem sempre há pontos que precisam ser provados. Quintiliano ainda afirma que não se deve examinar todos os atributos de pessoas, mas sim aqueles que podem fornecer

³ Grifos nossos.

⁴ Como abordado, sucintamente, no capítulo anterior, as principais virtudes da narração são a brevidade, a clareza e a verossimilhança. No próximo capítulo, retornaremos a esse tema, bem como sua aproximação da descrição de coisas.

⁵ As considerações estão baseadas na leitura do ensaio “Categorias epidíticas da ekphrasis” de João Adolfo Hansen. Revista USP, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006, p. 93.

⁶ As outras duas provas fornecidas pela arte retórica são os indícios e os exemplos.

argumentos. Os atributos enumerados na *Instituição Oratória* são: a família, pois geralmente se acredita que os filhos são semelhantes aos seus pais e ancestrais, semelhança que, às vezes, influi sobre as causas de uma vida honesta ou torpe; a nação, pois os diferentes povos têm costumes próprios, e a mesma coisa não é aprovada por um bárbaro, Romano ou Greco; a pátria, porque também as leis, as instituições e as opiniões das cidades são diferentes; o sexo, pois se acredita no latrocínio como mais fácil ao homem e o veneno, à mulher; a idade, porque alguns gostos são mais convenientes em determinados períodos da vida; a educação e a instrução, porque importa saber por quem e de que modo alguém foi educado; a constituição física⁷, pois frequentemente a beleza é invocada como prova de luxúria, a força como prova de insolência, e inversamente; a fortuna, pois a mesma conduta não será crível para um homem rico de companheiros, amigos, clientes e um pobre destituído de todos eles; também a diferença de condição, pois há uma grande distinção entre um homem ilustre ou obscuro, magistrado ou particular, pai ou filho, cidadão ou estrangeiro, livre ou servo, casado ou solteiro, pai de família ou sem filhos; o caráter⁸, pois a avareza, a ira, a misericórdia, a crueldade, a severidade e outras coisas semelhantes produzem frequentemente a crença ou a tornam incrível (assim se observa se o tipo de vida é luxuriosa, frugal ou sórdida); também a ocupação, pois um rústico, um homem de lei, um comerciante, um soldado, um marinheiro, um médico não agem da mesma maneira.

Quintiliano enumera onze atributos que podem fornecer argumentos para tornar crível aquilo que parece duvidoso no discurso que tem como fim elogiar ou vituperar uma pessoa. Os manuais retóricos espanhóis do século XVI abordam os atributos da descrição de pessoas de forma semelhante à *Instituição Oratória* de Quintiliano, apresentando poucas divergências. Frei Miguel de Salinas (1980, p. 73-74), na “*Retórica en lengua castelhana*”, também destaca a linhagem como a primeira circunstância a ser considerada no discurso, pois os filhos, normalmente, são semelhantes aos pais, tanto nos costumes como nas inclinações. Em segundo lugar aponta o atributo da nação, que assinala as leis e os costumes diferentes de cada povo; aqui menciona a diferença de hábito entre alemães, flamengos e espanhóis sem especificar exemplos que envolvam cada um desses povos. Na sequência, enumera outras seis circunstâncias que considera externas: a criação e conversação, o gênero, a idade, a fortuna, a condição ou estado, e o ofício. A estas

⁷ A edição francesa que utilizamos da *Instituição Oratória* apresenta como tradução do latim o termo *constitution physique*, no entanto também há a possibilidade de “hábito do corpo” (*habitus corporis*).

⁸ A edição francesa traz o termo *caractère*, porém também é possível o uso de “natureza do ânimo” (*animi natura*).

somam-se outras que chama de *interiores del ánimo*, ou seja, aspectos a que se inclina o espírito da pessoa que se descreve: covarde ou atrevido, casto ou luxurioso, humilde ou soberbo. Para Salinas, também é circunstância o que a pessoa disse ou fez, porque suas palavras e atos do passado servem de provas para a narração de seus feitos no presente. Como exemplo, refere a possibilidade de uma pessoa que já cometeu um homicídio ser acusada de responsabilidade por outra morte, nesse caso, é crível que ela seja culpada. Por último, menciona o atributo do nome, pois este também pode ser visto como um aspecto de pessoa, pois há nomes e sobrenomes que apresentam significados pertinentes ao discurso, como Inocente e Juan Bueno. Esse atributo também é mencionado por Quintiliano, no entanto ele adverte que raramente deve ser usado como argumento, a menos que tenha sido dado por alguma razão determinada, como *Sapiens* (sábio), *Magnus* (grande) ou *Pius* (piedoso).

Frei Luis de Granada, com base na leitura de Cícero, também enumera onze circunstâncias de pessoas, sendo que algumas delas diferem das mencionadas por Quintiliano e Salinas pela denominação, mas não pelo conceito em si. São elas: *Nombre*, *Naturaleza*, *Crianza*, *Fortuna*, *Hábito*, *Afecciones*, *Estudios*, *Consejos*, *Hechos*, *Casos* e *Oraciones*. Na circunstância *Naturaleza*, Granada considera o sexo, a nação, a pátria, o parentesco, a idade e a dignidade, atributos que também são elencados por Quintiliano e Salinas; os conceitos de *Crianza*, *Fortuna*, *Hábito*, *Afecciones* e *Estudios* são semelhantes aos mencionados. Já *Consejo* é conceituado como uma razão premeditada de fazer ou não fazer algo, e *Hechos*, *Casos* e *Oraciones* devem ser considerados a partir de três tempos:

“[...] qué haya hecho ó qué le haya acaecido, ó qué haya dicho, ó qué hace ahora, qué le sucede, qué dice, ó qué ha de hacer después, qué le ha de acontecer, ó con qué estilo ha de hablar. Y ciertamente estas cosas parecen ser atributos de las personas; de todos los quales pueden sacarse argumentos, ya sea para probar ò ya para amplificar” (GRANADA, 1793, p. 72).

Após essa enumeração, frei Luis de Granada inclui os atributos elencados e definidos por Quintiliano, no entanto não o menciona como fez com Cícero. Entre os atributos citados, não consta Pátria e é incluído *Hechos*. São eles: *Linage*, *Nacion*, *Sexô*, *Edad*, *Educación* y *Enseñanza*, *Afeccion de ánimo*, *Condicion* y *Fortuna*, *Crianza*,

Estudios, Hechos.⁹ Assim, Granada repete os mesmos atributos, ou circunstâncias, porém, embora os repita, os exemplos diferem, pois são todos bíblicos, o que é uma adequação ao propósito e estilo de sua arte retórica.

Em seu manual de exercícios retóricos, Alfonso de Torres não expõe os atributos de pessoas de forma detalhada como Salinas e Granada, pois o tópico dedicado à descrição enumera os gêneros, como a prosopografia, a topografia e a cronografia, e aborda cada um deles sucintamente. Sobre a prosopografia, Torres (2003, p. 317) afirma que, nela, se deve pintar as pessoas do amante, luxurioso, avarento, voraz, ébrio, dorminhoco, invejoso, traidor, parasita, entre tantos. Para frei Luis de Granada (1793, p. 169), a figura da notação, que tem como função apresentar um enamorado, lascivo, avarento, glutão, bêbado, entre outros, é a mais conveniente para o propósito cristão, pois ensina mais que amplifica ao descrever o caráter da pessoa.¹⁰ O Anônimo da *Retórica a Herênio* aborda a notação como um dos ornamentos que confere dignidade ao discurso, advertindo que os ornamentos quando dispostos espaçadamente tornam o discurso distinto, assim como ocorre com as cores. O Anônimo (2005, p. 299-303) conceitua notação como a descrição da “natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza”, como caracterizações; sua função é descrever conforme a natureza de cada um. Esse gênero de descrição causa muito deleite porque faz ver tudo o que é característico de alguém, seja um vanglorioso, invejoso, soberbo, cobiçoso, entre outros; enfim, as inclinações de quem quer que seja podem ser exibidas aos olhos de todos.

A partir do exposto, nosso objetivo é ler as descrições de pessoas de três autoridades da *Historia de la conquista de México*: Dom Antonio de Solís, Hernán Cortés e Moctezuma. Os dois primeiros são dignos, na *Historia*, do elogio e o último, da censura. O fim do elogio é a virtude e o belo, já o da censura é o seu contrário, ou seja, o vício e o feio. De acordo com Aristóteles (2005, 1366a-1366b, p. 124-125), “o belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor, ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor.” A virtude é compreendida a partir do poder que tem de produzir e

⁹ O arcaísmo da língua castelhana da edição é mantido nas citações.

¹⁰ Os exemplos do frei sobre as espécies de descrição são sempre religiosas, o que é adequado ao propósito de seu manual retórico, que é a predicação. Dessa primeira espécie, por exemplo, menciona que, nas Sagradas Escrituras, é comum a descrição breve das vidas, como, por exemplo, do santíssimo Jó, de Tobias e Judite, incluídas no Antigo Testamento, e Simeão e Ana no Novo Testamento. Granada ainda pondera que é costume usar a vida dos santos mais para ensinar que amplificar.

conservar os bens, ou a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos. Aristóteles ainda adverte que belos são ainda os atos memoráveis, e tanto mais belos quanto mais durável for a memória deles, como observado anteriormente. Hernán Cortés e Dom Antonio de Solís são dignos do elogio porque ambos prestaram relevantes serviços ao império espanhol, o primeiro com seus atos memoráveis e o segundo com a perpetuação da memória desses atos para a posteridade. Aristóteles não trata da censura de forma detalhada como o elogio, mas adverte que ela deve ser empenhada a partir dos contrários deste. Aquele que é desprovido de virtudes tem uma inclinação ‘natural’ para o vício e atitudes desprovidas de beleza, portanto, o feio. O vício e o feio são representados na narração da *Historia* pela figura de Moctezuma e dos povos indígenas que governa, os quais são descritos a partir desse viés.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano (s/d, III, p. 375) afirma que o elogio pode ser retirado da alma, do corpo e das circunstâncias exteriores. A beleza e a força física são, com frequência, exaltadas pelos discursos, mas Quintiliano adverte que os elogios dedicados ao espírito, como os estudos, são sempre verdadeiros quando comparados a outros. Como não há apenas uma maneira de tratá-los, ele prescreve que é melhor seguir a progressão da idade e a ordem das ações, ou seja, adotar a ordem cronológica, que, por fim, é a mais didática. No panegírico dedicado a Solís, por exemplo, Juan de Goyeneche¹¹ segue esses preceitos, principalmente no que se refere à cronologia dos fatos e ao tópico sobre os estudos, pois elabora o elogio do cronista com ênfase à sua inclinação acadêmica desde a mais tenra idade. Na prosopografia de Cortés, empenhada por Solís no primeiro livro da *Historia*, destacam-se os atributos relacionados ao espírito, às circunstâncias exteriores e, principalmente, ao corpo. Esses aspectos são adequados porque se trata de um capitão do exército espanhol, que deve manejar com elegância e eficácia tanto as armas quanto as letras. Afinal, ambas foram fundamentais para concretizar a conquista.¹² Sobre Moctezuma, a descrição de sua pessoa é

¹¹ Juan de Goyeneche (1656-1735) é autor do panegírico sobre a vida de Solís inserido na edição castelhana da *Historia* de 1704, impressa em Bruxelas. O texto “*Vida de don Antonio de Solís. Oficial de la Segunda Secretaría de Estado, Secretario de Su Magestad, y su Coronista Mayor de las Indias*” foi publicado, pela primeira vez, em Madri, em 1692, na parte introdutória da edição *Varias poesías sagradas y profanas* de Don Antonio de Solís. Esse discurso foi reproduzido em diversas edições posteriores à de 1704 da *Historia*, como comprova as tabelas inseridas como apêndice desta tese. Goyeneche era familiar a Dom Antonio de Solís, pois frequentava as tertúlias literárias promovidas por Dom Manuel Joaquín Álvarez de Toledo y Portugal, Conde de Oropesa, a quem Solís dedicou sua *Historia*. Entre as diversas atividades culturais e políticas, nas quais esteve envolvido, Goyeneche destacou-se como editor do *Boletín Oficial del Estado* após conseguir os privilégios do rei, em 1701, para a publicação das notícias gerais e políticas da Espanha.

¹² O tema das armas e das letras, que é tão caro aos séculos XVI e XVII, será abordado de forma mais detalhada na análise dos retratos de Hernán Cortés. É útil lembrar que durante a empresa de conquista, Cortés escreveu e enviou a Carlos V cinco cartas relatando sobre as batalhas e as conquistas empreendidas na Nova Espanha, cujo propósito final

empenhada para que seja visto de acordo com seus vícios, principalmente a soberba, a vaidade e a tirania, o que será abordado na análise de seu retrato.

No próximo tópico, abordaremos os retratos de Dom Antonio de Solís; o primeiro, em forma de vinheta, adorna, imita e compete com o panegírico escrito por Goyeneche para a edição castelhana da *Historia*, publicada em Bruxelas em 1704. O segundo retrato do cronista pertence à edição toscana, publicada em Florença em 1699, e é inserido como ornamento do proêmio “*A los que leyeren*”. Na sequência, serão analisados os três retratos de Hernán Cortés, que têm como base a prosopografia, ou seja, a descrição de sua pessoa, inserida no primeiro livro antes da narração de sua partida para empreender a conquista do México. O primeiro retrato pertence à edição toscana e é inserido próximo à prosopografia como ornamento; o segundo pertence à edição inglesa e é inserido como adorno da parte introdutória. O último não se caracteriza, de acordo com os preceitos pictóricos, como um retrato, pois Cortés é figurado em uma cena, mas contribui para encerrar a abordagem de sua representação a partir de três leituras que, embora distintas, são complementares: conquistador, cortesão e profeta. O último tópico deste capítulo analisa o único retrato de Moctezuma, que é inserido como ornamento do terceiro livro da edição toscana. Neste livro, Solís narra a chegada de Cortés e seu exército ao ‘*lago de México*’¹³ e Tenochtitlán, bem como seu encontro com Moctezuma.

As análises comparativas entre o discurso e a imagem buscam evidenciar como se dá a competição entre duas artes que são consideradas irmãs: a História e a Pintura, em nosso caso representada pela Gravura. Essa competição está baseada na imitação que se estabelece entre essas artes, cujo fim é alcançar a emulação. Os retratos adornam e imitam as descrições de pessoas, ou seja, as prosopografias, e os discursos laudatórios, como é o caso do panegírico de Goyeneche sobre Solís, para alcançar a emulação desses. Para melhor organização da leitura das análises, primeiro abordamos o discurso para, na sequência, inserir a gravura para estabelecer a relação, ou seja, como se dá a imitação que faz ‘ver’ para superar o discurso.

era a conquista do México com a queda de Tenochtitlán e do império de Moctezuma. Essas foram reunidas e impressas sob o título de *Cartas de relación*.

¹³ Essa nomenclatura refere-se ao Lago Texcoco, que abriga diversas cidades aliadas a Tenochtitlán e Moctezuma. Tanto na narração da *Historia* como nas gravuras que adornam as edições, o lago é chamado de *lago de México*.

2. O elogio a Dom Antonio de Solís: o busto e o retrato

2.1. A imitação do panegírico sobre Solís no ornamento da vinheta

A vinheta que analisamos neste tópico adorna e imita o texto “*Vida de Don Antonio de Solis y Ribadeneyra*”, escrito por Juan de Goyeneche, que é reproduzido na edição castelhana da *Historia de la conquista de México* publicada em Bruxelas em 1704. Como comentado no primeiro capítulo, o gênero histórico abarca o subgênero vidas, que se ocupa, primordialmente, das ações de heróis e santos com a função de fornecer exemplos virtuosos a serem imitados. A nosso ver, não se trata da vida de um santo nem mesmo de um herói, mas sim do autor da História que trata das ações heroicas de Hernán Cortés. É útil lembrar que esse subgênero oferece tanto a possibilidade do elogio como da censura. Goyeneche, obviamente, traça um panegírico sobre Solís, ostentando sua sublime existência e dedicação às letras. Lembramos, uma vez mais, que a função de autor só pode ser certificada pela nobreza, principalmente pelos homens discretos. Nessa perspectiva, o discurso laudatório, ao lado dos paratextos da edição *princeps* analisados no segundo capítulo, sedimenta a certificação de Solís como autor e historiador.¹⁴

Goyeneche inicia seu discurso pelo tempo que se seguiu à morte de Solís, que ocorreu em 1686.¹⁵ O primeiro parágrafo é marcado pela ponderação sobre o *Templo de la Fama*, que abriga aqueles que nasceram para se tornarem, com a ajuda do destino, sujeitos de singular categoria, assim, por portarem essa distinção, ‘gozan imortalidades’. Esses homens insignes, distintos dos reles mortais, morrem apenas com relação à vida que receberam da natureza, mas seguem vivos com a vida que fabricaram com suas heroicas obras, eternizando sua ‘Fama’. Esse é o mote primordial do discurso, bem como a base para a composição do elogio e louvor da vida de Solís: “*vivir à pesar de la muerte*”.

¹⁴ Sobre a corte francesa e a certificação da nobreza, Norbert Elias (2001, p. 117) afirma: “A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa autoapresentação da sociedade de corte. **Através dela, cada indivíduo, e antes de todos o rei, tem o seu prestígio e a sua posição de poder relativa confirmada pelos outros.** A opinião social que forja o prestígio dos indivíduos se expressa através do comportamento de cada um em relação ao outro, dentro de um desempenho conjunto que segue determinadas regras. Ao mesmo tempo, nesse desempenho conjunto, torna-se visível imediatamente, portanto, o vínculo existencial entre os homens singulares e a sociedade na corte. **Sem a confirmação de seu prestígio por meio do comportamento, esse prestígio não é nada.** A importância conferida à demonstração de prestígio, à observância da etiqueta, não diz respeito a meras “formalidades”, mas sim ao que é mais necessário e vital para a identidade individual de um cortesão.” Nesta tese, foram utilizadas duas edições da *Sociedade de corte* de Norbert Elias: a portuguesa com tradução de Ana Maria Alves, publicada em Lisboa, Editorial Estampa, 1987; e a brasileira com tradução de Pedro Süsskind e prefácio de Roger Chatier, publicada em São Paulo, Zahar, 2001. Grifos nossos.

¹⁵ O discurso foi escrito após a morte do cronista, por isso se adéqua ao seu principal objetivo, que é empenhar louvores fúnebres.

Esses homens ilustres ‘burlam’ a morte porque se tornam imortais a partir do retrato de seus grandes feitos e escritos. Esse mote é um lugar-comum repetido, com frequência, nas vidas, ou seja, nas biografias. Ele é empregado, por exemplo, no texto inserido no retrato da monja Sor Juana Inés de la Cruz, executado por Juan de Miranda no século XVIII, cujas últimas linhas destaca:

“Murió en religiosísimas y ejemplares expresiones de Católica y Religiosa, **demostrando el acierto mayor de su grande ingenio en saber morir**, a las cuatro de la mañana, Dominica del Buen Pastor, día diez y siete de Abril de el año de 1695, habiendo vivido 44 años, 5 meses, 5 días y cinco horas. Requiescat in pace. Amen. – Miranda Fecit”.¹⁶

Esse final, inserido do lado esquerdo do retrato, repete o lugar-comum do ‘*saber morir*’ que é uma consequência do ‘*saber vivir*’.

¹⁶ MAZA, Francisco de la. Primer retrato de Sor Juana. Disponível em: <<http://aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/29570/1/02-005-1952-0001.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2014, p. 11. Grifos nossos.

Aqueles que sabem morrer vivem apesar da morte em razão de seus escritos, feitos e atitudes, por isso são dignos de figurar no *‘Templo de la Fama’*. No discurso sobre Solís, Goyeneche ainda afirma que nesse *‘Templo’* vivem os Aristóteles, os Sénecas, os Demóstenes, os Túlios, os Lívios, os Homeros, os Virgílios, os Garcilasos, os Lopes de Vega, os Góngoras e, também, Dom Antonio de Solís y Ribadeneyra, de quem a antiguidade não teve inveja porque não o conheceu. Nas últimas linhas do primeiro parágrafo, decreta: “*Vive, y vivirá, como aquellos, en los Annales de los siglos, sin tener que envidiar à ninguno de los que pasaron, pues venerará la posteridad un portento en cada ayroso rasgo de sus discretisimos Escritos.*” (GOYENECHÉ, 1704, p. 3). Solís, ao imitar os antigos, alcançou a emulação destes, tornando-se, ele mesmo, um mestre, por isso, digno de imitação, pois granjeou, com suas obras, a imortalidade.¹⁷

Nessas primeiras linhas do discurso, temos a nítida presença da tópica da perenidade, cuja evidência é a plena consciência de que o escrito permanece como documento e monumento para a posteridade, logo, alcança a imortalidade tanto para a obra como para o autor. A perenidade está associada à imortalidade da alma em razão da efemeridade do corpo. Portanto, como na antiguidade greco-latina, a perpetuação através da memória advém da atividade artística que pereniza o sujeito que a realiza, que, em nosso caso, é o historiador. No panegírico, a voz de Goyeneche atua como juízo da figura de Solís, pois o juízo é o que gera a perenidade. Assim, o discurso dedicado ao cronista fala de sua morte para recolocar sua presença no mundo, principalmente dos discretos, eliminando sua ausência. A comparação com a antiguidade ocupa um lugar de testemunho da excelência, bem como emulação, de Solís na arte à qual se dedica. Como nos lembra o Anônimo da *Retórica a Herênio* (2005, p. 201), a autoridade dos antigos torna as coisas mais prováveis, pois é ela que estimula o desejo e aumenta o empenho de todos ao suscitar a esperança de alcançar, pela imitação, a habilidade de um Graco ou de um Crasso.

Após esse louvor, marcado pelo tempo que se seguiu à morte ‘física’ de Solís, o leitor é levado ao passado, ou melhor, ao momento em que se iniciam os estudos do cronista, que são qualificados, por Goyeneche, como brilhantes, *‘en la nunca*

¹⁷ Essa ideia se estende também à figura de Sor Juana, pois a biografia traçada por Diego Calleja, padre da Companhia de Jesus, torna sua arte digna de imitação e emulação. A descrição da vida da monja é inserida na aprovação do padre para a publicação de *Fama, y Obras Posthumas del Fenix de Mexico, Dezima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Ines de la Cruz* em 1700. Essa primeira edição também é adornada com uma gravura com o retrato de Sor Juana. A edição digitalizada está disponível no sítio <<http://ds.ub.unibielefeld.de/viewer/image/1592397/1/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

bastantemente alabada’ Universidade de Alcalá; essa época é mencionada, metaforicamente, como o *‘Oriente de sus resplandores’*. Providencialmente, Solís despontou nesse *‘Emporio de las Ciencias’* [a universidade] para luzir mais gloriosamente que Apolo, pois nasceu entre sábios para se tornar admiração de *‘Discretos’*.¹⁸ Essa primeira parte da descrição evidencia referências à antiguidade greco-latina, as quais são, prudentemente e decorosamente, imitadas, em primeiro plano, na vinheta, principalmente no que se refere ao ambiente onde se acomoda o retrato, na forma adequada de um busto, de Dom Antonio de Solís. Com podemos ver na página seguinte.

¹⁸ Essas considerações estão baseadas no discurso laudatório de Juan de Goyeneche.

O ambiente ornado com colunas, cortinas suntuosas e o retrato de Solís posicionado ao centro em forma de busto, laureado por duas figuras alegóricas¹⁹, é melhor compreendido à luz da imitação do discurso de Goyeneche. Sem a relação com o texto, perde-se o porquê de a figura de Solís ser reverenciada em um ambiente adornado com tantas referências à antiguidade greco-latina, que conta ainda com um móvel e adornos de visível gosto francês clássico, próprio dos séculos XVII e XVIII. É pertinente lembrar que a vinheta é encaixada como ornamento do panegírico e não da obra, por isso sua inserção está condicionada a esse novo discurso²⁰ que compõe a parte introdutória da edição castelhana de 1704, publicada em Bruxelas. Nas edições posteriores, que também apresentam a biografia traçada por Goyeneche, a vinheta não é, comumente, inserida como adorno. Razão pela qual, sua contextualização é melhor compreendida, ou seja, de forma mais ampla, na comparação, bem como competição, com o texto que ornamenta.

O historiador Arocena, por exemplo, na descrição que realiza sobre as gravuras da edição de 1704 publicada em Bruxelas, não menciona os elementos da antiguidade da vinheta; ademais, afirma que Solís é retratado entre a América e a História. No entanto, é difícil reconhecer, com tanta evidência, a América, havendo apenas um globo com um mapa com sua inscrição do lado esquerdo da figura alegórica, referência que nos parece insuficiente para tal assertiva. Consideramos, em um primeiro momento, que Solís é retratado entre as Letras e a História, pois foram a essas duas artes que ele se dedicou ao longo de sua vida acadêmica, como destaca Goyeneche. Na descrição, Arocena não relaciona a vinheta ao panegírico sobre Solís, nem contextualiza sua inserção na edição de 1704. A ausência dessas informações limita a leitura e a compreensão desse ornamento para o leitor atual, principalmente no que se refere às figuras alegóricas e sua relação com o ambiente clássico e, ao mesmo tempo, um tanto afrancesado. Realizar a leitura da vinheta à luz do discurso que ornamenta é nosso propósito a seguir.

¹⁹ Entendemos alegoria como a realização concreta do pensamento e enriquecimento de expressão, como uma modalidade de elocução, ou seja, um ornamento do discurso. Na primeira parte de *Alegoria*, Hansen (2006, p. 7) apresenta o conceito de Lausberg para o termo a partir da retomada de definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo (retoricamente, transposição semântica de um signo presente para um signo ausente) de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento. [...] Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.”

²⁰ Tratamos como um novo discurso porque esse texto não compõe os paratextos da edição *princeps*, analisados no segundo capítulo.

Na composição da vinheta, o busto de Solís é um elemento que, além de retratar o cronista, também adorna o próprio ambiente. Essa forma é uma clara referência à antiguidade greco-latina, quando o louvor oficial era produzido em bustos e efígies de moedas, além de poemas.²¹ Para tornar a representação verossímil, o cabelo e as feições sulcadas de Solís são retratados como se tivessem sido esculpidos em mármore. As rugas e a testa franzida evidenciam sua idade avançada, já as sobrancelhas arqueadas, o olhar sério e o nariz adunco contribuem para a figuração de um sábio, pois o representado deve ser semelhante ao vivido. Seguindo a descrição do texto que ornamenta, Solís é vestido como acadêmico e eclesiástico, por isso traja uma sotaina por baixo de uma capa, que é uma evidência de sua admiração como sábio. Ambas as vestimentas são em tom escuro, ou seja, estão adequadas à sua posição de prestígio, que está marcado, principalmente, pelo cargo como eclesiástico, o que faz com que seu retrato também assuma um caráter de cortesão. Como podemos ver com mais clareza no recorte abaixo.

²¹ Sobre essa forma de representação na República Romana, Paulo Martins afirma (2011, p. 60): “O busto ou herma, por sua vez, que passa a ser um dos principais tipos de representação após Júlio César, possui característica interessante. Dele, por uma questão estrutural, são subtraídas as marcas distintivas da toga, portanto, a figuração da efígie deve conter nela própria a explicitação de sua história a partir da elaboração de um *ηθος* que expressa fisionomicamente seu estado”.

Sobre seu ingresso no mundo religioso, Juan de Goyeneche afirma que em idade avançada, após se ver desenganado das vaidades do mundo,²² Solís se consagrou totalmente ao ‘*Cielo*’, servindo a Deus no sacerdócio. Assim, decreta que Solís não Lhe dedicou seus anos floridos, mas sim os maduros, pois se ordenou aos cinquenta e sete anos. O elogio do sacerdócio complementa, providencialmente, o da vida acadêmica:

Dixo en el Noviciado de la Compañia de Jesus de Madrid su primera Missa, con grandes muestras de devocion, y piedad. No la mostrò menor en las otras. Preveniase con diligente atencion para todas. Dava despues espaciosas gracias. Sus confessiones eran frequentes. Era rendido à sus Confessores. **Sus advertencias le eran preceptos.** Fuelo, hasta que murió el Doctissimo Padre Diego Jacinto de Tebar,²³ de la Compañia de Jesus, à quien amò, y venerò juntamente, assi por Padre de su Espiritu, como por Consultor de sus Discreciones. Negavase à su propio juyzio, **por sugetarse humilde al ageno.** **Fuè circunspecto, modesto y grave.** Quiso como hijo tierno à la siempre Virgen, y Madre de Dios, su especial Abogada, MARIA, y la sirviò, como diligentissimo Esclavo [...] (SOLÍS, 1704, s/n)²⁴

Conforme destacado, Solís, além de humilde – característica fundamental para a vida religiosa –, é descrito como circunspecto, modesto e grave, aspectos retratados em seu olhar que são fundamentais para compor o elogio tanto de sua vida acadêmica como eclesiástica. Assim, o busto de Solís segue o estilo das estátuas típicas da antiguidade greco-latina que exploram a condição pública do figurado de acordo com sua natureza política ou religiosa. Por essa razão, transferem-se aspectos do caráter individual para o retrato como se estes estivessem refletidos, de fato, na aparência pessoal. Como nos lembra Paulo Martins (2011, p. 59), o retrato é uma categoria elaborada por abstração, cuja palavra é derivada por sentido do italiano *ritrarre*, que significa retirar. Portanto, retrato, como particípio passado de retirar, significa ‘retirado’ ou, como adverte Hansen (2006, p. 95), composição feita com particularidades abstraídas de pessoa por meio dos argumentos *topoi*, ou seja, lugares-comuns. Assim, o retrato recupera a parte que interfere

²² De acordo com Frédéric Serralta, Solís ingressou para a Companhia de Jesus em 1667, dois anos após a morte de seu filho Francisco Antonio de Solís; seria essa uma das razões dos desenganos de sua vida. SERRALTA, Frédéric. Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Toulouse: Criticón, n. 34, 1986, p. 51-157. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/034/034_053.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2011.

²³ Padre Diego Jacinto de Tebar assina a aprovação eclesiástica da *Historia* de Solís, como abordado no capítulo anterior sobre os discursos da parte introdutória da edição *princeps*.

²⁴ Em todas as citações da *Historia* de Solís neste capítulo, os arcaísmos são mantidos e os grifos são de nossa autoria.

no todo por ausência, sendo que sua arte observa e opera *fides* parcial que aplica aspectos específicos da parte no todo, metonímica e mimeticamente.

O busto de Solís, ao centro e levemente de perfil, é disposto em cima de um móvel esculpido ao gosto francês clássico, aliás, os pés do suporte do mapa também seguem esse estilo; assim, a nobreza do ambiente estende-se à figura do cronista. A decoração ainda conta com cortinas que ressaltam o esplendor nobre do ambiente, onde se destaca o ornamento de imponentes colunas dóricas. De acordo com Vitruvius (2007, p. 77), o estilo dórico é conveniente para erguer templos dedicados aos deuses Marte, Hércules e Minerva, pois, devido à sua força, lhes convém que “se ergam edifícios despojados de ornamentos”.²⁵ Do lado esquerdo da vinheta, uma figura coroada com folhas de louro – símbolo dos imperadores e heróis – carrega, não por acaso, uma imagem de Minerva na mão esquerda, portanto, o estilo dórico das colunas é decoroso e conveniente com a imitação empenhada na gravura. Além de Minerva, essa figura leva um livro aberto na mão direita, que, de acordo com nossa leitura do panegírico, simboliza a História. Do lado direito, temos outra figura, que está em pleno ofício com a pena na mão, a nosso ver, ela simboliza as Letras. Ainda que, em um primeiro momento, a figura do lado esquerdo pareça masculina, em virtude dos louros sobre a cabeça, ambas são traçadas de maneira muito semelhante, como se uma fosse a extensão e o complemento da outra, ou ainda, se aquela que está em pleno ofício, as Letras, do outro lado apresentasse a obra finalizada, a História, como podemos ver no recorte de ambas.

²⁵ Em seu *Tratado de Arquitetura*, Vitruvius (2007, p. 202) expõe a relação da ordem dórica com o corpo masculino: “Querendo eles colocar as colunas nesse templo, não possuindo as respectivas comensurabilidades e procurando uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância, mediram com exatidão a planta do pé viril e a reproduziram em altura. Tendo descoberto que o pé correspondia no homem à sexta parte da sua estatura, transferiram o mesmo para a coluna e, qualquer que fosse o diâmetro da base do fuste, elevaram-no seis vezes em altura incluindo o capitel. Desse modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância de um corpo viril”.

Se considerarmos essas duas figuras como abstrações da História e das Letras, ambas são femininas porque adequadas ao gênero das próprias abstrações e representações. Desse modo, enquanto de um lado o ofício está em andamento, do outro, a própria obra, sustentada sobre um globo terrestre em que se evidencia o mapa da América, é oferecida ao leitor. De certa forma, a dúvida colocada por Francisco Foppens – o editor da edição de Bruxelas de 1704 – na dedicatória ao duque Maximiliano Emanuel, desfaz-se, em parte, na vinheta.²⁶ Ao ilustrar apenas o cronista, e da forma como o faz, ou seja, entre duas figuras representadas alegoricamente, há uma inclinação de que Solís merece as maiores glórias, pois se Cortés sobrevive na memória da História é em virtude da escrita da *Historia*. Esta, sim, vence de fato o tempo e o esquecimento. Assim cristaliza-se na vinheta a tópica da perenidade, pois quem ornamenta o ‘*Templo de la Fama*’ ao lado dos grandes mestres é Dom Antonio de Solís.

Como nos lembra Hansen (2006, p. 88), a emulação é a imitação da propriedade ou predicado que produz o prazer numa obra determinada. O predicado, por sua vez, é um gênero comum, que inclui espécies muito diversas de invenções possíveis. Assim:

²⁶ A dedicatória de Francisco Foppens foi abordada no capítulo II. A dúvida sobre quem merece as maiores glórias é exposta por Foppens no último parágrafo da dedicatória: “*Excusaré ponderar los Elogios, que el Publico con tanta justicia ha hecho del Libro que pongo à los piés de V. A. E. porque con el perfecto conocimiento que ha adquirido (à solicitud del inato afecto que professa à la Nacion Española) de los primores, y elegancias de su Ydioma, podrá formar el mas acertado juycio de los que merece, y dezidir (como Maestro consumado en el Arte de la Guerra, y materias de Estado) la dificultosa question, de à quien se deven mayores, ô al gran Capitan Cortés por su Espada, ô al gran Politico Solis por su Pluma?*” SOLÍS, Don Antonio de. *Op. cit.*, 1704, s/pág.

Depois que descobre o gênero, o autor aplica engenhosamente uma espécie semelhante à obra imitada quanto ao predicado, e que, pelo fato de ser apenas semelhante, é obviamente diferente. A diferença, tratada elocutivamente, deve fazer com que o predicado encontrado participe mais e melhor nela. Assim, o modo de produzir semelhanças e diferenças distingue a emulação da imitação servil.

Portanto, a vinheta imita o retrato traçado por Juan de Goyeneche no discurso “*Vida*”, emulando-o, principalmente, por figurar Solís na forma de busto. Ademais, a imagem amplifica as inúmeras referências do texto aos grandes mestres do passado, que compõem o ‘*Templo de la Fama*’, com o ambiente ricamente adornado de acordo com os lugares-comuns pictóricos²⁷ da antiguidade greco-latina, que são renovados pelos detalhes dos móveis em estilo francês, bem ao gosto dos séculos XVII e XVIII. Além desses detalhes, temos as abstrações representadas pelas figuras alegóricas, que imitam, primordialmente, o atributo que une os fios que se entrelaçam na vida de Solís: educação e instrução. Por ser o mais louvado no discurso, é o que está em evidência na imitação que o artífice e o gravador empenham na vinheta.

Antes de passarmos ao retrato da edição toscana, julgamos necessário algumas considerações sobre as circunstâncias de pessoa evidenciadas no discurso sobre a vida de Solís que convergem para retratá-lo como sábio e acadêmico, bem como religioso, aliás como é figurado na vinheta. Sobre seu nascimento, por exemplo, Juan de Goyeneche ajuíza que Solís nasceu, providencialmente, em um *Jueves*²⁸, como o príncipe dos poetas líricos Dom Luis de Góngora. Como os acasos não existem, pois sempre há a presença de Deus e sua providência, Goyeneche ainda apregoa que ambos vêm ao mundo em um dia da semana consagrado a Júpiter para receberem os influxos benévolos de planeta tão nobre. Além disso, na data de seu nascimento, o sol estava sob a casa de Leão, assim o céu mostrava que Solís seria altamente estimado por dois mundos. Os influxos de Júpiter e Leão são determinantes para que brilhe tanto no céu, como eclesiástico, quanto na terra, como artífice das palavras.²⁹ Goyeneche faz essas considerações astronômicas e

²⁷ Entendemos como alguns dos lugares-comuns pictóricos o próprio formato de busto, as colunas e as figuras alegóricas, inclusive o detalhe da pequena estátua de Minerva nas mãos de uma delas.

²⁸ A data de seu nascimento é 18 de julho de 1610. Não é possível afirmar que esse dia tenha sido, de fato, uma quinta-feira. A consulta a calendários antigos mostrou que pode ter sido um domingo, mas também um *jueves* como afirma Goyeneche.

²⁹ Essa última função divide-se entre as Letras e a História, ambas figuradas na vinheta.

astrológicas usando da comparação com Góngora como forma de amplificação da arte e da figura de Solís. Na sequência, encerra a relação com o empenho do maior elogio:

Fuè Gongora, primero en el tiempo; pero no sè si lo fuè en el Ingenio. En muchas cosas fueron iguales. En muchas le excediò Don Antonio. Dudo si fuè excedido en alguna. Lo numeroso no fuè en èl menos: pero lo agudo, quizás fuè mas. Fuè Gongora en lo Lirico sumo. Solis lo fuè en Lirico, y Comico. Aquel fuè grande para solos los Versos, Don Antonio lo fuè para los Versos, y para la Prosa. **Esta comparacion con Varon tan sublime, sea su mayor Elogio.** (1704, “Vida”, s/n)

Sobre o atributo família, Goyeneche evidencia a nobreza do nascimento de Solís, que ilustrou a Espanha com o resplendor de sua *pluma*, vestida como raio luzidio. Portanto sustenta dignamente a nobreza de seus pais,³⁰ pois desde que começou a pronunciar as primeiras palavras, deixou a todos embevecidos. Em pouco tempo de estudo, aprendeu muito mais do que seus condiscípulos e, ainda menino, impressionou com sentenças graves de ancião. Esse lugar-comum, ou seja, impressionar a todos com suas sentenças quando ainda jovem, também se repete na biografia de Sor Juana. Padre Diego Calleja narra que aos dezessete anos a monja foi sabatinada, a pedido do Marquês de Mancera, por quarenta discretos das mais variadas áreas, como teologia, filosofia, matemática, história, poesia, entre outras. Sobre a sabatina afirma: “*Concurrieron, pues, el dia señalado à certamen de tan curiosa admiración : y atestigua el señor Marquès, que no cabe en humano juicio creer lo que viò [...]*”.³¹ Apesar da pouca idade, Sor Juana triunfou e impressionou a todos, assim como também Solís, em razão de seus estudos, entendimento, discurso e memória.³² Os lugares-comuns, por sua própria função, são resgatados a partir de uma memória coletiva e são repetidos em uma nova situação, ou seja, um novo texto,³³ para partilhar com o leitor – ouvinte ou espectador –

³⁰ De acordo com Serralta (1986), que tem como fonte a obra de Arocena, a família de Solís teria tido um longínquo parentesco com a família da Casa de Oropesa.

³¹ CALLEJA, Padre Diego de. Aprobacion del Reverendissimo Padre Diego Calleja, de la Compañia de Jesus. In: *Fama, y Obras Posthumas del Fenix de Mexico, Dezima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Organizada por Juan Ignacio de Castorena y Úrsua. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700. Disponível em: <<http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1592397/1/>>. Acesso em: 07 jul. 2014. O arcaísmo da edição é mantido no fragmento selecionado.

³² Relacionamos aqui os dois discursos biográficos em virtude da proximidade da publicação de ambos. Como indicado, a biografia de Solís é publicada pela primeira vez em 1692 e reproduzida na edição castelhana da *Historia* de 1704. A de Sor Juana é publicada em Madri em 1700 na primeira edição da obra indicada na nota anterior.

³³ O adjetivo ‘novo’ aqui não se refere a nenhum grau de originalidade, mas sim de ‘outro’ texto.

os efeitos de *docere*, *delectare* e *movere* pelo reconhecimento do que é dito.³⁴ Na relação aqui estabelecida, os lugares-comuns repetem-se em dois discursos que narram a vida de um acadêmico cuja dedicação é compartilhada com a religião, caso tanto de Solís como de Sor Juana.

Ainda sobre o atributo da instrução e educação, Goyeneche afirma que Solís, quando já era considerado ‘*buen Latino*’ e ‘*excelente Retórico*’, dedicou-se à Dialética, que lhe permitiu aperfeiçoar a própria razão e desenvolver, não pouco, o discurso.³⁵ Em razão desses estudos, “a luzidia estrela de Solís brilhou na celeberrima Academia de Salamanca, onde se sobressaiu aos maiores astros da Espanha”.³⁶ Com esses elogios, Goyeneche adentra no tema da dedicação de Solís à arte poética, pois as musas também lhe trataram com carinho, por isso, naturalmente, achou-se poeta. Assim, “bebeu, sem taça, da fonte *Helicon* e alcançou o cume do *Pindo*, como se já não fosse pouca fortuna tocar seu pé”.³⁷ Essas referências à antiguidade grega amplificam a predestinação e a dedicação de Solís às Letras, em primeiro lugar como poeta, pois beber da fonte das musas permite que aceda à máxima inspiração. Nos primeiros versos do hino às Musas da *Teogonia* de Hesíodo,³⁸ temos essas referências inspirativas dos poetas:

Pelas musas heliconíades começemos a cantar.

Elas têm grande e divino o monte Helicón,

em volta da fonte violácea com pés suaves

dançam e do altar do bem forte filho de Crono.

Banharam a tenra pele no Permesseo

ou na fonte do Cavalo ou no Olmio divino

e irrompendo com os pés fizeram coros

belos ardentes no ápice do Hélicon. [...]

(HESÍODO, 2009, p. 103)³⁹

Para Goyeneche, a predestinação de Solís às Letras completa-se com sua dedicação às artes dramáticas. Com apenas dezessete anos compôs a engenhosa

³⁴ Como já observado anteriormente, de acordo com Hansen (2012, p. 167), os lugares-comuns “são chamados ‘comuns’ porque são coletivos e anônimos. Como sedes de argumentos, são transferíveis de uma causa para outra; por isso, também são ‘comuns’ porque são aplicados a causas diversas do mesmo gênero”.

³⁵ Como também Sor Juana que, segundo Calleja, se dedicou às *Ciencias mayores*.

³⁶ Aqui preferimos inserir o juízo de Goyeneche sobre Solís com uma paráfrase do fragmento em português, por isso colocamos entre aspas para marcar que se trata da ideia de outrem.

³⁷ Idem à nota anterior.

³⁸ A edição utilizada é a preparada por Jaa Torrano. HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2009.

³⁹ Grifos nossos.

comédia *Amor y obligación*,⁴⁰ que assombrou por tantas e tão grandes descrições. Desse modo, “brilhou desde sempre como diamante polido, pois sempre acertou sem passar pelos erros”. Aos vinte e seis anos, dedicou-se ao estudo da Ética e Política e tornou-se um homem de Estado, “imitou a Tácito na agudeza, mas não na impiedade, pois sua política foi sabiamente cristã”.⁴¹ Buscou um mecenas e encontrou no Conde de Oropesa, Dom Duarte de Toledo y Portugal, “a sombra que necessitava para brilhar como o sol”. Dessa forma, Solís chega ao cume de sua ‘brilhante’ carreira acadêmica ao dedicar-se à “narração dos feitos do grande Cortés, que é de tal sorte panegírico que não deixa de ser História, cujo primor só pôde ser alcançado por sua *pluma*”. Com essas ponderações, Goyeneche sentencia que se Alexandre invejou Aquiles por Homero, invejaria ainda mais Cortés em virtude da pena de Solís. No entanto, Cortés não teve porque invejar as conquistas de Alexandre, pois as suas foram maiores e mais grandiosas.

Após os elogios de sua predestinação e dedicação às Letras e à História, Goyeneche louva o ingresso de Solís no mundo eclesiástico, tópico já abordado. Cabe ainda destacar que, nessa época, “o cronista abandonou as musas profanas e desejou fazer com que desaparecessem suas comédias, pois, ainda que fossem prudentes e decentes, provocavam o riso quando deveriam, aos olhos da virtude, fazer chorar”. Com uma disposição circular, Goyeneche finaliza seu discurso retomando o início, ou seja, o tema sobre a morte, para afirmar que Solís deixou de resplandecer temporalmente na terra para luzir, como piamente se crê, eternamente no céu:

Preparòse christianamente para la Eternidad. Armòse para la postrera batalla, con las fortissimas Armas de la dolorosa Penitencia, del Viatico Sagrado, y de la Uncion Extrema. Acrecentò los Actos fervorosos de las Virtudes Teologales, y de otras. Y yà dispuestas, sabia, y piadosamente, sus cosas, entre ternissimos coloquios con Dios, y con su Madre, con grand quietud, exhalò su espiritu. Espirando à la tierra, suspirò por el Cielo. **Supo morir, porque supo vivir.** (SOLÍS, 1704, s/pág.)

De acordo com o panegírico, o trânsito para a vida eterna se deu em 19 de abril de 1686, seu cadáver teso descansa na *Devotissima Capilla de la Santa*

⁴⁰ Assim como Solís, Sor Juana também brilhou nas artes poética e dramática, o que é louvado por Calleja: “*la primera luz, que rayò de su ingenio, fue àzia los versos Españoles [...]*”. Sor Juana também publicou uma obra de teatro que carrega o amor em seu título: *Amor es más laberinto*. In: CALLEJA, Diego de. *Op. cit.*, s/pág.

⁴¹ Nos dois períodos, o juízo de Goyeneche é inserido a partir de uma paráfrase do fragmento em português, por isso estão entre aspas. O mesmo recurso é utilizado nos parágrafos posteriores.

Congregacion del Destierro. Assim “a chama de sua vida caduca apagou-se, mas arderá perpetuamente a luz inextinguível de sua memória, pois enquanto houver sábios no mundo, seus discretos escritos serão aplaudidos”. Goyeneche sentencia que há homens que não deveriam ter nascido e outros que não deveriam morrer, dentre os últimos se destaca Dom Antonio de Solís. A partir dos mesmos lugares-comuns, é descrita a morte de Sor Juana. No penúltimo parágrafo de sua aprovação, Calleja afirma: “*En esta serviente intimidad con Dios, tan deseable para esperar **la muerte**, quien no la teme como fin de su vida, sino como principio de la eternidad, pasó la Madre Juana sus dos ultimos años [...]*”.⁴²

A leitura do discurso de Goyeneche, bem como sua relação com o discurso de Calleja, comprova o mote primordial que entrelaça os atributos de pessoa reverenciados para constituir o elogio e o louvor da vida de Solís: ‘viver apesar da morte’. Esse mote está em conformidade com a tópica da perenidade, em que há a plena consciência de que a imortalidade só pode ser alcançada através de grandes feitos e obras. Ambas as ações engendram sujeitos singulares e meritórios de ingressar no ‘*Templo de la Fama*’. O atributo que se constitui como eixo central no panegírico sobre Solís é o da educação e instrução, o qual entrelaça os demais, como família, nação, pátria, sexo, idade e ocupação, para formar a figura de um sábio. Trata-se de um sábio que compartilha sua vida acadêmica com a religiosa. É essa figura que é imitada, amplificada e emulada pela vinheta. Ao retratar Solís em forma de busto laureado pelas Letras e pela História, representadas alegoricamente, em um ambiente carregado de elementos clássicos, principalmente em razão das imponentes colunas dóricas, a vinheta compete com o discurso, imitando-o e alcançando sua emulação. Aliás, esse é o seu fim como ornamento do texto. O leitor e o espectador, ao reconhecerem os lugares-comuns figurados tanto no texto como nas gravuras, bem como a imitação e emulação desses, são afetados, não sem êxtase, pelos efeitos do *docere, delectare* e *movere*. Ademais, ambos extraem dos discursos e das artes, e de sua competição, algum ensinamento, seja moral, religioso, artístico ou político.

⁴² Grifos nossos.

2.2. O retrato do cronista como ornamento da *Historia*

Além da edição castelhana de 1704, a toscana, publicada em Florença em 1699, também é ornada com um retrato de Solís, no qual se repetem alguns dos lugares-comuns pictóricos da vinheta que emula o discurso de Juan de Goyeneche. No entanto, sua inserção se dá como ornamento da *Historia*, ou seja, da obra em si, e não de um texto específico. No que se refere ao seu encaixe, o retrato é inserido ao lado do proêmio “*A los que leyeren*”. Desse modo, Solís dirige-se ao leitor de duas formas: com o olhar na imagem e com a pena. Ao final do curto prefácio, o cronista parece descrever-se no retrato, que o representa com a pena na mão, em pleno ato de escrita:

En el Estilo, pues, que me señalò esta Gran Maestra, escribí la Historia que sale oy à luz; temiendo hallar esta misma semejanza en los Juizios humanos; **pero cumplo, como puedo, con la Profession de Chronista, que me puso la Pluma en la mano**: y quedaria satisfecho con no desagradar à todos, tan lexos estoy de hazer por mi fama, lo que obré por mi obligacon. (...) (1684, s/n).

Adiantamos que, na edição toscana, o retrato de Solís expressa a autoridade da pena em oposição, ou competição, à autoridade da espada, que é reproduzida no retrato de Hernán Cortés, que também adorna a edição e será abordado no próximo tópico. Na relação entre a espada e a pena, ou seja, mais uma vez as armas e as letras, a primeira simboliza a conquista e, a segunda, a própria História. Lembramos aqui que Cortés levava tanto a espada como a pena em um decoroso quiasma de sua própria trajetória, sendo que ambas representam sua investidura para a guerra com a arte e o engenho do discurso. Na próxima página, inserimos o retrato de Solís antes de iniciar sua leitura para que se possa acompanhar a descrição dos detalhes de sua composição.

Como na vinheta analisada à luz do panegírico de Goyeneche, Dom Antonio de Solís é retratado no centro de uma moldura oval, em primeiro plano e ligeiramente de lado. As tópicas de nobreza, como, por exemplo, a cortina, de idade e de aspecto, como o bigode e a barba, também compõem o retrato. As entradas da fronte mais acentuadas, as marcas de expressão na testa e ao redor da boca e o uso dos óculos indicam a idade avançada do cronista, o que é adequado e decoroso para sua função, pois os anos dedicados aos estudos alargam e apuram a sabedoria e a prudência. Solís, assim como na vinheta, é vestido de acordo com sua dignidade, que é a de um acadêmico e eclesiástico, e leva na mão uma pena. Assim, é retratado em pleno ofício, mais precisamente no momento em que se dedica à escrita de sua obra máxima: a *Historia de la conquista de México*, que o leitor tem em mãos. Dessa forma, o leitor depara-se com o momento da enunciação, o que o coloca no cerne da obra, ou seja, o retrato transporta-o, no momento da leitura, para o momento da escritura. A imagem traz o leitor para esse momento, em que o olhar de Solís o desafia, pois sua expressão é de autoridade.

Na parte inferior da moldura, são reunidas as coisas pintadas, ou seja, *res pictae*,⁴³ que se referem, de modo geral, às Letras e à História, que são as duas artes às quais se dedicou Dom Antonio de Solís. Entre essas coisas, temos instrumentos musicais, como a flauta de Pã, a lira, o shofar e o clarim, que está envolto em uma coroa de louro, além de uma máscara incrustada na moldura, que simboliza a arte do drama. A lira e a máscara lembram ao leitor e espectador da dedicação de Solís à poesia lírica e ao drama, mais precisamente à comédia,⁴⁴ antes de ser nomeado cronista, como já comentado na leitura da vinheta. O clarim está unido por uma fita ao shofar, bem como à coroa de louro, elementos que se referem à obra histórica de Solís, pois o clarim é um instrumento usado pela cavalaria e artilharia e o louro é propício aos épicos, ou seja, aos heróis e aos imperadores, além de simbolizar o incorruptível porque sempre verdeja. Já o shofar era um instrumento de sopro usado durante as marchas no deserto para avisar da aproximação de inimigos; segundo a tradição judaica, esse instrumento anunciou a revelação divina sobre o monte Sinai. Sob o

⁴³ Em seu ensaio “Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas”, Hansen (2014), ao comentar sobre as xilografuras que o editor de Augsburg Heinrich Steyner resolveu acrescentar à reedição, em 1531, do livro *Emblemata* do piemontês Andrea Alciato, afirma: “As imagens que Steyner juntou à segunda edição não eram simples ilustrações dos epigramas, mas *res pictae*, como então se dizia nas discussões sobre a excelência das artes e a competição entre elas, ‘coisas pintadas significantes’, figurando metaforicamente os mesmos lugares-comuns retóricos desenvolvidos neles”.

⁴⁴ Em sua obra *Antonio de Solís. Cronista indiano*, Arocena enumera suas obras de teatro e seus poemas. É útil lembrar que Solís, após ingressar para o mundo eclesiástico, de acordo com o panegírico de Goyeneche, abandona o gênero da comédia, desejando, inclusive, não ter se dedicado a essa arte, conforme detalhado no tópico anterior.

clarim e o louro, temos um mapa com a referência ‘ZUR’ (Sul) que encerra a figuração da dedicação de Solís à História, pois a forma desenhada no mapa assemelha-se à do continente americano. Ao redor da moldura, temos o abraço de uma grande coroa de mirto. O mirto, segundo Cesare Ripa, simboliza o poeta doce e amoroso, além do prazer. No alto, duas conchas vieiras⁴⁵ são inseridas como ornato e fecho da moldura, uma sobre a outra, uma em côncavo e a outra em convexo, ou seja, os dois lados de um mesmo ornamento, sendo que um se encaixa dentro do outro.

A primeira referência da concha vieira é o mar, ou seja, por extensão de sentido, reporta o espectador às longas viagens empreendidas para a conquista de regiões distantes, no caso do retrato, o Novo Mundo. No entanto, a concha vieira é, comumente, relacionada a uma lenda atribuída a Santo Agostinho, adquirindo, assim, um sentido teológico. Reza a lenda que, certo dia, Santo Agostinho viu uma criança cavando um buraco na areia da praia com uma concha para colocar ali toda a água do mar. Diante da atitude infantil, o santo teria compreendido que seria mais fácil para a criança transportar a água do mar do que ele compreender o mistério da Santíssima Trindade. Após a visão, Santo Agostinho “se pôs a escrever o seu famoso livro *Sobre a Santíssima Trindade*, onde afirma que Deus é Amor, razão pela qual nele há de haver mais de uma pessoa. O Pai e o Filho se amam e desse amor mútuo procede o Espírito Santo.”⁴⁶ Segundo Ruy Afonso da Costa Nunes, essa famosa lenda não contém um núcleo de verdade histórica radicado na vida de Santo Agostinho, pois essa historieta se inscreve na “tradição homilética, no repertório dos *exempla* – herança da retórica clássica – com que os pregadores medievais gostavam de esmaltar os seus sermões”.⁴⁷

⁴⁵ As conchas vieiras são reproduzidas com muita frequência nos séculos XVI e XVII como adorno arquitetônico. Esse tipo de concha também é considerado como um dos símbolos da Ordem de Santiago. Essa ordem militar e religiosa é uma das mais antigas da Península Ibérica, tendo sido formada por cavaleiros que tinham, entre suas funções, de manter a segurança do peregrino ao longo do caminho de Santiago de Compostela. Para pertencer à ordem, era determinante que o cavaleiro apresentasse uma prova genealógica de sua nobreza. De acordo com Milagros Rivera Garretas (1985, p. 4): “*Durante el siglo XIV, la Orden de Santiago dejó de ser una institución de frontera para convertirse en un grupo nobiliario de estatus dedicado fundamentalmente a la política de corte.*” Outras obras consultadas foram: CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Caballeros de la Orden de Santiago*. Siglo XVIII. Tomo I. Años 1701 a 1708. Números 1 al 365. Madrid: Ediciones Hidalguía, 1977. AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media* (Siglos XII-XV). Madrid: Marcial Pons Historia / La torre literaria, 2007. Como Dom Antonio de Solís não pertenceu à Ordem de Santiago, não é possível atribuir este significado à representação das conchas vieiras na moldura de seu retrato.

⁴⁶ DRINKWATER, F. H. *Historietas Catequísticas*. Barcelona: Editorial Herder, 1958. Cf. Nº 40: El misterio de Uno y Tres (El niño que quería vaciar el mar), p. 59. Apud NUNES, Ruy Afonso da Costa. Santo Agostinho e o menino. *Revista da Faculdade de Educação* USP, São Paulo, v. 1, n. 1. 1975, p. 157-163, p. 157. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rfe/article/download/33207/35945>. Acesso em: 04 ago. 2014.

⁴⁷ O artigo de Ruy Afonso da Costa Nunes expõe sobre a origem da lenda, bem como ensaia uma explicação sobre sua atribuição a Santo Agostinho. Nas últimas linhas de seu ensaio, Nunes (1975, p. 158) conclui: “Não se pode deixar de reconhecer, entretanto, que a piedosa fábula pode servir de advertência quanto ao caráter impenetrável do mistério à agudeza do intelecto humano numa ilustração jucunda do ensinamento do Apóstolo: ‘a fé é uma certeza a respeito do que não se vê.’”

O fato é que em razão dessa lenda, representada, inclusive, em uma pintura de Sandro Botticelli, a concha vieira passou a ter um significado teológico, que podemos atribuir às conchas no retrato de Dom Antonio de Solís. De forma simétrica, elas são inseridas em oposição às máscaras como ornato da moldura que envolve a figura do cronista com sua pena e seu olhar judicioso. Tanto o olhar quanto a pena, bem como as artes, estão sob o influxo de sua vida eclesiástica.

Dessa forma, as coisas pintadas no retrato da edição toscana – a flauta de pan, a lira, o shofar, o clarim, o mapa, a máscara, as coroas de louro e de mirto e as conchas vieiras – figuram os mesmos lugares-comuns, dessa vez pictóricos, que lemos no panegírico de Goyeneche. Essas coisas não apenas adornam a moldura mas também amplificam a figuração de Solís como autoridade acadêmica, além de evidenciar a competição entre as artes. O retrato do cronista, amplificado pelas coisas pintadas, torna-se mais eficaz do que o discurso porque move os afetos do espectador de imediato, causando espanto e maravilha;⁴⁸ para provocar esses efeitos, é imprescindível que os lugares-comuns compartilhados pela memória coletiva sejam reconhecidos. Da mesma forma que a descrição, as coisas pintadas buscam o efeito de evidência, *evidentia*, pois fazem ver o brilho dos ornatos⁴⁹, tornando-os mais nítidos e magníficos. Por serem lugares-comuns pictóricos, que são compartilhados por uma memória, repetem-se em outros retratos de acadêmicos, poetas e historiadores. Em um dos primeiros retratos gravados de Sor Juana, por exemplo, a moldura que envolve a figura da monja, além de ser laureada pelas figuras alegóricas de Mercúrio e Minerva, é adornada na parte inferior com as mesmas coisas pintadas que compõem o retrato de Solís. Como podemos ver na próxima página.

⁴⁸ Usamos o termo com o sentido de cair em êxtase ou manifestar admiração profunda.

⁴⁹ De acordo com Hansen (2014), ao abordar os conceitos que envolvem o termo emblema, “ornatos eram translações, literalmente, no sentido da ‘transferência’ significada no termo ‘metáfora’: figuravam coisas, como uma tocha acesa, para significar outras, podendo por isso ser isolados dos objetos a que se aplicavam como repertórios de *res pictae* ou elementos úteis para compor imagens”.

De acordo com Francisco de la Maza,⁵⁰ essa gravura é considerada o primeiro retrato de Sor Juana, cujo desenho esteve a cargo de Lucas Valdés. Como vemos, as coisas pintadas na parte inferior são semelhantes às da imagem de Solís, pois são lugares-comuns que fazem ver o retratado a partir de sua condição pública. Em ambas as imagens, as coisas pintadas, bem como a vestimenta, evidenciam a natureza acadêmica e religiosa dos retratados. Assim como Solís, Sor Juana também leva a pena na mão, sendo representada em pleno ofício. Afinal, é através da escrita que ambos se tornam dignos de ingressar no *'Templo de la Fama'*. Na gravura, a Fama é figurada tocando trompetas e com asas *ojimúltiples*. As figuras alegóricas de Mercúrio e Minerva direcionam o olhar para a monja e, juntas, coroam seu retrato. Não cabe aqui analisar em detalhes a imagem, que foi inserida como forma de comparação dos lugares-comuns pictóricos, repetidos para retratar Solís e Sor Juana. Abaixo, os recortes de ambos os retratos nos permitem visualizar com mais precisão as coisas pintadas. No detalhe da representação da Fama, vemos a coroa, cujas folhas são semelhantes às do loureiro, carregada por Mercúrio e Minerva.

⁵⁰ Francisco de la Maza (s/d) afirma que a gravura adornou o segundo volume das obras de Sor Juana, publicado em Sevilha em 1692, tendo sido reproduzido nas reedições de 1700, 1714 e 1725.

Para finalizar a relação, parece-nos pertinente abordar a forma como o olhar é particularizado em ambos os retratos. O estrabismo de Solís – um elemento de feiura, desequilíbrio e desarmonia – confere-lhe uma natureza mais humana. O estrabismo e o uso dos óculos sinalizam o excesso de uso dos olhos em virtude de sua vida acadêmica e função de cronista. Já Sor Juana é retratada com um olhar mais jovial, sem elementos que manchem sua beleza, que, aliás, foi alardeada por aqueles que a conheceram.⁵¹ O olhar do cronista evidencia sua idade avançada, aspectos que o tornam digno da glória e da fama que alcançou com sua *Historia*

⁵¹ Essa beleza é ressaltada no ensaio de Francisco de la Maza que apresenta algumas das descrições daqueles que a conheceram. Inclusive, o crítico ajuíza a gravura de forma negativa, pois o retrato não faria justiça à beleza da monja.

O retrato de Solís é composto a partir de lugares-comuns pictóricos que amplificam sua função de cronista – logo, acadêmico – e eclesiástico. Suas vestes mostram-no de forma prestigiosa nessas duas funções, que podem ser vistas tanto na vinheta da edição de 1704 como no retrato da edição toscana de 1699. As tópicas de nobreza, como a cortina e o ambiente, seguem os gostos e os costumes da época tanto da escrita como da publicação da *Historia*. Em *O Cortesão*, Castiglione (1997, p. 14), em uma espécie de prefácio do primeiro livro, elogia duque Federico pela construção do palácio que edificou no áspero sítio de Urbino. A decoração destacava-se pelas cortinas drapeadas, pelo ornamento de uma infinidade de estátuas antigas de mármore e bronze, pinturas assaz singulares e instrumentos musicais de todo tipo, além de grande número de magníficos e raros livros gregos, latinos e hebraicos, os quais guarneceu de ouro e prata, considerando que essa fosse a maravilha suprema de seu magnífico palácio.⁵² Desse modo, os retratos de Solís, como também o de Sor Juana, imitam também os gostos e os costumes para que suas representações sejam tão magníficas para a posteridade quanto são suas obras e os adornos dos ambientes. Seus retratos adornam as edições dos livros, mas também o *‘Templo de la Fama’*, que não deixa de ser um espaço, portanto, um ambiente, enriquecido no século XVII com a figura de ambos.

⁵² Na descrição da imagem da Academia, Cesare Ripa (1996, I, p. 61) afirma que ela deve levar a seus pés uma boa quantidade de livros por ser próprio dos acadêmicos consultar muitas classes deles para adquirir as mais variadas ciências. Assim, os livros adornam os ambientes também para evidenciar a erudição dos homens discretos.

3. A prosopografia na composição dos retratos de Hernán Cortés

3.1.O retrato de Cortés como capitão e conquistador

Nosso objetivo, a partir deste tópico, é analisar a imitação empenhada em três retratos de Hernán Cortés, o primeiro adorna a edição toscana, de 1699, o segundo, a inglesa de 1724, e o terceiro, ainda que não siga as tópicas do retrato, como já comentado, adorna a edição castelhana, publicada em Bruxelas em 1704. Os retratos imitam, primordialmente, a prosopografia que Solís compõe sobre Cortés no início da narração da conquista do México, mais especificamente no capítulo IX do primeiro livro. No entanto, é útil lembrar que a imitação aplicada nos retratos não se restringe a essa primeira descrição, pois também se estende a outros momentos da narração, o que será observado sempre que oportuno. No retrato da edição toscana, que é o primeiro a ser analisado, reconhecemos, por exemplo, atributos da descrição de pessoas que são imitados com a aplicação de lugares-comuns pictóricos como forma de competir com o discurso; ademais, os lugares amplificam e confirmam o caráter de Cortés como capitão do exército espanhol e conquistador.⁵³

Antes de nos concentrarmos na leitura do retrato toscano, abordaremos a prosopografia, ou seja, a descrição de pessoa, que é elaborada a partir dos preceitos do elogio. Sua inserção na narração da *Historia* se dá quando Solís participa ao leitor sobre a nomeação de Hernán Cortés pelo governador de Cuba, Diego Velázquez, que se vê diante de um impasse para eleger um novo cabo para a Armada que iniciará, uma vez mais, viagem à região da Nova Espanha. Solís põe diante de nossos olhos a figura gentil de Cortés, que foi o nome indicado por Amador de Lariz e Andrés Duero, contador e secretário do Rei, respectivamente:

Naciò en Medellín, Villa de Estremadura, hijo de Martin Cortès de Monroy, y Doña Catalina Pizarro Altamirano, **cuyos apellidos, no solo dicen, sino encarecen los ilustre de su sangre.** Diòse à las letras en su primera edad, y cursó en Salamanca dos años, que le bastaron para conocer, que iba contra su natural, y que **no convenia con la viveza de su espiritu aquella diligencia perezosa de los estudios.** Bolvió à sua casa, **resuelto à seguir la Guerra;** y sus Padres le

⁵³ O retrato, ao figurar o caráter, o *éthos*, do retratado, compõe uma etopeia, gênero que se ocupa da descrição das paixões e caracteres. O caráter, ou seja, a natureza do ânimo, é um dos atributos mencionados por Quintiliano na descrição de pessoas, conforme abordado no primeiro tópico deste capítulo.

encaminaron à la de Italia, (...) Inclínose à passar à las Indias, que como entonces durava su Conquista, **se apetecian con el valor, mas que con la codicia**. Executó su Passage con gusto de sus Padres, el Año de mil quinientos y quatro, y llevò cartas de recomendacion para Don Nicolàs de Obando, Comendador Mayor de la Orden de Alcantara, que era su deudo, y governava en esta sazón la Isla de S. Domingo. (...) pidió licencia para empezar à servir en la de Cuba, **donde se traían por entonces las Armas en las manos** : y haciendo este viage con beneplacito de su Pariente, **tratò de acreditar**, en las ocasiones de aquella guerra, **su valor, y su obediencia** : que son los primeros rudimentos desta facultad. Consiguiò brevemente la **opinion de valeroso**, y **tardò poco mas en darse à conocer su entendimiento**; porque sabiendo adelantarse entre los Soldados, **sabia tambien dificultar, y resolver entre los Capitanes**. Era Mozo de gentil presencia, y agradable rostro, y sobre estas recomẽdaciones comunes de la naturaleza, **tenia otras de su proprio natural que le hacian amable**; porque hablava bien de los ausentes : era festivo, y discreto en las conversaciones : **y partía con sus compañeros quanto adquiria; con tal generossidad que sabia ganar amigos**, sin buscar agradecidos. (...) y le diò [Diego Velázquez] brevemente repartimiento de Indios, y la Vara de Alcalde : en la misma Villa de Santiago : ocupacion que servian entonces las **Personas de mas quenta, y que solia andar entre los Conquistadores mas calificados**. (SOLÍS, 1684, I, IX, p. 26-27)

Na descrição, não são considerados todos os atributos de pessoas, mas sim aqueles que fornecem argumentos para provar a predestinação de Hernán Cortés para a guerra e para empreender as conquistas que o farão digno da glória e fama de um herói. A ordem seguida é a cronológica, como preceitua Quintiliano, assim a prosopografia inicia-se com seu nascimento e o atributo da família, no qual é evidenciada sua ascendência ilustre e nobre; portanto, Cortés será digno de uma vida honesta e será bom se sustentar dignamente a nobreza de seus pais e ancestrais. Seguindo os preceitos da causa do elogio, tanto em sua variante de louvor como encomiástica, Solís observa a boa procedência do sangue ilustre de Cortés; afinal, de “bons pais nascem bons filhos”.

Após a família, temos o atributo da educação e instrução, pois, como preceitua Quintiliano, importa saber por quem e de que modo a pessoa descrita foi educada. Nesse atributo, Solís ressalta, em primeiro plano, o início de sua educação em Salamanca e sua pouca inclinação para a vida acadêmica como forma de exaltar a natural disposição do espírito de Cortés para a arte e o engenho⁵⁴ da guerra. Para justificar sua escolha, a vida acadêmica é qualificada de *perezosa*, assim, Cortés não se habitua aos estudos porque não é afeito à preguiça. Com essa negação, é crível para o leitor que Cortés nasceu predestinado para ser valente, corajoso e destemido. A ausência explícita de tais qualidades evita que seja censurado pela falta de modéstia, pois afirmar que Cortés não era afeito à preguiça dos estudos é mais adequado e decoroso para a descrição do herói. A educação e instrução acadêmicas são reveladas como um caminho que contraria sua natureza e inclinação para a guerra. Solís ressalta os atributos de caráter, como preceitua o gênero da etopeia e também a figura da notação, pois a natureza de Cortés é descrita por seus sinais distintivos, que são o valor, ou seja, o ânimo e a ousadia, a obediência, a inteligência e, o mais importante, a ausência de cobiça. A natureza de ânimo evidencia sua diferença de condição, pois é um homem ilustre e nobre, por isso *‘resolve entre los capitanes’*, ainda que não seja um deles, com tanto engenho que faz com que aqueles que estão ao seu redor compartilhem de suas qualidades.

Um dos últimos atributos observados é a constituição física, que também é entrelaçada ao atributo do caráter; assim, a prosopografia intensifica e amplia o atributo da natureza de ânimo de um verdadeiro conquistador, justificando sua aura de herói. Fisicamente, Cortés é descrito com um rosto agradável e presença gentil, ou seja, galã e gracioso, logo, é um homem belo e elegante. Seu semblante é bem proporcionado, sendo portador de uma harmonia física que está de acordo com as recomendações comuns da natureza, que evidenciam aspectos que o tornam amável. Desse modo, a descrição do conquistador comprova que ele contempla a máxima virtude do belo, que, segundo Cícero, é facilmente louvada. Suas virtudes de homem valoroso, obediente e generoso são como espelho de sua natureza física agradável e amável; ademais, é virtuoso pelas atitudes e ações justas porque reparte entre seus

⁵⁴ Arte e engenho são compreendidos aqui retoricamente. Segundo Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra (2005, p. 32), na introdução da *Retórica a Herênio*, arte é entendida como “técnica e preceituário ensináveis e repetidos de modo a constituir um costume”; e engenho, “como talento natural, que se exerce na imitação dos modelos e observação dos preceitos transmitidos”.

companheiros tudo que adquire. Nesse ponto, temos o atributo da fortuna, pois, como ensina Quintiliano, a mesma conduta não será crível para um homem rico de companheiros e amigos e outro que seja pobre e destituído de todos eles. Cortés angaria amigos com facilidade porque, além de belo, é justo. A eleição de amigos é um ponto que amplia a reputação do herói, pois a escolha de uma boa, bem como perfeita, amizade faz os homens mais felizes. Dessa forma, a descrição de sua pessoa física, a prosopografia – bem como de seu caráter, a etopeia – compõe o ânimo, que expressa a prudência, justiça, coragem e modéstia, de um futuro conquistador, que anda entre os que são mais qualificados. Cortés é descrito no início da *Historia* como se, desde a mais tenra idade, estivesse predestinado a se tornar um herói.

Esses são os principais atributos da descrição de pessoas que são imitados e amplificados, principalmente a partir de ornatos⁵⁵, no retrato da edição toscana de 1699, em que Cortés é ‘vestido’ adequadamente e decorosamente a partir de sua inclinação natural para a guerra. A inserção do retrato, no qual figuram o aspecto físico e o caráter, o *éthos*, de capitão e conquistador, se dá, exatamente, no meio da descrição elaborada por Dom Antonio de Solís. A estratégia do editor, ao inseri-lo nessa posição, permite ao leitor – e espectador – comparar o texto com a imagem e reconhecer os mesmos lugares-comuns, agora pictóricos. Nesse confronto, a gravura concorre diretamente com o discurso, buscando sua emulação. De certa forma, a descrição empenhada, com *evidentia*, faz com que o leitor ‘veja’ Cortés para, na sequência, ‘ler’ sua representação na gravura com o reconhecimento dos mesmos lugares-comuns.

⁵⁵ Ver nota 49 sobre o conceito de ornatos.

O retrato de Hernán Cortés da edição toscana, bem como o anterior de Dom Antonio de Solís, é assinado pelo desenhista Giuseppe Passari e pelo gravador Benedetto Farjat.⁵⁶ A composição segue as tópicas da pintura de retrato – como a nobreza, o valor e as honras militares – com adequação ao atributo de família exposto na prosopografia, que define sua ascendência como ilustre. Portanto, com adequação à tópica da nobreza, Cortés é retratado no centro de uma moldura oval, que se assemelha à forma de um escudo, em primeiro plano e ligeiramente de lado. Os cabelos empolvilhados e a barba e o bigode bem aparados são tópicos tanto da idade como de aspecto; logo, Cortés é retratado ainda jovem, pois, como nos informa o cartucho, o retrato foi tomado “antes que partisse para a conquista do México”.⁵⁷ A parte mais iluminada é a cabeça, principalmente o rosto e os olhos; assim, o artífice segue uma das regras da descrição de pessoas que preceitua que é preciso ter cuidado para avançar da parte superior em direção à inferior, ou seja, da cabeça aos pés (TORRES, 2003, p. 323).⁵⁸ Em virtude da recepção de luz, o espectador é levado a um encontro direto com os olhos de Cortés, que expressam circunspecção, determinação e austeridade. Como imita a prosopografia, o espectador depara-se com traços agradáveis que compõem o rosto gentil do conquistador com conveniência ao tipo e decoro da posição de herói que ocupa na *Historia*, sendo verossímil se comparada à descrição, ou seja, à éfrase, composta por Solís no início da narração da empresa de conquista do México.

A vestimenta de Cortés está em perfeita conformidade com a sua posição de capitão do exército espanhol, cuja exigência é a de vencer as batalhas não somente pela força e bravura, mas também com a inteligência adequada para a proteção de seu exército; inteligência evidenciada na descrição e que está retratada em seu olhar. De acordo com esse caráter, *éthos*, de capitão, Cortés é vestido com traje militar, arrematado com uma armadura, e leva na mão um bastão, que é considerado um distintivo de mando e autoridade, além de representar o elevado posto que ocupa na hierarquia militar do exército espanhol.⁵⁹

⁵⁶ A maioria das gravuras não leva a assinatura do artífice e gravador, por isso mencionamos a autoria apenas quando ela pode ser lida na própria imagem.

⁵⁷ A informação no cartucho nos permite inferir que se trata de uma cópia de um outro retrato de Hernán Cortés que teria sido tomado em terras americanas. No entanto, não foi possível encontrar dados que nos permitam abordá-lo como cópia ou original. Ademais, a cópia a partir da imitação é uma prática retórica e pictórica nos séculos XVI e XVII. A afirmação do cartucho pode ser, também, um lugar-comum para estabelecer credibilidade.

⁵⁸ Segundo Luísa López Grigera (apud Hansen, 2006, p. 96), nesse preceito, Alfonso de Torres coincide com os *Progymnasmata* de Aftonio.

⁵⁹ Em espanhol, há a expressão “*empuñar alguien el bastón*” que significa tomar ou conseguir o mando sobre determinado grupo ou situação.

Os elementos que compõem a moldura na parte inferior, que são as coisas pintadas⁶⁰, *res pictae*, do retrato competem com os atributos de capitão expostos na prosopografia. De ambos os lados, entre a folhagem, temos dois clarins, instrumento de bocal usado nos sinais de ordenança de cavalaria e artilharia. Um pouco abaixo dos clarins, de ambos os lados, há a âncora, que, como símbolo do mar, nos remete às ações empreendidas na conquista com firmeza e segurança. Em meio à folhagem que adorna essa parte inferior, temos ainda flechas que se mesclam entre as folhas representando as principais armas usadas pelos indígenas nas batalhas contra Cortés, mas também ao seu lado, pois alguns povos da Nova Espanha, após serem subjugados, se uniram ao exército espanhol. Acima dos clarins e das âncoras, pequenos bastonetes sustentam em suas pontas os animais pintados que são comumente usados pela heráldica em brasões, bem como em alegorias: a águia e o dragão, do lado esquerdo, e o leão e o leopardo, do direito. Esses animais, como ‘coisas pintadas significantes’, figuram os mesmos lugares-comuns retóricos da descrição, que evidencia tanto os atributos físicos como também o ânimo do conquistador. Ambos foram fundamentais para as batalhas empreendidas ao longo da conquista, nas quais Cortés se destacou pela força, rapidez e agilidade. Dessa forma, as coisas pintadas, que vemos com mais detalhes nos recortes abaixo, contribuem para exaltar o que a natureza atribuiu de vantajoso ao conquistador.

⁶⁰ Ou lugares-comuns pintados. Sobre o conceito ver nota 43.

As elipses pontilhadas indicam o clarim e a âncora de ambos os lados do retrato. Ao lado desses, entre a folhagem, vemos as flechas e acima os animais pintados.

Entre as imagens dos animais, reconhecemos duas que, com frequência, são usadas como símbolo da realeza da terra e do céu: o leão e a águia, respectivamente; ambos também simbolizam tanto a força quanto a nobreza. Ainda que leve o título de rei dos animais, o leão nem sempre ostentou tal reputação, pois, até o século XII, o urso ocupava esse lugar. A heráldica medieval também torna mais complexa a presença animal no imaginário real ao estabelecer concorrência entre a águia e o leão bem como entre o leão e o leopardo. Como mencionado, essas imagens, algumas vezes, são usadas em conjunto para compor tanto brasões como alegorias. A águia e o leão, por exemplo, compõem a imagem da Memória, em que ambos, segundo Ripa, são bons exemplos de animais que mantêm a lembrança dos favores recebidos. Como o leão é o rei dos animais terrestres e a águia é a rainha do céu, “*podremos concluir que cuanto más noble, magnânima y generosa es una persona, tanto más se conserva y se mantiene en la agradecida memoria de los beneficios que recibe*” (RIPA, 1996, II, 69). A águia também compõe a imagem do Engenho por denotar generosidade e caráter sublime. O principal atributo da águia é sua vista agudíssima, pois ousa fixar o sol sem queimar os olhos, além de seu voo ser superior ao de todas as aves. Ademais, ela mira de muito longe sua presa, sem jamais errar ao baixar à terra para agarrá-la. Se

atentarmos para a posição da águia, vemos que seu olhar está direcionado para a parte mais iluminada do retrato, que é a cabeça de Cortés, levando-nos aos seus olhos agudíssimos, como são os da águia.

No entanto, ainda que as coisas pintadas signifiquem atributos positivos no retrato de Cortés, quase todos os animais são dotados de dupla dimensão simbólica. O leão, por exemplo, ainda que seja visto como liberal, magnânimo, amante da vitória, justo e amigo com quem convive, também tem seu lado temível, como nos recorda o salmo 22 – “Salve-me da goela do leão” – e a narrativa de Daniel na cova dos leões, quando apenas Deus pôde protegê-lo da besta. O dragão também é uma figura ambivalente, pois ao mesmo tempo em que é considerado como guardião severo, deve ser morto por simbolizar o mal e por apresentar tendências demoníacas, sendo identificado, muitas vezes, com a serpente. O dragão também simboliza o inusitado e o desconhecido, fazendo parte dos seres quiméricos, como também a sereia, que povoam a fantasia e a mente dos navegantes, que se lançavam ao mar sem saber, muitas vezes, o que encontrariam em seu destino final. Ao lado do leão, o leopardo é símbolo tanto da habilidade – mais que a força –, como do engenho e da astúcia, pois, para vencer o leão, deve enganá-lo. Por esse motivo, é usado para compor a imagem do Estrategema Militar. Essa abordagem dos animais pintados, como lugares-comuns pintados, é uma das formas de compreender os elementos da composição do retrato de Cortés e como eles, ao competir com o discurso, amplificam a figura heroica do conquistador que é composta na prosopografia, bem como ao longo da narração da *Historia*, por Solís.

As imagens da águia, do dragão, do leão e do leopardo, bem como a âncora e as flechas, são reunidos em uma nova situação para ilustrar a vinheta de remate do Livro I da edição toscana, que narra o início da empresa de conquista e uma das primeiras vitórias de Cortés e seu exército, que foi contra Tabasco. Das imagens, a águia destaca-se entre dois dragões,⁶¹ um leopardo e um leão, como podemos ver:

⁶¹ Na vinheta, a águia ganha destaque porque representa sua própria importância para os povos indígenas. Vemos que a solução encontrada pelo artífice e gravador para compor a vinheta foi reproduzir o dragão duas vezes para que se mantivesse o peso de dois animais pintados de cada lado, como acontece no retrato de Hernán Cortés.

A canoa com as âncoras, em primeiro plano, serve como suporte para ilustrar as armas indígenas, como o arco e as flechas, bem como os animais pintados. Por estar no final do Livro I, a vinheta permite uma leitura mais próxima das primeiras ações que empreendeu Cortés na costa da Nova Espanha, como o resgate de Gerónimo de Aguilar na ilha de Cozumel e as primeiras batalhas, com vitória, contra Tabasco. A águia com as asas abertas e no centro em forma de cruz, além de reportar o espectador à imagística do Espírito Santo, pode ser vista como um símbolo da vitória cristã de Cortés e seu exército. Além dessa leitura, o destaque da águia remete o leitor ao principal feito de Cortés que é narrado no Livro II: a vitória contra os tlaxcaltecas, que eram considerados exímios conhecedores da arte da guerra além de principais inimigos dos astecas. As batalhas contra Tlaxcala se configuraram como as mais dignas de mérito e elogio, pois, após a vitória, Cortés consegue firmar uma aliança que se tornou fundamental para a conquista do México. A águia é usada como insígnia pelo exército de Tlaxcala, logo, na vinheta, destaca-se entre as imagens, mas se mantém unida a elas, para a empresa que tem seu desfecho em Tenochtitlán:

[...] Passava el Exercito de cinquenta mil hombres (assi lo confessaron ellos mismos) ultimo esfuerzo de la Republica, y de todos sus Aliados, para coger vivos à los Españoles, y llevarlos maniatados, primero al Sacrificio, y luego al Banquete. **Traían de novedad una grande Aguila de oro, levantada en alto : Insignia**

de Tlascala, que solo acompañava sus Huestes en las mayores Empresas. (SOLÍS, 1684, II, XVIII, p. 151-152).

Em oposição às coisas e aos animais pintados, no alto do retrato de Cortés, temos um elemento em forma de máscara com uma coroa de plumas, uma tópica pintada da nobreza indígena, que abre e adorna a moldura de forma exuberante. Essa máscara particulariza os feitos a partir dos quais deve ser construída a memória sobre as ações de Hernán Cortés. Assim, sua posição é privilegiada e não fortuita: acima da cabeça do conquistador, que é a parte mais iluminada do retrato. Em virtude da luz, o espectador é levado de encontro aos olhos de Cortés e imediatamente aos olhos da máscara indígena; ambos os olhares desafiam e maravilham aquele que vê. A máscara ainda é adornada, por trás, com a forma de um arco que se mistura aos ramos de louro que, como observado, é símbolo dos heróis.

A imagem dessa máscara indígena também é retomada em forma de vinheta para rematar o último livro da edição toscana, no entanto, os olhos estão cerrados e duas flechas cravadas atrás de sua cabeça. Desse modo, as máscaras são figuradas em momentos distinto da narração e de maneiras opostas: a do retrato de Cortés é viva, pois os olhos fitam o espectador, além de ser um dos elementos que orna o retrato que dá início à *História*; a segunda é mortuória, pois os olhos estão fechados. A última máscara representa não apenas o final da obra, mas também o da conquista do México.

A arte do retrato busca a fidelidade, ainda que parcial, pois, por operação do sentido, aplica características da parte no todo, metonímica e mimeticamente, como já observado. O retrato proporciona a recuperação da parte que interfere no todo por ausência, oferecendo ao retratado vida longa em razão da arte. Como nos lembra Alberti (2009, p. 95), a pintura “tem a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices.”⁶² Ainda que semelhante, embelezar o retrato é recomendável para o deleite do espectador, ou seja, é prudente e adequado desviar da cópia fiel em prol da universalidade e da perfeição. Como vimos, o retrato da edição toscana de Hernán Cortés imita e compete com a descrição de sua pessoa que o cronista compõe no início da *Historia*. Assim, Cortés é retratado com aspectos gentis e agradáveis, que são representados e amplificados pelas “coisas pintadas significantes”, principalmente os animais, os quais denotam aspectos de seu ânimo, como prudência, justiça e coragem. O conquistador é vestido adequadamente e decorosamente como militar e capitão do exército, o que evidencia seu engenho para a arte da guerra. Tanto no texto quanto no retrato, a figura de Hernán Cortés é universalizada pela perfeição. Como exposto na análise, o retrato é inserido ao lado da descrição empenhada por Solís promovendo, aos olhos do leitor e espectador, a competição entre gravura e discurso. A imagem alcança a emulação do texto porque intensifica e amplifica, imageticamente, os atributos do corpo e do ânimo do conquistador, figurando um herói exemplar.

⁶² Estendemos essa reflexão, obviamente, à gravura.

3.2. O retrato de Cortés como cortesão

Além do retrato da edição toscana, temos também o da edição inglesa de 1724, que é o mais reproduzido em edições da *Historia* de Solís. A gravura, que é assinada por George Vertue, é uma cópia do retrato pintado por Tiziano Vecellio⁶³ e é inserida na página ao lado da dedicatória de Tomas Townsend ao ‘*Duque of Chandos*’. Logo, diferente da edição de 1699, não está inserida próxima da prosopografia que Solís compõe sobre Hernán Cortés. No entanto, o retrato também imita a descrição, a éfrase, de capitão, apesar de, em um primeiro olhar, impressionar pela ausência do *éthos*, o caráter, de conquistador que está tão ressaltado na edição toscana.

No retrato inglês, Cortés é vestido como um perfeito cortesão, pois, em sua imagem, estão evidenciados lugares-comuns pictóricos que remetem o espectador à aristocracia de corte. Se comparados os dois retratos, é difícil afirmar que se trata da figura do mesmo herói. Como abordado, o retrato da edição toscana imita o caráter de capitão e conquistador, ambas as funções são uma representação da nobreza de espada, enquanto o retrato da edição inglesa representa a aristocracia de corte. Embora, em um primeiro momento, os retratos pareçam figurar duas posições de corte dessemelhantes, é útil lembrar que a nobreza de espada, representada pelos nobres que se lançam à guerra em nome do rei, pertence à aristocracia de corte. Portanto, Cortés é retratado como um cortesão em ambos os retratos, e essa é uma das formas de construir sua memória para a posteridade, seja vestido como capitão ou de forma elegantemente cortês. Norbert Elias (2001, p. 149), ao tratar da corte de Luis XIV, afirma ser a reputação de conquistador o título mais nobre e sublime de todos. É esse título que a *Historia* de Solís e os retratos imprimem à figura de Cortés e é esse que ele adiciona à coroa de Carlos V. Ademais, Alcir Pécora (1997, p. XIV) afirma, no prefácio de *O cortesão* de Baldassare Castiglione, que, comumente, se vincula a ideia de cortesão à do serviço do Príncipe, sendo ele a fonte de nobreza para os séculos XVI e XVII, mais que os privilégios aristocráticos baseados na antiguidade familiar ou na distinção de sangue. Antes da leitura do retrato, é fundamental ver a imagem de Cortés como cortesão.

⁶³ Não foi possível encontrar o retrato de Hernán Cortés pintado por Tiziano, sequer podemos afirmar que ele realmente tenha existido, dada sua ausência em diversos trabalhos acadêmicos e catálogos sobre os retratos pintados por Tiziano Vecellio. Entre esses, destacamos a dissertação de mestrado “O retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política do renascimento” defendida em 2013 por Isabela Hargrave Gonçalves da Silva do Programa de Pós- Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Os trabalhos sobre Tiziano destacam, com frequência, sua relação de mecenato com o imperador Carlos V, que é considerada pela crítica como uma das mais frutíferas.

O retrato da edição inglesa, assim como a toscana, também segue a tópica da nobreza e figura Hernán Cortés no centro de uma moldura oval, em primeiro plano e ligeiramente de lado. Cortés está vestido com um manto negro de gola de pele sobre uma camisa clara, ricamente drapeada, de gola alta. Na cabeça, novamente a parte mais iluminada, veste uma boina com penacho; a boina é um adorno de uso militar, já o penacho é um elemento que imprime distinção ao retratado, sendo essa qualidade uma das mais pertinentes para o perfeito cavaleiro e cortesão. No sentido figurado, o penacho simboliza grande coragem, arrojo, mando, governo e direção; todos esses aspectos são fundamentais na descrição, bem como figuração, que se constrói de Hernán Cortés como herói da conquista do México. Para modelar sua aparência agradável, tanto o cabelo quanto a barba estão milimetricamente aparados e a sobrancelha bem delineada. Assim, seu rosto, imitando a descrição de Solís, é gentil, agradável e harmonioso, pois sua constituição física segue as recomendações da natureza. Na composição do semblante, o olhar é o que mais chama a atenção, pois difere do retrato da edição toscana, em que Cortés mira diretamente o espectador demonstrando circunspeção, determinação e austeridade. No retrato inglês, o olhar do conquistador é altivo, comedido e distante, demonstrando total domínio da afetividade. Como nos adverte Norbert Elias (2001, p. 107), o senso de medida, a avaliação precisa das relações com as pessoas e a contenção das emoções são traços típicos da atitude do rei e dos cortesãos. Assim, o retrato figura Cortés como um perfeito cortesão ao mostrá-lo como senhor de seus gestos, de seus olhos e de seu rosto, sendo o olhar profundo e impenetrável. Por ser figurado como cortesão, deve mascarar suas paixões e contrariar o coração sempre que for preciso.⁶⁴ No retrato inglês, a arma mais eficaz de Cortés identifica-se com a *sprezzatura*, que Alcir Pécora traduz, nas pegadas de J. R. Hale, pela faculdade ou facilidade espontânea para o fazer, ou, como diz ainda, pelo aroma da superioridade sem esforço. Assim, a *sprezzatura* é caracterizada por certo desprendimento, que é assumido como ideal de comportamento.

O retrato, ainda que não esteja inserido próximo à prosopografia, imita a descrição de Solís, afinal, figura Hernán Cortés como favorecido pela nobreza e natureza. Esse favorecimento não se destaca apenas na inteligência e bela forma do físico e rosto, mas também em uma certa graça, representada por uma expressão que o torna à primeira vista grácil e amável. De acordo com conde Ludovico Canossa, em

⁶⁴ Essa descrição do cortesão refere-se à obra “De la cour” de La Bruyère (apud ELIAS, 2001, p. 121).

um dos diálogos sobre o cortesão perfeito, a graça é um dos elementos que deve harmonizar e acompanhar todas as ações do cortesão e identificá-lo, imediatamente, como digno da convivência e dos favores de todo grande senhor (CASTIGLIONE, 1997, p. 29). No caso de Cortés, ele deve ser digno dos favores do imperador Carlos V. A propósito, é útil observar a semelhança, no que se refere aos elementos de composição do rosto, entre o retrato de Hernán Cortés e o do imperador, pintado pelo mesmo Tiziano Vecellio em 1548.

Carlos V é retratado em trajes civis e, como Cortés, leva um manto negro de pele, a boina e os cabelos e a barba bem aparados. O traje negro, por excelência, era uma presença essencial nos retratos dos membros da Corte dos Habsburgos, sob influência dos costumes da corte espanhola. De acordo com as discussões sobre o perfeito cortesão, este deve vestir-se sem exagero em nenhum aspecto. Suas roupas devem tender mais para o grave e discreto do que para o fútil, motivo pelo qual o preto é considerado como a cor mais adequada; na impossibilidade do negro, deve-se optar por tons mais escuros. Dom Federico ainda pondera que, no resto, gostaria que o

cortesão mostrasse a severidade que bem conserva a nação espanhola, pois as coisas extrínsecas frequentemente falam das intrínsecas, ou seja, as coisas exteriores informam sobre as de dentro (CASTIGLIONE, 1997, p. 114). Razão pela qual, é imprescindível que o aspecto do cortesão tenda sempre para o elegante e discreto, principalmente nas roupas, além de limpo e delicado. Esses últimos aspectos podem ser conferidos tanto no retrato de Cortés como no de Carlos V, cujos semblantes são adornados pela barba e pelos cabelos milimetricamente aparados. Essas especificidades pictóricas têm como função figurar a beleza e a perfeição do cortesão.

A própria composição do retrato se adéqua à imagem de Hernán Cortés como cortesão, pois também segue suas características. O fundo de sua figura e a moldura, por exemplo, são apresentados, assim como seu semblante e vestimenta, de forma discreta e limpa, sem os ornatos das coisas pintadas que são figuradas no retrato da edição toscana. Assim, o entorno se amolda ao caráter, *éthos*, que é proposto, provavelmente pelo editor, para representar Cortés na edição inglesa. Essa representação é adequada e decorosa porque imita tanto a narração como também as descrições empenhadas por Solís ao longo da *Historia* sobre o capitão espanhol, inclusive a descrição analisada anteriormente. A partir dessas considerações iniciais, faz-se necessário abordar algumas circunstâncias da narração, bem como os atributos cortesões, que tornam legítima a representação de Cortés como cortesão e como esta compartilha da imagem de conquistador.

Apesar das diferenças evidentes entre o retrato da edição inglesa e o da toscana, principalmente na composição e na expressão do semblante, figurar Cortés como um perfeito cortesão é um lugar-comum que se soma à imagem de capitão do exército e conquistador. Ambas as imagens representam uma das particularidades que é considerada como a principal e verdadeira profissão tanto do conquistador como do cortesão, que é sua dedicação às armas. Essa dedicação une as duas representações de Hernán Cortés, pois é crucial para ambas as funções, tanto no âmbito social como político. Conde Ludovico, em *O cortesão*, afirma:

[...] à qual [arma] desejo sobretudo que ele se dedique vivamente, e seja conhecido entre os outros como **ousado, valoroso e fiel àquele a quem serve**. E a fama dessas boas qualidades há de adquirir se delas der provas em todo tempo e lugar, **pois não é lícito jamais falhar nisso**, sem imensas críticas. (CASTIGLIONE, 1997, p. 31-32).

Para o conde, um homem só se torna excelente, como Alexandre, por exemplo, se conseguir realizar grandes coisas, e, para isso, precisa ter a ousadia de fazê-las e a confiança em si próprio. Essas qualidades estão presentes na descrição de Solís analisada e são figuradas em ambos os retratos de Hernán Cortés, que expressam o valor, a ousadia e a confiança. Além do espírito ousado e confiante, o cortesão, bem como um futuro conquistador, deve manejar as armas com segurança.

Ao lado das armas, evidentemente, devem estar as letras, pois, além de combater, um cortesão deve falar bem e escrever. Como o espírito é mais digno que o corpo, também deve ser culto e adornado. Retomamos, assim, um tema caro aos séculos XVI e XVII, que não poderia estar ausente dos debates sobre o perfeito cortesão, que é a competição entre as armas e as letras. As letras são o verdadeiro e principal ornamento do espírito, pois nada é mais desejável e adequado para os homens do que o saber. A guerra, ou seja, as armas, tem como verdadeiro estímulo a glória, no entanto, como adverte conde Ludovico, a verdadeira glória é a que se confia ao sagrado tesouro das letras, que todos podem compreender, “exceto aqueles infelizes que não podem apreciá-las”. Em seu discurso, o conde menciona alguns dos grandes homens que se dedicaram às armas e às letras. O primeiro exemplo é Alexandre que, sob direção de Aristóteles, dedicou muito trabalho às especulações filosóficas, além de ser conhecida sua veneração por Homero; outro exemplo é Alcibíades, que aumentou e melhorou suas boas condições com as letras e os ensinamentos de Sócrates; por último, Cipião, o Africano, destaca-se porque dizem que nunca afastava das mãos os livros de Xenofonte. Além desses, mesmo Aníbal, extraordinário capitão de natureza feroz e alheio a toda humanidade, teve noção de letras e conhecimento da língua grega (CASTIGLIONE, 1997, p. 64-66). A partir desses exemplos, deduzimos que nessa competição não há vencedores, pois as armas e as letras devem estar unidas na composição de um perfeito cortesão, pois nada convém mais ao homem de guerra que ser literato. Por outro lado, os escritores quase sempre se dedicam a louvar os grandes homens e seus feitos gloriosos, que constituem nobre matéria para os livros, o que, segundo o conde, é grande ornamento e causa de perpetuação dos escritos, os quais não seriam talvez tão lidos e apreciados, mas sim vãos e efêmeros, se lhes faltasse o nobre sujeito.

Na descrição de aspecto físico, bem como de caráter, sobre Cortés abordada no tópico anterior, os atributos de sua dedicação às letras e às armas são evidenciados para a composição de um excelente capitão e, agora, perfeito cortesão, o qual se torna

digno dos favores do soberano a quem serve com lealdade para a vida e para a morte. Em diversos momentos da narração da *Historia*, há evidências de sua atitude e postura como cortesão que destacamos aqui porque contribuem para compreender a representação de Cortés no retrato da edição inglesa. No capítulo XX do primeiro livro, por exemplo, Cortés, através de seu intérprete Gerónimo de Aguilar, discorre sobre sua condição para o cacique de Tabasco evidenciando sua lealdade e obediência a Carlos V, assim Solís afirma: “*Como era Vassallo, y **Ministro de un Poderoso Monarca**, y que su intento era, hazerlos felices : poniendolos en la **obediencia de su Principe** : reducirlos à la verdadera Religion : y destruir los errores de su Idolatria.*” (1684, I, XX, p. 67).⁶⁵ Essa obediência, por exemplo, está retratada no semblante e no olhar altivo de Cortés, que, em comparação com o retrato toscano, surpreende pela falta de severidade e rigidez.

A dedicação às armas e às letras faz de Cortés um homem preparado tanto para o combate como para as querelas e diferenças que podem advir no campo de batalhas, sendo que delas deve saber tirar vantagem, demonstrando sempre ânimo e prudência. O cortesão deve ser homem de bem e íntegro, por isso abrange a prudência, bondade, força e temperança de ânimo e todas as outras condições que a tão honrado homem

⁶⁵ Grifos nossos.

convenham. No primeiro encontro com Moctezuma, entre tantos exemplos narrados na *Historia*, Cortés demonstra essa capacidade em obter vantagem a partir dos enganos do soberano asteca. Em seu discurso, após o primeiro encontro na calçada de Tenochtitlán, Moctezuma afirma estar seguro de que o príncipe grande, a quem os espanhóis obedecem, é descendente do antigo *Quezalcoal*,⁶⁶ senhor das sete covas dos *Nauatlâcas*,⁶⁷ e rei legítimo daquelas sete nações, que deram princípio ao Império Mexicano. De acordo com Solís:

Acabò Montezuma su Oracion, previniendo el oydo con entereza, y magestad : cuya substancia diò bastante disposicion à **Cortès, para que sin apartarse del engaño, que hallava introducido en el cõcepto de aquellos Hombres**, pudiesse responderle (segun lo que hallamos escrito) estas, ò semejantes razones. (1684, III, XI, p. 225).

Como destacado no fragmento, Solís descreve Hernán Cortés com disposição, ânimo e prudência para responder a Moctezuma sem afastá-lo do engano a respeito da ascendência da monarquia espanhola do soberano *Quezalcoal*. Aliás, Cortés faz desse engano uma eficaz estratégia para iniciar suas investidas contra Moctezuma, pois, alguns dias após sua entrada em Tecnochtitlán, Solís narra a prisão do soberano asteca, que será abordada no próximo tópico. Quando Solís dá a palavra a Cortés, o capitão afirma que há muitos equívocos nas notícias que ambos – Cortés e Moctezuma – tiveram sobre suas pessoas, pois os encarecimentos crescem ordinariamente a partir da injúria da verdade. O capitão ajuíza que a voz dos homens é um dos instrumentos da fama, por isso comumente participa suas paixões, que não entendem as coisas como são ou não as dizem como as entendem. Assim, tenta persuadir Moctezuma sobre a ‘verdade’ de sua chegada ao México. Com prudência e elegância, fala Cortés:

[...] Los Españoles, Señor, tenemos otra vista, **con que passamos à discernir el color de las palabras**, y por ellas el semblante del corazon. Ni hemos creydo à vuestros Rebeldes, ni a vuestros lisongeros: **con certidumbre de que sois Principe grande, y amigo de la razon**, venimos a vuestra presencia, sin necessitar de los sentidos, para conocer que sois Principe mortal. **Mortales somos tambien los Españoles, aunque mas valerosos, y de mayor**

⁶⁶ Mantivemos a grafia que aparece na edição de 1684; atualmente se grafa Quetzacoatl.

⁶⁷ Idem à nota anterior; atualmente nahuatl.

entendimiento, que vuestros Vassallos [...] os hago saber, con todo el acatamiento debido à vuestra Magestad, **que vengo à visitaros como Embaxador del mas poderoso Monarca, que registra el Sol, desde su nacimiento**; en cuyo nombre os propongo, que desea ser vuestro Amigo, y Confederado; sin acordarse de los Derechos antiguos, que aveis referido, para otro fin, **que abrir el Comercio entre ambas Monarquias**, y conseguir, por este medio, vuestra comunicacion, y vuestro desengaño. **Y aunque pudiera (segun la tradicion de vuestras mismas Historias) aspirar à mayor reconocimiento en estos Dominios, solo quiere usar de su autoridad, para que le creais en los mismo que os conviene [...]** (SOLÍS, 1684, III, XI, p. 225-226).

Os destaques evidenciam que Cortés não apenas se beneficia como também estimula o engano de Moctezuma sobre a relação divina dos espanhóis com *Quezalcoal*, principalmente quando afirma que o soberano a quem serve pode aspirar a um reconhecimento maior naqueles domínios, bastando para isso usar sua autoridade. Ademais, o capitão tergiversa sobre o real motivo que o leva até o México, afirmando que pretende apenas abrir o comércio entre ambas as monarquias. Tal assertiva não pode ser lida apenas no contexto do encontro com Moctezuma, mas sim em todo o âmbito da conquista, pois Diego Velázquez, governador de Cuba, faz acusações à Coroa contra Cortés sobre a inexistência de autorização superior, bem como permissão, para conquistar a região da Nova Espanha, principalmente o México. Assim, o discurso de Cortés, cuja voz está permeada pela narração de Solís, tem uma dupla função, pois deve persuadir Moctezuma sobre a natureza dos espanhóis e seus objetivos, mas também convencer o imperador Carlos V e a Corte sobre sua inocência frente às acusações de Velázquez. No discurso, repete-se o juízo de Solís sobre a lealdade de Cortés, que afirma ser apenas um embaixador do mais poderoso monarca que registra o sol desde o seu nascimento, logo, torna-se digno dos favores do soberano, inclusive para prosseguir com a conquista sem os infortúnios provocados pelo governador de Cuba. Essa lealdade também está figurada no retrato, principalmente pela altivez que demonstra com sua postura e olhar.

Na narração, Solís ressalta, nos discursos pronunciados por Cortés, o cuidado do capitão com as palavras; assim, evidencia que ele sabia apreciar suas cores, ou seja, a elocução, cuja principal função é adornar o texto e torná-lo claro com elegância,

composição e dignidade; logo, persuasivo. A narração⁶⁸ mostra que Hernán Cortés é digno de ser qualificado como um perfeito cortesão, principalmente por sua dedicação às armas e às letras, a qual é determinante para a constituição das imagens tanto de conquistador como de cortesão. A primeira está mais evidenciada na edição toscana, enquanto a segunda na inglesa que, ao imitar as descrições de Solís e os discursos de Cortés, emula a imagem de herói construída pela escrita do cronista. Como observa Dom Federico, a escrita conserva as palavras e as submete ao julgamento de quem lê, e dá tempo de considerá-las maduramente. Por isso é razoável que na escrita se aplique maior cuidado para torná-la mais culta e castiça (CASTIGLIONE, 1997, p. 47); tal cuidado está evidente tanto na escrita do discreto Solís, como também na voz que o cronista empenha para o conquistador e cortesão Cortés em sua narração. Essas digressões sobre o discurso de Solís, que envolvem o de Cortés, são necessárias para comprovar que retratar Cortés como cortesão é, simplesmente, uma adequação pictórica do caráter, *éthos*, construído pelo cronista ao longo da narração na *Historia*.

⁶⁸ Lembramos que as descrições e os discursos proferidos pelas personagens compõem a narração.

3.3. O retrato de Cortés como profeta

A figuração de Hernán Cortés como profeta não é composta a partir das tópicas pictóricas do retrato, pois faz parte da composição de uma gravura⁶⁹ que encena a prisão de Moctezuma, narrada no final do terceiro livro da *Historia*. Para compreender a imitação que se estabelece entre o texto e a imagem de profeta, é imprescindível abordar a relação de Cortés com Dona Marina, nome cristão de Malinche. Embora a imagem de Cortés seja, comumente, construída a partir do elogio, principalmente nas descrições que são imitadas e emuladas nos retratos, Solís não poupa o herói de censuras,⁷⁰ e a principal delas refere-se a sua relação com Malinche. Aliás, sua postura com relação a ela é uma das poucas censuras da qual não é preservado pelo juízo do cronista. No entanto, a justificativa de Solís que legitima o envolvimento de Cortés com a indígena, cujo ato é, obviamente, desprovido de virtude, é providencial.

A narração sobre a origem de Dona Marina ocupa o último capítulo do Livro I, sendo que a principal fonte nomeada por Solís é Bernal Díaz del Castillo. O primeiro livro da *Historia* trata, fundamentalmente, de três eventos: o resgate de Gerónimo de Aguilar na ilha de Cozumel, a guerra contra Tabasco, povo que ‘presenteia’ Cortés com Malinche, e a chegada a San Juan de Ulúa. Aguilar, por ter vivido longos anos como prisioneiro dos indígenas, sabia a língua da região de Yucatán e se torna o primeiro intérprete de Cortés. Em San Juan de Ulúa, após subjugar Tabasco e tomar Malinche, Cortés recebe uma comitiva enviada por Pilpatoe e Teutile, sob ordem de Moctezuma. Esse grupo falava uma língua distinta da que dominava Aguilar, por isso Cortés se viu em grande apuro. Providencialmente, de acordo com Solís, o céu não tardou em socorrer o capitão – “(*Grande Artífice de traer, como casuales, las obras de su Providencia*)” – com a ajuda de Dona Marina, que sabia tanto a língua de Yucatán como a Mexicana. Assim, Dona Marina traduzia as falas dos mexicanos⁷¹ na língua de Yucatán para Aguilar que traduzia ao castelhano para Cortés, que pôde então se comunicar com os primeiros enviados por Moctezuma. De acordo com Solís:

⁶⁹ Essa gravura pertence à edição castelhana publicada em Bruxelas em 1704, da qual também faz parte o retrato em forma de busto de Solís e as imagens que serão analisadas no próximo capítulo.

⁷⁰ Além da relação com Dona Marina, Cortés também é censurado, na narração da *Historia*, pela desobediência a Diego Velázquez quando o governador lhe tirou o posto de novo cabo da Armada, que iniciaria, uma vez mais, viagem à região da Nova Espanha. No entanto, Solís atribui a desconfiança de Velázquez aos êmulos de Cortés e à predição do astrólogo Juan Millan, que vê a empresa como nebulosa. Ao final, a censura se inverte, pois a fraqueza é atribuída a Velázquez por acreditar em invejosos e predições astrológicas.

⁷¹ Utilizamos o gentílico ‘mexicanos’ de acordo com a narração de Solís, que o usa como extensão tanto dos astecas como dos povos sob a soberania de Moctezuma.

Mandò con esta noticia Hernan Cortès, que subiessen à su Navio : y cobrandose del cuydado antecedente, **bolvió el corazon à Dios : conociendo que venia de su mano la felicidad de hallarse ya con instrumento**, tan fuera de su esperanza, para darse à entender en aquella Tierra tan deseada. (1684, I, XXI, p. 70).

Nesse contexto, é apresentada a origem de Dona Marina, que, de acordo com Bernal Díaz del Castillo, era filha de um cacique de Guazacoalco, uma das províncias sujeitas ao soberano asteca. Solís não detalha sobre o que chama de *‘acidentes de su fortuna’* para explicar como Dona Marina foi conduzida, em seus primeiros anos, para Xicalango, onde foi criada pobremente, apesar de sua origem nobre. O que o cronista evidencia é que, após declinar ainda mais sua fortuna, a indígena foi oferecida, não se sabe se por venda ou despojo de guerra, como escrava ao povo de Tabasco, cuja liberalidade a pôs em domínio de Hernán Cortés. Assim, tornou-se a segunda intérprete do capitão até que aprendeu o castelhano, segundo Solís: *“en que tardò pocos dias, porque tenia rara viveza de espiritu, y algunos dotes naturales, que acordavan la calidad de su nacimiento”*. Sobre a relação com Cortés, afirma:

Fue siempre Doña Marina fidelissima Interprete de Hernan Cortès, y **èl la estrechò en esta confidencia por terminos menos decentes, que deviera : pues tuvo en ella un hijo**, que se llamó Don Martin Cortès, y se puso el Abito de Santiago : calificando la nobleza de su Madre. **Reprehensible medio de assegurarla en su fidelidad: que dicen algunos tuvo parte de politica;** pero nosotros creeriamos antes, que fue desacierto de una passion mal corregida; y **que no es nuevo en el Mundo el llamarse Razon de estado la flaqueza de la razon.** (1684, I, XXI, p. 71).

Na curta descrição que Solís apresenta de Dona Marina, destacam-se apenas os atributos de família e nação, que comprovam a nobreza de seu nascimento. No entanto, as adversidades da fortuna fizeram com que ela não fosse criada de maneira adequada. Sua nobreza, de certa forma, minimiza as atitudes *‘menos decentes’* de Cortés, pois o filho gerado por ambos honra a nobreza da mãe vestindo o hábito de Santiago⁷². A

⁷² Como observado anteriormente, para pertencer à Ordem de Santiago era determinante uma prova genealógica de nobreza. De acordo com a narração de Solís, o filho de Hernán Cortés e Dona Marina é nobre tanto por parte de pai como de mãe, provavelmente por essa razão foi aceito pela Ordem. A pertinência do apóstolo Santiago supera o ingresso do filho de ambos para a Ordem, pois o santo figura na narração da *Historia*, mais precisamente no capítulo

causa primordial para a intimidade estabelecida com Dona Marina é a política, ou seja, Cortés envolve-se com ela para assegurar que lhe seja fiel, principalmente para seus propósitos de conquista. Ademais, a virtude da fidelidade, que é tradicionalmente feminina, está em destaque no caráter da indígena, que é qualificada como *'fidelissima'*, obviamente, como intérprete e amante. Solís ainda ajuíza que houve no caráter de Cortés um desacerto de uma paixão mal corrigida e que não é novidade chamar razão de estado a fraqueza da razão, ou seja, há uma nódoa na trajetória do herói. A paixão mal corrigida e a fraqueza, ainda que permitam uma censura, também lhe conferem uma natureza mais humana. Nos debates sobre o perfeito cortesão, Dom Federico discorre sobre as diferentes fases da vida do homem afirmando que cada idade carrega seus pensamentos e demonstra alguma virtude ou algum vício particular. Na idade jovem, devem ser corrigidos os vícios, e na velha deve-se ter prudência e sabedoria. A idade viril é considerada a mais equilibrada, pois os aspectos ruins da juventude já foram abandonados e ainda não se chegou aos da velhice. Os extremos – jovens e velhos – devem com a razão saber corrigir os vícios que a natureza coloca (CASTIGLIONE, 1997, p. 100). Com base nessas ponderações, vemos que a razão de Cortés, na juventude, não lhe corrigiu um dos vícios que provoca sua instabilidade, ou seja, a luxúria, além do pecado do adultério, motivos que levam o cronista a censurá-lo.

A justificativa política para as atitudes pouco decentes de Cortés com Dona Marina repete um evento bíblico que envolve Moisés. No livro Números⁷³, capítulo 12, Miriã e Aarão murmuram contra Moisés por causa da mulher cuxita⁷⁴ que tomou como esposa; tal evento teria sido anterior ao seu casamento com Zípora, o que confere a Moisés o pecado do adultério. Esse primeiro casamento de Moisés não é narrado com detalhes na Bíblia, pois temos apenas a menção de Miriã e Aarão, o que gera muita controvérsia sobre tal fato. A história cronológica da vida de Moisés, inclusive o primeiro casamento, é narrada por Flávio Josefo em *História dos Hebreus*.⁷⁵ Nessa

XIX do primeiro livro. De acordo com as fontes de Solís, as quais não são mencionadas, o apóstolo teria ajudado o exército de Cortés nas batalhas contra Tabasco: "*Algunos escriven, que anduvo en esta Batalla el Apostol Santiago, peleando en un Cavallo blanco por sus Españoles: y añaden, que Hernan Cortès, fiado en su devocion, aplicava este socorro al Apostol San Pedro : pero Bernal Diaz de el Castillo niega con asseveracion este milagro : diciendo: que ni le viò, ni oyò hablar en èl à sus Compañeros.*" (SOLÍS, 1684, I, XIX, p. 64). Grifos nossos.

⁷³ Sobre as edições da Bíblia consultadas ver nota 22 do segundo capítulo. A autoria do livro Números é atribuída pela tradição judaico-cristã a Moisés. A murmuração contra Moisés e a ira de Deus contra Miriã e Aarão são narradas nos versículos 1 a 16.

⁷⁴ Cuxita ou cuchita refere-se ao povo que, pela geografia bíblica, habitava o Egito meridional, numa terra chamada Cuche, região da Etiópia. Segundo a tradição judaico-cristã, os cuchitas descendem de Cush, filho de Cam, como narrado no Gênesis.

⁷⁵ A edição utilizada tem tradução de Vicente Pedroso, publicada em 1990. As histórias sobre a nomeação de Moisés como general do exército egípcio e seu casamento são narradas no livro II, p. 81-82.

obra, Josefo narra a nomeação de Moisés como general de todo o exército do Egito para lutar contra os etíopes, que tinham devastado a fronteira entre as duas nações. Os egípcios, reconhecendo-se fracos para lutar contra os etíopes, consultaram um oráculo e, por uma ordem secreta de Deus, a resposta que receberam foi que somente de um hebreu poderiam esperar ajuda. O rei não teve dificuldade em julgar que Moisés era este hebreu e pediu à sua filha para fazê-lo general de todo o exército. Assim que assumiu seu posto, logo se fez admirar por sua prudência. Sua estratégia de surpreender os etíopes ao chegar à região pelo meio das terras e não marchando ao longo do Nilo foi exemplar, pois permitiu lhes dar combate e dispersá-los. De acordo com Josefo, Moisés entrou no país dos etíopes, tomou várias cidades, saqueou-as e fez grandes mortandades. Suas ações gloriosas reanimaram a coragem dos egípcios a ponto de se sentirem capazes de tudo empreender sob o comando de tão excelente general. Dessa forma, sitiaram os etíopes em Sabá, capital da Etiópia, um lugar tido como inexpugnável, porque, além de suas grandes fortificações, era rodeado por três rios: o Nilo, o Astape e o Astobora, cujo percurso é muito difícil. Diante da dificuldade, o desfecho se dá com o casamento:

Moisés aborrecia-se por ver que tantas dificuldades juntas tornavam a tomada dessa cidade quase impossível, e seu exército se enfadava porque os etíopes não se atreviam mais a lhes dar combate: *Tarlis*, filha do rei da Etiópia, tendo-o visto do alto das muralhas praticar, num assalto, atos de valor e de coragem extraordinários, ficou tão cheia de admiração pela sua bravura, a qual tinha reerguido o ânimo dos egípcios e feito tremer a Etiópia, antes vitoriosa, que ela sentiu que seu coração estava ferido de amor por ele. Crescendo sempre a paixão, mandou oferecer-lhe sua mão. Ele aceitou essa honra, com a condição de que ela entregasse a cidade em suas mãos, confirmou sua promessa com um juramento e depois que esse tratado foi feito, em boa-fé, de parte a parte e ele deu graças a Deus por tantos favores que lhe havia feito, reconduziu os egípcios vitoriosos para sua própria pátria. (JOSEFO, 1990, II, p. 82).

Na sequência, é narrada a perseguição que Moisés sofre no Egito, sua fuga para o deserto e como se dá seu casamento com Zípora, uma das sete filhas de um sacrificador chamado Reuel ou Jetro. A primeira união não é mais mencionada, nem mesmo o pecado de adultério por parte de Moisés. Assim, subentende-se que a boda com a princesa etíope foi um ato de razão de estado, ou seja, a mesma motivação que

assinala Solís para as atitudes pouco decentes de Hernán Cortés com Dona Marina. Há nessa justificativa um elo com Moisés, como se ambos tivessem se sacrificado em nome de algo maior que foi predestinado por Deus. A Moisés coube a libertação dos hebreus da escravidão no Egito e a Cortés, a libertação dos povos da Nova Espanha da tirania de Moctezuma e de sua religião demoníaca, segundo juízo de Solís. Dessa forma, Moisés prefigura Cortés. Em seu discurso, Cortés ressalta que os mexicanos vivem enganados na religião que professam porque há apenas um Deus, que é o princípio eterno de todas as coisas, cuja onipotência infinita criou o céu, o sol, a terra e o primeiro homem, de quem procedemos todos com igual obrigação de reconhecer e adorar à nossa Primeira Causa. Portanto, em uma história narrada a partir de um olhar providencial, como é a *Historia de la conquista de México* de Solís, os eventos bíblicos repetem-se ainda que os desígnios de Deus sejam sempre secretos. Assim, tanto no Egito como na Nova Espanha, trata-se de libertar o povo de Deus dos enganos provocados pelo demônio. Segundo Cortés, os espíritos imundos foram criados pelo mesmo Deus, mas, por excesso de ingratidão, eles foram lançados no fogo subterrâneo do interior dos vulcões, principalmente aqueles localizados no México.

Em razão dessa relação com Moisés, evidenciada logo no primeiro livro da *Historia*, não é fortuito nos depararmos com uma gravura no terceiro livro da edição castelhana de Bruxelas, que figura a prisão de Moctezuma, em que Cortés é retratado a partir de lugares-comuns pictóricos de um profeta. Seu semblante e olhar não se assemelham, de imediato, ao de conquistador nem ao de cortesão, ambos retratados nas edições de 1699 e 1724, conforme abordado. A gravura da prisão encena uma determinada situação que, por sua vez, é consequência de um ataque que Cortés acredita ter sido ordenado por Moctezuma ao povoado de Vera Cruz, que era governado pelo espanhol Juan de Escalante. Após a notícia do ataque, Cortés aprisiona Moctezuma e, em um momento específico da narração, intimida-o com os ‘grillos’. A imagem do conquistador, com cabelos grisalhos e barba longa e branca, lembra a figuração dos profetas, principalmente Moisés.

O contexto da situação imitada na gravura começa a ser delineado por Solís no capítulo XVIII do terceiro livro, quando dois tlaxcaltecas, povo aliado dos espanhóis, conseguem entrar sorrateiramente em Tenochtitlán para entregar uma carta a Cortés que o avisa sobre o ataque sofrido em Vera Cruz. Segundo os informantes, um capitão de Moctezuma – Qualpopòca –, com um exército considerável, estava castigando alguns povoados subjugados e aliados de Cortés. Após o pedido de proteção desses povos, o governador de Vera Cruz, Juan de Escalante, enviou dois mensageiros de Zempoala para exigir que Qualpopòca suspendesse aquelas ações, pois Cortés e seus capitães já haviam sido recebidos por Moctezuma para práticas de paz e futura confederação entre as duas coroas, a mexicana e a espanhola. Como seu pedido é ignorado, Escalante decide dar combate ao exército de Qualpopòca. Assim, o governador espanhol recruta dois mil indígenas para lutar ao lado de seu exército, composto por 40 soldados. A batalha foi vencida por Escalante graças à intervenção divina de Nossa Senhora, cuja aparição deslumbrou e entorpeceu os inimigos fazendo com que não pudessem guerrear.

A vitória, ainda que notável, foi muito custosa em razão da morte de Juan de Escalante e outros sete soldados. A carta, que os tlaxcaltecas entregaram a Cortés em Tenochtitlán, pedia que se nomeasse o sucessor de Escalante. Após muita reflexão, inclusive com debate entre seus capitães, Cortés decidiu apoderar-se de Moctezuma como prisioneiro e abrigá-lo em seus aposentos, ou seja, no quartel, como forma de atemorizar e reprimir os mexicanos pelo ataque na região de Vera Cruz e pelas mortes causadas. Para persuadir seus companheiros, Cortés pondera que reconhece as dificuldades e contingências de tão árdua resolução, mas que as grandes façanhas são filhas dos grandes perigos. Além do mais, Deus há de favorecê-los, pois são muitas as maravilhas, inclusive milagres evidentes, de sua presença na jornada que envolve a conquista. Para Solís, essa resolução foi um atrevimento sem igual por parte de Cortés, afinal é uma ação que, sendo verdade, é julgada como incompatível com a *sencillez* da *Historia*. Cortés coloca sua resolução em prática e persuade Moctezuma a acompanhá-lo, como prisioneiro, ao quartel. Após vinte dias, o capitão da guarda espanhola, que foi enviado a Vera Cruz, retornou a Tenochtitlán com Qualpopòca e alguns cabos de seu exército, os quais foram julgados e condenados à sentença de morte. Assim, foi determinado que fossem queimados publicamente diante do Palácio Real. Nesse momento, temos a descrição da situação que é representada na gravura, em que Cortés é figurado a partir de lugares-comuns pictóricos de um profeta:

Discurriòse luego en la execucion, y pareció no dilatarla; pero temiendo Hernan Cortès, que se inquietase Motezuma, ò quisesse defender à los que morian por aver executado sus ordenes; resolvió atemorizarle cõ alguna bizzarria, que tuviesse apariencias de amenaza, y le acordasse la sugesion que se hallava. Ocurrióle otro arrojamiento notable, à que le deviò de inducir la facilidad, con que se cõsiguiò el de su prision, ò el ver tan rendida su paciencia. **Mãdò buscar unos Grillos de los que se traian prevenidos para los Delinquentes, y con ellos descubiertos en las manos de un Soldado, se puso en su presencia: llevando consigo à Doña Marina, y tres, ò quatro de sus Capitanes.** No perdonò las reverencias, con que solia respectarle; pero dando à la voz, y al semblante mayor entereza, le dixo: *Que ya quedavan condenados à muerte Qualpopòca, y los demàs Delinquentes, por aver confessado su delito, y ser digno de semejante demonstracion; pero que le avian culpado en èl, diziendo afirmativamente, que le cometieron de su orden: y assi era necessario que purgasse aquellos indicios vehementes, con alguna mortificacion personal : porque los Reyes (aunque no estavan obligados à las penas ordinarias) eran Subditos de otra ley superior, que mandava en las Coronas, y devian imitar en algo à los Reos, quando se hallavan culpados, y tratavan de satisfacer à la Justicia del Cielo.* Dicho esto mandò con imperio, y resolucion, que se pusiessen las prisiones, sin dar lugar à que le replicasse : y en dexandole con ellas, le bolvió las espaldas, y se retirò à su Quarto, dando nueva orden à las Guardias, para que no se le permitiesse por entonces la comunicacion de sus Ministros. (1684, III, XX, p. 276 e 277).

Segundo Solís, foi grande o assombro e a humilhação de Moctezuma ao se ver nessa situação, pois lhe pareceu que sua vida, de fato, corria perigo. Cortés executou os réus em praça pública com aparente aprovação dos mexicanos, pois fez com que acreditassem que Qualpopòca havia culpado a Moctezuma. Esse é considerado, por Solís, como o terceiro atrevimento de Cortés. Já a gravura evidencia o segundo atrevimento que foi impor os grilhões a Moctezuma como descrito no fragmento.

A imitação da descrição da cena na composição da imagem pode ser dividida em duas partes: do lado esquerdo, Cortés, dois capitães e o soldado que se encarrega dos grilhões; do direito, temos a figura de Dona Marina, cujo gesto – em pleno ato de falar –

está de acordo com sua função de intérprete. Ao lado de Malinche, Moctezuma, parcialmente desnudo, é vestido com saias e manto feitos de penas, bem como um chapéu em forma de mitra na cabeça, também de penas. Como destacado nos recortes.

Ao fundo da segunda parte, temos duas figuras masculinas, um deles vestido com manto de algodão e outro que se destaca apenas na sombra, ambos parecem pertencer ao séquito que acompanha Moctezuma em sua prisão no quartel. É um belo recorte de uma cena mais ampla. Vemos, por exemplo, no canto direito, uma perna de um dos ministros ou general de Moctezuma, que está vestida de forma parecida a ele, na mesma posição da perna esquerda de Cortés; esse detalhe marca o recorte da cena e da gravura. As figuras em oposição evidenciam, ou realizam, o que podemos pensar como um dos objetivos do artífice e gravador, que seria opor civilização e barbárie, virtudes e vícios, cristãos e infiéis. O jogo de sombras e luzes, somado à composição das figuras opostas, faz com que Cortés seja visto com um porte majestoso ao lado de Moctezuma, cujo semblante é de súdito aflito.

O recinto em que a cena acontece, ainda que não seja mencionado no fragmento, assemelha-se a um ambiente europeu, com as construções em forma de abóbadas, os ornamentos nas paredes e as cortinas ricamente adornadas. Representar os ambientes indígenas a partir dessa semelhança com o mundo europeu é um dos lugares-comuns pictóricos repetidos em diversas gravuras, inclusive nas realizadas por Theodor de Bry.⁷⁶ Em muitas das descrições empenhadas na *Historia* de Solís, as construções, bem como a organização política, do México são comparadas às europeias, principalmente às cidades de Andaluzia.⁷⁷ Lembramos que as descrições dos lugares, ou seja, as topografias, serão abordadas com mais ensejo no próximo capítulo.

Na gravura, que encena a prisão, Moctezuma é retratado a partir de lugares-comuns pictóricos na variante do vitupério, que são semelhantes aos pintados no retrato da edição toscana.⁷⁸ Assim, o soberano é visto praticamente desnudo e coberto por uma vestimenta – como a saia e o manto – feita de penas que faz com que sua figura se assemelhe a um pássaro, aproximando-o de uma deformação física que está adequada às

⁷⁶ Pensamos aqui, principalmente, nas gravuras preparadas por De Bry para a edição latina ornada da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de frei Bartolomé de las Casas.

⁷⁷ Em suas cartas, principalmente na segunda, Cortés nomeia os templos mexicanos de ‘mesquitas’ em uma clara comparação com os espaços religiosos dos muçulmanos, os quais se fazem presentes, principalmente, em cidades andaluzas como Córdoba, Sevilha e Granada. Todorov (2006, p. 233) afirma que, no decorrer da conquista espanhola da América, os descobridores dão, espontaneamente, o nome de mesquitas a lugares de culto como forma de designar templos destinados a uma religião não-cristã. Essa relação é tratada por Todorov como projeção do familiar sobre o desconhecido. É útil lembrar que a comparação é um exercício retórico que visa amplificar o que é descrito e/ou narrado. Os manuais retóricos preceituam que o desconhecido deve ser comparado ao que é conhecido para que o leitor possa ‘ver’ com *evidentia* o que o olho intelectual do juízo lê. Consideramos que a comparação dos templos indígenas com mesquitas faz com que o leitor os relacione a um espaço em que se pratica uma religião não-cristã, como defende Todorov, mas também faz com que ele relacione os indígenas aos muçulmanos, pois ambos são vistos e considerados como infiéis.

⁷⁸ Essa gravura será analisada no próximo tópico.

suas paixões e vícios. A tirania, por exemplo, uma acusação atribuída constantemente a Moctezuma, é uma deformidade que causa dor, além de ser um vício que mistura a força e a arrogância ao coração. A desproporção física do soberano de Tenochtitlán em relação aos retratos de Cortés e Solís, que poderá ser vista com mais detalhe no retrato analisado no próximo tópico, representa a desproporção irracional do vício. Ademais, seu olhar e suas mãos cruzadas evidenciam que se oferece a Cortés sem rebelar-se, assim como descreve Solís. Já Hernán Cortés é retratado, uma vez mais, com o bastão na mão direita, o que caracteriza seu mando e autoridade, além de representar sua superioridade frente a Moctezuma. O bastão, segundo Cesare Ripa, mostra “*la autoridad, firmeza y resolución que debemos tener, en todas aquellas cosas que la Fe nos propone que creamos. Pues ésta, como dice Santiago Apóstol en su Epístola Canónica, cap. I, Nihil haesitat.*”⁷⁹

A figura de Hernán Cortés, nosso principal interesse de análise na gravura, imita a descrição e a emula, pois, em seu discurso, é evidente que se coloca como um enviado pela providência de Deus. Assim, ‘ensina’ a Moctezuma que os reis são súditos de uma lei superior que é de onde vem a verdadeira ordem para as coroas, por isso os reis devem imitar em alguma coisa aos réus, quando estes são julgados culpados, para satisfazer à justiça do céu. Com essas palavras, Cortés impõe os grilhões a Moctezuma, humilhando-o mortalmente e exigindo que ouça seu discurso, traduzido por Dona Marina, e reconheça a lei superior do Deus único e onipotente a quem servem os espanhóis e seu rei. A voz divina, comumente, manifesta-se através dos profetas e assim Cortés é retratado, de forma imperiosa, sem admitir réplica e exigindo obediência. Retratar Cortés como portador dessa ordem divina é repetir os lugares-comuns das descrições e também da narração da *Historia* de Solís. A gravura que retrata a prisão, por exemplo, pertence à edição castelhana de Bruxelas de 1704, mas na edição toscana de 1699 também há imagens que evidenciam a presença dessa aura divina em tudo que envolve Cortés. Dona Marina, por exemplo, é representada a partir de gestos que lembram as santas em uma vinheta que encerra o resumo do primeiro livro.

⁷⁹ Segundo nota de rodapé da edição de *Iconología I*: “Nada duda”. Essa descrição compõe a imagem da “Fe cristiana y Católica” segundo Fulgencio e outros autores (RIPA, 1996, I, p. 405).

Sentada em uma moldura, em pleno vazio, ornada com as folhas e o fruto do cacau, Dona Marina parece levitar. A indígena leva a mão esquerda ao peito, imitando as santas, e com a direita segura um ramo que se assemelha à flor do cacau. De acordo com Cesare Ripa, a fé católica deve ser retratada com a mão sobre o peito porque este gesto mostra como a fé se mantém viva e verdadeira no interior de seu coração.⁸⁰ A relação entre essa descrição e a figura de Malinche evidencia que, na descrição, bem como narração, da *Historia* de Solís, que segue de perto a de Bernal Díaz del Castillo, ela é vista como se já possuísse em si o espírito da verdadeira religião, precisando apenas ser convertida, o que aconteceu com seu batizado e, conseqüentemente, o atributo do nome cristão. Dessa forma, com um olhar cristão, os traços finos, que a fazem mais europeia que indígena, e um penacho na cabeça, que revela sua distinção nobre, é retratada a amante fidelíssima de Cortés, sem a qual, segundo Bernal Díaz, os espanhóis não teriam conseguido conquistar o México. Portanto, Dona Marina é, literalmente, figura central e única na conquista ao lado de Hernán Cortés, por isso, como ele, também é retratada de forma providencial. Na gravura da edição toscana, apenas sua vestimenta, um poncho de algodão, denuncia que não se trata de uma mulher europeia, tampouco uma santa.⁸¹

⁸⁰ Na descrição da “*Fe Católica*”, Ripa (1996, I, p. 403) atenta que esta deve apoiar a mão direita sobre o peito enquanto sustém com a esquerda um cálice. Ainda que Dona Marina seja retratada levando a mão esquerda ao peito, imitando as imagens das santas, a leitura do simbólico gesto nos parece válida.

⁸¹ A leitura contemporânea da figura de Malinche é oposta à de santa. Octavio Paz, no ensaio “Los hijos de la Malinche”, trata Dona Marina como a representação de ‘*la Chingada*’ – *la madre violada* –, não apenas no sentido histórico da conquista, mas também da própria carne das índias. Paz (1986, p. 90) afirma: “*El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles*”.

4. A imitação da prosopografia e a censura no retrato de Moctezuma

De acordo com as análises anteriores, os retratos de Dom Antonio de Solís e Hernán Cortés são compostos decorosamente de acordo com tópicos de nobreza, pautadas por um olhar providencial que exalta a autoridade de ambos no que se refere à conquista do México, seja com a espada seja com a pena, ou ainda, com ambas. Assim, a memória do conquistador, bem como a do cronista, é construída a partir de preceitos e lugares-comuns do elogio tanto no discurso como nas gravuras. Em contrapartida, o retrato de Moctezuma é composto pela aplicação de lugares-comuns pictóricos que expressam, primordialmente, o vitupério. Esses lugares-comuns imitam os mesmos aplicados na descrição de sua pessoa, bem como ao longo da narração da *Historia*. Em um primeiro momento, a imagem de Moctezuma surpreende o espectador porque difere, de forma contundente, da composição, bem como das coisas pintadas, concebida para as representações de Solís e Cortés.

O retrato de Moctezuma é um ornamento apenas da edição toscana, publicada em Florença em 1699, pois as outras edições, que compõem o *corpus* da tese, não exibem uma gravura em que ele seja figurado isoladamente e com o mesmo destaque de Solís e Cortés. Sua imagem é inserida no Livro III, que narra, entre outras situações, a entrada de Cortés e seu exército em Tenochtitlán e o primeiro encontro com Moctezuma,⁸² exposto no capítulo X. Nesse momento, o cronista apresenta a descrição de aspecto físico que, com a virtude da *evidentia*, faz com que o leitor ‘veja’ Moctezuma através do olho intelectual do juízo. Ao lado da descrição, o retrato põe a figura do soberano asteca diante dos olhos físicos do leitor – e espectador –, que se admira porque, diferente dos retratos de Solís e Cortés, Moctezuma é figurado em pé, de corpo inteiro e quase desnudo. A composição de seu corpo ainda denota falta de harmonia e proporção, principalmente matemática, pois a cabeça parece pequena frente ao corpo forte e corpulento; ademais, de os braços parecerem curtos.⁸³ O rosto, em oposição ao semblante viril, ao mesmo tempo gentil e agradável, de Cortés, tem aspecto um tanto quanto feminino. Antes de analisarmos a descrição e o retrato, é útil ver a representação de Moctezuma.

⁸² Esse encontro será abordado no próximo capítulo, bem como a análise da gravura da edição inglesa que o imita.

⁸³ Vitruvius (2007, III, p.168), sobre o as proporções do corpo humano, afirma: “Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e a raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte [...] a cabeça, desde o queixo ao cocoruto, à oitava [...]”. No desenho de Moctezuma, essa proporção não chega a 1:7, pois seu corpo tem 6,5 vezes o tamanho de sua cabeça.

Dos três retratos da edição toscana,⁸⁴ o de Moctezuma é o único em que não vemos a parte pelo todo, mas, sim, o todo. O cartucho, do lado esquerdo, assim como sugerido no retrato de Cortés, informa que a gravura está baseada em um original enviado do México para o ‘Sereníssimo Grande Duque da Toscana’. No retrato, alguns aspectos da descrição empenhada por Solís, que será analisada na sequência, são ignorados, como, por exemplo, a roupa, e outros são amplificados, como o olhar. Como comentado sobre o semblante, as sobranceiras finas conferem-lhe certa feminilidade, ou seja, negam-lhe a virilidade. Tanto Cortés quanto Solís são figurados com o cenho franzido, com gravidade, já Moctezuma tem os olhos grandes, porém são fundos e inexpressivos, além de pálidos e temerosos. O rosto feminino e frágil não combina com o corpanzil grandalhão, que sugere força. Seu corpo não segue os preceitos da proporção do desenho, evidenciando certa deformação física. Os músculos retesados do braço perdem força porque a cabeça parece frágil.

Na imagem, não é possível reconhecer a descrição do cronista sobre sua vestimenta, mas sim os atributos que são regradados para representar os povos do Novo Mundo. Na descrição da imagem América, por exemplo, Cesare Ripa (1996, II, 108) afirma que ela deve ser pintada sem roupa por ser costume e uso dos povos dessa parte do mundo andarem sempre desnudos, ainda que seja certo que cobrem as vergonhas com panos que fazem de algodão e coisas semelhantes.⁸⁵ O retrato de Moctezuma segue esses lugares-comuns preceituados por Ripa, pois, apesar de vestir-se, de acordo com Solís, com um manto riquíssimo que lhe cobre os ombros e o corpo, é retratado praticamente nu com uma faixa de algodão, cuja forma nos remete a um tipo de fralda, que esconde suas ‘vergonhas’. Essa forma de representar Moctezuma também se repete na gravura, comentada no tópico anterior, que encena sua prisão, pois é retratado desnudo frente a Cortés, que é figurado como profeta. Inserimos, uma vez mais, os recortes de ambas as gravuras para que se possa ver, com mais nitidez, a vestimenta com a qual o soberano asteca é representado. A primeira refere-se à cena da prisão, imagem que orna a edição de 1704, e a segunda, ao retrato toscano.

⁸⁴ Conforme observado, a toscana é a única edição que apresenta como ornamento os retratos das três autoridades da conquista do México: primeiro apresenta Solís, depois Cortés e por último Moctezuma.

⁸⁵ Essa imagem compõe um dos tópicos da alegoria “Mundo”.

A primeira descrição de Moctezuma é empenhada na narração do encontro com Cortés nas calçadas de Tenochtitlán. Sua imagem é apresentada no capítulo X do terceiro livro, como indicado, e essa é imitada pelo artífice e gravador no retrato que adorna o mesmo capítulo. Assim descreve-o Dom Antonio de Solís:

Previnose à la Funcion con espacio, y gravedad; y puestas las dos manos sobre los brazos del Señor de Iztacpalàpa, y el de Tezcucó sus Sobrinos, diò algunos passos, para recibir à Cortès. **Era de buena presencia, su edad hasta quarenta años, de mediana estatura, mas delgado que robusto; el rostro aguileño, de color menos obscuro, que el natural de aquellos Indios :** el cabello largo hasta el extremo de la oreja; los ojos vivos, y el semblante magestuoso, con algo de intencion : **su Trage, un Manto de subtilissino Algodon, anudado sin desayre sobre los ombros, de manera, que cubria la mayor parte del cuerpo, dexando arrastrar la falda. Traìa sobre si diferentes Ioyas de oro, perlas, y piedras preciosas, en tanto numero, que servian mas al peso, que al adorno. La Corona, una Mitra de oro ligero, que por delante remataba en punta, y la mitad**

posterior algo mas obtusa, se inclinava sobre la cerviz; y el Calzado, unas suelas de oro mazizo, cuyas correas tachonadas de lo mismo, ceñian el pie, y abrazavan parte de la pierna; semejate à las Caligas militares de los Romanos. (1684, III, X, p. 220-221).

Nas primeiras linhas, Solís menciona o atributo da idade, pois afirma que Moctezuma não apresentava, no momento do encontro, mais de 40 anos. Esse atributo, segundo Quintiliano, serve para evidenciar que alguns gostos são mais convenientes em determinados períodos da vida. No fragmento, essa circunstância ressalta que, apesar de ter quase 40 anos, Moctezuma apresenta *buena presencia*, ou seja, boa disposição do corpo e postura agradável. Sobre a constituição física, ou seja, o hábito do corpo, Solís ressalta sua estatura mediana, ser mais magro que robusto e o rosto aquilino. Nessa descrição, Solís atribui a Moctezuma um adjetivo próprio da águia – ‘aquilino’ –, ou seja, seus olhos são qualificados como penetrantes, além de aparentarem grande perspicácia. Desse modo, o leitor percebe um ser majestoso, cuja cor é menos escura que a de outros índios, o cabelo é longo e os olhos, como os da águia, vívidos. Ainda que o cronista não se detenha no atributo da família para ressaltar a ascendência real de Moctezuma, ela está presente na descrição de aspecto físico, que é complementada pela descrição do traje que leva vestido, aspecto que é tratado por Solís com mais detalhes.

Ainda que a descrição do traje não seja um atributo de pessoa, pois não é mencionada nos manuais retóricos, nem mesmo por Quintiliano, a descrição da vestimenta de Moctezuma evidencia seu caráter majestoso e, ao mesmo tempo, vaidoso. De acordo com Solís, o soberano leva um manto de algodão sobre os ombros que lhe cobre a maior parte do corpo. É útil ressaltar que, em nenhum momento da narração da *Historia*, Moctezuma é apresentado vestido de outra forma que não a descrita por Solís. Ademais, em outras passagens, o cronista esclarece que ninguém pode tocá-lo como se fosse dotado de aura divina,⁸⁶ inclusive quando Cortés se aproxima para colocar em seu pescoço o colar que lhe trouxe como presente, os sobrinhos que o acompanham o impedem de imediato. Portanto, parece-nos pouco provável, ou melhor, impróprio, que se apresentasse diante de seus súditos praticamente desnudo, como nos faz crer a imitação empenhada em seu retrato. Para completar a descrição da imagem majestosa de Moctezuma, Solís destaca as diferentes joias de ouro, pérolas e pedras preciosas que

⁸⁶ Essa parte da descrição será tratada no próximo capítulo quando analisaremos a gravura que figura o encontro entre Cortés e Moctezuma, conforme já observado.

adorna sua figura. O soberano levava em sua cabeça uma coroa de ouro e, nos pés, um calçado com solas e correias, também de ouro maciço. Esses dois últimos detalhes, a coroa e o calçado, são comparados com atributos europeus para que o leitor possa ‘vê-los’. Assim, a coroa assemelha-se à uma mitra, que normalmente é usada por papas, bispos, arcebispos e cardeais, e o calçado às cáligas militares dos romanos. Em razão da quantidade de adornos em ouro que carrega em seu corpo, Moctezuma brilha majestosamente aos olhos do leitor através da descrição de Solís. Os detalhes, como a coroa em forma de mitra, as joias e o calçado, são imitados com esmero no retrato, como podemos ver nos recortes.

Ainda que a descrição, principalmente dos adornos, apresente Moctezuma de forma majestosa, Solís, ao mencionar o uso de tantas joias, empenha uma censura ao soberano asteca, pois afirma que elas servem mais *‘al peso, que al adorno’*, ou seja, é pura ostentação porque os adornos não tornam sua figura mais bela nem agradável. Solís aplica, nessa censura, o lugar-comum do vício da vaidade por meio da oposição ostentação/adorno de joias, pois, para o cronista, não há obediência ao preceito do uso de adornos. É útil lembrar que o uso e a ostentação de joias é comum entre a nobreza europeia, principalmente entre os reis e os papas, no entanto, é preciso saber usá-las e ostentá-las com decoro. De acordo com a censura de Solís, Moctezuma não se adéqua decorosamente a esse uso, pois, ainda que seja um soberano, logo, um nobre, não sabe vestir-se e portar-se como tal. Apesar de ostentar sua riqueza e poder, principalmente na

proliferação dos adornos de ouro puro que carrega, ele é tosco, pois desconhece os preceitos que compõem o decoro dos que são considerados civilizados.

Para fundamentar nossas ponderações sobre a vestimenta, comparamos o retrato da edição toscana com a gravura que imita a descrição da cena do encontro entre Cortés e Moctezuma. Essa gravura pertence à edição inglesa, publicada em Londres em 1724, e será analisada no próximo capítulo quando trataremos, com mais ensejo, sobre a descrição de coisas. Aqui, apresentamos um recorte da imagem como forma de ver que, nela, a forma como Moctezuma é vestido se aproxima mais da descrição de Solís, pois seu corpo está todo coberto com um riquíssimo manto que se arrasta no chão como se fosse uma saia. Por baixo deste manto, vemos o detalhe de uma saia feita de penas.

Na comparação entre os recortes, vemos a diferença da vestimenta, pois o primeiro se aproxima mais da descrição de Solís cobrindo todo o corpo de Moctezuma, enquanto o segundo, além da prosopografia, também imita a descrição da imagem da América de Cesare Ripa. O retrato toscano opta por representá-lo praticamente desnudo com o manto sobre os ombros e as vergonhas escondidas por um tipo de fralda, além de

armado. Em nossa leitura, as armas são pintadas para significar algo distinto do que os olhos percebem diretamente, ou seja, têm a mesma função das coisas pintadas nos retratos de Solís e Cortés, mas, ao contrário desses, configuram uma censura, ou melhor, um vício, mais precisamente, a tirania. Além da vaidade, que é atribuída constantemente ao soberano asteca na narração da *Historia*, a tirania também lhe é atribuída com frequência.⁸⁷ Esse vício está representado na pintura das armas no retrato, que figura Moctezuma segurando uma flecha, em forma similar a uma lança, na mão direita e um escudo na esquerda. Embora a lança seja símbolo de distinção e domínio, por ser o soberano do México, Moctezuma deveria ser retratado com o cetro na mão e não com suas armas. De acordo com Ripa (1996, II, 361), pinta-se no lugar do cetro, que é signo de domínio e governo legítimo, a espada (ou lança) para ilustrar a tirania, pois somente com o emprego das armas logra e alcança o tirano a obediência de seus súditos, empregando o terror e governando-os para subjugar-los. Na descrição da imagem da Tirania, Ripa afirma:

Se pinta en pie y armada para mostrar la constante vigilancia que precisa observar y mantener el tirano, a fin de conservar por la violencia la grandeza y preponderancia de su estado, por lo cual ha de estar siempre con el ánimo y **las fuerzas dispuestas y aparejadas a la defensa** de sí mismo para agredir a los otros.

A partir da imitação dessa descrição, além da prosopografia da *Historia*, Moctezuma é retratado de corpo inteiro e armado. Dessa forma, seu retrato segue os preceitos do vitupério, pois é preciso que seja ‘visto’ como vaidoso e tirano. Aliás, entre as principais justificativas de Cortés para empreender a conquista de Tenochtitlán está a tirania. Desde as primeiras batalhas e conquistas, como Tabasco e Tlaxcala, o soberano asteca é acusado por esses povos, segundo a narração de Solís, de ser tirano e de ter usurpado o poder. É também em razão desse vício que Cortés convence os povos subjugados a lutarem em nome de sua extirpação e de um governo legítimo que seria o do imperador Carlos V, o verdadeiro senhor do Novo Mundo.

⁸⁷ Na narração do capítulo IX, antes da cena do encontro entre Cortés e Moctezuma, Solís (1684, p. 213) afirma: “*Quexaronse destempladamête de las Crueldades, y Tiranias de Motezuma : ponderaron lo intolerable de sus Tributos, que passavan ya de las haziendas à las Personas; pues los hazia trabajar sin estipendio en sus Jardines, y en otras obras de su vanidad; dezian con lagrimas [...]*”. Grifos nossos.

Ainda que seja retratado a partir dos vícios da vaidade e da tirania, Moctezuma é senhor de povos considerados civilizados,⁸⁸ principalmente por viverem em cidades. Na composição do retrato, temos como pano de fundo, mais exatamente em uma pequena abertura do lado esquerdo, a presença da cidade como tópica de urbanização. Sua presença figura uma das novidades sobre as novas terras que só foi possível conhecer com a conquista da Nova Espanha. Diferente das primeiras ilhas conquistadas e colonizadas, os povos dessa região viviam em cidades bem organizadas, que são descritas e comparadas pelos cronistas às da Península Ibérica, principalmente com a região de Andaluzia. Hernán Cortés, em suas cartas, chega a considerá-las superiores às cidades espanholas.⁸⁹ Na segunda carta que envia a Carlos V, Cortés se julga incapaz de descrever Tenochtitlán porque não conseguiria traduzir em palavras a grandiosidade e a maravilha do que vê com seus olhos. Assim, aplica o lugar-comum de que a língua não é suficiente para fazer ‘ver’ a cidade:

“[...] no podré yo decir de cien partes una, de las que de ellas se podrían decir, mas como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender.” (CORTÉS, 1985, p. 131).

Uma diminuta mostra de Tenochtitlán é apresentada no retrato de Moctezuma, a urbanização pode ser vista a partir de uma fresta em que seu manto faz a função de uma cortina que se abre, o espectador espia por essa fenda alguns detalhes da cidade. Em adequação ao retrato, nessa abertura é figurado um costume que distingue a nobreza indígena, pois vemos um dos nobres sendo carregado por alguns índios, enquanto outros estendem um tapete para que ele desça sem pisar no chão de terra. Esse costume é descrito, bem como retratado na gravura da edição inglesa, no encontro de Cortés e Moctezuma. No entanto, Solís censura esse costume por julgá-lo ostensivo como se a terra fosse indigna das marcas de seu soberano e nobres. Nos recortes abaixo, vemos o detalhe do retrato e, uma vez mais, o da imagem da edição inglesa que figura o encontro. Em ambos os recortes, marcamos a representação do costume.

⁸⁸ A barbárie atribuída a esses povos, principalmente na menção aos sacrifícios, que, por sua vez, Solís não descreve, também será abordada no próximo capítulo quando da descrição e figuração do templo de Huitzilopochtli.

⁸⁹ As descrições das cidades e dos mercados serão analisadas no próximo capítulo, quando destacaremos a comparação que se estabelece entre as cidades do México e as europeias.

A leitura do retrato de Moctezuma da edição toscana, bem como as comparações com os recortes de outras gravuras, evidencia que a imagem imita a descrição e a narração da *Historia* de Solís, aplicando lugares-comuns pictóricos que são patrimônio de uma memória coletiva. Esses lugares-comuns são tomados de descrições de imagens que, por sua vez, imitam as memórias de outros livros, medalhões e mármores talhados pela antiguidade, como adverte Cesare Ripa no proêmio de sua obra.⁹⁰ A da América, por exemplo, expõe os preceitos para retratar os povos do Novo Mundo que são seguidos no retrato, bem como em outras gravuras. Dessa forma, o leitor – e espectador – conhece e reconhece, a partir da aplicação dos lugares-comuns, as cidades e os homens que habitavam o Novo Mundo, imagens estas que estão ausentes da memória dos leitores da

⁹⁰ Cesare Ripa trata, no proêmio, de dois tipos de imagens em que se imita a memória do livros, medalhões e mármores talhados por indústria dos latinos, gregos e outros mais antigos que foram inventores deste artifício: a empresa e o emblema. No final do primeiro parágrafo, Ripa (1996, I, p. 45) conclui: “*Dejando pues a un lado las Imágenes de las que se sirve el Orador y aquellas otras de las que trata Aristóteles en el tercer libro de su Retórica, diré sólo de las que son propias de los Pintores y de todos cuantos mediante el color o por cualquier otro medio visible intentan representar algo diferente de lo que a primera vista aparece, y que con alguna otra cosa se corresponde; que así como éstas persuaden muchas veces valiéndose de los ojos, así aquellas por medio de las palabras mueven las voluntades; y también éstas encierran las metáforas de las cosas exteriores al hombre, así como de todas aquellas que con él se relacionan, es decir, las que conocemos por el nombre de esencias.*”

Historia. Assim, nas descrições e na narração de Solís, bem como nos ornamentos das gravuras, o Novo Mundo surge representado através da repetição de tópicas já conhecidas, constituindo, a partir do século XVI, uma memória coletiva que é partilhada por outros discursos e por outras artes. O retrato da edição toscana, em razão dos lugares-comuns e da imitação da prosopografia, figura uma imagem vigorosa e intensa de Moctezuma, que se torna eficaz porque move com afeto⁹¹ o espectador, pois coloca diante de seus olhos físicos o que, com a leitura da *Historia*, a imaginação constituiu com “vividez”, ou seja, *evidentia*.

Os retratos da edição toscana estabelecem uma relação com as três autoridades da *Historia*: Solís, Cortés e Moctezuma. Com exceção da imagem de Solís, obviamente, as imagens de Cortés e Moctezuma imitam o discurso do cronista, como analisado. No entanto, em sua composição, são aplicados lugares-comuns que movem o afeto do espectador produzindo o efeito de maravilha por ter diante de seus olhos o que o olho intelectual do juízo lê nas descrições e narração da *Historia*. A junção da imitação do discurso e a aplicação dos lugares-comuns, os quais também são tomados de outras descrições, emulam o discurso além de amplificar as figuras das três autoridades como forma de reiterar a centralidade de cada um para a conquista do México. Moctezuma é retratado de forma adequada e decorosa com um corpo desproporcionado e a partir de coisas pintadas que significam sua atitude vil como soberano. Hernán Cortés é representado como herói, a partir da figura de capitão e conquistador, tendo como base coisas pintadas que amplificam, porque reiteram, seu caráter distinguido e louvável. E se podemos estabelecer uma competição entre os retratos da edição toscana, Dom Antonio de Solís é digno do triunfo, pois se ‘vemos’ Cortés como herói de grandes façanhas e Moctezuma como vaidoso e tirano é graças à clareza de seu estilo que alcança o efeito da *evidentia* nas descrições e na narração de sua *Historia*, as quais são emuladas, somente, pelos ornamentos das gravuras, pois este é o seu fim.

⁹¹ Como já observado no primeiro capítulo da tese, segundo Salinas (1980, p. 156), o afeto é o movimento ou a perturbação que mais propriamente conhecemos como paixões da alma, se movidos com razão, são virtudes, e se não, são vícios.

CAPÍTULO IV

A imitação e a emulação dos lugares verdadeiros e dos costumes indígenas

1. A descrição de coisas como forma amplificadora da narração

O objetivo primordial neste tópico é expor, de forma sucinta, sobre a narração, a *narratio*,¹ para abordar os atributos da descrição de coisas, que é a base para a leitura das gravuras que imitam os lugares e as cenas descritas no Livro III da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís. Conforme observado no capítulo anterior, a descrição pertence à narração, não havendo entre ambos os exercícios retóricos hierarquização nem oposição. Quintiliano preceitua a narração como a exposição persuasiva de um fato sucedido ou que se supõe que sucedeu. Esse conceito reproduz o exposto na *Retórica a Herênio*, em que a narração é regrada como a exposição das coisas como ocorreram ou como poderiam ter ocorrido. Para o Anônimo (2005, p. 65), a narração divide-se em três gêneros: o primeiro refere-se às causas em que haverá uma sentença, por isso deve-se expor o que aconteceu captando detalhes para que o discurso alcance a vitória; o segundo é o que, às vezes, entrecorta o discurso para estabelecer a fé, incriminar, fazer uma transição ou uma preparação; e o terceiro afasta-se das causas civis, mas deve ser exercitado para que nelas possamos tratar os dois outros gêneros com maior comodidade.² Desses, o terceiro é o que mais se aproxima do gênero epidítico, ou demonstrativo, logo, da História, que tem como propósito narrar as ações realmente empreendidas em épocas distantes de nossa lembrança.³

Dos manuais retóricos espanhóis do século XVI, Alfonso de Torres preceitua a narração como a exposição de um fato que aconteceu ou que poderia ter acontecido; do primeiro há muitos exemplos nos processos civis e nas obras de História e, do segundo, nas ficções. Desse modo, a narração é um exercício que deve ser praticado não apenas pelos oradores nos processos civis, mas também nas obras de História e ficção. Torres (2003, p. 157) classifica a narração a partir de três gêneros: poético, histórico e oratório, os quais são derivados dos três fins da narração, pois “*la narración normalmente se*

¹ Para um estudo mais aprofundado sobre as diferentes abordagens retóricas da *narratio*, ou seja, a grega, a latina e a dos manuais espanhóis do século XVI, são fundamentais as considerações teóricas do extenso trabalho de Elena Artaza publicado em 1989 pela Universidade de Deusto: *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*.

² A divisão da narração proposta pelo Anônimo acompanha, de perto, os três gêneros de discursos preceituados pela retórica: o judicial, o deliberativo e o demonstrativo, ou epidítico.

³ Esse terceiro gênero é ainda dividido em outros dois, um que se apoia nas ações e outro nas personagens. A narração das ações deve ser empenhada em três espécies de discurso: fábula, história e argumento. A fábula contém ações que não são nem verdadeiras, nem verossímeis, como as relatadas na tragédia; a história são as ações realmente empreendidas, mas em época distante de nossa lembrança; e o argumento é a ação ficta que poderia ter acontecido, como o desenvolvido nas comédias. (ANÔNIMO, 2005, p. 65).

hace para cautivar los oídos de los oyentes con un cierto placer, o para explicar cómo fue un suceso determinado, o para hacer creíble alguna otra cosa.”. Sobre o segundo gênero, afirma que os historiadores têm como propósito gravar na memória da posteridade os fatos públicos e ilustres dos homens excepcionais, por isso perseguem, antes de tudo, a verdade. Para Torres, a preocupação com o prazer deve ser secundária para o historiador que, de fato, deseje “*crear una obra sólida e imperecedera antes que ganarse el favor efímero y la celebridad voluble de la gente*”.⁴

Frei Miguel de Salinas, autor da primeira retórica em língua castelhana, publicada em 1541 em Alcalá, portanto anterior ao manual de Alfonso de Torres, afirma que a narração deve colocar diante dos olhos do ouvinte, ou leitor, os fatos sucedidos para persuadi-lo da verdade destes. Dessa forma, Salinas aproxima o conceito de narração ao de descrição, pois estabelece a evidência, a *evidentia*, como uma de suas qualidades. Elena Artaza adverte que alguns retóricos, ao tratar das qualidades narrativas, preceituam o uso da evidência como meio de conseguir a credibilidade do ouvinte, no entanto nenhum deles identifica a função da narração com ‘*el poner «delante los ojos»*’. Para Artaza (1989, p. 161), o conceito de Salinas alinha-se ao exposto no manual do grego Hermógenes, pois é possível deduzir que, para ambos, a narração não consiste em expor simplesmente o fato, mas sim contá-lo de forma amplificada com o objetivo de persuadir o ouvinte, ou leitor, de que os fatos narrados são verdadeiros, ou seja, dignos de credibilidade. Entre os gêneros da narração, Salinas destaca a digressão como forma de amplificar o que se narra, pois uma de suas causas é descrever ou pintar um lugar, uma pessoa, um determinado tempo ou outra coisa em geral, como, por exemplo, uma batalha ou um convite. Em sua arte retórica, Salinas (1980, p. 72) preceitua uma das funções da digressão:

[...] por adornar o por deleitar, poniendo a los oyentes delante de los ojos a la larga la cualidad de aquella cosa que se nombraba, que por ventura no sabían. En las cuales **digresiones**, cuando se hacen **al principio o al fin**, se puede detener, porque, siendo propósito y con buen estilo, aprovechará para muchas cosas; pero cuando son **al medio**, no conviene alargarse en ellas **porque no hagan perder el intento así al que habla como a los que oyen**, a lo menos, enfriar lo

⁴ De acordo com nota de Violeta Pérez Custodio (2003, p. 159), Torres enumera os três gêneros de narração do manual de Aftonio, que são: *poética o dramática, histórica y civil*. O manual de Hermógenes trata de quatro – *mítico, fictício o dramático, histórico y civil* –, enquanto o de Teón não classifica os gêneros de narração.

que principalmente se trata, y ya que sea, debe quedar la materia en punto seguro para convenientemente retornar a ella.

Y porque el **describir las maneras de las personas, lugares, tiempo y otras cosas** es muy provechoso hacerse bien hecho, **ora sea en digresión, ora por principal materia**; quiero poner algunas reglas especiales para ello [...].⁵

Solís compartilha desse preceito amplificador da descrição em forma de digressão na narração da *Historia*, pois, ao final do capítulo XII do Livro III, antes de iniciar as descrições pormenorizadas de Tenochtitlán, afirma:

Pero antes de referir los sucessos de aquella Corte, **nos llama su descripcion**, la grandeza de sus Edificios, su forma de Gobierno, y Policia, **con otras noticias, que son convenientes para la inteligencia, ò concepto de los mismos sucessos. Desvios de la narracion, necesarios en la Historia**, como no sean peregrinos del argumento, y carezcan de otros lunares, que hazen viciosa **la digression**. (1684, III, XII, p. 232)⁶

A relação entre os dois fragmentos é evidente, pois Solís justifica a digressão como desvio necessário da narração para compreender os sucessos posteriores que envolvem a concretização da conquista, os quais são tratados nos Livros IV e V. Como preceitua Salinas, as digressões empenhadas no meio da narração devem ter o cuidado de não perder o propósito principal, que, na *Historia* de Solís, é a conquista do México e, conseqüentemente, a queda de Tenochtitlán. Desse modo, as descrições dos lugares verdadeiros e dos costumes indígenas, empenhadas por Solís, são úteis para fornecer provas e argumentos para a narração das ações posteriores, pois contribuem para justificá-las, bem como compreendê-las. Por esses motivos, com engenho e arte, Solís se detém, ao longo de cinco capítulos, na descrição minuciosa de Tenochtitlán, expondo boa parte dos atributos prescritos pelas retóricas clássicas, bem como pelos manuais espanhóis do século XVI. As descrições da cidade serão analisadas no próximo tópico.

Um ponto em comum sobre a narração nos manuais retóricos⁷, sejam os latinos ou os do século XVI, é que seus autores estabelecem a brevidade, a clareza e a

⁵ Grifos nossos.

⁶ Em todas as citações da *Historia* de Solís neste capítulo, os arcaísmos são mantidos e os grifos são de nossa autoria.

⁷ Frei Luis de Granada, na *Rhetórica Eclesiástica*, também trata sobre o tema, mas adverte que a narração relacionada às causas judiciais, que são as mais preceituadas pelas retóricas clássicas, convém pouco ao propósito da predicação.

verossimilhança como suas principais virtudes. Assim, a narração será breve se narrar apenas o que é necessário de forma resumida e não detalhada, evitando abordar o assunto desde a mais remota origem e o uso abusivo de digressões; será clara se conservar a ordem cronológica dos acontecimentos; e verossímil se narrar como o costume, a opinião e a natureza ditam, atendo-se à duração do tempo, à dignidade das personagens, aos motivos das decisões e às oportunidades de lugar.⁸ É útil lembrar que essas virtudes foram pensadas, primordialmente, para o gênero judicial, que se sobrepôs ao deliberativo e ao demonstrativo na época das retóricas gregas e latinas. Dentre essas virtudes, a brevidade, por exemplo, é a mais árdua de ser alcançada pela narração historiográfica dos séculos XVI e XVII.⁹ Como adverte Alfonso Mendiola (2003, p. 317-318), a partir do XVI, há um giro de tematização sobre a narração que tem o seu foco de interesse voltado para o gênero demonstrativo. A brevidade, por exemplo, é substituída por uma narração desmembrada, em que uma das partes é a digressão, cuja função, ao se desviar do tema principal, é comover os ouvintes, ou leitores, a partir dos afetos. Salinas, por exemplo, defende em sua retórica que a digressão não é apenas um desvio, mas sim uma das formas de amplificação da narração. Dessa forma, os discursos do século XVI, principalmente os que se aproximam do gênero demonstrativo, como a História, abandonam a virtude da brevidade e passam a ter como preceito o prolongamento da narração a partir de digressões, que visam a amplificação e a evidência do que se narra, virtudes essas que são atribuídas também ao exercício retórico da descrição.

Das virtudes regradas para a narração, a clareza e a evidência também são compartilhadas pela descrição. A primeira é alcançada com o uso de palavras próprias e adequadas; já a segunda depende das qualidades atribuídas às palavras que fazem o discurso convergir para o efeito de evidência. Como observado no capítulo anterior, os gêneros de descrições são, comumente, agrupados em dois grupos, pessoas e coisas, de

Granada (1793, p. 209) reconhece quatro gêneros que devem ser empenhados nos sermões: “*El primero es quando para confirmar alguna cosa mencionamos algunos sucesos que se hallan en la Santa Escritura ó en las Vidas de los Santos. El segundo es el que se trata para fin de amplificar. El tercero es el que sirve á una alegoria o tropo. El quarto se versa en la explicación del Evangelio; de los quales vamos á hablar ahora brevemente.*”

⁸ Essas considerações estão baseadas na leitura do Livro I da *Retórica a Herênio* (ANÔNIMO, 2005, p. 67-69). No entanto, conceitos semelhantes são repetidos nos manuais espanhóis do século XVI aqui abordados.

⁹ Aristóteles (2005, 1416b-1417a, p. 286-287) trata do tema da brevidade no tópico sobre a narração na *Retórica*: “Hoje em dia, diz-se de forma ridícula que a narração deve ser rápida. E, contudo, isto é como aquela do padeiro que perguntava se deveria fazer a massa de consistência dura ou macia; «o quê», replicou-lhe alguém, «não é possível fazê-la bem?». E aqui é o mesmo. Efectivamente, é preciso que se componham narrações não de grandes dimensões, tal como não se devem elaborar proémios nem provas muito extensas. Pois também aqui o melhor não é a rapidez ou a concisão, mas sim a justa medida. Isto significa falar tanto quanto aquilo de que o assunto necessita para ficar claro, ou tanto quanto permita supor que algo sucedeu ou que dele resultou algum prejuízo ou injustiça, ou que os assuntos são da importância que se quer demonstrar; o adversário, por seu turno, deve contrapor as razões opostas.”

onde são tirados os atributos.¹⁰ De acordo com Quintiliano, os atributos da descrição de coisas envolvem a causa, o tempo, o lugar, a ocasião, o instrumento, o modo, entre outros. Ademais, toda ação ou situação que se descreve deve responder as seguintes perguntas: por que, onde, quando, de que forma e por quem. Para a análise das descrições imitadas nas gravuras, serão observados os atributos preceituados por Quintiliano, Alfonso de Torres e Miguel de Salinas que envolvem, primordialmente, o lugar, ou seja, as topografias. Em alguns casos, também são observadas as descrições do tempo, a cronografia, e de pessoas, a prosopografia.

Sobre os atributos de lugar, Quintiliano (s/d, V, p. 169) adverte que, a partir dos argumentos fornecidos, examinamos, pela prova, se ele é montanhoso ou plano, se é próximo ao mar ou cercado por terras, cultivado ou não, habitado ou deserto, próximo ou distante, favorável ou contrário aos projetos que se pretende estabelecer no local. É útil destacar que a descrição de lugar inserida em uma cena é pertinente para o juízo da ação ou situação ocorrida, inclusive do próprio sujeito, pois um roubo que acontece dentro de um templo pode ser qualificado como sacrilégio, deixando de ser um simples delito. Assim, para a qualificação da ação, o lugar é fundamental porque, dependendo dele, a mesma pode não ser considerada lícita ou decente. Para os atributos do tempo, que é um gênero também pertinente para as descrições de cenas, temos duas acepções: uma geral e outra particular. A primeira é marcada por uso de advérbios – agora, outrora – ou expressões, como, por exemplo, “durante o reinado de Alexandre” ou “no tempo dos combates contra Tróia”. A segunda acepção compreende as diferenças permanentes – verão, inverno, noite e dia – ou fortuitas, como ‘durante uma peste’ ou ‘ao longo de uma guerra’. Sobre os atributos do tempo, Quintiliano (s/d, V, p. 171) conclui:

[...] Quelques auteurs latins ont cru distinguer suffisamment ces deux acceptions en disant, pour l’une, **temps** (*tempus*), pour l’autre, **conjectures** (*tempora*). En ces deux sens, la considérations du temps joue un rôle très important dans les délibérations et aussi dans le genre démonstratif ; **mais on l’invoque surtout devant les tribunaux**. Car elle soulève des questions de droit, détermine la qualification et offre un secours précieux pour les questions de fait. Elle fournit, entre autre, des preuves incontestables, par exemple lorsqu’on établit, comme dans l’exemple que j’ai donné, que le signataire d’un écrit était mort

¹⁰ A descrição de pessoas, a prosopografia, foi abordada no capítulo anterior na análise dos retratos.

avant la date de cet écrit, ou bien qu'à l'époque d'une action, il était encore tout petit enfant ou même n'était pas né.¹¹

Como destacado no fragmento, a descrição de coisas, seja a partir dos atributos de lugar ou de tempo, volta-se, constantemente, para exemplos do gênero judicial, que era a base de circulação dos discursos na época em que foram produzidos. Os manuais retóricos espanhóis do século XVI repetem esses atributos, no entanto se voltam para os discursos que circulam em sua época, como, por exemplo, o sermão e a História, sendo que o primeiro é relacionado aos preceitos do gênero deliberativo e o segundo, ao epidítico, ou demonstrativo.

Em seu manual de exercícios retóricos, Alfonso de Torres trata, sucintamente, de três gêneros de descrição: pessoas – prosopografias –, tempo – cronografia –, e lugares – topografias. A junção deles em um mesmo discurso converge para que a descrição de uma cena seja empenhada com *'hipotiposis, energía, evidencia, representación'*, ou seja, quando a narração coloca diante dos olhos do ouvinte, ou leitor, toda a gama de cores para cativá-lo como se ele estivesse em um teatro presenciando o que é descrito ou narrado. Sobre o tempo, Torres acredita que sua descrição pormenorizada serve somente para deleitar, pois é frequente empenhá-la apenas para amplificar a narração. De forma mais ampla, sobre a descrição de lugares, afirma:

De este tipo es quando se pinta el aspecto de un lugar como si pudiera verse, por ejemplo, una ciudad, un monte, una región, un río, un puerto, un caserío, unos jardines, un anfiteatro, una fuente, una cueva, un templo, un lago. Si todo ello es verdadero, quieren que se llamen topografías, pero si es ficticio, topotesias. (2003, XII, p. 321)¹²

De todos os modos de descrições, algumas podem ser simples ou compostas, quando, por exemplo, descreve-se uma cena, como um combate, que aconteceu à noite; nesse caso, temos a junção da descrição de uma situação e do tempo, a cronografia, em que ocorreu. Sobre a descrição de cidades, Torres enumera o que deve ser 'pintado', ou seja, descrito: os edifícios, principalmente aqueles que exigiram muito dinheiro, grande investimento e foram realizados de forma magistral pelas mãos de artistas de renome; os templos e sua magnificência; e também as calçadas que, normalmente, devem ser

¹¹ Grifos nossos.

¹² De acordo com nota de Violeta Pérez Custodio, nas passagens sobre a descrição de coisas, tempo e lugares, Torres reproduz o texto de Erasmo que, apesar de não ser citado no manual, é mencionado na edição latina do manual de Afônio publicado pelo professor alemão Reinhard Lorch (Marburgo, 1537 e 1540). Grifos nossos.

elogiadas quando são planas e extensas. Além do aspecto arquitetônico, as características naturais também devem ser descritas, como a salubridade do lugar em que se edificou a cidade, a fertilidade dos terrenos usados para o trabalho e o panorama das belíssimas campinas. Os cidadãos também devem ser considerados, como, por exemplo, se demonstram ter um trato cortês entre si e com os que vêm de fora, bem como a excelência do governo de estado e a comunidade como um todo. De acordo com Torres (2003, p. 323), todos os demais detalhes, que fazem com que uma cidade receba elogios e provoque a admiração e o ânimo de todos os que a contemplam, devem ser levados em conta na descrição das cidades. Lembramos que, obviamente, as cidades podem ser descritas a partir do ponto de vista contrário a esse, ou seja, o vitupério.

Os atributos da descrição de coisas da “*Retórica en lengua castellana*” de frei Miguel de Salinas são semelhantes aos do manual de Torres. Salinas ainda discorre sobre a pertinência de ressaltar, quando se descreve uma vila ou um grande edifício, quão grande é a entrada, como também de que matéria estão edificadas e das coisas particulares que se usa como adorno. O número de aposentos, o estilo das janelas e até a vista devem ser considerados na descrição das casas e/ou edifícios, além de outras particularidades. Ao descrever um lago ou um rio, deve-se tratar de sua extensão, do volume de água, inclusive se esta é agitada ou calma, de sua nascente e dos afluentes, da navegação e da espécie de peixes criados. Sobre a horta ou o campo, é pertinente a descrição dos frutos, bem como seu cultivo e abundância. Ao tratar de um monte, deve-se descrever sua extensão e altura, as árvores, as caças e as espécies de animais aí encontrados. Ao final do tópico X – “*De la narración o pintura de lugar*” –, Salinas (1980, p. 78-79) conclui:

[...] Y así en esto, como en todos los lugares demás, se deben mirar todas las particularidades y circunstancias que tienen, y miradas, se pueden poner las que mejor parecieren o todas; **de manera que siempre se ponga delante de los ojos tan evidentemente como si se viese**. Estos lugares muchas veces son verdaderos, según realmente en alguna parte están; otras veces son fingidos, como es la Casa de la Fama o del Sol en Ovidio y de otras cosas semejantes en él mismo y en otros autores, en los cuales también se debe guardar que las

particularidades que en ellos hayan sean conformes a lo que las cosas para que se señalan piden.¹³

Sobre a descrição do tempo e da situação, ou seja, das cenas, Salinas segue de perto o exposto por Quintiliano. O frei (1980, p. 75) afirma, por exemplo, que se devem observar algumas questões sobre as circunstâncias de qualquer situação, como, por exemplo, “*mirar porqué causa se hizo, con qué instrumento, por qué ocasión, de qué manera, por qué persona y en qué lugar y tiempo, etc.*” Salinas conclui que saber essas circunstâncias é de muito proveito, pois aquele que souber utilizá-las com arte e engenho estará apto para discorrer sobre qualquer matéria. Com esses ensinamentos e práticas, o artista saberá amplificar, engrandecendo ou diminuindo, provar e confirmar, além de ter à sua disposição um leque de opções de razões e argumentos para pôr diante dos olhos, com tanta evidência como si pudéssemos ver, qualquer coisa da qual queira tratar.

Esses são alguns dos preceitos retóricos que o narrador deve considerar na descrição de coisas, principalmente no que se refere aos atributos de lugar e tempo, que são os mais pertinentes para a narração da cena ou situação. Como vimos, a virtude da evidência, a *evidentia*, é o alicerce para os exercícios da narração e da descrição, pois ambas devem, de forma extensa e com todas as cores, colocar a cena ou o lugar diante dos olhos daquele que ouve, ou lê, de forma a torná-lo presente. Frei Luis de Granada (1793, p. 156) ainda adverte que para expressar *bien todo esto*, além do engenho e da arte, é crucial ter visto o que aconteceu com os próprios olhos; portanto, também ter estado presente. Na impossibilidade, como é o caso de Dom Antonio de Solís, preceitua-se ver pelos olhos de outro que esteve presente. Por conseguinte, não é fortuito que, em diversos momentos das descrições da *Historia*, Solís esteja acompanhado dos olhos de Bernal Díaz del Castillo, soldado que presenciou, e viu, toda a exuberância da região do México, bem como suas cidades e edificações, que são descritas pelo cronista, detalhadamente, de acordo com os preceitos aqui expostos. A propósito, são preceitos de um ver coletivamente partilhado e exposto segundo a verossimilhança.

No próximo tópico, nosso objeto de análise são as descrições de lugar que envolvem a chegada e a estadia de Cortés e seu exército em Tenochtitlán, que são narradas no Livro III, e as gravuras que as imitam com o fim de alcançar sua emulação. As gravuras imitam uma verdade particular narrada por Solís, que imita os lugares-comuns, *topoi*, conhecidos, bem como compartilhados, das descrições de lugar para

¹³ Grifos nossos.

inventar imagens desconhecidas e estranhas para o leitor do século XVII sobre o México e os povos que aí viviam. Lembramos que imitar não é fazer igual, mas sim semelhante, e que o desejo de emulação é um dos pilares da busca pela perfeição que é intrínseca ao homem, principalmente o cristão, que busca emular na pintura, como em todas as artes, a própria natureza do Criador. Na competição com o texto, a gravura imita com linhas e jogo de luz, com o claro e o escuro e o branco e o preto, o discurso e, até mesmo, a imaginação do leitor. Assim como a pintura, a gravura também penetra, de tal modo, “os mais íntimos afetos que às vezes parece superar a própria força do discurso”.¹⁴ Em seu tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, Manuel Pires de Almeida decreta que se move mais vendo que ouvindo.¹⁵

As gravuras que formam o *corpus* para nossa análise no próximo tópico figuram, primordialmente, as descrições de lugar, ou seja, as topografias. A seleção inclui três lâminas da edição castelhana, publicada em Bruxelas em 1704, e uma lâmina da edição inglesa, publicada em Londres em 1724.¹⁶ As gravuras da edição de Bruxelas adornam o Livro III, que é o que apresenta o maior número de imagens, ao todo são sete de um total de dezessete, que enriquecem os cinco livros da *Historia* de Solís. A narração do terceiro livro trata, primordialmente, da chegada em Tenochtitlán e do encontro, bem como suas consequências, de Hernán Cortés e Moctezuma, momento em que se pode ‘ver’ a cidade, seus templos e também os costumes indígenas. De certa forma, essa chegada e esse encontro são delineados desde o início da narração da *Historia*. Quando a chegada e o encontro de fato acontecem, são adornados com um maior número de gravuras como forma de justificar não apenas a empresa, que se mostra árdua desde o início, mas também maravilhar¹⁷ o leitor com o conhecimento e reconhecimento das primeiras cidades do Novo Mundo. Esse é o momento em que o leitor – e espectador – pode ver a grandiosidade, tão afamada ao longo da narração, da Corte de Moctezuma.

¹⁴ Essa frase de Quintiliano pertence ao livro XI, capítulo 3, parágrafo 67. Na edição francesa, que utilizamos da *Instituição Oratória*, a citação consta nas páginas 212 e 213. A tradução em português foi tirada do tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* de Manuel Pires de Almeida (2002, p. 79).

¹⁵ O ouvir também é uma operação de leitura para os séculos XVI e XVII, bem como os anteriores.

¹⁶ Lembramos, uma vez mais, que a edição inglesa repete as gravuras da edição de Bruxelas, com exceção da que será analisada nesse tópico, o que será comentado oportunamente.

¹⁷ Como já comentado, usamos o termo com o sentido de cair em êxtase ou manifestar admiração profunda, ou seja, quando o discurso e a gravura nos afeta a ponto de nos enlevarmos ou nos maravilharmos.

A ordem de inserção das gravuras do Livro III segue a narração dos acontecimentos,¹⁸ assim o leitor – e espectador – acompanha a entrada de Cortés e seus soldados a partir de um duplo olhar que se divide entre o texto e a imagem. Como observado anteriormente, esse olhar compartilha da competição entre duas artes consideradas irmãs: a História e a Pintura, em nosso caso representada pela Gravura. A ordem em que aparecem impressas as imagens imita o recurso do *zoom* da objetiva e do foco de um telescópio, pois a gravura posterior sempre se liga à anterior a partir da aproximação de um determinado ponto. O recurso é artística e imageticamente adequado ao propósito do artífice, gravador e/ou editor, pois o telescópio permite aproximar desde objetos até planetas e estrelas distantes. No caso das gravuras, o recurso visa acercar o leitor e espectador a uma determinada região, bem como seus habitantes e costumes, que está localizada no distante Novo Mundo.

Antes de iniciarmos a leitura das primeiras lâminas do terceiro livro da edição de Bruxelas, é útil ver a sequência de impressão das imagens e como a ordem em que são apresentadas imita o recurso óptico do *zoom* da objetiva e do foco do telescópio. Descrevendo-as sucintamente, a primeira gravura figura os contornos do “*lago de México*”¹⁹ e suas cidades, enquanto a segunda nos leva para dentro de uma dessas cidades, que é Tenochtitlán; já a terceira nos põe diante de um templo em cujo topo acontece um sacrifício, e a quarta nos leva ao topo desse templo para vermos, com lupa, o sacrifício; a quinta quebra essa sequência, pois é a representação do lago e suas cidades a partir de um mapa; mas a sexta recupera a objetiva e o foco em direção à Tenochtitlán e figura as danças chamadas *mitotes*, que, assim como o sacrifício, também é uma cena registrada dentro da cidade; a sétima, e última gravura, mostra a prisão de Moctezuma, em que Cortés é figurado como profeta. Nas próximas páginas, apresentamos essa ordem para que se possa ver o recurso. No alto das lâminas, no canto

¹⁸ Ainda que pareça óbvia essa afirmação, algumas edições posteriores da *Historia* de Solís, que reproduzem as lâminas da edição castelhana publicada em Bruxelas em 1704, modificam a ordem de inserção das gravuras, inclusive eliminam algumas das imagens. É provável que tal decisão editorial tenha relação com o preço final do livro, pois as gravuras sempre encarecem a impressão de uma obra.

¹⁹ Trata-se do lago Texcoco, onde estavam localizadas as cidades da tríplice aliança, Tenochtitlán, Texcoco e Tacoplan, além de outras. Essa aliança obedece a um padrão da região da Mesoamérica e tem sua explicação no passado dos povos indígenas. É pertinente destacar que Dom Antonio de Solís não menciona essa aliança. Na descrição de Texcoco, por exemplo, o cronista descreve sua importância, tanto arquitetônica quanto política, ao lado de Tenochtitlán, no entanto não se estende em sua participação efetiva no governo de Moctezuma. É necessário destacar também que, na narração da *Historia*, a palavra México é usada para designar tanto a região do lago como também a cidade de Tenochtitlán. Em nossa análise, usaremos México para a região do lago e Tenochtitlán para a cidade, assim evitamos confundir o leitor. Sobre o padrão da tríplice aliança, Eduardo Natalino dos Santos trata desse tema de forma mais ampla em sua tese de doutorado, publicada em 2009. SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Tempo, Espaço e Passado na Mesoamérica*. O calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.

esquerdo, às vezes no direito, está marcado o número do fôlio, que comprova a sequência descrita aqui.

Para a análise da imitação aplicada nas gravuras, é útil ressaltar que separamos a série, inserida a seguir, em dois grupos. O primeiro é composto pelas duas primeiras imagens e o mapa, às quais é somada uma nova gravura publicada na edição inglesa. O critério seguido é que essas imitam, primordialmente, as descrições de lugar, ou seja, as topografias. As demais, além do lugar, também figuram cenas e situações, por isso serão abordadas em um novo tópico. Esse critério é seguido apenas para melhor organização da análise, pois há uma evidente relação entre as sete gravuras, bem como entre as descrições de lugar, tempo, cenas e situações.

FOLIO 259 – A legenda do cartucho assinala a letra E como indicação da cidade do México. As elipses foram inseridas para melhor visualização dessa localização. Essa parte da gravura, que assinalamos, é ampliada na gravura que é inserida na sequência.

FOLIO 262 – Aqui, o cartucho indica que se trata de “*La Villa de Mexico*”, ou seja, é uma ampliação da cidade marcada pela letra E na gravura anterior.

FOLIO 263 – Essa gravura é a ampliação de um lugar que não é possível reconhecer com precisão na gravura anterior, mas sua descrição integra a da cidade, pois se trata de “*el Grande Templo de Mexico*”.

FOLIO 266 – Ampliação do sacrifício figurado no topo do templo representando na gravura anterior. O título destaca a quem o templo é dedicado: “*El idolo Viztzilipwztli*”.

FOLIO 272 – Entre as gravuras que figuram o templo e o sacrifício e a que representa as danças indígenas, temos a inserção desse mapa com os “Contornos del Lago de Mexico”. Aqui, são indicadas outras cidades além das mencionadas na primeira gravura.

FOLIO 278 – Essa gravura, assim como a do templo e sacrifício, também figura uma cena da “*Villa de Mexico*”, que são as “*Danças llamadas Mitotes*”.

FOLIO 310 – Essa gravura encerra a série do Livro III e figura a prisão de Moctezuma.

2. As topografias na imitação das cidades mexicanas e Tenochtitlán

2.1. A chegada de Cortés e seu exército no “*lago de México*”

A primeira gravura da série do Livro III da edição de Bruxelas representa a chegada dos espanhóis à região do lago, nomeado no texto e no mapa como “*lago de México*”.²⁰ Na narração de Solís, acompanhamos essa chegada desde o capítulo VIII do terceiro livro, quando Cortés, após a rendição de Cholula, se põe a caminho de Tenochtitlán acompanhado de embaixadores de Moctezuma. De acordo com o cronista, os embaixadores foram até Cholula para dar as graças a Cortés pelo sucesso na rendição, ponderar *frivolamente* a indignação de seu rei contra aquela cidade e escoltá-lo até o México. No entanto, o objetivo desta embaixada era “*poner en nueva seguridad à Cortès, para que marchasse menos rezeloso, y se dexasse llevar à otra Zelada, que le tenian prevenida en el camino*”. Na estadia em Guajozingo, última parada dos espanhóis antes de cruzarem a serra para chegar à região do lago, um cacique avisa Cortés sobre a armadilha preparada pelos astecas para impedir sua chegada à Tenochtitlán:

El dia siguiente se prosiguiò la marcha por una Sierra muy aspera, que se comunicava (mas, ò menos eminente) con la Montaña del Volcã. Iba cuydadoso Cortés, porque uno de los Caziques de Guajozingo le dixo, al partir, que no se fiasse de **los Mexicanos, porque tenian emboscada mucha Gente de la otra parte de la cumbre, y avian cegado cõ grandes piedras, y Arboles cortados, el camino Real, que baxa desde lo alto à la Provincia de Chalco** : abriendo el passo, y facilitando el principio de la cuesta, por el Parage menos penetrable, donde avian aumêtado los precipicios naturales con algunas cortaduras, hechas à la mano, para dexar que se fuesse poco à poco empenando su Exercito en la dificultad, y cargarle de improviso, quando no se pudiessen rebolver los Cavallos, ni afirmar el pie los Soldados. [...] (1684, III, VIII, p. 209).

Quando Cortés alcança o cume da montanha, depara-se com os dois caminhos mencionados no fragmento e vê que, conforme havia advertido o cacique de Guajozingo, o caminho real estava encoberto por pedras. Como já sabia que se tratava de uma armadilha, decide seguir viagem pela senda real, embora ela parecesse mais difícil.

²⁰ Sobre essa nomenclatura, ver nota anterior.

Os embaixadores mexicanos insistem que tome o caminho livre, onde tinham preparada a emboscada, mas Cortés ordena aos indígenas aliados, que o acompanhavam, para desembaraçar o outro caminho para que seguisse por ele, o que é realizado prontamente. De acordo com Solís, essa decisão provoca os sentimentos de admiração e temor nos embaixadores, que concluem ter havido uma espécie de adivinhação. Esse é apenas um dos exemplos de como Cortés se serve, primorosamente, das informações que levava consigo, afastando-se do perigo sem perder a reputação. O capitão espanhol é qualificado como cuidadoso por Solís porque, com sua postura e atitudes, não demonstra que desconfia de Moctezuma, a quem julga “*estar diestro ya en el Arte de quebrantar insidias, con no quererlas entender*”. Assim, os espanhóis atravessam a serra e chegam ao pé da montanha, em um lugar plano, sem sobressaltos, onde encontram várias *caserías* com bastante capacidade para passar a noite. De acordo com a narração de Solís, essas acomodações serviam como hospedagem aos mercadores mexicanos que frequentavam as feiras de Cholula. Os espanhóis pernoitaram nessas construções com todo resguardo e prevenção, pois estavam cientes da pouca segurança com que pisavam naquelas terras.

No dia seguinte, Cortés e seus soldados passaram à jurisdição de Chalco, cidade estabelecida no caminho real. Desse local, caminharam quatro léguas por terra de melhor temperatura e amenidade, de onde, segundo Solís, se conhecia o favor da natureza nos arvoredos e o benefício da arte nos jardins. O exército chega a Amecameca, lugar de mediana povoação, fundada em uma enseada da grande lagoa com a metade erigida na água e a outra na terra ao pé de uma *montañuela* estéril e fragosa. Nesse povoado, Cortés recebe a visita de Cacumatzin, sobrinho de Moctezuma e senhor de Tezcuco²¹, primeira cidade descrita que pode ser vista na gravura com a indicação da letra A. Assim, antes de chegar ao México, Cortés passa pelas cidades de Amecameca (I)²², Tezcuco (A), Quitlavaca (C) e Iztacpalapa (D), como vemos pelas letras indicadas na gravura para guiar os olhos do leitor e espectador. Ao lado esquerdo da gravura, há um cartucho com as letras e suas respectivas legendas. Para melhor visualização, destacamos as letras com elipses e, na sequência, um recorte com o tracejado do caminho descrito na narração.

²¹ Com relação aos nomes das cidades, será mantida a grafia da *Historia* de Solís sempre que possível.

²² Na gravura, essa cidade é grafada como Cimameca, porém sua forma segue a descrição de Amecameca, ou seja, metade erigida na água e metade na terra ao pé de uma montanha.

CARTUCHO:**A. Tezcuco****D. Iztacpalapa****G. Cuyoacan****K. Suchimileo****B. la Calzada principal****E. México****H. Magiscatzingo****L. Otras dos Calzadas****C. Quitlavaca****F. Aguaducho****I. Cimameca (Amecameca)**

A partir das elipses e do tracejado, vemos o caminho percorrido por Cortés e seus soldados pelas quatro cidades mencionadas na narração. O início se dá em Cimameca (I – Amecameca), depois passam por Tezcuco (A), percorrem as calçadas, que são marcadas pela letra B, chegam a Quitlavaca (C) e, antes de chegar ao México (E), passam por Iztacpalapa (D). Ao lado, reproduzimos um recorte do canto esquerdo da gravura, que mostra o exército espanhol com as bandeiras e as lanças caminhando em direção à calçada de Tezcuco.

O caminho percorrido por Hernán Cortés e seus soldados pode ser ‘visto’ por um outro ângulo no mapa que também representa os contornos do ‘*lago de México*’ e suas cidades. Essa nova imagem permite ao leitor – e espectador – refazer o mesmo caminho, intensificando a imitação aplicada na primeira gravura. O mapa também amplia, consideravelmente, o número de cidades mencionadas na narração e imitadas na gravura, pois apresenta diversos povoados que não são mencionados por Solís. Desse modo, o mapa imita o texto da *Historia*, mas impõe entre ambos uma certa distância, pois o leitor não reconhece, de imediato, a narração e se surpreende pela quantidade de cidades localizadas ao redor do lago do México e nas montanhas. Não podemos afirmar que todas as cidades figuradas no mapa já fossem conhecidas no momento da chegada de Cortés, pois muitas delas não são citadas; sem essas evidências, seria obscuro estabelecer uma relação de verossimilhança entre a imitação do mapa e a narração da *Historia*. O que podemos afirmar, *a priori*, é que o mapa emula o texto porque o supera com a representação de inúmeras cidades, pois o leitor – e espectador – vê, com mais detalhes, a grandiosidade da região que era dominada por Moctezuma e seus aliados. Para os olhos do espectador, é esse o império que será conquistado por Cortés, seus soldados e aliados, para se tornar mais uma joia na coroa de Carlos V.

Abaixo, inserimos o mapa para que se possa ver, por um outro ângulo, o caminho traçado na gravura. A grafia de Amecameca é mais próxima do texto de Solís, pois essa cidade, na primeira gravura, é grafada como Cimameca. As elipses e o tracejado também foram inseridos para facilitar a visualização das cidades percorridas por Cortés e seu exército.

um primeiro momento, a natureza da região é digna de elogio, como também o serão as cidades. No final do capítulo IX, após narrar o encontro de Cortés com o sobrinho de Moctezuma, Cacumatzin, em Amecameca, Solís põe diante dos olhos do leitor a exuberância das cidades de Tezcucó e Quitlavaca:

Era entonces Tezcucó una de las mayores Ciudades de aquel Imperio: refieren algunos que **seria como dos veces Sevilla**, y otros, que podia competir con la Corte de Motezuma en la grandeza, y presumia, no sin fundamento, de mayor antigüedad. **Estava la frente principal de sus Edificios, sobre la orilla de aquel espacioso Lago, en parage de grande amenidad**, donde tomava su principio la Calzada Oriental de Mexico. Siguiòse por ella la marcha sin detencion, porque se llevaba intento de passar à **Iztacpalapa**, tres leguas mas adelante; **sitio proporcionado para entrar en Mexico el dia siguiente à buena hora. Tendria por esta parte la Calzada veinte pies de ancho**, y era de piedra y cal con algunas labores en la superficie. Avia en la mitad del camino sobre la misma Calzada, otro Lugar de hasta dos mil casas, que se llamava **Quitlavaca, y por estàr fundado en el Agua, le llamaron entonces Venezuela**. Salió el Cazique my acompañado, y luzido al Recebimiento de **Cortés**, y le pidió, que honrasse, por aquella noche, su Ciudad, con tanto afecto, y tan repetidas instancias, que fue preciso condescender à sus ruegos, por no desconfiarle. **Y no dexò de hallarse alguna conveniencia en hazer aquella mansion, para tomar noticias; porque viendo desde más cerca la dificultad, entrò Cortés en algũ rezelo , de que le rompiessen los Puentes para embarazar el passo à su Gente.**

Registravase desde alli mucha parte de la Laguna, en cuyo espacio se descubrian **varias Poblaciones, y Calzadas, que la interrumpian, y la hermoseava; Torres, y Capiteles, que al parecer nadavan sobre las aguas; Arboles, y Jardines fuera de su Elemento**, y una inmensidad de **Indios, que navegando en sus Canoas**, procuravan acercarse à ver los Españoles: siendo mayor la muchedumbre, que se dexava reparar en los Terrados, y Azuteas mas distantes. **Hermosa vista, y maravillosa novedad, de q se llevaba noticia, y fue mayor en los ojos, que en la imaginacion.** (1684, III, IX, p. 216-217).

Para alcançar a *evidentia*, Solís, engenhosamente, emprega em seu discurso a comparação e relaciona uma cidade mexicana – Tezcucu –, localizada no Novo Mundo, com uma referência mais próxima de seu leitor. Dessa forma, ao elogiar seu tamanho, afirma que Tezcucu era duas vezes maior que Sevilha,²³ podendo, ainda, ser considerada uma das maiores cidades do império de Moctezuma. Seguindo a preceituação retórica, Solís compara cidade com cidade, ou seja, espécie com espécie; ademais, opta por uma cidade que é conhecida por seu leitor. Como ensina Alberti (2009, p. 87) em seu tratado sobre a pintura, é recomendável e prudente fazer a comparação com as coisas mais conhecidas. A eleição por Sevilha não é fortuita, pois, além de sua pertinência cultural e política, é conhecida pela exuberância arquitetônica de seus palácios árabes, pois está localizada em uma região com forte presença muçulmana por mais de sete séculos.²⁴ Por esse motivo, a comparação faz com que o leitor ‘veja’ Tezcucu através de Sevilha, permitindo que a cidade mexicana seja vista de forma grandiosa e exuberante, mas também possibilita que seus habitantes sejam relacionados aos infiéis de Andaluzia, de acordo com o olhar e a memória cristã.

A comparação empenhada, que amplifica e embeleza o discurso, se configura como um elogio à cidade de Tezcucu, pois ela é comparada a uma cidade de extrema beleza e pertinência política para a Espanha. Ao mesmo tempo, a comparação também pode ser lida como uma censura, pois permite relacionar os indígenas aos infiéis muçulmanos que, assim como eles, devem ser convertidos à santa fé católica. Além da relação com Sevilha, Solís ainda afirma que Tezcucu compete em grandeza com a Corte de Moctezuma, considerando, inclusive, que deve ser a cidade de maior antiguidade. Sobre sua localização, Tezcucu está à margem do lago, qualificado por Solís como *espacioso*. O lugar em que foi estabelecida se destaca pela agradável amenidade, logo, as condições do clima e da vegetação da região despertam prazer e bem estar. É de Tezcucu que se toma uma das calçadas, a oriental, para se chegar até o México.

Essa curta descrição de Tezcucu é imitada na parte inferior da gravura, onde o artífice e gravador põem diante dos olhos físicos do leitor sua exuberância e grandiosidade, pois é a única figurada em dois pontos. Na gravura, a letra A, que indica Tezcucu, é reproduzida duas vezes, em ambos os pontos a cidade tem a fachada dos

²³ As comparações das cidades do lago Texcoco com as andaluzas já estavam presentes nas cartas de Hernán Cortés. Portanto, além de exercício retórico, essa comparação repete-se como um lugar-comum para descrever as cidades mexicanas. Aliás, Colombo empenha a comparação das ilhas do Novo Mundo com a Espanha em seu diário, pois os manuais preceituam que o desconhecido deve ser relacionado com o que é conhecido pelo seu destinatário e leitor.

²⁴ Sevilha também abrigava um dos portos mais importantes para o tráfego marítimo com o Novo Mundo e com diversas regiões da Europa, como Inglaterra, Países Baixos e Península Itálica.

edifícios voltada para o centro do lago. A representação de Tezcucuo está centralizada na largura da gravura, sua imagem se impõe para que o leitor ‘veja’ sua real importância no âmbito da fundação e organização do império de Moctezuma.

No primeiro recorte, vemos a centralização de Tezcucuo na parte inferior da gravura como também a letra A repetida duas vezes, repetição esta que fica mais nítida no segundo recorte; entre ambas as letras temos as calçadas que ligam a cidade primeiro a Magiscatzingo (H) e depois a Quitlavaca. A função dessa representação, dividida em duas partes, é imitar a descrição de Solís, pois aquele que lê sobre a localização, a grandiosidade e a antiguidade de Tezcucuo ‘vê’ essas qualidades na gravura. Assim, a imagem compete com o texto alcançando sua emulação porque, além dessas qualidades, ela permite que o leitor veja os edifícios, que não são descritos em detalhe por Solís nesse momento da narração. O modelo seguido pelo artífice e gravador para o desenho dos edifícios é, nitidamente, o europeu, pois as construções se assemelham tanto à região de Andaluzia como também às cidades da Península Itálica. No segundo recorte, por exemplo, vemos as torres e, do lado direito, uma forma de domo que remete o leitor e espectador às catedrais europeias, principalmente à de Florença. Como podemos ver na gravura de 1744 realizada por Giuseppe Zocchi.

Além da grandiosidade de Tezcucó, no fragmento destacado da narração de Solís, as calçadas também são elogiadas de acordo com a preceituação retórica, pois o cronista afirma serem largas, feitas de pedra e cal, com adornos na superfície; essas qualidades, principalmente a largura, podem ser vistas na representação da cidade na gravura. Já a cidade de Quitlavaca (C), onde Cortés pernoita com seus soldados antes de passar ao México, recebe o nome de Venezuela em uma clara comparação com Veneza, pois, como esta, está erigida na água. Portanto, as comparações para que o leitor veja essas cidades do Novo Mundo são sempre europeias, como não poderia deixar de ser, pois os preceitos ensinam que para fazer ‘ver’ algo desconhecido é recomendável que se compare com o que é conhecido, conforme observado anteriormente.

Sobre a decisão de aceitar o convite do cacique para hospedar-se em Quitlavaca, antes de passar a Iztacpalapa, cuja calçada dá acesso ao México, Solís destaca, uma vez mais, a natureza do ânimo de Cortés, que, de forma valorosa, inteligente e prudente, julga conveniente aceitar a estadia para conhecer melhor a fundação e o estabelecimento daquelas cidades. Hernán Cortés percebe que deveria ficar mais receoso com as dificuldades que poderiam surgir durante sua estadia nas cidades

do lago, principalmente com uma possível suspensão das pontes que ligavam aqueles povoados. Caso essa ação acontecesse, os espanhóis ficariam vulneráveis e sem possibilidade de fuga, sendo difícil escapar de tal armadilha.²⁵ Assim, a estadia em Quitlavaca permite a Cortés examinar e conhecer melhor as cidades e perceber os perigos que a própria edificação, principalmente das calçadas e pontes, incutia em seus propósitos de conquista. Na descrição, Solís ainda destaca a impressão que se teve da vista daquela cidade e dos arredores, pois parecia que as torres e os capitéis nadavam sobre as águas, como também as árvores e os jardins que aparentavam estar fora de seu elemento natural. Sobre o comportamento dos habitantes com a chegada de Cortés e seu exército, o cronista afirma que uma imensidade de índios se acercava aos espanhóis navegando em canoas, além de uma multidão que se apinhava nos telhados e sacadas apenas para vê-los. Na parte da gravura em que é figurada Quitlavaca, há várias canoas ao redor das calçadas e do povoado; ademais, o artífice e o gravador se esmeram em provocar a sensação de que a cidade flutua sobre a água.

A elipse na letra C marca Quitlavaca enquanto os tracejados destacam as embarcações que se acercavam à cidade para ver os espanhóis, de acordo com a narração de Solís.

Solís finaliza a sucinta descrição de Tezcuco e Quitlavaca, bem como das calçadas por onde passam Cortés e seus soldados antes de chegar à Tenochtitlán,

²⁵ É notável esse alerta que, de certa forma, Solís adianta sobre o evento que ficou conhecido como *Noche Triste*, quando os astecas suspenderam as pontes e deram batalha ao exército espanhol, impondo-lhe a derrota. Os conflitos que desencadearam a *Noche Triste* iniciaram-se na ausência de Cortés, quando os soldados estavam sob o comando de Pedro de Alvarado. Segundo Solís, Cortés ausentou-se do México com parte de seu exército para dar combate à tropa enviada por Diego Velázquez; após a vitória, retorna à Tenochtitlán quando o conflito já estava instalado. Esses eventos são narrados no livro IV da *Historia* de Solís; os conflitos que desencadeiam a *Noche Triste* são narrados de forma intercalada com as batalhas de Cortés contra Narváez na costa da Nova Espanha. A retirada do exército espanhol da cidade asteca acontece em 30 de junho de 1520. De acordo com nota de Mario Hernández (1985, p. 155) para a edição das *Cartas de relación*, Hernán Cortés perdeu 150 soldados, 2000 indígenas aliados e 45 cavalos, além de armas e equipamentos militares. Entre os capitães de Cortés, Juan Velázquez de León foi morto e, da parte indígena, Cacamatzin, dois filhos e uma filha de Moctezuma. Segundo Hernández, a partir dessa data “se cierra la permanencia en Tenochtitlan como amigos y aliados, y se inicia la fase violenta de la conquista”.

sentenciando: “*Hermosa vista, y maravillosa novedad, de q se llevaba noticia, y fue mayor en los ojos, que en la imaginacion*”. Dessa forma, o léxico ‘visualizante’ e as comparações empenhadas na descrição fazem com que o leitor ‘veja’ e, mais do que isso, imagine o que de fato pode ter visto Hernán Cortés e seus soldados. O artífice e o gravador demonstram esmero ao imitar a descrição e pôr diante dos olhos físicos do leitor a vista vigorosa e a novidade que representaram as cidades mexicanas para os espanhóis do XVI. Ademais, a sentença de Solís está permeada pelo próprio conceito de escritura da História no século XVII, que é tecida, com *evidentia*, mediante imagens para instigar seus leitores a usar a imaginação.²⁶

Antes de passar à Tenochtitlán, Cortés e seu exército, que, segundo Solís, estava composto de quatrocentos e cinquenta espanhóis e seis mil índios tlaxcaltecas e zempoales, além de outros de nações aliadas, chegaram a Iztacpalapa, onde o cacique também havia preparado alojamento para que pernoitassem. Essa cidade é descrita de forma mais extensa que Tezcucó e Quítlavaca. Na primeira parte da descrição, em que é narrada a recepção do cacique, Solís destaca sobre Iztacpalapa:

Lugar, que sobresalia entre los demás, por la grandeza de sus Torres, y por el bulto de sus **Edificios**; seria de hasta diez mil casas de segundo, y tercer alto, **que ocupavan mucha parte de la Laguna**, y se dilatavan algo mas sobre la Rivera, en sitio delicioso, y abundante. **El Señor de esta Ciudad salió muy autorizado à recibir el Exercito: y le assistieron para esta Funcion los Principes de Magicalzingo, y Cuyocan**, Dominios de la misma Laguna. Traían todos tres su Presente separado, de varias frutas, cazas, y otros bastimentos con algunas piezas de oro, que valdrian hasta dos mil pesos. **Llegaron juntos, y se dieron à conocer, diciendo cada uno su nombre, y dignidad; y remitiendo à la discrecion de la ofrenda todo lo que faltava en el razonamiento.** (1684, III, X, p. 218).

²⁶ Alfonso Mendiola (2003, p. 274), ao tratar dos aspectos cognitivos da narrativa histórica do século XVII, afirma: “*Un aspecto complementario a la función valorativa de la narración es su dependencia de la lógica figurativa. El relato se elabora a partir de una lógica figurativa y no deductiva o conceptual. En este caso la distinción que hacemos es entre lenguaje literal y lenguaje metafórico. Los relatos transmiten imágenes a sus lectores. Éstas pueden ir desde la presentación de una acción hasta, como en los discursos narrativos, la secuencia de acciones (la puesta en intriga): los relatos son pinturas en movimiento, es decir, tramas. La escritura de la historia de la antigüedad hasta el siglo XVII se produce por medio de imágenes, es decir, invita a sus lectores a usar su imaginación. Las crónicas del siglo XVI muestran “eventos” para ser vistos por el lector, no explicaciones conceptuales.*”

Nessa primeira descrição, Iztacpalapa destaca-se das demais pela altura de seus edifícios,²⁷ as casas ocupam uma boa parte da lagoa, dilatando-se até a ribeira, que é qualificada como lugar delicioso e abundante. Para receber Cortés e seu exército, o senhor da cidade é acompanhado dos caciques de Magicalzingo (Magiscatzingo na gravura e no mapa) e Cuyocan (Cuyioacan na gravura e Cuioacam no mapa). O elogio dos edifícios e da extensão da cidade é entrelaçado ao vitupério desses senhores, pois ao descrever os presentes que oferecem a Cortés, como as frutas, as caças, e algumas peças de ouro, Solís afirma que a descrição de tais oferendas serviam para evidenciar a falta de razão daqueles senhores. No primeiro recorte da gravura, inserido abaixo, vemos essa descrição, bem como a localização de Magicalzingo e Cuyocan, marcadas pelas letras H e G, respectivamente. No segundo recorte, vemos a extensão e a localização de Iztacpalapa, que são elogiadas pelo cronista.

No primeiro recorte, as elipses marcam, do lado direito da gravura, Cuyioacan (G), um pouco mais ao centro Magiscatzingo (H) e mais acima Iztacpalapa (D). Esta última está destacada no segundo recorte, ao fundo ainda é possível ver a cidade do México (E), com edifícios ainda mais altos que os de Iztacpalapa.

Após serem recebidos com aplausos e gritaria pelos habitantes da cidade, cuja inquietude alegre dava segurança aos mais receosos, os soldados espanhóis foram acolhidos no mesmo palácio do cacique em um espaço coberto, já os índios aliados

²⁷ Seguindo os preceitos retóricos, que foram abordados no tópico anterior, os edifícios e as casas são sempre os primeiros mencionados na descrição de lugar.

foram alojados nos pátios e nos saguões com comodidade para uma noite. A descrição mais pormenorizada que o cronista empenha não pode ser vista na gravura, pois se trata dos espaços interiores, da agricultura cultivada e dos jardins. A disposição do texto é a mesma, ou seja, o elogio da cidade é entrelaçado ao vitupério do senhor de Iztacpalapa:

Era el Palacio grande, y bien fabricado, con separacion de quartos alto, y baxo, muchas salas con techumbre de Cedro, y no sin adorno; porque algunas de ellas tenian sus colgaduras de Algodon, tejido à colores cõ dibuxo, y proporcion. Avia en Iztacpalapa diversas fuentes de agua dulce, y saludable, **traida por diferentes cõductos de las Sierras vezinas**, y muchos Jardines cultivados con prolixidad: entre los quales se hazia reparar una Huerta de admirable grandeza, y hermosura, que tenia **el Cazique** para sua recreación: donde llevò aquella tarde à Cortès, con algunos de sus Capitanes, y Soldados: **como quien deseava cumplir à un tiempo con el agassajo de los Huespedes, y con su propria jactancia, y vanidad**. Avia en ella diversos generos de Arboles fructiferos, que formavan calles muy dilatadas; dexando su lugar à las Plantas menores, y un espacioso Jardin, que tenia sus divisiones, y paredes hechas de cañas entretexidas, y cubiertas de yervas olorosas, con diferentes quadros de Agricultura cuydada, donde hazian labor las flores con ordenada variedad. Estava enmedio un Estanque, de agua dulce, de forma quadrangular: fabrica de piedra, y argamassa, con gradas por todas partes hasta el fondo: tan grãde, que tenia cada uno de sus lados quatrocientos passos, donde se alimentava la pesca de mayor regalo, y acudian varias especies de Aves Palustres, algunas conocidas en Europa; y otras de figura exquisita, y pluma extraordinaria: **obra digna de Principe, y que hallada en un Subdito de Motezuma, se mirava como argumento de mayores opulencias**. (1684, III, X, p. 218-219).

Essa segunda parte da descrição divide-se em aspectos arquitetônicos e naturais, como ensina a preceituação retórica, sendo que ambos são elogiados. No fragmento, reconhecemos cada preceito do manual de frei Miguel de Salinas, por exemplo, principalmente quando ‘vemos’ a divisão dos quartos e salas do palácio, bem

como os detalhes do acabamento do forro em cedro e as colgaduras²⁸ de algodão coloridas com desenhos, ambos com a função de adornar o ambiente. Esses detalhes não são imitados nessa primeira gravura, mas sim quando o artífice retratar um ambiente, como o da cena da prisão de Moctezuma, que será a última gravura analisada neste capítulo. Dos aspectos naturais, destaca-se a salubridade do lugar e a fertilidade do terreno para a agricultura. A cidade é servida de muitas fontes de água doce, que é trazida através de conduto; em razão das fontes, mantém um estanque que serve para a pesca de *mayor regalo*. Os jardins são cultivados com muito cuidado, dentre os quais se destaca uma horta de admirável grandeza e formosura com diversos gêneros de árvores frutíferas que '*tenia el Cazique para su recreación*'. A partir desta afirmação, é aplicada a censura ao caráter do cacique, que é qualificado duplamente com os vícios de jactância e vaidade. Ambos os vícios avaliam o cacique como arrogante e orgulhoso, pois expressa prazer em exibir as belezas arquitetônicas e naturais de sua cidade como se essas fossem a imagem de si próprio e de seu governo. No entanto, o cronista trata de ajuizá-lo censurando sua atitude – bem como seu caráter – inadequada, principalmente por se tratar de um chefe que deveria ser digno da beleza e do louvor de sua cidade.

Ao final do fragmento, Solís ainda afirma que aquelas obras dignas de príncipe são evidências do que se podia esperar de Tenochtitlán, pois se tornam apenas argumentos das maiores opulências que ainda estavam por vir. Entre uma censura e outra, os aspectos naturais e arquitetônicos de Iztacpalapa são elogiados como indícios de civilidade e urbanidade, pois a agricultura é bem cultivada e cuidadosa, e as construções bem edificadas. Antes de narrar a chegada à Tenochtitlán, Solís ainda adverte que os habitantes da cidade elogiavam o governo de Moctezuma e sua grandeza, no entanto atribui tais elogios ao parentesco do cacique com o soberano ou então à proximidade geográfica com a cidade do tirano. Tratar Moctezuma como tirano²⁹, antes do encontro com Cortés, antecipa a descrição de seu caráter, *éthos*, que tem como base a deformação do vício da tirania, que se mistura com a força e a arrogância do coração. O *éthos* de tirano acarreta desprestígio para a própria cidade antes mesmo que seja apresentada sua descrição.

Após a estadia em Quitlavaca e Iztacpalapa, Hernán Cortés, seus capitães e soldados, finalmente, acercam-se à Tenochtitlán, cujos edifícios eram excessivamente

²⁸ Segundo o dicionário Houaiss, colgadura é um tipo de estofa ou peça de pano, vistosa e/ou rica, que se pendura nas paredes ou janelas à guisa de adorno. HOUAISS ELETRÔNICO. São Paulo: Editora Objetiva, 2013.

²⁹ Esse aspecto do caráter, ou seja, o *éthos*, de Moctezuma foi abordado na análise do retrato no terceiro capítulo, bem como na prosopografia traçada por Solís, que também compõe a narração do terceiro livro da *Historia*.

altos se comparados com as outras cidades, sendo possível perceber o predomínio da soberba em sua construção, segundo juízo de Solís. Sua descrição é imitada em uma nova imagem que é a ampliação da cidade indicada pela letra E na gravura aqui analisada. Abaixo, o recorte dessa indicação já evidencia sua grandeza em comparação com as outras cidades, pois vemos os edifícios se destacarem em razão de sua altura.

Essa primeira análise demonstra que a gravura compete com o discurso de Solís ao imitar a descrição das primeiras cidades mexicanas e a narração do caminho percorrido por Cortés e seu exército para chegar à Tenochtitlán, superando ambas. Além de pôr diante dos olhos físicos o que é lido, a gravura permite ao leitor percorrer o trajeto de Cortés como se o acompanhasse. O artífice e o gravador, bem como o editor, seguem a preceptiva antiga de que a arte ensina agradando e que, para agradar, a ornamentação propõe-se como primordial. A imitação aplicada afeta o leitor, bem como espectador, com o prazer da maravilha e do espanto que o conduz à instrução e à reflexão. Esse deleite é incitado pelo engenho da invenção e pelo artifício da ornamentação, que são alcançados na imitação e na emulação do discurso do cronista na *Historia*. Destacamos ainda que a gravura não imita apenas o discurso, mas também a própria natureza. Assim, além de ampliar o público, pois, assim como a pintura, agrada a doutos e indoutos, a gravura também partilha dos mesmos efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (persuadir). Para alcançá-los, o artífice e gravador, com arte e engenho, seguem a preceituação pictórica de uma perfeita circunscrição, composição e recepção de luz. A gravura resulta da dedicação a essas três partes assinaladas por Alberti em seu tratado sobre a pintura.³⁰ Na circunscrição da gravura aqui analisada, destaca-se o contorno do lago do México rodeado pelas montanhas; na

³⁰ De acordo com o tratado de Alberti (2009, p. 102), circunscrever é assinalar os contornos, compor é marcar os lugares e receber a luz é o contraste entre o branco e o preto, logo, entre o claro e o escuro.

composição, os lugares das cidades que imitam, com lupa e esmero, a descrição de Solís; e na recepção de luz, destaca-se a luminosidade do próprio lago e das calçadas que marcam o caminho percorrido por Cortés e seu exército. A gravura ‘pinta’ uma parte da narração da conquista do México, e, como nos ensina Alberti, não há maior glória para o engenho do que pintar uma história.

2.2. A representação de “*La Villa de México*”

A segunda gravura da série que ornamenta o Livro III da *Historia* é uma ampliação da anterior e figura Tenochtitlán isoladamente. Essa imagem reúne em sua composição a imitação de diversos fragmentos de descrições que compõem a narração do capítulo X ao XVII, portanto, não se restringe a apenas um capítulo. Seleccionamos alguns trechos para mostrar como se realiza a imitação do texto e como se alcança sua emulação. A primeira descrição, já mencionada, é empenhada na narração da chegada ao México, momento em que Solís ajuíza a grandiosidade dos edifícios a partir do vício da soberba, ou seja, atribui a eles um aspecto do caráter de Moctezuma que é visto, ao longo de toda a narração da *Historia*, como excessivamente orgulhoso, arrogante e presunçoso de seu poder sobre os povos da Nova Espanha. Além de soberbo, Moctezuma é, constantemente, qualificado como tirano, pois, segundo Solís, sua política é miserável, própria da tirania, porque, como príncipe, domina com soberba e contempla os enganos bestiais de sua religião com servidão.

Na descrição da chegada à Tenochtitlán, seguindo a preceituação retórica, Solís descreve em primeiro plano sua entrada, seus edifícios e as pontes levadiças, construções que evidenciam o esmero com a segurança na edificação da cidade. Essa segurança será um dos pontos nevrálgicos para os projetos de conquista de Hernán Cortés e seu exército, principalmente as pontes levadiças. Na derrota espanhola, que ficou conhecida como *Noche triste*, por exemplo, a elevação das pontes foi determinante para dar batalha aos espanhóis e encurralá-los. Assim, em primeiro plano, vemos detalhes de Tenochtitlán que serão fundamentais para justificar e compreender as ações narradas posteriormente:

[...] Estava um poco antes de la Ciudad **un Baluarte de piedra con dos Castillejos à los lados, que ocupava todo el plano de la Calzada:** cuyas Puertas desembocavan sobre otro pedazo de Calzada, y esta terminava en una **Puente levadiza, que defendia la entrada con segunda fortificacion.** Luego que passaron de la otra parte los Magnates del acompañamiento, se fueron desviando à los lados, para franquear el passo al Exercito, y **se descubrió una calle muy larga, y espaciosa, de grandes Casas edificadas con igualdad, y correspondencia;** cubiertos de Gente los Miradores, y Terrados; pero la calle totalmente desocupada, y dixeron à Cortès, que se avia despejado cuydadosamente, **porque Motezuma estava**

en animo de salir à recebirle, para mayor demonstracion de su benevolencia. (1684, III, X, p. 219).

Nesse fragmento, compreendemos, com clareza, o artifício da *evidentia*, pois o leitor tem a sensação de que vê pelo olho de quem esteve presente na chegada à Tenochtitlán.³¹ A descrição da entrada da cidade apresenta todas as suas cores, os detalhes colocam-na, de fato, diante dos olhos daquele que lê. Assim, vemos um baluarte de pedra com dois *castillejos* que ocupam todo o plano da calçada, suas portas desembocam em outra calçada que termina em uma ponte levadiça que, além de fazer a comunicação com outras cidades, também se encarrega da defesa da entrada de Tenochtitlán. Assim que avançam pela ponte, os espanhóis chegam à extensa calçada principal, onde as casas edificadas com igualdade e correspondência chamam a atenção. Nessa calçada, acontece o encontro com Moctezuma, que decide receber Cortés apenas para demonstrar sua benevolência, pois, segundo Solís, desde a notícia da chegada dos espanhóis à costa da Nova Espanha, o soberano asteca se negava a receber o capitão espanhol em sua cidade. Essa primeira descrição pode ser vista na gravura intitulada “*La villa de Mexico*”.

³¹ O efeito da *evidentia* nos faz pensar na presença de Bernal Díaz del Castillo, que é mencionado com frequência por Solís quando ajuíza diferentes pontos de vista sobre um mesmo fato narrado ou quando empenha uma descrição. Em uma das visitas de Cortés ao palácio de Moctezuma, por exemplo, Solís (1684, p. 228) afirma que Cortés “*vistiòse de gala, sin dexar las Armas (que se avian e introducir à trage militar) y llevó consigo à los Capitanes Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval, Juan Velazquez de Leon, y Diego de Ordaz, con seis, ò siete Soldados particulares de su satisfacion: entre los quales fue Bernal Diaz del Castillo, que ya tratava de observar para escribir.*” Grifos nossos.

As elipses pontilhadas e as transparências foram inseridas para melhor visualizar os dois *castillejos* na entrada, a calçada principal em que acontece o encontro entre Cortés e Moctezuma e as edificações dos edifícios e das casas de ambos os lados da calçada.

Vemos na gravura, inserida na página anterior, a partir dos destaques das elipses e das transparências, a imitação da descrição da entrada de Tenochtitlán. No entanto, percebemos que não se trata do momento exato da chegada dos espanhóis, pois, em primeiro plano, vemos uma movimentação dos capitães e soldados com os cavalos que não se assemelha à descrição da chegada, pois Cortés entrou na cidade, com seu exército, cavalgando. No centro da gravura, na parte inferior, destaca-se um dos capitães montado a cavalo em direção contrária à entrada da cidade, ou seja, na direção do olhar do leitor e espectador, enquanto outro segue em sentido oposto. Ainda à direita, vemos dez cavalos pastando sob cuidados de um soldado que está próximo a eles, enquanto dois capitães estão diante dos dois *castillejos* e um outro está isolado do lado esquerdo das fortalezas. Como observado, a gravura não imita apenas um momento da narração, já que a principal descrição acontece a partir do capítulo XIII, quando Cortés e seus soldados já estão alojados e visitam os palácios, os templos e as praças de Tenochtitlán.

A inserção de personagens à topografia imitada na gravura contribui para agregar-lhe movimento, que é percebido também pela agitação da água, navegação das canoas e composição das nuvens. Manuel Pires de Almeida afirma que a todas “as coisas é lícito agregar movimento, humano ou divino, seja pela aparência com que forem dotadas, como no caso da pintura de um naufrágio, seja pela relação que mantiverem com a ação principal, como no caso das descrições de lugares, tempos e coisas” (apud MUHANA, 2002, p. 20). De acordo com Alberti (2009, p. 119), os elementos que se movem na pintura podem percorrer sete direções: “uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo até nós; o sétimo, caminhando em volta.” Alberti ainda ressalta que todos esses movimentos devem ser observados na pintura, pois “alguns corpos devem caminhar em nossa direção, outros para cá ou para lá.” De toda forma, “a pintura deve ter movimentos suaves e graciosos, convenientes ao que nela acontece.”

Esses preceitos pictóricos são nítidos na gravura e aplicados de forma conveniente, pois o movimento inserido nas personagens e nos cavalos tem uma relação intrínseca com a narração da ação principal da *Historia* que é a conquista do México e queda de Tenochtitlán. Os cavalos, por exemplo, que são retratados em primeiro plano, foram de extrema importância para a concretização da conquista.³²

³² Mendiola (2003, p. 371) aborda em sua obra sobre a forma como os cronistas narram as impressões indígenas sobre o cavalo. Segundo o crítico, nas narrações, a digressão sobre esse tema “*va desde afirmar que los nativos creen que los hombres a caballo son centauros, hasta sostener que creyeron que se trataba de un solo animal. Bernal dice: ‘E*

Inclusive, de acordo com a narração de Solís, na primeira batalha contra os tlaxcaltecas, estes conseguiram atingir um dos cavalos e arrancaram-lhe a cabeça para exibir como troféu. Essa ação é imitada em uma vinheta que encerra o segundo livro da edição toscana, como podemos ver na imagem a seguir.

A narração dessa ação dos tlaxcaltecas e a vinheta que a imita evidenciam o espanto e a admiração que os espanhóis causaram com o uso dos cavalos nas batalhas, de acordo com a narração dos cronistas. Portanto, sua inserção na representação da entrada do México não é fortuita, pois a figura do capitão cavalgando é posicionada no centro da gravura entre os dois *castillejos* e de encontro ao olhar do leitor e espectador. Aliás, a representação da entrada da cidade pode ser vista com precisão, principalmente os dois *castillejos* que ocupam todo o plano da calçada. Entre essas fortificações e a calçada principal, em que Cortés é recebido por Moctezuma, vemos o lago, cuja travessia é realizada pela ponte levadiça. De ambos os lados da calçada, vemos as casas grandes e espaçosas edificadas com igualdade e correspondência conforme a descrição de Solís.

aquí creyeron los indios que el caballo e caballero eran todo un cuerpo, como jamás habían visto caballos hasta entonces...'. Esta comprensión del comportamiento de los indígenas se hace desde una fantasía y simbología que pertenecen al mundo del español del siglo XVI y no al nativo de las tierras americanas".

A partir do capítulo XIII, são apresentadas as descrições pormenorizadas de Tenochtitlán. Seguindo a preceituação retórica, Solís principia pela fundação da cidade, bem como a região em que foi edificada, abordando os aspectos de sua natureza antes de tratar das construções e organização política. Segundo o cronista, a grande cidade do México, que foi conhecida na antiguidade pelo nome de Tenochtitlán, ou ainda por outros de diferentes grafias e sons, era formada, no momento da chegada dos espanhóis, por setenta mil famílias de vizinhança, que eram repartidas em dois bairros: o primeiro, Tlatelulco, era composto por habitações populares; e o segundo, México, era onde residia a Corte e a nobreza, motivo pelo qual foi o nome dado a toda população.³³ Sobre sua fundação, Solís destaca que:

Estava fundada en un Plano muy espacioso, coronado por todas partes de altísimas Sierras, y Montañas, de cuyos Rios, y Vertientes, rebalsadas en el Valle, se formavam diferentes Lagunas, y en lo mas profundo los dos Lagos mayores, que ocupava con mas de cinquenta Poblaciones la Nacion Mexicana. Tendria este pequeño Mar treinta leguas de circunferencia; **y los dos Lagos que se formavan, se unian, y comunicavan entre si, por un Dique de piedra, que los dividia:** reservando algunas aberturas, con Puentes de madera, en cuyos lados tenian sus compuertas levadizas, para cevar el Lago inferior, siempre que necesitavan de socorrer la mēngua del uno con la redundancia del otro. [...] (1684, III, XIII, p. 233).

A descrição repete os atributos naturais mencionados em outras circunstâncias da narração sobre a região, qualificada como montanhosa e de altas serras, em que está fundada Tenochtitlán. Esses aspectos são imitados e podem ser vistos nas duas gravuras analisadas até o momento, bem como no mapa. Sobre a divisão do que Solís chama de ‘pequeno mar’, esta é vista na gravura que figura a *La villa de México* e no mapa, pois neste há uma legenda no meio da representação do

³³ Sobre a divisão em Tlatelolco e Tenochtitlán, Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 73-75) adverte: “Após vários anos de peregrinação pelo Altiplano Central, os mexicas estabeleceram-se em Chapultepec, ou *Cerro dos Grilos*, em 1280. [...] Parte dos mexicas se estabeleceu como subordinada em povoados controlados pelos tepanecas, outra parte emigrou para uma região do Lago Texcoco controlada por Culhuacan e outra ainda adentrou um ilha no Lago Texcoco que também pertencia ao Senhor de Azcapotzalco, de quem se tornaram tributários. Em 1325, os mexicas que haviam adentrado a ilha fundaram México-Tenochtitlán. [...] A região teria sido escolhida para findar as migrações por coincidir com os símbolos indicados por Huitzilopochtli – a águia sobre o nopal que crescia sobre uma pedra – e por ser parecida com o lugar de origem – uma porção de terra em meio a um lago. A escolha parece não ter sido consenso entre os mexicas, pois um grupo dissidente foi ocupar outra parte da ilha depois de 1338 e fundou a cidade de Mexico-Tlatelolco, que futuramente se converteria na sede de um importante mercado ligado a extensas redes de comércio.” Solís indica essa divisão como se fossem dois bairros, quando seriam duas cidades.

lago indicando “*Digue de Pierre*”. Na gravura também vemos este dique figurado entre as fortalezas e o acesso à calçada principal. Para melhor compreender a imitação, vejamos os recortes do mapa e, na sequência, da gravura.

É possível ver, com clareza, o dique de pedra que, no recorte da gravura, está entre os dois *castillejos* e a calçada principal. A parte mais alta do lago, onde se localizava Tlatelulco, por ser de água doce e clara, era destinada à atividade da pesca que abastecia a região, já a parte mais baixa era de água salubre e escura, semelhante à marítima, mas de grande utilidade para a fabricação do sal. Era nessa parte baixa do lago, qualificada como salubre, que estava edificada Tenochtitlán. A divisão dos bairros estabelecida por Solís na

descrição, em Tlatelulco e México, está evidenciada na gravura, pois, ao centro, há a indicação de um espaço com a expressão “*Grande place de Tlateluco*”, que segmenta a grande cidade do México em duas partes. Abaixo, temos o recorte dessa praça e, na sequência, a gravura com os realces da divisão dos dois bairros.

O pontilhado e a transparência marcam a divisão dos dois bairros, México e Tlatelulco, e também do lago; o retângulo marca o recorte anterior: “*Grande place de Tlateluco*”.

Nas primeiras referências à edificação de Tenochtitlán, Solís ainda elogia as calçadas por serem planas, extensas e suntuosas, o que torna a cidade mais bela, além de ressaltar que uma parte delas é edificada como pontes e outra como extensões de terra. Para o comércio, além das calçadas, há também o uso de canoas e barcas de diferentes tamanhos que navegam entre as cidades. A diferença de construção entre as casas dos

nobres e as dos mais humildes também é ressaltada, diferença esta que é adequada e decorosa, pois se assemelha à hierarquia e costumes europeus. Entre os mercados, o de Tlatelulco é o de mais importância, razão pela qual é o único figurado na gravura, como já observado. Solís ainda afirma que, segundo Antonio de Herrera, a praça que abrigava esse mercado era uma das maiores do mundo. Sobre o comércio, os mexicanos usavam o sistema de permutação, mas, para coisas menores, faziam uso do milho e do cacau como moeda. As descrições mais pormenorizadas não são representadas na gravura, pois na figuração de Tenochtitlán são imitados os atributos naturais e, principalmente, os arquitetônicos, bem como o comércio a partir das imagens das canoas e do mercado. São esses os atributos principais evidenciados pelo artífice e gravador para estabelecer a competição com o discurso de Solís e alcançar sua emulação. Dessa forma, a praça de Tlatelulco, as casas nobres e as humildes, as calçadas e as embarcações são, magistralmente, figuradas na gravura para competir e colocar, uma vez mais, diante dos olhos físicos do leitor o que o olho intelectual do juízo lê.

Representação da Grande praça de Tlatelulco, onde eram realizadas as feiras do mercado.

Representação das casas nobres localizadas do lado esquerdo da calçada principal do México

Representação das casas humildes de Tlatelulco.

Representação das calçadas de ambos os lados da cidade: pontes e extensões de terra.

Recortes que figuram as embarcações navegando no lago como uma das formas de comércio.

Esses recortes, bem como os anteriores com os realces, evidenciam uma incisiva competição entre o discurso e a gravura, pois aquele que lê, se lê atentamente, ao se deparar com a gravura e todos esses detalhes, se extasia por ter diante de seus olhos a imagem que se formava com a leitura. A gravura supera não apenas o texto, mas, em alguns casos, a própria imaginação do leitor; assim, afeta-o com o empenho de uma engenhosa competição, que é constante entre as duas penas: a do cronista e a do artífice. Abaixo, inserimos, uma vez mais, a gravura sem realces nem marcações para que se possa ver os recortes e como eles se reúnem em uma imagem que supera a narração e as descrições do cronista.

Na competição com o discurso de Solís, a gravura supera-o porque, além da imitação, o artífice e gravador agregam à imagem muitos movimentos da vida cotidiana e da própria natureza da grande cidade do México. No alto da gravura, por exemplo, o cartucho com a inscrição “*La villa de Mexico*” tremula para fazer ver o favor dos ventos, bem como sua direção. Na descrição, Solís repete que o clima da região é agradável, pois tanto o calor quanto o frio eram moderados; já a umidade, que pode ofender a saúde, era corrigida com o favor dos ventos. A representação das inúmeras nuvens contribui para agregar movimento à imagem da topografia além de contrastar com a fixidez das montanhas ao redor do lago e das cidades. Os arbustos na parte inferior compõem o ornato da composição além de intensificar a beleza natural ao se unir às montanhas e ao lago, que se divide em água doce e salubre, ou seja, perfeito, assim como tudo na natureza.

O estilo das construções das fortalezas, palácios, casas, templos, praças e calçadas lembram o estilo das edificações europeias, principalmente o da Península Itálica. É útil lembrar que o estilo do Quatrocentos italiano torna-se modelo a ser imitado e emulado nas artes em diversas regiões da Europa, como, por exemplo, a Alemanha, a França e a Península Ibérica, entre outras. A arquitetura do Quatrocentos, por exemplo, recupera as formas romanas em busca da utilidade e beleza na devida proporção, bem como da pertinência dos ornamentos que os artistas dessa época julgavam perdidos durante a vigência da arquitetura gótica.³⁴ Os artífices do Quatrocentos se voltam para a imitação do auge do estilo romano como forma de superá-lo, mas também de suplantar o gótico. As cidades da Nova Espanha são as primeiras de que se tem notícia no Novo Mundo, portanto essa novidade deve ser vista a partir dos lugares-comuns pictóricos conhecidos e reconhecidos para se representar uma cidade. Esses lugares, frequentemente, referem-se ao estilo do Quatrocentos italiano.

Os corpos diante das fortalezas, além de agregar movimento e ressaltar a grandiosidade das construções, colocam os demais elementos da gravura em

³⁴ De acordo com nota de Luciano Migliaccio e Maria Luiza Zanatta ao parágrafo XI da carta de Rafael e Castiglione a Leão X, os escritores italianos do século XVI julgavam que a arquitetura gótica “esteve sempre muito longe da ‘maneira dos romanos’, por causa dos seus ornamentos deselegantes”. A nota de Migliaccio e Zanatta está baseada nas seguintes obras: BRANDIS, Markus. *La maniera tedesca: ein Studium zur Verstandinis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtschreibung, Kunsttheorie un Baupraxis*. Weimar: VDG, 2002. QUEDNAU, Rolf. “Raphael und alcune stampe di maniera tedesca”. In: *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, 46, 1983, p. 129-75. Apud RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, Ideologia e Poder na Roma de Leão X. Organização de Luciano Migliaccio. São Paulo: Editora Unicamp/Editora Unifesp, 2010, p. 84. A relação com a arte do Quatrocentos italiano nas gravuras será retomada na análise de um dos templos de Tenochtitlán.

perspectiva. Rafael (2010, p.61), ou Castiglione,³⁵ ao tratar da arte da arquitetura, afirma que alguns edifícios devem ser desenhados em perspectiva “a fim de que os olhos possam ver e julgar a graça daquela semelhança que se lhes apresenta pela bela proporção e simetria dos edifícios, o que não é evidente no desenho daqueles que são medidos à maneira dos arquitetos”. Assim, as partes que se devem ver mais longe devem diminuir proporcionalmente do mesmo modo como são vistas naturalmente pelo olho, “que envia seus raios em forma de pirâmide e no objeto faz a base e em si próprio forma o ângulo do topo segundo o que vê.”³⁶

Alberti (2009, p. 77-79) define que entre o olho e a superfície se constrói uma pirâmide visual na qual se distinguem três modalidades de raios: extrínseco, médio e cêntrico. Este último é determinante para a perspectiva, pois a distância e o raio cêntrico determinam sua construção. Alberti o define como o ‘príncipe dos raios’, pois mudada sua distância e posição, “imediatamente parece alterada a superfície. A distância, pois, e a posição do raio cêntrico contribuem muito para a certeza da visão”. Ainda há um terceiro elemento que é decisivo para a perspectiva que é a recepção da luz, pois “se colocamos a luz em outro lugar, as partes que antes eram claras agora são escuras, e as escuras, claras. No lugar em volta do qual mais luzes houver, de acordo com o seu número e intensidade, será possível ver mais manchas de claro e escuro.” A luz e a sombra fazem com que as coisas pareçam em relevo, que é o efeito mais louvado por Alberti. O emprego da luz e da sombra, do branco e do preto, além de dar relevo às coisas pintadas, conferem prestígio ao pintor.³⁷ Esses efeitos provocam o ilusionismo que aprofunda o olhar, logo, também são determinantes para construir a perspectiva. Esses preceitos possibilitam que o artífice imite a própria natureza e afete o espectador, pois o instrui, comove e agrada. Como adverte Alberti, as coisas pintadas só poderão se tornar semelhantes às coisas verdadeiras se houver uma certa distância para vê-las. Na gravura, essa distância é marcada, fundamentalmente, pela posição dos corpos, que é a mesma de qualquer espectador, e leitor, ou seja, de frente para a cidade e de costas para quem está lendo e/ou vendo a gravura em perspectiva, como destacamos na próxima página.

³⁵ Sobre a autoria da carta a Leão X, Luciano Migliaccio (2010, p. 20) afirma que “a crítica moderna chegou à convincente conclusão de que o texto poderia ser atribuído a Rafael, mas que alguns dos conteúdos ideológicos e a primeira redação seriam de Castiglione, seu consultor e colaborador”.

³⁶ No parágrafo XXIII, Rafael (2010, p. 61) conclui: “E, embora esse método de desenho de perspectiva seja próprio do pintor, contudo é conveniente ao arquiteto também. Pois, como ao pintor convém ter conhecimento da arquitetura para saber fazer os ornamentos bem medidos e com sua proporção, também para o arquiteto é necessário o conhecimento da perspectiva, uma vez que, através desse exercício, imagina melhor todo o edifício acabado com seus ornamentos”.

³⁷ Alberti (2009, p. 121) afirma: “Gostaria, porém, que os pintores doutos estivessem convencidos de que o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto”.

Em seu tratado sobre a pintura, Alberti (2009, p. 95) adverte que o grau com que a pintura contribui para as justíssimas delícias do espírito e para a beleza das coisas pode ser visto, ou medido, não apenas de outras coisas, mas principalmente do seguinte: “não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado mais caro e gracioso pela pintura”. Esse juízo deve ser estendido às gravuras da edições ornadas sobre a conquista do México, pois as imagens tornam a narração de Solís e suas descrições “mais caras e graciosas”, proporcionando não apenas o ensinamento mas também o deleite. Ambos os efeitos, *docere* e *delectare*, persuadem o leitor e espectador de que se trata da mais preciosa conquista que só pode ser comparada às de Alexandre, como ajuizado pelos leitores discretos nos paratextos da edição *princeps* da *Historia*, conforme já exposto no segundo capítulo da tese.

Como observado, as descrições pormenorizadas da grande cidade do México ocupam cinco capítulos do terceiro livro da *Historia*. Ainda que nosso propósito não se estenda à análise isolada do texto sem a relação com as gravuras, adiantamos que Solís, com engenho e arte, além de excessiva prudência, aborda, em sua totalidade, os atributos, bem como os lugares-comuns, preceituados pelos manuais retóricos para fazer ver, com clareza e *evidentia*, a arquitetura, a política, os costumes e o cotidiano da cidade. Duas dessas descrições, bem como sua representação nas gravuras, serão analisadas posteriormente: o grande templo de Tenochtitlán e as danças chamadas *mitotes*, além da cena da prisão de Moctezuma que finaliza a série de imagens do Livro III. Para encerrar este tópico, julgamos pertinente analisar a gravura inserida na edição inglesa, publicada em Londres em 1724, que encena o encontro entre Cortés e Moctezuma. Embora o estilo do traço do artífice e gravador na composição da cidade e das personagens seja diferente das duas imagens que foram aqui analisadas, os lugares-comuns pictóricos para fazer ver os indígenas e as construções são semelhantes; além do mais, de certa forma, a gravura completa a série de imagens da edição castelhana de Bruxelas abordada neste capítulo.

2.3. A figuração do encontro entre Cortés e Moctezuma

A cena do encontro é narrada no capítulo X, quando Cortés, seus capitães e soldados, depois de passarem pela segunda fortaleza, edificada após os dois *castillejos* e a ponte levadiça, chegam à calçada principal, que tinha os miradores e os telhados dos edifícios cobertos de gente. Apesar da multidão de indígenas, a calçada estava totalmente desocupada para que pudesse passar a comitiva de Moctezuma que se aproximava para receber os espanhóis. Assim descreve Solís o encontro:

Poco despues **se fue dexãdo ver** la primera Comitiva Real, que serian hasta docientos Nobles de su Familia, vestidos de librea, con grandes penachos conformes en la hechura, y el color. Venian en dos hileras con notable silencio, **y compostura, descalzos todos, y sin levantar los ojos de la tierra: acompañamiento con apariencias de Procession.** Luego que llegaron cerca del Exercito, se fueron arrimando à las paredes en la misma orden; y se viò à lo lexos una gran Tropa de Gente mejor adornada, y de mayor dignidad, en cuyo medio venia Motezuma, sobre los ombros de sus favorecidos, en unas Andas de oro bruñido, que brillava con proporcion entre diferentes labores de pluma sobrepuesta, cuya primorosa distribucion procurava obscurecer la riqueza con el artificio. **Seguïã el passo de las Andas quatro Personages de gran suposicion, que le llevavan debaxo de un Palio,** hecho de Plumas verdes entretextidas, y dispuestas de manera, que formavan Tela, con algunos adornos de argenteria; **y poco delante iban tres Magistrados con unas varas de oro en las manos, que levantavan en alto sucessivamente,** como avisando, que se acercava el Rey, **para que se humillassen todos, y no se atreviessen à mirarle:** desacato, que se castigava como sacrilegio. Cortés se arrojò del Cavallo, poco antes que llegasse; y al mismo tiempo se apeò Motezuma de sus Andas, **y se adelantaron algunos Indios, que alfombraron el camino, para que no pusiesse los pies sobre la tierra, que à su parecer era indigna de sus huellas.** Previnose à la Funcion con espacio, y gravedad; **y puestas las dos manos sobre el Señor de Iztacpalàpa, y el de Tezcuco sus Sobrinos,** diò algunos passos, para recibir à Cortés. [...]³⁸

³⁸ Nesse momento da descrição, é inserida a prosopografia de Moctezuma que já foi analisada no capítulo anterior, bem como sua imitação no retrato da edição toscana. Razão pela qual, não será repetida na análise do encontro.

Llegò Cortès apresurando el passo, sin desautorizarse el passo, y le hizo una profunda submission; à que respondiò, poniendo la mano cerca de la tierra, y llevandola despues à los labios: cortesia de inaudita novedad en aquellos Principes, y mas desproporcionada en Motezuma, que apenas doblava la Cerviz à sus Dioses, y afectava la sobervia, ò no la sabia distinguir de la Magestad : cuya demonstracion, y la de salir personalmente al Recebimiento, se reparò mucho entre los Indios, y cediò en mayor estimacion de los Españoles : porque no se persuadian à que fuesse inadvertencia de su Rey, cuyas determinaciones veneravan, sugetando el entendimiento. **Aviase puesto Cortès sobre las Armas una Banda, ò cadena de vidrio, compuesta vistosamente de varias piedras, que imitavan los Diamantes, y las Esmeraldas, reservada para el Presente de la primera Audiencia; y hallandose cerca en estos cumplimientos, se la echò à Motezuma.** Detuvieronle (no sin alguna detemplanza) los dos Brazeros; dádole à entender, que no era licito el acercarse tanto à la Persona del Rey, pero èl los reprehendiò, quedando tan gustoso del Presente, que le mirava, y celebrava entre los suyos, como Prèsea de inestimable valor: y para desempeñar su agradecimiento con alguna liberalidad, hizo traer (entretanto que llegavan à darse a conocer los demàs Capitanes) un Collar, que tenia la primera estimacion entre sus Joyas. (1684, III, X, p. 220-222).

De entrada, com a expressão “*dexãdo ver*”, Solís incita o leitor a presenciar todas as cores da cena do encontro entre Cortés e Moctezuma. Assim, vemos a primeira comitiva real, que se apresenta com duzentos indígenas vestidos *de librea*³⁹ com penachos de diferentes modos e cores que determinam sua condição. Organizados em duas filas, em notável silêncio, descalços e com os olhos baixos, a disposição dessa comitiva é comparada a uma procissão para que o leitor possa vê-la.⁴⁰ A narração da chegada de Moctezuma para receber Cortés segue o estilo das marchas solenes, pois a cidade parece parar para assistir a tão grandioso evento. Ao se aproximar do exército espanhol, a primeira comitiva coloca-se em ordem encostando-se na parede para dar

³⁹ Vestimenta usada pelos criados de príncipes e nobres.

⁴⁰ Para um leitor cristão, a comparação estabelecida por Solís o remete a uma prática religiosa, no entanto, tanto na descrição como na gravura, é retratada uma ação solene. É útil lembrar que as procissões eram uma prática comum também na Grécia antiga, cujo termo “teoria” se referia a uma embaixada sagrada que um Estado enviava para o representar nos grandes jogos esportivos, consultar um oráculo, levar oferendas etc. Por extensão de sentido, procissão refere-se a desfile ou cortejo, que se aproxima mais do que é descrito por Solís e representado na gravura. In: HOUAISS ELETRÔNICO. *Op. cit.*.

acesso a um grupo de nobres mais adornados e de maior dignidade que acompanham Moctezuma, que é carregado em uma anda de ouro reluzente sobre os ombros de seus favorecidos. Segundo Solís, *las andas de oro* brilhavam em virtude dos diferentes adornos que obscureciam a riqueza com os artifícios da sobreposição de plumas. No mesmo passo, quatro personagens de grande distinção levavam um pálio adornado com plumas verdes entrelaçadas e dispostas como uma tela em que reluziam detalhes de prata e ouro. À frente desse grupo, três magistrados com varas de ouro nas mãos obrigavam os indígenas a fazer uma reverência de humilhação para que não mirassem a face de Moctezuma, pois tal desacato era castigado como ‘sacrilégio’, de acordo com a leitura de Solís. O uso de tal vocábulo tem um peso religioso para o leitor cristão, pois configura um pecado grave quando da profanação de lugares, objetos e pessoas de caráter sagrado. Ao qualificar o desacato de olhar a face de Moctezuma como um sacrilégio, Solís evidencia o caráter sagrado do soberano, no entanto, empenha um tom de censura. Para o cronista, o soberano exigia tais costumes para que fosse visto como sagrado, porém, tais exigências não passavam de uma maneira de impor sua tirania. Assim, na descrição do encontro, há sobreposições, bem como repetição de lugares-comuns, dos costumes de distintas épocas e povos, como a grega, cristã e asteca, que vai urdindo um quadro impreciso para o leitor atual, mas riquíssimo em implicações para o leitor do XVII. Em concordância com o caráter sagrado do soberano, alguns índios acarpetam o chão para que ele não ponha os pés na terra, que, segundo Solís, parecia indigna de suas marcas. Ao lado de seus sobrinhos, os senhores de Iztacpalapa e Tezcuco, Moctezuma, finalmente, recebe Cortés, encontro que é retratado na gravura da edição inglesa, que é inserida na página seguinte.

A primeira parte da descrição da cena pode ser vista com clareza na gravura que a imita. A representação dos edifícios segue o estilo europeu, como já comentado, com as torres altas e os detalhes decorativos das sacadas e janelas. Os corpos, representados em uma escala menor, ressaltam a grandiosidade das edificações mas também evidenciam o esmero, por parte do artífice, na aplicação da técnica da perspectiva, conforme já observado. Para aprofundar o olhar, com o ilusionismo empregado pela luz e sombra, bem como o efeito de relevo, os miradores e telhados são cobertos de índios que acompanham, curiosos, a novidade da chegada dos espanhóis, marcada pela saída solene de Moctezuma, que é acompanhado por seu séquito. No canto esquerdo da gravura, o exército espanhol é figurado em posição de montaria com seus cavalos e lanças, pois a narração adverte que Cortés, os capitães e os soldados adentraram na cidade cavalgando. A primeira comitiva, que abriu o caminho para Moctezuma, imita a descrição de Solís, ou seja, está em posição de humilhação. Sua representação na imagem remete o leitor, e espectador, em um primeiro momento, às posições cristãs, no entanto, tal posição é também compartilhada por outros povos. Como não há a descrição de como seria o ato de humilhação para os astecas, esta é retratada a partir da imitação dos lugares-comuns pictóricos do que já era conhecido para o olhar do leitor e espectador da época. Por essa razão, os indígenas que compõem esta comitiva são retratados de joelhos, com o tronco curvado, as mãos cruzadas e o rosto voltado para a terra. Abaixo, vemos essa parte da descrição marcada no recorte.

Próximos à primeira comitiva, que está em posição de humilhação, são retratados os três magistrados com as varas de ouro nas mãos. Eles são mostrados a partir de três ângulos – de frente, de lado e de costas – e levam as varas em riste, que, segundo Solís, é o que determina a humilhação diante do soberano. Dois deles são figurados à frente do exército espanhol, que se mantém em formação de montaria sem demonstrar nenhuma atitude de reconhecimento da encenação da Corte de Moctezuma. Aliás, os soldados espanhóis, em maior número diante dessa comitiva, de forma espelhada, também levam as lanças em riste. Assim, vemos, no primeiro plano da imagem, três conjuntos de elementos verticais em evidente competição de poder: as varas de ouro dos indígenas, o baldaquino das *andas de oro* de Moctezuma e as lanças dos soldados espanhóis. Nessa representação dos elementos verticais, os dos astecas são poucos e inexpressivos se comparados aos dos espanhóis, que parecem incontáveis. Temos, nesse confronto pictórico, uma espécie de sinédoque se considerarmos que se trata de uma pequena parte da totalidade do exército de Cortés.

A partir da imitação do discurso de Solís, o artífice alcança sua emulação ao impor, visualmente e em primeiro plano, o poder do exército espanhol; tal poder, apesar de ser dominado pelo rei e pelo conquistador, está disseminado entre cada um de seus representantes. Pela confiança nesse poder, que também está amparado pela providência divina, os soldados não reconhecem nem consideram as regras impostas pela Corte de Moctezuma, principalmente a de um bastão ridiculamente pequeno frente às suas lanças. Nessa parte da gravura, os soldados espanhóis são representados em maior número e seus ‘bastões’ são maiores e ainda têm uma lança na ponta. Além disso, ainda chegam montados em cavalos que lhes conferem maior altura, força e poder. Como abertura da edição inglesa⁴¹, a gravura expressa, antes mesmo da narração da conquista do México, qual exército e soberano devem ser reverenciados por serem mais poderosos. Essas observações podem ser vistas, como mais precisão, no recorte inserido a seguir.

⁴¹ A gravura abre a edição inglesa, sendo inserida antes da folha de rosto e do prefácio do tradutor.

Além dos elementos verticais, vemos também que os corpos dos indígenas são retratados de forma musculosa, havendo, em primeiro plano, a representação da força física, que pode ser ‘lida’ como contraste da ausência de razão. Esse juízo sobre os indígenas é repetido por Solís em diversas circunstâncias da narração. Os corpos musculosos representam, assim, o vitupério que se empenha sobre os costumes, a política e, principalmente, a religião desses povos, que é ajuizada como demoníaca, logo, propícia à deformação do corpo e do espírito. A representação dos corpos segue os preceitos pictóricos para retratar os povos do Novo Mundo, como observado na análise do retrato de Moctezuma no capítulo anterior.

No fragmento destacado sobre o encontro, não há a descrição pormenorizada das roupas que os indígenas, nem mesmo os nobres, vestiam, pois apenas são mencionadas as plumas que levavam como sinal de distinção social. A nudez, ainda que parcial, dos nobres, bem como dos índios em geral, também não é referida, como incita a figuração de seus corpos na imagem. Em seu texto, Solís descreve apenas a roupa de Moctezuma, aspecto que foi observado no capítulo anterior. Portanto, reafirmamos que a representação dos corpos e da vestimenta não imita a narração de Solís, mas sim os preceitos pictóricos para fazer ver, e reconhecer, os povos do Novo Mundo. Dentre a figuração dos indígenas na calçada, bem como dos nobres, vemos a anda em ouro reluzente e o pálio, ambos adornados com muitos detalhes para fazer ver o brilho com que Moctezuma e sua Corte se apresentam para receber os espanhóis.

O artífice e o gravador esmeram-se nos adornos para fazer brilhar tanto a anda quanto o pálio, que se destacam pelo ornamento das plumas. A anda imita um tipo de liteira em forma de poltrona que tem o pálio como cobertura; ambas são carregadas separadamente, cada uma por quatro nobres. Vemos, assim, que o encontro ganha contornos de cerimônia solene para evidenciar o poder do império de Moctezuma, que, de certa forma, é ofuscado pelo poder conferido pelo artífice e gravador ao exército de Cortés do lado oposto, principalmente pelas lanças em riste e pelos cavalos. Ademais, os astecas saem para receber Cortés com vestimentas de gala, enquanto os espanhóis são retratados com ênfase em seu poder bélico.

O jogo de luzes, com o claro e o escuro, além de provocar o efeito de perspectiva e relevo, faz com que o leitor admire os ornamentos da Corte mexicana, representada nos detalhes preciosos da anda e do pálio, como se fossem uma extensão da grandiosidade e do brilho do próprio Moctezuma. Como adverte Manuel Pires de Almeida:

“[...] a narração é curta nas excelências, visto não se poder alcançar com a escritura particularizar miudezas, que é coisa muito mais fácil

a quem usa de cores e sombras: sendo assim que o historiador oferece as coisas por maior, da mesma maneira que o pintor em virtude da arte descobre as mesmas tanto pelo miúdo que em nada falta.” (apud MUHANA, 2002, p. 79).

Desse modo, os adornos e o brilho da Corte asteca são excessivos se comparados à economia de ornamentos que representam o exército espanhol. Assim, a gravura figura a oposição entre os dois mundos a partir da censura e do elogio. Do lado direito, os indígenas que, nitidamente, não conhecem os preceitos do uso de adornos, assim como seu soberano, pois se vestem de forma ostensiva; do lado esquerdo, os espanhóis são representados de forma comedida e sem afetação, pois estão concentrados em seu dever de conquista dos povos indígenas.

A segunda parte narração e descrição de Solís é figurada, na gravura, entre o grupo de indígenas e o exército espanhol. No fragmento, o cronista afirma que Cortés fez um gesto de profunda submissão ao se aproximar de Moctezuma, que respondeu tocando a mão perto da terra e depois levando-a aos lábios. Essa cortesia foi uma novidade desproporcionada para os indígenas que presenciavam a cena, porque sabiam que seu soberano apenas dobrava a cerviz diante de seus deuses. Essa atitude é ajuizada por Solís como afetada soberba, pois Moctezuma não tinha razão suficiente para distinguir e reconhecer a essência da majestade, que não pode ser manchada com paixões que, em sua maioria, não são dignas de príncipes. Cortés aproveita a aproximação entre ambos para colocar no pescoço do soberano um colar de vidro, que imita diamantes e esmeraldas, reservado como presente para a primeira audiência. Esse movimento faz com que seus sobrinhos, os senhores de Iztacpalapa e Texcuco, evitem que Cortés toque o soberano, dando a entender que tal atitude não lhe é lícita. No entanto, segundo a narração de Solís, Moctezuma repreende a atitude dos sobrinhos porque aprecia o regalo, que lhe pareceu uma joia de inestimável valor; assim, retribui o gesto de Cortés com um colar que fazia parte de sua inestimável coleção. O gesto de Cortés colocando o colar no pescoço de Moctezuma é o escolhido para ser representado no centro da gravura. Assim, o artífice e o gravador colocam diante dos olhos do leitor – e espectador – mais uma oposição que é a desproporção dos regalos entre ambos. Enquanto Cortés presenteia o soberano asteca com um colar de vidro, o capitão espanhol é presenteado com uma joia verdadeira. Moctezuma ainda pensa se tratar de uma joia o que recebe de presente, segundo a narração de Solís, no entanto não podemos afirmar que não conhecesse a aparência e o valor das pedras preciosas.

Os olhos dos indígenas, como espectadores, e os do leitor estão voltados para essa cena, que é central, pois as primeiras descrições, desde a chegada ao lago, convergem para ela. A figuração do encontro ocupa a atenção da plateia, que a presencia na gravura, como também do leitor, pois sua representação se assemelha a uma cena de teatro, como preceituam os manuais retóricos para compor uma descrição de situação ou cena com *evidentia*. O encontro é retratado entre os suntuosos edifícios, cujos contornos emolduram a cena, em meio à calçada principal do México, ocupando a parte de mais prestígio da gravura. Um dos efeitos que singularizam a cena do encontro na representação da cidade é o movimento agregado pelo artífice e gravador, pois esta é a qualidade que mais a destaca. Cortés, por exemplo, está em pleno ato de colocar o

colar no pescoço de Moctezuma, sendo que suas pernas e seus pés, bem como sua capa levemente agitada, impõem movimento à ação. Um dos sobrinhos de Moctezuma, que está posicionado ao seu lado direito, é retratado em pleno ato de impedir que Cortés o toque, pois sua mão direita está ao alto. À figura de Moctezuma é agregado um sutil movimento nos pés e no joelho, enquanto seu sobrinho, do lado esquerdo, ao contrário das outras personagens, é retratado totalmente imóvel em uma postura de desagrado, pois tem os braços cravados na cintura.

A figuração imita a narração e descrição da cena do encontro que, com todas as cores, coloca-a diante dos olhos daquele que lê como se estivesse presente em um teatro

acompanhando a solenidade ao lado dos indígenas retratados na gravura. Após a descrição dessa cena, Solís conclui:

[...] El Razonamiento de Cortès fue breve, y rendido, como lo pedia la ocasion, y su respuesta de pocas palabras, que **cumplieron con la discrecion, sin faltar à la decencia**. Mandò luego al uno de aquellos dos Principes sus Colaterales, que se quedasse para conducir, y acompañar à Hernán Cortès hasta su Aloxamiento, y arrimado al otro, **bolvió a tomar sus Andas, y se retiró à su Palacio, con la misma pompa, y gravedad**.

Fue la entrada en esta Ciudad à ocho de Noviembre del mismo Año de mil y quinientos y diez y nueve, dia de los Santos Quatro Coronados Martyres; y el Aloxamiento que tenian prevenido, una de las Casas Reales, que fabricò Axayàca, Padre de Motezuma. [...] (1684, III, X, p. 220-222).

Com um caprichoso jogo de luzes, que causa deleite e admiração, a gravura imita a descrição com base nas mesmas qualidades que Solís atribui à cena, ou seja, com pompa e gravidade. De acordo com as exigências da ocasião, o cronista conclui que tanto Cortés como Moctezuma se trataram, nessa primeira audiência, com discrição sem faltar à decência. Ao final, indica a data de tão grandioso evento: oito de novembro de mil quinhentos e dezenove, dia dos *Santos Quatro Coronados Martyres*.⁴² Estabelecer uma relação entre a data do evento e o santo, ou santos, da igreja católica é um lugar-comum nas Histórias das Índias, bem como seus subgêneros, como crônicas, diários, cartas, relações, entre outros. Com essa menção, Solís responde as perguntas obrigatórias da descrição de coisas, ou situação, prescritas pelos manuais retóricos: por que, onde, quando, de que forma e por quem. A gravura, que imita a narração e descrição do encontro, é um ornamento apenas da edição inglesa, publicada em Londres em 1724, mas, de certa forma, complementa a série de ornamentos da edição castelhana de Bruxelas, publicada em 1704, pois figura um dos momentos mais representativos da conquista do México, cujas descrições anteriores convergem para ela. Ademais, nas entrelinhas, deixa entrever as ações posteriores que concretizam a vitória do exército espanhol.

⁴² Os quatro santos mártires coroados da igreja católica são Castório, Cláudio, Nicóstrato e Sinfrônio, escultores de Sirmium (antiga Iugoslávia) que se recusaram a esculpir uma estátua pagã para o imperador Diocleciano (243-305). São conhecidos como “mártires coroados” porque teriam sido amarrados vivos dentro de caixas de chumbo com uma coroa de pregos cravada na cabeça e jogados no rio. Na colina do Célio, em Roma, foi edificada uma igreja que é dedicada a eles: “Sancti Quatuor Coronati”.

3. A descrição das cenas e a imitação dos costumes indígenas

3.1. O templo de *Vitzzilipuztli*⁴³ e a prática do sacrifício

No tópico anterior, abordamos as descrições de lugar e suas figurações em três gravuras. Na última, a análise se estendeu à exposição da cena, ou situação, do encontro entre Hernán Cortés e Moctezuma que envolveu, além do atributo de lugar, o tempo, a ocasião, a causa, o modo, o instrumento, entre outros. A partir deste tópico, nos concentraremos nas descrições de três cenas e suas respectivas representações nas últimas gravuras que compõem os ornamentos do terceiro livro da *Historia de la conquista de México* publicada em Bruxelas em 1704. As duas primeiras contemplam o templo de *Vitzzilipuztli*⁴⁴ e a representação de um sacrifício; a segunda, as danças chamadas “*mitotes*”; e, na última, retornaremos à cena da prisão de Moctezuma, que encerra o Livro III e também a tese.

Como observado no início desse capítulo, as gravuras do terceiro livro contam com o emprego da técnica do *zoom*, ou seja, o leitor – e espectador – é levado a partir de uma imagem para dentro de outra que, por sua vez, é sua ampliação. Assim, a gravura do templo de *Vitzzilipuztli*, que é a primeira a ser analisada aqui, é um ampliação da anterior, ‘*La Villa de México*’. O templo não é totalmente visível na figuração de ‘*La Villa*’, havendo apenas um espaço amplo do lado direito do mercado de Tlatelulco com uma pirâmide ao centro que se aproxima da descrição de Solís. Na sequência da série de gravuras, o templo é o primeiro espaço dentro da cidade para onde o olhar do leitor é levado. Sua edificação foi motivo de grande admiração para Hernán Cortés, seus capitães e soldados. Assim, o discurso de Solís tem como fim colocar diante dos olhos do leitor o templo para afetá-lo com tal admiração. Além desse afeto, o cronista se vale dessas descrições para vituperar a religião e os rituais que envolvem a adoração dos deuses indígenas. Antes de iniciarmos a leitura, é útil revermos a técnica do *zoom*.

⁴³ Essa é a grafia usada na narração da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís, atualmente se grafia Huitzilopochtli. Procuramos manter, sempre que possível, a grafia da obra.

⁴⁴ Lembramos, uma vez mais, que os templos de Tenochtitlán são chamados por Hernán Cortés de mesquitas, em uma evidente relação com os espaços religiosos dos muçulmanos, como indicado no terceiro capítulo. Sobre o templo de *Vitzzilipuztli*, Cortés (1985, p. 134) afirma: “[...] y entre estas mezquitas hay una que es la principal, **que no hay lengua humana que sepa explicar la grandeza y particularidades de ella**, porque es tan grande que dentro del circuito de ella, que es todo cercado de muro muy alto, se podía muy bien hacer una villa de quinientos vecinos; [...] Hay bien cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tienen cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; **la más principal es más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla**.” Para Todorov (2006), o mecanismo de nomear espontaneamente os lugares de culto como “mesquitas” se propaga para designar qualquer templo destinado a uma religião não-cristã. Os conquistadores espanhóis “quando descobrem uma cidade um pouco mais importante, logo a chamam ‘o grande Cairo’”. Para o crítico, “as ilustrações da época dão igualmente um bom testemunho dessa projeção do familiar (por mais estranho que pareça) sobre o desconhecido.” Grifos nossos.

A elipse com transparência ao lado do mercado de Tlatelulco marca um espaço que se aproxima da descrição do templo de *Vitzzilipuztli*, pois figura uma pirâmide. Abaixo, o templo.

Logo no início da descrição do templo de *Viztzipuztli*, Dom Antonio de Solís aplica a censura tanto da religião professada pelos povos indígenas como também de seus sacerdotes. Também é nesse momento da narração que o cronista expõe e ajuíza sobre as fontes que segue para descrever os espaços de culto de Tenochtitlán:

Los Templos (si es licito darles este nombre) se levantavan sumptuosamente sobre los demás Edificios : y el mayor, donde residia la suma Dignidad de aquellos inmundos Sacerdotes, estava dedicado al Idolo *Viztzipuztli*, que en su lengua significava Dios de la Guerra, y le tenian por el Supremo de sus Dioses. Primacia de que se infiere, quanto se precisava de Militar aquella Nacion. El vulgo de los Soldados Españoles le llamava *Huchilobos*, tropezando en la pronunciación : y assi le nombra Bernal Diaz del Castillo, hallando en la Pluma la misma dificultad. **Notablemēte discuerdan los Autores en la descripcion de este sobervio Edificio.** Antonio de Herrera se conforma demasiado con Francisco Lopez de Gomara : **los que le vieron** entonces, tenian otras cosas en el cuydado, y los demás tiraron las lineas à la voluntad de su consideracion. **Seguimos al Padre Joseph de Acosta, y à otros Autores de los mejor informados.** (1684, III, XIII, p. 236).

A justificativa pela escolha de suas fontes é uma das formas de Solís estabelecer a fé, ou seja, a credibilidade, pelo que descreve e narra. Desse modo, Bernal Díaz del Castillo, por pertencer ao vulgo dos soldados, nomeia ao deus *Viztzipuztli* de *Huchilobos*,⁴⁵ transpondo para a *pluma*, ou seja, a escrita, a mesma dificuldade da pronúncia, razão pela qual não é digno de ser seguido nessa parte. Já Antonio de Herrera se conforma demasiado com Gómara. Além deles, aqueles que estiveram presentes na cidade do México e viram o templo ‘*tenian otras cosas en el cuydado*’; outros ainda expuseram o templo ao sabor de sua própria consideração. Em razão desses juízos, a obra do padre José de Acosta é a eleita como fonte principal, além de outros mais bem informados, os quais não são nomeados. Padre Acosta é membro da Companhia de Jesus como o próprio Solís, portanto, a escolha não é aleatória, pois ambos pertenceram à mesma ordem religiosa. Por ser, declaradamente, fonte seguida por Solís nessa parte da descrição, a obra de Acosta torna-se

⁴⁵ Nesse exemplo sobre a aproximação que Bernal Díaz faz do nome *Viztzipuztli*, vemos como o reconhecimento de uma palavra, totalmente estranha aos ouvidos, é feito por aproximação ao conhecido, nesse caso com “lobos”.

fundamental para compreender a representação do sacrifício na gravura seguinte à do templo, que é uma ampliação de seu topo. É provável que o artífice e o gravador tenham recorrido à *Historia* do padre para retratar essa prática, pois Solís se nega a descrevê-la por considerar que superstições, indecências e obscenidades mancham a narração da História.⁴⁶

A *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre José de Acosta foi publicada em Sevilha em 1590. Segundo Eduardo Natalino dos Santos,⁴⁷ essa obra foi uma das mais lidas sobre a América até o século XVIII, tendo sido traduzida rapidamente para diversas línguas após sua publicação. Por esse motivo, a *Historia* de Acosta se tornou uma das principais fontes de explicação, bem como conhecimento, sobre os deuses indígenas para o pensamento cristão ocidental e, posteriormente, para os trabalhos historiográficos do século XIX. Natalino adverte que Acosta utilizou-se fundamentalmente de material de segunda-mão, ou seja, de manuscritos produzidos por outros religiosos,⁴⁸ e teve como objetivo compor uma narrativa que situasse as novidades do mundo americano, e das Índias em geral, em meio das explicações cosmogônicas e históricas do cristianismo ocidental do século XVI.

Entendemos que a relação estabelecida pelos cronistas entre os deuses indígenas e a tradição do cristianismo ocidental, de acordo com a leitura de Natalino, também deve ser compreendida sob a luz da arte retórica; pois os cronistas e os leitores dos séculos XVI e XVII se comunicam retoricamente. Para o XVI, a escrita da História é observada a partir do esquema bíblico da instituição eclesiástica cristã. A verdade dos fatos expostos na narração não pode, nem deve, ser comprovada empiricamente, pois esta não é uma preocupação para os homens dessa época; a narração é construída a partir da repetição dos lugares-comuns que são reconhecidos pelos leitores. Nessas

⁴⁶ Como já comentado no primeiro capítulo, de acordo com Adma Muhana (2002, p. 47-48), na introdução do tratado de Manuel Pires de Almeida, é da alçada do juízo “saber fugir das inconveniências, saber quando usar da arte e quando fingir negligenciá-la, quando seguir a verdade e quando a natureza e quando encobri-las, o que eleger como matéria de pinturas e das poesias, como dispor concertadamente as palavras e as coisas; em suma, **o que falar e o que calar** [f.62]. É portanto a faculdade de julgar o que convém em cada obra, segundo o decoro, a conveniência e a observação dos costumes [f.61].” Grifos nossos.

⁴⁷ Em seu livro *Deuses do México indígena* – Estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas, Eduardo Natalino dos Santos aborda três crônicas religiosas espanholas do século XVI que abordaram os deuses mesoamericanos: *Historia general de las cosas de Nueva España* de frei Bernardino de Sahagún; *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme* de frei Diego Durán; e *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre José de Acosta. Esse trabalho se insere no campo dos estudos históricos e, segundo Natalino, pretende, entre outras coisas, mostrar que a aproximação entre os deuses dos povos da Mesoamérica (o termo refere-se à região cultural que abrange uma grande parte do México e da América Central) e os deuses da tradição ocidental, gregos e romanos, é antes fruto da forma como os espanhóis dos tempos coloniais entenderam e enquadraram os povos indígenas na explicação de mundo cristão do que de semelhanças reais.

⁴⁸ De acordo com Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 169), a principal fonte de José de Acosta parece ter sido a *Historia de la benida de los yndios a poblar el México*, manuscrito do jesuíta mexicano Juan de Tovar (1543-1626) que copiou ditados e discursos mexicas e os traduziu ao castelhano.

narrativas, os lugares pertencem, com frequência, à memória cristã e à antiguidade greco-romana, como já observado em análises anteriores. Como nos lembra Alfonso Mendiola (2003, p. 11), a arte retórica, quando atribui a propriedade de uma verdade a um enunciado, não se refere ao seu empirismo, mas sim à memória figurativa; isto é, para a retórica, algo é verdadeiro porque a sociedade não o esqueceu. É útil lembrar que repetir os lugares-comuns, bem como as citações das autoridades, é uma forma de constituir a verdade para os discursos produzidos nos séculos XVI e XVII.

Antes de mencionar e justificar suas fontes, Solís qualifica os templos da cidade do México de suntuosos, principalmente se comparados a outros edifícios, ou seja, os espaços destinados aos cultos dos deuses destacam-se pelo luxo, pela pompa e magnificência. No maior deles, destinado ao ídolo *Viztzipuztli*, residiam os sacerdotes, qualificados de imundos porque não respeitam as regras de decoro e decência que se deve ter nos cultos de acordo com a conduta cristã. Para Solís, os sacerdotes indígenas são responsáveis por estimular a barbárie com a realização de sacrifícios. O adjetivo imundo, que qualifica os sacerdotes, estende-se como juízo das próprias práticas, as quais devem ser vistas como repugnantes pelo leitor. Ainda de acordo com Solís, o nome *Viztzipuztli*, o mais supremo dos deuses, significa deus da guerra.⁴⁹ A comparação do ídolo asteca com Marte intensifica e amplifica o poder militar dos povos indígenas sob o comando de Moctezuma, o que contribui para singularizar e abrilhantar a conquista empreendida por Cortés e seu exército.

Após essa introdução, Solís descreve, de forma minuciosa, a entrada do templo de *Viztzipuztli* evidenciando a repugnância que causa tal visão:

Su primera mansion era una gran Plaza en quadro, con su Muralla de Silleria, labrada por la parte de à fuera con diferentes **lazos de Culebras encadenadas, que davan horror al Portico**, y estaban allí con alguna propiedad. Poco antes de llegar à la Puerta principal estava un **Humilladero, no menos horroroso**. Era de piedra con treinta gradas de lo mismo, que subian à lo alto; donde avia un genero de Azutea prolongada, y fixos en ella muchos Troncos de crecidos Arboles, puestos en hilera : tenian estos sus taladros iguales à poca

⁴⁹ A comparação empenhada por Dom Antonio de Solís está ausente de sua principal fonte: a *Historia* do padre José de Acosta, que afirma que o nome *Viztzipuztli* significa “*sinistra de pluma relumbrante*”. É difícil afirmar sobre a fonte de Solís para tal comparação. Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 219), ao tratar sobre esse deus indígena, expõe que frei Bernardino Sahagún o caracteriza como o principal deus que adoravam os mexicas e, explicitamente, relaciona-o a Hércules. A edição utilizada da *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre José de Acosta é a preparada por Edmundo O’Gorman. Segunda Edição. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.

distancia, y por ellos passavan de un Arbol à otro diferentes baras, ensartando cada una, por las sienes, algunas **Calaberas de hombres sacrificados; cuyo numero (que no se puede referir sin escandalo)** tenian siempre cabal los Ministros del Templo; renovando las que padecian algun destrozo con el tiempo. **Lastimoso Tropheo**, en que manifestava su rencor el Enemigo del Hombre : **y aquellos Barbaros** le tenian à la vista sin algun remordimiento de la Naturaleza, hecha devocion la **inhumanidad**, y desaprovechada, **en la costũbre de los ojos, la memoria de la muerte.** (1684, III, XIII, p. 236/237).

Como destacado, a descrição da entrada do templo põe, com *evidentia*, sua imagem diante dos olhos do leitor, buscando afetá-lo com o horror dessa visão. Esse sentimento é provocado, principalmente, pelo detalhamento de adornos da muralha, como os laços de cobras encadeadas que se estendem até o pórtico, intensificado pela sequência de caveiras do *‘Humilladero’*. A disposição das caveiras dos homens sacrificados é ajuizada por Solís como *‘Lastimoso Tropheo’*, pois impõe aos olhos a memória constante e insistente da morte até que esta inimiga do homem se torne costumeira. Essa descrição é suficiente para que Solís ajuíze os indígenas como bárbaros e evidencie sua inumanidade, sem que, para isso, se comprometa a narrar o sacrifício. Esses detalhes podem ser vistos na gravura, como mostram os recortes abaixo.

Acima, recorte da gravura com os detalhes do muro, do pórtico e *“Humilladero”*, os quais estão separados abaixo.

Na representação da entrada do templo, vemos as particularidades evidenciadas por Solís, como o muro talhado de cobras encadeadas, o pórtico e o “*Humilladero*”. Na imagem, as cobras ganham movimento e intensificam o horror aos olhos do espectador, pois provocam a sensação de que se erguem como se estivessem vivas. Esse efeito é alcançado pela técnica de luz e sombra, que, de acordo com leitura do tratado de Alberti, é capaz “de produzir os efeitos de maior e menor relevo, de criar, em suma, a ilusão da realidade tridimensional” (apud GRAYSON, 2009, p. 61). Esses ornamentos da entrada em pleno movimento são intensificados pela inserção de personagens indígenas de ambos os lados do ‘*Humilladero*’. Como destacado no recorte abaixo.

Do lado esquerdo, em primeiro plano, um deles está sentado em uma pedra e conversa com outro que aponta para o alto da pequena pirâmide, assim direciona o olhar do espectador para as ‘horrendas caveiras’, de acordo com o juízo de Solís. Ambos carregam suas armas, mas são retratados em posição de repouso com o semblante sereno apesar dos quadros ao redor, como as caveiras e, na imagem completa, o sacrifício no topo da pirâmide maior. Quando comparados o discurso e a gravura,

vemos que essa inserção faz com que o espectador seja afetado pelo horror de forma mais vigorosa, pois têm retratadas, diante de seus olhos, a calma e a serenidade dos dois indígenas frente àquelas representações que evidenciam a barbárie e a inumanidade que Solís lhes atribui. Essa sensação é reforçada pelos dois grupos de indígenas do lado direito que também são figurados com sua armas e com atitudes calmas e serenas. A inserção dessas personagens, ausentes da descrição do cronista, intensifica o horror para os olhos físicos se comparados ao que o olho intelectual do juízo lê pelas tintas de Solís.

Como observado, a figura do indígena que aponta para o *'Humilladero'* direciona o olhar do espectador para seu topo, onde estão as caveiras dos sacrificados. Em um movimento ascendente, nosso olhar é levado para a pirâmide maior, onde vemos a prática dos sacrifícios, a qual não é descrita por Solís para que a narração não seja manchada com indecências e obscenidades. Essa técnica pictórica aplicada na gravura imita o movimento do olhar, que pode ser considerado natural ou até mesmo cristão. As representações religiosas, bem como as celebrações, levam os fiéis, constantemente, a mirar do baixo para o alto, do humano ao divino. No entanto, na gravura, ao contrário do que acontece nas pinturas religiosas, o artífice rompe a expectativa do espectador, principalmente cristão, pois, no lugar mais elevado, em vez do sublime, há a representação do horror. Esse horror fica mais intenso do que no topo da pirâmide menor, onde, nessa relação, há apenas 'singelas' caveiras quando comparadas aos corpos no topo da pirâmide maior. Dessa forma, se estabelece a competição entre os horrores dos costumes indígenas, bem como entre o discurso e a gravura. A imagem assume seu lugar de primazia porque, ao contrário do cronista, o artífice e o gravador saciam a curiosidade do leitor e expõem, sem pudores, uma cena de sacrifício no topo da pirâmide, onde um corpo é aberto enquanto outro despenca pelas escadas. A representação é central na gravura, bem como o movimento do olhar, como mostra o recorte abaixo com as elipses, setas e transparências.

A cena do sacrifício é ampliada na gravura subsequente pela técnica do *zoom*. Antes de passar a ela, abordaremos a descrição dos pórticos e a imitação empenhada pelo artífice para fazer ver o topo do grande templo. Sobre os pórticos, Solís afirma que eram quatro para corresponder aos quatro ventos principais; essa relação dos rumos ou direções dos ventos nas edificações tem origem na antiguidade greco-latina. De acordo com Luciano Migliaccio e Maria Luiza Zanatta, essa representação iniciou-se na Grécia

com 2, 4, 8 e 12 rumos. No início do século XVI, eram 16 e, “na época do Infante D. Henrique, já se usava a rosa dos ventos com 32 rumos. Primeiramente, o rumo era associado à direção dos ventos e, só mais tarde, aos pontos cardeais”.⁵⁰ De acordo com Solís, no alto de cada pórtilco, havia quatro estátuas de pedra que recebiam reverências dos indígenas que delas se aproximavam. Do lado interno, estavam edificadas as habitações dos sacerdotes, as quais eram bem dispostas de forma a proporcionar espaço suficiente para que bailassem de oito a dez mil pessoas durante as festividades. Na imagem, vemos três dos quatro pórtilcos, a disposição das residências e alguns indígenas bailando enquanto são realizados os sacrifícios. Além dessas representações, a gravura também imita uma descrição de tempo, ausente no discurso de Solís, pois, a partir das sombras das habitações do lado esquerdo e do edifício do lado direito, o artífice determina uma parte do dia que se assemelha ao pôr do sol. Essas observações estão marcadas por elipses e setas na imagem abaixo.

⁵⁰ Esses são os comentários de Luciano Migliaccio e Maria Luiza Zanatta ao parágrafo XIV da carta de Rafael e Castiglione a Leão X sobre as ruínas de Roma. Migliaccio e Zanatta (2010, p. 91-92) ainda afirmam que “Vitruvius, logo no início do *De Architectura*, orienta sobre a escolha dos locais para a fundação das cidades e, após alertar sobre as condições de salubridade (calor, umidade, terra e ar) e se ocupar da orientação das ruas, descreve a direção dos ventos e provavelmente apresenta o desenho da rosa dos ventos”.

No interior desse espaço, no centro, está edificada, a céu aberto, uma meia pirâmide, que Solís chama de '*gran Maquina de piedra*' com "*los tres lados pendientes; y en el otro labrada la Escalera*" com 120 degraus, que marcam o quão alto era a 'máquina'. O uso de tal termo marca que os sacrifícios eram realizados em grande escala, o que, de fato, é evidenciado na narração de padre Acosta, que afirma que a cada evento desse porte eram sentenciados mais de 50 prisioneiros. No topo, em um pavimento de quarenta pés, adornado com jaspes e por um "*pretil con sus Almenas retorcidas, à manera de caracoles*", estão a pedra pontiaguda onde sacrificam os '*miserables*' e duas '*capillas*'. A maior é dedicada ao ídolo *Vitzilipuztli* e a menor a *Tlaloch*, que, segundo Solís, era de todo semelhante ao seu companheiro. A imitação da descrição do pavimento no alto da pirâmide e sua composição, em virtude da distância da perspectiva, é mais bem percebida na gravura posterior que expõe o sacrifício em primeiro plano tendo como pano de fundo a '*capilla*' de *Vitzilipuztli*.

Imitando a descrição de Solís, o artífice insere ao final da escada, no extremo de cada lado, duas estátuas de mármore com braços que expressam força e sustentam grandes candelabros de *'hechura extrordinaria'*. Na composição da gravura, ambas as figuras encarregam-se de delimitar a moldura da cena que acontece no centro do pavimento e que tem a *'capilla'* de *Vitztzilipuztli* em perspectiva. Seus corpos musculosos expressam a força, que é evidenciada no discurso do cronista, e a vestimenta segue os preceitos pictóricos que fazem ver, e reconhecer, os povos do Novo Mundo. Com o mesmo recurso aplicado na imagem anterior, o artífice acrescenta movimento às estátuas, principalmente nos gestos dos braços, nas pernas e no olhar, o que torna a imagem mais funesta do que a descrição de Solís. Essa sensação é intensificada, primordialmente, pelos olhos da estátua do lado direito, cujo mirar espreita, diretamente, o espectador.

Sobre a inserção de movimento na pintura, Alberti (2009, p. 115-116) defende que todos os corpos devem se movimentar de acordo com o que está disposto na história e adverte:

“Agrada-me que nela haja alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo, ou nos acene com a mão para ver, **ou ameace com a fisionomia irritada e com os olhos perturbados**, para que ninguém se aproxime, ou nos aponte para algum perigo ou coisa admirável, ou nos convide a chorar junto com ele ou a rir”.⁵¹

Assim, a estátua do lado direito mira fixamente o espectador, ligando-o com a encenação da prática do sacrifício. Alberti (2009, p. 116) preceitua que tudo o que os personagens pintados fazem entre si ou com o espectador “deve ser para ornamentar ou ensinar-nos a história”. Dessa forma, através do movimento e do olhar de ambas as estátuas, somos levados para o centro da gravura, onde nos deparamos com o sacrifício. A essa prática, Solís dedica poucas palavras: “Mas adelante una lossa verde, que se levantava cinco palmos del suelo, y rematava en Esquina, donde afirmavan por las espaldas al Miserable, que avian de sacrificar, para sacarle por los pechos el corazon”. Essa cena é representada de forma dramática na imagem, em primeiro plano e com detalhes que estão ausentes do breve discurso de Solís. No entanto, a cena pode ser lida e ‘vista’, com evidência, no Capítulo 20 – “*De los sacrificios horribles que usaron los mexicanos*” – do quinto livro da *Historia Natural y Moral de las Indias* do padre José de Acosta. Para acompanhar a imitação, bem como a competição entre o discurso e a imagem, inserimos o recorte da prática e, na sequência, a descrição do padre.

⁵¹ Grifos nossos.

De acordo com Acosta, o modo de sacrifício consistia em abrir o peito do sacrificado e arrancar o coração quando ainda estivesse vivo; depois o corpo era arremessado pelos degraus da escada, que ficavam banhados de sangue. Sobre a condução da prática e aqueles que a executavam, afirma:

[...] Lo cual para que se entienda mejor, es de saber que al lugar del sacrificio salían **seis sacrificadores constituidos en aquella dignidad; los cuatro para tener los pies y manos del que había de ser sacrificado, y otro para la garganta, y otro para cortar el pecho y sacar el corazón del sacrificado.** Llamaban a éstos *chachalmua*, que en nuestra lengua es lo mismo que ministro de cosa sagrada; era esta una dignidad suprema, y entre ellos tenida en mucho, la cual se heredaba como cosa de mayorazgo. **El ministro que tenía oficio de matar**, que era el sexto de éstos, era tenido e reverenciado como supremo sacerdote o pontífice, el nombre del cual era diferente, según la diferencia de los tiempos y solemnidades en que sacrificaba, asimismo eran diferentes las vestiduras cuando salían a ejercitar su oficio en diferentes tiempos. El nombre de su dignidad era *papa* y *topilzin*; **el traje y ropa era una cortina colorada a manera de dalmática, con una flocaduras por orla; una corona de plumas**

ricas verdes y amarillas en la cabeza, y en las orejas unos como sarcillos de oro, engastadas en ellos unas piedras verdes, y debajo del labio, junto al medio de la barba, una pieza como cañutillo de una piedra azul. Venían estos seis sacrificadores, el rostro y las manos untados de negro muy atezado; **los cinco traían unas cabelleras muy encrespadas y revueltas, con unas vendas de cuero ceñidas por medio de las cabezas,** y en la frente traían unas rodelas de papel, pequeñas, pintadas de diversos colores, **vestidos con unas dalmáticas blancas labradas de negro.** Con este atavío se revestía en la misma figura del demonio, que verlos salir con tan mala catadura ponía grandísimo miedo a todo el pueblo. **El supremo sacerdote traía en la mano un gran cuchillo de pedernal, muy agudo y ancho; otro sacerdote traía un collar de palo labrado a manera de culebra.** Puestos todos seis ante el ídolo, hacían su humillación, y poníanse en orden junto a la **piedra piramidal que arriba se dijo que estaba frontero de la puerta de la cámara del ídolo.** Era tan puntiaguda esta piedra, que echado de espaldas sobre ella el que había de ser sacrificado, se doblaba de tal suerte que dejando caer el cuchillo sobre el pecho, con mucha facilidad se abría un hombre por medio. Después de puestos en orden estos sacrificadores, sacaban todos los que habían preso en las guerras, que en esta fiesta habían de ser sacrificados, y muy acompañados de gente de guardia, subíanlos en aquellas largas escaleras, todos en renglera y desnudos en carnes, al lugar donde estaban apercebidos los ministros, y en llegando, cada uno por su orden **los seis sacrificadores lo tomaban uno de un pie y otro del otro, uno de una mano y otro de otra, y lo echaban de espaldas encima de aquella piedra puntiaguda, donde el quinto de estos ministros le echaba el collar a la garganta y el sumo sacerdote le abría el pecho con aquel cuchillo,** con una presteza extraña, arrancándole el corazón con las manos, y así vaheando se lo mostraba al sol, a quien ofrecía aquel calor y vaho del corazón, y luego volvía al ídolo, y arrojábaselo al rostro; **y luego el cuerpo del sacrificado le echaban rodando por las gradas del templo con mucha facilidad, porque estaba la piedra puesta tan junto a las gradas que no había dos pies de espacio entre la piedra y el primer escalón, y así con un puntapié, echaban los cuerpos por las gradas abajo.** [...] (1962, V, XX, p. 251-252).

Da longa descrição empenhada por Acosta, cujo fim é pôr diante dos olhos físicos o que lemos, ou seja, adornar seu discurso com a virtude da *evidentia*, o artífice e o gravador encenam a parte que nos parece mais crucial: o momento de ação do ‘*supremo sacerdote*’, quando o sacrificado está na posição final para ter o peito aberto para que seu coração seja arrancado. Essa cena afeta de forma mais contundente o leitor e o espectador, pois intensifica o horror de tal prática, sentimento que está evidenciado, repetidamente, na descrição que Solís empenha do templo de *Viztzipuztli*. Além da ação, a gravura imita aspectos da vestimenta e da postura dos sacerdotes que, na representação, são reduzidos a cinco e não seis como narra Acosta. Ainda que o número seja distinto, as cinco ações são figuradas na imagem. Do lado direito, dois seguram as pernas do sacrificado enquanto do esquerdo dois seguram os braços, sendo que um destes é quem coloca o colar ‘*de palo labrado a manera de culebra*’ na garganta do sacrificado, como mostra o recorte abaixo.

Embora tenhamos cinco sacerdotes representados na gravura ao invés de seis, todas as ações descritas são figuradas para tornar a imagem tão vigorosa quanto a narração do sacrifício. Além da ação dos sacrificadores, as vestimentas imitam, com

apuro, a descrição de Acosta; assim, o ‘*supremo sacerdote*’ traja uma túnica de mangas amplas e curtas com adornos na bordas, na cabeça leva uma coroa de plumas e nas orelhas uma argola de ouro. Como essa parte se mescla com os ornamentos do piso, não é possível ver, com clareza, os detalhes dessa argola. Os outros trajam túnicas brancas mais simples e levam uma espécie de faixa de couro na cabeça que, na imagem, faz com que pareçam calvos; na parte mais baixa, perto do pescoço, vemos os cabelos encrespados e revoltos.⁵² O corpo do sacrificado é figurado com uma leve inclinação para trás em função de estar apoiado sob a pedra pontiaguda e puxado pelo colar no pescoço, como ressaltado por Acosta. Essa curvatura facilita o trabalho do ‘*supremo sacerdote*’ que apenas deixa ‘*caer el cuchillo sobre el pecho*’ para abrir um homem ao meio. Esses detalhes podem ser vistos com mais exatidão nos recortes abaixo.

⁵² A gravura imita a descrição de Acosta que afirma que os cinco índigenas que acompanhavam o sacerdote “*traían unas cabelleras muy encrespadas y revueltas*”. É curioso que os índios sejam descritos com cabelos crespos, que, normalmente, é uma qualificação usada para descrever os negros. Não podemos afirmar que haja uma relação direta, mas causa estranheza esses detalhes e sua figuração na imagem.

Essa prática do sacrifício, conforme a representação na gravura, era realizada sobre a pedra piramidal localizada diante da “*capilla*” de *Viztzilipuztli*, como descreve Acosta e também Solís. A composição e os ornamentos da capela complementam o horror da prática. É útil vermos o recorte dessa parte dedicada ao ídolo para acompanhar a imitação da descrição de Solís sobre sua figura.

Para representar *Viztilipuztli*, o artífice e gravador compõem a ‘*capilla*’ em forma de cúpula bem ao estilo da arquitetura europeia, ou melhor, da Península Itálica. Em sua carta a Leão X, Rafael comenta que a arquitetura de seus dias tem despertado muito a ponto de se aproximar da grandíssima arte e bela maneira dos antigos, ainda que os ornamentos ainda não sejam de materiais tão valiosos quanto eram na época do Império Romano. Já a arquitetura, após a invasão dos godos, é considerada a mais inglória, pois seus edifícios são totalmente desprovidos de graça, como já observado anteriormente. De acordo com Migliaccio e Zanatta, em nota a esses comentários de Rafael, os romanos revolucionaram as técnicas de construção com a utilização repetida do arco, da abóbada e da cúpula, ainda que tenham adotado o léxico da arquitetura grega. Dessa forma, as arcadas e as abóbadas representam a característica essencial da arquitetura romana, sendo amplamente reproduzidas. Essas características são retomadas, principalmente na Península Itálica,⁵³ a partir do final do século XIII e a partir do XIV, como mostra, por exemplo, a gravura realizada por Giuseppe Zocchi, em 1744, da catedral de Florença que já foi inserida anteriormente. Aqui, apenas o recorte do domo ressalta a imitação que se empenha na “*capilla*” de *Viztilipuztli*.

⁵³ De acordo com Luciano Migliaccio (2010, p. 17-18), o papa Leão X, diferentemente de seu antecessor Júlio II, procurou equilibrar “o poderio espanhol favorecendo o rei da França, Francisco I, e ao mesmo tempo **estendendo a influência cultural da corte de Roma até os países do norte da Europa**, nos quais a sua autoridade começava a ser ameaçada pela influência erasmiana e pela eclosão da Reforma. O papa não avalia ainda em toda a sua força o impacto desse evento, no entanto **preocupa-se em enviar a Bruxelas, sede da corte do futuro imperador Carlos V, os desenhos de Rafael para a realização das tapeçarias para a Capela Sistina**. Roma se tornará assim um centro que fascina os artistas flamengos, impelindo-os a buscar o contato com a arte antiga e com os novos mestres italianos. Por outro lado, **na Espanha, mecenas ligados a Roma começam a encomendar obras destinadas a criar versões locais dos modelos romanos**. Em 1518, Bartolomé Ordóñez, vindo de Nápoles, onde trabalhara no círculo de Sannazaro e da Academia Pontaniana, idealiza o grande coro da Catedral de Barcelona, introduzindo de forma contundente a linguagem romana no reino de Aragão. Pouco depois, as suas obras para a corte em Granada e para o túmulo do cardeal Cisneros na Universidade Complutense de Alcalá de Henares, ao lado das intervenções do seu sócio, Diego de Siloé, na catedral de Burgos, provocarão intensas reações no reino de Castela. **Em Flandres, como na França e na Espanha, surgem então interpretações do estilo romano**, frequentemente inspiradas na exuberante decoração *all’antica* do manufaturados marmóreos exportados pelos escultores italianos, ou, em alguns casos, na própria decoração grotesca do ateliê romano de Rafael”. Grifos nossos.

Imitando o modelo de arquitetura da antiga arte romana, refluída ao longo do renascimento, o artífice e o gravador concebem um altar indígena dentro de uma cúpula no alto da meia pirâmide onde eram realizados os sacrifícios. Ainda que o estilo arquitetônico, bem como os adornos, remeta o espectador a um estilo conhecido, a figura do ídolo desfaz de imediato a sensação de familiaridade, pois imita a descrição empenhada pelo cronista, cujo fim é afetar o leitor com o horror de tal visão. Assim descreve Solís a ‘*capilla*’ e o ídolo *Viztziliputzli*:

[...] Y en la frente una **Capilla** de mejor fabrica, y materia; **cubierta por lo alto con su Techũbre de maderas preciosas** : donde tenian el Idolo sobre un Altar muy alto, y detrás de Cortinas. **Era de figura humana** : y estava sentado en una silla (con apariencias de Trono) fundada sobre un **Globo azul**, que llamavan Cielo; **de cuyos lados salian quatro Varas con cabezas de Sierpes**, à que aplicavan los ombros, para conducirle quando le manifestavan al Pueblo. Tenia sobre la cabeza un Penacho de plumas varias; en forma de Paxaro, con el pico, y la cresta de oro bruñido; **el rostro de horrible severidad, y mas afeado con dos fajas azules**, una sobre la frente, y otra sobre

la nariz. En la mano derecha una **Culebra** ondeada, q le servia de **Baston**, y en la izquierda quatro Saetas, que veneravan como traídas del Cielo, y una Rodela con cinco plumages blancos, puestos en Cruz, **sobre cuyos adornos, y la significacion de aquellas insignias, y colores, dezian notables desvarios, con lastimosa ponderacion.** (1684, III, XIII, p. 237/238).

A descrição faz com que o leitor se ponha diante de um ídolo de figura humana, sentado em uma cadeira que se assemelha a um trono, cujo rosto é qualificado por uma aparência de *'horrible severidad'*. Em virtude de faixas azuis que traz sobre a fronte e o nariz, suas feições se tornam ainda mais enfeadas.⁵⁴ Como é um ídolo com suprema autoridade sobre aqueles povos, carrega na mão direita um bastão, que, segundo Solís, tem a forma de cobra. Ao imitar essa imagem, o artífice supera a visão de horror ao retratar *Viztzipuztli* desnudo, sentado com as pernas cruzadas em um trono que tem as laterais também em formato sinuoso de cobra. Essas ondulações acrescentam movimento a uma imagem que, na descrição, nos parece estática. Tal recurso pictórico afeta o espectador com sentimentos de aversão e repulsa. Como vemos, com mais exatidão, no recorte abaixo.

⁵⁴ É útil lembrar que azul é a cor do manto de Nossa Senhora que, em muitas de suas representações, se sustenta sobre um globo (a Imaculada Conceição). Esses detalhes, sutis, causam mais horror ao leitor – e espectador –, principalmente cristão, pois vilipendiam uma imagem sagrada da maior pureza.

Na gravura, o ídolo ainda é adornado com joias ao redor de seu corpo, provavelmente como forma de ostentar seu poder, um penacho na cabeça e um escudo na mão esquerda com as *'saetas'*. Ao fundo, as cortinas nos remetem ao lugar-comum pictórico dos retratos, que indica a nobreza daquele que é retratado. Na comparação entre imagem e discurso, vemos que o artífice não insere as quatro varas com cabeças de serpentes no globo azul. Como solução, duplica as figurações das cobras nas laterais da cadeira em forma de trono. Na edição toscana, também temos a imagem de *Vitzliputzli*, que, em forma de vinheta, encerra o terceiro livro. Essa vinheta imita, de forma mais próxima, a descrição de Solís. É provável que tenha sido um dos modelos para a gravura da edição de Bruxelas.

Na representação toscana de *Vitzliputzli*, se comparada à de Bruxelas, vemos que não há o movimento das cobras que comove, a partir dos afetos, de forma mais intensa o leitor e espectador com o horror que Solís repete, insistentemente, na descrição do templo e do ídolo. Na competição entre a gravura e o discurso, bem como entre as representações, a do templo supera tanto a descrição quanto a vinheta, fundamentalmente em função do movimento que o artífice impõe com o jogo de luzes e sombras que produz o efeito de relevo e ilusão da realidade tridimensional.

Para finalizar a descrição do templo, Solís traz à luz o companheiro de *Vitzliputzli*, *Tlaloch*.⁵⁵ Para o cronista, os indígenas tratavam os dois ídolos como irmãos e amigos entre si, pois dividiam os patrocínios da guerra. Ambos eram iguais no que se refere ao poder e uniformes na vontade. Por esses motivos, quando sacrificavam uma vítima, ofereciam-na tanto a *Vitzliputzli* quanto a *Tlaloch* e davam graças pelos sucessos com equilíbrio na devoção.⁵⁶ No último parágrafo da descrição,

⁵⁵ Essa relação está baseada na fonte de Solís, padre José de Acosta, como também na *Historia de las Indias* do frei dominicano Diego Durán. De acordo com Eduardo Natalino dos Santos (2002, p. 213), “Durán centra sua descrição nos aspectos de Tlaloc presentes em Tenochtitlan, sobretudo no Templo Maior, e classifica-o como companheiro de templo de Huitzilopochtli.”

⁵⁶ Em seu livro *Deuses do México Indígena*, Eduardo Natalino dos Santos trata, com grande alcance, da relevância de *Vitzliputzli* (Huitzilopochtli) para os astecas. Em um rápido percurso pela História mexicana por meio de suas fontes e a partir da comparação dessas informações com outros relatos e dados arqueológicos, Natalino (2002, p. 69-72) afirma: “Em 1111 d.C., os astecas deixaram sua terra de origem, Aztlan, impulsionados pelas promessas do sacerdote Huitzilopochtli, por um excesso populacional que parece ter esgotado as limitadas possibilidades alimentares da região e pela condição de *servidores* (*macehualtin*) em que viviam sobre o comando de outra etnia que era tratada

repetindo a disposição circular de seu discurso, Solís retorna à censura da religião e dos rituais indígenas:

El ornato de ambas Capillas, era de inestimable valor, colgadas las paredes, y cubiertos los Altares, de Joyas , y Piedras preciosas, puestas sobre plumas de colores. Y avia de este genero, y opulencia ocho Templos en aquella Ciudad; siendo los menores mas de dos mil, donde se adoravan otros tantos Idolos, diferentes en el nombre, figura, y advocaciõ. Apenas avia calle sin su Dios tutelar; **ni se conocia calamidad entre las pensiones de la Naturaleza, que no tuviesse Altar, donde acudir por el remedio. Ellos se fingian, y fabricavan sus Dioses, de su mismo temor;** sin conocer, que enflaquecian el poder de los unos, con lo que fiavan de los otros: **y el Demonio ensanchava su Dominio por instantes : violentissimo Tirano de aquellos Racionales, y en pacifica possession de tantos Siglos. O permissiones inexcrutables del Altissimo!** (1684, III, XIII, p. 238).

Os deuses indígenas são vistos como calamidades da natureza, cujos templos estavam espalhados pela cidade do México, pois sempre havia um altar, ainda que pequeno, onde era possível acudir. Para Solís, esses deuses eram fabricados pelo temor dos indígenas e alimentavam a presença do demônio naquelas terras; este violentíssimo tirano se aproveitava desses equívocos para dilatar seu domínio. Essas permissões eram cedidas pelo próprio Altíssimo e por isso difíceis de compreender, aliás como tudo que envolvem os misteriosos desígnios de Deus para os cristãos. Desse modo, Solís finaliza a descrição do templo de *Viztziputzli* fazendo uso do lugar-comum da presença do demônio no Novo Mundo, pois apenas sua nefasta existência podia explicar tantos equívocos. Conforme comentado no primeiro capítulo da tese, uma pintura portuguesa anônima do século XVI, que retrata o inferno, veste a cabeça do demônio com um

como *tlatoque* (governantes) e *pipiltin* (nobres). Os astecas – assim se autodenominavam até então – iniciaram uma longa migração que terminaria com a fundação de Tenochtitlan em uma ilha do Lago Texcoco, em 1325, local que lhes foi assinalado por Huitzilopochtli e onde se tornariam *pipiltin* e *tlatoque* dos habitantes da região.” Durante a migração, os astecas passam por “Coatepec ou *Cerro das Serpentes*, localidade situada próxima a Tula e que, como a antiga Aztlán e a futura Tenochtitlan, localizava-se no meio de um lago artificial. Neste local, Huitzilopochtli teria nascido novamente e iniciado o costume de exigir sacrifícios humanos”. Esses fragmentos mostram o quanto *Viztziputzli* era, de fato, relevante para o passado dos astecas, no entanto, os motivos narrados pelos indígenas estão de todo ausentes das narrativas espanholas. Natalino adverte que as Histórias religiosas, bem como os missionários, privaram a cosmogonia e os deuses mesoamericanos de algumas de suas principais características. Como Solís se baseia nesses relatos para compor sua *Historia*, é esperado que repita os mesmos lugares-comuns. Como nosso propósito não se estende a buscar alguma verdade nas narrações, pois acreditamos que esta é sempre construída pelo discurso, não nos alongaremos na comparação das descrições dos deuses indígenas. Para conhecer mais sobre sua relevância para os povos indígenas, indicamos a obra publicada por Natalino que é fruto de sua pesquisa de mestrado.

atributo indígena, ou seja, um lugar-comum pictórico da presença maligna do diabo nos costumes dos povos além-mar.

A escrita da História tem sua base no esquema bíblico, pois a verdade dos fatos, principalmente a que se refere ao deuses, não pode ser comprovada, conforme observado em outros momentos. A descrição, bem como a narração, é construída a partir da repetição dos lugares-comuns da memória cristã e estes a tornam verdadeira. Nas gravuras, esses lugares-comuns, agora pictóricos, são repetidos, amplificados e intensificados para superar o discurso e comover o leitor e espectador a partir dos afetos com a visão de uma imagem que apenas se formava a partir da leitura. Nas gravuras em que o templo e o sacrifício são representados, o artífice e o gravador não poupam o leitor dos detalhes e, assim, imprimem uma imagem que busca afetá-lo com o horror dessas práticas que são justificadas pela presença do demônio, que, de certa forma, se faz presente na gravura pela imagem excessiva e ostensiva do ídolo.

3.2. O divertimento e as danças chamadas “*Mitotes*”

Após as representações do templo de *Vitzzilipuztli* e da cena do sacrifício, que configuram momentos de êxtase⁵⁷ dentro da série de gravuras, o leitor se depara com a imagem estática de um mapa. Com essa estratégia editorial, temos, em oposição aos movimentos e intensos afetos das imagens anteriores, um efeito de imobilização, em que é imposta uma pausa, ou respiro, como forma de confortar o leitor da tensão das últimas cenas, as quais são excessivamente fortes.⁵⁸ A pausa é curta, pois, na sequência, deparamo-nos com a gravura que figura os divertimentos em Tenochtitlán, mais precisamente as danças chamadas *mitotes*. Nessa imagem, os movimentos alcançam o mais alto grau, pois são mais vigorosos do que nas anteriores; os indígenas são retratados em contínuo estado de alegria e êxtase, afetos que contribuem para perturbar as paixões da alma do leitor e espectador.

A descrição das danças *mitotes* pertence ao capítulo XV que, além das festas, trata das maneiras como Moctezuma era servido à mesa e sobre suas audiências. Após descrever uma das refeições no palácio, Solís narra que havia o costume de entrar os músicos para divertir o soberano. Assim, ao som de flautas e caracóis, cantavam composições em vários metros, os quais tinham cadência e número próprios. O tema versava, comumente, sobre acontecimentos passados que envolviam os mais velhos e também os feitos memoráveis de seus soberanos. Essas canções também eram recitadas nos templos e ensinadas às crianças desde a mais tenra idade para que não se esquecessem das façanhas de sua nação. Solís ajuíza que essas composições tinham o mesmo ofício da História, principalmente para aqueles que não compreendiam as pinturas e hieróglifos dos Anais.⁵⁹

Para eventos maiores, como os bailes, havia cantilenas alegres com estribilhos e repetições; esse gênero de música era mais ruidoso porque tinha como fim entusiasmar os indígenas, que, segundo Solís, eram demasiadamente inclinados a esse gênero de regozijo e a outros espetáculos. As festas públicas, por exemplo, aconteciam quase todas as tardes em algum dos bairros de Tenochtitlán. Às vezes contavam com a

⁵⁷ Usamos o termo com o mesmo sentido de Gérard Genette (1962, p. 224) ao tratar de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert: “no duplo sentido de arrebatamento contemplativo e de suspensão do movimento narrativo”. Em nossa leitura, há a suspensão, por um momento, da representação do horror dos costumes indígenas.

⁵⁸ A ideia dessa imobilização está baseada na leitura do ensaio de Gérard Genette (1962, p. 223) que afirma: “[...] esse efeito de imobilização por ser menos maciço é talvez mais sensível numa obra como *Bovary*, onde uma tensão dramática, embora muito forte, é incessantemente reprimida por pausas descritivas de uma admirável gratuidade”.

⁵⁹ Eduardo Natalino dos Santos (2009, p. 26) trata de alguns desses manuscritos em sua tese de doutorado, publicada em 2009 sob o título *Tempo, Espaço e Passado na Mesoamérica*. Natalino nomeia esse material como escritos pictográficos, ao invés de pictográficos, porque acredita que esse termo evoca explicitamente a combinação entre elementos pictóricos e glíficos, a qual era uma das principais características do sistema de escrita mixteco-nahua.

participação dos nobres e, em outras ocasiões, apenas dos populares. Durante a estadia dos espanhóis na cidade, essas festas foram mais frequentes e solenes para acolher melhor Cortés e seu exército. Moctezuma fomentava e assistia aos espetáculos ainda que tal postura fosse contra o estilo de sua austeridade. Solís ajuíza que a atitude do soberano evidencia sua ambição: *“como quien deseava, con algun genero de ambicion, que se contassen los ejercicios de la ociosidad entre las grandezas de su Corte”*. Com essa censura, inicia-se a narração, bem como descrição, das danças *Mitotes*, que são imitadas pelo artífice na gravura. Antes de lermos a imagem, é útil vê-la.

Ainda que o título inserido na gravura seja “*Danças llamadas Mitotes*”, percebemos que há uma série de pequenos espetáculos simultâneos que não se restringem à descrição dessas danças. Em comparação com as imagens analisadas anteriormente, nessa, o movimento chega ao seu ápice, pois a imagem representa os divertimentos que envolvem, segundo Solís, ‘*innumerable muchedumbre*’. Em um primeiro olhar, é possível reconhecer os lugares-comuns pictóricos de vestimenta que fazem ver os povos do Novo Mundo. A forma de emoldurar a cena também chama a atenção, pois se repete em imagens anteriores; nesse caso, parece-nos um cacauero inserido do lado direito. Com relação à vestimenta, o indígena retratado em primeiro plano em cima do ombro de outro leva o penacho na cabeça, sob a saia de penas uma espécie de calça e muitas joias como adornos; logo, é provável que pertença à nobreza. Já aquele que o carrega não expõe os mesmos adornos, portanto não pertence à mesma classe, mas ainda pode ser considerado nobre, pois os populares são retratados desnudos na gravura. Essas primeiras impressões levam o leitor – e espectador – a reconhecer que se trata de uma festa em que se mesclam nobres e populares, aliás, como ressalta Solís.

O nobre adornado por joias, retratado isoladamente no alto, mira diretamente o espectador – e também leitor –, assim, uma vez mais, temos o recurso de tragar aquele que vê para dentro da imagem, unindo-o à história. No entanto, as feições da dupla em primeiro plano causam aversão, ainda que a sensação do todo seja de êxtase e alegria. O sentimento de repulsa é despertado pela falta de proporção no desenho dos corpos de ambos os indígenas. Como no retrato de Moctezuma, as regras de proporção não são observadas; essa ‘deformação física’ aplicada aos retratos dos indígenas amplifica a falta de razão atribuída a eles na narração da *Historia*. Assim, evidencia-se que se trata de homens asoberbados pelos vícios, por isso deformados. A deformação é amplificada principalmente nos retratos dos nobres, que são os responsáveis por estimular divertimentos que são ajuizados como ‘*locuras*’ por Solís, portanto, sem razão.

Como comentado, Solís adverte para o fato de que a realização das festas se intensificou durante a estadia dos espanhóis em Tenochtitlán, inclusive com a constante presença de Moctezuma. Na descrição das danças *mitotes*, como veremos a seguir, não é mencionada a presença de Cortés e seus soldados nessas festas, no entanto, a gravura figura essa presença, pois insere uma caravela ao fundo. Desse modo, espelha o olhar do leitor – e espectador – que, como ajuíza o cronista, se defronta com essa ‘*locura*’, embora, aparentemente, as *mitotes* pareçam mais ordenadas que outras.

Essa dança – *mitotes* – é considerada como um gênero de destaque dentre as festas indígenas, razão pela qual, Solís a destaca:

La mas señalada entre sus Fiestas era un genero de **Danzas, que llamavan Mitotes: componianse de innumerable muchedumbre**, unos vistosamente adornados, y otros en trages, y figuras extraordinarias. **Entravan en ellas los Noble, mezclandose cõ los Plebeyos en honor de la Festividad** : y tenian exemplar de aver entrado sus Reyes. **Hazian el son dos Atabales de madera concaba, desiguales en el tamaño**, y en el sonido: bajo, y tiple, unidos, y templados, no sin alguna conformidad. Entravan de dos en dos, haziendo sus mudanzas : **y después formavan corro, hiriendo todos à un tiempo la Tierra, y el Ayre con los pies, sin perder el compás**. Cansado un corro, sucedia otro con diferentes saltos, y movimientos; **imitando los Tripudios, y Coreas, que celebrò la Antigüedad**; y algunas vezes se mezclavan todos en alegre inquietud, hasta que mediando los brindis, **y venciendo la embriaguez (de que se hazia gala en estos dias) cessava la fiesta, ò se convertia en otra locura menos ordenada**. **Juntavase otras vezes el Pueblo en las Plazas, ò en los Atrios de sus Templos à diferentes espectaculos, y juegos. [...] Tenian hombres agilissimos, que bailavan, sin Equilibrio, en la Maroma; y otros, que hazian mudanzas, y bueltas, con segundo Baylarin sobre los ombros. [...]** (1684, III, XV, p. 248/249).

Com a leitura atenta dos fragmentos, é possível perceber que, de fato, a gravura figura outros espetáculos que não fazem parte, obrigatoriamente, das danças *mitotes*. Um deles é retratado em primeiro plano, que seria o nobre bailando em cima dos ombros de outro; e o outro mais ao fundo, momento em que os indígenas bailam sobre uma corda estirada entre dois pontos, ou seja, a *maroma*. Além dessas particularidades, nos chama a atenção, na imagem, uma *maroma* em primeiro plano do lado esquerdo, que não é mencionada na descrição, que pode ser outra forma de divertimento ou jogo, e uma rede de dormir ao fundo, como mostram os recortes abaixo.

Do lado esquerdo, indígenas bailam na *maroma* e, do lado direito, a rede de dormir. Acima, um outra forma de *maroma* que parece servir de divertimento ou jogo.

Ainda que sejam figurados outros espetáculos, as danças “*Mitotes*” ocupam boa parte da composição da gravura. Como descreve Solís, o baile consistia em entrar de dois em dois fazendo determinados saltos até formar um círculo sem perder o compasso. Assim que um grupo se cansava, outro iniciava um novo círculo com saltos e movimentos diferentes. É exatamente essa simultaneidade que o artífice transfere, não sem maravilha, para a gravura e, nessa imitação, supera o discurso e a imaginação do leitor – e espectador –, pois o afeta com a precisa sensação de loucura ordenada, como evidenciam as elipses na imagem.

Com a mesma precisão, os *atabales* de madeira côncava e desiguais no tamanho são figurados no centro da gravura, pois o som emitido deve se propagar de forma uniforme e alcançar todos os grupos que bailam as *mitotes*. A percussão contribui para a leitura de que se trata de povos primitivos, principalmente para um leitor – e espectador – discreto, acostumado a melodias mais refinadas.

A comparação que Solís empenha dos movimentos e saltos indígenas nas danças *mitotes* com os *‘Tripudios, y Coreas, que celebrò la Antigüedad’*⁶⁰ parece estar

⁶⁰ Solís não distingue se trata aqui da antiguidade romana ou grega, ou de ambas. O termo “coreia”, segundo Houaiss, refere-se à dança acompanhada de cantos comuns na Grécia antiga.

figurada na imagem, ainda que de forma sutil. Do lado direito, entre as folhagens do que parece ser um cacauieiro, há uma figura feminina, de cabelos claros e ondulados, que nos remete à uma mulher europeia, provavelmente da antiguidade greco-latina. Essa relação nos parece possível em razão do bracelete no braço esquerdo e de uma espécie de elmo na cabeça. Sobre sua nudez, ainda que, em um primeiro momento, pareça estar desprovida de qualquer vestimenta, não podemos confirmar tal impressão, pois, ao espectador, só é permitido ver os seus ombros; estes, sim, estão nus. Assim, não há como comprovar se leva alguma veste que lhe cobre a parte da frente do corpo. Sua posição, de costas olhando os diversos espetáculos, é a mesma do leitor e do espectador.

É pertinente destacar que Solís se vale das descrições das festas para repetir as constantes censuras à tirania de Moctezuma. Como já observado, a disposição, a

dispositio, de sua narração é circular,⁶¹ ou seja, descreve os costumes e as ações dos indígenas para vituperar seu soberano, pois ele não os governa com justiça e prudência ao estimular desvarios como os rituais de sacrifício e os divertimentos:

Raros eran los días, en que no huviesse alguna fiesta, que alegrasse la Ciudad; y Motezuma gustava de que se frequentassen los bayles, y los regozijos, no porque fuessen de su genio, **ni dexasse de conocer los inconvenientes, que se perdonan, ò se dissimulan en estos bullicios de la Plebe;** sino porque hallava conveniencia en traer divertidos aquellos animos inquietos, de cuya fidelidad vivia rezeloso. **Propria cabilaciõ del Principe Tirano, dexar al Pueblo estos incitamentos de los vicios, para que no discurra en lo que padece : y mayor servidumbre de la Tirania, necessitar de indignas permissiones, para introducir la servidumbre con especie de libertad!** (1684, III, XV, p. 249/250).

Conforme destacado, para Solís, Moctezuma conhecia os inconvenientes das festas e dos bailes, no entanto, era adequado, para o soberano, estimular tanta diversão como forma de manter a fidelidade de seus súditos, sobre a qual estava sempre receoso. Essa atitude comprova que se trata de um soberano tirano, pois permite que seu povo viva sob os incitamentos dos vícios e em constante servidão. Assim, as festas e os divertimentos serviriam apenas para dar a sensação ao povo de uma falsa liberdade. As censuras sobre a realização de tantas festas, além de outras, conduzem o leitor e espectador para um momento singular que é narrado no final do terceiro livro: a prisão de Moctezuma. Antes de se deter em sua narração, que acontece a partir do capítulo XVIII, Solís empenha um longo juízo sobre os costumes e práticas indígenas ao final do XVII, justificando o porquê de não abordá-los de forma mais extensa. É útil observar esse juízo, pois expressa tanto o conceito de História como a imitação, empenhada em sua narração, da narrativa bíblica e de fatos da antiguidade greco-latina:

Los demàs **Ritos, y Ceremonias** de aquella miserable Gentilidad, erã horribles à la razon, y à la Naturaleza. **Bestialidades, absurdos, y locuras, que parecieran incompatibles con las demàs atenciones, que se han notado en su Gobierno;** sino estuvieran llenas las **Historias de semejantes engaños de la humana capacidad, en otras**

⁶¹ Essa disposição é repetida em, praticamente, todos os temas abordados por Solís, ou seja, apresenta o retrato dos povos indígenas para vituperá-los e, assim, amplificar o elogio à Hernán Cortés e seu exército.

Naciones, que vivian mas dentro del Mundo, igualmente ciegas en menor obscuridad. Los sacrificios de sangre humana empezaron casi con la Idolatria : y Siglos antes los introduxo el Demonio entre aquellas Gentes, **de quien vino hasta los Israelitas el sacrificar sus hijos à las Esculturas de Canàm. El horror de comerse los hombres à los hombres,** se viò primero en otros Barbaros de nuestro Emispherio, como lo confiessa entre sus **antiguedades la Galacia, y en sus Antropofagos la Scitia.** Los leños adorados como Dioses, las supersticiones, los agujeros, los furores de los Sacerdotes, la comunicacion con el Demonio en sus Oraculos, y otros absurdos de igual abominacion, se hallan admitidos, y venerados por otros Gentiles, que supierõ discurrir, y obrar con acierto en lo Moral, y Politico. **Grecia, y Roma desatinaron en la Religion, y en lo demàs dieron leyes al Mundo, y exemplos à la posteridad.** De que se conoce la corta Jurisdiccion del entendimiento humano; que buela poco sobre las noticias, que recibe de los sentidos, y de las experiencias; **quando falta en èl aquella luz participada con que se descubre la essencia de la verdad. Era la Religion de los Mexicanos un compuesto abominable de todos los errores, y atrocidades, que recibì en diferentes partes la Gentilidad.** Dexamos de referir por menor las circunstancias de sus Festividades, y Sacrificios, sus Ceremonias, Hechizerias, y Supersticiones, porque se hallan à cada passo, y cõ prolija repeticion en las Historias de las Indias; y porque, à nuestro parecer, sobre ser materia en que se puede confessar el rezelo de la Pluma, **es leccion poco necessaria, en que falta la dulzura, y està lejos de la utilidad.** (1684, III, XVII, p. 261/262).

Para justificar as cerimônias e os ritos mexicanos, tratados como bestialidades,⁶² absurdos e loucuras, Solís se vale de exemplos da narrativa bíblica e de fatos da antiguidade. Com uma disposição circular, os fatos são sempre justificados pela leitura do passado, pois eles se repetem infundavelmente. A percepção e concepção do tempo para o homem do XVI e XVII tem uma perspectiva distinta da atual, obviamente, pois o que aconteceu prefigurava o que estava para suceder. Desse modo, os fatos são sempre narrados a partir dos lugares-comuns do patrimônio da memória coletiva e acomodados no conhecimento que se tem do mundo; neste deve ser incluído o Novo

⁶² O sentido aqui é o de brutalidades ou ações irracionais.

Mundo a partir do já conhecido que se repete como forma de estabelecer a verdade. Solís ajuíza que Grécia e Roma também desatinaram no que se refere à religião, como acontece com o México, no entanto os dois impérios da antiguidade deixaram seu legado nas leis e nos exemplos, por isso são dignos de imitação. A partir dessa comparação, Solís sentencia que a religião mexicana era um composto abominável de todos os erros e atrocidades. O cronista amplifica o horror dos costumes indígenas, pois, na confrontação, o México supera os mais diversos exemplos, tanto os da Bíblia como os da antiguidade greco-romana. Esses são os motivos para que ele decida não se aprofundar em tais temas, pois, além de já terem sido muito repetidos nas Histórias das Índias, não ensinam nada por estarem longe de alguma utilidade para a narração.

Essa relação dos costumes indígenas com Grécia e Roma parece estar figurada na gravura, principalmente em razão da comparação de suas danças com bailes como *'tripudios'* e *'coreas'* da antiguidade. A figura que parece retratar essa referência, ainda que esteja de costas, expressa a altivez e a beleza da arte da antiguidade, seja a grega ou a romana, que se torna modelo de imitação e emulação para os discursos e as artes a partir do século XV. Como nos lembra Elisa Byington, a imitação do antigo, que não é cópia, mas assimilação de seus princípios, “é uma das ideias fundamentais para o Renascimento e para todas as discussões sobre arte nos séculos XV e XVI.” Para as artes figurativas, a imitação “referia-se tanto à natureza quanto ao modelo. Imitar um modelo ou o melhor de vários modelos. Em geral, a capacidade de um artista de emular as obras de arte antigas é considerada imitação de tipo virtuoso” (apud RAFAEL, 2010, p. 97).⁶³

O artífice busca superar o discurso de Solís a partir da imitação de tipo virtuoso, para isso também se vale dos modelos da natureza, dos lugares-comuns, e dos preceitos do desenho, da composição e dos jogos de luzes com o sombreado do claro e do escuro. Como observado, na gravura, boa parte dos elementos pictóricos são dotados de movimento: os indígenas, as nuvens, as árvores, as folhagens, o pequeno mar onde está a caravela e até mesmo a cabeleira da figura feminina se move. Essa aparência ilusória é própria do pintor, bem como do artífice que se dedica à arte das gravuras, cujo desenho deve ser favorecido pelos artifícios capazes de enganar a vista,

⁶³ A citação pertence ao comentário de Migliaccio e Zanatta ao parágrafo V da carta de Rafael. BYINGTON, Elisa L. *Arquitetura e as vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas: 2004, p. 97.

principalmente com o uso da perspectiva e a sensação de relevo dos objetos, conseguido através dos sombreamentos do claro e do escuro.

Na competição entre a imagem e o discurso, a gravura supera este porque, além de ensinar e deleitar, move o leitor de forma mais intensa com paixões e afetos violentos. Dentre estes, incluem-se desde o êxtase da alegria até a repulsa e o horror diante da representação, com aparência ilusória, das danças e dos divertimentos indígenas. A repulsa e o horror também estão retratados na desproporção física dos indígenas em virtude dos vícios, os quais são atribuídos, primordialmente, a seu soberano.

Os extensos juízos de Solís sobre as práticas e os costumes indígenas conduzem o leitor para a narração da prisão de Moctezuma. De certa forma, a prisão é um dos primeiros remédios para acabar com a tirania e os costumes considerados abomináveis; não por acaso, essa cena é figurada na última gravura do Livro III, encerrando, assim, a série mais longa de gravuras da edição castelhana impressa em Bruxelas. Essa imagem é o objeto do próximo, e último, tópico da tese.

3.3. O remédio para os sacrifícios e os divertimentos: a prisão de Moctezuma

A imagem que encerra a série de sete gravuras que enriquecem o Livro III da edição de Bruxelas da *Historia de la conquista de México* já foi, em parte, analisada no terceiro capítulo da tese, mais precisamente no tópico que trata do retrato de Cortés como profeta. Sua abordagem aqui reporta-se, fundamentalmente, à sua inserção como encerramento da série, bem como da narração do terceiro livro. A ordem em que as imagens são inseridas não nos parece obra do acaso, mas sim do artífice, gravador e editor que determinam uma forma de leitura que parece imitar o estilo providencial da narração da *Historia* de Dom Antonio de Solís.

Como observado em outros momentos deste capítulo, a partir da técnica do *zoom*, o artífice e gravador, com esmero, levam o olhar do leitor e espectador primeiro para o lago onde está localizada Tenochtitlán e depois para o interior dessa cidade. Uma vez dentro, nosso olhar é conduzido para o templo de *Viztzipuztli* e depois para o seu topo, onde é representado um sacrifício dedicado ao ídolo. Entre as imagens do sacrifício e das danças chamadas *mitotes*, um mapa é inserido como forma de pausa diante de imagens que despertam, no espectador, paixões intensas, como o sentimento de horror. Para remediar as ações horrendas, retratadas nas imagens do templo e dos aparentes desvios das danças, é inserida uma gravura final em que é figurada a prisão de Moctezuma. Nessa imagem, Hernán Cortés é retratado mediante lugares-comuns pictóricos que nos fazem vê-lo como um profeta. Em nossa análise, a inserção dessa gravura para finalizar a série do terceiro livro representa, de certa forma, um dos remédios para a tirania do soberano que mantém os povos indígenas da região do México na servidão de tão horrendos rituais e divertimentos desprovidos de razão. O remédio estaria na prisão de Moctezuma e no retrato de Cortés como profeta, pois sua função primordial na conquista, de acordo com a narração de Solís, é ser portador da palavra de Deus e fazer com que a santa fé católica entre no coração e na alma daqueles povos para que alcancem a verdadeira liberdade. É útil rever a imagem, antes de prosseguirmos com sua leitura.

Como abordado no terceiro capítulo, a prisão de Moctezuma é consequência de um ataque, que Cortés acredita ter sido ordenado pelo soberano, ao povoado de Vera Cruz, região subjugada pelos espanhóis e sob o governo de Juan de Escalante. O contexto dessa situação também já foi comentado, no entanto, é útil relembrar que o conflito, iniciado em Vera Cruz por um capitão de Moctezuma – Qualpopòca –, resultou na morte de Escalante em uma das batalhas contra seu exército. Em razão dessa notícia, Cortés, após muita reflexão e debate com seus capitães, resolve tomar Moctezuma como prisioneiro e abrigá-lo no palácio em que está alojado como forma de atemorizar e reprimir os astecas pelo ataque e pelas mortes causadas. Após levar Moctezuma consigo, em um determinado momento da narração, Cortés intimida-o com os *grillos*, circunstância que está retratada na gravura. Tal imposição humilha Moctezuma terrivelmente. Sobre as decisões de Cortés, Solís ajuíza que a prisão e os *grillos* foram de um atrevimento sem igual na História. Já Qualpopòca, após ser capturado, foi sentenciado em praça pública diante do Palácio Real de Tenochtitlán.

Sobre a composição da gravura, é pertinente retomar que ela imita os preceitos de vestimenta para fazer ver os indígenas. Moctezuma, assim como no retrato da edição toscana de 1699, é retratado parcialmente desnudo, vestido com saias e manto feitos de penas, bem como um chapéu em forma de mitra na cabeça, também de penas. A vestimenta faz com que o soberano se assemelhe a um pássaro em pleno ato de perder sua liberdade. Essa aproximação evidencia sua deformação física, a qual estaria adequada às suas paixões e vícios, principalmente ao da tirania, como já observado. Dentre as imagens do terceiro livro, essa é a única que leva o olhar do leitor e espectador para um ambiente no interior de um palácio. Esse espaço, embora localizado em uma casa real de Tenochtitlán, apresenta, marcadamente, um estilo europeu, como as construções em forma de abóbadas, os ornamentos nas paredes e as cortinas ricamente adornadas. O artífice imita a descrição de Solís, apresentada no capítulo X, sobre a casa real que Moctezuma destina a Cortés e seu exército como alojamento:

[...] y el **Aloxamiento** que tenian prevenido, **una de las Casas Reales**, que fabricò Axayàca, Padre de Moctezuma. **Competia en la grandeza con el Palacio principal de los Reyes**, y tenia sus presunciones de Fortaleza : Paredes gruesas de piedra, con algunos Torreones, que servian de Traveses, y davan facilidad à la defensa. Cupo en ella todo el Exercito : y la primera diligencia de Cortés, fue reconocerla por todas partes, para distribuir sus Guardias, alojar su

Artilleria, y cerrar su Quartel. **Algunas salas, que tenian destinadas para la Gēte de mas quenta, estaban adornadas con sus Tapicerias de varios colores, hechas de aquel Algodon à que se reducian todas sus Telas, mas ò menos delicadas :** las Sillas de madera labradas de una pieza : las Camas entoldadas con sus colgaduras en forma de Pabellones; pero el lecho se componia de aquellas sus Esteras de Palma, donde servia de cabecera una de las mismas Esteras arrollada. No alcanzavan alli mejor cama los Principes mas regalados, ni cuydava mucho aquella Gente de su comodidad, porque vivian à la naturaleza, contentandose con los remedios de la necesidad : **y no sabemos si se deve llamar felicidad en aquellos Barbaros esta ignorancia de las superfluidades.** (1684, III, X, p. 222/223).

Observando os preceitos da narração ou pintura de lugar sobre os edifícios, Solís evidencia, logo no início, particularidades da entrada da casa real e o material com que foi construída. Assim, por ser um palácio, sua entrada assemelha-se a uma fortaleza, construção que facilitava sua defesa, o que é de extrema utilidade para os planos de Cortés. Solís compara, em grandeza, a casa real destinada a Cortés ao palácio principal dos reis. As salas, ou aposentos, designadas para as pessoas de *mas quenta*, ou seja, os nobres, eram adornadas com requintadas tapeçarias. A entrada de uma dessas salas é imitada, com esmero, pelo artífice na gravura, como mostra o recorte abaixo.

Na imagem, o artífice imita as tapeçarias em algodão, sendo que uma delas adorna essa entrada como se fosse uma cortina. No alto, há uma forma de arranjo com formato de mitra que se assemelha à coroa usada por Moctezuma, indicando, assim, um ambiente destinado aos nobres. No entanto, o estilo dessa entrada, bem como de todo o ambiente, é, marcadamente, europeu, pois são aplicados os mesmos lugares-comuns pictóricos que figuram o ambiente de qualquer palácio. Assim, saltam aos olhos do espectador a abóbada com adornos no teto e nas laterais e os frisos nas paredes, como vemos nas marcações no recorte abaixo.

A tapeçaria, desenhada no formato de cortina, está, propositadamente, entreaberta; em seu interior estão os detalhes que, com *evidentia*, o cronista põe diante dos olhos físicos do leitor, ou seja, as cadeiras talhadas em uma peça e as camas “entoldadas con sus colgaduras en forma de Pabellones”. Aliás, as colgaduras são

constantemente mencionadas quando há a descrição de um ambiente; Solís as menciona, por exemplo, quando narra a chegada de Cortés e seu exército a Quitlavaca: “*Era el Palacio grande, y bien fabricado, con separacion de quartos alto, y baxo, muchas salas con techumbre de Cedro, y no sin adorno; porque algunas de ellas tenían sus colgaduras de Algodon, tejido à colores cõ dibuxo, y proporcion.*”⁶⁴ Em razão dessa constante repetição, o ambiente da gravura também tem suas paredes cobertas de colgaduras, ainda que pertença a um palácio de Tenochtitlán e não de Quitlavaca.

Com uma disposição circular e com o empenho constante da repetição, Solís se vale da descrição para empenhar, uma vez mais, a censura aos indígenas. No final do fragmento que compõe a descrição do ambiente, o cronista destaca os adornos das camas para ajuizar que ‘aquelas pessoas’ não cuidavam muito de sua comodidade, pois viviam ao sabor da natureza, contentando-se apenas com os remédios da necessidade. Solís sentencia que não é possível saber se podemos chamar de felicidade a ignorância das coisas supérfluas, principalmente em se tratando de bárbaros como os mexicanos. É nesse ambiente de bárbaros, mas com estilo europeu, que o artífice retrata a prisão de Moctezuma como se ela fosse um dos remédios para tantas ignorâncias, inclusive as supérfluas.

Na gravura, ao contrário do soberano indígena, que tem feições de súdito aflito, Cortés é retratado com o porte majestoso, cabelos grisalhos e barba longa e branca, imagem que lembra a figuração dos profetas, principalmente de Moisés, como já abordado. Em sua função de profeta, Cortés deve fazer com que Moctezuma reconheça a lei superior do Deus único e onipotente a quem servem os espanhóis e seu rei. A prisão de Moctezuma por Cortés, retratado como profeta, ou seja, portador da palavra divina, é o remédio primeiro para acabar com a ignorância, a servidão, os rituais idolátricos, os sacrifícios e os divertimentos sem razão. Assim como o discurso do cronista, a gravura repete em sua composição o propósito providencial da conquista do México, que é converter todos os povos à única e verdadeira religião, que é a cristã. Por essa razão, sua inserção imita o próprio fim da *Historia* de Solís, que é a conquista do império asteca em nome de Deus. Ademais, amplifica a figura heroica de Cortés mediante lugares-comuns cristãos.⁶⁵

⁶⁴ Grifos nossos.

⁶⁵ Como destaca Mendiola (2003, p. 395), a partir da leitura do relato de Torquemada, Cortés, desde o seu nascimento, “*estaria destinado a liberar al mundo indígena de la esclavitud del pecado. Para demostrar esto, Torquemada ubica el nacimiento del conquistador el mismo año en que Lutero vino al mundo Al hacer coincidir las fechas de nacimiento de estos dos personajes, argumenta que con los fieles recuperados en América se recompensó a*

Leon Kossovitch (2009, p. 25) adverte que, para Alberti, a história figurada como cena é homóloga ao discurso do orador, que, instruindo, agrada e comove. Em nosso caso, as gravuras que ornaram a *Historia* de Solís imitam o discurso do cronista alcançando, como esse, os mesmos efeitos de *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (persuadir). Nessa competição, as imagens emulam as descrições e a narração, fundamentalmente, em virtude de seus atrativos e técnicas pictóricas, como a perspectiva e o sombreamento que nos dá a sensação do relevo e do movimento dos elementos que compõem a imagem. As gravuras conquistam o leitor e espectador porque expressam o movimento também de alma, como no caso da última gravura em que Cortés é figurado como profeta, como se esse retrato fosse uma visão de sua própria alma. Esses recursos causam deleite e persuadem a doutos e indoutos. Assim, além de provocar o êxtase com as representações das imagens do discurso do cronista, a obra ornada com gravuras ainda alarga seu próprio público.

A obra enriquecida com estampas traz muitas vantagens para o leitor – e espectador – discreto e vulgar. O primeiro tem a capacidade de ajuizar a aptidão técnica tanto da arte historiográfica como da arte das gravuras, pois é dotado do engenho retórico, bem como pictórico, e da prudência política. Por essa razão, o discreto conhece e reconhece os lugares-comuns aplicados na *Historia* e nas gravuras porque domina as artes da memória. Já o vulgar, ainda que não saiba apreciar a ambrosia, como pontua Gracián, recebe os efeitos e reage a eles, principalmente os aplicados nas imagens, ainda que não tenha capacidade para fazer distinções da disposição e da elocução empenhadas na narração e não reconheça os lugares-comuns de ambas as artes: História e Gravura. Discretos e vulgares formam o público que recebe a obra de Solís; no entanto, somente os primeiros são afetados, de forma completa, pelos efeitos do *docere*, *delectare* e *movere* em ambas as artes e podem apreciar a competição que se impõe entre elas.

Além da leitura engenhosa e prudente, os discretos também se destacam na própria materialização do livro, promovendo a competição entre seus discursos, pois a obra é um reflexo da organização do mundo político-social, histórico e artístico a que pertence. Como vimos no segundo capítulo da tese, os discursos oficiais competem entre si para também ensinar, agradar e persuadir os leitores. Na competição que se impõe, os leitores discretos repetem lugares-comuns para competir entre si e fazer brilhar não apenas o cronista, a obra e os feitos narrados, mas também a sua própria

la Iglesia de los perdidos en Europa.” Assim, Cortés representa um arquétipo, pois sua figura se constrói de lugares-comuns repetidos para narrar a vida de um ser excepcional, um herói.

pluma. Em oposição ao brilho de Dom Antonio de Solís, Hernán Cortés e a conquista do México, o vitupério a Moctezuma e aos povos indígenas é aplicado desde a parte introdutória, pois os discursos oficiais reverberam o juízo de Solís constituído ao longo da narração da *Historia*. Solís, Cortés e Moctezuma são as figuras principais da conquista do México, tanto dos feitos como da edição, razão pela qual seus retratos enriquecem o livro. Como vimos no terceiro capítulo, se há uma competição entre essas figuras da *Historia*, ela é evidente na edição toscana que apresenta os três retratos. Dom Antonio de Solís é digno do triunfo, pois se ‘vemos’ Cortés como herói de grandes façanhas e Moctezuma como vaidoso e tirano é graças à clareza de seu estilo, a qual é adequada para agradar e ensinar, logo, persuade.

Neste último capítulo, vimos que a competição entre os discursos não se restringe aos textos da parte introdutória, pois a narração de Solís também compete com a de outros cronistas, como a do padre José de Acosta. Embora Solís tenha se negado a descrever as práticas de sacrifícios dos indígenas, o artífice e o gravador recorrem à *Historia* do padre Acosta para a composição da gravura. Dessa forma, através da pena do artífice e do gravador, fica evidente, para o leitor – e espectador –, a competição entre os dois discursos. Sobre o conjunto das gravuras da edição castelhana de Bruxelas, as análises mostram que o Livro III, de um total de cinco, foi o escolhido pelo editor para ser o centro da obra – não apenas no aspecto físico – porque retrata o encontro entre Cortés e Moctezuma, o império espanhol e o mexicano, a Europa e o Novo Mundo. Nesse embate, as descrições dos lugares verdadeiros e dos costumes indígenas são úteis para fornecer provas e argumentos para a narração das ações posteriores, pois contribuem para justificá-las, bem como compreendê-las. Razão pela qual, essas descrições e cenas tornam-se tão centrais, inclusive para a ornamentação da edição.

Na competição entre a História e as gravuras, as imagens se sobressaem porque aplicam com esmero os preceitos da perspectiva, da luz e da sombra, do claro e do escuro para provocar o ilusionismo que aprofunda o olhar. Com essas regras, o artífice imita o discurso e a própria natureza, afetando o leitor – e espectador – de forma mais vigorosa e eficaz, porque o instrui, comove e agrada. O artífice e o gravador, ao alcançarem a emulação do discurso, também são beneficiados, pois são agraciados com o prestígio. Como sentenciava Alberti, o empenho da luz e da sombra, do branco e do preto, além de dar relevo às coisas pintadas, confere prestígio ao pintor, portanto, ao artífice e ao gravador. Assim, todos são beneficiados pelas obras enriquecidas com estampas, desde o editor até nós, leitores tão distantes dos homens discretos e vulgares dos séculos XVI e XVII.

Referências Bibliográficas

Edições da *Historia de Don Antonio de Solís*

(Foram elencadas as edições que formam o corpus da tese, as demais podem ser consultadas na tabela.)

SOLÍS, Don Antonio de. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1684.

_____. *Istoria della conquista del Messico*. Della popolazione e de progressi nell'America Settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna. Firenze: Stamperia di SAS, 1699.

_____. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Nueva Edición, enriquecida con diversas Estampas y aumentada con la Vida del Autor, que escribió Don Juan de Goieneche. Brusselas: Casa de Francisco Foppens, 1704.

_____. *The history of the conquest of Mexico by the Spaniards*. Tradução de Thomas Townsend. London: Thomas Townsend e outros, 1724.

Obras sobre a conquista das Índias

ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*: en que se tratan de las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas, y animales de ellas, y los ritos, y ceremonias, leyes y gobierno de los indios. Edición preparada por Edmundo O'Gorman. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1955.

_____. *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos*: en las islas, y tierra-firme de el mar oceano. Asunción del Paraguay: Editoria guaraní, [1944-1947].

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias*: "Hispania vitrix", cuya segunda parte corresponde a la conquista de Méjico. Barcelona: Editorial Iberia, 1954.

OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernández de. *Sumario de la natural historia de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

MOTOLINÍA, Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Historia 16, 1985.

Bibliografia Geral

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Eficácia retórica: a palavra e a imagem. *Revista Rhêtorikê*, n. 0, p. 01-26, 2008.

_____. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Obras completas. Retórica*. Vol. VIII, Tomo I. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. p. 13-64.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Desenhos Sandro Botticelli. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Apresentação de João Adolfo Hansen. Notas à Comédia de Botticelli de Henrique P. Xavier. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora UNICAMP, 2012.

AMBROSIO, Renato. *De rationibus exordiendi*: os princípios da história em Roma. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2005.

ANDRADE, Luiz Cristiano de. Os preceitos da memória: Manuel Severim de Faria, inventor de autoridades lusas. In: LUZ, Guilherme Amaral. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 34, p. 107-137, jan./jun., 2006.

ANÔNIMO. CÍCERO (Atribuição). *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARIAS, Martín; HADIS, Martín. *Borges Profesor*. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Edición, investigación y notas de Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecê Editores, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

_____. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

_____. *Obras completas. Retórica*. Vol. VIII, Tomo I. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

_____. *Poética*. Prefacio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AROCENA, Luis A. *Antonio de Solís. Cronista indiano*. Buenos Aires: Biblioteca Universitária de Buenos Aires, 1963.

ARTAZA, Elena. *El ars narrandi en el siglo XVI español*. Teoría y práctica. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.

_____. *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media* (Siglos XII-XV). Madrid: Marcial Pons Historia/ La torre literaria, 2007.

BARBIER, Frédéric; JURATIC, Sabine; VARRY, Dominique. *L'Europe et le livre: Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVIe-XIXe siècles*. Paris: Éditions Klincksieck, 1996.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução do francês por Natalia Maruyama e tradução dos trechos em latim por Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial, 2000.

BEHAR, Lisa Block de. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

BENAVIDES, Carmen Millán de Benavides. *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada: la cosmografía española del siglo XVI y el conocimiento por cuestionario*. Bogotá: Colonia, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSSE, Abraham (Gravador Régio). *Tratado da gravura: a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Tradução de José Joaquim Viegas Menezes (Presbytero Mariannense). Lisboa: Tipografia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Theresa Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Caballeros de la Orden de Santiago*. Siglo XVIII. Tomo I. Años 1701 a 1708. Números 1 al 365. Madrid: Ediciones Hidalguía, 1977.

CALLEJA, Padre Diego de. Aprobacion del Reverendissimo Padre Diego Calleja, de la Compañia de Jesus. In: *Fama, y Obras Posthumas del Fenix de Mexico, Dezima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Organizada por Juan Ignacio de Castorena y Úrsua. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700. Disponível em: <<http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1592397/1/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

CASAS, Elena. *A retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. Revisão de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAYUELA, Anne. *Le paratext au siècle d'or*. Genève: Librairie Droz, 1996.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIAPPETA, Angélica. *Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese de doutorado. FFLCH/USP. São Paulo: 1997.

CÍCERO. *Sobre el orador*. Introdução, tradução e notas de José Xavier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002.

COSSÍO, José María. *Notas y Estudios de Crítica Literaria*. Siglo XVII: Espinosa, Góngora, Gracián, Calderón, Polo de Medina, Solís. Madrid: Espalsa-Calpe, 1939.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, I. E., 1943.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

_____. *A sociedade de corte*. Tradução de Pedro Sússekind. Prefácio de Roger Chatier. São Paulo: Zahar, 2001.

ELLIOTT, J. H. *O velho mundo e o novo: 1492-1650*. Lisboa: Quercus, 1984.

_____. *España y su mundo: 1500-1700*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

FARIA, Ana Paula Celestino; SEABRA, Adriana Seabra. Introdução. In: ANÔNIMO. CÍCERO (Atribuição). *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005. p. 11-39.

FIORIN, José Luiz. *As astucias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FLORENZANO, Modesto. Prefácio. In: AMBROSIO, Renato. *De rationibus exordiendi: os princípios da história em Roma*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2005. p. 13-18.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

_____. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GENETTE, Gérard. Silêncios de Flaubert. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1962. p. 213-240.

_____. *Palimpsestes*. La littérature ou seconde degré. Paris: Editions du Seuil, 1982.

_____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas*. Estudios sobre el arte del Renacimiento. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

GOYENECHÉ, Juan de. Vida de Don Antonio de Solís y Ribadeneyra. In: SOLÍS, Don Antonio de. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Nueva Edición, enriquecida

con diversas Estampas y aumentada con la Vida del Autor, que escribió Don Juan de Goieneche. Brusselas: Casa de Francisco Foppens, 1704.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. *El héroe: El discreto*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

_____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Introdução de Jorge M. Ayala. Edição y notas de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala, José M^a Andreu. Vols. I e II. Zaragoza: Larumbe, 2004.

GRANADA, Frei Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica o de la manera de predicar*. Tradução do latim ao espanhol por ordem do Ilustríssimo Señor O bispo de Barcelona. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793.

GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999. p. 33-65.

GRIGERA, Luisa López. Para la edición crítica de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís. In: IGLESIAS CANO, María del Carmen; MOYA VALGAÑÓN, Carlos Vicente; RODRÍGUEZ ZUÑIGA, Luis (Orgs.). *Homenaje a José Antonio de Maravall*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 1985. Vol. II. p. 487-497.

_____. Teorías del estilo en el siglo de oro. In: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Tomo II. Madrid: Pabellón de España, 1992. p. 703-713.

_____. Relectura de Relación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 2, n. 18, p. 921-932, 1999.

GUTIERREZ BAEZ, Elvira Lopez de. La Historia de Solís, testimonio del siglo XVII. Disponível em: <<http://aleph.academia.mx/jspui/bitstream/56789/29701/1/15-07-1965-0084.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

HANSEN, João Adolfo. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. In: MEGALE, Heitor. *Para Segismundo Spina: língua, filologia e literatura*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, Edusp, 1995.

_____. O discreto. In: NOVAES, Adauto. *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 77-102.

_____. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

_____. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. (Org.). *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001. p. 180-189.

_____. Juízo e Engenho nas Preceptivas Poéticas do Século XVII. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (Orgs.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 89-112. v. 1.

_____. *A sátira e o engenho*. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial / Editora da UNICAMP, 2004.

_____. Floema. *Caderno de Teoria e História Literária*. Especial “João Adolfo Hansen”. Vitória da Conquista: Edições UESB, outubro 2006.

_____. *Alegoria*. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. *Matraga*. Rio de Janeiro, n. 18, jan./jun. 2006. p. 1-26.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov., 2006.

_____. Lugar-comum. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (Orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume/ USP/ IEB, 2012. p. 159-177.

_____. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*. n. 85, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/printerFriendly/30184/31945>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Jansen. São Paulo: Cosac Naify: 2011.

JOSEFO, Flávio. *História dos Hebreus*. Obra completa. Tradução de Vicente Pedroso. Rio de Janeiro: CPAD, 1990.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Renascença: estudos periféricos*. São Paulo: FAU / USP, 2002.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: EDUSP, 1998.

KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2006.

LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes. *Corpo Calado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

LÓPEZ LIRA, Enriqueta. La Historia de la conquista de México de Don Antonio de Solís. In: *Estudios de Historiografía de la Nueva España*. Introducción de Ramón Iglesia. México: El Colegio de México, 1985. p. 263-292.

MARTINS, Paulo. *Imagem e poder*. Considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: EDUSP, 2011.

MAZA, Francisco de la. Primer retrato de Sor Juana. Disponível em: <<http://aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/29570/1/02-005-1952-0001.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

MENDIOLA, Alfonso. *Retórica, Comunicación y realidad*. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

MICHELSTAEDTER, Carlo. *La persuasion et la rhetorique*. Paris: Editions de l'éclat, 1990.

MIGLIACCIO, Luciano. Introdução. In: RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Campinas/ São Paulo: Editora UNICAMP/Editora UNIFESP, 2010, p. 17-44.

MIGNOLO, Walter. Cartas, crônicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. In MADRIGAL, Luis Iñigo. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial. Madrid: Cátedra, 1998.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: Edusc, s/d.

MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: Editora UNESP/FAPESP, 1997.

_____. *Recursos retóricos na obra especulativa de Antonio Vieira*. Dissertação de mestrado. FFLCH / USP. São Paulo: 1989.

_____. Introdução. In: *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da USP/ FAPESP, 2002, pp. 9-61.

_____. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da USP/ FAPESP, 2002.

MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (Orgs.). *Retórica*. São Paulo: Annablume/ USP / IEB, 2012.

NOVAES, Aauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, Ruy Afonso da Costa. Santo Agostinho e o menino. *Revista da Faculdade de Educação/ USP*, São Paulo, v. 1, n. 1. 1975, p. 157-163. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rfe/article/download/33207/35945>. Acesso em: 04 ago. 2014.

O'GORMAN, Edmundo. Prólogo. In: SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio. *Historia de la conquista de México: población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1968. p. IX-XVII.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.

PATÓN, Bartolomé Jiménez. Eloquência Espanhola em Arte. In: CASAS, Elena. *A retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980. p. 216-373.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad. México: Tezontle/Fondo de Cultura Económica, 1986.

PÉCORA, Alcir. A cena da perfeição. In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. Revisão Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. VII-XV.

_____. As artes e os feitos. In: _____. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. (Org.). *Poesia Seiscentista*. Fênix renascida & Postilhão de Apolo. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.

PÉREZ CUSTODIO, Violeta. Introdução. In: TORRES, Alfonso. *Ejercicios de Retórica*. Edición a cargo de Violeta Pérez Custodio. Alcañiz-Madrid: Palmyrenus, 2003. p. XV-CXXVII.

PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. São Paulo: EPU / EDUSP, 1978.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

PLUTARCO; SÍCULO, Diodoro. *Alejandro Magno*. Edição de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Akal / Clásica, 1986.

PORQUERAS-MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario*. Su estudio en el Siglo de Oro español. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

_____. Los prólogos de Menéndez Pelayo. In: *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1972. p. 157-173.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Texte revu et traduit avec Introduction et Notes para Henri Bornecque. Vols. I, II, III, IV. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, Ideologia e Poder na Roma de Leão X. Organização de Luciano Migliaccio. São Paulo: Editora UNICAMP/Editora UNIFESP, 2010.

REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio*. A construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

RIPA, Cesare. *Iconología I e II*. Tradução do italiano por Juan Barja e Yago Barja. Tradução do latim e grego por Rosa Maria Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

RIVERA GARRETAS, Milagros. *La encomienda, el priorato y la Villa de Uclés en la Edad Media (1174 – 1310)*. Formación de un señorío de la Orden de Santiago. Madrid-Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. Leer, esa prática. In: *La luz negra*: ensayos y notas, 1974-1984. Madrid: Ediciones Júcar, 1985. p. 121-123.

SALINAS, Miguel de. Retórica de la lengua castellana. In: CASAS, Elena. *A retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980. p. 39-200.

SAMÓSATA, Luciano de. *Como se deve escrever a história*. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

SANTAMARIA, José A. Fernández. *Juan Luiz Vive*. Escepticismo y prudencia en el renacimiento. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Os mitos e deuses mesoamericanos através da crônica espanhola na época da conquista*. Dissertação de mestrado. FFLCH / USP: São Paulo, 2000.

_____. *Deuses do México indígena*: estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. *Tempo, espaço e passado na Mesoamérica*: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos Nahuas. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.

SARAIVA, Antonio J. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SERRALTA, Frédéric. Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Toulouse: Criticón, n. 34, 1986, p. 51-157. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/034/034_053.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2011.

SILVA, Isabela Hargrave Gonçalves da. *O retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política do renascimento*. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp: São Paulo, 2013.

SINKEVISQUE, Eduardo. *Retórica e política: a prosa histórica dos séculos XVII e XVIII*. Introdução a um debate sobre gênero. Dissertação de mestrado. FFLCH/ USP: São Paulo, 2000.

_____. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*. Tese de doutorado. FFLCH/ USP: São Paulo, 2005.

SOARES, Cipriano. *Arte de retórica*. Tradução de Silvério Augusto Benedito (mimeog.). Parte integrante da dissertação de mestrado em Literaturas Clássicas da área de Literatura Latina. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1995.

SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio. *Historia de la conquista de México*, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Prólogo e apêndices de Edmundo O’Gorman e notas de José Valero Silva. México: Editorial Porrúa, 1968.

SUBIRATS, Eduardo. *El continente vacío*. México: Siglo Veintiuno, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./ jun. 2006.

TORRES, Alfonso de. *Ejercicios de Retórica*. Edición a cargo de Violeta Pérez Custodio. Alcañiz-Madrid: Palmyrenus, 2003.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Museu Imperial / Fundação MUDES, 1983.

TRIPET, Arnaud. *Montaigne et l’art du prologue au XVIe Siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion, Editeur, 1992.

VALADÉS, Frei Diego. *Retórica Cristiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução do latim, introdução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIVES, Juan Luis. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1948.

WAGNER, Klaus. Les libraires espagnols au XVIe siècle. In: BARBIER, Frédéric; JURATIC, Sabine; VARRY, Dominique. *L’Europe et le livre: Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVIe-XIXe siècles*. Paris: Éditions Klincksieck, 1996. p. 31-42.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Seuil, 1978.

APÊNDICE – Tabela das edições consultadas da *Historia* de Solís

Edição e n° de páginas	Local de publicação	Impressor e/ou Casa Editorial	Idioma da edição	Parte introdutória	Gravuras sobre a narração
<u>1684</u> Príncipe Introdução: 30 páginas sem numeração. Miolo: 548 páginas. Final: 15 páginas sem numeração.	Madri	Bernardo de Villa Diego (“Impressor de su Magestad”).	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; E. “Licencia del Ordinario”; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio; I. “El Rey”; J. Erratas e taxa; K. Índice; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.
<u>1691</u> Introdução: 16 páginas sem numeração. Miolo: 548 páginas. Final: 15 páginas sem numeração.	Barcelona	Joseph Llopis (“Impressor de Libros”), que assina a dedicatória a D. Guillén de Rocafull y Rocaberti.	Castelhano	*. Dedicatória a D. Guillén de Rocafull y Rocaberti; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; K. Índice; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.
<u>1699</u> Introdução: 30 páginas sem	Florença	Stamperia di S.A.S. per Gio Filippo Cecchi, que assina a	Toscano (Accademia della Crusca)	*. Dedicatória a “Senator Vieri da Castiglione”; A. Dedicatória ao Rei;	Sim. Vinhetas (20) e retratos de Solís, Cortés e Montezuma (3).

numeração. Miolo: 739 páginas. Final: 22 páginas.		dedicatória ao “Senador Vieri da Castiglione”.		B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Além de capitulares como ornamento.
1704 Introdução: 20 páginas sem numeração. Miolo: 302 páginas. O texto está dividido em colunas e estas é que são numeradas, logo, temos 604 colunas. Final: 18 páginas sem numeração.	Bruxelas	Francisco Foppens – Casa Editorial – que assina a dedicatória a Maximiliano Emanuel, duque das duas ‘Bavieras’.	Castelhano	*. Dedicatória a Maximiliano Emanuel, duque das duas ‘Bavieras’. L. “A los que leyeren” de Solís. *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche; K. Índice. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables. C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; E. “Licencia del Ordinario”; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio.	Sim. Vinhetas (4), estampas (12) e mapas (2). Além de vinhetas e capitulares como ornamento.
1724 3 volumes I Introdução: 16 páginas sem numeração. Miolo: 163 páginas. II Miolo: 252 páginas.	Londres	Várias casas editoriais e impressores. Thomas Townsend é apresentado como o tradu- tor e também quem assina a dedicatória ao duque de Chandos.	Inglês	*. Dedicatória a James, duque de Chandos; *. Prefácio de Thomas Townsend; K. Índice.	Sim. Reproduz um mapa e cinco estampas da edição de Bruxelas (1704). Apresenta uma nova estampa, que tem como tema o encontro entre Cortés e Montezuma nas calçadas de

III Miolo: 152 páginas. Obs.: as páginas com os mapas e as estampas não são numeradas.					Tenochtitlán. Além dessa nova gravura, apresenta também um novo mapa e um retrato de Cortés assinado por Titiani. Além de capitulares e vinhetas como ornamento, que são diferentes das da edição de 1704.
<u>1732</u> Introdução: 22 páginas sem numeração. Miolo: 349 páginas. Final: 15 páginas sem numeração.	Madri	Bernardo Peralta (“Imprenta”). Juan Gomez Bot. assina a dedicatória a Don Andres Gonzalez de Barcia.	Castelhano	*. Dedicatória a Don Andres Gonzalez de Barcia; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; E. “Licencia del Ordinario”; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio; K. Índice; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.
<u>1741</u> Introdução: 20 páginas sem numeração. Miolo: 267 páginas. Final: 9 páginas.	Bruxelas	Marcos-Miguel Bousquet y Compañia	Castelhano	L. “A los que leyeren” de Solís; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche; K. Índice. C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto;	Sim. Reproduz todas as vinhetas, estampas e mapas da edição de Bruxelas (1704). Além de capitulares e vinhetas como ornamento, que são diferentes da edição de 1704.

				<p>E. “Licencia del Ordinario”;</p> <p>F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño;</p> <p>G. Certifica Urbina Samaniego;</p> <p>H. Aprovação de D. Nicolas Antonio.</p> <p>FINAL DA OBRA</p> <p>M. Índice de las cosas notables.</p>	
<p>1756</p> <p>Introdução: 26 páginas sem numeração.</p> <p>Miolo: 548 páginas.</p> <p>Final: 13 páginas sem numeração.</p>	Barcelona	‘En la Imprenta’ de Lucas de Bezares y Urrutia. Dedicada ao Rei Don Fernando VI.	Castelhano	<p>*. Dedicatória de Lucas de Bezares y Urrutia ao rei Don Fernando VI;</p> <p>C. Censura de D. Gaspar Mendoza;</p> <p>D. Aprovação de Padre Diego Jacinto;</p> <p>E. “Licencia del Ordinario”;</p> <p>F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño;</p> <p>H. Aprovação de D. Nicolas Antonio;</p> <p>*. “Licencia del Consejo”;</p> <p>*. Erratas;</p> <p>*. “Suma de la tassa”;</p> <p>K. Índice;</p> <p>L. “A los que leyeren” de Solís;</p> <p>*. Biografía de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche.</p> <p>FINAL DA OBRA</p> <p>M. Índice de las cosas notables.</p>	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.
<p>1766</p> <p>Introdução: 26 páginas sem numeração.</p> <p>Miolo: 527 páginas.</p>	Barcelona	PP. Carmelitas Descalzos (“Imprenta”).	Castelhano	<p>C. Censura de D. Gaspar Mendoza;</p> <p>D. Aprovação de Padre Diego Jacinto;</p> <p>E. “Licencia del Ordinario”;</p>	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.

Final: 13 páginas sem numeração.				F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; L. “A los que leyeren” de Solís; K. Índice; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	
<u>1768</u> Introdução: 22 páginas sem numeração. Miolo: 516 páginas. Final: 32 páginas.	Madri	“En la imprenta de Don Antonio Mayoral”	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio; *. Erratas L. “A los que leyeren” de Solís; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.
<u>1770</u> 3 volumes I Introdução: 30 páginas sem numeração. Miolo: 357 páginas. Final: 9 páginas.	Barcelona	“En la Imprenta de Francisco Oliver y Martí”.	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; L. “A los que leyeren” de Solís; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche.	Não. Vinhetas e capitulares como ornamento.

II Miolo: 491 páginas. Final: 9 páginas. III Miolo: 306 páginas. Final: 58 páginas.				FINAL DOS VOLS. K. Índice. FINAL DO VOL. III M. Índice de las cosas notables.	
<u>1771</u> 2 volumes I Introdução: 22 páginas sem n.º. Miolo: 469 páginas. Final: 10 páginas. II Introdução: 12 páginas sem numeração. Miolo: 446 páginas. Final: 43 páginas.	Barcelona	Thomas Piferrer (“Impresor del Rey”).	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche. FINAL DO VOL. I K. Índice (no vol. II, está no início) FINAL DO VOL. II M. Índice de las cosas notables.	Sim. Reproduz um mapa e sete estampas com os mesmos temas da edição de Bruxelas (1704). Além de capitulares e vinhetas como ornamento. Ainda que os temas das estampas sejam os mesmos, o traço do desenho e o estilo da gravura são totalmente distintos da edição de 1704.
<u>1783</u> 2 volumes I Introdução: 43 páginas. Miolo: 466 páginas. Final: 34 páginas. II Introdução: 8 páginas sem numeração. Miolo: 440 páginas. Final: 20 páginas.	Madri	Don Antonio de Sancha (“Imprenta”).	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; E. “Licencia del Ordinario”; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; K. Índice; *. Prólogo à nova edição e explicação sobre os mapas;	Sim. Retrato de Hernán Cortés, igual ao da edição inglesa de 1724. Vinhetas (10), estampas (24) e mapas (2) totalmente distintos das edições anteriores. Além de capitulares como ornamentos.

				L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DO VOL. I M. Índice de las cosas notables. FINAL DO VOL. II M. Índice de las cosas notables.	
1790 Introdução: 20 páginas sem numeração. Miolo: 549 páginas.	Madri	Don Antonio Fernández (“Imprenta”).	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; D. Aprovação de Padre Diego Jacinto; E. “Licencia del Ordinario”; F. Aprovação de D. Luis de Cerdeño; G. Certifica Urbina Samaniego; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio; *. Biografia de Solís escrita por Don Juan de Goyeneche; K. Índice; L. “A los que leyeren” de Solís.	Não. Apenas vinhetas e capitulares como ornamento.
1809 3 volumes I. Introdução: 19 páginas. Miolo: 284 páginas. Final: 6 páginas. II. Miolo: 319 páginas. Final: 5 páginas. III. Miolo:	Londres	R. Juigné (“Imprenta”). Nova edição corrigida por Don Agustin Luis Josse.	Castelhano	*. Prólogo a nova edição; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DOS VOLS. K. Índice.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.

311 páginas. Final: 5 páginas.					
<u>1824</u> 5 volumes I. Introdução: 4 páginas sem numeração. Miolo: 180 páginas. Final: 6 páginas. II. Miolo: 223 páginas. Final: 6 páginas. III. Miolo: 216 páginas. Final: 5 páginas. IV. Miolo: 216 páginas. Final: 5 páginas. V. Miolo: 155 páginas. Final: 4 páginas.	Paris	Cormon y Blanc ("Librería").	Castelhano	A. Dedicatória ao Rei. FINAL DOS VOLS. K. Índice.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.
<u>1829</u> Introdução: 47 páginas. Miolo: 696 páginas	Madri	"Imprenta de los hijos de Doña Catalina".	Castelhano	*. Prólogo do editor; A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; C. Censura de D. Gaspar Mendoza; H. Aprovação de D. Nicolas Antonio; L. "A los que leyeren" de Solís. *. Biografia escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; K. Índice.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.

<u>1838</u> Introdução: 24 páginas. Miolo: 457 páginas Final: 10 páginas	Paris	Carlos Hingray e Baudry.	Castelhano	*. Prólogo a nova edição; A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; K. Índice; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DA OBRA M. Índice de las cosas notables.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.
<u>1840</u> 2 volumes I. Introdução: 19 páginas. Miolo: 418 páginas Final: 40 páginas. II. Miolo: 401 páginas Final: 22 páginas.	Barcelona	Francisco Oliva (“Imprenta”). Nova edição com notas de D. Wenceslao de Linares y Pacheco.	Castelhano	*. Prólogo do editor; *. Notícias biográficas sobre Solís baseadas no “Diccionario histórico o Biografía universal de homens célebres”; A. Dedicatória ao Rei; L. “A los que leyeren” de Solís. FINAL DO VOL. I *. Notas do editor; K. Índice; *. Nota. FINAL DO VOL. II *. Notas do Editor; K. Índice; *. Nota.	Sim. Retratos de Cortés e Solís. Sem vinhetas nem capitulares.
<u>1844</u> Introdução: 5 páginas Miolo: 557 páginas. Final: 33 páginas.	Paris	Casa Editorial Garnier Hermanos.	Castelhano	Nova edição aumentada com um resumo histórico desde a rendição do México até o falecimento de Hernán Cortés. *. Biografia escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; FINAL DA OBRA *. Resumo histórico; K. Índice.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.

<u>1851</u> Miolo: 179 páginas. Final: 5 páginas sem numeração.	Madri	Gaspar y Roig ("Imprenta, Librería y Editores").	Castelhano	Ausência de prólogo dos editores bem como dos proêmios das edições anteriores. FINAL DA OBRA K. Índice.	Sim. Reproduz a última estampa com o mesmo tema da edição de Bruxelas (1704). A abertura dos livros apresenta vinhetas distintas.
<u>1858</u> Introdução: 23 páginas. Miolo: 460 páginas. Final: 32 páginas.	Paris	Baudry, Librería Europea	Castelhano	Nova edição aumentada com um resumo histórico desde a rendição do México até o falecimento de Hernán Cortés. *. Prólogo a esta nueva edición; *. Biografía escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; A. Dedicatória ao Rei; B. Dedicatória ao Conde de Oropesa; L. "A los que leyeren" de Solís. FINAL DA OBRA *. Resumo histórico; K. Índice.	Sim. No início há uma página com os retratos de Solís, Cortés e Montezuma. Os três retratos, juntos, ilustram uma única página. Solís é colocado no alto e no centro, entre Cortés e Montezuma.
<u>1885</u> Miolo: 179 páginas. Final: 4 páginas sem numeração.	Madri	J. Gaspar ("Imprenta, Librería y Editor").	Castelhano	Ausência de prólogo dos editores bem como dos proêmios das edições anteriores. FINAL DA OBRA K. Índice.	Sim. Vinheta de abertura da obra e ilustrações no corpo do texto (36).
<u>1884 (?)</u> Introdução: 5 páginas Miolo: 580 páginas. Final: 9 páginas	Paris	Casa Editorial Garnier Hermanos.	Castelhano	*. Biografía escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; Além da ausência da parte introdutória, os capítulos XVIII, XIX, XX e XXI do Livro I foram suprimidos.	Não. Sem vinhetas nem capitulares.