

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

**O Felino na Iconografia Mochica:
Análise dos Padrões de Estilização na Cerâmica Ritual**

Cássia Rodrigues Bars
Dissertação de Mestrado
Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Maria Beatriz Borba Florenzano
Linha de Pesquisa: Representações Simbólicas em Arqueologia

**São Paulo
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Agradecimentos

À diretoria do Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, por disponibilizar gratuitamente seu acervo digital em alta definição, sem o qual não seria possível a realização deste trabalho; aos especialistas em mamíferos do Museu de Zoologia da USP, e aos colegas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

À Ulla Holmquist, responsável pela curadoria e assuntos acadêmicos do Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera.

À bibliotecária Eleuza Golveia, pelo empenho em localizar e disponibilizar gratuitamente obras e artigos raros de diversas bibliotecas pelo mundo.

Ao especialista em felinos Dr. Fábio Nascimento

Aos arqueólogos Dr. Walter Alva, Ignácio Alva Meneses, e especialmente às minhas “duas” orientadoras; Marcia M. Arcuri e Maria Beatriz Borba Florenzano.

Resumo

Foram identificadas diversas ambigüidades e contradições acerca do significado semântico, e da identificação de imagens tidas como de “felinos”, no trabalho de diversos pesquisadores da área andina. Essas contradições são constantemente acompanhadas por uma idéia de que as representações de felinos teriam um conjunto de significados comuns, presentes praticamente em todas as culturas pré-colombianas, desde o período pré-formativo. Este trabalho procura questionar essa idéia, demonstrando, através da sociedade mochica, que as representações de felinos que figuram em suas manifestações artístico-religiosas não correspondem a esta idéia de universalidade. Da mesma forma, são discutidas as contradições presentes na bibliografia, a fim de elucidar a condição do felino dentro do âmbito da cultura analisada. Será dada especial atenção ao fato de que, de forma geral, há uma identificação imediata de imagens de “mamíferos com presas à mostra”, como sendo de felinos.

Palavras Chave:

“culto ao felino”; “presas cruzadas”; “iconografia mochica”; “semiótica”; “arqueologia cognitiva”.

Abstract

Several ambiguities and contradictions in relation to the meaning and the identification of images held as “felines” have been identified in the works of many researches specialized in the Andean Pre-Columbian cultures. Such contradictions are constantly followed by the concept that all feline representations would carry the same symbolic meanings, regardless of the cultural differences or of the context in which they would be inserted in. This present work challenges this idea by demonstrating, through the analysis of the iconography produced by the mochica culture, that its feline representations do not correspond to such generalizations. An attempt is also made to elucidate the condition of the image of the feline in realm of the culture here analyzed. Special attention will be given to the fact that usually images of other mammals that carry the symbol of the “cross-fangs” are mistakenly identified as felines.

Key Words:

“cult of the feline”; “cross-fangs”; “mochica iconography”; “semiotics”; “cognitive archaeology”.

Sumário

I. Introdução.....	6
Os Mochicas e o Contexto Andino.....	6
As Imagens de Felino como Objeto de Estudo.....	16
II. A Cosmvisão Andina.....	19
Os Conceitos Fundamentais.....	22
A Questão dos “Pares de Opostos”.....	25
O Culto Pan-Americano e Pan-Andino ao Felino/ Jaguar.....	31
O Felino na Iconografia de Chavin de Huantar.....	39
III. A Leitura dos Artefatos.....	46
A Semiótica como Base da Metodologia Adotada.....	46
Aplicação da Metodologia e Amostragem.....	49
Considerações sobre os Suportes Pictóricos	51
Expressões Iconográficas e Questões Formais	53
As Representações Naturalistas.....	59
As Imagens de Felinos	59
Diferenciação entre as Espécies e a Questão do Jaguar.....	60
O Uso Generalizado do termo “Felino”.....	81
Análise dos Sememas Presentes nas Representações de Mamíferos Predadores	
Representações de Felinos em Geral.....	83
Representações de Outros Mamíferos Predadores.....	89
Canídeos.....	90
Pinípedes	99
Primatas.....	104
Quirópteros.....	108
Comparação entre os Principais Sememas Presentes nas Composições de	
Felinos e de Mamíferos Predadores em Geral	110
A Questão do Semema das Presas.....	114
As Representações “Indefinidas”.....	124
As Representações “Supranaturais”.....	135
A Nomenclatura Adotada.....	137
Os Personagens “Supranaturais” Escolhidos para Análise	138
O “Animal da Lua”.....	139
A “Serpente Supranatural”.....	151
A “Serpente Bicéfala”.....	167
O “Animal da Síntese”.....	174
O “Peixe Supranatural”.....	190
Os “Guerreiros”.....	193
A “Sacerdotisa”.....	210
“Ai apaec”.....	212
A Presença dos Sememas “Puramente Simbólicos”, das “Presas Cruzadas”, e a	
Questão da Cor nas Representações dos Personagens Supranaturais.....	234

IV. Considerações Finais.....	241
Apontando Novos Caminhos.....	245
V. Bibliografia.....	251
VI. Anexos.....	267
Anexo I- Mapa da Região Andina.....	268
Anexo II- Cronologia da Região Andina.....	269
Anexo III- Gráficos.....	271

I. Introdução

Os Mochicas e o Contexto Andino

A cultura mochica (também conhecida como “moche”) se desenvolveu na costa norte peruana durante o chamado “Período Médio” (aproximadamente entre 100 a.C. e 800 d.C.)¹. Inserida neste “contexto andino”, compartilhou com muitos povos certos “elementos” ou “conceitos fundamentais” que permeavam seus modos de organização social e política, além de aspectos filosóficos como a compreensão dos “mecanismos básicos” que regeriam o funcionamento do universo natural e supranatural. Em outras palavras compartilhavam, em certo grau, de uma mesma “cosmovisão”².

Apesar do termo “andino” ser muitas vezes compreendido como restrito às porções montanhosas do continente sul-americano, a área ocupada por esta vasta “região cultural” denominada como “Andes” é mais extensa, englobando tanto as terras baixas da costa do pacífico à leste, como partes da floresta Amazônica à oeste. (Arcuri *et.al.*, 2005). As diferenças extremas de altitude criaram zonas com características distintas, e cada um destes ambientes ecológicos propiciava um certo tipo de cultivo, de criação animal, e de riquezas naturais. Deste modo, era fundamental para a população de qualquer uma destas regiões que fossem estabelecidos contatos de escambo e comércio com grupos de ambientes ecológicos diferenciados.

A área anteriormente ocupada pelos mochicas, denominada de “costa norte”, é cortada por rios que descem das encostas da cordilheira em direção ao pacífico. Dentre os principais vales da região está o do rio Moche, que deu nome à cultura. Durante a estação chuvosa nas terras altas, rios como o Moche aumentam de volume e criam verdadeiros oásis, indispensáveis às populações locais. O curto período da estação chuvosa levou tanto as culturas da costa, como as das terras altas, a procurar meios adicionais para a prática da agricultura local, dando origem a construções de impressionantes sistemas hidráulicos.

¹ Vide Mapa e Cronologia referentes à região Andina nos anexos I e II.

² Sendo a compreensão da “cosmovisão andina” de extrema importância para a realização deste trabalho, esta será discutida em detalhe no capítulo II.

De modo geral, podemos identificar na costa norte quatro regiões ecológicas distintas: a região litorânea, as “*lomas*” (ou regiões semimontanhosas), as regiões ribeirinhas e lacustres, e o deserto. Estas regiões são influenciadas diretamente pelos ventos e pelas correntes oceânicas, responsáveis pelas condições climáticas da área. Normalmente, as chuvas são muito raras e escassas, a não ser nos períodos de influência do fenômeno “El niño”, o qual ocorre a cada cinco ou sete anos, e pode trazer chuvas torrenciais devastadoras. Em casos extremos, todo o equilíbrio ecológico destas áreas é colocado em risco. A prática do sacrifício como mecanismo “controlador” destes desastres naturais e da fertilidade agrícola era bastante comum tanto entre os mochicas, como entre as demais sociedades andinas.

As particularidades micro-climáticas presentes nestas áreas proporcionam habitats diferenciados para inúmeras espécies. As águas do pacífico, com sua enorme diversidade, constituíram excelentes fontes de pesca. Nas regiões das *lomas*, eram realizadas as “colheitas de caracóis”, que serviam também como fonte de alimento. As áreas lacustres, ribeirinhas e entre vales eram as mais propícias à agricultura e ao estabelecimento de assentamentos, e foram densamente habitadas pelos mochicas. Era destas regiões que era retirada, cultivada e aproveitada a maior parte dos recursos alimentícios e de matérias primas, como o é o caso da totora (*Schoenoplectus californicus*), extensamente utilizada na fabricação de embarcações e habitações. Até mesmo as regiões desérticas possuíam uma superfície irrigável relativamente fértil, pois sua aridez permitia a retenção de minerais essenciais. Tal fato foi aproveitado durante a ocupação mochica, que através de técnicas de irrigação, conseguiu de alguma forma tornar estes espaços úteis (Pozorski *apud* Bourget, 1994, 10).

A importância destes recursos naturais, entretanto, vai muito além de sua utilização como fonte de subsistência e matéria prima. Representações iconográficas, presentes tanto na produção cerâmica como na arquitetura local, revelam a importância da diversidade destas espécies como objeto de representação. Animais e vegetais, e até mesmo algumas feições geográficas, eram retratadas ora de modo naturalista, ora compondo formas de “seres supranaturais”, em um vasto repertório pictórico que traduzia, de uma forma particular, conceitos da cosmovisão andina.

Entre os vales dos rios que cortavam estas regiões tão diversas se desenvolveram os “Estados Mochicas”. A compreensão de sua estrutura social e política, entretanto, nem sempre foi um consenso entre os pesquisadores. Rafael Larco Hoyle, um dos primeiros pesquisadores dedicados a compreender as manifestações culturais da costa norte, acreditava que a sociedade mochica fosse unificada e centralizada. Ela teria se originado entre os vales de Moche e Chicama, tendo como capital o centro urbano localizado entre as “Huacas Moche” (Huaca de la Luna e Huaca del Sol, edificadas no vale do rio Moche). Segundo o autor, *“os vestígios de construções urbanas e rústicas que acusam a existência de uma numerosa população, a notável expansão agrícola fomentada pelos trabalhos de irrigação, e os restos monumentais de obras arquitetônicas e de verdadeiras redes de estradas constituem uma prova inegável dos excelentes métodos de governo que organizavam a vida mochica ... tornando claro o profundo sentido de poder do estadista mochica”* (Larco Hoyle, 1938, 177).

Ao analisar a produção cerâmica, Larco Hoyle também concluiu que o governo mochica possuía um caráter dinástico, teocrático e, em suas palavras, “onipotente”. Seu argumento foi construído com base nos *huaco retratos*³, encontrados em diversas áreas do território ocupado pelos mochicas. Sendo estes de caráter naturalista, foi possível a verificação da presença de diversos indivíduos, os quais Larco Hoyle identificou como grandes chefes ou senhores (“*Cie- Quich*”), “caciques” (“*Alaec*”), e “infantes herdeiros” (Larco Hoyle, 1938, 177- 178). O aparecimento de representações destes personagens em diferentes vales levou o autor a formular a hipótese de que estes senhores eram governantes de um Estado unificado.

A conquista dos territórios teria sido lenta e progressiva, obtendo o controle dos vales mais ao norte e ao sul. Ao longo do tempo, entretanto, a expansão estatal teria entrado em um processo de decadência, sofrendo com a perda constante de territórios, até que, finalmente, sucumbisse ao domínio de uma potência estrangeira. Todo este processo teria que estar refletido na cultura material. Por este motivo, Larco Hoyle estabelece uma seqüência única de cinco fases para a cerâmica mochica, baseado tanto em dados

³ Vasos cerâmicos, geralmente em alça estribo, que retratam de forma tridimensional rostos humanos em seus bojós.

seqüenciais quanto tipológicos⁴. Hoje sabemos que este sistema está parcialmente equivocado, assim como a noção de Estado unificado proposta pelo autor.

Estudando a iconografia presente na produção cerâmica cupisnique, ou “chavin de costa”, Larco Hoyle determinou que a cultura mochica teria se desenvolvido diretamente desta. Uma continuidade cultural que estaria exposta nos motivos iconográficos. Desde então, os mochicas teriam seguido uma única linha de desenvolvimento, tornando-se mais complexos e refinados artisticamente ao longo do tempo. O autor não considerava a possibilidade de diversas áreas de desenvolvimento, e de diferentes momentos e modos de “transição” entre as culturas cupisnique e mochica. Também não considerou as possíveis mudanças e influências de culturas contemporâneas, como a virú, que se desenvolvia no vale de mesmo nome⁵.

Em meados da década de 60 do século passado, foi verificado, através de descobertas no vale de Piura, que a mais antiga cerâmica mochica, pertencente às fases denominadas como I e II, ocorria concomitantemente com a cerâmica vicús⁶, considerada anteriormente ainda muito mais antiga, e “menos sofisticada” (Li Ning Anticona, 2000, 26). Tais descobertas começaram a colocar em cheque as teorias de Larco Hoyle. Achados em contextos funerários vicús apresentavam artefatos pertencentes às culturas mochica, virú e salinar⁷, demonstrando claramente sua interação. Estes artefatos foram classificados por Makowski como “mochica-vicus”, e subdivididos em uma seqüência própria de três fases (Makowski *apud* Castillo, 2006, 126).

Outras inúmeras descobertas, como as de Paccatnamú, (publicadas em 1983), os enterramentos de Sipán e de La Mina (final da década de 80), e as escavações de Donnan em Dos Cabezas (final da década de 90), expuseram artefatos que não poderiam, segundo

⁴ As “fases” estabelecidas por Larco Hoyle seguem uma nomenclatura dada por algarismos romanos, de I a V. (Larco Hoyle, 1938).

⁵ A cultura virú, também conhecida como gallinazo, se desenvolveu entre aprox. 200 a.C – 200 d.C. a apenas 40 Km ao sul das Huacas Moche. Larco Hoyle considerava que este desenvolvimento teria sido ligeiramente anterior ao dos mochicas, e que estes os teriam dominado ao conquistar os territórios por eles ocupados (Larco Hoyle *apud* Castillo, 2006, 126).

⁶ A cultura vicús se desenvolveu no vale de Piura, entre aprox. 500 a.C. a 500 d.C. Segundo Moseley é possível que os mochica tenham atingido seus territórios, e travado contato com os vicús através de viagens marítimas (Moseley, 1992, 164).

⁷ A cultura salinar (aprox. 500 a.C. a 100 d.C.), se desenvolveu, assim como a cultura virú, no vale do rio Virú. (Moseley, 1992, 164)

suas características formais, ser encaixados na seqüência proposta por Larco Hoyle, principalmente em se tratando dos sítios localizados nos vales mais ao norte. Segundo Castillo, “*a cerâmica mochica inicial, encontrada em Loma Negra (vale de Piura) e Dos Cabezas, era muito mais complexa no norte do que no sul*” (Castillo, 2006, 128)

Tais evidências tornaram claramente a idéia de um Estado unificado, com uma origem e uma linha de desenvolvimento única, insustentável. A idéia de que os mochicas teriam diversos “centros de origem” na região da costa norte, em momentos distintos, parece ser hoje a hipótese mais plausível, de acordo com o registro arqueológico. Cada vale, ou região, desenvolveu-se sob processos históricos diferenciados, sendo influenciados em maior ou menor grau pelas condições naturais e pelas culturas vizinhas. Estes processos parecem não ter tido o efeito de articular todas estas regiões e vales sob uma autoridade política única.

Estas múltiplas origens poderiam ter produzido trajetórias culturais completamente diferentes, como ocorreu em Piura⁸. Entretanto, outras regiões, como as dos vales de Lambayeque e Jequetepe, mais ao norte, e Moche e Chicama, mais ao sul, alcançaram um grande nível de homogeneidade, a ponto de podermos identificar a todas como mochicas. O fato da seqüência proposta por Larco Hoyle não poder ser aplicada de maneira uniforme para a análise dos artefatos encontrados ao norte e ao sul, não pressupõe que estes artefatos não demonstrem que estas regiões não compartilhassem das mesmas formas de organização social, crenças religiosas, mecanismos de sustentação do poder político, e de uma visão de mundo que compreendia todo um “universo supranatural” que se traduzia nas representações iconográficas.

Segundo Castillo, os rituais conjuntos de poder das diferentes elites locais, teriam sido fundamentais para a integração destas áreas em uma tradição comum e compartilhada. As elites das três regiões centrais⁹; Lambayeque e Jequetepe, ao norte; e Moche-Chicama,

⁸ “*A tradição mochica inicial (encontrada em Piura) converteu-se em um desenvolvimento cultural completamente distinto do mochica do norte ou do sul*”(Castillo, 2006, 129).

⁹ No início dos anos 90 do século passado, diversos pesquisadores chegaram a conclusão de que o território mochica poderia ser dividido em duas regiões: os “mochicas do sul” (liderados pelas elites do complexo de vales Moche-Chicama) e os “mochicas do norte” (liderados pelas elites dos vales de Lambayeque e Jequetepe) (Baden, 1994; Castillo & Donnan, 1994; Donnan, 1996). A região dos vales Moche e Chicama foi intensamente estudada por Larco Hoyle. Sua cultura material foi utilizada como base para a elaboração de sua seqüência de cinco fases, a qual pode ser, neste caso, adequadamente aplicada (Larco Hoyle, 1938). O setor urbano das Huacas Moche, considerado anteriormente pelo autor como a “capital do Estado”, parece ter

ao sul, deveriam ter estado intimamente ligadas, principalmente durante as fases inicial e tardia¹⁰, as quais apresentam uma maior quantidade de elementos compartilhados (Castillo, 2006, 129). Por meio de processos de integração como estes, os mochicas se desenvolveram independentemente, ainda que sempre ligados uns aos outros, compartilhando práticas rituais, sociais, e conhecimentos tecnológicos.

Tanto o poderio militar, como o planejamento econômico e o controle dos recursos naturais (tão necessários em épocas de seca e de fortes chuvas), além das diversas formas de interação entre as elites (que certamente deveriam articular trocas de bens de prestígio e casamentos reais) constituíram importantes estratégias de consolidação do poder. Entretanto, entre os mochicas, a questão da manipulação da ideologia político/ religiosa parece realmente ter sido o elemento de maior destaque nessa conjuntura. Muito mais foi investido na construção e na manutenção de templos e pirâmides do que em qualquer outro tipo de estrutura. A grande produção de artefatos rituais, evidenciados na grande maioria dos sítios escavados até hoje, entre eles Sipán e San José de Moro, demonstra a necessidade de uma mão de obra especializada e de uma grande mobilização de recursos, e muitas vezes de um comércio que não tinha outra função a não ser fornecer e distribuir artefatos religiosos entre as elites e os sacerdotes dos diversos vales mochicas. Os senhores mochicas cumpriam o papel de divindades, e diversos “seres supranaturais” eram representados nas figuras de sacerdotes, guerreiros e auxiliares, os quais encenavam uma série de rituais

realmente cumprido este papel na região sul (Pimentel, 2004, 2; Castillo, 2006, 131; Bourget, 1994, 68). Os senhores instalados neste centro urbano teriam tido controle sobre todo o território conquistado ao sul, por meio de uma manipulação das elites locais e de um sistema administrativo baseado em capitais subsidiárias, o que lhes permitia uma centralização dos recursos. As cerimônias de batalhas rituais e de sacrifícios teriam tido papel essencial na manutenção desta centralização (Bourget, 1994, 25; Castillo, 2006, 131). A presença de inúmeras semelhanças nas evidências materiais levou aos arqueólogos a agruparem os dois grandes sistemas de vales Lambayeque e Jequetepe em uma mesma sub-região, os “mochicas do norte”. Estes gozavam de recursos hidráulicos muito mais abundantes em do que os encontrados nos vales ocupados pelos “mochicas do sul”. Como o limite das áreas irrigáveis parece não ter se exaurido em nenhum dos sistemas de vales, não houve, em geral, a necessidade de conflitos. O poder dos mochicas do sul parece também não ter sido de forma alguma desafiado (Castillo, 2006, 133).

¹⁰ Sendo a seqüência elaborada por Larco Hoyle não tão adequada à cultura material encontrada nos vales do extremo norte (Lambayeque e Jequetepe), foi proposta pelos arqueólogos Luis Jaime Castillo Butters e Christopher Donnan, uma seqüência de três fases para esta região; Mochica Inicial, Médio e Tardio, as quais corresponderiam cronologicamente, às cinco fases propostas por Larco Hoyle, da seguinte forma: Mochica Inicial: fases I e início da fase II; Mochica Médio: final da fase II, fase III e início da fase IV; e Mochica Tardio: Final da fase IV e fase V (Castillo & Donnan, 1994). Tanto as fases propostas por Larco Hoyle como as estabelecidas por Donnan e Castillo ainda são hoje em dia ainda aceitas. Desta forma, nos utilizaremos neste trabalho destas duas formas de datação concomitantemente.

complexos conforme as necessidades locais ou às épocas propícias. Segundo Moseley, “*a iconografia moche e seus enterramentos não deixam dúvidas quanto ao poder estar nas mãos da classe dos caracas¹¹, e identificado com a realeza. Assim como em épocas anteriores, o status da elite era provavelmente justificado pela criação de mitos que distinguíam as pessoas comuns dos caracas, e permitiam a nobreza reinar por direito divino. Desta forma, os senhores que ocupavam altos cargos, como os sacerdotes guerreiros, eram provavelmente vistos como semideuses*” (Moseley, 1994, 181).

Em geral, a sociedade mochica se caracterizou pela existência de classes sociais bastante distintas e fortemente hierarquizadas. Estas diferenças se refletem nas feições arquitetônicas e nos enterramentos encontrados em diversos setores de inúmeros sítios escavados, como em Sipán (Alva, 2006), nos complexo urbanos das Huacas Moche, no vale de mesmo nome, e de Guadalupito, no vale de Santa (Pimentel, 2004). A classe dominante concentrava todos os poderes e a maior parte dos bens materiais de prestígio. É possível que ocupassem os templos-palácio, onde foram posteriormente sepultados. Setores próximos dos principais templos eram habitados por indivíduos pertencentes à alta classe. No centro urbano das Huacas do vale do Moche, havia ainda uma “classe média”, ocupando os setores centrais da cidade, que poderia ser dividida em subgrupos em ordem de importância sócio-econômica (Moseley, 1992, 167; Bawden, 1995; Hendrick, 2001; Pimentel, 2004, 2). A grande massa populacional, menos favorecida, habitava as regiões marginais dos centros, próximas aos campos de cultivo.

As ocupações contínuas de novos territórios pelos centros de poder mochica tiveram êxito por longo período de tempo. Seu colapso (ou colapsos), que ocorreram em seus últimos 300 anos de existência como uma cultura coesa, poderia ser atribuído ao fracasso de estratégias mal sucedidas, combinados a fatores externos e inesperados. Como resultado destes processos, temos a reconfiguração das sociedades da costa norte. Transições levaram ao estabelecimento de culturas regionais distintas, como a denominada “*lambayeque*”, que se desenvolveu no vale de mesmo nome, e a cultura chimú, mais ao sul, que obteve um nível de desenvolvimento e crescimento notáveis.

As causas destes processos de dissolução ainda não são totalmente compreendidas. Fatores externos, como invasões e mudanças ambientais, causadas por mega-El niños,

¹¹ Ou “grandes senhores” representantes das elites.

certamente devem ser consideradas, assim como possíveis conflitos sociais internos. Estudiosos como Moseley e Castillo, crêem que, além destas circunstâncias, uma série de falhas cometidas pelas elites locais, incapazes de manter o sistema ideológico fortalecido, teria sido uma das principais causas para o colapso (Castillo, 2006, 134; Moseley, 1992, 215-216).

A elite mochica sempre vinculou seu sucesso em controlar o poder político ao controle ideológico supranatural/religioso. A expressão deste controle tomava forma no comércio e na circulação dos bens de prestígio e de artefatos rituais entre estas variadas elites, além de ser exaltado na arquitetura local. O intercambio destes artefatos religiosos provou ser, durante muito tempo, uma estratégia bem sucedida. Entretanto, já na fase V, (ou tardia) torna-se notável que esta estratégia já não possui mais força. Enfraquecido talvez, por estes fatores externos, o discurso ideológico não foi capaz de manter a identidade cultural mochica.

Segundo Bawden, a ordem social andina, de forma geral, estava submetida a uma tradição definida por laços de parentesco. Fatores como afinidades com fundadores míticos, o culto aos ancestrais, e a ênfase dada à importância de ser membro de uma determinada sociedade, definia o status, reforçava a coesão social e impedia a integração política entre certos grupos culturais. Conseqüentemente, o poder das elites, exclusivista por natureza, haveria de ser muitas vezes ser construído dentro de um contexto que resistia a seu próprio estabelecimento. Bawden afirma que estes fatores criavam um “paradoxo estrutural” entre o que poderia ser chamado de uma “tradição holística” e “uma ideologia individualizante”. “*Quanto maior o paradoxo, maior o potencial do surgimento de perturbações no contexto social, tornando difícil a sustentação da posição das elites*” (Bawden, 1995, 258).

Esta tradição “holística” teria sido preservada como um “conceito fundamental¹²”, tendo sido mantida ao longo do tempo pelas sociedades andinas. “*O Inca mascarava seu poder atrás de uma ideologia sustentada em princípios de genealogia e ancestralidade, apresentando-se como pertencente a uma família de status superior*” (Bawden, 1995, 258). Mecanismos de controle político e social, que integravam de certa forma o poderio local baseados na hereditariedade, eram aplicados a fim de inibir a formação de entidades

¹² Os “conceitos fundamentais” formam a base da “cosmovisão andina”, e são discutidos em detalhe no capítulo II.

políticas fortalecidas e de longa duração, assegurando o “equilíbrio” entre os fatores “holísticos” e “individualizantes”. A estrutura de sociedades anteriores à inca, como a chimú, que atinge seu ápice após a queda dos mochicas, apresenta formas de controle similares. Desta forma, é muito provável que os mochicas, moldados por esta tradição andina maior, também tenham enfrentado desafios semelhantes.

Os “mochicas do sul” atingiram seu período de maior florescimento durante as fases III e IV (ou “mochica médio”). Os *huaco retratos* produzidos nesta época demonstram como indivíduos ligados a uma elite específica atingiram um alto grau de poder centralizado. Imagens de líderes políticos e religiosos eram difundidas por toda a região, e depositadas em enterramentos importantes. No início da fase V (ou “tardia”), entretanto, com a queda da “capital” das Huacas Moche, os *huaco retratos*, símbolos do triunfo de uma “ideologia individualizante”, desaparecem abruptamente. Sua eliminação é um dos mais significativos indicadores da rejeição de antigos padrões de controle social. Em Gallindo, um dos principais sítios do sul da fase V, localizado no vale do moche, houve uma grande ruptura com estes padrões. Mudanças na iconografia, nas práticas funerárias e na arquitetura eram notadas. Estruturas funerárias individuais sugeriam o surgimento de governantes dissociados das antigas elites. A segregação social se torna mais evidente nas áreas urbanas, denotando mudanças estruturais na configuração da sociedade. Estas mudanças promoveram um ambiente instável, onde o poder era provavelmente exercido por coerção, e o “paradoxo estrutural” sugerido por Bawden se tornara ainda mais frágil, promovendo a dissolução do poderio mochica na área em menos de um século.

Os “mochicas do norte” gozavam na fase V (ou “tardia”) de condições mais favoráveis do que os “mochicas do sul”. No norte, não havia ocorrido, nos períodos anteriores, uma identificação tão clara do poder com indivíduos em específico. Quase todos os *huaco retratos* conhecidos foram encontrados ao sul, nos vales de Moche e Chicama. Em sítios como Sipán e San José de Moro, o poder dos senhores era geralmente ressaltado por sua identificação com seres supranaturais. Neste contexto, os governantes de Pampa Grande (um dos principais centros urbanos tardios) foram capazes de administrar por um certo tempo os distúrbios que abalaram a região nesta época. Baseada em uma política de restauração, foi realizada uma espécie de “adaptação” das antigas ideologias à nova

situação. Já no início desta fase, é possível notar diferenças na iconografia. Temas¹³ anteriormente adotados, como a “cena da apresentação da taça¹⁴”, passam a ser utilizados em contextos diferenciados. Segundo Bawden, foi dada a estes temas uma nova conotação de “*triunfo da ordem sobre o caos ... revelando um ajuste ideológico em resposta à ruptura ocorrida no final da fase IV. Podemos compreendê-los como exemplos de como o ritual era comumente utilizado para promover a renovação social*” (Bawden, 1995, 285). O tema da “cena da apresentação da taça”, por exemplo, oferecia uma certa noção de continuidade histórica, consolidando o “poder ancestral” das novas elites, novamente sob uma máscara de poder religioso. Os indivíduos eram ressaltados, mais uma vez, através dos seres supranaturais a quem representavam.

De qualquer forma, estes novos arranjos ideológicos não conseguiram manter o poder das elites por muito tempo. Em aproximadamente 750 d.C., os complexos urbanos, tanto do sul quanto do norte, Pampa Grande e Gallindo, foram abandonados. O abandono de Gallindo tornou clara a total desintegração das políticas de poder do vale do Moche. Os assentamentos se tornaram essencialmente rurais até a emergência do centro urbano chimú de Chanchan, um século mais tarde.

Durante todos estes séculos de existência, a predominância da representação de certos seres supranaturais variou conforme a época e a situação política. Imagens de personagens com elementos marinhos, por exemplo, começam a tomar posições centrais em Pampa Grande nesta fase tardia, enquanto que algumas figuras anteriormente importantes passaram a ser representadas com menor frequência (Moseley, 1992, 215). De qualquer forma, parece haver uma espécie de “consenso” entre a maioria dos pesquisadores da área quanto ao principal animal representado nestes personagens, que combinam em seus corpos formas de espécies diversas. Este animal seria o felino, ou mais especificamente, o jaguar, o qual teria sido supostamente adorado como uma “divindade principal” ao longo dos séculos, não só pela cultura mochica, mas por todas as sociedades andinas e mesoamericanas. Este seria o animal com o qual as elites teriam se identificado

¹³ Por “tema” entende-se um “*arranjo específico de elementos simbólicos*” nas produções iconográficas. Estes geralmente retratam cenas complexas, com diversos personagens envolvidos. (Donnan, 1978,158).

¹⁴ O tema da “cena da apresentação da taça” trata da representação de sacrifícios humanos aos membros da elite, composta no caso por três homens e uma mulher retratados como seres supranaturais. Este tema é analisado em detalhe no capítulo III.

principalmente, e sua “onipresença” marcaria também o poder supranatural dado à ancestralidade destas elites, a qual legitimaria a permanência destas no poder.

As Imagens de Felinos como Objetos de Estudo

O estudo das representações de felinos na arte pré-colombiana é considerado de grande relevância para o entendimento das questões ligadas ao culto, ao xamanismo, às religiões impostas pelas elites, bem como às questões ligadas ao poder e ao controle social. Imagens de felinos podem ser encontradas desde a região sul dos Estados Unidos (Furst, 1970, 115) até o noroeste da Argentina (Gonzalez, 1970, 117), e estão presentes praticamente durante todo o período de desenvolvimento das culturas pré-colombianas, sendo identificadas em sítios bastante remotos, como no antigo complexo de Serro Sechín, datado de aprox. 1290 a.C. (Moseley, 1992, 124).

Existem, entretanto, diversas contradições dentre as opiniões dos pesquisadores acerca do significado semântico e da identificação das imagens tidas como de “felinos” na bibliografia pesquisada. Essas contradições são constantemente acompanhadas por uma idéia de que tais representações teriam um conjunto de significados comuns, presentes praticamente em todas as culturas pré-colombianas. Especificamente no caso mochica, percebemos que há claramente uma desconexão entre a maioria dos pesquisadores, que criam muitas vezes seus próprios métodos de análise, mantendo assim suas próprias crenças sobre a ótica pela qual estas imagens deveriam ser vistas.

Buscando uma maior objetividade na análise destas questões, foi aplicada a nossa base de dados uma metodologia baseada principalmente na semiótica¹⁵. Reconhecemos que a total objetividade é um fator ilusório; assim como afirma Gervereau, “*uma explicação da imagem nunca pode dar conta de tudo aquilo que um documento contém. O único equivalente da imagem é sempre a própria imagem. Munidos desta lição de modéstia fundamental, devemos todos preparar-nos então para lutar infatigavelmente contra a imperfeição*” (Gervereau, 2007, 10). De qualquer forma, a proposta deste trabalho é o

¹⁵ As questões metodológicas são discutidas em detalhe no capítulo III, no qual também são apresentados os resultados das análises.

abandono de quaisquer idéias pré-concebidas acerca do teor das representações analisadas. A construção destas imagens é aqui confrontada com a anatomia da fauna local ao invés de quaisquer crenças baseadas na existência de um “culto” à figura do felino.

As imagens confeccionadas sobre os vasos cerâmicos constituem uma das principais fontes para o estudo da iconografia mochica. Segundo Donnan, “*o grande número de vasos cerâmicos, e a grande variedade de temas representados nestes, tem oferecido uma grande oportunidade de uma verdadeira reconstrução cultural através do estudo de sua iconografia*” (Donnan, 1974, 397). Desta forma, a base de nosso corpo documental é composta em sua grande maioria por representações presentes neste tipo de suporte. Estes são, de forma geral, provenientes das coleções pertencentes ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, localizado em São Paulo, e ao Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera¹⁶, em Lima. Em conjunto, para um melhor desenvolvimento da análise, serão consideradas a título de comparação, peças e imagens provenientes de outras coleções e estudos, como as pertencentes à coleção do Museu Sipán, de Lambayeque, e ao Museu de Arqueologia, Antropologia e História de Lima, entre outros¹⁷.

O acervo de objetos pré-colombianos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP é composto por 725 peças, sendo 183 provenientes da coleção do Museu Paulista, 43 da coleção Plíneo Ayrosa, 343 da coleção Max Uhle, e 156 pertencentes ao Antigo MAE. Segundo Vera Penteadó Coelho, grande parte destas coleções teriam sido adquiridas através de contatos com *huaqueros*, mercadores peruanos ilegais de antiguidades (Coelho, 1977). O mesmo ocorre com a maioria das peças pertencentes ao Museu Larco. Apenas parte da coleção foi formada através de achados em escavações realizadas por Larco Hoyle na primeira metade do século passado. A maioria dos artefatos do acervo é proveniente de diversas coleções particulares, adquiridas por Rafael Larco Herrera ao longo de sua vida. Desta forma, pouquíssimas peças apresentam dados quanto ao sítio de origem.

Em relação ao contexto, podemos dizer que apesar das dificuldades existentes no estudo de coleções, é sabido que a cultura material escolhida para análise neste trabalho é composta, na sua grande maioria, por objetos de prestígio e de caráter ritualístico, e que

¹⁶ A partir deste momento, ao nos referirmos ao Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, nos utilizaremos apenas do termo “Museu Larco”, nome pelo qual a instituição é comumente conhecida e referida.

¹⁷ Maiores detalhes sobre a composição do corpo documental estão expostos no capítulo III.

estes podem ser encontrados principalmente em contextos funerários (Lavalée, 1970; Bourget, 1994, 41). Esta constatação é reforçada pelos resultados obtidos em inúmeras escavações atuais, como as dos sítios de Sipán e Ventarrón, sob a responsabilidade do arqueólogo Walter Alva, o qual sustenta também esta afirmação (Walter Alva, comunicação pessoal). A própria ação dos *huaqueros* locais é voltada para a descoberta de tumbas intactas, principais alvos dos saques. O problema dos saques é comum nestas regiões até hoje, e os padrões de “ataque a tumbas” permanecem praticamente inalterados.

Grande parte destes artefatos apresenta uma iconografia de caráter “supranatural”. Sendo assim, partindo da premissa de que sua proveniência está relacionada a contextos rituais e/ou funerários, é necessário que seja realizado também um estudo dos mecanismos sobre os quais as crenças neste mundo “supranatural” se apóiam, ou seja, sobre a base da “cosmovisão andina”.

II. A Cosmvisão Andina

“Se este é o caso, então continuamos à procura de conceitos capazes de iluminar as diferenças entre as sociedades, única via aberta à antropologia para visar eficazmente a condição social de um ponto de vista verdadeiramente universal, ou melhor “multiversal”, isto é, um ponto de vista capaz de gerar e desenvolver a diferença”
(Viveiros de Castro, 2002, 316)

Certamente, não podemos afirmar que conhecemos, com exatidão, o modo como os mochicas selecionavam as imagens a serem representadas, ou consideradas como relevantes face à sua visão de mundo. *“Isto é um problema semelhante ao de compreender um texto escrito em uma língua desconhecida, em caracteres igualmente desconhecidos”* (Golte, 2006, 759). Entretanto, a arqueologia nos proporciona o conhecimento de certos contextos¹⁸, os quais, aliados à análise da cultura material, e do conhecimento a cerca de certos “conceitos fundamentais” presentes na mentalidade andina, nos permitem realizar uma leitura destas imagens.

Há uma “coerência” que deve conectar as imagens estudadas, no sentido de que uma afirmação feita para uma destas imagens, parte delas ou conjunto delas, deva se sustentar e se repetir em outras situações semelhantes, dentro de um mesmo discurso pictórico (Golte, 2006, 800). Há, sem dúvida, algo como o que o estudioso Golte (2006) denomina de uma “regra de interpretação geral”, a qual oferece uma ampla base de sustentação para análises deste tipo. Esta “regra”, neste caso, seria baseada tanto conceito de “cosmovisão andina”, como se subdividira em “regras menores”, as quais poderiam ser identificadas como situações específicas em que certos símbolos ou imagens obedecem a regras igualmente específicas, dentro de cada contexto particular. Ao analisar a iconografia mochica, ambas as visões serão consideradas.

O conceito de cosmvisão tem sido utilizado de forma recorrente pelos estudiosos do período pré-colombiano, pois compreende conotações mais amplas do que o termo

¹⁸ Conforme comentado no capítulo I, é sabido que a cultura material escolhida para análise neste trabalho é composta, na sua grande maioria, por objetos de prestígio e de caráter ritualístico, e que estes podem ser encontrados principalmente em contextos funerários.

cosmologia. Por cosmologia (do grego κοσμολογία, κόσμος="cosmos"/"ordem"/"mundo" e -λογία="discurso"/"estudo"), entende-se a busca da compreensão da origem, da estrutura e da evolução do universo, a partir dos conceitos e crenças de uma dada cultura ou sociedade¹⁹. Já o termo cosmovisão, segundo Johanna Broda, pode ser definido como a visão estruturada na qual os membros de uma sociedade combinam, de maneira coerente segundo suas crenças, suas noções e relações com o meio ambiente físico, com os seres vivos da natureza (humanidade, animais e vegetais), com o “mundo supranatural²⁰”, e todas as “regras” às quais estes elementos estão sujeitos. *“O estudo da cosmovisão tem como objetivo explorar as múltiplas dimensões de como a natureza (em relação à geografia, ao clima e à astronomia) é culturalmente percebida... O termo se refere a um aspecto do âmbito religioso, e se conecta às crenças, às explicações sobre o funcionamento do universo, e ao lugar ocupado pelo homem em relação a este universo”* (Broda, 2001, 16-17).

No caso das sociedades andinas, podemos dizer que apesar das particularidades inerentes a cada uma delas, existem alguns conceitos fundamentais por elas partilhados, que nos permitem falar em termos de uma “cosmovisão andina²¹”. Estas generalizações, ainda que presentes, foram muitas vezes exageradas em seu nível de abrangência e valor simbólico, como demonstraremos ao abordarmos a questão do culto felínico. Os conceitos fundamentais formam a base dos modos de relação entre o homem, a natureza e as forças

¹⁹ O termo cosmologia também é utilizado em nossa sociedade atual, para definir estudos astronômicos com base científica, que buscam, da mesma forma, compreender os mecanismos de funcionamento do universo e suas origens. A cosmologia moderna surge no século XX, com a criação da teoria da relatividade, cujo artigo inicial foi escrito pelo físico alemão Albert Einstein, em 1917, com o título "Kosmologische Betrachtungen Zur Allgemeinen Relativitätstheorie" (Considerações cosmológicas sobre a teoria da relatividade geral).

²⁰ Neste trabalho utilizaremos as expressões “mundo supranatural”, “universo supranatural” e “pensamento supranatural”, ao nos referirmos às forças imateriais e simbólicas que regem o funcionamento do universo. Este “plano” não opera separadamente de outros planos “naturais” ou “terrestres”, mas sim é parte integrante do pensamento andino, resultado de processos históricos que acarretaram na aceitação e na construção da “cosmovisão andina”, aqui em discussão. No caso mochica, diversos “seres supranaturais” podem ser identificados. Estes personagens podem ser compreendidos como forças da natureza, e indicadores do seu funcionamento. As análises apresentadas no capítulo III abordam esta questão em profundidade.

²¹ A idéia da existência de tais conceitos por vezes é ampliada para as sociedades da América Pré-Colombiana como um todo, ou aplicada para certas regiões culturais, em um nível maior de detalhe, como é o caso da abordagem aqui apresentada. Alfredo Lopéz-Austin, estudioso da cosmovisão mesoamericana, denomina de “núcleo duro”, estes conceitos que permanecem e se difundem além das barreiras culturais e temporais. (Lopéz-Austin, 2001).

invisíveis, como afirma Broda. Porém, dentro do universo supranatural de cada cultura, existem diversas formas de interpretar e adaptar estes conceitos às condições políticas, ideológicas, sociais, e também ecológicas e geográficas, específicas a cada localidade.

É preciso muito cuidado ao abordar tais conceitos, pois quando admitimos a existência de uma “cultura andina”, englobamos aspectos consideravelmente amplos em relação às questões temporais e espaciais. Podemos considerar como “cultura andina” tanto as manifestações culturais dos primeiros caçadores coletores presentes na área, como questões atuais ligadas ao avanço da globalização nos países andinos e suas conseqüências, abrangendo assim distintas e inúmeras formas de organização social, política e econômica ao longo do tempo. Mesmo ao considerarmos, neste presente trabalho, apenas as sociedades do chamado período pré-colombiano, temos que lidar com suas diferenças contextuais, assim como os processos históricos específicos que determinam a configuração de suas ideologias. Também devemos considerar as questões espaciais, sendo que as culturas andinas se dispõem sobre ambientes físicos diferenciados. Em cada piso ecológico encontramos diversos modos de adaptação ao meio natural, que propiciam, muitas vezes, relações simbólicas com espécies autóctones, ou com elementos específicos da geografia local. É necessário diferenciar os processos que operam à “longo prazo”, em um nível de abrangência bastante amplo, e compreendem os mecanismos de permanência da “cosmovisão andina” como um todo, e os processos que operam à “curto prazo”, ligados às especificidades de cada manifestação cultural²².

A maioria dos pesquisadores empenhados em compreender tais mecanismos de funcionamento e de permanência desta “cosmovisão andina” admitem, em maior ou menor grau, a continuidade e a transmissão de certos conceitos simbólicos ao longo do tempo, compartilhados por diversas culturas²³. Há, entretanto, controvérsias quanto ao que se refeririam estes conceitos fundamentais. Alguns estudiosos, como Hernandez Lefranc, englobam entre os conceitos fundamentais idéias sobre o comportamento de certos animais, como o caso da raposa, que seria, segundo ele, considerada por todos os povos andinos

²² A necessidade de diferenciar processos que ocorrem à longo e à curto prazo (*long term and short term influences*), em níveis de abrangência diferenciados (*macro and micro level*) é notadamente reconhecida pelas pesquisas arqueológicas atuais, como discutido por Hodder(2001), Renfrew (2001) e Meskell (2001).

²³ Entre eles podemos incluir por exemplo, Lavalée (1970), Michael Moseley (1992), Lemos (1998), Golte (2004; 2005; 2006), Arcuri (2005) e Hurtado Rodriguez, (2006).

como um animal artiloso e perigoso ao homem, devido a seus hábitos oportunistas (Lefranc, 2005, 284). Outros, como Lyon (1983), crêem que afirmações como esta acima devem ser desconsideradas, pois tais questões específicas só poderiam ser abordadas à luz dos contextos particulares de cada cultura em questão.

Neste trabalho, entendemos como conceitos fundamentais, idéias mais distantes de imagens pré-concebidas sobre animais e vegetais específicos, como crê Hernandez Lefranc. Consideramos concepções mais amplas, como o funcionamento da natureza, do cosmos, e da integração da vida e da morte por meio de “mecanismos” cíclicos e lineares. A natureza como criadora e parte integrante da concepção humana; de seus conceitos morais e relações sociais.

Os Conceitos fundamentais

Os enormes contrastes ecológicos contribuíram para que os povos andinos em geral atribuíssem uma grande importância às distâncias verticais e aos conceitos de acima e abaixo em suas visões de mundo. Os conceitos de *hanan* (acima) e *hurin* (abaixo), eram utilizados como parâmetro para questões como a organização hierárquica, o tempo, a vida e a morte (Arcuri, 2005, 56). A *hanan* associavam-se idéias de vida, ordem e luz, enquanto que a *hurin*, eram ligadas as idéias de morte, desordem e trevas. Entretanto, esta não é uma oposição binária de idéias totalmente contrárias, mas sim uma oposição de termos, que segundo a visão dos povos andinos, eram complementares, e não podem ser considerados imutáveis. Todos os seres do universo transitariam de um lado ao outro, segundo as mudanças cíclicas e lineares ditadas pela passagem do tempo. A passagem da vida para a morte era vista não como um fim, mas como uma simples transição, que teria sido iniciada com o processo natural de envelhecimento. A estas idéias de “verticalidade” eram também associados elementos da “horizontalidade”: o poente (*wañuy*) e o oriente (*kawsay*), ligados às origens dos ciclos das mortes e nascimentos, acompanhando o movimento solar (Zuidema *apud* Golte, 2006:759).

Conforme citado acima, a contagem do tempo era, de forma geral, concebida pelos povos andinos sob duas dimensões de funcionamento. O passar dos dias, dos meses, dos

anos, a vida e a morte, e a movimentação dos astros nos céus, eram vistos sob um aspecto cíclico, um infundável movimento natural de todos os seres do universo. Por outro lado, há também uma narrativa linear, seqüencial, que dá força às questões da ancestralidade, aos laços de parentesco, e às histórias sobre o surgimento dos seres.

Tanto o ponto de vista linear, quanto o cíclico, explicam como todos os seres podiam usufruir do “*camac*” (ou “*camaquen*”), palavra quéchua que pode ser traduzida como “força vital”. Segundo Rostworowski: “*Esta ideologia se explica com outra palavra quéchua, que indica a força vital ou primordial que anima a criação. Se trata da palavra camaquen ... não só os homens possuíam seu camaquen, mas também as múmias de seus antepassados, os animais e certos “seres” inanimados como pedras e feições geográficas da paisagem...segundo os nativos, as enfermidades ocorriam pela ausência ou perda do camaquen (...) Garcilaso de la Vega explicava o nome de Pachacamac (divindade cultuada principalmente nas regiões da costa pacífica dos Andes Centrais), afirmando que camac era o participio do verbo cama, que significa animar, e que Pachacamac significava ‘aquele que anima o mundo’*” (Rostworowski, 1998, 10). O *camac* tornava possível que os seres supranaturais fossem capazes de se transformar em qualquer animal, ser, objeto ou elemento natural que desejassem (Taylor *apud* Golte, 2006, 758). Como se nunca existisse a morte ou o fim, os seres se transformam e não se extinguem, em um ciclo eterno. Porém, ao mesmo tempo, marcam um novo começo com a nova forma assumida, em uma narrativa linear. Segundo Golte: “*É como se pudessem existir antes mesmo de nascer, e seguir existindo, especialmente em forma petrificada, ao longo do tempo, podendo assumir outras formas em qualquer presente. Este poder, era transmitido, de forma decrescente, a seus descendentes*” (Golte, 2004, 126).

Certos seres supranaturais poderiam ser relacionados a grupos sociais específicos. Considerados como ancestrais, estes seres dotados de poder (denominados de *walka*, *wilka* ou *wanka* em quéchua) legitimavam o status e a condição social de certas classes ou famílias²⁴. A importância da ancestralidade na mentalidade andina também se refletia no tratamento aos parentes mortos mais recentes, considerados como sujeitos “atuantes” no

²⁴ Poderíamos citar como exemplo a sociedade de Huarochirí, contemporânea à época inca, que se autodenominava “filhos de Pariacaca”, sendo esta entidade a personificação da mais alta montanha do local. Pariacaca era filho de Wiracocha e Hanan Maqlla, sendo o descendente direto dos seres primordiais. (Salomon, 1998)

presente. Eles teriam uma “vida” no “inframundo”, mantendo intactos seus desejos e sentimentos em relação aos vivos. Certos antepassados mumificados, no caso dos incas, eram chamados de *malqui*, e serviam como um ponto central de unificação de certos *ayllus*²⁵ ou de grupos unidos por laços de parentesco (Rostworowski, 1998,15). Conforme aponta Viveiros de Castro, ao analisar as religiões ameríndias fundadas no culto aos ancestrais, “*a identidade espiritual atravessa a barreira corporal da morte; os vivos e os mortos são semelhantes na medida que manifestam o mesmo espírito*” (Viveiros de Castro, 2002, 395). A morte é apenas uma transformação. Neste sentido, a própria ancestralidade é também cíclica, e ao mesmo tempo, legitima o tempo histórico (linear) e o poder político.

Tanto as concepções temporais (cíclicas e lineares), quanto as espaciais (acima e abaixo; horizontais e verticais), teriam uma espécie de “ponto de encontro”, denominado de *tinku*, onde sua interação ocorreria. O *tinku* seria o “centro” de ação e convergência destes fatores que regem o universo e a vida. Uma espécie de plano de interface, ou mesmo um ponto onde o “todo” se mistura, e ao mesmo tempo se diferencia. Um exemplo deste ponto de encontro pode ser, dentro da mentalidade mochica, o cume das mais altas montanhas, onde eram realizados os rituais de sacrifícios. Segundo Arcuri, “*Se considerarmos que na região andina o nascer do sol se dá no ponto mais alto da paisagem marcada pela verticalidade da cordilheira, e seu curso até o poente marca, na direção leste-oeste, um eixo perpendicular à própria cordilheira, é possível atribuir ao cume onde é realizado o sacrifício também a origem dos tempos e, por analogia, a ancestralidade, relacionada ao nascer do sol e ao ponto de inflexão das oposições cíclicas dia-noite, outro princípio muito recorrente na simbologia dos artefatos rituais mochicas*” (Arcuri, 2008)

Os dois eixos espaciais (vertical e horizontal), juntamente com os dois “eixos” da relação temporal (linear e cíclica), operariam conjuntamente, de forma a comporem linhas imaginárias que se “cruzariam” na paisagem, na arquitetura e nas manifestações plásticas, criando uma “divisão” espaço/temporal em quatro partes principais. De acordo com Moseley (1992) e Arcuri (2008), a observação dos movimentos da Via Láctea teria possivelmente dado origem a este tipo de divisão “quadripartite” das dimensões

²⁵ Os *ayllus* eram as unidades mínimas de controle político e de divisão territorial na época incaica, compostos principalmente por grupos que compartilhavam relações de linhagem ou laços sanguíneos. Tais unidades possuíam certo grau de autonomia política e religiosa, e governadores locais denominados de *curacas*, cujo cargo era hereditário.

espaço/temporais. O céu noturno funcionaria como uma espécie de “espelho” onde estas dimensões poderiam ser observadas e “refletidas” por toda a paisagem terrestre e organização social. “*Em Quéchuá, a Via Láctea é chamada de Mayu, ou “rio celestial”. Observado do hemisfério sul, o Mayu não apenas divide o céu em duas partes (acima e abaixo da linha traçada quando se observa a Vila Láctea), mas transita em curso pendular, da esquerda para a direita durante metade do ano, e no sentido inverso, durante a outra metade. Nas 24 horas em que o Mayu passa pelo zênite solar, ele forma dois eixos de intersecção cardinal (NE-SO e SE-NO). Essas linhas axiais formam uma grade que divide toda a esfera celestial em quatro quadrantes e chamados de suyus²⁶*” (Arcuri, no 2008). Sendo que os eixos espaço/temporais se relacionam diretamente através de um *tinku* (seu ponto de intersecção), podemos dizer que o conceito quadripartite, aplicado à cultura material, remete ao bom funcionamento e ao equilíbrio de todo o universo. Segundo Tristan Platt, a “lógica binária” que constitui a matriz simbólica do conceito quadripartite, ordenaria todo o sistema representacional, refletindo o ordenamento da natureza e das sociedades andinas (Platt, 1978, 1105).

A questão dos “Pares de Opostos”

É comum a muitos pesquisadores, ao analisar os conceitos simbólicos dos povos andinos, trabalhar com a idéia de “pares de opostos”, adotada por Lévi-Strauss em seus estudos fundamentados pela teoria estrutural. Suas idéias se tornaram muito atraentes aos pesquisadores, pois pareciam se encaixar perfeitamente a diversos conceitos “pares” como *hanan/hurin* e *wañuy/kawsay*, e a gama de significados aparentemente “contrários” associados a eles. Se baseando na oposição binária proposta por Saussure, Lévi-Strauss afirma que a forma do mundo social é determinada pela estrutura da mente humana, que sempre opera em termos de pares de opostos. Em sua publicação “*O Cru e o Cozido*”, o autor explica como a forma pela qual os mitos são estruturados fornece, por sua vez, estruturas básicas para o entendimento das relações sociais. Tais relações são concebidas

²⁶ O conceito quadripartite daria origem, no final do período pré-colombiano, às divisões políticas do Tawantinsuyu inca.

como pares de opostos; o “cru”, associado aos elementos da natureza, é diretamente oposto ao “cozido”, associado à cultura. Tais oposições dariam forma a todas as idéias e conceitos presentes em uma sociedade (Lévi-Strauss, 1970).

Ao postular que o eixo cru/cozido é uma característica de todas as culturas humanas, simbolicamente então, o ato de “cozinhar” marcaria a transição da natureza para a cultura. O “cozinhar” seria uma forma de mediação entre estes opostos, entre a vida e a morte, o céu e a terra. Este “ponto de interação” poderia ser associado ao que se entende por *tinku* na mentalidade pré-colombiana. Esta linha de pensamento se apóia na idéia de que o mito se comporta como a linguagem, pois tem que ser “contado” e “repassado” a fim de existir. Desta forma, obedeceria às estruturas pertencentes a qualquer linguagem existente²⁷. O mito, como estrutura, seria similar à linguagem no sentido de que ele é formado por partes que são unidas por certas regras específicas, sendo que cada parte se relaciona com as outras sob a forma de pares de opostos (que fornecem a base da estrutura). Ao mesmo tempo, por operar em um nível mais complexo do que a linguagem, o mito se diferenciaria desta em certos aspectos, pois suas partes (ou unidades) não são compostas por fonemas, morfemas ou sememas²⁸, mas sim por “mitemas” (como as denomina Lévi-Strauss). Cada mitema corresponderia, geralmente, a um evento ou ponto específico da narrativa.

Desta forma, o método de Lévi-Strauss seguiria os seguintes passos básicos: reduzir um mito à suas menores unidades possíveis (os mitemas), e organizá-los de forma que possam ser lidos diacrônica e sincronicamente. A narrativa existiria em um eixo diacrônico (da esquerda para a direita), de forma irreversível, enquanto que sua estrutura obedeceria um eixo sincrônico (de cima para baixo), que operaria de forma reversível. Análises partindo desta metodologia levaram Lévi-Strauss a afirmar os processos evidentes nas narrativas míticas que formam a base do pensamento ameríndio. Ao “tornar” o estudo dos mitos lógico e “científico”, não há a necessidade da utilização de qualquer fator subjetivo na interpretação. Toda cultura se organiza através de pares de opostos, explicados de forma lógica através da teoria estrutural.

²⁷ Segundo afirma Saussure (1974).

²⁸ Os sememas, ou unidades mínimas de significação gráficas, são discutidos em detalhe no capítulo III.

Entretanto, dois elementos analisados pelo autor em “*O Cru e o Cozido*”, se apresentam de forma problemática: O “veneno” e o “homem sedutor²⁹”. O veneno pode ser considerado como “natural”, pois normalmente ele é obtido e utilizado “cru” (derivado de plantas não cultivadas). Porém, ao mesmo tempo ele é usado a fim de se atingir um “efeito cultural”. Quando o veneno é administrado a um humano, torna-se impossível a distinção de seu papel, e conseqüentemente, sua oposição em termos de opostos “fixos”. Lévi-Strauss chamou este fenômeno de “ponto de coincidência isomórfica entre natureza e cultura”. De forma similar, o “homem sedutor” agiria apenas de acordo com suas características naturais – potencia sexual e beleza física. Entretanto suas ações levariam a um “descozimento” da mulher escolhida, já que esta seria “dessocializada” ao ser seduzida, subvertendo a ordem social do casamento³⁰. Tanto o “veneno”, como o “homem sedutor”, são elementos naturais com propriedades que permitem uma “interpenetração” da natureza e da cultura, vistos então como desestabilizadores e perigosos.

Este ponto, no qual se observa uma certa “fragilidade” nas análises de Lévi-Strauss, não estaria restrito apenas ao “veneno” ou ao “homem sedutor”. Os pares de opostos, com suas unidades “fixas” de “significados fechados”, se mostram de difícil comprovação, uma vez que postos à prova à luz das análises iconográficas a serem realizadas neste trabalho.

Uma das mais interessantes críticas ao estruturalismo de Lévi-Strauss foi produzida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Ao analisar o pensamento ameríndio em sua obra “*A Inconstância da Alma Selvagem*”, o autor propõe o perspectivismo, como alternativa ao estruturalismo, e sua organização do mundo em pares de opostos de “significados fixos”. Sobre o pensamento yawalapíti a cerca de espécies de animais e de seres supranaturais, Viveiros de Castro escreveu: “*Quando eu perguntava simplesmente a alguém o que significava o termo “(nome do animal)- kumã”, a resposta mais comum era: “bicho bravo, valente, grande, que ninguém vê”. Esse modificador (kumã) articula, assim, vários atributos: ferocidade, tamanho, invisibilidade... A sufixação kumã a um conceito-tipo marca uma alteridade. Essa alteridade é exterioridade, mas também excesso... Parece condensar dois significados contraditórios do modificador: ele indica o diferente, mas também o arquétipo. (O outro é o próprio e vice-versa). Como se estivéssemos diante*

²⁹ “*male seducer*” (Lévi- Strauss, 1970)

³⁰ Segundo a visão do próprio Lévi-Strauss.

destas duas proposições: todo modelo apresenta uma superabundância ontológica; toda superabundância é monstruosamente outra” (Viveiros de Castro, 2002, 31).

A afirmação “*O outro é o próprio e vice-versa*”, denota a riqueza e a complexidade de significação por de trás de cada conceito, ou “unidade” formadora dos pares de opostos. A mentalidade ameríndia não compreende o mundo por meio de estruturas rígidas. Isto equivale dizer que o universo, em termos de funcionamento e de valores, obedece a certos conjuntos de regras³¹ (podemos citar, no caso andino, os movimentos cíclicos e lineares da contagem do tempo, e a concepção espacial vertical e horizontal). A estas regras estariam submetidos todos os seres. Entretanto, estes seres não estão classificados de uma forma fixa, dentro de uma hierarquia imutável - animal em contraposição a humano; mortos em contraposição aos vivos; homens em contraposição a mulheres. Pois, segundo a segundo a perspectiva do jaguar ou do puma, o humano é presa, tanto quanto os cervos. Segundo a perspectiva dos animais carniceiros, o cadáver é um alimento pronto a ser consumido. “*O sangue é a cerveja do jaguar*” - o sangue, um elemento “natural”, torna-se aos olhos do jaguar, um produto “civilizado”. “*E assim o que chamam de “natureza”, pode bem ser a “cultura” dos outros*” (Viveiros de Castro, 2002, 361).

Segundo o perspectivismo, os diversos seres, supranaturais ou não, que habitam o universo, o apreendem de acordo com pontos de vista distintos. Os homens vêem a eles próprios como humanos, aos animais como animais, e aos espíritos como espíritos. Entretanto, para os animais predadores, o homem é o animal de presa. Aos olhos do animal, *ele próprio* é o humano. O animal teria sua própria cultura, sua própria organização social e hábitos. O homem é seu alimento. Assim também ocorreria em relação aos seres supranaturais ou espíritos: *eles são os humanos*; o homem vivo é outra coisa, diferente. Os xamãs, dentro desta concepção, seriam os responsáveis por administrar estas diferentes perspectivas (animal/ homem/ ser supranatural), fazendo com que a comunicação entre eles se torne possível.

Portanto, em um vasto campo no qual todos os seres do universo possuem uma perspectiva sobre o valor e o significado das coisas, não há espaço para uma única estrutura

³¹ “*todos os seres vêem (representam) o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles vêem. Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos ... Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas como a “gente” vê*” (Viveiros de Castro, 2002, 378-379).

de pares de opostos de “conceitos fixos”. De qualquer forma, esta visão não torna inválidas as análises que seguem uma metodologia que considera a estrutura dos pares de opostos, seja dentro do universo ameríndio, ou mais especificamente, do pré-colombiano. O próprio Viveiros de Castro se pergunta: “*O que fazer com as abundantes indicações a respeito da centralidade dessa oposição nas cosmologias sul-americanas?*” (Viveiros de Castro, 2002, 368). E, em resposta à sua própria pergunta, o autor conclui, ao analisar a questão do xamanismo entre os yawalapíti, que: “*as noções de metamorfose, e sobretudo, a de apapalutápa, são muito complexas; ... sua importância no pensamento indígena, parece-me, mais uma vez, colocar em questão a pertinência, ou pelo menos a suficiência, da grande dualidade entre Natureza e Cultura ... Nas Mitológicas (citando Levi Strauss), essa dualidade aparece como organizando todo o pensamento ameríndio; ela deixa escapar, entretanto, ou não lhe dá todo o espaço que merece, a um terceiro domínio ontológico, que chamamos, na falta de um termo melhor, de Sobrenatureza... do ponto de vista dos espíritos, humanos e animais comungam aspectos essenciais; do ponto de vista dos animais, humanos e espíritos quiçá sejam a mesma coisa. Há portanto, talvez, dualidade; mas ela seria apenas a redução de uma estrutura mais rica*” (Viveiros de Castro, 2002, 85). “*A distinção natureza/cultura deve ser criticada, mas não para concluir que tal coisa não existe*” (Viveiros de Castro, 2002, 349)

Jürgen Golte, renomado pesquisador da iconografia mochica, dá aos “pares de opostos” um grande peso em suas análises. Tais opostos complementarizam um ao outro, e se encontrando em *tinku*, dariam origem a novas situações, como nascimentos e mortes (Golte, 2004; 2006). Entretanto, ao mesmo tempo em que trabalha com esta noção, Golte geralmente acaba por concluir a inconsistência da tentativa de aplicar o conceito dos pares de opostos de forma rígida, afirmando que estes existem, mas não podem ser considerados como conceitos fixos. Sobre o par de “significados fixos” feminino/masculino, Golte escreveu: “*Cada metade complementar, por sua vez, é subdividida novamente em duas sub-partes femininas e masculinas*” (Golte, 2004, 144). Ou, em menor grau de rigidez: “*O mundo oculto, mesmo que predominantemente feminino, integrava uma parte masculina*” (Golte, 2004, 172).

Tais argumentações não encontram eco nas análises de Rostworowski, pesquisadora do funcionamento da mentalidade andina. A autora afirma a existência de um “*persistente*

dualismo masculino” ao lado de um elemento feminino, considerado como “único”. A oposição deste “masculino duplo” contra o “feminino único”, criaria uma “assimetria”, que por sua vez geraria uma estrutura tríplice. Esta estrutura daria forma às divisões de poder do mundo incaico (Rostworowski, 1998, 16-17).

Entretanto, apesar de insistir nesta “assimetria”, Rostworowski cita Tristan Platt, sobre a união dos aspectos masculinos e femininos. O autor afirma que a cópula de dois seres de sexos diferentes, gera a combinação de dois aspectos masculinos, com dois femininos (já que cada um deles possui a “dualidade” em si). Estas combinações, carregadas do conceito “quadripartite” andino, se traduziriam em uma oposição de “*homens masculinos, mulheres masculinas, homens femininos e mulheres femininas*” (Platt, 1978, 1098; Rostworowski, 1998, 23). Esta “genealogia”, entretanto, não parece estar traduzida na iconografia. De fato, a dualidade está sempre presente nas representações em maior ou menor grau, sendo bastante difícil determinar que algum símbolo possa ser simplesmente considerado “masculino” ou “feminino”, de uma forma rígida. Os conceitos de “homem masculino” e “mulher feminina”, como entidades que não apresentariam a possibilidade de serem vistos sob uma outra perspectiva, não parecem possíveis sob a visão de mundo andina. O conceito quadripartite se traduz, por si só, na união de dois seres que contém em si aspectos masculinos e femininos. Os símbolos, ou conceitos, podem se apresentar de uma forma “única” (como homem ou mulher), mas isto não significa que, sob diferentes pontos de vista simbólicos, não possam apresentar características de seu “oposto”.

Citando novamente Golte, vemos que, segundo o autor, o universo (dentro da cosmovisão andina) teria sido criado por dois seres andróginos “*opostos em quanto ao meio em que vivem, e diversos em quanto à sua capacidade de criação*”³² (Golte, 2004, 129). Golte considera como opostos meios como o noturno e o diurno, e o terrestre e o aquático. Tais oposições se fazem evidentes na iconografia mochica, em análise no presente trabalho. Entretanto, é necessário notar que estes conceitos “pares”, que regem o pensamento andino, devem ser analisados em profundidade. Conforme afirmou Viveiros de Castro na citação acima, a dualidade é realmente a “*redução de uma estrutura mais rica*”.

³²“ *O mundo se origina em dois seres opostos em quanto ao meio em que vivem, e diversos em quanto à sua capacidade de criação. Um é um ser andrógino “todo poderoso” celeste, e o outro é um ser insignificante com características de um verme, também andrógino, que vive na escuridão*” (Golte, 2004, 129).

Ela traduz uma visão de mundo bastante complexa, que se baseia no “dual”, mas que exprime também as noções de “uno” e de “múltiplo”.

Ao afirmar que os seres supranaturais considerados como “primordiais” teriam como característica a androginia, Golte admite que os habitantes deste mundo (plantas, animais e humanos) teriam se originado no contato de dois seres, que conteriam em si, “opostos complementares”. Estes seres seriam, portanto, ao mesmo tempo: “únicos” - pois são um só ser em sua forma de apresentação; “*duplos complementares*” – pois contém em sua essência o “par” feminino/ masculino; e também “*múltiplos*” - ao englobarem em si toda a “capacidade de criação”. Citando mais uma vez, Viveiros de Castro: “*As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso, sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez, não sejamos... O movimento absoluto e a multiplicidade infinita são discerníveis da imobilidade congelada e da unidade impronunciável*” (Viveiros de Castro, 2002, 397-398).

O Culto Pan-Americano e Pan- Andino ao Felino/ Jaguar

“Não é possível ter certeza, em se tratando de padrões de comportamento cultural, de que os contextos se apresentariam sob uma forma suficientemente similar a fim de garantir a transmissão de informações. Sabemos que um mesmo elemento pode assumir significados diferenciados, em contextos diferenciados” (Hodder, 1996, 49)

Conforme discutido na apresentação deste trabalho, imagens de felinos podem ser encontradas nas mais diferenciadas culturas do período pré-colombiano, desde o norte até o sul do continente, se fazendo presentes através dos séculos em pinturas, tecidos, esculturas, relevos arquitetônicos, toucados e artefatos rituais. Tais aparições “onipresentes” desta figura foram, por muitos pesquisadores, interpretadas como imagens de um ser supranatural único, que manteria seus atributos independentemente da cultura na qual estaria inserido. Desta forma, o felino, e o subseqüente conjunto de valores simbólicos a ele associado, se

comportaria do mesmo modo como funcionam os “conceitos fundamentais”, não só na mentalidade andina, mas no pensamento ameríndio em geral.

A maior parte dos autores que seguem esta linha de pensamento, também trabalha com a questão dos pares de opostos, de forma a estabelecer significados “fixos” à figura do felino. Apesar de notarmos nos autores que iremos citar, que alguns deles apontam para certas diferenças entre representações de felinos nas culturas ameríndias, essas diferenças em geral nunca são exploradas. Há, ao contrário, uma ênfase nas possíveis semelhanças, que levam à crença de uma dita “universalidade” das representações. Inge Thieme, por exemplo, tenta buscar em sua tese de doutorado, uma suposta origem comum a todas as representações de felino, que seriam ligadas a idéias de agressividade, em oposição a idéias de pacifismo e generosidade (Thieme, 1999). Tais idéias também são creditadas por Peter Furst, que crê na agressividade do felino como característica principal desta figura. Segundo ele, tal agressividade deveria ser domada pelo xamã para que este “se tornasse” um felino. (Furst, 1970, 16). A agressividade do felino ligada a conceitos de masculinidade e xamanismo também é encontrada no trabalho de Michael Coe (Coe, 1970,11), e de Gerardo Reichel- Dolmatoff, o qual afirma que “ *Um xamã pode se transformar em trovão, e maus xamãs podem se transformar em jaguares, para que possam ferir outras pessoas*” (Reichel- Dolmatoff, 1970, 55). Dolmatoff vai ainda mais além, afirmando a existência de uma “dicotomia” entre fatores “jaguar” e “não jaguar” (Reichel- Dolmatoff, 1970, 56).

Estas características principais do felino, supostamente reproduzidas nas culturas pré-colombianas desde a Mesoamérica até as regiões Andinas e as planícies Amazônicas, incluiriam, portanto, idéias que sempre o relacionam a conceitos de masculinidade, violência, vida e força, entre outros, e que estariam diretamente opostas a imagens de feminilidade, passividade, morte e mansidão. Se essas são as características “onipresentes” do felino na mentalidade ameríndia, como explicar o fato de o felino ser relacionado com forças celestiais, como o raio (Stirling, 1970, 13), (Reichel- Dolmatoff, 1970, 58), e ao mesmo tempo ser um animal terrestre (Paszatory, 1970, 48), pois não seriam o céu e a terra um par de opostos, ou pelo menos, âmbitos diferentes, cada qual com seu conjunto de significados simbólicos específicos? Como explicar que o felino seja ao mesmo tempo, relacionado ao fogo, como afirma Peter Furst (Furst, 1970,13), e à água, como afirma Allan Sawyer (Sawyer, 1970, 110) e Gerardo Reichel-Dolmatoff (Reichel- Dolmatoff, 1970, 58),

se estes são essencialmente pares de opostos? E como explicar a tão celebrada masculinidade do felino, se nas concepções dos povos de língua Gê, encontramos por vezes o felino associado às linhas matrilineares de parentesco, como figura feminina, e por vezes à linhas patrilineares, como sendo um ser masculino, como é comentado por Linares, ao confrontar as idéias de Michael Coe³³ (Coe, 1970,14)? E o que dizer das culturas do noroeste da Argentina, nas quais o felino é também considerado como entidade feminina, como é demonstrado por Alberto Gonzalez (González, 1970, 134)? González, inclusive, fala de uma provável “unidade feminino masculina”, que estaria ligada ao todo que compõe o conjunto simbólico associado às imagens de felinos. Geoffrey Bushnell, ao expor sua conclusão sobre o status masculinizado do culto ao felino pan-americano, se pergunta: “*Nos foi dito que os homens do clã do jaguar e do puma, entre os índios de Serra Nevada, tinham que se casar com mulheres que pertenciam a clãs essencialmente femininos, mas eu me abstive de perguntar o que gostaria de compreender: o que aconteceu com as mulheres que faziam parte dos clãs do jaguar e do puma?*” (Bushnell,1970,166).

O conceito “onipresente” do felino também influenciou as pesquisas de Julio Tello, tido como “fundador” da arqueologia peruana. A idéia do “felino pan-andino” instituída por Tello, considerou todas as imagens de “felinos”, vistas na iconografia chavin (a qual ele considerava como “cultura matriz”), como sendo de jaguares. Estas imagens geralmente retratavam o “jaguar” com suas presas caninas à mostra. Por associação, todas as imagens semelhantes (e nem sempre tão semelhantes) de mamíferos com presas caninas à mostra, vistas nas culturas posteriores à chavin, também foram tidas como esta mesma divindade jaguar (Tello, 1943; 1960; Tello *apud* Kutscher, 1954, 61).

É certo dizer que Tello teve razões políticas ao afirmar a existência de um culto ao felino pan-andino. O pesquisador apoiava ativamente o regime ditatorial de Leguía³⁴, cujas

³³ Na transcrição da discussão, realizada após a palestra de Michael Coe (na conferência The Cult of the Feline, realizada em Harvard em 1970), Linares, ao confrontar as idéias de Coe, afirma que “*mesmo entre uma unidade lingüística única, como os Gê, o jaguar é, por vezes considerado fêmea, por vezes macho; por vezes é associado a uma unidade matrilocal, por vezes é associado a um grupo de linhagem patrilinear, etc, podendo variar significativamente em uma mesma área*”

³⁴ O presidente Leguía subiu ao poder por meio de golpe de estado que dissolveu o parlamento em 1919. Permaneceu no poder até 1930. O período em que permaneceu no poder é conhecido como “*Oncenio de Leguía*”. Seu governo tinha por principais objetivos exterminar a velha ordem aristocrática que controlava o poder no país antes do golpe, bem como deter o avanço de ideais comunistas.

propostas, de extremo caráter nacionalista, buscavam estabelecer uma “*Pátria Nueva*”, que supostamente tornaria o país uma nação liberta das amarras coloniais. Com a queda do regime, Tello se dedicou totalmente a desenvolver uma “Arqueologia Nacionalista”, procurando exaltar o passado pré-colombiano (Lizarraga, 1999, 366). Segundo seus ideais, o Peru necessitava de uma identidade, de uma idéia que pudesse justificar de alguma forma sua unidade como nação. E a imagem de um culto ancestral a um animal tão poderoso como o jaguar, atravessando o tempo em todas as manifestações culturais, da cordilheira à costa e à selva, serviria como um símbolo perfeito para o ideal de um povo peruano unido e fortalecido.

Para Tello, o “culto ao felino” representava a continuidade e a supremacia da “cultura” chavin, uma manifestação autóctone que legitimava e elevava a posição do indígena. Segundo Gordon Willey, *“a problemática chavin, para Tello, era a história da divindade felina no desenvolvimento das culturas peruanas. Sua obra, Wira-Kocha, é um ensaio profundo sobre a ocorrência e recorrência da divindade felina em todas as regiões e em todos os períodos da história peruana. Ele concebeu esta divindade como uma força unificadora da cultura andina. Este ideal pode ser observado no primeiro quadro cronológico desenvolvido pelo autor, o qual demonstra uma origem comum para todas as ramificações da cultura peruana, oriundas de um único tronco, com a implicação de que todas as ramificações carregam em si a idéia da divindade felínica”* (Willey, 1951, 134).

O conceito de que a “cultura” chavin possuía uma forte influência em termos religiosos, sobre diversas culturas contemporâneas e posteriores, foi relativamente bem aceita na época, e de certa forma, é também nos dias de hoje. Larco Hoyle, influenciado por Tello, elaborou a idéia de que o culto felínico teria se espalhado entre povos que, segundo Gordon Willey *“possuíam de alguma forma uma cultura similar, mas regionalmente diferenciada”* (Willey, 1951, 140), ao referir-se aos conceitos fundamentais da cosmovisão andina, que uniriam estes povos e as especificidades regionais de cada cultura em particular.

Atualmente, é comum ver o “felino pan-americano” identificado como jaguar, assim como apresentam as conclusões de Tello, tanto nos mais diversos catálogos de museus espalhados pelo mundo, como o é o caso do Museu Larco (que será abordado no decorrer deste trabalho) como nas publicações de alguns pesquisadores, como Benson (1972), Klein

(1967), e Lavalée (1970). É também bastante comum, a identificação de imagens de animais ou de seres supranaturais que apresentam “presas caninas” à mostra, como sendo representações de jaguares. A idéia das presas caninas serem automaticamente associadas ao jaguar, ou mesmo a outros felinos é questionável. Os dentes caninos, em si, não são essencialmente “felínicos”, mas compartilham seu formato com as presas encontradas em outros mamíferos predadores da região andina³⁵, conforme será demonstrado ao longo de nossas análises.

De qualquer forma, não é difícil de se imaginar o porquê destas associações. Além da influência de pesquisadores que sustentam o culto universal ao felino (alguns deles citados acima), há também a imagem poderosa do próprio jaguar, que como ocupante do topo da cadeia alimentar, é um candidato perfeito a uma divindade superior. Dentre as espécies de felinos nas Américas, apenas os jaguares são capazes de rugir. O rugido, uma vocalização característica de alguns grandes felinos, é um elemento poderoso de afirmação da força deste animal. Ao rugir, o jaguar emite um som que somente este, em seu habitat, é capaz de criar. A força do rugido, e a grande capacidade de predação, daria ao jaguar um lugar de destaque entre os felinos americanos. O jaguar é o maior felino do hemisfério ocidental, e pode dominar presas maiores do que as do puma (o único outro felino de grande porte encontrado na América do Sul). Comparando-se a taxa do comprimento da cabeça ao corpo do puma em toda sua distribuição geográfica, constata-se que o seu tamanho corporal torna-se menor nas áreas onde ele é simpátrico com o jaguar (Haeming *apud* Iriarte *et al.* 2006,1). Quando simpátrico com o jaguar, o puma geralmente abate presas de tamanho médio ou pequeno, enquanto que o jaguar mostra preferência por presas maiores. A cabeça incomumente grande do jaguar (se comparada a de outros grandes felinos) e os fortes dentes caninos são especialmente adaptados para esmagar a couraça dura das tartarugas, e quebrar os tegumentos extremamente duros dos jacarés e crocodilos (Haeming *apud* Biknevicius & Van Valkenburg, 2006,1). Em contrapartida, o puma tem uma cabeça relativamente pequena, sendo seus dentes caninos também proporcionalmente de tamanho menor. As presas do jaguar não são somente maiores, mas a força de sua mordida é também superior, sendo aproximadamente uma vez e meia mais poderosa do que

³⁵ Dentre os que podem ser observados nas representações iconográficas das culturas andinas em geral, como canídeos e pinípedes. As espécies, juntamente com a análise de seus dentes caninos, são discutidas no capítulo III.

a mordida de um puma. Tais características poderiam explicar, o porque a da associação imediata da imagem das presas caninas aos jaguares.

Mas seriam estas características consideradas pelos antigos habitantes da região andina como superiores às de outros animais, ou mesmo às de outros felinos? Não haveria espaço ou força simbólica semelhante associada a outros mamíferos? Retornando à idéia do “felino pan-americano”, em uma visão mais ampla, devemos citar a figura do *tlacuache*. Este marsupial, presa do jaguar, é também seu “inimigo”. No comportamento que exhibe na natureza, ele é capaz de “enganar” o jaguar, fingindo-se de morto, subvertendo a questão predador/presa. Em uma peça pertencente ao Museu de Antropologia de Xalapa³⁶, podemos observar a imagem de *tlacuache*, com suas feições esperadas. Nas costas do animal, entretanto, observamos a pele do jaguar. O marsupial é, ao mesmo tempo, “jaguar”. A presa se torna predador. O felino, ludibriado, de certa forma passa a ser a presa, “perdendo” seu caráter predatório e agressivo. Podemos dizer, seguindo as idéias de Viveiros de Castro, que sob a perspectiva de *tlacuache*, o jaguar é um animal que pode ser facilmente superado.

O caso de *tlacuache*, na Mesoamérica, levanta algumas questões. Não seríamos nós, com nossa visão e conhecimento acerca deste animal, que sobrecarregamos o valor dos atributos naturais do felino, e os transferimos para a mentalidade pré-colombiana? Não estamos negando aqui, a possibilidade de imagens de jaguares estarem presentes nas manifestações iconográficas chavin e de outras culturas andinas, anteriores ou posteriores. O que na realidade questionamos, é a posição de certos autores, de admitir que imagens de felinos (ou de presas caninas) sejam imediatamente associadas ao jaguar³⁷, ao darem força ao suposto culto do felino pan-andino, deixando de lado as especificidades de cada cultura local.

Culturas localizadas na costa árida peruana, teriam tido muito pouco contato com jaguares. Segundo Allan Sawyer, pesquisador da iconografia nasca, (contemporânea à cultura mochica, localizada ao sul da costa peruana) o “jaguar chavin” teria sofrido um progressivo desaparecimento, e em seu lugar teriam surgido as imagens de jaguatirica. Tais imagens destes “novos felinos principais”, entretanto, teriam sofrido também uma

³⁶ Peça exibida na exposição *Por ti América*, em 2005 (Arcuri, 2005, 292).

³⁷ Como Lavalée (1970), Michael Kann (1970), Benson (1972), entre outros.

modificação em seu conjunto de atributos simbólicos, já que a jaguatirica é um animal mais dócil (Sawyer, 1970, 112). Embora não seja aceita, neste presente trabalho, a existência desta “dicotomia fixa” dócil/agressivo, por razões já demonstradas acima, as idéias de Sawyer, a respeito da jaguatirica ter sido mais freqüentemente retratada do que o jaguar pelas culturas costeiras, é bastante válida. A jaguatirica, assim como o puma, estava muito mais próxima da realidade destes povos, do que o jaguar, de habitat selvático.

A problemática da “espécie” de felino que era retratada por cada cultura em específico (jaguar, puma, jaguatirica, gato maracajá, entre outros) foi vista, por alguns pesquisadores, como irrelevante, já que todos seriam felinos, e que portanto, a divindade “onipresente” do felino pan-andino, ou pan-americano, poderia ser representada por qualquer uma destas espécies. Como afirmou Geoffrey H. S. Bunshenell, sobre o culto chavin: *“Um ponto discutido por Lathrap, sobre as espécies de animais envolvidas nas representações denominadas de “felinicas”... refere-se às que eram adoradas nos templos pré-chavin do Peru, para o qual Lathrap nos deu a resposta: “gatos”... Ele começou a nos mostrar imagens de diversas espécies de felinos, e ao fazê-lo, esclareceu de forma contundente a questão”* (Bushnell, 1970, 166). Muitos autores contemporâneos, acreditando ou não na universalidade do “felino pan-andino”, também assumiram a postura mais flexível de denominar as representações de diferentes espécies apenas como “felinos”, como Bourget (1994), Alva Meneses (2006), Alva e Longhena (2006), entre outros.

O pesquisador Steve Bourget, citado acima, coloca em questão a classificação de certas imagens de mamíferos como “felinos”, discutindo assim a posição adotada por Tello, e muitos de seus seguidores, como Lavalée, ao assumir que imagens com presas à mostra devam ser imediatamente associadas a esta espécie de animal (Bourget, 1994). Uma visão interessante a respeito desta “confusão” na identificação das espécies de mamíferos na iconografia, é dada por Allan Sawyer. Segundo ele, o felino poderia ser visto pelas culturas pré-colombianas como um animal que pertenceria à mesma “espécie” dos canídeos, pelo fato de ambos serem predadores carnívoros que possuem dentes caninos pronunciados (Sawyer, 1970, 45). Desta forma, a distinção de atributos pertencentes às representações de felinos e de raposas, por exemplo, seria quase impossível de ser feita, colocando o caráter das imagens de felino em questão, assim como seu suposto “culto universal”. Esse problema é encontrado, por exemplo, quando tentamos contrapor as interpretações

iconográficas de Gerdt Kutscher e de Danielle Lavalée. Uma mesma representação gráfica (fig. 1, abaixo) é qualificada como “raposa” por Kutscher (1954, 47)³⁸ e como “felino” por Lavalée (1970, Prancha 91, fig. H). Sawyer também chega a colocar em dúvida o semema que representaria a cauda do felino, com seu formato longilíneo e arredondado na ponta, afirmando que ela poderia também ser uma cauda de macaco, um mamífero que também possui grandes presas (Sawyer, 1970, 65). Esta “identificação imediata” das imagens de mamíferos como felinos, que impõe, intencionalmente ou não, a idéia do “felino panandino”, será um dos pontos mais importantes de discussão em nossas análises.



Fig. 1. Imagem classificada por Kutscher como “raposa”, e por Lavalée como “felino”³⁹.

³⁸ Kutscher denomina a imagem somente de “*fiera*” (fera), mas a coloca em meio às representações de raposas. Em outras imagens de raposas, o autor utiliza a denominação de “*fiera zorruna*” (“fera raposa”) (Kutscher, 1954, 47).

³⁹ Fonte: Kutscher, 1954, prancha 1, fig. C.

O Felino na Iconografia de Chavin de Huantar

Sendo a cultura chavin o ponto de partida, que segundo Tello e seus seguidores, teria dado origem ao “culto ao felino” pan-andino, cremos ser válida aqui uma breve discussão sobre sua iconografia. Poucos estudiosos se dedicaram a analisar as representações de felinos chavin sistematicamente, de modo a relacioná-las com os diferentes temas presentes em sua complexo repertório plástico. Muitos generalizaram as representações de felino de tal forma, que compreendê-las tornou-se algo muito difícil e confuso (Kann,1970,69). Esta generalização se estende da mesma forma às culturas anteriores ao domínio chavin, que data de aprox. 800 a.C. a 300 d.C. Imagens em Cerro Sechín, claramente humanas, foram classificadas por Tello como “metade humanas, metade felino monstruoso” (Tello, 1943, 141), mesmo sem haver ali nenhum semema se quer que pudesse indicar tal associação (fig. 2).



Fig.2. Monólito de Cerro Sechín com figuras humanas. Ilustração de Tello⁴⁰.

⁴⁰ Fonte: Kann, 1970, 70.

Michael Kann foi um dos poucos estudiosos que se preocuparam em realizar uma análise mais substancial do felino em chavin, chegando a estabelecer um conjunto de sememas mais comumente presentes nestas representações. Tomando como base um conjunto de relevos encontrados à sudeste do “Novo Templo” de Chavin de Huantar (fig.3), Kann enumerou como pontos importantes um conjunto de sememas considerados por ele como “clássicas do felino *per se*”, sendo eles: 1: olhos arredondados com sobrancelhas enroladas como uma serpente; 2: boca felínica, com cantos arredondados e presas cruzadas; 3: pelos e bigodes enrolados como uma serpente; 4: marcas estranhas no corpo, com formato de um “oito com olhos”; 5: patas e cauda são comparados à línguas e apresentam mais uma boca felínica com presas; e 6: uma máscara felínica vista de frente, na ponta da cauda (Kann, 1969, 70).

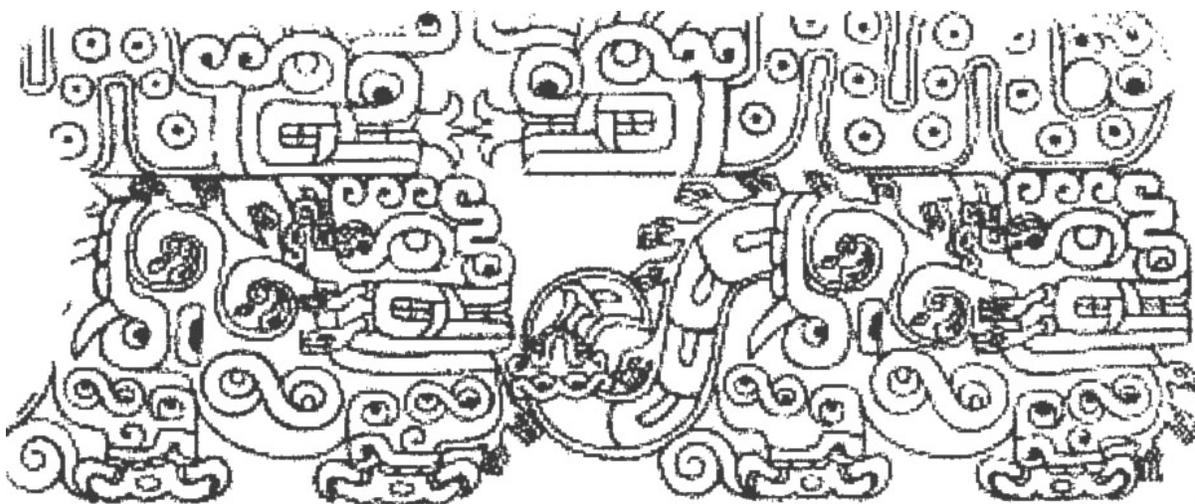


Fig. 3. O Felino “*per se*” de Kann. Relevo à sudoeste do Novo Templo de Chavín de Huantar⁴¹.

Dentre estas características, Kann, assim como Tello, se apóia principalmente na presença das “presas cruzadas” na identificação de outras imagens felínicas, que segundo ele não seriam tão “claras” como a apresentada por ele acima (fig. 3). Entretanto, o próprio Kann acaba por reconhecer que, em alguns casos, os sememas não se apresentam de forma

⁴¹ Fonte: Kann, 1970, 71.

a não deixar nenhuma dúvida sobre a natureza da representação – “*Diferentemente do felino encontrado no canto sudoeste...a boca do jaguar está representada de forma peculiar, pois mostra apenas um canino superior, em uma boca que possui cantos arredondados, mas tem também as típicas marcas que podem ser vistas na boca da principal divindade em forma de caimã*” (Kann, 1969, 69- 70).

O sistema proposto por Kann, e seus respectivos sememas, não nos parece portanto, totalmente confiável para a identificação de imagens “puramente de felinos”. A “boca felínica” poderia, como ele mesmo conclui, compartilhar de elementos presentes no semema que corresponde à boca do caimã, em casos “menos claros”. Talvez, a boca do caimã, e a boca do felino, pudessem inclusive estar, em algumas representações, iconograficamente unidas. Notamos também, que Kann utiliza o termo “jaguar”, para imagens que não são naturalistas, e tampouco possuem algum semema que possa ser, sem dúvida alguma, associado a um jaguar, e não a outro felino pintado, como a jaguatirica⁴². Mais uma vez, não estamos afirmando que o felino (ou o jaguar) é inexistente na iconografia chavin, ou mesmo que as presas caninas não possam ser de felinos. Nos parece, ao contrário, que no caso chavin, as representações de seres com características predominantes de mamíferos, realmente correspondam, de forma geral, a felinos. A estilização do formato da cabeça está bem próxima às linhas principais que compõe o formato da cabeça dos felinos - não há linhas que representem a depressão correspondente ao formato de focinhos de canídeos, por exemplo. Ao contrário, o formato compacto da cabeça dos felinos, com uma inclinação mínima para o focinho, é representado por linhas básicas na estilização chavin. Entretanto, a maior parte das imagens analisadas por Kann (como a vista acima), parece estar mais próxima de imagens de seres supranaturais (seres que englobariam características de vários animais, que representariam toda a diversidade presente na natureza), do que de felinos “*per se*”.

O próprio Kann, ao analisar imagens por ele consideradas como felinos “*não per se*”, afirma que fica muito difícil identificar entre elas elementos que sejam,

⁴² Inclusive, o formato de “oito com olhos” nos parece estar muito mais próximo de uma representação da pele de um felino pintado de pequeno porte, do que de um jaguar. Já manchas da serpente com cabeça de felino, que aparece acima dos “felinos *per se*” de Kann, na figura 3, possuem um formato circular com um ponto no centro, sendo assim, muito mais próximas das manchas da pele de um jaguar. A análise da pele destes animais é abordada em detalhe no capítulo III.

indubitavelmente, puramente felínicos. O autor ainda afirma que “*quando isolamos o “felino per se” de outras representações felínicas na arte chavin, torna-se claro que este representa apenas uma pequena fração do total das imagens encontradas, em termos de felinos ou de elementos felínicos. ... Por que, então, o felino é considerado de tamanha importância para o estilo chavin?*” (Kann, 1969, 76). A resposta que Kann dá a sua própria pergunta é de que, os elementos felínicos, (representados principalmente pelas presas, ou pela “boca felínica”) seriam, em suas palavras, elementos figurativos “onipresentes”, que serviriam principalmente para distinguir seres naturais de seres supranaturais (as bocas felínicas denotariam a presença de um ser supranatural). Tal afirmação não parece condizer com a realidade das imagens chavin, pois inúmeras partes de animais, como aves e répteis, também se misturam para compor os seres supranaturais, da mesma forma, e (inclusive segundo o próprio Kann), não menos evidentes do que as “bocas felínicas”. Além do mais, os ditos “felinos *per se*”, não corresponderiam a uma fração muito grande do universo pictórico chavin.

A pergunta feita por Kann, é a mesma feita por nós, mas a direcionamos para a cultura mochica: por que o felino seria tão importante no universo mochica? A generalização do “culto ao felino onipresente” nos impede de enxergar o que realmente as imagens de animais desta cultura significam, ou desejam comunicar. De qualquer forma, as imagens chavin, sejam estas puramente felínicas ou não, possuem uma característica marcante: as presas caninas à mostra. E é justamente esta característica que levou todas as imagens de presas, em inúmeras representações de culturas diversas, a serem consideradas como sendo de felinos.

Tão fácil como associar as presas a felinos, é associá-las à ferocidade. Não somente as presas do animal estão à mostra, mas são geralmente exageradas em seu tamanho, e reproduzidas várias vezes em uma só figura, ao longo de seu “corpo”. Aos olhos de um ocidental, as imagens chavin podem parecer denotar poder, força e vitalidade. Tais imagens nos levariam facilmente a conclusões *levistraussianas*, como “*força/fraqueza*”, “*virilidade/passividade*”, “*masculino/feminino*”. De qualquer forma, como já comentado, tais conclusões não se sustentam para as representações de felinos pré-colombianos em geral, da mesma forma que não se sustentam no caso chavin. O obelisco Tello (fig.4), um dos mais famosos exemplos de iconografia chavin, nos permite identificar fatores tanto

masculinos como femininos, terrestres e aquáticos, noturnos e diurnos, desérticos e de floresta, que não são apresentados simplesmente como pares de opostos, mas sim como componentes de um todo, uma divindade maior representada por várias formas de vida, num corpo de um ser supranatural.

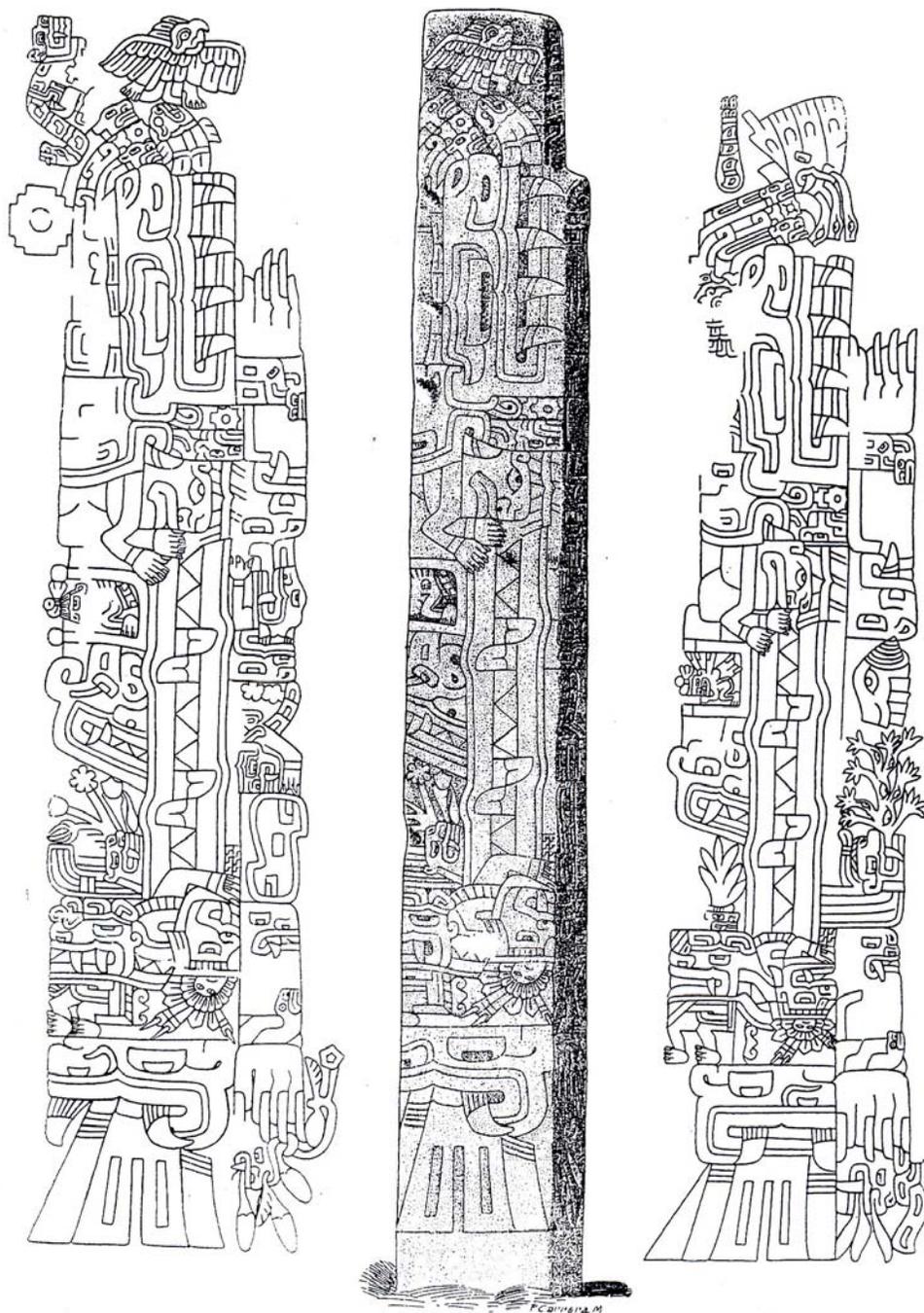


Fig. 4 . Obelisco Tello⁴³ .

⁴³ Fonte: Tello, 1960, fig. 31.

Dois seres com cabeça de caimã em uma das extremidades, e o que parece ser uma cabeça de felino na outra, estão representados ao longo do obelisco, ocupando-o quase que totalmente como dois eixos verticais. Uma espécie de ave de rapina está sobre um deles. Os corpos dos seres são compostos por diversos elementos, como conchas *Spondylus* e *Strombus*, espécies variadas de alimentos derivados de diferentes pisos ecológicos, como a mandioca e o amendoim, e outros animais, entre eles serpentes e aproximadamente 50 representações de “bocas” supostamente felínicas ou de caimãs.

Na realidade, o obelisco Tello representa uma grande cópula cíclica e infinita, na qual o masculino e o feminino estão unidos de forma a supostamente assegurar a fertilidade e a continuidade da vida. Os dois seres estariam um de cada lado, representando esta cópula. Elementos predominantemente masculinos, como as conchas *strombus sp.*, estão representados juntamente com seu “par” predominantemente feminino, a concha *spondylus sp.*⁴⁴. Em um dos lados, há também uma imagem que representa uma “mandioca com olhos”, saindo da boca de um ser com rosto humano e presas de mamíferos predadores (como felinos ou canídeos). Tal planta representaria o sêmen. Do outro lado, teríamos uma imagem de amendoim, a qual representa geralmente o elemento feminino (Burger, 2000; Manuel Francisco Merino Jiménez, arqueólogo do Museu Nacional de Antropologia e História de Lima, comunicação pessoal).

De qualquer forma, entretanto, estas duas forças primordiais criadoras de vida, não são colocadas como entidades totalmente opostas uma à outra. Tanto o masculino quanto o feminino, estão representados nos corpos de seres supranaturais que tudo contém em si: elementos existentes na água, na terra e no ar; princípios que não podem ser separados do todo. As figuras destes seres são difíceis de serem percebidas como duas entidades diferentes; parecem sugerir um único animal. Neste animal, haveria tudo o que existe.

Sendo assim, a suposta “ferocidade” dos dentes, sejam eles de felino ou de caimã, não pode ser compreendida como uma “força destrutiva, masculina, violenta”, mas como uma força que, ao trazer a morte, também gera a vida. É tão masculina quanto feminina, pois a morte é apenas um passo necessário para que o ciclo vital permaneça.

⁴⁴ Tais símbolos estariam estabelecidos desde a época formativa, no sentido que as conchas gastrópodes e brancas como as de caracol *conus sp.* ou *strombus sp.* fariam referência principalmente à parte masculina, ao sêmen, aos ossos e à vida; enquanto que as conchas bivalves e vermelhas *spondylus sp.* representariam o geralmente o feminino, o sangue e a água (Alva Meneses, 2006,152).

Feitas estas considerações, iniciaremos nossas análises da iconografia mochica, tendo em mente que nem mesmo na “cultura mãe” chavin, as imagens de felinos teriam um papel de destaque tão grande quanto o assumido por tantos pesquisadores aqui citados. O “todo da natureza” parece ter muito mais peso no contexto simbólico chavin, do que imagens de felinos isoladas (as quais inclusive, muitas vezes, não representam apenas felinos, mas também estão ligadas iconograficamente a outros animais, como serpentes, caimãs ou aves).

III. A Leitura dos Artefatos

A Semiótica como Base da Metodologia Adotada

Estando a metodologia utilizada neste trabalho baseada principalmente nos preceitos ditados pela semiótica, julgamos importante justificar sua relevância como ferramenta de análise no âmbito das investigações em arqueologia. A semiótica, ou estudo dos signos, constitui um campo de pesquisa que envolve diversas posturas teóricas e ferramentas metodológicas. Os objetos de estudo da semiótica, os signos, podem tomar a forma de palavras, imagens, sons, gestos e objetos. Para Ferdinand de Saussure, considerado o “criador” da semiologia⁴⁵ (ou semiótica), ela é uma ciência que estuda o papel dos signos como parte integrante da vida social. Já para o filósofo Charles Peirce (criador do termo “semiótica”, hoje amplamente mais utilizado), ela é uma “doutrina formal dos signos”, que possui um funcionamento lógico e racional (Peirce, 1931-58).

Sendo um estruturalista, Saussure associou à semiótica às teorias de Levi Strauss, construindo uma ponte entre a antropologia e a lingüística, considerada por ele como um ramo da semiótica. De modo análogo a Levi Strauss, que busca descrever e compreender a organização e formação dos mitos, dos sistemas de parentesco e do totemismo, os semioticistas buscam descrever a organização dos sistemas de signos, compreendidos como uma “língua”, mesmo quando se tratam de imagens.

Hoje em dia, entretanto, muitos semioticistas modernos procuram não concentrar seus estudos somente nos modelos estruturalistas, buscando, além da compreensão das estruturas internas de um dado discurso (e o relacionamento de todas as suas unidades de significação entre si), compreender também papel dos signos em seu contexto social. A semiótica moderna é muitas vezes aliada a teorias neomarxistas, valorizando o papel da linguagem pictórica na construção de ideologias. Desta forma, os signos são compreendidos sob um ponto de vista de “sistemas simbólicos”, e as metodologias da semiótica são apontadas para o estudo da formação e da compreensão dos “significados”

⁴⁵Segundo Saussure, o termo “semiologia” deriva do grego (*semeion*), ou “signo”, e seria relativo à investigação da natureza dos signos e das leis que os governam. (Saussure 1916, 16).

dentro de um contexto, e como seus mecanismos de funcionamento proporcionam a manutenção e a construção de padrões sociais. Neste ponto, a semiótica pode ser uma forte aliada dos estudos iconográficos em arqueologia. Colin Renfrew, ao se deparar com a questão da necessidade de se compreender os sistemas simbólicos nos estudos arqueológicos, propõe uma “Arqueologia Cognitiva”. Segundo o autor, o intuito da Arqueologia Cognitiva não é o de desvendar significados, mas sim o de compreender como os símbolos funcionavam em uma dada sociedade, e de que forma um sistema simbólico vem a existir e atuar dentro de um contexto específico; ou seja, nas palavras de Sturrock, compreender como “*como os signos significam*” (Renfrew & Bahn, 1991, 391; Sturrock, 1986, 22).

Desde seu surgimento, com Saussure, ao longo do tempo ocorreu uma espécie de ruptura teórica entre as chamadas “semiótica dura” e a “semiótica suave”. Segundo Barthes (1957), a “semiótica dura” se pauta profundamente nos conceitos de “pares de opostos” propostos pelo estruturalismo de Levi Strauss, e consiste principalmente em análises que buscam montar quadros comparativos (a fim de estabelecer uma metodologia de análise baseada nas oposições). Estes quadros, bastante complexos (e por vezes baseados em modelos matemáticos e geométricos), distanciavam a aplicação da semiótica em outras disciplinas, como a arqueologia. Já a chamada “Semiótica Suave”, procura ter uma abordagem diferenciada; uma leitura “literária” da imagem, ou seja, a produção de um texto ao invés de um “método de descrição”. Segundo Barthes: “*a única forma de comentar uma imagem é criar um texto sobre elas*” (Barthes apud Gervereau, 2004). A “semiótica suave” permitiu o acesso de pesquisadores de diversas áreas ao estudo e à análise iconográfica baseada nos métodos semióticos, e será aplicada neste trabalho.

Em análises iconográficas ligadas a artefatos e estruturas arqueológicas, a semiótica é hoje comumente utilizada, produzindo resultados bastante satisfatórios (Preucel, 2006). No caso dos estudos relativos à área andina, a semiótica tem como aliada os conhecimentos acerca da cosmovisão destes povos, auxiliando compreensão dos contextos de construção das imagens (Donnan 1976,1979; Bourget,1994; Golte, 2006). A base do método geralmente aplicado nestes estudos consiste na análise do “todo” que compõe uma dada imagem, e de seus respectivos sememas.

O semema é a unidade mínima de significação. Ou seja: Um elemento gráfico que por si só possui significado, e em conjunto com outros elementos, forma novos significados. A divisão da imagem em sememas, ou unidades de sentido, produz em conjunto, um certo número de sintagmas (combinações de elementos) que dão informações de como a imagem deve ser lida, e seus sentidos de leitura. Informalmente, podemos dizer que a combinação dos sememas forma uma “frase”, ou “textos” que podem ser “lidos” e compreendidos em certo grau.

A análise deve ser feita partindo do “todo” para as unidades mínimas (os sememas) e vice-versa, a fim de decodificar e de se compreender uma dada representação. Segundo Ana Cláudia Oliveira, *“o olhar vai e vem nessa perspectiva de ver o todo a partir das partes que o compõe e vice-versa ... esse “o que” da imagem que o semiótico quer tornar visível, são os processos de estruturação de seu todo a partir da compreensão das unidades... e do modo como estas são arranjadas na sua manifestação textual... (ou seja) o semiótico parte da obra iconográfica para, pelo verbal, delinear a cadeia de procedimentos constituintes da obra”* (Oliveira, 2004, 116).

Conforme apresentado no capítulo II, alguns pesquisadores que se utilizam do método semiótico como ferramenta de análise, como Golte, se baseiam fortemente nas idéias de Saussure, na medida em que dão grande ênfase aos conceitos de “pares de opostos”, proposto pelo estruturalismo. Foi discutido que em resposta a esta linha de pensamento, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sugere o perspectivismo, como alternativa ao estruturalismo e sua organização do mundo em pares de opostos de “significados fixos”. Propomos neste trabalho, que a visão de Viveiros de Castro seja também adotada nas análises semióticas. Sendo assim optamos por uma flexibilização no uso desta ferramenta metodológica. Como aponta Viveiros de Castro, não devemos assumir que a estrutura dos pares de opostos não existe. Devemos, entretanto, compreender que estes são mecanismos de funcionamento, e não idéias ou conceitos fechados ligados aos significados das coisas. Cada “significado”, conforme as conclusões do autor, pode mudar de acordo com o ponto de vista adotado. Assim como afirma Renfrew, é possível compreender como os símbolos se organizam e funcionam, mas talvez não seja possível para nós chegarmos a compreender totalmente seus “significados”. No caso andino, estes significados são múltiplos; podendo ser compreendidos através de diversas perspectivas, de

acordo com o contexto em que estão inseridos, o que pede de fato, uma visão mais ampla, e uma aplicação mais consciente dos métodos semióticos.

Aplicação da Metodologia e Amostragem

Foram selecionados para análise 1442 artefatos pertencentes à coleção mochica do acervo do Museu Larco⁴⁶, os quais compõe a maior parte do material estudado. Em conjunto foram também analisadas 25 peças da coleção de artefatos pré-colombianos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, considerados relevantes para a pesquisa⁴⁷. As peças pertencentes aos dois museus foram registradas em fotografias (em sua totalidade, no caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, e em uma quantidade pré-selecionada, no caso do Museu Larco). Entretanto, a direção do Museu Larco gentilmente cedeu 529 fotografias em alta resolução de seu acervo, incluindo todas as possíveis vistas destes objetos, as quais serão oportunamente utilizadas para ilustrar os exemplos e as análises desta dissertação. Em inúmeros casos, a iconografia presente nos vasos cerâmicos foi redesenhada, afim de que o leitor possa compreender melhor sua composição. Estes desenhos⁴⁸ (38 no total) são apresentados no trabalho juntamente com as fotografias das peças. Em alguns casos, são também utilizadas fotografias de artefatos provenientes de coleções de outros museus, como o Museu Nacional de Arqueologia Antropologia e

⁴⁶ A análise minuciosa deste grande número de artefatos pertencentes ao acervo do Museu Larco só foi possível através do prévio estudo realizado sobre o catálogo do museu. O Museu Larco disponibiliza o acesso *on-line* à seu acervo e a seu catálogo, no qual encontram-se todas as informações relevantes acerca de cada um dos artefatos pertencentes à sua coleção, como fotografias, descrição, datação e origem (quando disponível). Esta análise prévia tornou possível que a pré-seleção das peças a serem utilizadas em nosso banco de dados fosse realizada no Brasil, antes das visitas ao museu em Lima. A acessibilidade oferecida pelo Museu Larco tornou-se uma ferramenta fundamental para a realização deste estudo.

⁴⁷ Conforme comentado na introdução, a coleção de artefatos pré-colombianos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP perfaz um total de 725 peças. Destas, 38 estão catalogadas como “mochicas”. 25 delas possuíam características interessantes para esta pesquisa.

⁴⁸ Os desenhos referentes aos vasos cerâmicos foram realizados seguindo a metodologia para desenhos de artefatos arqueológicos proposta por Conant Brodrigg (1971). Os desenhos referentes somente a detalhes de personagens apresentados de forma bidimensional sobre o bojo dos vasos cerâmicos foram realizados conforme a metodologia proposta e aplicada nos trabalhos de Kutscher (1954), Lavalée (1970) e Bourget (1994).

História e o Museu Tumbas Reales, além de fotografias referentes a imagens presentes em suportes arquitetônicos encontrados em sítios arqueológicos como o das Huacas Moche, para fins de comparação.

Sendo o foco deste trabalho o estudo das representações de felinos na cultura mochica, as imagens selecionadas para análise levam em consideração aquelas ligadas ao felino, ou àquelas que poderiam ser interpretadas como felinos, e que geram discussão entre os pesquisadores. Essencialmente, portanto, o corpo documental selecionado é composto por imagens de representações de mamíferos predadores, ou por seres supranaturais que possuam alguma característica destes.

A fim de estabelecermos um estudo sistemático sobre os elementos que compõe os felinos, para verificarmos se é possível ou não diferenciá-los de outras representações (e talvez isolá-los de forma a termos um “felino *per se*”, como sugeriu Kann (1970) ao estudar as representações de felinos em Chavin de Huantar), estudamos cuidadosamente os sememas que compõe as diversas formas de mamíferos predadores, em todos os tipos de representação. Sendo assim, a análise se concentra, em um primeiro momento, sobre as imagens naturalistas, a fim de elucidar com clareza estas questões, e compreender os padrões de estilização utilizados para cada espécie. Quando necessário, é também feita a comparação entre a representação iconográfica e a anatomia dos animais estudados. Considerações sobre o comportamento natural do animal, e seu *habitat*, também são incluídas quando consideradas pertinentes.

Uma vez demonstrados e identificados estes sememas⁴⁹, são analisadas tanto as imagens de cunho supranatural, como as que denominamos de “representações indefinidas”. Este grupo de imagens abriga, principalmente, as de difícil compreensão e definição, cujos sememas apontam para uma possível “fusão” intencional entre dois ou mais animais diferentes. O estudo destas imagens é essencial para a compreensão da

⁴⁹ Conforme comentado, a maior parte das peças que compõe nosso corpo documental pertencem ao Museu Larco. Alguns destes artefatos estão classificados, segundo o catálogo do museu (e segundo o sistema de fases proposto por Larco Hoyle) entre as fases I e V. Estas diversas fases indicam algumas mudanças de estilo na representação das imagens. Entretanto, não foi observada nenhuma característica relevante, dentro do corpo documental analisado, que pudesse indicar alguma mudança significativa para os padrões buscados e aqui considerados relevantes, como os sememas. A quantidade de peças “datadas”, de qualquer forma, não seria suficiente para que observações com um outro enfoque, que não a estrutura dos sememas, fossem realizadas. O formato essencial dos sememas, em todos os casos, é observável e se preserva ao longo das fases, em todas as representações, sejam elas de cunho naturalista ou supranatural.

construção simbólica e gráfica das representações de seres supranaturais. Estes últimos diferem das “representações indefinidas” por constituírem “personagens” constantes na iconografia mochica, sendo desta forma reconhecidos pelos pesquisadores da área como entidades individuais, coesas, e de forte caráter simbólico⁵⁰. Ao analisarmos tais representações, elucidando a forma de construção das mesmas, demonstramos a inconstância da presença dos sememas ligados aos felinos, e portanto, também do “culto ao felino pan-andino”, no âmbito da cultura mochica.

Foram construídas diversas tabelas e gráficos nas quais foram inseridos os sememas referentes a cada tipo de representação ou de personagem analisado. Desta forma, foi possível identificar todos os elementos gráficos que podem compor estas imagens, e assim determinar quais são os animais que figuram nestas representações. No caso das representações de cunho naturalista, estas tabelas serviram para que fossem identificados com precisão os sememas representativos de cada espécie, bem como para a verificação da constância com que estas aparecem dentre as imagens mochicas. Já nas tabelas utilizadas para a análise de personagens considerados “indefinidos” ou “supranaturais” foi dada uma maior atenção à verificação de uma suposta preponderância de elementos felínicos nestas imagens, além de indicar quais seriam os mamíferos (possivelmente confundidos com felinos) que figurariam nestas representações. A fim de identificar também, dentre estas imagens, a presença de outras espécies, foram incluídos nestas tabelas termos como “aves”, “répteis”, “anfíbios”, “insetos”, etc., além de elementos de origem vegetal ou humana, os quais podem possivelmente ser observados. As tabelas e os gráficos são apresentados nos no anexo III, e comentados ao longo do texto.

Considerações sobre os Suportes Pictóricos

Os mochicas experimentaram e se serviam de diversos materiais e técnicas no feitiço de objetos e edificações que, dentre outras funções, serviriam também de suporte para a

⁵⁰ As imagens consideradas “indefinidas” também possuem um caráter “supranatural”. Entretanto, a fim de distingui-las dos personagens constantes chamados aqui de “supranaturais”, foi proposta esta divisão artificial, que facilitará a compreensão das análises.

expressão de uma iconografia complexa. Dentre estes, destaca-se o barro, amplamente utilizado; na arquitetura, era tanto a base da própria construção, em tijolos de adobe, quanto o fino revestimento das paredes externas e internas de templos, pirâmides e moradias. Sob este revestimento, ou eram realizadas pinturas, de um colorido muito forte, ou relevos a partir do próprio barro. No feitiço de artefatos, a cerâmica se destaca como principal meio para reprodução de imagens.

Os artefatos que compõe o corpo documental deste trabalho são reflexos desta realidade. A grande maioria das representações iconográficas selecionadas para análise estão sobre vasos cerâmicos, estejam estas sob o formato bidimensional, tridimensional, ou de relevo⁵¹. Não era rara a presença de dois ou três destes modos de expressão no corpo de um mesmo vaso. No caso das imagens tridimensionais, a forma do objeto representado toma a mesma forma do vaso. Desta forma, torna-se quase como uma “escultura-vaso”, com seu interior oco, e/ ou suas alças características. Já as representações bidimensionais, ou dos relevos, tinham que se adaptar ao formato do suporte fornecido bojo circular dos vasos.

Percebemos que a paleta de cores disponível era bastante limitada, em qualquer tipo de representação sobre os vasos cerâmicos. Engobes em tons marrons, avermelhados, creme e negros eram os mais utilizados. Nas paredes de alguns edifícios, entretanto, encontramos também o verde, o amarelo e o vermelho vivo. De qualquer forma, o que pode ser percebido através das imagens sobre os vasos cerâmicos, é que a questão da cor não chegou a ter um papel importante dentro do esquema representacional mochica. O que realmente se destaca em termos de importância, são os próprios sememas, que são, conforme comentado, compostos apenas pelas linhas principais das imagens.

O processo de confecção dos recipientes cerâmicos estava sujeito a regras precisas desde a seleção da argila, coletada e preparada de acordo com a função e forma desejada. Era muito comum o uso de moldes, confeccionados a partir de uma matriz. Os moldes permitiam que os vasos pudessem ser reproduzidos em larga escala, se necessário, e distribuídos às elites das diferentes localidades (Larco Hoyle, 2001, II, 107).

⁵¹ Menos de 1% das representações analisadas estão sobre outros suportes que não o cerâmico (Apenas 9 artefatos em metal e 1 artefato em osso fazem parte de nosso corpo documental. Não foram encontrados dentre as peças selecionadas para análise artefatos confeccionados em outros materiais).

A cerâmica constituiu o principal meio material pelo qual a ideologia religiosa e política mochica se fazia circular entre as elites e os centros urbanos. Conforme apontado na introdução deste trabalho, os vasos cerâmicos estavam entre os bens de prestígio que geravam uma grande rede de “comércio” e trocas entre os vales. Sobre a importância da cerâmica como meio de comunicação, Otto Klein chega a afirmar que os mochicas possuíam um “códice de argila”, comparando esta produção com os livros mesoamericanos. Em suas palavras: “A cerâmica significava, para os mochicas, o mesmo que o papiro significava para os egípcios: um modo de perpetuar suas façanhas na guerra, narrar seus mitos, e descrever o mundo que os rodeava; em lugar de hieróglifos, os mochicas se valiam de imagens, porque pensavam através de imagens, e com elas comunicavam suas idéias, desejos e temores... as representações pictóricas que adornam as cerâmicas formam, em conjunto, o grande “códice de argila” (Klein, 1967, 64).⁵²

Expressões Iconográficas e Questões formais

“O grande apelo da arte Moche, tanto sobre os pesquisadores, como sobre o olhar das pessoas comuns, é sua grande capacidade de mimese, que vemos como um realismo ou “imitação” nas representações de animais, plantas, e da figura humana” (Quilter, 1999, 21)

A epígrafe acima, de autoria de Jeffrey Quilter, nos fala de mimese. No dicionário Aurélio da língua portuguesa encontramos a palavra mimese sob as seguintes definições: “do grego *mímesis*, imitação, s. f.: 1. figura de retórica em que o orador imita a voz ou gestos de outrem; 2. imitação verdadeira da natureza, como fundamento de toda a arte, segundo a estética de Aristóteles; imitação. Certamente aqui, Quilter se utiliza do conceito de mimese tal qual Aristóteles o concebeu.

⁵² Nota da tradução: Devemos observar a afirmação de Otto Klein de forma crítica, de acordo com a época em que foi escrita; sabemos que não há a “necessidade” de comparar meios escritos (como os livros mesoamericanos) com métodos iconográficos, a fim de validar a importância destes últimos. De qualquer forma, a afirmação é coerente, confirmando a função da iconografia como meio de comunicação essencial no âmbito da cultura mochica.

Um dos fatores que mais chama a atenção na iconografia mochica, é a precisão notada em suas representações de cunho naturalista⁵³. Observamos nas representações de animais, vegetais e formas humanas, uma minúcia que por vezes faz possível o reconhecimento de diferentes espécies e indivíduos, principalmente no que diz respeito às formas escultóricas (notadamente mais apuradas nesse sentido do que as expressões bidimensionais, cujas formas dão mais ênfase às expressões de movimento)⁵⁴. A expressão gráfica do movimento natural dos animais, e de suas relações ecológicas em seus *habitats* naturais, é comentada por Larco Hoyle, em seu trabalho “*Os mochicas*”, de 1938. Segundo o autor, “*os artistas dominavam a forma de cada um dos componentes, e reconheciam também o caráter e as particularidades de cada um dos animais, nos dando a idéia de como eles viviam e se movimentavam. Desta forma, é possível encontrar pinturas e desenhos que expressam com exatidão a mecânica do movimento do animal, bem como sua anatomia, especialmente notada no trabalho que realiza cada músculo em diferentes posições assumidas por humanos ou por animais*” (Larco Hoyle, 1938, II, 10).

Os mochicas valorizavam tanto em suas representações naturalistas, como nas de cunho supranatural, seu universo ecológico local. Na iconografia mochica, o que se vê é uma exaltação ao meio ambiente que os circundava, sob todas as formas por ele assumidas.

⁵³ Neste trabalho, entendemos como representações de cunho naturalista, aquelas que expressam a “mimese” sugerida por Jeffrey Quilter (1999, 21), ou o “realismo” sugerido por Larco Hoyle (1938, II, 3); ou seja, aquelas imagens que podem ser diretamente relacionadas aos seus objetos de observação na natureza. Segundo Stockstad, “*Naturalismo é um termo aplicado a um estilo de representação no qual a aparência física da imagem observada na natureza é a principal inspiração*” (Stockstad, 1999, 29). Desta forma, fazemos uma distinção entre termos “representações naturalistas”, e “representações supranaturais”, adotados neste trabalho. Conforme comentado na nota 20 (capítulo II, pp. 20), entendemos por “mundo supranatural”, o plano supranatural, fonte das forças imateriais e simbólicas que regem o funcionamento do universo. Os “seres supranaturais” podem ser compreendidos como forças da natureza, e indicadores do seu funcionamento. Eles são aqui, do ponto de vista formal, identificados como imagens compostas seres inexistentes na natureza, que podem combinar em sua forma de apresentação diversas “partes” diferentes de animais, plantas ou formas humanas. É necessário deixar claro, entretanto, que tanto as imagens de cunho naturalista, quanto as imagens de cunho supranatural, possuem uma carga simbólica. O fato de estabelecermos o termo “naturalista”, não significa que assumimos que a “mimese” seja a única característica presente na composição. As imagens naturalistas também podem ser imbuídas de conceitos simbólicos; a diferenciação “naturalista” ou “supranatural”, é aqui tida apenas para as questões formais das representações.

⁵⁴ Nos utilizamos aqui dos termos “bidimensional”, “tridimensional” e “relevo”, tal qual estes são compreendidos por estudiosos da iconografia e da história da arte. Segundo Stockstad, artes bidimensionais são aquelas que incluem pintura, desenho, artes gráficas e fotografia. Artes tridimensionais incluem expressões como esculturas (ou formas escultóricas) e arquitetura. Relevos são imagens ou desenhos esculpidos sob uma base achatada (ou plana), cravados sobre esta base com uma certa profundidade, destacando a imagem (Stockstad, 1999, 30).

As diferenças geográficas, o deserto, o ambiente marinho, as montanhas, e até mesmo ambientes modificados pelo homem, como as plantações, podem ser vistos e reconhecidos hoje pelo observador moderno. Cenas com a temática do deserto, por exemplo, apresentam vegetações comuns a estas áreas, como tilandísias e cactos, e a fauna esperada, como raposas e colibris. Cenas lacustres ou ribeirinhas são povoadas por aves como patos e garças, estas últimas retratadas apanhando diversos tipos de peixes locais, como o *life*⁵⁵, e rodeadas por plantas e flores aquáticas, como as totoras, utilizadas na fabricação de embarcações⁵⁶. O comportamento específico de certas espécies também pode ser observado, como indicam as representações de veados machos demarcando território (Larco Hoyle, 1938, I, 316).

Em cenas como estas, ou em representações que priorizam o retrato de um animal em particular, é possível o reconhecer diversas espécies. Entre as aves comumente denominadas de “patos”, por exemplo, reconhece-se espécies como o pato de barba branca (*Dafila Bahamensis*), o pato colorado (*Anas cyanoptera cyanoptera*), o pato “pico de colher” (*Anas platalea*), e o pato joque (*Cairina moschata*)⁵⁷, entre outros, cada um com suas manchas, marcas e características anatômicas indicadas na composição. O mesmo ocorre com inúmeras outras aves, como a águia pescadora (*Pandion haliaetus*), o arapapá (*Cochlearius cochlearius*), o condor (*Sarcoramphus papa*), o cormoran guanay (*Phalacrocorax bougainvillii*), a gaiivota (*Larus Dominicanus*), a pardela (*Thalassoica glacialoides*), o pícaro peruano (*Sula variegata*), o savacu (*Nycticorax nycticorax*)⁵⁸, entre muitos outros, sem falar nas inúmeras espécies de peixes, invertebrados, anfíbios, répteis, mamíferos e vegetais diversos.

Esta “precisão” nas representações de caráter naturalista está indicada nas análises

⁵⁵ O *life* é uma espécie de peixe-gato (bagre) local. Estes animais (da ordem dos siluriformes) podem ser tóxicos e perigosos, se não preparados corretamente para o consumo. Desta forma, podem carregar em si um valor simbólico de fator vida/morte (Alva Meneses, comunicação pessoal).

⁵⁶ Por ‘totora’ se entende a espécie *Schoenoplectus californicus*.

⁵⁷ *Dafila Bahamensis*- classificação de Larco Hoyle (1938); *Anas cyanoptera cyanoptera*, *Anas platalea* (também conhecido como marreca-colhereira) e *Cairina moschata* - classificação de Lavalée (1970)

⁵⁸*Pandion haliaetus* - classificação de Kutscher (1954), Klein (1967), Lavalée (1970) e Larco Hoyle (1938); *Sarcoramphus papa* - classificação de Lavalée (1970) e Larco Hoyle (1938); *Cochlearius cochlearius*, *Phalacrocorax bougainvillii*, *Larus Dominicanus* e *Sula variegata* - classificação de Lavalée (1970); *Thalassoica glacialoides* e *Nycticorax nycticorax*- classificação de Larco Hoyle (1938).

de Larco Hoyle (1938), Klein (1967), Lavalée (1970), Quilter (1999), Donnan (1999), e Alva Meneses (2006). Entretanto, é através do estudo cuidadoso do modo como os mochicas confeccionavam suas estilizações, aliado ao método semiótico, que poderemos compreender de forma mais explícita, como eram concebidas estas imagens, e qual a melhor maneira de acessá-las, compreendendo seus mecanismos de funcionamento e apresentação. Os mecanismos aos quais nos referirmos neste momento, são os ligados às questões formais⁵⁹, presentes nos padrões estilizados, os quais exprimem a idéia do objeto representado.

Por estilização, entende-se a construção de uma imagem através de suas linhas e ângulos principais. Uma estilização bem realizada deve manter estes atributos, a fim de que a imagem estilizada seja imediatamente reconhecida (e neste caso, mantenha suas características “naturalistas” ou de “mimese”). Se faz claro, no caso mochica, que as estilizações concordam com o objeto de representação. Desta forma, um focinho curto e largo de um felino, por exemplo, era estilizado tendo suas características essenciais mantidas; assim como um focinho longo e esguio de um canídeo. De modo geral, as representações bidimensionais podem variar quanto à largura da linha em si, ou ao estilo⁶⁰ peculiar de traçado, mas nunca quanto aos ângulos das linhas principais. A seguir, apresentamos um quadro comparativo, para uma melhor compreensão das linhas de estilização mochica.

⁵⁹ Entendemos como “questões formais”, aquelas ligadas à forma, “*as que se referem puramente aos aspectos visuais, incluindo atributos como a linha, a cor, a textura, as qualidades espaciais e de composição*” (Stoskstad, 1999, 29), ou seja, o “desenho em si”, desprovido de seus possíveis significados simbólicos.

⁶⁰ Por “estilo”, entende-se o modo peculiar, o “traço” de cada artista, ou particularidades no tratado formal de imagens de uma certa sociedade. Por exemplo, o “estilo mochica” poderia ser definido pela preferência do uso das cores de tons marrons e avermelhados, e pela liberdade de movimento permitida às composições bidimensionais. Um conceito bastante diferente do que nos traz a palavra “estilização”, conforme discutido acima.



Fig. 5. Foto: *Pseudalopex Culpaeus*⁶¹. Arte Gráfica: Detalhe de raposa a partir do vaso ML00813, pertencente ao Museu Larco. Ilustração da autora.

No quadro acima, foram demarcadas, em vermelho, as linhas que indicam os principais ângulos da anatomia da cabeça e focinho da raposa, no caso a espécie *Pseudalopex Culpaeus*. Vemos na representação da raposa abaixo da (desenhada conforme vista em um vaso mochica) que tanto estes ângulos são preservados, quanto as proporções do tamanho do crânio, orelhas e focinho. Estas considerações são importantes, pois é a partir da observação dos padrões de estilização que se faz possível a realização do estudo de cada semema que compõe cada parte do corpo dos animais, permitindo sua identificação correta. Estes sememas são muitas vezes ignorados por parte dos pesquisadores, a fim de reafirmar a questão do culto ao “felino pan-andino” ou “pan-americano”. Em nome de tornar válido este conceito, muitas vezes o rigor mochica em detalhar as espécies e suas

⁶¹ Fonte: Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: <http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/index.html>. Acesso em: 28 de Maio de 2007

características anatômicas é “colocado de lado”, de modo que é comum encontrarmos certas imagens classificadas como “felinos”, simplesmente porque assim é “esperado”, em detrimento de uma análise iconográfica mais profunda. Danielle Lavalée (1970) por exemplo, detalha minuciosamente a presença de diversas espécies de aves nas composições mochicas, mas ao tratar de outras imagens nas quais ela espera encontrar um “jaguar”, é feita uma leitura errônea ou superficial dos detalhes anatômicos que levariam, na maioria dos casos, à identificação de um animal diferente, como uma outra espécie de felino, ou mesmo de mamífero.

Devemos também notar que algumas vezes as estilizações não se prestam a compor imagens naturalistas, mas também elementos “decorativos” (como frisos nas paredes de um edifício, ou na borda da alça de vaso cerâmico), e/ ou elementos “puramente simbólicos”, os quais atuavam como transmissores de idéias complexas ou indicações de locais ou épocas. Estes sememas “puramente simbólicos”⁶² guardam uma semelhança mais distante entre a forma sob a qual se apresentam e os objetos reais nos quais foram possivelmente inspirados. Sememas de “escalonados”, por exemplo, transmitem todo um conjunto de pensamentos sobre a interação dos pisos ecológicos e sobre os ciclos de vida e de morte (fig. 6). Apesar de “inspirados” nas formas naturais da geografia local (denotando uma linha que pode ser compreendida como um “caminho” que vai do topo ao final da cordilheira) este semema atua de forma semelhante a um “pictograma” ou “hieróglifo”⁶³. Sememas como estes estão presentes, por vezes, na composição de imagens de seres

⁶² Aqui, utilizamos-nos da denominação “puramente simbólico” com o intuito de diferenciar este tipo de semema dos que se referem a elementos de caráter naturalista (como um “focinho” ou uma “orelha” de felino). Mais uma vez ressaltamos, entretanto, que o caráter simbólico poderia estar presente, em maior ou menor grau, em qualquer tipo de representação. Estas idéias complexas, expressadas pelos “sememas puramente simbólicos”, foram denominadas de “*kennings*”, por John Rowe (1962). Este termo foi proposto pelo autor para a descrição de imagens “metafóricas” presentes na iconografia chavin. Derivado da poesia nórdica medieval, o termo expressa o uso de determinadas palavras que funcionariam como metáforas para idéias complexas, e que só seriam compreendidas por aqueles que pertenciam a um grupo seletivo (no caso, a corte). Por exemplo, o termo “*sea*” poderia substituir a idéia de uma área ocupada por focas (“*the seal’s field*”). Rowe afirmava que as representações chavin empregavam uma técnica semelhante, apenas com a diferença de se utilizar de imagens ao invés de palavras (Rowe, 1992; Rowe *apud* Cordy-Collins, 1992, 209).

⁶³ Os hieróglifos Egípcios, por exemplo, possuíam, além da função fonética, a função pictográfica, relacionando seu formato gráfico ao significado semântico, muitas vezes de forma literal (Bars, 2004, 46). Neste caso, nos referimos à função “pictográfica”, excluindo as questões fonéticas, as quais não sabemos se poderiam ser atribuídas a certos sememas “puramente simbólicos” no caso mochica.

supranaturais, e serão também considerados, conforme o desenvolvimento da análise deste tipo de representação.



Fig. 6. (MAE 3579). Vaso em alça estribo com representação bidimensional de sememas de “escalonados”. Peça Pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.

As Representações Naturalistas

As Imagens de Felinos

As características físicas compartilhadas pelos felinos em geral, como o formato peculiar do focinho e da cauda, foram levadas em consideração no estabelecimento de padrões de estilização utilizados para representação de diferentes espécies. Isso quer dizer que podem ser identificados alguns sememas comuns nas representações de grandes animais, como os pumas, ou de pequenos felinos como as jaguatiricas. Estes sememas se referem principalmente ao formato do focinho, cabeça, e cauda. Sua observação correta indica a presença do felino, tanto em imagens realizadas por meios bidimensionais, como tridimensionais ou relevos. Desta forma, eles serão analisados em detalhe, e comparados aos sememas que compõe partes de outros mamíferos predadores, para que possamos isolar

os elementos “felínicos” que poderiam comprovar ou não a existência de um culto a estes animais em particular.

Entretanto, antes de analisarmos os sememas encontrados na construção de imagens de felinos em geral, e de discutirmos sua suposta predominância sobre as representações de outros animais, devemos identificar quais as espécies de felinos que figuram na iconografia mochica, com o intuito de verificar a existência de uma suposta “superioridade” do jaguar no âmbito do universo simbólico desta cultura. A identificação das espécies na iconografia se fez possível, pois além dos sememas comuns a todas as imagens de felinos, existem também sememas utilizados com a finalidade indicar a presença de uma espécie em particular nas representações⁶⁴. A verificação destes elementos particulares somente se faz possível quando é feita a comparação das características físicas e anatômicas dos animais na natureza, com as imagens presentes na iconografia. Desta forma apresentamos abaixo as espécies de felinos encontradas nas representações, e os resultados das análises iconográficas em relação ao grau de importância das mesmas.

Diferenciação entre as Espécies e a Questão do Jaguar

Os felinos das Américas podem ser compreendidos como pertencentes a duas categorias básicas gerais: os de grande porte, e os de pequeno porte. Apenas duas espécies de grandes felinos habitam a América do Sul: o jaguar, também conhecido como onça-pintada ou otorongo (*Panthera onca*), e o puma, também conhecido como suçuarana ou onça parda (*Puma concolor*). Ambas as espécies ocorrem juntas nas florestas tropicais, savanas e em algumas áreas abertas. O puma, por sua vez, apresenta uma distribuição geográfica mais ampla do que a do jaguar, estendendo-se desde o norte do Canadá até o Chile. Em grandes talhões de florestas⁶⁵, geralmente encontra-se o jaguar e o puma a 500 metros dos limites destas. Entretanto, a probabilidade de se encontrar o jaguar no interior da

⁶⁴ Como veremos a seguir, nem sempre os sememas utilizados para indicar espécies em particular são utilizados nas representações. Entretanto, sua presença é notada na maioria dos casos referentes às representações naturalistas, e em diversos casos referentes às representações de seres supranaturais.

⁶⁵ Áreas maiores que 300 hectares – estudos realizados nos llanos venezuelanos (Haeming, 2006)

floresta é duas vezes maior do que a de se encontrar o puma (isto é, a mais de 500 metros dos limites da floresta) (Haeming *apud* Scognamillo, 2006, 1).

O jaguar apresenta um padrão de pelagem com manchas em formato circular, com um ou mais pequenos pontos negros no centro (também conhecido como “padrão de roseta”), cobrindo a maior parte de seu corpo, e pequenas manchas circulares nas patas e no ventre. Por vezes, o jaguar pode apresentar um padrão de manchas longelíneas em uma faixa muito fina, bem acima da coluna, e próximo ao pescoço. Estas manchas longelíneas, entretanto, jamais aparecem sobre o corpo todo do jaguar (ver quadros comparativos I e II, pp. 63 e 64). O animal também possui um crânio em um tamanho bastante grande⁶⁶, orelhas em formato arredondado, de coloração branca por dentro, e negra com manchas brancas por fora. Sua cauda é relativamente curta, com manchas em forma de anéis fechados.

Em geral, os pumas não apresentam pintas sobre o corpo, a não ser quando filhotes. Possuem uma pelagem de coloração acastanhada por todo o corpo, com exceção da região ventral, que é mais clara. Pode apresentar uma faixa um pouco mais escura no dorso (ver quadro comparativo II, pp. 64). A ausência de manchas sobre o corpo do puma auxilia a identificação de sua presença nas representações iconográficas. O crânio possui um tamanho relativamente pequeno, e as orelhas apresentam um formato um pouco menos arredondado do que as do jaguar, por vezes de coloração mais escura na parte de trás.

Os mochicas ocupavam uma área que, conforme já comentado, abrangia principalmente áreas litorâneas, desérticas e semimontanhosas. Estas áreas não constituem o *habitat* natural dos jaguares. Já os pumas, podem ser vistos desde as áreas semimontanhosas até as litorâneas, onde caçam ocasionalmente filhotes de leões marinhos (Liu, 2000). Os jaguares, certamente, não eram comumente avistados pelos mochicas⁶⁷.

⁶⁶ Se comparado a outros felinos sul-americanos. (Biknevicius & Van Valkenburg *apud* Haeming, 2006)

⁶⁷ Em todos os autores consultados para a realização desta dissertação, não houve quaisquer considerações sobre possíveis mudanças microclimáticas consideráveis na região da costa norte peruana ao longo dos séculos. Assumimos, portanto, que muito provavelmente, os animais presentes hoje em áreas próximas das de antiga ocupação mochica sejam os mesmos que tinham esta área como habitat em épocas anteriores (pelo menos em sua maioria). Nossas análises iconográficas também apontam para tal fato, pois a identificação das espécies nas representações indica a presença de animais vistos hoje nestas mesmas áreas. Se havia ou não uma maior quantidade de vegetação nas áreas desérticas em épocas remotas, este fato não parece ter modificado de forma consistente a presença destas espécies nas áreas de ocupação mochica. De qualquer forma, talvez a área de atuação de algumas espécies possa ter sido maior ou menor, conforme o passar do tempo, apesar de que isso também não está indicado na iconografia.

Através da análise dos padrões de pelagem, e da identificação dos habitats naturais da jaguatirica (*Leopardus pardalis*), percebemos que a presença desta espécie de felino de pequeno porte é bastante significativa no universo representacional mochica. As jaguatiricas, em sua grande maioria, apresentam um padrão de pelagem com manchas irregulares, em formato longilíneo, que acompanham o contorno do corpo do animal no dorso, sua parte mais visível. No ventre, podem ocasionalmente apresentar pintas mais arredondadas (ver quadros comparativos I e II, pp. 63 e 64). É encontrada preferencialmente em regiões de florestas, mas também pode ser avistada ao longo dos vales costeiros ao pé dos Andes, e em regiões semimontanhosas⁶⁸.

Outras espécies de pequeno porte da fauna peruana habitam áreas distantes dos assentamentos mochicas, mas podem ter sido ocasionalmente representadas por estes. Este é o caso do gato-maracajá (*Leopardus wiedi* - que hoje habita regiões de florestas tropicais, e que apresenta um padrão de pelagem e uma constituição corporal semelhantes aos da jaguatirica⁶⁹, do gato dos pampas (*Leopardus concolo*), que habita áreas montanhosas⁷⁰, e do gato montês (*Leopardus jacobitus* – também conhecido como gato andino, ou gato dos andes), cujo *habitat* se encontra à mais de 3.000m de altitude, e em áreas mais ao sul do atual país. Larco Hoyle chega a citar o gato montês como uma possível presa de caça de grandes senhores⁷¹, mas o encontro destes com este animal provavelmente deve ter sido

⁶⁸ A jaguatirica atualmente encontra-se desde o sul dos estado do Texas até o norte da Argentina e Uruguai. Entretanto, sua distribuição em épocas históricas era consideravelmente maior (Nelson & Goldman, *apud* Haeming, 2006). Estudos realizados nas áreas onde as jaguatiricas se encontram confirmam que esse felino prefere habitats com coberturas densas de florestas e arbustos espinhosos. Nos *llanos* da Venezuela, por exemplo, as jaguatiricas rastreadas por rádio passaram a maior parte do tempo (81%) em florestas, evitando os *habitats* de savanas mais abertas, exceto à noite, quando ocasionalmente visitaram esses *habitats* para caçar (Ludlow & Sunquist *apud* Haeming 2006).

⁶⁹ O gato-maracajá está presente desde o estado mexicano de Sonora e o Baixo Vale do Rio Grande, no Texas, até o Uruguai e a Argentina. Apesar de muitos considerarem que este animal é encontrado apenas em florestas tropicais de planície, Nelson e Goldman (1931) capturaram um espécime macho adulto a uma altitude superior a 3.000 metros próximo ao pico de Cerro San Felipe, no México, em 1894. (Nelson & Goldman *apud* Haeming, 2006). Fotos do animal e de sua pelagem podem ser vistas nos quadros comparativos I e II, pp. 63 e 64.

⁷⁰ O gato dos pampas, apesar de possuir um dos *habitats* mais amplos dentre os felinos sul-americanos, não é encontrado em áreas costeiras (Golden, 2003)

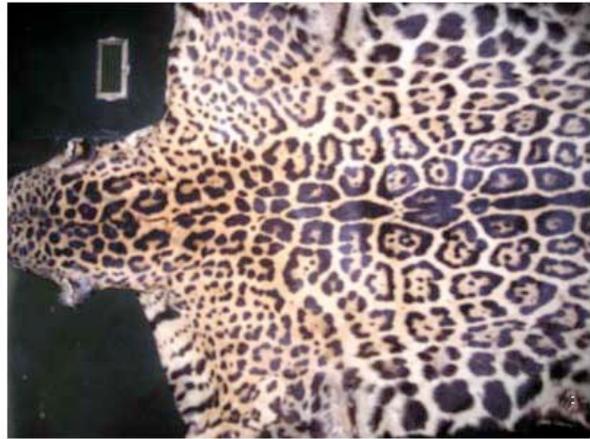
⁷¹ “*Nos cerros adjacentes aos llanos e campos de cultivo, habitaram, assim como hoje também o fazem, numerosas manadas de veados, cuja caça... era uma das diversões favoritas dos grandes senhores; além (deles eram também caçados) pequenas jaguatiricas, pumas e gatos monteses, que por vezes se introduziam nas cidades e nos assentamentos humanos, causando espanto e graves prejuízos*” (Larco Hoyle, 1938, I, 53).

muito raro. Outras espécies de pequenos felinos, como o gato do mato (*Leopardus tigrinus*- também conhecido como pintadinho), são raras e pouco estudadas⁷².

*Quadro Comparativo I*⁷³



MZ 3228 – *Leopardus pardalis*



MZ (s/n.)- *Panthera onca*



MZ 5562 – *Leopardus weidii*

⁷² “Devido ao gato do mato, *Leopardus tigrinus*, ser tão raro na maioria das áreas, sua distribuição parece ser irregular, e o alcance desta não é muito bem conhecido. Gatos do mato foram avistados desde o norte da Costa Rica e do Panamá, até o sudoeste do Brasil e o norte da Argentina” (Emmons, 1990).

⁷³ Fonte: Museu de Zoologia da USP. Fotografias da autora.

*Quadro Comparativo II*⁷⁴



Leopardus weidii



Panthera onca



Puma concolor



Leopardus pardalis

A análise iconográfica demonstrou que os principais sememas a serem considerados na identificação de espécies de felino em particular são os relativos aos padrões de pelagens dos animais. Foi observado que o “padrão de roseta”, presente sobre o corpo dos jaguares, é representado por um semema de formato geralmente circular⁷⁵, com um círculo menor ou “ponto” no centro. Já o padrão de pelagem visto nos felinos de pequeno porte, como as

⁷⁴ Fontes: Foto de: *Puma Concolor* disponível em: http://wildfeline.tripod.com/american_cats.htm. Acesso: Abril de 2007; *Leopardus Weidii* disponível em: <http://www.authenticmaya.com/mamiferos.htm>. Acesso: Abril de 2007; *Leopardus Pardalis* disponível em: <http://felineconservationtrust.org/projects.html>. Acesso: Abril de 2007; *Panthera Onca* disponível em: <http://www.animalwebguide.com/Jaguar.htm>. Acesso: Abril de 2007.

⁷⁵ Podendo também ser encontrado em um formato mais geometrizado, como pode ser observado a seguir na figura 7, ilustração número 3.

jaguariricas, é expresso através de “manchas” de formato longilíneo e irregular. Para os pumas, muitas vezes é utilizado o semema da “faixa dorsal”, expresso graficamente como uma mancha ou faixa mais escura representada sobre o dorso do animal. Abaixo apresentamos representações gráficas de alguns dos padrões de estilização encontrados nas imagens mochicas referentes à pelagem dos jaguares e de felinos de pequeno porte.

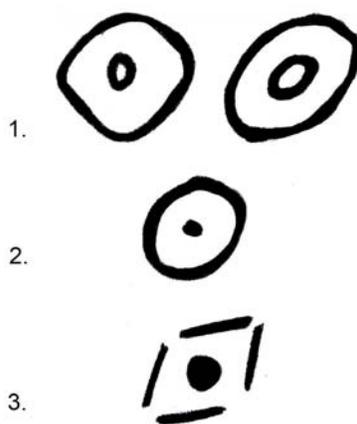


Fig. 7. Representação gráfica de sememas referentes a padrões de pelagem vistos nos jaguares, encontradas em peças mochicas⁷⁶. Ilustração da autora.

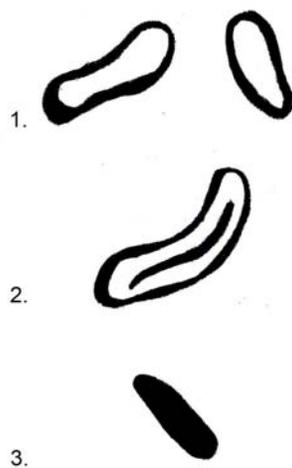


Fig. 8. Representação gráfica de sememas referentes a padrões de pelagem de felinos de pequeno porte, como as jaguariricas, encontradas em peças mochicas⁷⁷. Ilustração da autora.

⁷⁶ Ilustrações: 1- padrões representados conforme encontrados na peça ML003778; 2- padrão representado conforme encontrado na peça ML001175 (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco). 3- padrão representado conforme encontrado na peça MAE 3562, pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Foi identificado também um padrão de estilização referente a manchas de formato “circular simples” (sem um ponto ou círculo central) no corpo de algumas imagens de felinos. É possível encontrar alguns indivíduos da espécie das jaguatiricas com manchas um pouco mais arredondadas, embora este não seja o padrão de pelagem mais comumente visto dentre eles. É menos provável que estas manchas se refiram a uma estilização simplificada da pele do jaguar, embora talvez isto seja possível. Cremos, entretanto, que o primeiro caso é o mais provável, pois a representação das manchas em padrão de roseta dos jaguares deste modo implicaria em uma simplificação drástica do padrão, mais distante de uma retratação naturalista, o que não ocorre comumente nas representações mochicas.

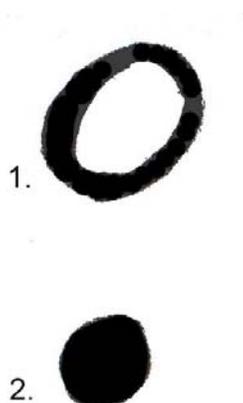


Fig. 9. Representação gráfica de sememas referentes a padrões de manchas “circulares simples”⁷⁸. Ilustração da autora.

Apresentaremos a seguir diversas peças onde figuram estes padrões, os quais serão discutidos em detalhe. Os sememas característicos das representações de pumas se referem a pinturas de cor geralmente mais escura aplicadas em partes do corpo do animal, como dorso e/ ou orelhas, sendo melhores visualizados nas fotografias dos artefatos, e por este motivo não foram representados graficamente.

⁷⁷ Ilustrações: 1- padrões representados conforme encontrados na peça ML007991. 2- padrão representado conforme encontrado na peça ML007939. 3- padrão representado conforme encontrado na peça ML007686. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Arqueológico Larco).

⁷⁸ Ilustrações: 1- padrões representados conforme encontrados na peça ML008012. 2- padrão representado conforme encontrado na peça ML00043. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

Conforme discutido, nosso corpo documental é composto, em sua grande maioria, por artefatos pertencentes ao Museu Larco⁷⁹. A forte influência do “culto ao felino pan-andino”, centrado na figura do jaguar, sobre os estudos e catalogações de artefatos pertencentes às culturas andinas em geral, é notada com bastante clareza nas denominações adotadas para a descrição de muitas das peças no catálogo do museu⁸⁰. Desta forma, espécies de felinos são “identificadas” como jaguares, na grande maioria das vezes, sem um estudo prévio, tendo como base apenas sua “esperada onipresença” na iconografia.

Ao inserir os nomes dos prováveis felinos representados pelos mochicas no sistema *on-line* do catálogo deste museu (o jaguar (*Panthera onca*), o puma (*Puma concolor*), e a jaguatirica (*Leopardus pardalis*) observamos que todas as representações consideradas como sendo de felinos de pequeno porte ou “domesticados”, são denominadas de “jaguatiricas” (63 entradas), assim como a maioria das imagens de felinos considerados de grande porte, que não possuem manchas, são denominadas de “puma” (47 entradas). Supostos felinos “não identificáveis”, se encontram somente sob a denominação de “felino”, e 66 peças da coleção foram catalogadas como “jaguares⁸¹”. Outras espécies de felinos não são citadas no catálogo. Nota-se que muitas destas peças oferecem a oportunidade de uma identificação mais precisa de sua natureza, mas que esta nem sempre

⁷⁹ Neste primeiro momento, não será considerada a coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pois não foi identificada, dentre seus artefatos mochicas, nenhuma representação naturalista de felino. Existem, entretanto, algumas peças que trazem a representação de personagens portando toucados de felino, como a peça MAE 3562. O toucado presente nesta peça será analisado mais a frente no texto (pp. 72), ao abordarmos a questão do padrão de pelagem dos jaguares com um nível maior de detalhamento.

⁸⁰ A influência do culto ao “felino pan-andino” ou “jaguar” é certamente notada nas descrições do catálogo do Museu Larco, assim como é também percebida, de modo geral, nos catálogos de museus que formaram suas coleções ao longo da primeira metade do século XX. Apesar destas descrições revelarem a força de interpretações baseadas em uma suposta superioridade do felino (e/ou do jaguar) que marcou a historiografia sobre os cultos andinos, elas não refletem diretamente as posições teóricas e de análise dos pesquisadores ou funcionários atuais dessas instituições (devem ser levadas em conta possíveis dificuldades internas e questões administrativas que não possibilitaram ainda que tais catálogos fossem revisados). De qualquer forma, a permanência de descrições deste tipo demonstra que a força do “culto ao felino pan-andino” ainda não foi suficientemente questionada a ponto de gerar uma necessidade de re-elaboração dos catálogos em geral, e deve ser considerada como uma fonte importante de informação acerca da afirmação da existência de tal culto.

⁸¹ Encontramos 26 peças catalogadas como contendo imagens de “otorongos”, 5 descritas como “jaguar/otorongo”, e 35 descritas como “jaguares”. “Otorongo” é uma denominação popular utilizada para designar a mesma espécie (*Panthera onca*). O catálogo *on-line* do Museu Larco possui 2163 entradas para a palavra “felino”, dentre representações naturalistas e de cunho supranatural ou indefinido, sendo que muitas destas não corresponder ao verdadeiro caráter da peça. Em nossos estudos foram identificadas cerca de 196 imagens de caráter naturalista.

corresponde à denominação recebida. Vejamos, em um primeiro momento, o caso das 66 peças denominadas de “jaguares”.

A peça ML007923 (fig. 10) é um exemplo do que ocorre com a maioria das imagens catalogadas como sendo de “jaguares”. Podemos notar que as manchas sobre o corpo do animal nesta representação estão estilizadas de modo a se referirem a manchas de formato longilíneo, como as encontradas nas jaguatiricas e nos gatos-maracajá. O animal retratado ainda apresenta pequenas manchas circulares no peito e no ventre, comuns em alguns indivíduos da espécie das jaguatiricas.

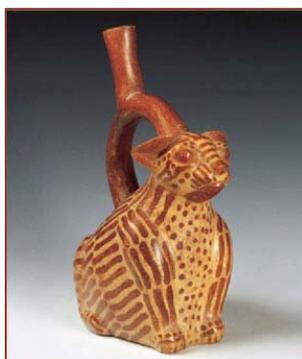


Fig. 10. (ML007923) Peça catalogada como “jaguar”, pertencente ao acervo do Museu Larco⁸².

Dentro do total de 66 peças sob a denominação de “jaguar”, foram encontradas 42 imagens (como a apresentada acima) que possuem um padrão de estilização compatível com as manchas de um felino de pequeno porte. Dentre estas, destaca-se a peça ML007938, cuja precisão no formato das manchas é notável (fig. 11). Já dentre as 25 peças restantes, foi observado que quatro apresentavam um padrão de manchas “circulares simples”, sememas que não são considerados “ideais” para a identificação da presença de um jaguar, conforme comentado. É possível observar uma destas peças na figura 12.

No restante das peças, encontramos algumas sem manchas ou quaisquer indicação de estilização de padrões de pelagem, e peças que apresentam marcas escuras ou manchas

⁸² Fonte: <http://www.museolarco.org>. Acesso em: Janeiro de 2007.

escassas e de formatos estranhos⁸³, além de três imagens que se referem na realidade a seres supranaturais, e não a representações naturalistas de felinos⁸⁴.



Fig. 11. (ML 007938) Peça catalogada originalmente como “jaguar”, pertencente ao acervo do Museu Larco⁸⁵.



Fig. 12. (ML 007911). Peça catalogada originalmente como “otorongo”, pertencente ao acervo do Museu Larco⁸⁶.

⁸³ As manchas destas peças não se tratam de sememas padronizados e identificáveis, e foram consideradas exceções ou peças “mal realizadas”.

⁸⁴ Vide gráfico 1 (anexo III).

⁸⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

⁸⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

A jaguatirica, conforme comentado anteriormente, era uma espécie muito mais familiar aos mochicas do que os jaguares. Outras culturas contemporâneas, como a Recuay, cuja arte apresenta inúmeros elementos selváticos, realiza estilizações de padrões de pelagem que se referem claramente aos jaguares, simbolizados também por círculos com um “ponto” no centro (figs. 13 a e b). Padrões mais próximos à pelagem dos jaguares também podem ser encontrados nas representações da cultura chavin, como pode ser visto na já apresentada figura 3 (pp. 40), na qual um ser supranatural com corpo de serpente apresenta manchas circulares com um “ponto” no centro.



Figs. 13 a e b. Vaso Recuay com representação de felino estilizado com o padrão de pelagem dos jaguares (em detalhe na figura b). Peça Pertencente ao acervo do Museu Nacional de Antropologia Arqueologia e História de Lima. Fotografia da autora.

Dentre os artefatos mochicas da coleção do Museu Larco, encontramos apenas uma peça de caráter naturalista que apresenta uma estilização como esta, denotando uma alusão bem mais clara à espécie do jaguar (apresentada nas figuras 14 a e b, abaixo, catalogada apenas como “felino”). Este padrão pode também ser encontrado em pouquíssimas⁸⁷ peças de caráter supranatural, como pode ser observado na peça da figura 15.

Outra representação, sob a forma de um toucado sobre a cabeça de um ser supranatural (presente em uma das peças da coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – figs. 16 a e b) também apresenta um padrão de pelagem próximo ao visto nos

⁸⁷ Se comparadas ao total de peças analisadas. Somente 13 peças, das 648 representações de caráter supranatural analisadas, possuíam este padrão de estilização ligado aos jaguares (cerca de 1,7% das imagens).

jaguares⁸⁸. Esta peça chimu traz um padrão de estilização encontrado mais raramente também dentre as imagens mochicas. Como esperado, a estilização mantém e descreve as linhas principais do “padrão de roseta” dos jaguares, mas o estilo da representação não segue o padrão circular mais comum, com linhas orgânicas, sendo composto por linhas geométricas com um ponto no centro⁸⁹.



Figs 14 a e b. (ML001175). Felino domesticado com estilização de padrão de pelagem encontrado nos jaguares (em detalhe na figura b). Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco⁹⁰.

⁸⁸ O mesmo padrão também pode ser observado no animal no colo da figura. Entretanto este animal possui um focinho um pouco longo, e em um ângulo de inclinação diferenciado, para ser considerado uma representação naturalista de um jaguar. Consideramos a imagem deste animal em particular como uma “representação indefinida”. Tais representações são analisadas no item 3.4. Já o toucado sobre a cabeça da figura, pode ser considerado como uma representação naturalista, já que partes de animais “reais” poderiam compor estes toucados.

⁸⁹ Nos utilizamos aqui, das descrições “linhas orgânicas” e “linhas geométricas” tal qual são utilizadas por estudiosos da História da Arte. Por “linhas orgânicas” entende-se as linhas que não possuem formatos geométricos ou retilíneos, mas sim circulares, ou que lembrem as formas orgânicas da natureza (como as linhas que dão formato a um corpo de um animal, ou ao corpo humano). As linhas geométricas, por sua vez, compõe padrões de formatos geométricos ou retilíneos (Stockstad, 6, 1999).

⁹⁰ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 15. (ML003578). Serpente supranatural com estilização de padrões de pelagem relativos aos jaguares. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco⁹¹.



Figs. 16 a e b. (MAE 3562) – Vaso com representação de felino estilizado com o padrão de pelagem dos jaguares (em detalhe na figura b). Peça Pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.

Na sua grande maioria, tanto as imagens mochicas naturalistas, como as supranaturais, quando retratam algum padrão de pelagem ligado aos felinos, o apresentam com manchas longelíneas, ou com manchas “circulares simples⁹²”. Devemos perceber que existem pouquíssimas peças na iconografia mochica que podem ser imediatamente relacionadas à imagem do jaguar de forma clara, pois representações onde se pode observar a estilização do “padrão de roseta” são bastante escassas. De um total de 918 peças

⁹¹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

⁹² Vide anexo III, gráfico 2, no qual é demonstrada a quantidade de sememas de diferentes padrões de manchas e de “faixas dorsais” em relação a totalidade de representações de felinos naturalistas e de imagens de caráter supranatural ou indefinido. O semema da “faixa dorsal” é encontrado tanto aos pumas como às raposas, e será comentado a seguir.

analisadas, dentre imagens de cunho naturalista⁹³, ou consideradas “indefinidas” ou supranaturais, apenas 16 peças apresentaram este padrão. Um número bastante baixo para considerarmos que existisse algum tipo de culto ao jaguar em especial.

Ainda sobre as peças do Museu Larco, no caso das representações catalogadas como “jaguariricas”, observa-se que em sua maioria, a identificação não se pauta em nenhuma característica morfológica do animal, mas sim na presença ou não de uma corda ao redor do pescoço (semema que indica sua domesticação). Podemos dizer que todas as imagens de felinos com manchas sobre o corpo, portando esta corda, são catalogadas como “jaguariricas”. Dentre estas, apenas a peça ML008012 (fig. 17), apresenta manchas “circulares simples”. Conforme já comentado, é possível encontrar alguns indivíduos da espécie das jaguariricas com manchas um pouco mais arredondadas. A grande maioria das outras peças apresenta um padrão de manchas longilíneas comum a espécies de pequeno porte.



Fig. 17 (ML008012). Felino com corda no pescoço, semema que indica sua domesticação. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco⁹⁴.

Sabemos que a domesticação de um animal de grande porte como o jaguar é muito dificultada por seu tamanho e sua natureza predatória. A domesticação de um animal menor (como as jaguariricas) certamente é mais segura. A própria coleção do Museu Larco indica esta tendência, já que foram identificados os padrões de pelagem de pequenos felinos, como as jaguariricas, em quase todas as peças deste tipo. Há, entretanto o caso da peça

⁹³ Neste caso, consideramos apenas as imagens naturalistas de felinos. Não faria sentido incluir nestes números imagens naturalistas de outros mamíferos.

⁹⁴ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

ML001175 (vista acima, nas figuras. 14 a e b), que retrata um felino com um a estilização do “padrão de roseta”, no colo de uma figura humana. Talvez esta peça possa indicar que, apesar de rara, havia a possibilidade da domesticação de um jaguar, ou filhote de jaguar.

Foram também identificadas duas peças na coleção, representadas com uma corda no pescoço, que não apresentam nenhuma mancha sobre o corpo. Estas peças estão catalogadas como “pumas” (figs. 18 e 19). Peças como estas parecem indicar a domesticação destes animais, já que certamente representam felinos, a julgar pelo formato de seu focinho, crânio, corpo e cauda. Elas também apresentam alguns sememas ligados às representações de pumas, como orelhas pintadas de cor mais escura, em contraste com o corpo pintado de cor clara. Larco Hoyle afirma que tanto pumas como pequenos felinos eram domesticadas por senhores mochicas. Segundo o autor, *“Além dos veados, dentre os animais que habitavam as montanhas, caçavam-se também pumas e pequenos felinos, e eram recolhidos seus filhotes vivos, a fim de domesticá-los. Dada a veneração dos mochicas para com estes felinos, deveria ser um grande privilégio poder criá-los. Encontramos freqüentemente personagens, que tem todo o aspecto de um grande chefe, levando em seus braços pequenos felinos, que aparentam muita mansidão”* (Larco Hoyle, 1938, 318).



Figs. 18 e 19. (ML007867 e ML007885). Puma “domesticado”. Peças Pertencentes ao acervo do Museu Larco⁹⁵.

⁹⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

A maioria dos felinos representados no colo de figuras humanas também é catalogada como “jaguaririca”. De fato, grande parte delas apresenta manchas longelíneas próprias de felinos desta espécie. A peça apresentada acima nas figuras 14 a e b é realmente uma exceção. Das 63 peças catalogadas como “jaguariricas”, temos apenas 16 que não representam animais domesticados. Destas, apenas oito possuem manchas compatíveis com as da jaguaririca.

Já entre as 47 peças catalogadas como “pumas” identificamos apenas 34 como imagens naturalistas do animal, sendo que 19 apresentam apenas a orelha pintada de cor diferenciada do restante do corpo (geralmente mais escura e o corpo de cor clara), e 15 apresentam, além das orelhas, uma faixa escura e larga no dorso, de modo a evidenciar o ventre de cor mais clara do animal. Este semema foi denominado de “faixa dorsal”, neste trabalho (por vezes, a “faixa dorsal” pode também incluir a cabeça, como pode ser observado na figura 20). Estas duas formas de pintura corporal (destacando as orelhas e/ou o dorso) são utilizadas para representar imagens naturalistas de pumas.

O restante das peças traz características de difícil definição, ou sememas pertencentes a outras espécies⁹⁶. Dentre estas, destacamos a apresentada na figura 21, a qual retrata muito provavelmente, um canídeo, devido a seu focinho fino e alongado.



Fig. 20. (ML013616). Imagem catalogada como puma. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco⁹⁷.

⁹⁶ Algumas peças foram catalogadas como pumas apenas apresentarem o corpo pintado de forma uniforme ou não apresentarem pintura alguma.

⁹⁷ Fonte: Larco Hoyle, 1938, 56.



Fig. 21. (ML 007868) Imagem catalogada como puma. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco⁹⁸.

Dentre os autores estudados, é possível apontar inúmeros exemplos onde são encontrados problemas de identificação de espécies de felinos, similares aos notados nos registros do Museu Larco. Em um primeiro momento, podemos citar um dos mais conhecidos estudos realizados sobre as representações de animais na cultura mochica, “*As Representações de Animais na Cerâmica Mochica*” de Danielle Lavalée (1970). Apesar de apresentar uma listagem com possíveis felinos que poderiam estar presentes nas manifestações plásticas desta cultura, que incluem jaguatiricas, gatos do mato, gatos monteses e gatos dos pampas, Lavalée conclui que a grande maioria das representações de felinos em geral se refere a imagens de jaguares. Estranhamente, a autora afirma que esta conclusão se apóia na análise da pintura corporal presente nas peças, que corresponderiam à pelagem dos jaguares. Como exemplo, são apresentadas como sendo jaguares, duas imagens com padrões de manchas longelíneas, próximas às das jaguatiricas, e uma com uma padrão não muito bem definido, composto por manchas longelíneas e de formatos não convencionais (fig. 22). A fim de exemplificar que havia, de forma mais escassa, também a representação de felinos de pequeno porte, a autora apresenta uma imagem bidimensional com manchas “circulares simples”, um padrão bem menos utilizado para a representação destas espécies (fig. 23). Lavalée ainda afirma que o puma seria muito mais comumente avistado pelos mochicas do que o jaguar, mas mesmo assim, considera que as imagens de “jaguares” ocorrem em um número bastante superior às de pumas (Lavalée, 1970, 69).

⁹⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

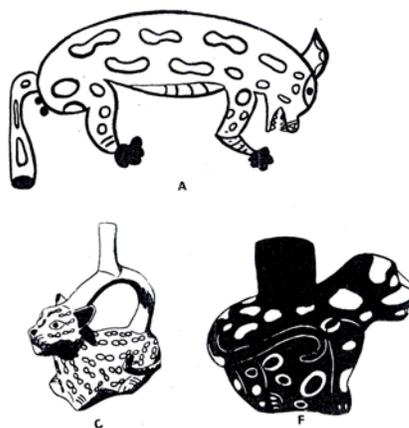


Fig. 22. Imagens identificadas por Danielle Lavalée como “jaguares”. Desenhos da autora, com base nas peças pertencentes ao Museu Nacional de Antropologia, Arqueologia e História de Lima⁹⁹.



Fig. 23. Imagem identificada por Danielle Lavalée como “jaguatirica”. Desenho da autora, com base em peça pertencente ao Museu Nacional de Antropologia, Arqueologia e História de Lima¹⁰⁰.

Benson (1972) também identifica o jaguar como sendo o felino mais comumente representado pelos mochicas. Assim como Lavalée, Benson denomina de “jaguares” imagens que apresentam padrões muito claros de manchas longelíneas¹⁰¹, além de felinos que não possuem mancha alguma¹⁰². Benson não considera os felinos de porte pequeno como tendo um papel de destaque na arte mochica, nem mesmo como animal domesticado, os quais ela denomina de “filhotes de jaguar” (Benson, 1972, Fig. 2-10). A autora ainda afirma que existe a possibilidade de jaguatiricas serem retratadas tanto na forma naturalista

⁹⁹ Fonte: Lavalée, 1970, Prancha 40, figs. A, C e F.

¹⁰⁰ Fonte: Lavalée, 1970, Prancha 40, fig. D.

¹⁰¹ Benson, 1972, textos de descrição das imagens contidas nas figuras: 5-27, 2-10, 3-2 e IV, sem paginação.

¹⁰² Benson, 1972, texto de descrição da imagem contida na figura 2-3, sem paginação.

como compoendo animais supranaturais¹⁰³, mas coloca o jaguar e o puma como os personagens principais de ambos os tipos de representação.

Já Otto Klein não utiliza o termo “jaguar” para imagens naturalistas de felinos, preferindo em geral apenas o termo “felino”. Entretanto, o utiliza para designar três imagens de seres supranaturais, sendo em nenhuma delas há a presença de sememas que poderiam conectá-las a um jaguar. Ele as descreve como “*jaguar divinizado*” e “*O jaguar, divindade suprema dos mochicas*” (Klein, 1967, 106-107)¹⁰⁴. Uma destas imagens pode ser vista na figura 24. Kutscher também chega a associar o jaguar a um ser supranatural antropozoomorfo, cujas manchas sobre o corpo possuem um formato mais longilíneo (fig. 25). Ele o denomina de “*demônio jaguar*” (Kutscher, 1954, 71)¹⁰⁵. Segundo Larco Hoyle, os grandes senhores mochicas teriam na domesticação da jaguatirica um símbolo de poder (Larco Hoyle, 1938, I, 186), mas geralmente, este é a única atribuição simbólica dada por ele às jaguatiricas, sendo que o papel principal é quase sempre dado ao jaguar.



Fig. 24. Imagem denominada por Klein de “jaguar divinizado”¹⁰⁶.

¹⁰³ “*Jaguars, pumas, e possivelmente jaguatiricas, aparecem tanto em formas realistas como semi-humanas*” (Benson, 1972, 56)

¹⁰⁴ As imagens que Klein classifica como “jaguar divinizado” são neste presente trabalho denominadas de “animal da síntese”. Este personagem supranatural é analisado mais a frente no texto.

¹⁰⁵ Esta imagem muito provavelmente se refere ao ser supranatural denominado neste trabalho de “Ai apaec”, o qual é analisado em detalhe como “personagem supranatural” mais a frente neste capítulo.

¹⁰⁶ Fonte: Klein, 1967, 106.



Fig. 25. Imagem denominada por Kutscher de “demônio jaguar”. Desenho do autor a partir de peça pertencente a coleção particular Gretzer¹⁰⁷.

Outra autora que, da mesma forma, utiliza o termo “jaguar” na análise de um ser supranatural, é Hocquenghem. Ao analisar um ser zoomorfo que dá formato a um vaso escultórico mochica, ela o denomina de “veado-serpente-jaguar” (Hocquenghem, 1983). A imagem em questão possui um corpo de serpente, cabeça de mamífero, e o que parecem ser dois chifres sobre a cabeça. Não há sememas que indiquem neste caso, a presença de um jaguar, ou mesmo de um outro felino; o focinho do personagem é comprido e alongado como o de um canídeo, e as manchas que a peça apresenta sobre o corpo são similares às encontradas na espécie *boa constrictor ortonii*, uma serpente cujo *habitat* coincide com as áreas de ocupação mochica (fig. 26).



Fig. 26. Imagem denominada de “veado- serpente-jaguar”, por Hocquenghem. Desenho de Bourget¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Fonte: Kutscher, 1954, prancha 74.

¹⁰⁸ Bourget, 1994, Fig. 5.55.

Os autores citados foram certamente influenciados pelo suposto “jaguar chavin”, e pela idéia de que este deveria ser refletido na arte mochica, dando continuidade temporal a seu “culto” como “divindade principal”. Entretanto, conforme demonstrado por nossas análises, o padrão de pelagem dos jaguares é raramente representado pelos mochicas, especialmente nas imagens naturalistas¹⁰⁹, e nas imagens de seres supranaturais, há pouquíssimas ocorrências do padrão.

A estudiosa Patrícia Lyon, apesar de não ter realizado um estudo minucioso como o que propomos neste trabalho, já havia notado que a questão dos padrões de pelagem dos felinos era ignorada pela grande maioria dos pesquisadores da iconografia andina em geral. Chamando a atenção para o padrão singular da pelagem do corpo dos jaguares, a autora afirma que esta é composta por “...*manchas simples rodeadas de um círculo que pode ser contínuo ou composto de dois ou mais arcos. A roseta é representada às vezes na arte mais ou menos assim: “(.)”... o jaguar não possui riscos* (neste trabalho denominadas de manchas longelíneas), *exceto no peito ou na cauda, onde as manchas podem se unir formando um padrão de riscos*” (Lyon, 1983, 164)). Em seus estudos, a autora demonstra a incompatibilidade de algumas análises (dentre elas as de Benson, também aqui citada) que julgam imagens de felinos em geral como sendo “jaguares”, em nome da manutenção da idéia do culto ao felino pan-andino, descrito por ela como “etnocêntrico” (Lyon, 1983, 161). Por outro lado, Lyon também afirma que “*os poucos felinos que estão representados na arte do sítio de Chavin parecem ser jaguares, pela forma complexa das manchas em seus corpos. Igualmente, os jaguares aparecem com certa freqüência na arte dos estilos cupisnique e moche. Mas neste último, aparece também, assim como pode ser observado nos estilos paracas, nasca..., um outro felino que, muito freqüentemente, se apresenta com as pernas e a cauda com riscos* (manchas longelíneas) *e com o corpo coberto com manchas simples* (se referindo a manchas “circulares simples”). *Às vezes, a cabeça também apresenta riscos. Este conjunto de manchas não pode representar o jaguar, mas representa com certo realismo um outro felino, oriundo tanto da costa como da serra. Este felino, o Felis concolo, compartilha com outros felinos de pequeno porte o nome de “gato montês”* (Lyon, 1983, 164). Nossas análises, entretanto, não identificaram que manchas de jaguares

¹⁰⁹ No gráfico 3 (anexo III) podemos observar a totalidade de peças analisadas que apresentam imagens de felinos naturalistas em relação aos padrões de pelagem por elas apresentado.

aparecem “*com certa frequência*” na iconografia mochica, como aponta Lyon. Ao contrário, imagens de jaguares foram encontradas em um número bastante reduzido dentre as representações naturalistas. Além disso, a autora nomeia a espécie *Felis concolo* (hoje conhecida como *Leopardus concolo*), como gato montês. O gato montês se refere, na realidade, à espécie *Leopardus jacobitus*. Ambas as espécies, de qualquer forma, não são encontradas hoje em dia em *habitats* costeiros. Devemos também notar que tais padrões de pelagem por ela descritos podem também se referir a outros pequenos felinos, como as jaguatiricas.

O Uso Generalizado do termo “Felino”

Conforme comentado capítulo II, muitos autores preferem utilizar apenas a denominação “felino” em suas análises, a fim de evitar problemas na identificação das espécies. O termo é utilizado amplamente tanto na descrição de imagens naturalistas, quanto nas imagens supranaturais que supostamente apresentariam algum elemento “felínico”. Observamos que existem 2163 entradas para a palavra “felino” no catálogo *online* do Museu Larco. Se desconsiderarmos as peças classificadas por espécie, teríamos 2007 peças que deveriam apresentar algum semema ligado ao felino na composição de suas imagens. Esta denominação generalista, muitas vezes é aplicada a peças cuja identificação das espécies é possível, como é o caso de alguns toucados. Os toucados, portados por senhores e membros importantes da sociedade mochica, como sacerdotes e guerreiros, podem ser compostos por partes de animais, como raposas, macacos, aves e felinos, e também por seres supranaturais. Toucados encontrados em diversos enterramentos importantes, pertencentes a membros de alto status da sociedade, como os evidenciados nos sítios de Sipán e Loma Negra, eram confeccionados em metal (Alva, 2006; Jones, 1999). Na coleção do Museu Larco há um conjunto de vasos escultóricos confeccionados no próprio formato dos toucados, além de diversas peças que apresentam imagens de figuras humanas ou de seres supranaturais portando diversos tipos destes. Há um tipo muito comum dentre estas representações, no qual, em algumas ocasiões, é possível identificar a espécie do animal utilizada. Estes possuem um formato de uma faixa circular, que envolve

toda a cabeça. Há uma ou duas cabeças do animal voltadas para frente, acompanhadas ou não das patas dianteiras e traseiras, e por vezes uma cauda pendente na parte de traz. Na peça apresentada na figura 27, por exemplo, há a representação de uma cabeça felínica com manchas ao redor da faixa, muito semelhantes às de formato longilíneo de animais como as jaguatiricas. Este toucado foi denominado apenas de “toucado de felino”.

Outros tipos de toucado (como o que pode ser visto na figura 28) apresentam cabeças de outros animais (no caso, de um primata) e manchas “circulares simples” ao longo da faixa que representa o corpo do animal. Toucados deste tipo mesclam características de animais diferentes, já que manchas circulares não são encontradas em primatas¹¹⁰. Mesmo assim, estes recebem a denominação de “toucado de felino”.



Fig. 27. (ML000161). Imagem de toucado de felino com manchas estilizadas em padrão longilíneo. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹¹¹.

¹¹⁰ Neste trabalho, peças com estas características foram denominadas de “representações indefinidas”, e são discutidas em detalhe mais a frente neste mesmo capítulo.

¹¹¹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 28. (ML001058). Imagem de toucado com cabeça de macaco e manchas “circulares simples”. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹¹².

O que ocorre no caso da identificação dos toucados citados acima ocorre também com inúmeras outras peças, não só no catálogo do Museu Larco, mas em diversas publicações. Estes dois toucados foram identificados como sendo de “felinos”, apenas por apresentarem manchas “circulares simples”. Não houve nenhuma consideração feita ao formato da cabeça dos animais que os compõe. Imagens são denominadas de “felinos”, apenas porque *se espera que elas sejam de felinos*. A análise iconográfica, pautada na análise da composição anatômica dos animais, entretanto, aponta que este tipo de suposição não pode ser aplicado em inúmeros casos.

Análise dos Sememas Presentes nas Representações de Mamíferos Predadores

Neste tópico, analisamos tanto os sememas que compõe as imagens de felinos de forma geral, como os que se encontram nas representações de outros mamíferos predadores, demonstrado como diferenciá-los. Esta diferenciação é fundamental para o embasamento da discussão da suposta “predominância” do felino sobre as outras espécies locais, no âmbito da iconografia.

¹¹² Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Representações de Felinos em Geral

Conforme a análise das peças bidimensionais, tridimensionais e relevos presentes em nosso banco de dados, foi possível a identificação dos principais sememas que compõem as imagens de felinos em geral. São elas: cauda longa, fina e arredondada na ponta, marcas de manchas (de felinos pintados) ou pintura característica das imagens de pumas, corpo e patas condizentes com o formato esperado para os mamíferos quadrúpedes, e o formato da cabeça e do focinho.

De todos estes sememas, os únicos que são decisivos na identificação de um elemento “felínico” em qualquer composição, são o formato do focinho e a presença de manchas comuns aos felinos pintados (manchas longelíneas - comuns a felinos de porte pequeno como as jaguatiricas, ou manchas indicando uma estilização do “padrão de roseta” encontrado na pelagem dos jaguares). Este tipo de padrão de manchas está presente somente em imagens de felinos, e portanto, é um semema confiável, que pode indicar sua representação. As manchas “circulares simples” só devem ser consideradas “felínicas” se presentes em uma imagem que apresente outros sememas ligados a este animal. Manchas deste tipo também podem ser encontradas em imagens de aves, peixes, sapos e aranhas. Desta forma, não podem ser consideradas sememas decisivos por si só.

Entretanto, nem sempre as manchas estão presentes. Por vezes, estão representados pumas, por outras, simplesmente não há indicação da espécie escolhida. Desta forma, o único semema indicaria com maior precisão, a presença de um elemento felínico em qualquer composição, seja ela naturalista ou supranatural, é o formato do focinho, principalmente se houver dúvida quanto à representação se relacionar a um canídeo ou a um felino.

O focinho dos felinos, de formato pequeno, largo e achatado, é bastante diferente do dos canídeos, fino e alongado. Ele também não apresenta a clara depressão entre a testa e o início do focinho, característica dos canídeos. Nos felinos, a junção da testa com o focinho apresenta apenas uma leve inclinação. O focinho e a cabeça são representados em ângulo lateral nas imagens bidimensionais, e com o naturalismo esperado nas tridimensionais. Nas figuras 29 e 30, a seguir, podem ser vistas representações gráficas das principais linhas que

compõe este semema em imagens mochicas bi e tridimensionais¹¹³. Nas figuras 31, 32 e 33 a e b, são apresentadas algumas peças que retratam felinos em forma naturalista, onde podem ser observadas as particularidades do formato do focinho. A má observação deste semema parece ter sido a causa principal de tantas contradições na identificação de imagens de raposas e felinos por vários estudiosos, como será demonstrado em nossas análises.

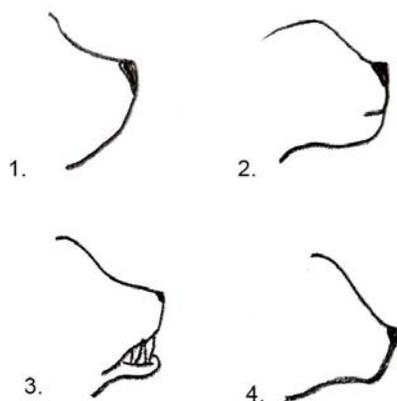


Fig. 29. Representação gráfica de focinhos de felinos em forma tridimensional¹¹⁴. Ilustração da autora.

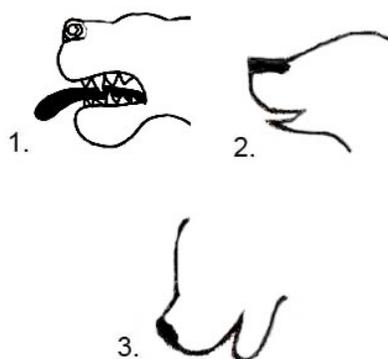


Fig. 30. Representação gráfica de focinhos de felinos em forma bidimensional¹¹⁵. Ilustração da autora.

¹¹³ É considerado que as imagens em relevos sejam estilizadas da mesma forma que as imagens bidimensionais.

¹¹⁴ Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1- ML007877, 2- ML007837, 3 -ML007938, e 4- ML007991. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

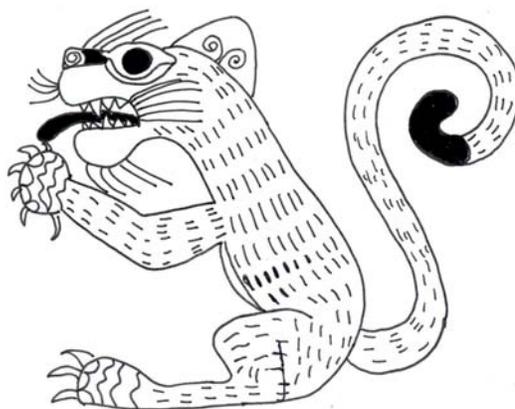
¹¹⁵ Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1. ML007697, 2- ML012204, e 3 -ML007686. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).



Fig. 31. (ML007991). Representação de felino naturalista em formato tridimensional. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹¹⁶.



Fig. 32. (ML007877). Representação de felino naturalista em formato tridimensional. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹¹⁷.



Figs. 33 a e b. (ML007697). Representação bidimensional de felino naturalista. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹¹⁸. Detalhe da imagem vista sob o corpo do vaso: ilustração da autora.

¹¹⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹¹⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹¹⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

As marcas de pintura características das representações de pumas, só devem ser consideradas em conjunto com um ou mais sememas que possam indicar a presença de um felino, principalmente o formato do focinho. A pintura utilizada para a identificação de raposas também pode apresentar o semema da “faixa dorsal”, similar à utilizada nas imagens de pumas (apesar de geralmente mais fina). A cauda fina, longa e de ponta arredondada dos felinos (figs. 34 e 35), da mesma forma, deve ser considerada somente em conjunto com outros sememas, pois por vezes pode ser representada de forma similar às de algumas representações de macacos, como pode ser observado a seguir, nas figuras 36 e 37¹¹⁹.

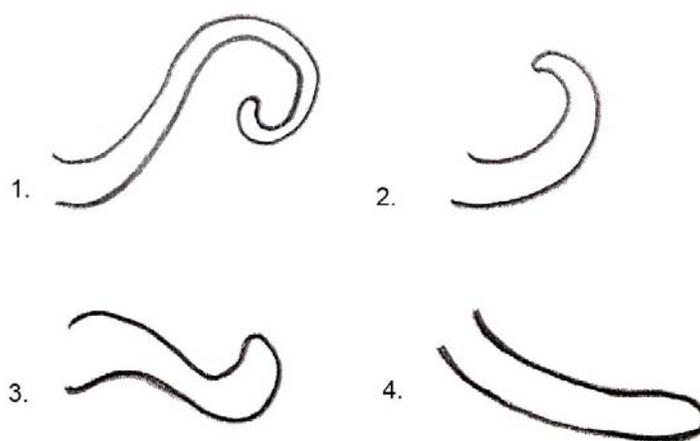


Fig. 34. Representação gráfica de caudas de felinos em forma tridimensional¹²⁰. Ilustração da autora.

¹¹⁹ As caudas de macacos costumam ser representadas de modo a se curvarem na ponta, formando uma espécie de espiral, o que não ocorre com as representações de caudas de felino. Entretanto, nem sempre há a presença da “espiral” nas imagens de macacos, e por vezes, não há como distinguir um semema que representa uma cauda de macaco, de um que representa uma cauda de felino, quando analisados isoladamente.

¹²⁰ Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1- ML007916, 2- ML007938, 3 -ML001316, e 4- ML007949. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

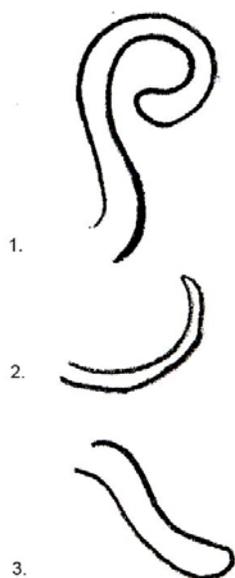


Fig. 35 . Representação gráfica de caudas de felinos em forma bidimensional¹²¹. Ilustração da autora.



Fig. 36. (ML004151) Representação tridimensional naturalista de macaco, onde pode ser observado o formato da cauda. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹²².



Fig. 37. (ML007916). Representação tridimensional naturalista de felino, onde pode ser observado o formato da cauda. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹²³.

¹²¹ Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1. ML007697, 2-ML012204, e 3 -ML007686. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹²² Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Sob a forma bidimensional, os felinos são geralmente representados com a cabeça, corpo, cauda e orelhas em visão lateral¹²⁴. Este tipo de representação indica a que estes sememas são representados em seu ângulo de visão mais discernível, a fim de tornar claro a qual animal se referem¹²⁵. Não existem distinções marcantes nas representações, entre os formatos dos dorsos, ventre e patas de canídeos e de felinos. A língua pode estar para fora ou não, mas as representações nas quais ela não aparece são as mais comuns. Em poucas imagens fica claro o sexo dos animais. As orelhas não foram consideradas como um semema diferenciado, pois variam muito em formato, em todas as formas de representação de felinos.

Representações de Outros Mamíferos Predadores.

Imagens naturalistas de raposas, cães domésticos, leões ou lobos marinhos, morcegos, e pequenas espécies de primatas, são comuns na iconografia mochica¹²⁶. Entretanto, é também muito comum que os sememas que os compõe e os diferenciam uns dos outros sejam incorretamente identificados ou ignorados a fim de favorecer análises que tem como base o “culto ao felino pan-andino”.

É menos comum que haja identificações incorretas acerca de imagens naturalistas, do que dentre as de cunho supranatural. Isto ocorre pois há uma crença generalizada de que a figura do felino (ou jaguar) deva ser considerada como indicadora da presença de um ser “divino” e “superior”. A fim de podermos analisar estas representações corretamente,

¹²³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹²⁴ Em algumas poucas imagens podem ocorrer variações, como patas representadas como se vistas de cima, assim como também ocorre com as representações de raposas. Outro raro desvio do padrão de representação pode ser indicado pela representação da cabeça do animal em visão frontal.

¹²⁵ A escolha do melhor ângulo para distinção entre as imagens implica em representá-las de forma a fazer com que a mensagem seja transmitida de forma mais clara possível. Desta forma, um focinho de um felino ou canídeo é muito mais facilmente discernido se sua representação for feita em um ângulo de visão lateral, e não frontal.

¹²⁶ No gráfico 4 (anexo III) podem ser observadas as quantidades de peças com representações naturalistas de cada mamífero em questão, em relação a totalidade de peças deste tipo.

devemos compreender e elucidar os sememas que compõe estes animais nas representações naturalistas.

Canídeos

Foi observado que um dos maiores problemas de identificação envolve as representações de canídeos. Conforme comentado no capítulo II, autores como Kutscher e Lavalée, divergem na classificação que deve ser dada a uma mesma imagem¹²⁷, catalogada por Kutscher entre seus exemplos gráficos de “raposas”, enquanto que Lavalée a denomina de “felino monstruoso”. Na realidade, esta imagem, que apresenta um focinho longilíneo (próprio dos canídeos), uma cauda fina e enrolada na ponta (própria dos felinos e dos primatas), marcas estranhas sobre o dorso (que lembram as de um jaguar cortadas ao meio, acompanhadas por uma linha central ao longo da coluna), linhas sobre a cabeça e focinho, e é retratada em uma posição corporal própria aos répteis (além de apresentar patas próximas as vistas nas imagens de iguanas e lagartos), representa um ser supranatural, e não uma imagem raposa ou de felino “monstruosas”.

Os principais problemas de identificação acerca das imagens de canídeos, ocorrem justamente nas análises dos seres supranaturais, como no caso acima. Entretanto, não é incomum encontramos imagens naturalistas de raposas catalogadas como felinos, principalmente pumas, devido à pintura corporal semelhante (tanto imagens de pumas como de raposas podem apresentar o semema da “faixa dorsal”). A figura 21 (pp. 76), apesar de não apresentar nenhuma pintura corporal, ilustra um destes casos, já que foi catalogada como “puma”, apesar de apresentar um focinho longilíneo próprio dos canídeos.

Não só os sememas que compõe os felinos e as raposas são confundidos, mas por vezes há equívocos relacionando outros mamíferos a canídeos. A peça ML008081 (fig. 38), por exemplo, foi catalogada como raposa, mas apresenta também características de

¹²⁷ Figura 1, pp. 38.

quiróptero (como asas), não se tratando, portando, de uma imagem naturalista¹²⁸. Esta mesma peça é analisada por Larco Hoyle em sua publicação *Los Mochicas* (1938). Lá, ela recebe a denominação de “cão sem pelo”, referindo-se à espécie *Canis Caribeaus*.



Fig. 38. (ML008081). Peça pertencente ao acervo do Museu Larco, catalogada como “raposa¹²⁹”.

O cão (*Canis familiaris*), chegou às Américas provavelmente acompanhando as primeiras migrações humanas. De acordo com sua presença tanto na iconografia como em contextos de enterramento, podemos dizer que estes animais eram comumente encontrados tanto nas áreas montanhosas, como na costa peruana. (Sanchez, 1997). Cães eram animais de companhia de Grandes Senhores, e eram com eles muitas vezes sepultados, muito provavelmente como vítimas de sacrifício, como pode ser evidenciado na tumba do Senhor de Sipán (Alva, 2006, 33).

De acordo com Tello (1931), duas espécies de cães eram comuns na época pré-colombiana: o *Canis ingae* (*Canis familiaris*; “muro-muro”) e o *Canis caribeaus* (“allco”; “viringo”). O *Canis ingae* é descrito como de tamanho pequeno, focinho longo, orelhas pequenas de formato triangular, pelagem clara com manchas negras sobre o corpo, e cauda enrolada. O *Canis caribeaus* (fig. 39) (também conhecido como “cão sem pelo” ou, como chamado por Larco Hoyle, “cão autóctone” (1938, II, 58)) tem seu corpo quase que

¹²⁸ Esta imagem é composta por partes de diferentes animais, pois apresenta asas de morcego, e um focinho próximo ao de um canídeo. Desta forma, nos referimos novamente a ela no tópico “Representações Indefinidas”, mais a frente no texto.

¹²⁹ Fonte: Larco Hoyle, 1938, 63.

totalmente desprovido de pelagem, a não ser pela cauda e por uma fina faixa no topo da cabeça. Ambas as espécies citadas por Tello são evidenciadas na iconografia mochica.

As raposas, muito comuns dentre as representações mochicas, são identificadas por Lavalée (1970, 70) e por Larco Hoyle (1938, I, 59), como pertencentes à espécie *Canis azarae*, hoje conhecida por *Cerdocyon thous* (raposa caranguejeira). Uma outra espécie é identificada por Bourget, a *Lycalopex Sechurae*, hoje comumente denominada de *Pseudalopex sechurae* – a raposa de sechura (Bourget, 1994, 10). É possível que ambas as espécies possam estar representadas na iconografia. Entretanto, cremos que a raposa de sechura (fig. 42) seja muito mais comumente avistada pelos mochicas, por seu *habitat* desértico¹³⁰. Este animal, também conhecido como ‘raposa peruana do deserto’, tem como *habitat* as zonas costeiras do norte do Peru e sudoeste do Equador. Sua área de ocorrência quase que coincide totalmente com a antiga área de ocupação mochica.

Já a chamada raposa caranguejeira (fig. 40), é um dos canídeos mais comuns em *habitats* de clima tropical da América do Sul, podendo também se adaptar a áreas montanhosas. Normalmente, habita as savanas e florestas, sendo vista desde o Uruguai até áreas mais ao norte do continente, exceto na Bacia Amazônica. (Pedo *et all.* 2006). Outras espécies, como a *Pseudalopex culpaeus* (conhecida como raposa andina – fig. 41) prefere *habitats* em áreas de florestas ou campos, e pode ter sido também avistada pelos mochicas, embora com menor frequência (Cossius & Asa, 2004, 71).

¹³⁰ O deserto é o habitat desta espécie nos dias de hoje, e muito provavelmente, o era também na época mochica. Inúmeras representações retratam raposas em ambientes desérticos na iconografia.



Fig. 39. *Canis caribeus* ("alico"). Foto da autora.



Figs. 40, 41 e 42. Da esquerda para direita: *Cerdocyon thous* (raposa caranguejeira), *Pseudalopex culpaeus* (raposa andina) e *Pseudalopex sechurae* (raposa de sechura)¹³¹.

As imagens naturalistas de canídeos em geral, são discerníveis das de outros mamíferos, como felinos e pinípedes, principalmente por apresentarem o focinho longilíneo e esguio. As imagens bidimensionais e os relevos seguem o cânone utilizado para as representações de mamíferos; o corpo, a cabeça, as orelhas, a cauda e as patas são representadas em um ângulo lateral, enquanto que os olhos são retratados em visão frontal. Em alguns casos, é possível identificar o sexo destes animais. A seguir, podem ser observadas representações gráficas de focinhos e caudas de canídeos.

¹³¹ Fonte: Fig. 40, *Cerdocyon thous*: Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: <http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/index.html>. Acesso em: 28 de Maio de 2007. Fig. 41, *Pseudalopex culpaeus*: Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: <http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/index.html>. Acesso em: 28 de Maio de 2007. Fig. 42, *Pseudalopex sechurae*: <http://pergamo.pucp.edu.pe/willay/comment/reply/362>. Acesso em: Acesso em: 28 de Maio de 2007

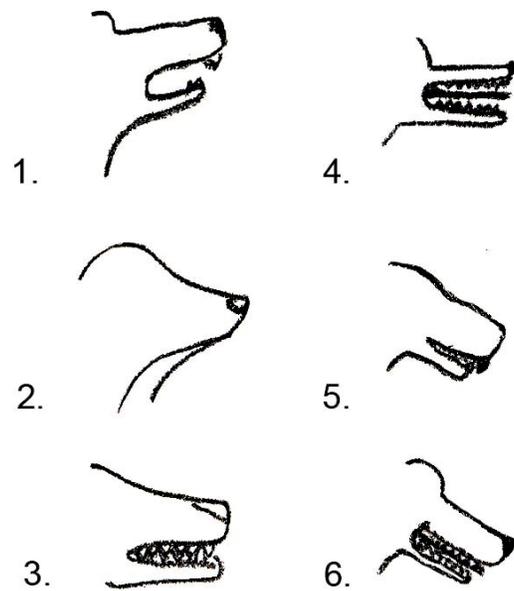


Fig. 43. Representação gráfica das principais linhas que compõe focinhos de canídeos em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹³². Ilustração da autora.

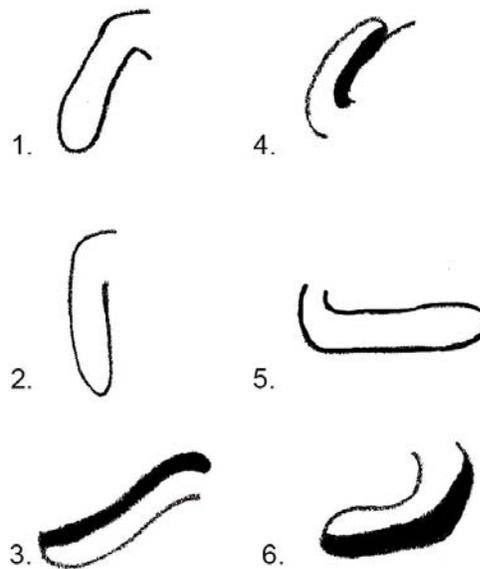


Fig. 44. Representação gráfica das principais linhas que compõe caudas de raposas em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹³³. Ilustração da autora.

¹³² Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1- ML8023, 2- ML008027, 3- ML013483 (tridimensionais) 4- ML003668, 5- ML007960, 6- ML008037 (bidimensionais). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

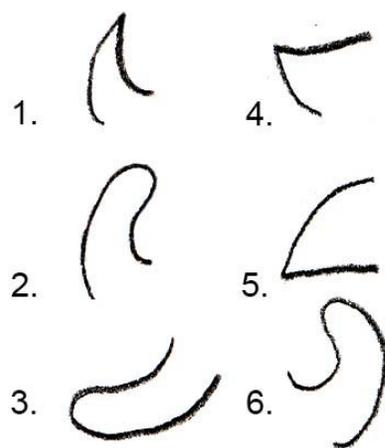


Fig. 45. Representação gráfica das principais linhas que compõe caudas de cães em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹³⁴. Ilustração da autora.

As representações de cães da espécie *Canis ingae* (ou *Canis familiaris*), diferem das representações de raposas principalmente por meio da pintura corporal aplicada, já que, de forma geral, são bastante similares anatomicamente. Outros sememas, de qualquer forma, também são utilizados para a diferenciação entre as espécies, embora não possam ser considerados decisivos. Dentre os sememas mais significativos destacamos a cauda curta e enrolada na ponta (fig. 45), o corpo um pouco mais curto e geralmente mais robusto do que os das raposas, e manchas por todo o corpo. Estas manchas variam de tamanho e local. As mais comuns são irregulares ou arredondadas, e se apresentam de um tamanho bem maior e bastante diferenciado das encontradas em representações de felinos. As patas podem ser representadas com uma coloração mais escura, e por vezes também os olhos são marcados com manchas (figuras 46 e 47). Conforme comentado, apenas as manchas podem ser consideradas decisivas na identificação das representações destes animais. Os outros sememas devem sempre ser considerados em conjunto e co-ocorrência com um ou mais dos sememas citados.

¹³³ Detalhes do formato das caudas representados conforme encontrados nas peças 1- ML002154, 2- ML007963, 3- ML008236 (bidimensionais) e 4-ML008019, 5- ML002027, 6- ML008032 (tridimensionais). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹³⁴ Detalhes do formato das caudas representadas conforme encontrados nas peças 1- ML001157, 2- ML004554, 3-ML001155, (bidimensionais) e 4-ML000570, 5-ML008071, 6- ML008077, (tridimensionais). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).



Fig. 46. (MNAAHP1415). Representação naturalista de cão (*Canis familiaris*). Peça pertencente ao acervo do Museu Nacional de Antropologia e História de Lima¹³⁵.



Fig. 47. (MAE 3568). Representação naturalista de cão (*Canis familiaris*). Peça pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da Autora.

Já imagens naturalistas da espécie *Canis caribeaus* são bem mais raras do que as de outros cães. Nosso corpo documental apresenta apenas três peças escultóricas representando esta espécie, contra 32 que apresentam imagens de outros cães, 28 identificadas apenas como “canídeos”, e 100 sob a denominação de “raposas¹³⁶”. De forma geral, o semema de maior destaque neste tipo de representação, é a pele enrugada do animal. Dobras por todo o corpo são representadas no lugar de marcas de manchas ou pelagem (fig. 48).

¹³⁵ Fonte: ALVA, 2006, 105.

¹³⁶ Vide anexo III, gráfico 5, no qual estão expostas as quantidades de representações de “raposas” e “cães” em relação ao total de peças contendo imagens naturalistas de canídeos. Foram adotados dois tipos de siglas para imagens identificáveis de cães, sendo elas 1.CAO: englobando as espécies *Canis ingae* e *Canis familiaris* e 2. CAO: para a espécie conhecida como Allco, o *Canis caribeaus*. Para imagens não identificáveis através dos sememas que as compõe, foi adotada a sigla generalista “CA” para “canídeo”.

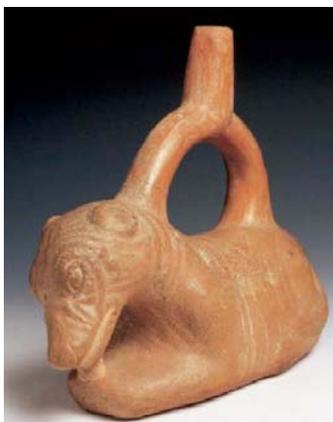


Fig. 48. (ML008078). Representação naturalista de cão “allco” (*Canis caribeus*). Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹³⁷.

Sobre a composição plástica das imagens de raposas, podemos afirmar que, dentre os sememas a serem destacados, estão a cauda, espessa e comprida, (bastante diferenciada da cauda fina e enrolada na ponta encontrada nas representações de dos felinos), corpo geralmente um pouco mais alongado do que o visto nas imagens de cães, e a presença de uma marca escura no dorso e na cauda. Manchas irregulares sobre o corpo não são encontradas, mas algumas imagens podem apresentar patas em coloração mais escura (figuras 49, 50 a e b, e 51).



Fig. 49. (ML008027). Representação naturalista de raposa. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹³⁸.

¹³⁷ Fonte: Larco Hoyle, 1938, 58.

¹³⁸ Fonte: Larco Hoyle, 1938, 64.



Figs. 50 a e b. (ML008061). Representação naturalista de raposa. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹³⁹. Detalhe de imagem de raposa vista sob o corpo do vaso: Ilustração da autora



Fig. 51. (ML008037). Representação naturalista de raposa. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁴⁰.

Não há um semema, dentre os apresentados acima, que possa ser considerado decisivo quando observado isoladamente. Para identificar as representações de raposas, um ou mais destes sememas devem estar presentes. Dentre estes, os principais a serem considerados são o formato do focinho, da cauda, e a presença da marca escura (ou “faixa dorsal”) sobre as costas do animal. O formato do focinho não deve ser considerado de forma isolada, pois é comum a todas as representações de canídeos. A “faixa dorsal”, embora geralmente presente, pode ser suprimida pelo artista. Quando esta é inexistente, devem ser considerados em conjunto, o semema da cauda e do focinho. Quando presente,

¹³⁹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹⁴⁰ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

deve sempre ser observada junto a outros sememas, pois é bastante similar à marca encontrada sobre o dorso e cauda das imagens de pumas. O semema da cauda da mesma forma, também não deve ser considerado isoladamente, pois pode apresentar, em alguns casos, pequenas variações quanto à espessura, principalmente em imagens bidimensionais. Entretanto, é importante destacar que a cauda da raposa jamais apresenta a ponta enrolada, como vista nas imagens de felinos e de primatas. A ausência de manchas irregulares sobre o corpo do animal também deve ser observada, principalmente na diferenciação entre imagens de cães e raposas. O semema das orelhas não foi considerado, pois não apresenta, de forma geral, diferenças marcantes quando comparado à representações de felinos.

Pinípedes

Foram também notados problemas acerca da identificação de imagens de pinípedes na iconografia. Apesar destes serem mamíferos marinhos, facilmente reconhecíveis pela presença de suas nadadeiras, muitas representações destes, assim como as de felinos, apresentam apenas a cabeça do animal, e são justamente imagens deste tipo que estão sujeitas a uma má interpretação.

Entre os mamíferos marinhos, figura na iconografia mochica o leão marinho (*Otaria byronia*), e talvez também o lobo marinho (*Arctocephalus australis*). Ambos podem ser encontrados desde a costa peruana até o sul do Brasil, na costa atlântica (Swolgaard, 2007). Entretanto, o lobo marinho é encontrado preferencialmente na costa sul-peruana, território não habitado pelos mochicas. Talvez, por esse motivo o leão marinho fosse retratado com uma maior frequência. De qualquer forma, não se pode afirmar tal fato com exatidão, sendo difícil diferenciar os dois animais na iconografia, devido as suas similaridades anatômicas.

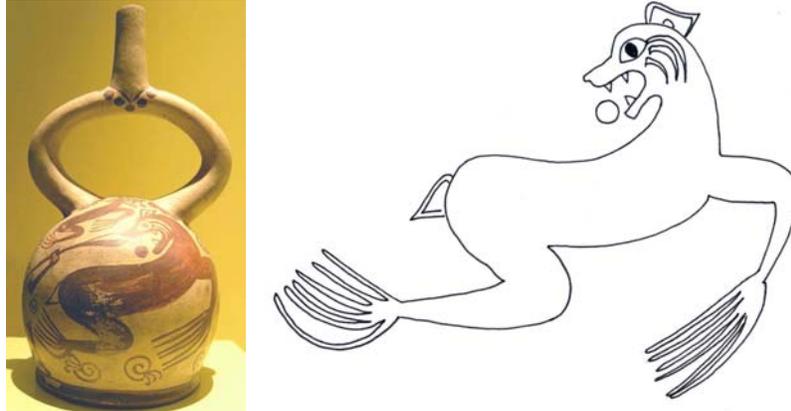


Figs. 52 e 53. Da esquerda para direita: *Arctocephalus australis* (lobo marinho) e *Otaria Byronia* (leão marinho). Fotografias da autora.

Dentre os sememas que compõe as imagens de pinípedes, podemos destacar a identificação as nadadeiras como principal indicador da presença destes animais, já que nenhum outro mamífero marinho figura na iconografia (figs. 54 a e b, e 55 a e b). Conforme comentado, entretanto, existem inúmeras representações apenas da cabeça do animal. Nestes casos, devem ser observados o formato arredondado da cabeça (diferente do formato da cabeça de felinos e de canídeos) e o focinho (mais largo do que os dos felinos). A inclinação do focinho também deve ser observada; muitas vezes estes animais são retratados com o focinho apontando para cima, imitando uma posição corporal característica (figs. 56 a e b e 57).

Nas figuras 54 a e b observa-se uma forma circular saindo da boca do pinípede. Este semema refere-se às “pedras estomacais” ou gastrólitos¹⁴¹, encontradas no estômago destes animais. Como não é possível encontrar gastrólitos no estômago de nenhum outro mamífero que figura na iconografia, sua representação deve ser considerada um indicador importante. Já nas figuras 56 a e b, o animal traz na boca um peixe.

¹⁴¹ Cenas de caça a pinípedes são abundantes na iconografia. Muito provavelmente, a predação destes animais tornou possível a observação de gastrólitos no estômago dos mesmos. Todas as pedras encontradas no trato digestivo podem ser denominadas de gastrólitos. No caso dos pinípedes, eles se referem a pedras engolidas por estes animais de forma não acidental. Alguns biólogos crêem que este comportamento teria uma função hidrostática, permitindo a realização de mergulhos mais profundos (Wings, 2007, 8).



Figs. 54 a e b. Representação bidimensional naturalista de pinípede em ambiente marinho. Peça pertencente ao acervo do Museu de Antropologia Arqueologia e História de Lima (em exposição). Fotografia da autora..
 Detalhe de imagem pinípede vista sobre o corpo do vaso: Ilustração da autora.



Figs. 55 a e b. (ML008393). Representação naturalista de pinípede. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁴².



Figs. 56 a e b. (ML008362). Representação naturalista de pinípede. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁴³.

¹⁴² Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹⁴³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

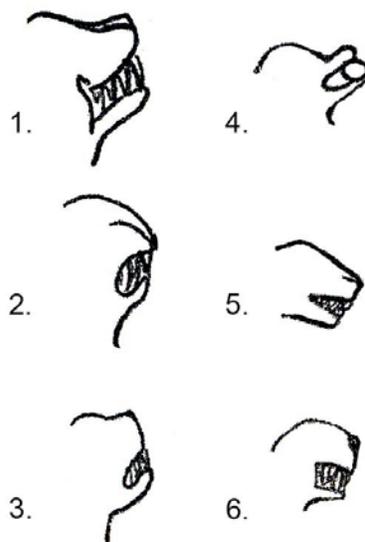


Fig. 57. Representação gráfica das principais linhas que compõe focinhos de pinípedes em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹⁴⁴. Ilustração da autora.

Em geral, é mais comum que haja problemas de identificação entre imagens de felinos e canídeos, do que entre felinos e pinípedes. Entretanto, pesquisadores como Walter Alva, Inácio Alva Meneses e Steve Bourget, discordam quanto à identificação de algumas imagens presentes em artefatos encontrados no sítio de Sipán. Segundo Bourget, elas se refeririam a pinípedes, enquanto que Alva e Alva Meneses se referem a elas como “representações de felinos”¹⁴⁵. Entre as imagens em questão, está um colar composto por contas arredondadas, encontradas na tumba do Velho Senhor (figs. 58 a, b, c, e d.), e duas contas de colar em cobre dourado, encontradas em uma tumba saqueada (figs. 59 a e b). Tais imagens apresentam uma face arredondada, um focinho achatado, e uma boca aberta de forma a destacar os dentes e as presas caninas cruzadas. Bourget se pautava em sememas

¹⁴⁴ Detalhes do formato dos focinhos representados conforme encontrados nas peças 1- ML008362, 2- ML008365, 3- ML008367 (tridimensionais) e 4- ML008441, 5- ML013615, 6- ML012874 (bidimensionais). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹⁴⁵ Segundo Bourget, “da primeira tumba pilhada que conduziu, posteriormente, à descoberta de Sipán, foram recuperadas pelos policiais duas máscaras idênticas em cobre dourado, representando duas cabeças de pinípedes. Walter Alva sugeriu que se tratavam de cabeças com atributos felínicos, mas a forma da cabeça, da garganta, dos caninos, dos olhos e do nariz parecem compor atributos faciais de pinípedes. Ainda no mesmo sítio, na tumba do Velho Senhor, os arqueólogos descobriram um colar composto de inúmeras destas máscaras, muitos similares às primeiras encontradas” (Bourget, 1994, 108). Segundo Alva Meneses, “na tumba do Velho Senhor foi colocado um outro colar composto por dez contas... neste caso, representam cabeças de felinos” (Alva Meneses, 2006, 148).

como “formato do focinho, presas, cabeça e garganta”, em sua identificação. Entretanto, a feição circular das contas não permite a identificação do formato da cabeça de qualquer animal em específico, portanto, não há como considerar esta característica. O formato das presas não apresenta diferença alguma dentre as representações de mamíferos predadores em geral¹⁴⁶. O formato do focinho também se encontra unido iconograficamente à forma circular da conta, e por este motivo, não pode ser identificado corretamente.



Figs. 58 a, b, c, e d. Da esquerda para direita: Contas que compunham um colar encontrado junto ao corpo do “Velho Senhor”. Peças pertencentes ao Museu Tumbas Reales de Sipán¹⁴⁷.



Figs. 59 a e b. Da esquerda para direita: Contas que compunham um colar depositado na tumba saqueada. Peças pertencentes ao Museu Tumbas Reales de Sipán¹⁴⁸.

Há uma grande quantidade de motivos marinhos presentes na tumba do Velho Senhor, como confirma Alva Meneses (embora o autor considere que as contas representam cabeças de felino (2006, 146- 148)). Entretanto, não há neste caso nenhum semema que poderia identificar estas representações, sem dúvida alguma, como pinípede. Tampouco há indicadores que poderiam relacionar as imagens aos felinos. Não podemos contar com a

¹⁴⁶ A questão do formato das presas nos mamíferos será discutida em detalhe mais à frente no texto. O semema das “presas cruzadas” será analisado separadamente por tratar-se de um tema central ligado à questão do culto ao “felino pan-andino”.

¹⁴⁷ Fonte: Alva, 2006.

¹⁴⁸ Fonte: Alva, 2006.

observação do formato do focinho ou da cabeça, já que estes se misturam iconograficamente ao formato arredondado da conta. O que podemos afirmar, sobre estas imagens, é que elas representam, ao menos em parte, um *mamífero predador*, pois possuem focinho e dentes caninos em destaque, atributos que podem ser comuns a todos os mamíferos predadores representados pelos mochicas. Não há como determinar corretamente a qual espécie se referem estas imagens. De fato, talvez esta não seja, neste caso, a intenção da representação. O formato quase que totalmente achatado focinho, inclusive, também poderia indicar uma fusão pictórica de um mamífero com uma face humana.

É interessante notar, de qualquer forma, que há uma tendência dos autores citados a considerar a presença de um animal específico para certos tipos de representação. No caso de Alva e de Alva Meneses, o critério é o conceito pré-existente de que todas as representações retratadas com o semema das “presas cruzadas” devam ser ligadas à figura do felino (conforme discutido capítulo II). No caso de Bourget, notamos que o autor, através de suas análises iconográficas, percebe que as imagens de felinos não estão presentes em grande parte das representações mochicas, e tenta demonstrar este fato. Entretanto, parece haver, da mesma forma, um conceito pré-existente, que o impede de verificar que talvez estas imagens não se refiram a representações naturalistas.

Primatas

Não são raras as representações de primatas na iconografia mochica. Em nossos estudos, reunimos 210 peças com representações naturalistas destes animais, um número maior do que o total de peças que contém imagens do mesmo tipo de canídeos, ou de felinos, ou de pinípedes¹⁴⁹. Desta forma, é necessário o reconhecimento de seus sememas, a fim de verificá-los possivelmente em imagens de cunho supranatural.

Há hoje 32 espécies diferentes de primatas no Peru. Estas são divididas em três grandes famílias taxonômicas, a *Callithricidae* (composta por micos e sagüis); a *Callimiconidae* (que inclui, no caso, uma única espécie, o *Callimico goeldii*); e a *Cebidae*, a

¹⁴⁹ Vide gráfico 4 (anexo III) para uma melhor visualização dos resultados.

maior das três famílias citadas, que inclui os macacos capuchinos, entre eles o *Cebus Albifrons* (fig. 60). A selva amazônica é o lar da maioria destas espécies, com raras exceções, como o *Cebus Albifrons* (popularmente conhecido como “macaco caiarara”, ou “branco”), que pode ser encontrado nas encostas ocidentais dos Andes ao norte, nos departamentos de Piura e Tumbes (Mijens, 2001). Talvez, esta espécie de primata fosse mais facilmente avistada pelos mochicas, que ocuparam parte da área onde hoje se encontra o departamento de Piura. Entretanto, é difícil determinar qual, ou quais, as espécies de primatas eram representadas na iconografia. Estudiosos como Lavalée (1970, 72), e Larco Hoyle (1938,I, 60), confirmam tal afirmação. Já Bourget (1994) e Kutscher (1954), se abstém da tentativa de identificação destes animais em suas análises iconográficas.

É possível que alguns destes animais tenham sido trazidos de regiões distantes, a fim de servirem de companhia a membros da elite mochica. Diversos vasos retratam pequenos macacos vestidos como humanos, aparentemente domesticados. Animais como papagaios e tucanos, também vindos de áreas distantes, são encontrados representados em alguns vasos mochicas, dando força ao argumento de que talvez houvesse um deslocamento, ou uma espécie de comércio, de pequenos animais exógenos¹⁵⁰.



Fig. 60. *Cebus Albifrons* (“macaco caiara”)¹⁵¹.

¹⁵⁰ Lavalée levanta a hipótese de que tais animais, como papagaios e tucanos, fossem avistados somente durante expedições comerciais ou militares, e que eram posteriormente retratados (Lavalée, 1970, 63). Entretanto, devido ao grau de precisão anatômica presente nestas imagens, não consideramos que este seja o caso, mas sim a observação direta do animal. O catálogo do Museu Larco apresenta 61 entradas para papagaios (“loros”), um número muito alto para aves que eram apenas “descritas” e não conhecidas. Entre elas, há representações das aves segurando objetos com as patas, denotando um alto grau de realismo. Apesar de não haver ainda informações suficientes acerca do microclima da região na época mochica, considera-se que animais que tem por habitat florestas tropicais, como os papagaios, não estendessem seu habitat até as áreas desérticas e litorâneas.

¹⁵¹ Fonte: Imagem disponível em: <http://homepage.mac.com/wildlifeweb/primate/photos/species.html>. Acesso em: julho de 2007.

Ao observarmos as representações de macacos, podemos destacar os sememas da cauda, comprida e enrolada na ponta, o formato arredondado da cabeça, a presença de prognatismo¹⁵², o formato do focinho, largo e pouco pronunciado, e o formato singular das mãos e dos pés. O formato arredondado e pronunciado da cabeça e a presença prognatismo são os mais importantes indicadores a serem considerados (fig. 61). Apesar do tratamento dado às mãos e aos pés ser bastante diferenciado dos vistos em outros mamíferos, estes devem ser considerados em conjunto com outros sememas, pois pode ser confundido com as patas de lagartos e iguanas, representadas por vezes de forma bastante similar. Já o semema da cauda dos macacos (fig. 62) pode ser confundido com o da cauda dos felinos, conforme comentado anteriormente, e deve ser observado em conjunto com outros sememas. O focinho tampouco deve ser considerado isoladamente, pois apresenta variações, devendo sempre ser observado em conjunto com o formato da cabeça.

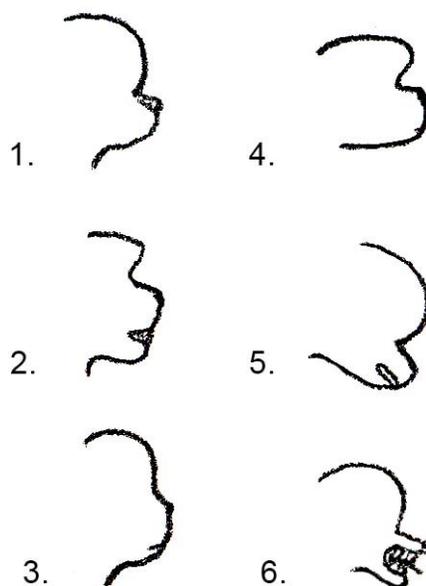


Fig. 61. Representação gráfica das principais linhas que compõem o formato da cabeça e focinho de primatas em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹⁵³. Ilustração da autora.

¹⁵² Amplitude da projeção da face para fora da caixa craniana

¹⁵³ Detalhes representados conforme encontrados nas peças - ML004146, 2- ML004151 3- ML004386 (tridimensionais) e 4- ML005494 5- ML012215 6- ML008172 (bidimensionais).(Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

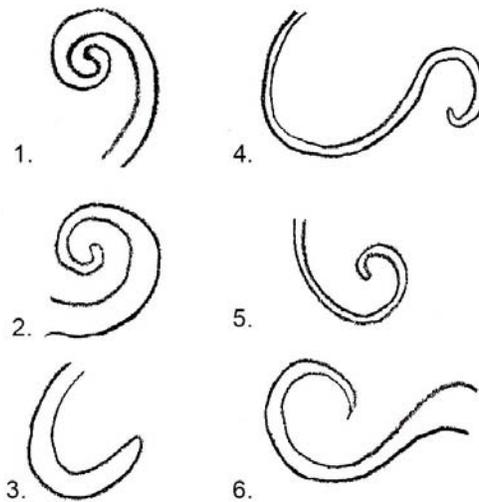


Fig. 62. Representação gráfica das principais linhas que compõe a cauda de primatas em formato tridimensional e bidimensional (e/ou relevos)¹⁵⁴. Ilustração da autora.



Figs. 63 a e b. (ML008208). Representação naturalista de primatas. Peça Pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Detalhes representados conforme encontrados nas peças – 1.ML007386 2-ML008189 3- ML008282 (tridimensionais) e 4- ML005494 5- ML008183 6- MI008217 (bidimensionais).(Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹⁵⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Quirópteros

As representações de quirópteros, embora menos comuns do que as dos mamíferos apresentados acima, foram incluídas neste estudo por comporem alguns seres supranaturais, o que faz com que seja também necessário identificar seus principais sememas, a fim de obter uma maior precisão em nossas análises.

Existem no Peru mais de 160 espécies de quirópteros, distribuídos em oito principais famílias¹⁵⁶, das quais apenas três espécies são hematófagos; *Desmodus rotundus*, *Diphylla ecaudata* e *Diaemus youngi*. (Quintana e Pacheco, 2007, 81). As duas primeiras espécies são citadas por Lavalée (1970), como possíveis objetos de representação dos mochicas¹⁵⁷. Bourget (1994) cita apenas a primeira. De fato, o *Desmodus rotundus* possui uma ampla distribuição, podendo ser avistado em praticamente todo o território peruano, inclusive na costa desértica do pacífico (área de ocupação mochica). Lavalée cita também a espécie *Phyllostomus hastatus*, afirmando que esta era muito freqüente no Peru, e que por este fato, deveria ser o principal alvo de representação. Esta espécie é onívora, podendo se alimentar de pequenos vertebrados, flores e pólen. É encontrada preferencialmente ao longo de rios e de áreas úmidas, podendo também ser avistada em locais abertos (Sorin, 1999).



Fig. 64, 65 e 66. Da esquerda para direita: *Desmodus rotundus*, *Phyllostomus hastatus* e *Diphylla ecaudata*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Phyllostomidae*, *Mormoopidae*, *Furipteridae*, *Emballonuridae*, *Thyropteridae*, *Noctilionidae*, *Vespertilionidae* e *Molossidae*.

¹⁵⁷ A autora cita *Desmodus rufus*, uma subespécie de *Desmodus rotundus*.

¹⁵⁸ Fonte das imagens: Fig. 64, *Desmodus rotundus*: disponível em: <http://consejo.bz/belize/bats.html>. Acesso em: 31 de julho de 2007. Fig. 65, *Phyllostomus hastatus*: disponível em: <http://consejo.bz/belize/bats.html>. Acesso em: 31 de julho de 2007. Fig. 66, *Diphylla ecaudata*: disponível em: <http://www.casadosmorcegos.org/vampi.html>. Acesso em: 31 de julho de 2007.

Em nossos estudos, não foi possível encontrar um grande número de representações naturalistas de quirópteros. Registramos apenas 10 imagens deste tipo¹⁵⁹, todas em formato tridimensional. Nos catálogos do Museu Larco, 61 imagens foram classificadas como “morcego”. Grande parte delas, entretanto, se referiam a seres supranaturais, parte humanos, parte morcegos¹⁶⁰.

Dentre os sememas que compõe as imagens destes animais, podemos destacar a presença das asas e o focinho, de comprimento pequeno e formato triangular, que geralmente apresenta as narinas alargadas próprias do animal¹⁶¹ (figs. 67 a e b). Estas características singulares do focinho são mais facilmente observáveis em um ângulo frontal. Quando observado lateralmente, o formato triangular não é destacado. Apenas o tamanho diminuto do focinho em relação à cabeça do animal, torna-se evidente a partir deste ângulo (fig. 68)¹⁶².



Figs 67 a e b. (ML008255). Representação naturalista de quiróptero. (Peça pertencente ao acervo do Museu Larco)¹⁶³.

¹⁵⁹ Vide gráfico 4, anexo III.

¹⁶⁰ Algumas imagens catalogadas como “morcegos” foram desconsideradas, pois apresentavam apenas os olhos, boca e focinhos estilizados sobre o corpo de um vaso, e apesar de lembrarem os sememas que compõe as imagens de quirópteros, não são suficientemente claras para que possamos considerá-las como tal.

¹⁶¹ Algumas imagens possuem o focinho em formato triangular, mais comprido e bastante pontiagudo. Estas parecem se remeter à espécie *Phyllostomus hastatus* (fig. 65), cujo focinho apresenta estas características mais pronunciadas.

¹⁶² Não tivemos acesso a imagens em formato bidimensional, de forma que o quadro apresentado na figura 68 foi construído tendo em base apenas as linhas presentes nas imagens tridimensionais, nas quais naturalmente, é possível observar o focinho em ângulo frontal, e suas características singulares. Entretanto, construímos o quadro priorizando a visão lateral, a fim de ser possível estabelecermos comparações de formato e tamanho do crânio e focinho, com os outros mamíferos aqui analisados.

¹⁶³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 68. Representação gráfica das principais linhas que compõe o formato do focinho de quirópteros, sob um ângulo lateral¹⁶⁴. Ilustração da autora.

Comparação entre os Principais Sememas Presentes nas Composições de Felinos e de Mamíferos Predadores em Geral

Foi observado, através do estudo minucioso das imagens de mamíferos predadores, que os principais indicadores na constatação da presença de um animal específico em uma representação, são os sememas do focinho (e/ou formato da cabeça) e da cauda. Em muitas imagens supranaturais, compostas por diversas partes de animais diferentes, estes sememas se fazem presentes. O semema do focinho, particularmente, muitas vezes é o único semema relativo a um mamífero em uma imagem supranatural, e por este motivo, damos a ele especial atenção.

O focinho também se apresenta como um dos sememas mais confiáveis, pois é estilizado de forma a demonstrar claramente suas diferentes feições, tal como pode ser

¹⁶⁴ Detalhes representados conforme encontrados nas peças - 1- ML007251 2- ML007349 3- ML007237. (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

observado na natureza. É especialmente evidente, a diferença entre os longos e esguios focinhos dos canídeos, dos largos e pequenos focinhos de felinos. Esta diferenciação é essencial na análise dos seres supranaturais. No caso de alguns animais, como os pinípedes e macacos, o focinho deve ser observado juntamente com o ângulo das linhas que compõe o formato da cabeça do animal, para que seja mais claramente identificado. A cabeça dos pinípedes, por exemplo, possui sempre uma linha arredondada bastante pronunciada. Já a cabeça dos primatas, também é na maioria das vezes representada com um formato arredondado, mas pode apresentar um prognatismo evidente na projeção da linhas que a compõe, em inúmeras imagens. A seguir, apresentamos quadros comparativos que ilustram estas diferenças¹⁶⁵.

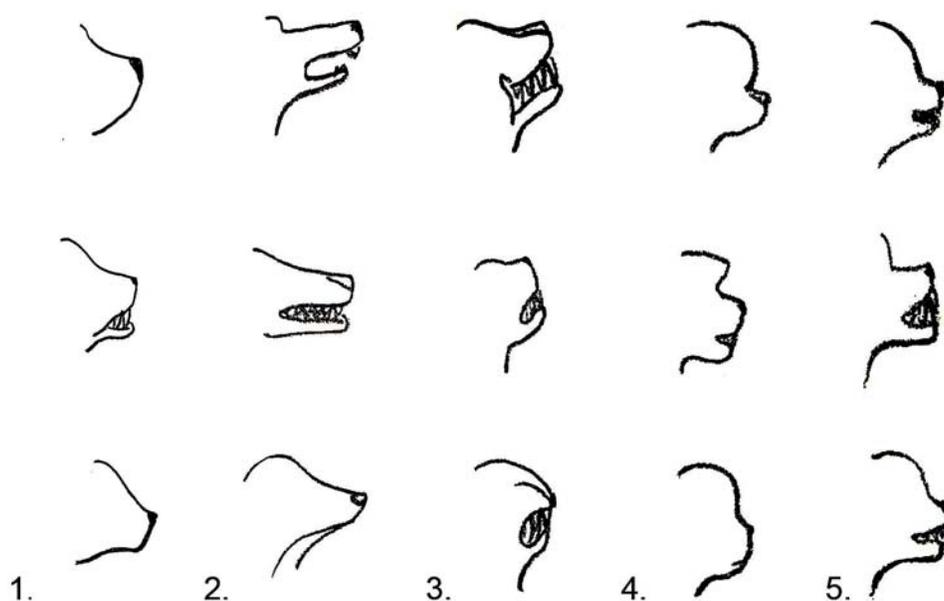


Fig. 69. Quadro comparativo de sememas relativos à focinhos e/ou ângulo do formato da cabeça, representados conforme observados em imagens tridimensionais. Coluna 1 -felinos; 2- canídeos; 3- pinípedes; 4- primatas e 5- quirópteros¹⁶⁶. Ilustração da autora.

¹⁶⁵ Conforme comentado, não foram encontradas imagens bidimensionais de quirópteros, e por este motivo estas estão ausentes no quadro da figura 70.

¹⁶⁶ Representações gráficas das principais linhas que compõem focinhos e cabeça conforme vistos em imagens tridimensionais, referentes às peças (de cima para baixo): coluna 1: ML007877, ML007938, ML007991, coluna 2: ML003668, ML013483, ML008027, coluna 3: ML008362, ML008367, ML008365, coluna 4: ML004146, ML004151, ML004386 e coluna 5: MI007251, MI007349, ML007297 (Peças pertencentes ao Museu Larco).

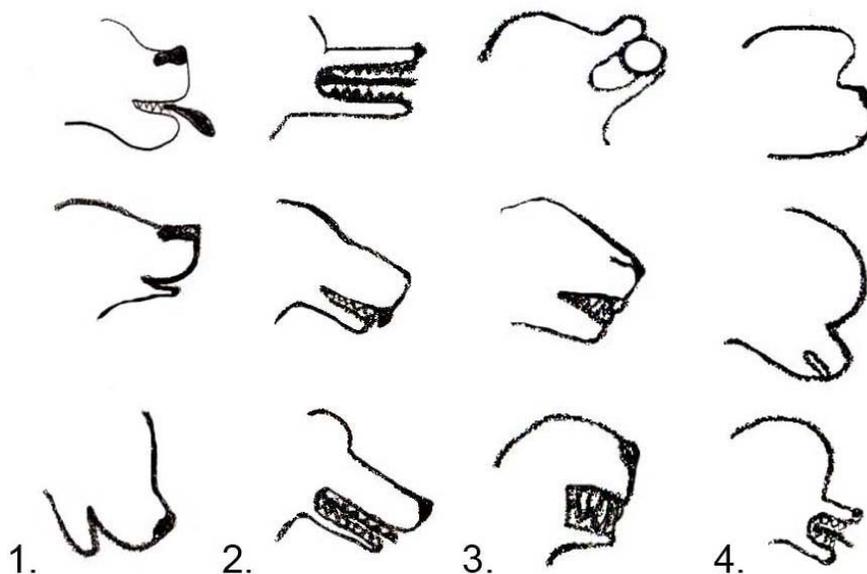


Fig. 70. Quadro comparativo de sememas relativos à focinhos e/ou ângulo do formato da cabeça, representados conforme observados em imagens bidimensionais e/ou relevos. Coluna 1 -felinos; 2- canídeos; 3- pinípedes e 4- primatas.¹⁶⁷ Ilustração da autora.

Os sememas relativos às caudas são também importantes, porém devem ser considerados em conjunto com outros sememas em alguns casos, por apresentar formas de estilização semelhantes para felinos e primatas. O semema da cauda é particularmente útil para a distinção entre canídeos e felinos.

Nos quadros comparativos a seguir, foram destacadas as diferenças entre caudas de cães e raposas, pois estas apresentam formas de estilização diferenciadas (focinhos de canídeos possuem, de forma geral, o mesmo formato, e por este motivo não foram separados entre “raposas” e “cães”). As caudas de pinípedes e morcegos não foram consideradas por seu tamanho diminuto, e por serem quase imperceptíveis em inúmeras representações.

¹⁶⁷ Representações gráficas das principais linhas que compõe focinhos e cabeça conforme vistos em imagens bidimensionais e relevos, referentes às peças (de cima para baixo): coluna 1: ML007697, ML0012204, ML007686, coluna 2: ML003668, MI007960, ML008237, coluna 3: ML008541, ML013615, MI012874 e coluna 4: ML005494, ML012215, ML008172 (Peças pertencentes ao Museu Larco).

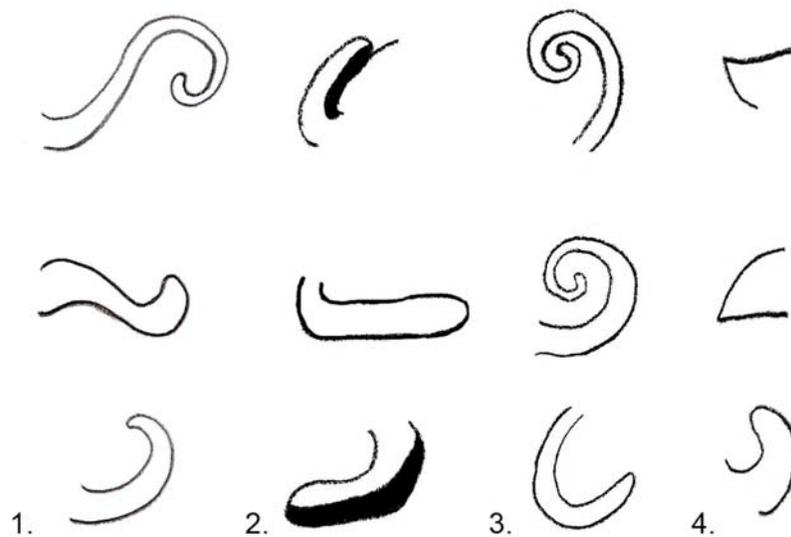


Fig. 71. Quadro comparativo de sememas relativos à caudas, representados conforme observados em imagens tridimensionais. Coluna 1 -felinos; 2- raposas; 3- primatas e 4- cães.¹⁶⁸ Ilustração da autora.

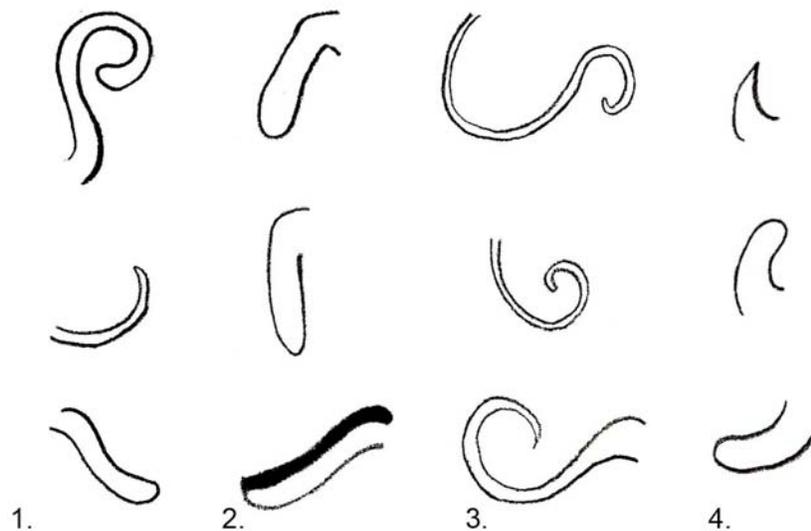


Fig. 72. Quadro comparativo de sememas relativos à caudas, representados conforme observados em imagens bidimensionais e/ou relevos. Coluna 1 -felinos; 2- raposas; 3- primatas e 4- cães.¹⁶⁹ Ilustração da autora.

¹⁶⁸ Representações gráficas das principais linhas que compõe o semema da cauda conforme vistos em imagens tridimensionais, referentes às peças (de cima para baixo): coluna 1: ML007916 ML001316 ML007938, coluna 2: ML008019, ML002027, ML008032, coluna 3: ML007386, ML008189, ML008282 e coluna 4: ML000570, ML008071, ML008077 (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹⁶⁹ Representações gráficas das principais linhas que compõe o semema da cauda conforme vistos em imagens tridimensionais, referentes às peças (de cima para baixo): coluna 1: ML007697, ML012204, ML007686, coluna 2: ML002154, ML007963, ML008236, coluna 3: ML005494, ML008183, ML008217 e coluna 4: ML001157, ML004554, ML001155 (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

A Questão do Semema das Presas

O conceito “onipresente” do “felino pan-andino” foi fortemente aliado ao semema das “presas cruzadas¹⁷⁰”. Este semema, encontrado em imagens de diversas culturas andinas, posteriores ou anteriores¹⁷¹ às manifestações iconográficas chavin, foi por muitos considerado como “imutável” em seu significado – qualquer imagem retratada com “presas cruzadas” seria imediatamente identificada como um elemento que apontaria a presença do “felino pan-andino”.

Podemos observar, na maioria dos estudos realizados acerca da cultura mochica, o reflexo desta associação direta, tida quase como uma “verdade universal”. Lavalée (1970), é uma das pesquisadoras que dá força a este tipo de interpretação. Para a autora, se há a presença das “presas cruzadas” em qualquer tipo de imagem, isso seria o suficiente para classificar uma imagem como felínica. Walter Alva (2006), ao analisar os artefatos encontrados nas tumbas de Sipán, que apresentam este semema, também os relaciona diretamente aos felinos. Análises semelhantes podem ser vistas em diversos estudos sobre a iconografia mochica, em autores como Larco Hoyle (1938), Klein (1967), Benson (1972), Lumbreras (1976), Hocquenghem (1983), Jones (1999), Jugern Golte (2006), entre outros. Tais associações recaem principalmente sobre as figuras que representam seres supranaturais. Em inúmeras peças do catálogo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, e do Museu Larco, nos deparamos com a mesma situação; grande parte das representações supranaturais que apresentam o semema das “presas cruzadas” foi catalogada como possuindo “presas de felino”.

No caso do Museu Larco notamos também uma tendência à valorização das “presas cruzadas” dentre as descrições das representações naturalistas de felinos. Nas imagens nas quais está presente este semema, ele é considerado sempre como um elemento a ser destacado. As descrições seguem um padrão similar ao dado, por exemplo, à peça ML007796 (fig. 75): “*Vaso escultórico representando cabeça de felino mostrando as*

¹⁷⁰ A denominação “presas cruzadas” (*cross fangs*) é comumente utilizada na denominação do semema que retrata os dentes caninos de mamíferos predadores, como os felinos. Este termo, por exemplo, é utilizado por Kann, em sua análise do “felino *per se*” (Kann, 1969)

¹⁷¹ Como a cupisnique ou “chavin de costa”.

presas”. Tais descrições deixam clara a intenção de reafirmar a associação deste semema ao felino. Não por acaso, imagens de outros mamíferos que também apresentam as presas caninas na natureza, são descritos de forma bastante diferenciada. Inúmeros vasos representando raposas e leões ou lobos marinhos são retratados com enormes dentes caninos à mostra (“presas cruzadas”), por vezes de forma bem mais evidente do que vista em algumas das representações de felinos. Enquanto que todas as imagens de felinos que apresentam as “presas cruzadas”, são descritas como “*mostrando as presas*”, nenhuma das que representam canídeos ou pinípedes, em atitude similar, se quer descreve este semema (figs. 73 e 74) ¹⁷².



Figs. 73, 74, e 75. Da esquerda para direita: (ML008390, ML013483, ML007796) Representações naturalistas de pinípede, canídeo e felino (peças pertencentes ao acervo do Museu Larco) ¹⁷³.

Omissões semelhantes ocorrem com as análises de Benson (1972). Ao descrever diversas imagens relativas aos seres supranaturais, a autora conecta a idéia das presas ao felino - mais especificamente, ao “jaguar chavin”. Entretanto, ao descrever uma peça tridimensional que retrata um lobo ou leão marinho com as presas à mostra, a autora se limita a dizer apenas “*Uma foca em pé com duas presas*” (Benson, 1972, 64), deixando, não de notar a presença das presas, neste caso, mas de omitir as palavras “presas felínicas”. Para Benson, o semema das presas deveria ser associado ao felino, como ela deixa claro ao

¹⁷² A peça ML008390, apresentada na fig. 73, possui a seguinte descrição: “*Vaso escultórico representando cabeça de lobo marinho com peixe na boca*”. Já a peça ML013483, a qual representa uma cabeça de canídeo, e está catalogada como “raposa” (fig. 74), é descrita como: “*Vaso cerâmico escultórico de asa lateral em miniatura, representando uma cabeça de raposa*”.

¹⁷³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

longo de suas análises. Entretanto, a autora se abstém de fazer tais associações frente a esta imagem naturalista.

É comum, também no caso dos primatas, a associação de seus dentes caninos aos felinos. No catálogo do Museu Larco, há uma imagem naturalista de uma cabeça de macaco com as presas à mostra (figs. 76 a e b) descrita como “felino”, certamente apenas por possuir o semema das “presas cruzadas”¹⁷⁴. Notamos também que algumas imagens de macacos, que apresentam sinais de domesticação (como brincos e adornos), retratadas com o semema das “presas cruzadas”, são descritas como representadas com “presas de felino”. A peça ML009857 (fig. 77), por exemplo, apresenta a seguinte descrição: “Vaso com representação escultórica de macaco com presas de felino e brincos circulares”. Não haveria motivo algum, para que estas presas fossem identificadas como “felínicas”, já que os macacos também as apresentam na natureza.



Figs. 76 a e b. (ML007892). Representação naturalista de primata. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁷⁵.



Fig. 77. (ML009857) Representação naturalista de primata adornado com brincos. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Peça descrita como: “vaso escultórico representando cabeça de felino mostrando as presas”.

¹⁷⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹⁷⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

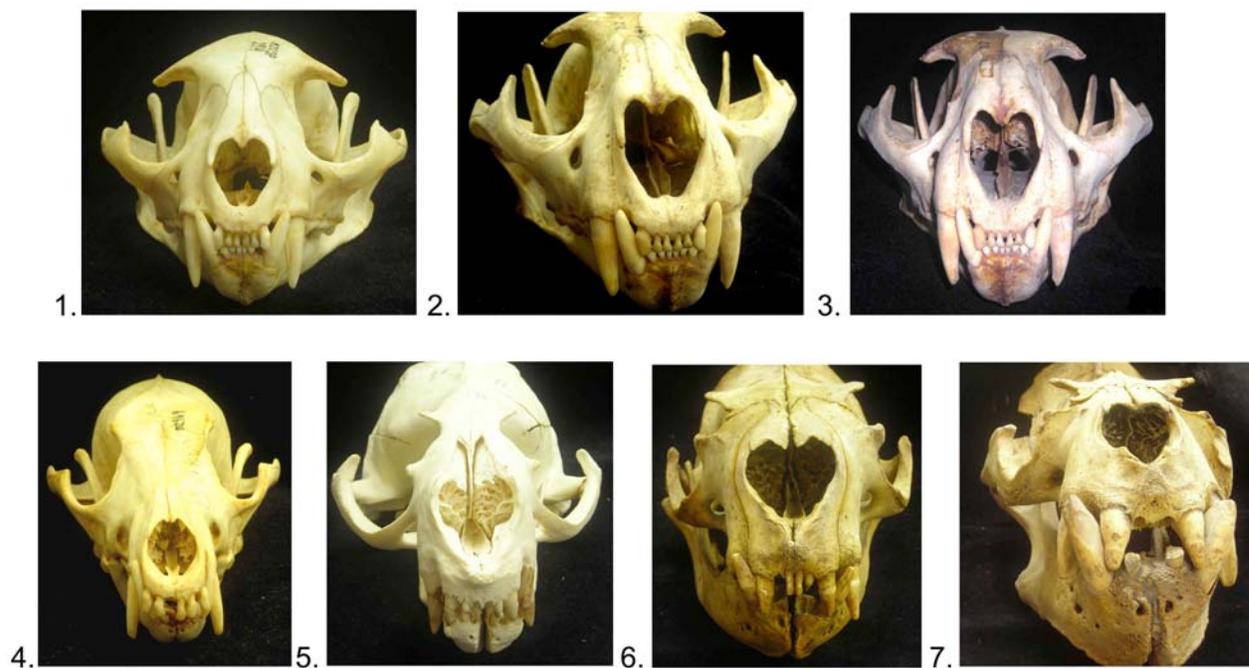
No caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, também é possível encontramos análises com este enfoque. A única peça da coleção que apresenta como tema uma cabeça em representação naturalista de pinípede (figs. 78 a e b) é descrita no catálogo como uma “...cabeça zoomorfa de identificação difícil (consta no registro de Uhle como “representação de lobo marinho”)”. Muito provavelmente, a presença dos grandes caninos à mostra, esperados apenas para as representações de felinos, causou uma estranheza, e fez com que a descrição anterior (dos registros de Uhle) fosse posta em dúvida.



Figs. 78 a e b. (MAE 3877/ 6039). Representação naturalista de pinípede. Peça pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da Autora.

Do ponto de vista morfológico, todos os mamíferos predadores representados pelos mochicas possuem dentes caninos similares. Não há diferenças muito marcantes entre o formato destes. Primatas, canídeos, pinípedes, felinos e quirópteros compartilham desta característica, como demonstram de forma bastante clara, os Quadros comparativos III e IV (a seguir), nos quais os dentes caninos destes animais podem ser observados.

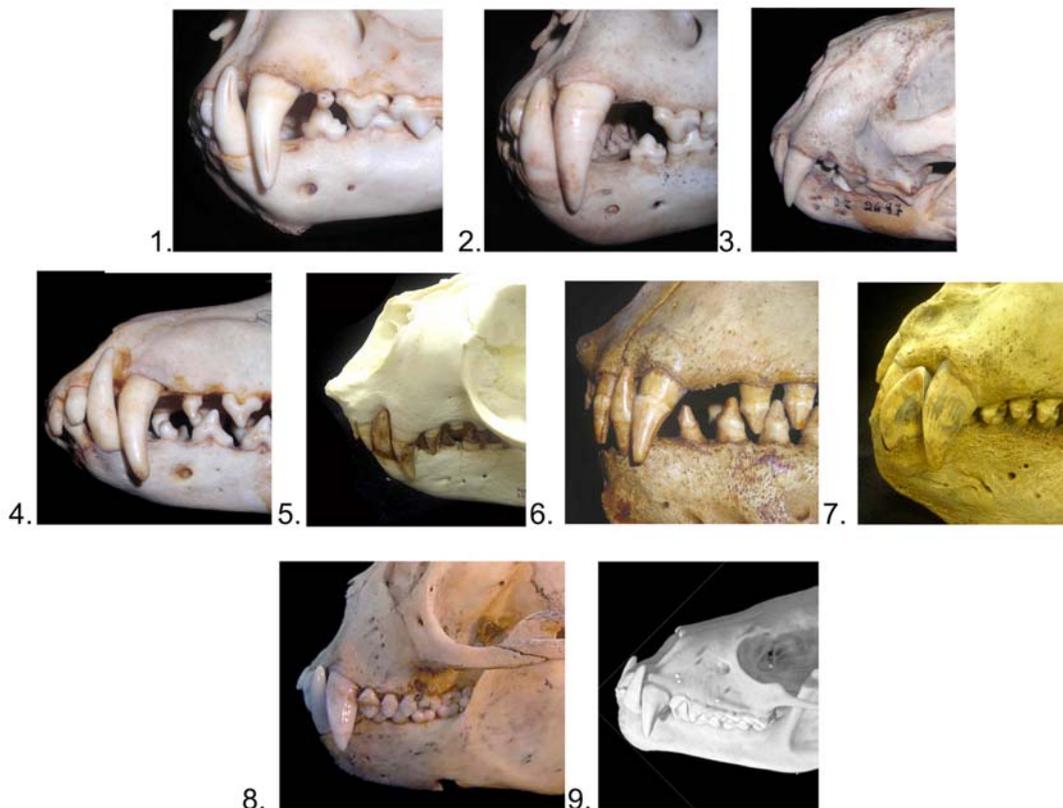
Quadro Comparativo III:



Quadro Comparativo III (Dentes Caninos em Visão Frontal). 1. *Leopardus Pardalis* (jaguatirica), 2. *Panthera onca* (jaguar), 3. *Puma concolor* (puma), 4. *Lycalopex culpaeus* (raposa andina), 5. *Arctocephalus australis* (lobo marinho), 6. *Otaria byronia* fêmea (leão marinho), 7. *Otaria byronia* macho¹⁷⁷

¹⁷⁷ Foram incluídas fotos de leões marinhos (*Otaria byronia*) macho e fêmea, pois esta espécie apresenta um alto grau de dimorfismo sexual. É possível notar que o tamanho das presas nos machos é bem maior do que nas fêmeas. Isso, entretanto, não implica em um formato diferenciado das mesmas. Fotos de peças pertencentes ao Museu de Zoologia da USP: 1-MZ291; 2-MZ19853; 3-MZ22687; 3-MZ969; 4-MZ3262; 5-MZ2580 e 6-MZ1990. Fotografias da autora

Quadro Comparativo IV:



Quadro Comparativo VI (Dentes Caninos em Visão Lateral): 1. *Leopardus Pardalis* (jaguatirica), 2. *Panthera onca* (jaguar), 3. *Puma concolor* (puma), 4. *Lycalopex culpaeus* (raposa andina), 5. *Arctocephalus australis* (lobo marinho), 6. *Otaria byronia* fêmea (leão marinho), 7. *Otaria byronia* macho 8. *Cebus albifrons* (macaco caiara) 9. *Phyllostomus hastatus* (falso vampiro)¹⁷⁸

¹⁷⁸ Fotos de peças pertencentes ao Museu de Zoologia da USP: 1-MZ291; 2-MZ19853; 3-MZ22687; 3-MZ969; 4-MZ3262; 5-MZ2580 e 6-MZ1990. Fotografias da autora. 8: Fonte: Natural History Museum L.A., s/n. Disponível em: <http://www.nhm.org>. Acesso em: Outubro de 2006. 9: Fonte: American Museum of Natural History (AMNH239876). Disponível em: <http://www.amnh.org>. Acesso em: Outubro de 2006.

Os mochicas realizam uma representação estilizada destes dentes que não leva em conta detalhes minuciosos da arcada dentária dos animais, de modo a evidenciar somente a disposição e o tamanho maior destes em relação aos outros dentes. De forma geral, há estilizações em linhas de ângulos retos e em linhas orgânicas, mais próximas ao formato real destas na natureza. Seja qual for o tipo de estilização escolhida, encontramos, em todos os mamíferos predadores, as duas formas (figs. 79 e 80).

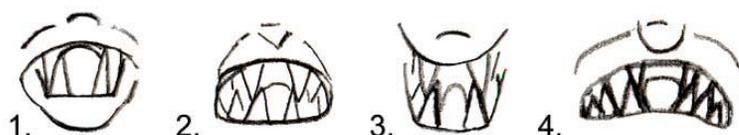


Fig. 79. Representação gráfica de sememas relativos a presas caninas, representadas em formato retilíneo (linhas em ângulos retos), conforme observadas nas imagens tridimensionais de felino (1), primata (2), raposa (3) e pinípede (4)¹⁷⁹. Ilustração da autora.



Fig. 80. Representação gráfica de sememas relativos a presas caninas, representadas em formato curvo (linhas orgânicas), conforme observadas nas imagens tridimensionais de felino (1), primata (2), e raposa (3). Ilustração da autora¹⁸⁰.

É possível observar estas duas formas de estilização principalmente em imagens tridimensionais. Também é possível encontrá-las nas representações bidimensionais e nos relevos, embora exista uma outra forma de representação de dentes mais comumente utilizada nestes casos. Esta estilização presa a visão lateral de toda arcada dentária, sem

¹⁷⁹ Representações gráficas das principais linhas que compõe o semema das “presas cruzadas” conforme vistos em imagens tridimensionais, referentes às peças: 1. ML007804 (felino), 2. ML004145 (primata), 3. ML008037 (raposa), e 4. ML008369 (pinípede). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹⁸⁰ Representações gráficas das principais linhas que compõe o semema das “presas cruzadas” conforme vistos em imagens tridimensionais, referentes às peças: 1. ML007804 (felino), 2. ML004145 (primata), 3. ML008037 (raposa), e 4. ML008369 (pinípede). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

necessariamente priorizar as presas (fig. 81). Cremos que este semema, denominado aqui de “dentes proeminentes”, possua o mesmo valor simbólico que o semema das “presas cruzadas”, e talvez tenha sido mais utilizado nas representações bidimensionais pois estas valorizam uma visão lateral do focinho, o que permite uma melhor visualização do restante dos dentes. Não há, da mesma forma, diferenças entre o tratado da linha neste semema, dentre os mamíferos predadores, e esta pode também variar entre formatos retilíneos ou mais orgânicos.

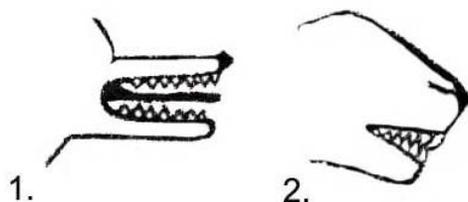


Fig. 81. Representação gráfica de sememas relativos a “dentes proeminentes”, representadas conforme observadas nas imagens bidimensionais de raposa(1), e pinípede (2)¹⁸¹. Ilustração da Autora.

Assim sendo, em se tratando de uma imagem de um ser supranatural que combina formas humanas e/ou de diversos animais, é muitas vezes impossível afirmar que as “presas cruzadas” (ou os “dentes proeminentes”)¹⁸² que este possui, são as de um felino, ou de qualquer outro mamífero predador. Conclusões de certos autores, como as de Bourget¹⁸³, que se pautam na possibilidade de identificação da origem das presas com exatidão em seres supranaturais, não se sustentam, de acordo com a análise destes sememas e de seus padrões de estilização.

De acordo com os dados obtidos neste trabalho, também não há uma tendência em se retratar felinos de forma naturalista sempre com “presas à mostra”. Apenas 39% das

¹⁸¹ Representações gráficas das principais linhas que compõe o semema dos “dentes proeminentes” conforme vistos em imagens bidimensionais, referentes às peças: 1. ML003668 (raposa), e 2. ML013615 (pinípede). (Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco).

¹⁸² Sempre que nos referirmos ao semema das “presas cruzadas” de forma geral, neste trabalho, estarão sendo levadas em conta também as imagens que possuem o semema dos “dentes proeminentes”, por consideramos que estes possuam a mesma função simbólica.

¹⁸³ O autor afirma que “as presas atribuídas a muitas das representações de humanos não são bem as da raposa” (Bourget, 1994, 134).

imagens analisadas apresentou esta característica. Inclusive, é possível dizer que, proporcionalmente, foram identificadas mais imagens de pinípedes com este semema, do que de felinos. As análises revelaram os seguintes resultados acerca deste aspecto¹⁸⁴:

*De um total de 193 imagens naturalistas de felinos, 75 apresentam presas ou “dentes proeminentes” (aprox. 39%).

*De um total de 163 imagens naturalistas de canídeos (incluindo cães e raposas), 40 apresentam presas ou “dentes proeminentes” (aprox. 25%).

*De um total de 117 imagens naturalistas de pinípedes, 78 apresentam presas ou “dentes proeminentes” (aprox. 67%).

*De um total de 210 imagens naturalistas de primatas, 42 apresentam presas ou “dentes proeminentes” (aprox. 20%).¹⁸⁵

É provável que a questão do poder de predação influencie a maior ou menor quantidade de animais retratados de forma naturalista com presas ou dentes à mostra. Felinos como as jaguatiricas ou pumas são predadores mais eficientes do que pequenas raposas, como a raposa de sechura, que se alimenta em grande parte de animais invertebrados (Olsen, 1979, 285). Em relação aos pinípedes, excelentes predadores, observa-se que dentre todos os animais retratados pelos mochicas, o leão marinho macho é o que apresenta, na natureza, as presas de maior tamanho. Em algumas imagens, pode ser observado um peixe entre seus dentes, ressaltando sua habilidade como predador.

Proporcionalmente, o número de imagens de macacos que apresentam este semema, é menor do que o encontrado nas representações de felinos e pinípedes, e ligeiramente menor do os encontrados dentre as raposas. As possíveis espécies de primatas domesticadas pelos mochicas não representam animais de grande poder de predação. O *Cebus Albifrons*, por exemplo, é uma das menores espécies encontradas dentro do grupo dos capuchinos. As frutas são seu principal alimento, sendo que ocasionalmente ele pode caçar insetos ou

¹⁸⁴ Vide gráfico 6 (anexo II) para uma melhor visualização destes resultados.

¹⁸⁵ As imagens naturalistas de quirópteros, foram encontradas em um pequeno número (apenas 10 exemplares). De qualquer forma, deste total de 10 imagens, 8 apresentam presas ou “dentes proeminentes” (aprox. 80%).

outros invertebrados (Terborgh *apud* Mijal, 2001)¹⁸⁶.

Dentre as imagens naturalistas identificadas como “canídeos” (raposas e cães), foi observada apenas uma representação de “cão” apresentando o semema das presas cruzadas. Alguns autores, como Larco Hoyle (1938, I, 186), Benson (1972, 46), Lumbreras (1976, 104) e Golte (2006, 172), consideram que este semema seja uma marca de “divindade”, sendo que sua presença sugeriria que o animal, ou ser que as possui, teria alguma característica “supranatural” ou “especial” (geralmente ligada ao felino). Segundo esta linha de raciocínio, poderíamos dizer que a omissão das presas na grande maioria das imagens de cães estaria ligada ao fato de que estes não formariam parte das composições dos seres supranaturais, dotados de “*camac*”.

Efetivamente, a maioria dos pesquisadores, ao se referirem aos seres supranaturais, nunca inclui o cão. A ênfase é dada à raposa, sempre que é considerado que algum destes seres possui características de “canídeo”. Entretanto, alguns estudiosos, como Castillo Butters, utilizam o termo “*cão lunar*¹⁸⁷” ao se referirem a um determinado personagem supranatural, também conhecido como “animal da lua”. De fato, é possível que o “animal da lua” possa realmente apresentar alguns sememas pertencentes ao cão conhecido popularmente como *allco*, o *Canis caribeaus*. Assim sendo, considerando as idéias de Castillo Butters, a presença marcante ou não das “presas cruzadas” nas representações naturalistas de um dado animal, não impede que este seja também dotado de “*camac*”. Deve também ser observado que diversas outras espécies, que não de mamíferos, como répteis, aves e peixes não possuem, naturalmente, presas caninas, mas mesmo assim, cumprem um papel importante na composição das imagens de animais supranaturais.

Uma hipótese que poderia ser considerada sobre a ausência do semema das “presas cruzadas” na maioria das imagens de cães é a domesticação. Felinos dificilmente abandonam seus hábitos de caça somente pelo fato de serem domesticados. Como se faz evidente, mesmo os gatos domésticos modernos, que convivem com o homem a pelo

¹⁸⁶ Este é o mesmo caso do *Callimico goeldii* (Paschka, 2000) e do *Cebus olivaceus*, também pertencente ao grupo dos capuchinos (Schoeber, 2003). Já o *Cebus apella*, do mesmo grupo, tem nas frutas grande parte de sua alimentação, mas pode caçar pequenos mamíferos, répteis e aves, além de invertebrados (Anderson, 2003).

¹⁸⁷ “*perro lunar*”- termo mencionado pelo autor em entrevista à Revista Arkeos- Revista Electrónica de Arqueología PUCP: “*El hallazgo de la "Señora de Cao"* — (sem data). Vide Bibliografía.

menos 9500 anos¹⁸⁸, não deixam praticar a caça. Certamente, animais como jaguatiricas, domesticados pelos mochicas, apresentariam os mesmos hábitos. Já no caso dos cães, a domesticação pode inibir ou diminuir a recorrência deste tipo de comportamento natural¹⁸⁹. Sendo assim, o hábito da predação nos cães pode ter sido compreendido como menos evidente em relação aos mesmos hábitos dos outros animais representados na iconografia. Apesar de cães serem retratados em cenas de caça junto a Grandes Senhores, estes geralmente não são representados atacando ou mordendo as presas da caça. O abatimento ou apreensão é realizado pelo Grande Senhor, que toma para si o papel de “predador”. A presença do semema das “presas cruzadas” está provavelmente ligada tanto à questão da predação, como à manutenção dos ciclos de vida e de morte, e não necessariamente a um fator “divino”, ou a presença do poder “*camac*”.

As Representações “Indefinidas”

A grande quantidade de representações de diversos animais em seus ambientes naturais, com seus detalhes anatômicos retratados com uma precisão notável, permite que seja possível hoje diferenciar e identificar diversas espécies, bem como seus respectivos sememas particulares. Entretanto, existem algumas peças que não denotam a esperada “exatidão” mochica. Tais peças são de tal forma construídas, que não nos permitem identificar se estão representando canídeos ou felinos, ou quirópteros, etc., parecendo “mesclar” os sememas que compõe as imagens de diferentes espécies. Em um primeiro momento, somos inclinados a supor que estas imagens foram produzidas com menor rigor. Talvez, algumas delas realmente tenham sido mal executadas, mas este argumento não parece condizer com o padrão encontrado nas representações mochicas. Embora em menor

¹⁸⁸ Segundo descobertas na ilha de Cyprus, pelo arqueólogo do Museu Historio de Paris Jean-Denis Vigne (Pickrell, 2004).

¹⁸⁹ Após séculos de criação seletiva, desejo canino de caçar foi reduzido, ao passo que foi acentuada sua disposição de se alimentar de restos e de alimentos oferecidos pelos humanos (Hagel, 2003).

número, a quantidade de peças de representação “indefinida”¹⁹⁰, não é tão pequena de modo a ser ignorada, ou tratada meramente como um “conjunto de peças mal executadas”.

Conforme comentado anteriormente, as imagens aqui denominadas de “indefinidas”, não se encaixam nem dentre as naturalistas, nem dentre as supranaturais. Elas não parecem compor “personagens identificáveis”, como os “seres supranaturais”, e em geral, não fazem parte de “cenas narrativas” como muitos deles. As “representações indefinidas” compõe imagens “ambíguas”, ou seja, não permitem a identificação correta da espécie.

O motivo de tais imagens serem construídas desta forma pode estar baseado justamente na importância da temática do ambiente natural para os mochicas, e de seus mecanismos de funcionamento como parte integrante do discurso que sustenta a cosmovisão andina. É possível que a “mistura” de diferentes animais em uma composição exprima idéias sobre diferentes “relações” entre os mesmos na natureza. Alva Meneses chega a falar em termos de um “discurso metafísico” que seria comparável de certa forma à teoria da evolução das espécies moderna, baseado em inúmeras relações entre as espécies, e considerando graus de complexidade entre as mesmas.

Ao elaborar uma análise iconográfica sobre os conjuntos de peitorais encontrados na tumba do Velho Senhor de Sipán, o autor afirma que *“o primeiro grupo de peitorais de concha... representa... as valvas de caracol... o peitoral anexo representa um peixe de rio denominado atualmente de life... o qual se caracteriza por seu corpo largo e viscoso, desprovido de escamas.... lembrando a parte carnosa dos caracóis, em razão de sua pele, mucosa e antenas. Esses peitorais reiteram a ordem de transformação que vai das conchas aos peixes, mostrando que, em sua origem, a estrutura óssea cobre a carne, e logo, os peixes com endoesqueleto invertem esta relação. Em outro peitoral mais elaborado... nadando livres, uns junto aos outros, um cardume de lifes caracteriza o estado intermediário da série de transmutações que sustentariam um discurso metafísico comparável ao evolucionismo ou ecologia modernos”* (Alva Meneses, 2006, 151)

Diversos tipos de relações entre as espécies eram construídas através da iconografia. Na análise de mais um outro conjunto de três peitorais, encontrados sobrepostos aos

¹⁹⁰ Consideramos, dentre o total de peças estudado, 62 peças como “indefinidas”. No Gráfico 7 (anexo III) é possível observar os sememas identificados em cada uma delas. Muitos destes se combinam em uma só representação, como será demonstrado ao longo deste capítulo.

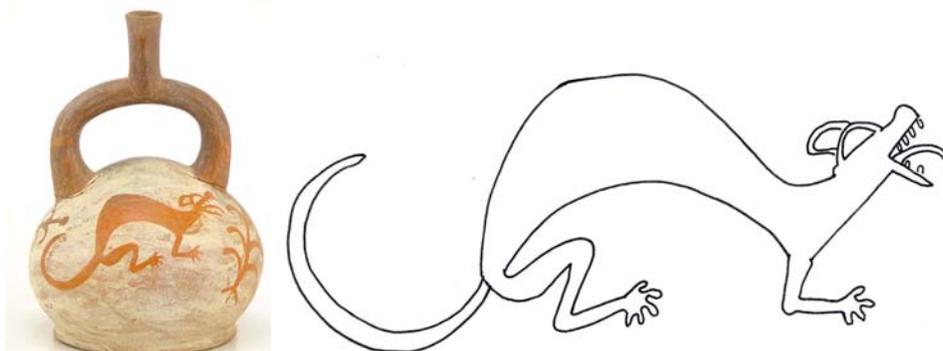
anteriores, Alva Meneses nos diz ainda que *“estes peitorais expressam um discurso complexo que faz referência à origem e à transformação dos seres aquáticos... o primeiro.... representa a forma sulcada das conchas de algum molusco univalve, um caracol.... O segundo peitoral representa... um cavalo marinho estendido, com o corpo segmentado... O terceiro peitoral representa oito tentáculos de polvo. Os três animais representados descrevem uma transição de formas e materiais: as conchas seriam a origem; nelas o estático, a concha, o osso, contém carne, que seria o princípio dinâmico. Assim os cavalos marinhos... possuem esqueleto fraco... que, uma vez morto o animal, permite sua conservação como se fosse uma matéria cartilaginosa, intermediária entre o osso e a carne. Por fim, o polvo é um animal sem esqueleto ósseo, cujos tentáculos com ventosas assemelham-se, em suas extremidades, com as caudas do cavalo marinho. Seu movimento dinâmico permite-lhe deslocar em qualquer direção. Dessa maneira, os três animais representados caracterizam uma seqüência de transformações que vão desde a origem estática e centrípeta até o movimento dinâmico centrífugo. Os dois princípios vitais, sólido-terra-osso e líquido-água-carne, unem-se em, proporções e posições distintas, expondo o fundamento do cosmos”* (Alva Meneses, 2006, 151).

Desta forma, é bastante provável que as peças aqui consideradas como “indefinidas”, expressem estas “relações” entre as espécies construídas pelos mochicas. Tais relações, certamente, como aponta Alva Meneses, remetem, em uma esfera maior, ao entendimento das complexas inter-relações que regem os mecanismos de funcionamento de todo o universo.

Conforme comentado, a peça apresentada na figura 38 (pp. 91), por exemplo, possui uma cabeça de canídeo (claramente indicada pelo tamanho e formato do focinho) e ao mesmo tempo, patas cobertas por uma membrana, como se fossem asas de morcego. Esta peça está catalogada como “raposa”, e foi classificada por Larco Hoyle como *“cão sem pelo”* (Larco Hoyle, 1938, I, 63). Esta composição poderia indicar um “canídeo se transformando em morcego”, ou alguma relação entre estas espécies de animais diferentes.

Outras peças, como a vista na figuras 82 a e b, apresentam uma “fusão” de uma raposa com um réptil, sendo que em todas as peças deste tipo analisadas a cabeça da raposa é preservada, e o corpo é retratado em uma posição impossível de ser assumida por um mamífero, própria dos répteis (o corpo é “retorcido” de forma a lembrar a postura de um

lagarto, ou mesmo de uma serpente¹⁹¹). Essas peças são bastante similares à imagem da figura 1 (pp. 38) classificada por Lavalée como “felino”, e por Kutscher como “raposa”. Identificamos também uma representação de um felino com uma cauda que lembra a de um réptil, talvez de um lagarto (figs. 83 a e b).



Figs. 82 a e b. (ML008224). Representação de “raposa” com corpo retorcido e cauda e patas de réptil. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁹². Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Figs. 83 a e b. (ML008016). Representação de “felino” com manchas de jaguar estilizadas e cauda de réptil. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁹³. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

A presença destas representações “indefinidas” pode indicar que na visão mochica, haveria algum tipo de “relação” entre raposas e répteis, e/ ou felinos e répteis, pois é bastante comum observá-la também na construção imagética de diversos seres

¹⁹¹ No caso da peça apresentada nas figuras 83 a e b, a cauda e a pata traseira também são modificadas para se assemelharem às de um réptil.

¹⁹² Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹⁹³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

supranaturais. Tal “relação” pode ter sido concebida a partir de preceitos e imagens presentes em outras culturas. Representações similares são observadas em diversas sociedades pré-colombianas, inclusive nos monumentos chavin (como pode ser observado na figura 3 (pp. 40), na qual são retratadas imagens de serpentes com cabeças de felino). É possível que tais imagens tenham sido “absorvidas” pela cultura mochica, sendo assim responsáveis por um “transporte simbólico de valores”, que acarretou na “constatação” de que raposas e felinos teriam algum tipo de relação com serpentes (ou répteis)¹⁹⁴. Assim como ocorre com as raposas/répteis, nas imagens desta “serpente supranatural”¹⁹⁵, geralmente a cabeça do mamífero é preservada, e o corpo toma a forma do de uma serpente.

Espécies que, em nossa visão, estão muito distantes na cadeia evolutiva, e possuem pouquíssimas semelhanças, eram vistas sob um outro olhar pelos mochicas. Assim como raposas e serpentes, aves e peixes, por exemplo, possuiriam uma relação estreita. Segundo Alva Meneses, *“ao estabelecer paralelismos entre os diferentes reinos animais, a ideologia mochica pode explicar a unidade do cosmos, integrada por níveis inter-relacionados... os peixes representando o princípio, e aves pescadoras ou carniceiras representando o final da cadeia de alimentação, reproduzem o ciclo da água. Além disso, ambas espécies apresentam paralelismos, de tal forma que é possível comparar nadadeiras com asas, escamas com plumas, peixes voadores e aves nadadoras.... a imagem de peixes e aves entrelaçados é um dos símbolos-chave na iconografia das culturas do Peru antigo”* (Alva Meneses, 2006, 148-149).

É possível notar diferentes tipos de “fusões” dentre as imagens mochicas. Na figura 84, a seguir, por exemplo, a cabeça de um felino é iconograficamente unida a um corpo de formato arredondado, confeccionado em uma proporção bem maior do que o crânio. Talvez este corpo se refira ao corpo dos pinípedes, que por vezes, são representados com este formato, e nesta “pose” característica. O tamanho bastante superior de pinípedes como

¹⁹⁴ Apesar da figura de uma serpente com cabeça de mamífero poder ser observada em representações de culturas encontradas desde a Mesoamérica até a região andina, ela não deve ser tratada como se possuísse um significado “fixo”, preservado e transmitido ao longo do tempo. Na cultura Chavin, por exemplo, não é provável que existam raposas dentre as representações iconográficas; sendo assim, estas serpentes deveriam provavelmente ser compostas por cabeças de felino. Ao nos referirmos a um “transporte simbólico de valores”, não estamos afirmando que tais valores não tenham sido reformulados pelos mochicas; ao contrário, eles foram certamente adaptados à sua realidade e visão de mundo.

¹⁹⁵ Este personagem denominado de “serpente supranatural” será analisado em detalhe no capítulo 3.5, pois se trata de um “ser supranatural” identificável.

leões marinhos (se comparado com os felinos), também pode estar indicado pela desproporcionalidade do corpo em relação à cabeça. A peça foi pintada em duas cores diferentes, de modo a enfatizar as “duas metades” do vaso. Se esta peça se refere à fusão de um felino com um pinípede, a dualidade pode estar indicada pela oposição complementar água/ terra. Esta oposição estaria representada no corpo de um “único animal”, que conteria em si este “par de opostos”, confirmando os preceitos da cosmovisão andina, apresentados no capítulo II.

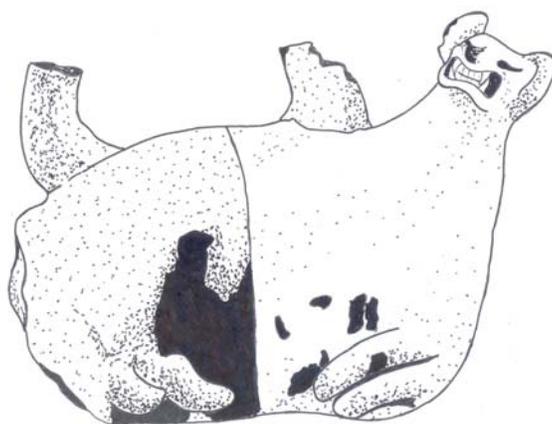


Fig. 84. (ML007866). Representação de mamífero com cabeça de felino, pintada de forma a enfatizar a questão da “dualidade”, ou dos “pares de opostos”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Ilustração da autora.

Outras fusões deste tipo, indicando misturas um pouco mais “sutis”, podem ser vistas em peças como as retratadas nas figuras a seguir (85 a, b, c, d e 86) nas quais se vê um animal com cabeça, orelhas e padrões de pelagens referentes aos utilizados nas imagens naturalistas de veados, e patas curvadas de modo a parecerem nadadeiras de pinípedes. O formato do corpo, mais robusto e arredondado, também parece condizer com o formato do corpo de um leão ou lobo marinho, além da “pose” característica.



Figs. 85 a, b, c e d. (ML008101). Representação de mamífero com cabeça e padrões de manchas corporais de veado, e patas curvadas de modo a parecerem nadadeiras de pinípedes. (As orelhas desta peça foram quebradas). Artefato pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁹⁶.

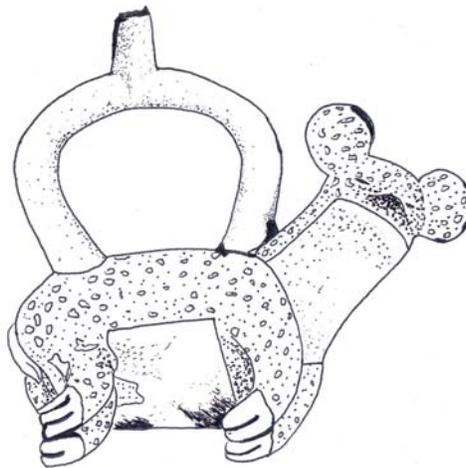


Fig. 86. (ML008102). Representação de mamífero com cabeça de veado e padrões de manchas de veado, e patas curvadas de modo a parecerem nadadeiras de pinípedes. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Ilustração da autora.

Foi observado que em inúmeras peças existem composições que mesclam o formato da cabeça de um humano com a de um felino. Estas representações podem remeter a seres supranaturais, como o “guerreiro felino”, ou “Ai apaec” (que apresentam características antropozoomorfas), mas não foram, de qualquer forma, confeccionadas de modo a permitir a identificação imediata destas personagens. As figuras 87 a e b mostram uma imagem de uma cabeça com o formato de um rosto humano, (ressaltando as bochechas), e focinho, boca e orelhas que lembram, em conjunto, as de um felino. Outras peças, como as apresentadas nas figuras 58 a, b, c e d, e 59 a e b (pp. 103). podem também sugerir a união de um mamífero com uma face humana.

¹⁹⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 87 a e b. (ML007793). Representação de uma “fusão” de uma cabeça felínica e uma face humana. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco¹⁹⁷.



Fig. 88. (ML000005) Representação de face humana para comparação¹⁹⁸.

Imagens de felino podem também ser iconograficamente “mescladas” às de macacos, como pode ser observado na figura 28 (pp. 83), a qual apresenta um toucado com cabeça de macaco e patas e pintas de felino. São também encontradas representações que parecem “misturar” diferentes espécies de felinos em uma mesma imagem. Neste tipo de representação, os sememas que compõe os felinos de forma geral, como focinho, cauda e corpo, são preservados, mas os padrões de manchas e de pintura corporal são mesclados. Abaixo, nas figuras 89 a, b e c, é apresentada uma peça com a imagem de um grande senhor acariciando um felino. Este felino possui um padrão de manchas longelíneas sobre o corpo, referente a animais de pequeno porte, e uma mancha em padrão de roseta, relacionada aos jaguares, de cada lado da cabeça, logo abaixo dos olhos.

¹⁹⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

¹⁹⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 89 a , b e c. Representação de grande senhor acompanhado de felino, com padrões de manchas corporais referentes à animais de pequeno porte, como as jaguatiricas, e também jaguares. Peça pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia Antropologia e História de Lima. Fotografia da autora.

Muito mais comuns, entretanto, são as representações que misturam imagens de felinos e canídeos. Na figura 90, temos um animal com focinho esguio e um pouco longo, uma faixa escura no dorso (que tanto pode se referir aos pumas como às raposas) e riscos nas patas próprios das representações de felinos pintados em geral, além de uma cauda fina e comprida¹⁹⁹. Já na figura 91, observamos uma representação de um toucado com um animal com cabeça de canídeo, e manchas circulares, que podem se referir aos felinos.



Fig. 90. (ML007959). Representação de mamífero com cabeça e focinho de canídeo, faixa dorsal, e riscos nas patas e cauda referentes às imagens de felinos. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁰⁰.

¹⁹⁹ Esta imagem foi denominada “jaguaririca” no catálogo do Museu Larco.

²⁰⁰ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 91. (ML012790). Representação de toucado cabeça e focinho de canídeo, e manchas circulares. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁰¹.

Devemos também considerar, ao pensarmos sobre uma possível “relação” entre felinos e canídeos, o uso do semema da “faixa dorsal”. Este semema é utilizado tanto em representações naturalistas de raposas, como nas de pumas. Ambos os animais, na natureza, podem apresentar uma espécie de “faixa” mais escura no dorso (a pelagem adquire um tom mais escuro acima da linha da coluna, se assemelhando a uma “faixa”). Entretanto, esta “faixa” é sutil, não é bem demarcada como as manchas encontradas na pelagem de cães, de lhamas ou de jaguatiricas. Desta forma, a “faixa” é muito provavelmente utilizada como semema pelos mochicas a fim de reforçar a idéia a ser transmitida, ou seja, demarcar a diferença entre imagens de cães e de raposas, ou entre jaguatiricas e pumas, por exemplo, facilitando a identificação imediata do animal. Entretanto, se o intuito da “faixa dorsal” é justamente marcar uma diferenciação dentre os animais, porquê o mesmo semema seria utilizado para compor imagens de dois animais tão diferentes, como a raposa e o puma? A resposta talvez esteja no fato de que estes animais pertencem a diferentes espécies *na nossa visão atual*, mas talvez pudessem ser à “mesma espécie” segundo a visão mochica.

Em sua compreensão particular do mundo natural é possível que os mochicas tenham estabelecido certas divisões em “espécies”, que não necessariamente devam coincidir com a nossa noção atual. Bushnell afirma que os indígenas (da América em geral) eram bons observadores da natureza, e que jamais seriam capazes de “confundir” uma raposa, ou um cão, com um felino; eles conheciam muito bem suas formas anatômicas, e

²⁰¹ Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 36.

qualquer “mistura” encontrada na iconografia, seria realizada deliberadamente²⁰². Certamente, também os mochicas seriam capazes de distinguir um felino de um canídeo, assim como distinguem um jaguar de um puma, e um cão de uma raposa, como é claramente demonstrado por suas cuidadosas representações naturalistas. Entretanto, isso não quer dizer que canídeos e felinos fossem vistos como “espécies” diferentes. Raposas e pumas são predadores, possuem os tão enfatizados “dentes caninos”, e se apresentam na natureza com uma coloração de pelagem parecida, desprovida de manchas circulares ou longelíneas. Não é improvável que tais elementos pudessem ser um critério que os colocasse em um mesmo “patamar” (ou pelo menos, demonstrassem algum tipo de relação entre eles). Na comunidade andina de Pacariqtambo, por exemplo, a raposa e o puma são considerados como “parentes próximos”, de forma que os papéis por eles assumidos seriam transferíveis e compartilháveis (Bourget, 1994, 138-139). Sawyer chama a atenção para o fato dos jaguares e dos canídeos salivarem, possuírem uma constituição corporal parecida, além de dentes caninos, o que os conectaria na mente pré-colombiana. *“Talvez eles não distinguíssem caninos e felinos da mesma forma que nós estamos sempre propensos a fazer”* (Sawyer, 1970, 45). Já Furst aponta que, em diversas regiões tropicais da América do Sul, o jaguar é comumente denominado de “cão do xamã”, atestando uma associação direta das duas espécies (Furst, 1970, 40). Segundo Brotherston, entre os Quecholli, habitantes da região mesoamericana, existem diversos critérios para a diferenciação entre “espécies”, como *habitat*, tipo e tempo de vôo, se comestíveis ou não, etc. Borboletas e colibris, por exemplo, pertenceriam à mesma “espécie”, pois teriam um “vôo diferenciado²⁰³” (Brotherston, 1995, 132).

O que nos chamou a atenção para um novo olhar sobre estas peças de caráter “ambíguo”, aqui denominadas “indefinidas”, foi justamente, tanto a análise das imagens naturalistas (que denota um alto grau de exatidão nas representações), mas principalmente também, a análise das representações supranaturais. Relações entre felinos e canídeos são

²⁰² “...alguém afirmou, nas discussões, que os índios eram bons observadores da natureza, e disse também que eles misturavam gatos com cães (considerando-os uma mesma “espécie”). Eu estou seguro, entretanto, que os índios não tinham nenhuma dúvida quanto ao tipo de animal com quem estavam lidando, e qualquer mistura deveria ser deliberada” (Bushnell, 1970, 165).

²⁰³ “as criaturas nascidas nos céus eram definidas por conceitos como *habitat*, dieta, canto, tipo e tempo de vôo, plumagem, e se eram domesticáveis ou comestíveis... já os beija-flores... exemplificam os processos de transformação através do vôo, da mesma forma que as borboletas” (Brotherston, 1995, 132).

comumente encontradas nas representações de seres supranaturais. A “serpente supranatural”, por exemplo, pode por vezes ser representada com uma cabeça de canídeo, por outras com uma cabeça de felino. Algumas imagens de Ai apaec (a serem analisadas mais à frente) também demonstrarão esta relação estreita.

Os seres supranaturais são compostos de modo a confirmarem a possibilidade de uma “mescla intencional” de animais e de formas. Sob um olhar diferenciado e especial para a natureza, os mochicas enxergavam relações e semelhanças entre espécies que em nossa visão moderna estariam muito distantes umas das outras. Esse olhar, pautado pelos preceitos ditados pela cosmovisão, mistura o comportamento natural dos animais em seus ambientes com os “papéis” por eles assumidos no “universo supranatural” mochica.

As Representações “Supranaturais”

“Hoje, o animismo é de novo imputado aos selvagens, mas desta vez, ele é largamente proclamado... como reconhecimento verdadeiro, ou ao menos ‘válido’, da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não humanos, a que nós modernos sempre estivemos cegos, por conta de nosso hábito tolo, para não dizer pecaminoso, de pensar em dicotomias”
(Viveiros de Castro, 2002, 370)

Idéias sobre a formação e funcionamento do universo estão representadas na iconografia andina desde o Período Formativo, e podem ser encontradas de um modo mais “explícito” até o Período Médio (Golte, 2006, 757). Dois seres primordiais teriam se unido e criado todos os seres vivos, em uma seqüência hierarquizada, na qual os seres supranaturais dotados de *camaq*, (os *walka*, *wilka* ou *wanka*)²⁰⁴ ocupariam as mais altas posições²⁰⁵. Golte afirma que os seres primordiais, andróginos, seriam compostos por uma entidade “toda poderosa”, celeste, dotada de um poder criativo inerente, e outra associada

²⁰⁴ Conceitos comentados no capítulo II.

²⁰⁵ Tais idéias, além de passíveis de serem observadas na iconografia andina em geral (segundo Golte), estão presentes em relatos quéchuas e aymaras recolhidos na metade do séc. XX e início do séc. XIX, demonstrando assim uma longa permanência da cosmovisão andina (Golte, 2006, 757).

com o inframundo e com a noite, dotada de um poder “multiplicatório”. Esta última se apresentaria com características de verme ou de serpente (Golte, 2004, 129; 2006, 757).

A análise iconográfica demonstra que, de acordo com a visão mochica sobre este mito de criação, a entidade que ocuparia o mais alto grau na hierarquia dentre os “seres supranaturais”, Ai apaec, representa a união destes seres primordiais, apresentando características de ambos, como veremos nas análises a seguir. Outras entidades, ou outros “seres supranaturais” são compostos de forma a enfatizar certas “relações” entre os animais na natureza, assim como também traduzem conceitos como a “dualidade”, “unidade” e “multiplicidade”, presentes de forma contundente no discurso da cosmovisão andina.

Não há como determinar como era feita a escolha dos animais que comporiam os “seres supranaturais”. O que se pode observar, entretanto, é que não há, de forma geral, associações simbólicas de destaque relacionadas a meio ambientes ou a espécies exógenas. A maioria dos animais exógenos com quem os mochicas tinham contato, como as lhamas e papagaios²⁰⁶, por exemplo, era observada e retratada, mas não lhes era dado tamanho destaque a ponto comporem partes destes seres. De qualquer forma, talvez nunca saberemos exatamente porque a certos animais era dado um maior destaque. Podemos dizer que, dentre os mamíferos, havia uma ênfase nas representações de seres supranaturais compostos por felinos e canídeos. Entre as aves, podemos destacar as corujas, as águias marinhas e os colibris. Répteis como serpentes também ocupam um lugar de grande destaque, assim como peixes como o life, e moluscos como polvos, entre outros.

É também certo afirmar que o destaque às espécies dentro do universo supranatural variou conforme a época e/ ou conforme o contexto nas quais se inseriam. Nas paredes de Huaca de la Luna, por exemplo, nota-se uma preferência pelos motivos marinhos. Inúmeras representações de Ai apaec em forma de polvo, com as “presas cruzadas” à mostra, cobrem grande parte da superfície das paredes da pirâmide, em todas as diferentes fases de construção. Já em Sipán, nota-se que em ambas as tumbas do Velho Senhor e do Senhor, há uma preocupação em expressar conceitos de “pares de opostos complementares”.

²⁰⁶ As lhamas, animais domesticados, assim como certas aves exógenas, como papagaios e tucanos (provavelmente mantidos como animais de companhia), eram retratadas de forma naturalista, que denotavam por vezes comportamentos específicos. Entretanto, de forma geral, estes animais não eram escolhidos para compor imagens de “seres supranaturais”. De qualquer forma, apesar de não terem tido este “destaque”, isso não quer dizer que valores simbólicos não eram a eles creditados. As lhamas, por exemplo, eram utilizadas em rituais de sacrifício e depositadas em enterramentos de nobres.

Entretanto, na tumba do Velho Senhor, há também uma preferência pelos motivos marinhos, enfatizando a questão água/ terra, enquanto que na tumba do Senhor, há uma abundância de materiais produzidos parte em ouro, parte em prata, enfatizando a questão sol/ lua, dia/ noite (Alva Meneses, 146, 2004).

De qualquer forma, o intuito deste trabalho não é estudar em profundidade o contexto ligado a estas representações, e sua adoção nas mais diversas épocas e respectivos momentos políticos, mas sim analisá-las de modo a demonstrar que o culto ao “felino panandino”, que supostamente teria atravessado os séculos carregando seu conjunto de “significados fixos”, deve ser revisto. Ao demonstrarmos, através da análise dos “seres supranaturais”, que o felino não era tão “superior” aos outros animais em seus atributos simbólicos quanto normalmente se supõe, e nem mesmo que este era representado mais freqüentemente do que diversas outras espécies, constataremos o quanto é importante considerar as especificidades de cada cultura, dentro de um âmbito maior que é a “cosmovisão andina”.

A Nomenclatura Adotada

Não há, até o presente momento, uma nomenclatura “oficial”, ou utilizada de maneira mais freqüente, que seja adotada pelos pesquisadores de forma geral, em se tratando das denominações de “seres supranaturais”. Isso se dá porque, apesar destes comporem personagens geralmente identificáveis, não existe um consenso sobre sua composição; não há concordância quanto às partes de animais que formam suas imagens. Para cada caso aqui em estudo, veremos que existem diversas denominações. Sendo assim, buscamos criar ou adotar denominações que não tem a intenção de determinar a qual animal exatamente estas imagens se referem. Por exemplo, para o personagem “animal da lua” foi adotada esta denominação (já existente), ao invés de “*felino rampante*” ou “*cão lunar*”. Já para a “serpente supranatural”, criamos uma nova denominação, ao invés adotarmos termos como “*serpente felina*” ou “*serpente raposa*”²⁰⁷. Estas denominações

²⁰⁷ As referências sobre as denominações serão dadas e explicadas ao longo das análises, em cada caso específico.

“genéricas” foram preferidas, pois demonstraremos que é impossível determinar que tais seres supranaturais sejam compostos por um conjunto fixo de partes de animais. Ao contrário, veremos que estes podem assumir, em suas diversas formas, aparências de animais distintos.

Os Personagens “Supranaturais” Escolhidos para Análise

Conforme comentado, não buscamos neste trabalho analisar todas as formas de “seres supranaturais” presentes na iconografia mochica. Daremos ênfase aos que possuem (ou aos que alguns autores consideram que possuem) características de felinos. Basicamente, os seres supranaturais aqui em análise, carregam sememas ligados aos mamíferos.

Consideramos que os seres supranaturais eleitos para este estudo suprem os propósitos da análise de forma consistente. Sua escolha não foi somente baseada nos sememas que carregam, mas também no seu nível de importância, ou seja, na grande quantidade de representações de cada um deles, sobre os mais diversos suportes, ao longo do tempo, nesta cultura.

Foram escolhidos para análise o “animal da lua”, a “serpente bicéfala”, a “serpente supranatural”, “o animal da síntese”, o “peixe supranatural”, seres antropozoomorfos como os “guerreiros” ou “corredores” e a “sacerdotisa”, além de diversas formas de apresentação do personagem Ai apaec²⁰⁸.

²⁰⁸ Vide gráfico 8 (anexo III), no qual são descritas as quantidades de cada tipo de personagem em relação à totalidade de imagens consideradas “supranaturais”.

O “Animal da Lua”



Figs. 92 a e b. (ML004168). Representação de “animal da lua” sobre meia-lua. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁰⁹. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Este ser supranatural é comumente visto em cenas noturnas, geralmente sobre uma forma geométrica curva tida como uma representação da lua (figs. 92 a e b). Ele é encontrado no banco de dados do catálogo do Museu Larco sob três denominações distintas: “*Felino Rampante*”, “*Animal da lua*” e “*Cão Lunar*”²¹⁰. Todas estas denominações foram colocadas nas informações individuais, em cada um dos registros de imagens deste tipo. Desta forma, encontrar peças neste catálogo, retratando o “animal da lua”, não constitui um problema para o pesquisador. Já as denominações sob as quais este se encontra, indicam, por si só, o problema de compreensão sobre o que exatamente esta imagem deseja comunicar, ou melhor dizendo, quais (ou qual) animais compõe as formas deste ser.

Como pode ser observado nas denominações adotadas no catálogo citado acima, o animal da lua é considerado por alguns pesquisadores como felino, e por outros como canídeo. Outras possibilidades ainda, como a identificação deste ser com uma “serpente”, também podem ser encontradas (Seller *apud* Kutscher, 1954, 61). A maioria dos estudiosos

²⁰⁹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

²¹⁰ *Felino Rampante*, *Moon Animal* e *Perro Lunar*. (A coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP não possui peças mochicas retratando este personagem supranatural, por isso não é citada neste caso).

não trabalha com a possibilidade deste tipo de ser supranatural, como o animal da lua, poder ser representado de diversas formas e composto por animais distintos. A necessidade de uma “fórmula” definida, que permitiria a identificação exata de cada ser, é comumente buscada. *Ou* ele representa um felino, *ou* representa uma raposa; as formas teriam que ser “fixas”. Podemos concluir então, que qualquer “anomalia” destas formas seria vista provavelmente (e erroneamente) como uma simples questão de “estilo”. Tais “anomalias”, seriam, entretanto, muito mais freqüentes do que o próprio padrão escolhido, mas este fato parece ser ignorado por muitos pesquisadores.

Vejamos o caso de estudiosos renomados, como Danielle Lavalée, Steve Bourget e Gerdt Kutscher, em relação à identificação do “animal da lua”. Bourget, pensa neste ser como sendo uma “raposa”, levando em consideração tanto o formato alongado do focinho, como associações etnográficas. Segundo o autor, *“esta associação entre a lua e as raposas não fascina somente o artista mochica... As informações etnográficas sobre a cosmologia de um grupo quéchua do povoado de Misminay, são pertinentes em relação a este assunto, e merecem nossa atenção. A constelação da raposa é formada por uma mancha escura entre as estrelas da Via Láctea. A constelação da raposa celeste se eleva nos céus juntamente com a lua”* (Bourget, 1994, 136).

Tais comparações etnográficas, das quais Bourget se vale para fortalecer seus argumentos, se referem principalmente ao mito denominado de “Raposa do Céu²¹¹”, encontrado desde a região dos Andes Centrais até o norte do Chile e o noroeste argentino, coincidindo com as áreas onde existem punas²¹². O mito relata a viagem de uma raposa, com características humanas, aos céus. A raposa é levada por um condor a um banquete nas nuvens. Perdendo-se nos céus, ela não consegue voltar para a terra. Confecciona então uma corda, mas em sua descida, um papagaio corta a corda, e a raposa cai na terra, sobre pedras e espinhos, colocados lá propositalmente pelos homens. Ao cair, seus pedaços se espalham por toda parte. Nas versões bolivianas, os pedaços da raposa dão origem às plantas alimentícias da terra. Na versão cusquenha, as plantas que de que a raposa tinha se alimentado nos céus saem de sua barriga e se espalham pelos diversos pisos ecológicos,

²¹¹ “*El Zorro del Cielo*” (Itier, 1997)

²¹² Áreas de pastoreio natural, onde geralmente se criam camelídeos. Ocorre nos Andes Centrais e no Altiplano (Peru, Bolívia, norte da Argentina e Chile).

enquanto que algumas partes de seu corpo dão origem a outras raposas, as primeiras a caminhar pela terra. Já as versões da região de Ayacucho, não relacionam nenhuma mudança à queda da raposa. Em alguns outros locais, apenas uma planta específica sai da barriga da raposa. Segundo Itier, nas regiões de Cuzco e Potosí, onde a raposa dá origem a todas as raposas e a todas as plantas alimentícias, o mito assume uma “maior transcendência cosmogônica”²¹³ (Itier, 1997, 326).

Esta relação entre a terra e as raposas também está presente em crenças de povos de língua quéchua, nos quais se observa que a raposa é um dos animais mais queridos de *Pachatierra*, grande divindade do mundo subterrâneo, responsável pela atividade agrícola e pecuária. Segundo Itier, nos dias de hoje, os pastores da região de Cuzco acreditam que a raposa pode levar alguns de seus animais, pois estes na verdade seriam os que pertenceriam a Terra. “*Desta maneira, a raposa contribui para um equilíbrio proveitoso entre este mundo e o outro*” (Itier, 1997, 313).

A constelação da raposa celeste, a qual Bourget se refere, é na verdade uma nuvem negra²¹⁴ entre as estrelas da Via Láctea. Esta se apresenta seguindo a nuvem negra da lhama, como predador²¹⁵. A raposa (e sua constelação) estariam intimamente vinculados aos solstícios: de 15 a 23 de dezembro, o sol amanhece nesta constelação, como se neste momento do ano, a constelação da raposa fosse um “duplo noturno” do sol. Por outro lado, dentre os povos de língua quéchua, acredita-se que as raposas nasçam quase que no mesmo momento, aproximadamente no dia 25 de dezembro. A época de reprodução das raposas andinas começa nos fins de junho, coincidindo com o solstício de inverno. “*Como se pode ver, o ciclo vital deste animal é inverso ao do sol; a raposa cresce entre dezembro e junho, enquanto que o sol decresce, se distanciando de seu zênite em seu caminho pelos céus. (Além disso) o animal chega à idade adulta quando os dias são mais curtos (atinge sua maturidade no inverno)*” (Itier, 1997, 313). Tais comparações reforçariam a tese de Bourget; o animal da lua seria uma raposa, pois está ligado às representações de cenas

²¹³ “...nas regiões nos arredores de Cuzco e Potosí, o relato parece ter um caráter de maior “transcendência cosmogônica” do que em outras localidades” (Itier, 1997, 326)

²¹⁴ *yana phuyu* (Urton *apud* Itier, 1997, 313)

²¹⁵ Itier (1997) afirma que a espécie em questão seria a *Pseudalopex cupaeus*, a raposa andina (fig. 41, pp.93), cujo poder de predação é superior ao das raposas comumente avistadas pelos mochicas.

noturnas, e é comumente representado sobre a lua, que é, por excelência, o “oposto do sol”, o mesmo papel que a constelação da raposa celeste cumpre entre 15 e 23 de dezembro. Entretanto, não há nenhuma preocupação por parte do autor, ao estabelecer tais comparações, em notar que a raposa andina, protagonista das crenças dos povos de língua quéchua dos Andes Centrais, não é a mesma raposa comumente avistada pelos mochicas. A raposa de sechura, que tinha por *habitat* as áreas ocupadas pelos mochicas, não tem a capacidade de atacar animais do porte de uma lhama. Quando caça, tem como presas pequenos vertebrados.

Conforme já comentado, Bourget também afirma, levando em conta mais uma comparação etnográfica, que na comunidade andina de Pacariqtambo, a raposa e o puma são considerados como “parentes próximos”, e que os papéis por eles assumidos seriam transferíveis e compartilháveis. Ainda segundo ele, examinando a iconografia mochica, poderíamos chegar à mesma conclusão (Bourget, 1994, 138-139). Entretanto, o autor parece considerar que apenas os papéis pudessem ser os mesmos, mas a identificação dos seres teria que, de qualquer forma, ser exata. Assim ele expõe seu ponto de vista, também quando comenta sobre as “*serpentes raposas*”²¹⁶, cuja identificação seria indiscutível, já que estas teriam “sempre” um par de orelhas de raposa, e o formato da cabeça destas (Bourget, 1994, 140)²¹⁷. Tais afirmações de Bourget, tanto sobre o animal da lua, quanto sobre a por ele denominada “*serpente raposa*”, entretanto, não estão em concordância com nossas análises. A palavra “sempre” utilizada pelo autor, não está refletida nas composições iconográficas.

Encontramos nas considerações de Lavalée um ponto de vista bem diferente. Segundo ela, o animal da lua é claramente um felino. Ela ainda vai mais além, classificando esse felino como um jaguar, afirmando que “*Este motivo (uma imagem do animal da lua) nos fornece uma outra prova de que se trata de uma divindade jaguar, e não de um outro animal, pois nós encontramos aqui, sobre a lua crescente, de uma forma idêntica às outras imagens estudadas, não refletidas no corpo inteiro do animal, mas sim em sua cabeça, a cabeça do demônio com presas de felino...*” (Lavalée, 1970, 107). Neste caso, assim como

²¹⁶ Neste trabalho denominadas de “serpentes supranaturais” – analisadas mais a frente.

²¹⁷ “Segundo estudos anteriores, nós identificamos (a cabeça das serpentes) como sendo a de uma raposa, pois o formato da cabeça, do focinho e das orelhas são similares (aos da raposa)” (Bourget, 1994, 140).

ocorre com todos os seres supranaturais analisados por Lavalée, há uma “predileção pelos dentes” em detrimento do resto do corpo, sendo que se o animal possui grandes presas, estas são consideradas imediatamente como sendo as de um felino, e se há a presença destas, isso seria o suficiente para classificar uma imagem como felínica.

Em uma crítica ao trabalho de Lavalée, Jane P. Dwyer (1974) afirma que a autora se baseou em documentos espanhóis dos séculos XVI e XVII sobre os mitos existentes nas culturas chimú e inca para análise das imagens mochicas, o que tornaria seus argumentos bastante frágeis. Baseada nestas fontes, Lavalée afirma que a principal divindade mochica seria o felino ou o “jaguar lunar”, responsável pela fertilidade da terra, que atravessaria os céus noturnos em uma balsa em forma de serpente. A serpente, comumente associada ao “jaguar lunar”, representaria o princípio da água e da fertilidade. Esta relação, entre o jaguar e a serpente, é demonstrada através de uma tênue série de mitos supostamente “pan-americanos”. Sendo que o jaguar não é um animal comumente avistado pelos mochicas, Lavalée afirma que seu culto não foi estabelecido regionalmente, mas foi difundido, juntamente com outros conceitos importantes, como a cosmovisão, e adotado pelos mochicas. Este culto teria sua origem nas regiões tropicais da América Central e do Sul, *habitat* do jaguar. Finalmente, a autora comenta que a divindade felina da fertilidade é parte de um culto lunar, ao invés de solar, pois, segundo as condições ambientais locais, a noite fria do deserto seria responsável pelo crescimento das plantas (fato que seria de difícil comprovação, segundo Dwyer (Dwyer, 1974, 190)).

No catálogo publicado por Gerdt Kutscher (1954), temos uma compilação de opiniões sobre o animal da lua²¹⁸, citadas pelo autor. Ele termina, ao final de sua apresentação de argumentos de outros estudiosos a respeito deste ser, afirmando-o como “raposa”. Segundo o autor “*Seller, ao interpretar o presente desenho (1893), classificava este animal como “serpente com cornos”. Discordando de Seller, Baessler classifica este ser como uma figura de uma “raposa supranatural”. Sua opinião se apóia sobre a importância da raposa como ser demoníaco nos sistemas religiosos, e por sua orientação lunar, segundo os povos pré-incaicos da costa peruana (1902). W. Lehmann menciona um “animal- lua” em formato de raposa... com meia lua (1924,23). Já a opinião de Julio*

²¹⁸ O autor se utiliza do termo “*animal en la luna*” (animal na lua). Kutscher, 1954, 61.

Tello, é a de que este representa uma variante do “deus felino” pan-peruano, provido de uma apêndice na cabeça (1923, 254). Esta interpretação foi rechaçada por W. Lehmann, que alegou que “não se pode confundir o animal com focinho fino e toucado encurvado... com os felinos” (1924). O deus jaguar²¹⁹ e o “animal na lua” devem ser considerados como dois seres míticos independentes um do outro” (Kutscher, 1954, 61).

Os autores citados acima, incluindo os da discussão de Kutscher, divergem entre as classificações de “felino” ou “raposa” para o animal da lua (exceto por Seller, que fala em termos de uma “serpente com cornos”). O termo *perro lunar*, utilizado no catálogo do Museu Larco, é citado por Castillo em uma entrevista à revista *Arkeos*²²⁰. Este termo se refere ao formato do corpo do ser, que por vezes pode apresentar um focinho próximo aos das representações de canídeo, corpo de mamífero quadrúpede, e dois apêndices em forma de uma voluta (e/ou voluta escalonada), sobre o focinho e sobre a cauda (vide figura 92 b). Como o *allco*, o *Canis caribeaus* (ou “cão sem pelo”), somente apresenta pelagem justamente nestes locais (onde estão os símbolos de volutas ou de volutas escalonadas), e por possivelmente alguns destes animais possuírem o hábito de uivar, como se estivesse “apontando para a lua” (hábito comum à cães e lobos), o autor associou estas características à imagem. Já autores como Benson (1972), preferem ainda uma outra denominação: “*monstro da lua*²²¹”. Esta denominação é mais genérica, porém tendenciosa, indicando que este ser supranatural seria “agressivo”.

O resultado das análises demonstra a impossibilidade de se estabelecer uma “única espécie”, mesmo que predominante, para a composição do animal da lua²²². Longos focinhos de canídeo podem se misturar a formas de répteis, e estas, por sua vez, podem ser mescladas à manchas de felinos pintados (como os jaguares ou as jaguatiricas). De um total de 40 peças, encontramos 7 que possuem sememas claramente ligados aos canídeos e

²¹⁹ Kutscher não deixa claro a qual (ou quais) seres supranaturais estaria relacionado este “deus jaguar”. É possível que o autor esteja se referindo a “Ai apaec”, o qual é analisado em detalhe mais a frente no texto.

²²⁰ Castillo B., Luis J. - *El hallazgo de la "Señora de Cao" – Entrevista à Revista Arkeos- Revista Electrónica de Arqueología PUCP* – (sem data). Vide Bibliografía.

²²¹ “*moon monster*”

²²² Vide gráfico 9 (anexo III), no qual podem ser observados todos os sememas presentes nas imagens analisadas referentes a este personagem. Em diversos casos, vários destes sememas se combinam em apenas uma imagem, conforme será demonstrado ao longo deste tópico.

apenas 2 que possuem sememas, que sem dúvida, podem ser ligados aos felinos (uma com manchas longelíneas, e uma com manchas que se referem ao padrão de pelagem dos jaguares)²²³. Há também duas imagens que parecem trazer sememas de pinípedes, 30 que apresentam características de répteis, e 34 que foram classificadas apenas como possuindo sememas de “mamífero”, cuja identificação não foi possível, o que torna difícil estabelecermos a existência de uma “espécie predominante”. As representações de animais da lua parecem comunicar ao observador uma idéia de uma união de certos elementos da natureza (principalmente de mamíferos e répteis), ao invés de uma união entre espécies particulares e definidas. Desta forma, não haveria necessidade da presença de sememas ligados a imagens de animais específicos sempre presentes nas composições.

Nas figuras 92 a e b, apresentadas no início deste tópico, podemos observar o animal da lua representado com o que parece ser o corpo de um réptil (ou o corpo de um mamífero “retorcido” na posição de um corpo de um réptil ou serpente), garras, que podem se referir às vistas em imagens de répteis, e uma cabeça de mamífero, com um focinho longo e fino, próprio das representações de canídeos. Nas figuras 93 a e b, abaixo, encontramos o animal da lua retratado indubitavelmente com o corpo de uma serpente, cabeça de réptil e orelhas de mamífero. As patas também apresentam garras, como vistas na figura 92 b. Há a presença de símbolos em forma de voluta escalonada em ambas as imagens, sobre o focinho e a cauda do animal.

²²³ Encontramos também 13 imagens que apresentam manchas circulares. É possível que estas manchas se referiram às encontradas em felinos, já que foi observado neste conjunto de imagens representações de manchas de jaguares, que são raras. Entretanto, como comentado no anteriormente, este semema não deve ser considerado isoladamente, pois pode também ser observado em aves, peixes, sapos e aranhas. Se considerássemos que estas manchas circulares se referem aos felinos, teríamos um total de 15 peças relacionadas a estes animais.



Figs. 93 a e b. (ML004183). Representação de “animal da lua” sobre meia-lua. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²²⁴. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

A peça nas figuras 94 a e b também apresenta um corpo retorcido à maneira dos répteis e uma orelha de mamífero. Já a cabeça possui um formato estranho, e é difícil dizer a qual espécie de animal se refere. O corpo possui manchas típicas da estilização do padrão de pelagem dos jaguares, e as patas parecem também apresentar garras. Sobre a cauda e o focinho, estão símbolos de volutas, sem a presença do escalonado. Também não há a presença da lua. Esta relação entre mamíferos e répteis construída pelos mochicas pode ser observada na maior parte das imagens do animal da lua analisadas, em muitas de suas manifestações. Talvez nunca saibamos o porquê desta relação, ou qual o possível grau de “parentesco” ou “similaridade” entre mamíferos e répteis. O que verificamos, não só através do estudo de imagens consideradas “indefinidas”, de imagens do animal da lua, e também em outras representações de seres supranaturais como a “serpente supranatural” e a “serpente bicéfala” (a serem analisadas a seguir), é que tal associação era recorrente e aparentemente importante, de modo que somos levados a considerar a hipótese de que a relação entre mamíferos e répteis, seja qual for sua natureza, era uma relação estreita.

²²⁴ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 94 a e b. (ML004186). Representação de “animal da lua”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²²⁵. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Já as peças vistas nas figuras 95 a e b, e 96 a e b, apresentam um corpo de mamífero quadrúpede em posição “normal”. Nas figuras 95 a e b observamos uma faixa dorsal sobre o corpo, que pode se referir tanto às representações de raposas, quanto às de pumas. Sob ela, estão manchas circulares, que podem se referir às de felinos. A cabeça e orelha são de um mamífero, mas seu formato não possibilita uma identificação precisa. Já as patas do animal são próximas às encontradas em imagens de pinípedes, e podem representar nadadeiras, ou garras muito alongadas (ou ainda, podem indicar uma espécie de “transição” entre garras e nadadeiras). Já a imagem vista nas figuras 96 a e b, apresenta com mais clareza o semema das nadadeiras. Nas duas peças, vemos apenas as volutas sobre o focinho e a cauda. Ambos os seres não se encontram sobre a lua nestes casos, mas estão representados em meio a pontos circulares escuros, sememas geralmente ligados a estrelas e a representações de céus noturnos.

²²⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 95 a e b. (ML004198). Representação de “animal da lua” entre “estrelas”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²²⁶. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Figs. 96 a e b. (ML004184). Representação de “animal da lua” entre “estrelas”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²²⁷. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Não foram encontrados, nas imagens analisadas, sememas ligados às imagens de primatas, dentre as partes que podem compor o animal da lua. Entretanto, foi encontrada uma imagem de um primata (figs. 97 a e b) retratado em uma posição comumente assumida pelo animal da lua em diversas representações (conforme pode ser observado na imagem da

²²⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

²²⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

figura 98). Tal imagem pode sugerir também uma ligação destes animais com o animal da lua, que pode ser composto por partes de diversos outros mamíferos.



Figs. 97 a e b. (ML012207). Representação de primata. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²²⁸.
Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Fig. 98. (ML0120803). Representação de “animal da lua”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco.
Fotografia da Autora.

Outra possível forma de apresentação do animal da lua, raramente vista, pode ser observada na figura 99. Nela, vemos um ser com um apêndice sobre a cabeça, similar ao do animal da lua. O apêndice da cauda se confunde com a própria cauda do animal, acabando em formato de cauda de cavalo marinho. Um outro apêndice sai das costas do animal, também lembrando as formas do cavalo marinho. Sua cabeça e patas dianteiras são as de

²²⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

um mamífero, seu focinho é o de um canídeo, e sobre o corpo estão manchas circulares e riscos nas patas, comuns em representações de felinos pequenos. Esta imagem curiosa indica a possibilidade do animal da lua poder também apresentar sememas ligados ao âmbito aquático ou marinho, de forma que, neste caso, ao invés de termos a expressão da relação mamífero/ réptil, tão comum neste tipo de representação, aqui teríamos o que parece ser uma relação “cavalo marinho”/ mamífero. Sendo o cavalo marinho um ser de natureza “intermediária” entre o “osso” e a carne”, ou entre a “terra e a água” segundo Alva Meneses²²⁹, esta fusão poderia indicar a “transição” entre seres como peixes e mamíferos terrestres, além da união dos três âmbitos: marinho, terrestre e celeste, já que o animal da lua é intimamente ligado ao céu noturno.



Fig. 99. Representação de “animal da lua²³⁰”.

Não foi possível estabelecer com exatidão, se existe algum tipo de preferência por alguma manifestação do animal da lua em específico, ao longo do tempo. De qualquer forma, 68% das peças analisadas, provenientes do Museu Larco, possuem uma datação relativa²³¹, e a análise das datas referentes a estas peças indicam que provavelmente não havia uma preferência marcante na escolha, ou na popularidade de uma certa manifestação

²²⁹ Conforme comentado anteriormente, segundo Alva Meneses, os “cavalos marinhos... possuem esqueleto fraco... que, uma vez morto o animal, permite sua conservação como se fosse uma matéria cartilaginosa, intermediária entre o osso e a carne... estes dois princípios vitais, sólido-terra-osso e líquido-água-carne, unem-se em, proporções e posições distintas, expondo o fundamento do cosmos” (Alva Meneses, 2006, 151).

²³⁰ Fonte: Alva, 2006, 127.

²³¹ Segundo os padrões estabelecidos por Larco Hoyle.

em uma certa época, pois os diferentes atributos e sememas que podem compor o animal da lua parecem estar presentes nas mais diversas fases²³². A falta de informação sobre o local (ou sítio) onde as peças foram encontradas também não possibilitou um tipo de análise que priorizasse estes fatores²³³. De qualquer forma, o intuito dos estudos teve como foco determinar qual ou quais animais estão presentes neste tipo de imagem, a fim de verificar a questão do culto ao “felino pan-andino”, e portanto, não foi afetado pela falta de uma maior precisão neste tipo de informação.

A “Serpente Supranatural”



Fig. 100. Representação de “serpente supranatural”. Friso no local conhecido como “altar maior” em Huaca de la Luna. Fotografia da autora.

Inúmeras representações deste personagem são encontradas ao longo do tempo na cultura mochica. A serpente supranatural participa de cenas de narrativas complexas, é vista comumente em adornos de seres supranaturais e de figuras humanas (decorando brincos, narigueiras, colares, toucados e vestes), compõe o cinturão de Ai apaec e partes do corpo de alguns seres supranaturais, além de ser retratada sozinha, em pares ou em grupos maiores, sobre o bojo de vasos cerâmicos e sobre suportes arquitetônicos.

A presença de seres semelhantes pode ser notada em praticamente todas as culturas pré-colombianas, assumindo diversas formas que combinam, principalmente, partes de

²³² Aparentemente, não há, dentre as peças, exemplares referentes à fase V (ou tardia), o que pode significar que durante as mudanças ocorridas na iconografia desta época, as representações de animais da lua tenham cessado.

²³³ Raramente a descrição das peças da coleção do Museu Larco fornece este tipo de informação.

mamíferos (como felinos ou canídeos), aves e serpentes. Entretanto, devido a representações presentes nas culturas mesoamericanas, que combinam partes de serpentes e aves com felinos como jaguares²³⁴, e a imagens provenientes da iconografia chavin, que combinam corpos de serpentes com cabeças de felinos²³⁵, a denominação “serpente felina” tornou-se a mais comumente adotada para este tipo de imagem no contexto andino, assim como no contexto mochica. A suposta “onipresença” da “serpente felina”, está estreitamente ligada com a questão do culto ao “felino pan-andino” e “pan-americano”. Furst, estudioso das culturas pré-colombianas, chega a afirmar que haveria uma relação jaguar/ águia/ serpente que possivelmente teria proveniência no dragão asiático, composto por partes de tigre, ave e serpente. Segundo ele, em toda a América do Sul haveria uma associação semelhante, focada na figura do jaguar (Furst, 1970, 46).

Autores como Lemos (1998), Hocquenghem (1983), Benson (1972), e Lavalée (1970), suportam a idéia da “serpente felina”. Para Danielle Lavalée, estes “*demônios serpentes*” estão intimamente ligados com o animal da lua e com as serpentes bicéfalas²³⁶, sendo que tanto nestas últimas, quanto nas serpentes supranaturais, “*a cabeça da serpente é em realidade a cabeça de um felino*” (Lavalée, 1970, 108). Estranhamente, apesar da imagem da serpente supranatural ser uma das mais conhecidas no âmbito da arte mochica, Lavalée também afirma que, assim como as representações naturalistas de serpentes, imagens que retratam a serpente supranatural como um ser independente seriam “raras”, configurando apenas motivos decorativos. Na visão da autora, seriam numerosas apenas as imagens que as retratam como o cinturão e adornos do personagem Ai apaec. Além disso, segundo seu raciocínio, as serpentes seriam relativamente raras no deserto peruano, e provavelmente os mochicas teriam se inspirado em grandes serpentes que habitam regiões selváticas, como as anacondas amaru (*Eunectes murinus*), assim como nos jaguares, cujo

²³⁴ Como pode ser observado em imagens de “jaguares-serpentes-aves”, presentes nos sítio de Teotihuacán, Ahuizolla, Tula, Chichén Itza e Zacuala (Kubler, 1970).

²³⁵ Como pode ser observado no capítulo II, fig. 3, pp. 40.

²³⁶ A serpente bicéfala constitui uma variação do tema da serpente supranatural, apresentando duas cabeças de mamífero em cada ponta do corpo de ofídio (A serpente supranatural apresenta apenas uma cabeça). Apesar desta similaridade, sentimos a necessidade de tratá-las como dois personagens diferentes, devido às diferentes cenas nas quais participam. Desta forma, as imagens de “serpentes bicéfalas” são analisadas em detalhe e separadamente, no item seguinte.

habitat também é a selva oriental, para compor as imagens da serpente supranatural. As serpentes, assim como Ai apaec, seriam seres “transportados” de culturas que adotam temas selváticos, como a “chavin”, e teriam mantido seus atributos ao serem assimilados pela cultura mochica. Em suas análises sobre a serpente bicéfala, a autora se utiliza de diversos mitos provenientes das regiões de selva da América Central e do Sul (Lavalée, 1970).

Na realidade, as imagens naturalistas de serpentes, embora bem menos numerosas do que as de serpente supranatural, não são incomuns na arte mochica²³⁷. Também não são “raras” as serpentes que habitam a costa peruana. Segundo Espinoza e Icochea (1995) foram identificadas, até 1995, 49 espécies diferentes de serpentes nas regiões que compreendem as províncias de Piura, Lambayeque e La Libertad, áreas de influência e território anteriormente ocupado pelos mochicas. Apesar de reconhecer que serpentes do gênero *Bothrops*, naturais destas áreas, eram retratadas em cenas com a temática do deserto na iconografia mochica, Lavalée prefere dar ênfase à introdução de espécies exógenas na composição dos seres supranaturais, sustentando sua visão sobre o domínio da imagem do jaguar.

Assim como ocorre no caso do animal da lua, e da grande maioria dos seres supranaturais, há discordância entre os autores quanto à composição “felínica” da serpente supranatural. Como comentado anteriormente, Steve Bourget acredita que tanto o animal da lua, quanto a serpente supranatural (a qual ele denomina de “serpente raposa”) seriam compostos por partes destes animais, e não por felinos. Segundo o autor, a “serpente raposa” seria um dos símbolos mais importantes da iconografia mochica, “*representando o poder religioso em seu sentido absoluto... se integrando nos tubérculos modelados*”²³⁸,

²³⁷ Conforme constatamos ao analisar a coleção de artefatos mochicas pertencente ao Museu Larco.

²³⁸ Um tema comum na iconografia mochica, denominado por Bourget de “*tubérculos modelados*”, e descrito no catálogo do Museu Larco como “*cenar do mundo horroroso*”, inclui imagens modeladas em vasos cerâmicos em formato de vegetais diversos (principalmente batatas) mesclando formas animais e humanas, como se estas surgissem dos vegetais. Estas cenas sugerem, provavelmente, o início e origem comum a todos os seres vivos da terra; os seres nascidos do solo fecundado pelo sangue sacrificial. Segundo Larco Hoyle, tais “*idealizações de produtos agrícolas... expressam a relação íntima entre os animais e vegetais, cuja subsistência depende de modo direto da terra*” (Larco Hoyle, 1938, I, 272.). A Serpente supranatural também pode compor este tipo de cena, surgindo dos vegetais. Neste estudo, optamos por não abordarmos a fundo a questão deste tipo de tema, que envolve a relação dos reinos animal e vegetal. Entretanto, apresentamos brevemente um artefato com esta temática, mais à frente no texto (fig. 165, pp. 225).

*habitando o strombo sagrado*²³⁹, *aparecendo nos atributos, vestimentas e armas dos chefes, lhes conferindo poder, atravessando a abóbada celeste em semi-círculo* (como serpente bicéfala), *e se integrando no “tema da apresentação”²⁴⁰ o separando em dois níveis*” (Bourget, 1994, 143).

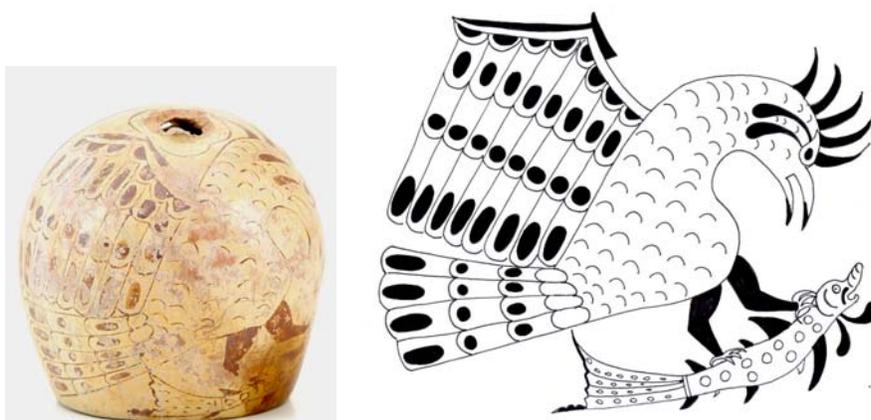
Esta “variedade de formas de apresentação” seria, de acordo com o autor, um desafio para os estudiosos da iconografia mochica; o fato de um ser poder assumir tantas formas dificultaria sua identificação. Em suas palavras, “*o motivo da serpente raposa é um exemplo perfeito deste problema de identificação, variação e transformação. Em diferentes contextos, o animal pode ser representado em sua forma simples (por vezes apresentando a marca da faixa dorsal da raposa), antropomorfa, ou composta e zoomorfa. Em todos estes motivos, podemos reconhecer certas características da cabeça da raposa (orelhas pontudas apontadas para trás, focinho alongado e dentes pontudos), e do corpo da serpente*” (Bourget, 1994, 142). De fato, não há como definir com certeza se personagens com características tão similares como a “serpente supranatural” e a “serpente bicéfala”, são formas assumidas por uma mesma entidade ou ser, ou se seriam personagens diferentes, já que aparecem em contextos diferentes. Entretanto, o que devemos notar nas análises de Bourget, é que, apesar do autor apontar estas similaridades, e propor certas relações coerentes entre estes seres supranaturais, ele mais uma vez estabelece que estes seriam compostos por raposas e serpentes, e que estas características seriam as que permitiriam este tipo de co-relação. Nossas análises demonstram a impossibilidade de tornar a raposa um símbolo de conexão entre estes seres, já que, como veremos abaixo, ela não é o único mamífero a compor a “serpente supranatural”.

Já sobre as serpentes, Bourget, ao contrário de Lavalée, acredita que os mochicas se inspiraram em espécies locais da família dos boídeos, como a *Boa constrictor ortonii*. O

²³⁹ O animal do “*strombo sagrado*” é neste trabalho denominado de “animal da síntese”, um ser supranatural com características de diversos animais, incluindo serpentes e mamíferos, analisado em detalhe mais a frente no texto.

²⁴⁰ Tema bastante conhecido na arte mochica, retratado sobre o bojo de vasos cerâmicos, que envolve cenas de sacrifício de prisioneiros e a apresentação de uma taça com o sangue sacrificial a um personagem masculino. Uma serpente bicéfala separa, como um friso, as cenas de sacrifício em um registro inferior, da cena de apresentação da taça, em um registro superior. Bourget considera e trata a serpente bicéfala e a serpente supranatural como um mesmo personagem, embora com funções diferentes. O “tema da apresentação” é tratado em detalhe neste mesmo capítulo (pp. 195-196).

autor chega a esta conclusão baseado nas manchas escuras em forma de gota que a parecem abaixo dos olhos de algumas imagens de serpentes supranaturais. De fato, as *Boa constrictor ortonii* possuem uma marca escura no canto dos olhos, e esta possibilidade deve ser considerada. Entretanto, devemos observar que na iconografia, manchas idênticas às representadas nos olhos das serpentes supranaturais são encontradas também nas imagens de águia pescadora (*Pandion haliaetus*). Esta ave apresenta manchas escuras abaixo dos olhos na natureza, e na iconografia é quase sempre representada com uma ou duas destas marcas (figs. 101 a e b). Devido à relação da serpente supranatural também com as aves (como será demonstrado abaixo), devemos estar atentos a uma possível presença da águia pescadora nestas composições²⁴¹.



Figs. 101 a e b. (ML008527). Representação naturalista de águia pescadora agarrando peixe. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁴². Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

O estudioso Gerdt Kutscher, diferentemente dos casos citados acima, prefere não especificar quais animais estariam presentes neste tipo de composição, utilizando o termo “demônios serpentes”, para imagens de serpentes com cabeça de mamíferos como canídeos ou felinos (Kutscher, 1954, 60), e do termo “serpentes-cervo demoníacas”, para imagens de serpente com cabeça e chifres de veado, e veados com caudas e língua de serpente (fig. 102).

²⁴¹ Alguns autores, como Benson (1972, 57), crêem que tais marcas sempre estariam se referindo apenas à águia pescadora, e não a qualquer outro animal, como as serpentes.

²⁴² Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 102. Representação de serpente supranatural com cabeça, orelha e chifres de veado, e veados com caudas e língua de serpente, segundo imagem vista em um vaso cerâmico pertencente à uma coleção particular (Berlin MFV VA 48168, Col. Von der Zypen)²⁴³.

Serpentes que apresentam sememas ligados à figura do veado são bem menos freqüentes na iconografia mochica do que imagens compostas por cabeças de felino ou de canídeo²⁴⁴. Hocquenghem (1983), em seu estudo sobre um artefato pertencente à coleção particular de Arthur Baessler (vaso VA 18 223- apresentado anteriormente na figura 26 (pp. 79), expõe suas conclusões sobre um ser por ela denominado de “*veado-serpente-jaguar*”. Este ser, que segundo ela possui corpo de serpente, cabeça de felino e chifres de veado, representaria o ser supranatural denominado *amaru*.

Crônicas dos séculos XVI e XVII, assim como descrições etnográficas²⁴⁵, apontam para a existência de um ser composto por partes de cervídeo, ofídio e felino, denominado de *amaro* ou *amaru*. As análises de Hocquenghem relacionadas ao vaso da coleção Baessler são somente apoiadas neste tipo de informação, desprezando qualquer análise iconográfica. Dentre os dados utilizados por Hocquenghem, estão os escritos deixados pelos padres agustinos (séc. XVI), que descrevem a existência da crença, na região de Huamachuco, de uma “*serpente monstruosa, com cabeça de veado, corpo coberto de pelos e uma cauda dourada*”, associada a períodos de guerra e lutas, denominada de *Chalcochima*. Este ser teria aparecido na época em que os incas Atahualpa e Huascar

²⁴³ Fonte: Kutscher, 1954, 60, prancha 42.

²⁴⁴ Segundo indicam nossas análises (vide gráfico 10, anexo III).

²⁴⁵ Citadas por Hocquenghem (1983).

estavam em guerra. Chalcochima era um dos generais de Atahualpa; ele teria o poder de mudar o destino, transformar pobres em ricos, e unir os céus e a terra (Augustinos, 1560 (ed. 1918); Hocquenghem, 1983, 5). A autora cita também o “lexicon” de São Tomás (séc. XVI), que indica que grandes serpentes, como as da espécie *boa constrictor*, eram relacionadas com seres míticos como “dragões”, os *amaru*. De acordo com São Tomás, os *amaru* eram “serpente dragões” (Santo Tomás, 1560 (ed.1951); Hocquenghem, 1983, 5-6). Ainda segundo Hocquenghem, a crença no *amaru* se faz presente nos dias de hoje na região andina, sendo que o ser mantém suas características ofídicas e felínicas, mas seus chifres não são mais os do cervo, são chifres pertencentes a outros animais, dentre eles os bovinos. Tal fato, na opinião da autora, não mudaria as características simbólicas do ser; o *amaru* se levantaria em tempos de catástrofes naturais e sociais, que resultam em um desequilíbrio das forças da natureza. “*Sua aparição, repentina e violenta, é sinal de mudança, alteração, revolução*” (Hocquenghem, 1983, 6). Estas características seriam as mesmas relacionadas aos “*amaru mochicas*”. Estes seriam não somente as serpentes supranaturais com chifres de veado, mas também as que apresentam uma cabeça de mamífero sem chifres. “*O ser mítico ilustrado no vaso VA 18 223 da coleção particular de A. Baessler, não é a única representação deste tipo. Imagens similares podem ser encontradas em objetos arqueológicos escavados na costa norte peruana... Nestas figuras (figs. 103 a, b e c) o “veado-serpente-jaguar” preserva seus corpo alongado de ofídio, mas os atributos de cervídeo e de felino são acentuados em diferentes graus. Em alguns casos, a figura possui braços e pernas, atributos de um guerreiro humano*” (Hocquenghem, 1983, 4).



Figs. 103 a, b e c. Representações de serpente supranatural com e sem atributos antropomorfos²⁴⁶.

²⁴⁶ Fonte: Hocquenghem, 1983, 5 - 6. Sem referências quanto à coleção.

Como podemos observar na fig. 26 (pp. 79), a forma escultórica do vaso estudado por Hocquenghem apresenta um focinho de formato alongado que não poderia ser atribuído a um felino. Além disso, não há nenhum semema sequer nesta imagem que remeta às representações de felinos, tão pouco às de jaguares. As manchas encontradas no corpo do animal supranatural são similares às vistas na espécie *Boa constrictor ortonii*, como apontado anteriormente²⁴⁷.

Concluindo que o ser denominado de “veado-serpente-jaguar” deve ser associado a *amaru*, Hocquenghem, por sua vez, também analisa os elementos os quais ela acredita compõem este ser separadamente; ou seja: busca estabelecer um significado para a figura do felino, da serpente e do veado. O veado é definido como um animal que “*cumpra papéis dinâmicos*” e está “*em constante mudança... saltando de um lado a outro... estabelecendo uma ligação entre extremos complementares, enfatizando a inseparabilidade contraditória*” (Hocquenghem, 1983, 5). O papel do veado, um herbívoro, presa do jaguar, é considerado um animal símbolo dos “opostos complementares”, de modo que pode transitar entre estes opostos. Desta forma, a autora o “encaixa” na composição do “veado-serpente-jaguar”, já que este ser supranatural, composto por dois “predadores”, teria características “violentas”, que não combinariam com uma imagem de “passividade” e “mansidão”, geralmente atribuída aos herbívoros. Entretanto, apenas à imagem do veado foi dada esta característica de “união de opostos”. Ao jaguar foram enfatizadas apenas características unilaterais geralmente atribuídas aos predadores, ligadas a questões de poder e força.

Sobre o jaguar e a serpente, Hocquenghem expõe que “*há uma relação entre felinos, dos quais o mais importante é o jaguar, e os ancestrais míticos, tanto na iconografia andina e moche, como na mitologia e nos rituais encontrados nas terras altas dos Andes e na floresta tropical. Uma análise do significado simbólico destes animais nos permite associá-los à noção de poder, intelectual (aquela do xamã), físico (aquela do guerreiro e do chefe), e sexual (da natureza e da espécie humana)... Há também uma relação entre ofídios, dos quais a mais importante é a anaconda, e ancestrais míticos. Uma análise do significado simbólico destes animais nos permite associá-los com a imortalidade, a imortalidade da qual o todo se regenera, e reaparece nos ciclos... Presas*

²⁴⁷ Vide página 79.

(dentes caninos) e serpentes são atributos que caracterizam ancestrais míticos na iconografia andina. Elas são representações metonímicas do poder do felino e da imortalidade dos ofídios” (Hocquenghem, 1983, 5). A serpente supranatural, portanto, seria uma entidade que traria em si a combinação de tais atributos, que envolveriam o poder de lidar com o mundo dos espíritos dos xamãs, características agressivas e de poder sexual (supostamente ligadas aos jaguares), além de ser um símbolo da regeneração da natureza e de seus ciclos. “*Presas (dentes caninos) e serpentes são muito provavelmente representações iconográficas do camac; simbolizando o “poder imortal”, que caracteriza a relação entre um criador e suas criaturas, e inspiram medo e respeito*” (Hocquenghem, 1983, 5).

O poder xamânico, a guerra e a sexualidade, mencionados como atributos inerentes à figura do felino (e que conseqüentemente também se fariam presentes na composição simbólica da serpente supranatural), constituem uma afirmação generalista que não encontra eco nos escritos de alguns estudiosos como Patrícia Lyon, cuja visão sobre a supervalorização do suposto “culto ao felino pan-andino” é bastante similar à por nós assumida neste trabalho. Em seu artigo “*Hacia una Interpretación Rigurosa del Arte Antiguo Peruano*”, de 1983, Lyon faz uma crítica à certos “valores” e “associações” ligados aos elementos considerados felínicos, como a questão do poder xamânico, proposta por Hocquenghem.

A associação do felino ao xamã é comumente vista nos estudos relacionados à iconografia pré-colombiana em geral. Tal associação se deve principalmente aos trabalhos realizados por Peter Furst (1968; 1970), que apontam para uma interpretação ligada ao fenômeno do xamanismo no estudo de imagens de seres supranaturais que carregam o semema das “presas cruzadas”, presentes na iconografia mesoamericana. De acordo com Furst, representações de seres como estes não se refeririam a divindades felínicas, e sim aos xamãs, que teriam a habilidade de se transformarem em jaguares. Lyon e Langdom, entretanto, apontam para o fato de que apesar de encontramos de referências etnográficas relacionadas a xamãs que se tornam jaguares nas selvas sul-americanas, devemos observar que em muitos casos, eles também podem se transformar em outros animais (Langdom *apud* Lyon, 1983, 163). “*Colocar tanta ênfase no “xamã jaguar”, descartando os outros animais, é tomar um dado etnográfico fora de seu contexto cultural para comprovar a*

existência no passado remoto de uma outra coisa completamente distinta. Além disso, como aponta o próprio Furst (1968, 147-148), o fato de que xamãs se tornavam jaguares não implica na existência necessariamente, de um culto ao felino” (Lyon, 1983, 163).

Dobkin de Rios (1977), coloca a ênfase do poder xamânico não sobre a figura do jaguar, mas sobre a figura da serpente. A autora afirma que assim como a serpente seria capaz de se defender de seus inimigos com o uso do veneno, o mesmo faria o xamã, que através de seu controle sobre este animal seria capaz de derrotar seus adversários. O fato de a serpente poder mudar de pele, e causar transformações, também seria uma metáfora para a transformação do xamã, capaz de transitar entre mundos diferentes. (Dobkin de Rios, 1977, 556).

Dentre as imagens analisadas para a realização deste trabalho, não foram encontradas representações que relacionem diretamente a serpente supranatural, a serpente, ou o jaguar especificamente, às práticas de xamanismo. Foram observadas apenas 17 imagens classificadas como “curandeiros” ou “xamãs”, que portavam toucados de felino ou vestes com manchas circulares simples, e 11 com toucados de aves. A grande maioria das imagens deste tipo não apresentava nenhum adorno ligado a qualquer animal. Não foram encontradas imagens de animais em sua forma naturalista acompanhando os “xamãs²⁴⁸”. De qualquer forma, é possível dizer que felinos e aves poderiam estar ligados às práticas de xamanismo, já que são vistos em alguns toucados.

Lyon também faz uma crítica às idéias de agressividade, medo e respeito, citadas por Hocquenghem, atribuídas aos felinos e às serpentes supranaturais principalmente através da presença do semema das presas cruzadas²⁴⁹. Em suas palavras: *“A presença de grandes presas cruzadas nas bocas de personagens antropomorfos tem sido submetida a uma interpretação etnocêntrica.... que resulta na atribuição de adjetivos como feroz, demoníaco e aterrador. Estes adjetivos refletem a idéia de que estes seres eram vistos pelas pessoas que acreditavam em sua existência, muito mais como malignos do que bondosos.... Proponho que as idéias de malignidade vem do fato de que, na arte ocidental, presas*

²⁴⁸ Dentre as 99 peças catalogadas como relacionadas à prática do “curandeirismo” ou “xamanismo” no catálogo do acervo Museu Larco.

²⁴⁹ Lyon também nota que são vários os animais presentes na iconografia pré-colombiana em geral que apresentam dentes caninos, idéia que defendemos neste trabalho, em relação à cultura mochica.

grandes são utilizadas para simbolizar aspectos bestiais, aos quais associamos um valor negativo.... Em muitos casos, e sempre no caso da arte chavin, o personagem com presas cruzadas não tem nenhuma outra indicação de ferocidade. Ao contrário, se encontra associado a coisas inofensivas, como plantas e conchas do mar... na arte paracas, encontramos bocas representadas normalmente sem dentes, e como que sorrindo... apesar de sua aparência amistosa aos nossos olhos, estes seres tão amáveis são representados com freqüência empunhando uma arma e/ ou uma cabeça troféu. Estes elementos provavelmente proporcionam uma melhor indicação do temperamento do ser representado do que a expressão em seu rosto” (Lyon, 1983 , 168-169). Na arte mochica constatamos que, da mesma forma, nem sempre animais supranaturais ou retratados de forma naturalista, que trazem o semema das presas cruzadas, estão associados com atos violentos. Muitas vezes, não há nada em suas composições, ou na composição das cenas em que estão inseridos, que indiquem qualquer elemento agressivo, como pode ser observado nas diversas imagens de artefatos apresentados neste trabalho. Não há nenhuma atitude agressiva envolvida na postura e no comportamento demonstrado pelas serpentes bicéfalas (a serem analisadas abaixo), ou nas imagens de animais da lua que portam este semema, por exemplo. Este é o mesmo caso da grande maioria das imagens de serpentes supranaturais aqui em estudo. A maioria das vezes em que serpentes supranaturais estão envolvidas em cenas de violência, são as que estas figuram como o cinturão do personagem Ai apaec, em suas inúmeras cenas de luta.

Todas as imagens de serpentes supranaturais presentes em nosso banco de dados pertencem a artefatos da coleção do Museu Larco²⁵⁰. No catálogo do museu, a descrição “serpentes com cabeça de felino”, é utilizada na grande maioria dos casos. Uma menor parte é denominada apenas de “serpentes”. Algumas recebem descrições particulares, como “serpente com orelhas de felino”, “serpente com cabeça e patas de veado”, “serpente com cabeça e patas de cervídeo”, e “serpente com crista e presas”. Uma delas recebe a curiosa descrição de “serpente com cabeça de felino ou de raposa”. Há ainda 11 artefatos que

²⁵⁰ Neste estudo, demos preferência às imagens de serpentes supranaturais como um ser individual, deixando de lado as representações desta como cinturão de Ai apaec, ou como adornos. Não foi percebida nenhuma preferência por algum tipo de representação específica da serpente supranatural ao longo do tempo, na cultura mochica. Apesar da quantidade de peças com datação ser pequena em relação ao total de peças analisadas, não foram notados quaisquer padrões neste sentido.

representam instrumentos musicais de sopro, classificados como “trompetes”, moldados de forma a terem a haste como o corpo da serpente supranatural, e a cabeça como o orifício por onde sai o ar do instrumento. Destas, 9 são descritas como “serpente com cabeça de raposa”, e o restante apenas como “serpente”.

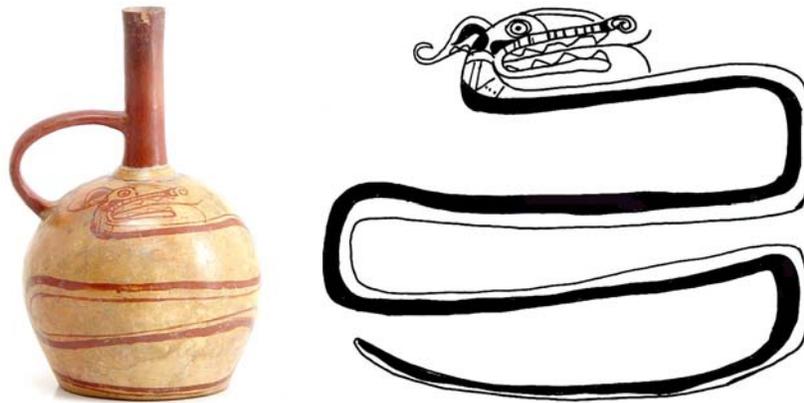
Constamos que, em um total de 146 imagens analisadas²⁵¹, 68 apresentam focinhos alongados de canídeos, enquanto que apenas 32 apresentam algum semema ligado às imagens de felinos, sendo que 8 são representadas com manchas circulares sobre o corpo da serpente, 13 com manchas longelíneas próprias às imagens de felinos de pequeno porte, e apenas 5 possuem manchas similares às do jaguar (como pode ser observado na figura 104, que possui uma cabeça de felino e manchas circulares com um ponto ao centro). Em 11 representações temos imagens da serpente supranatural com o semema da faixa dorsal, associada às raposas ou aos pumas. Destas, 10 possuem um focinho alongado de um canídeo (como pode ser visto nas figuras 105 a e b), e duas apresentam focinhos que não puderam ser corretamente identificados. Em apenas uma das imagens, a serpente supranatural é retratada com braços e pernas humanos (figs. 106 a e b).



Fig. 104. (ML003580). Representação de “serpente supranatural”, com padrões de manchas de jaguar. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵².

²⁵¹ Vide gráfico 10 (anexo III) no qual podem ser observados todos os sememas presentes nas imagens analisadas referentes a este personagem. Em diversos casos, vários destes sememas se combinam em apenas uma imagem, conforme será demonstrado ao longo deste tópico.

²⁵² Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 283.



Figs. 105 a e b. (ML003550). Representação de “serpente supranatural”, com o semema da “faixa dorsal” e focinho alongado. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵³. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Figs. 106 a e b. (ML003550). Representação de “serpente supranatural”, com padrões de manchas de *Boa constrictor ortonii* e pés e mãos humanos. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵⁴. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Algumas imagens trazem combinações entre sememas de felino e canídeos, como padrões de manchas de felinos e faixas dorsais. As figuras 107 a e b apresentam um vaso cerâmico com duas representações de serpentes supranaturais de cada lado. Uma delas possui uma combinação do semema da “faixa dorsal” com manchas longelíneas. Do outro

²⁵³ Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

²⁵⁴ Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

lado, há também a presença da faixa dorsal, além de um padrão de manchas de jaguar mesclado a manchas longelíneas em forma de “oito”. Já nas figuras 108 a e b, observa-se uma serpente com manchas longelíneas sobre o corpo, cabeça de canídeo e duas manchas em forma de gota próximas aos olhos, possivelmente ligadas às águias pescadoras, além de braços e mãos humanos.



Figs. 107 a e b. (ML003567). Representação de “serpentes supranaturais”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵⁵. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

²⁵⁵ Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 108 a e b. (ML003583). Representação de “serpente supranatural”, com cabeça de canídeo e manchas longelíneas. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵⁶.

Representações como estas nos remetem mais uma vez à estreita relação entre canídeos e felinos e destes com os répteis, na concepção mochica. Foi verificada também a existência de vasos com representações de raposas com a cauda enrolada como uma serpente (fig. 109). Estas imagens parecem se referir a uma forma de apresentação serpente supranatural, já que trazem os mesmos atributos.

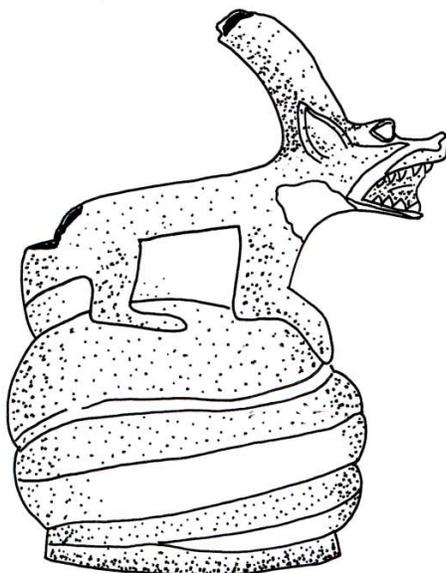


Fig. 109. (ML008042). Representação de raposa com a cauda enrolada como uma serpente ao redor do corpo do vaso. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Ilustração da autora.

²⁵⁶ Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Conforme comentado, além da relação mamífero/ réptil, algumas imagens da serpente supranatural propõe também uma relação com as aves. Manchas em forma de gota, prováveis marcas de águia pescadora, aparecem próximas aos olhos de 7 das imagens analisadas (como pode ser visto nas figuras 106 a e b, e 108 a e b, acima). Foram encontrados também dois vasos cerâmicos retratando serpentes com cabeças de aves. No artefato demonstrado na figura 110, podemos observar que as cabeças de aves apresentam também manchas próximas aos olhos, e sobre a cabeça das aves, há estilizações de padrões comumente encontrados nas cabeças das águias pescadoras. Ao longo do corpo, são observadas manchas circulares. Estas manchas podem se referir aos felinos, mas devemos notar que na natureza, por vezes as águias pescadoras apresentam pequenas manchas sobre o peito.



Fig. 110. Representação de “serpente supranatural” com cabeça de ave. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵⁷.

²⁵⁷ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 16.

A “Serpente Bicéfala”



Fig. 111. (ML002323). Representação de “serpente bicéfala” com cabeça de mamífero, ao redor e acima de Ai apaec, que aparece segurando instrumentos ligados à agricultura. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁵⁸.

Conforme comentado, é difícil estabelecer se a serpente bicéfala constitui apenas uma “forma de apresentação” da serpente supranatural, ou se seria uma entidade diferenciada, já que é retratada geralmente em outros contextos. Diferentemente da serpente supranatural, a serpente bicéfala está quase sempre relacionada com cenas celestes, assim como o animal da lua, e cumpre um papel possivelmente ligado à Via Láctea, e/ou aos arco-íris.

Autores como Lavalée (1970), Bourget (1994) e Alva Meneses (2006), apontam também para a carga simbólica de “fertilidade” associada a esta figura. Segundo Alva Meneses, “o arco bicéfalo..., o arco íris e a Via Láctea, aparecem então como halo fecundador, e a chuva que provém das estrelas e desce sobre a montanha fertilizando a terra” (Alva Meneses, 2006, 152). Para o autor, a Via Láctea seria uma espécie de metáfora para uma “chuva noturna”, pois suas milhares de estrelas seriam semelhantes às gotas de chuva, e a própria Via Láctea seria um “rio” celeste. Desta forma, a serpente bicéfala traria em si, aspectos dos céus noturno e diurno, ligados à fertilidade trazida pelas chuvas. Bourget considera a serpente bicéfala seria como um ícone “polissêmico”, combinando o simbolismo da noite e das estrelas, do dia e da chuva” (Bourget, 1994, 76).

²⁵⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

A questão da fertilidade é sugerida na peça apresentada na figura 111 (acima), na qual a serpente bicéfala aparece como um arco sobre Ai apaec, que por sua vez traz nas mãos instrumentos agrícolas.

Apesar de assumir que tais características “opostas” (noite/dia) estariam unidas em um mesmo ser, Bourget segue sua análise ligando as imagens da serpente bicéfala à um único animal somente, a raposa. Sua carga simbólica poderia ser múltipla, mas os animais presentes em sua composição deveriam ser sempre os mesmos. Já Lavalée segue assumindo sua posição quanto à onipresença dos felinos na iconografia mochica, porém em um esforço para conectar a imagem da serpente bicéfala apenas ao felino “pan-andino”, que segundo seu ponto de vista, possui características simbólicas ligadas somente ao âmbito noturno, a autora afirma que *“a serpente bicéfala representa a água, a chuva e por extensão a fertilidade em geral. Associada a outros elementos, ela acompanha a divindade com presas de felino (Ai apaec), e simboliza seu poder fecundador”* (Lavalée, 1970, 11). A lua e a noite seriam ligados à fertilidade, e não o dia e o sol, cujo *“calor tórrido”* seria prejudicial às plantações no deserto costeiro. Sendo assim, a divindade do “felino lunar”, estaria presente também na serpente bicéfala, demonstrando seu aspecto “fecundador”. Idéias ligadas ao “dia” e ao “arco-íris” são descartadas, a fim de que não haja possibilidade da figura do felino apresentar aspectos “ambíguos” ou uma união de aspectos opostos neste sentido.

A imagem do felino pan-andino neste tipo de composição é também reforçada por Lemos (1998), que cita o mito de “Qoa” (denominado também como “Qoacha” ou “Titi”), conhecido especialmente nas regiões sul dos Andes, como Peru e Bolívia. Qoa era o nome de um *“felino sobrenatural que se deslocava no ar, voando entre brumas e nuvens, perto dos mananciais, dos olhos d’água, lançando raios pelos olhos e provocando trovões. Com sua força conseguia deslocar o arco-íris e sua urina divina se transformava em chuva... Essa representação do felino-jaguar ainda é muito comum no imaginário andino e se reflete na sua cultura até os dias atuais, através do folclore ou de outras manifestações festivas”* (Lemos, 1998).

Os principais mitos envolvendo as serpentes bicéfalas ligadas à fertilidade e às chuvas são provenientes da região amazônica²⁵⁹. Há diversos mitos envolvendo seres semelhantes no pensamento pré-colombiano em geral. Entretanto, estes mitos possuem em comum apenas o fato de apresentarem figuras de serpentes com duas cabeças; imagens de felinos ou jaguares não estão necessariamente envolvidas nestas composições. Lavalée levantou 11 mitos de diversas culturas de regiões da Mesoamérica, da Bacia Amazônica e dos Andes, a fim de estabelecer quais seriam as características simbólicas da serpente bicéfala. Em todos estes mitos, apenas a figura de um animal com corpo de serpente e duas cabeças é o fator de ligação. A autora apenas faz menção à presença de serpentes bicéfalas com cabeças de jaguares, quando cita as imagens provenientes da iconografia chavin. Dentre diversos destes mitos, a imagem da serpente bicéfala é ligada a outros fatores simbólicos; no mito huasteca (costa do golfo do México), ela estaria relacionada à terra; na visão maia, ela seria o “arco celeste” (ou “dragão celeste”); segundo os calchaqui (noroeste da Argentina) ela representaria um raio; já os Huichol, do norte do México, a associam ao mar (Lavalée, 1970, 109-110).

De fato, conforme comentado, é muito provável que a serpente bicéfala esteja realmente ligada a esta idéia da fertilidade também na mentalidade mochica, já que são comuns as imagens de Ai apaec segurando ferramentas agrícolas ou plantas, tendo a serpente bicéfala sobre sua cabeça (como visto na fig. 111, acima). São também muito numerosas imagens onde a serpente bicéfala aparece sobre uma montanha, local onde são realizados sacrifícios que teriam por função, muito provavelmente, assegurar a fertilidade na terra. Na figura 112 podemos observá-la neste contexto, com Ai apaec sentado logo abaixo dos picos da montanha, em uma espécie de templo decorado por símbolos escalonados. Devemos notar, entretanto, que da mesma forma que é constatado uma semelhança do valor simbólico atribuído à serpente bicéfala, entre culturas amazônicas e da costa peruana, autores como Lavalée e Lemos transportam a imagem do jaguar, como que automaticamente, para interpretação destas imagens.

²⁵⁹ “Na Amazônia e no altiplano peruano, a serpente bicéfala... traz a chuva e fecunda a terra... Na Guiana, o espírito das águas toma a forma de uma serpente gigantesca... Entre os Huioto da Amazônia peruana, o pensamento religioso é dominado pela presença da “serpente d’água”- Nora Buinanima – um dos aspectos do deus da tempestade, considerado como divindade que traz as chuvas... Entre os Olmaguas (também da Amazônia peruana), Mim Waso é a “grande serpente d’água”, que traz as chuvas” (Lavalée, 1970, 109).



Fig. 112. Representação de “serpente bicéfala” com cabeça de mamífero, ao redor e acima de Ai apaec, sobre a imagem de uma montanha²⁶⁰.

Alva Meneses aponta para o fato de que existem serpentes bicéfalas compostas por animais diversos, como abutres, morcegos e peixes. Ao analisar a iconografia presente em um artefato proveniente da tumba do Velho Senhor de Sipán, o autor verifica a existência de três serpentes bicéfalas sobre um estandarte, acima, no meio e abaixo de uma figura antropomorfa erguida. No contexto proposto pela composição, Alva Meneses lê a imagem de forma que a serpente bicéfala com cabeça de morcego represente os céus noturnos (pois este voa entre as estrelas), as com cabeça de abutre, as chuvas e os arco-íris, e as com cabeça de peixe, os rios. (Alva Meneses, 2006, 154).

Dentre as peças analisadas²⁶¹, encontramos uma grande quantidade de serpentes bicéfalas com cabeças de mamífero de difícil definição. Algumas destas mesclam de tal modo o formato da cabeça e da boca da serpente com as de um mamífero, que se torna difícil identificar o formato do focinho dos mesmos. Fomos capazes de definir apenas duas peças nas quais as cabeças são claramente as de um canídeo. Estas peças apresentam serpentes bicéfalas em forma de uma embarcação de totora²⁶², como pode ser observado na

²⁶⁰ Fonte: Alva, 2006, 153.

²⁶¹ Dentre os artefatos datados da coleção (que contém imagens de serpentes bicéfalas) encontramos peças provenientes das fases III, IV e V (Mochica Médio e Tardio). A grande maioria das peças analisadas, entretanto, não apresentava dados cronológicos. No gráfico 11 (anexo III) podem ser observados todos os sememas presentes nas imagens analisadas referentes a este personagem. Em diversos casos, vários destes sememas se combinam em apenas uma imagem, conforme será demonstrado ao longo deste tópico.

²⁶² Embarcações confeccionadas com fibras provenientes da planta de mesmo nome (totora- *Schoenoplectus californicus*), comumente utilizadas até os dias de hoje para navegação e pesca na costa peruana do pacífico.

figura 113. Tais representações de “totoras bicéfalas” são comuns na iconografia mochica, e remetem aos mitos ligados às águas, mares e rios, como apontou a análise de Alva Meneses citada acima.



Fig. 113. (ML003201). Representação de barco em formato de “serpente bicéfala” com cabeça de mamífero. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁶³.

Apenas uma imagem foi identificada como portando cabeças de felino (fig. 114). Nesta, são vistas manchas longelíneas sobre o corpo da serpente, e manchas circulares no fundo da cena. Estas manchas circulares podem tanto se referir às manchas de felinos como às estrelas, geralmente representadas desta forma. Em apenas duas imagens foram identificadas manchas circulares como estas, sobre o corpo da serpente. Em outras duas foram identificadas faixas dorsais. Algumas destas (como a apresentada nas figuras 115 a e b) trazem também um personagem antropomorfo com as mãos elevadas aos céus noturnos, logo abaixo da imagem da serpente bicéfala.

²⁶³ Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 301.



Fig. 114. (ML003153). Representação de “serpente bicéfala”, segurada ao alto por Ai apaec. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁶⁴.



Figs. 115 a e b. (ML003156). Representação de “serpente bicéfala” sob uma figura antropomorfa que eleva as mãos aos céus noturnos. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁶⁵.

Não foram identificados sememas ligados a outros mamíferos dentre as peças analisadas, além dos referentes aos canídeos e felinos. Entretanto, o Museu Larco possui um artefato cerâmico mochica em formato de um “pinípede bicéfalo” (fig. 116). Embora a representação não possua um corpo de serpente, o fato de esta apresentar duas cabeças, uma em cada ponta do corpo, pode relacioná-la direta ou indiretamente às imagens aqui em análise.

²⁶⁴ Fonte: Larco Hoyle, 1938, I, 285.

²⁶⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 116. (ML008441). Representação de “pinípede bicéfalo”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁶⁶.

Na grande maioria das representações a serpente bicéfala é retratada com um padrão “triangular” sobre o corpo (como pode ser visto nas figuras 111, 112, 113 e 115 a e b). Alguns répteis, como as iguanas (*Iguana iguana*), apresentam um padrão bastante similar na natureza (sobre o dorso, cauda e cabeça). Na iconografia, entretanto, nem sempre este padrão é retratado, sendo observado raramente em algumas representações naturalistas (fig. 117). Padrões similares também são encontrados em algumas imagens de animais aquáticos, como sugerem as de cavalos marinhos encontradas em diversos artefatos recuperados nas tumbas do sítio de Sipán (Alva Meneses, 2006)²⁶⁷, e em algumas imagens de peixes. Por vezes também o mesmo padrão ocorre sobre a cabeça de representações de águias pescadoras. Sendo assim, não há como afirmar com exatidão a que animal se refere este semema de “padrões triangulares” em particular.



Fig. 117. Representação naturalista de iguana. Notam-se os padrões de “triangulares” sobre o dorso do animal. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁶⁸.

²⁶⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

²⁶⁷ Na figura 99 (pp. 150), na qual uma possível representação do animal da lua é unida iconograficamente a uma cauda de cavalo marinho, é possível também observar este padrão.

²⁶⁸ Fonte: Larco Hoyle, 1938, I, 82.

O “Animal da Síntese”



Figs. 118 a e b. (MAE 3575). Representações de “animais da síntese”. Peça pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

A escolha do termo “animal da síntese” foi baseada na identificação dos inúmeros sememas presentes na composição de diversas manifestações relacionadas a este personagem. Estes sememas apresentam uma variedade muito grande, e podem ser relacionados a diferentes espécies como moluscos, peixes, diversos mamíferos terrestres, répteis e aves. Sua imagem pode ser considerada um símbolo que por si só retrata os principais conceitos presentes na cosmovisão mochica como um todo.

Os animais da síntese podem figurar em cenas complexas representadas sobre o bojo dos vasos cerâmicos, mas geralmente são retratados sozinhos, em pares, ou em grupos maiores em meio à ambientes naturais, como o deserto. Sua presença por si só é bastante forte; a mensagem contida no símbolo do animal da síntese traz em si a complexidade das relações entre as espécies na natureza. *“Na iconografia mochica representa-se, freqüentemente, a imagem de uma criatura quimérica que emerge de um caracol e tem características mistas de serpente, cavalo marinho, raposa, tatu e águia, símbolo da origem comum e da interdependência das diferentes formas de vida. Essa concepção*

tornou-se tangível na natureza graças à variada fauna da região, que possibilitou, de fato, encontrarem-se relações entre os diferentes seres” (Alva Meneses, 2006, 145).

A complexidade simbólica deste personagem parece não encontrar eco em mitos pré-colombianos. Dentre os autores pesquisados, apenas Lavalée se arrisca a fazer algumas co-relações distantes, como a comparação com mitos asiáticos²⁶⁹, e uma possível relação com o simbolismo dado às conchas do gênero *Strombus* no México²⁷⁰. Na ausência de mitos, historiografia, ou de dados etnográficos que poderiam ser relacionados com o animal da síntese, a maioria dos autores prefere ligar sua imagem à de outros seres supranaturais, considerando-o como possíveis “manifestações” do animal da lua, da serpente supranatural, ou da serpente bicéfala, cujas imagens possibilitam interpretações baseadas em diversos mitos americanos.

A própria Lavalée liga o animal da síntese ao animal da lua, sendo que estes dois seres seriam manifestações de uma “divindade felino lunar²⁷¹”. Bourget crê em uma relação estreita dos animais da síntese com as serpentes supranaturais e bicéfalas. Larco Hoyle o denomina de “*monstro strombo*”, e de “*demônio bicéfalo*”, ligando-a neste caso, também com as representações da serpente bicéfala (Larco Hoyle, 1938, 282- 324).

²⁶⁹ Lavalée considera que o animal da síntese era um “*outro aspecto da divindade lunar felina da fecundidade*” (Lavalée, 1970, 122). A autora cita o trabalho de Rouget, que em um estudo sobre o simbolismo das conchas (frequentemente representadas sobre o dorso deste personagem), aponta para o fato de que na Ásia e na Oceania, estas seriam sempre ligadas a uma gama de temas simbólicos complexos cujos principais aspectos a relacionariam à água, à umidade e à fertilidade. Desta forma, o animal da síntese possuiria um caráter “*fecundador*” (Rouget *apud* Lavalée, 1970, 122).

²⁷⁰ A autora considera que todos os sememas de conchas gastrópodes retratados sobre o corpo do animal da síntese sejam relativos às conchas do gênero *Strombus*. Desta forma, ela afirma que “*no México, a concha é associada a Quetzalcoatl, considerada como o criador dos homens. Ela também é associada ao deus das chuvas Tlaloc, e utilizada pelos sacerdotes para provocar chuvas, Enfim... a concha marinha é o símbolo de Tecciztecatl “aquele da concha”, deus da lua*” (Lavalée, 1970, 122).

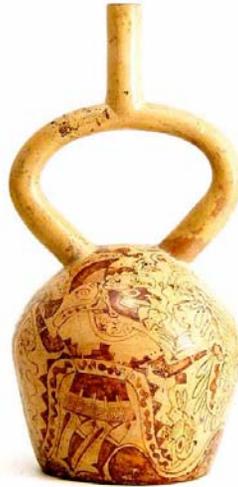
²⁷¹ Lavalée separa as manifestações do animal da síntese em duas categorias: “com concha *Strombus*” e “sem concha *Strombus*”. As imagens sem a concha *Strombus* seriam outras formas de apresentação do animal da lua, descritas como “*um mostro felino com serpente*”. As que portam o semema da concha são consideradas também manifestações da divindade felino lunar, mas que poderiam, em algumas ocasiões, ser ligadas às serpentes bicéfalas, pois por vezes o animal da síntese apresenta também uma cabeça presa à cauda. (Lavalée, 1970, 121-122).

Devido à grande quantidade de formas de manifestação deste personagem, autores como Larco Hoyle (1938), Kutscher (1954) e Lavalée (1970)²⁷² o “separam” em dois seres diferentes; os que trazem em sua composição o semema da concha, e os que não o apresentam. Este é o mesmo caso das denominações dadas às imagens deste tipo no catálogo do Museu Larco²⁷³. Entretanto, esta diversidade de formas de apresentação está na própria essência do que representa o animal da síntese: a multiplicidade de formas de vida da natureza, e suas inúmeras inter-relações. Na peça vistas nas figuras 119 a e b, podemos observar que de um lado, o animal da síntese porta o semema da concha gastrópode, e do outro, onde a mesma cena é retratada, ele figura sem este semema²⁷⁴.

²⁷² Para Kutscher, as imagens com o semema da concha são “*caracóis supranaturais*” enquanto que as que não o apresentam, são consideradas imagens naturalistas de iguanas (Kutscher, 1954, 48). Já para Larco Hoyle existiriam os “*monstros strombos*”, e os “*demônios bicéfalos*”, sendo que estes últimos não apresentariam o semema da concha (Larco Hoyle, 1938, 282- 324).

²⁷³ As imagens com o semema da concha gastrópode são denominadas, em geral, de “*serpente bicéfala com corpo de caracol marinho*”, enquanto que as que não portam este semema são denominadas geralmente de “*dragão*”.

²⁷⁴ Sobre as imagens bidimensionais mochicas realizadas sobre o bojo de vasos cerâmicos em alça estribo, podemos afirmar que, de forma geral, estas se dividem em três diferentes tipos: as que uma figura ou cena é representada em apenas um dos lados do vaso (sendo o outro geralmente pintado em cor sólida); as que uma mesma figura, ou cena, é repetida nos dois lados de um mesmo vaso, e as que apresentam cenas (que variam em grau de complexidade) pintadas sobre todo o corpo do vaso, por toda sua volta. A representação da mesma cena, ou figura, nos dois lados de um mesmo vaso, é bastante comum. Por vezes, há modificações mínimas entre as representações, mas de fato, elas sempre apresentam uma espécie de “repetição” do que é visto do outro lado. Uma mesma cena de luta está retratada nos dois lados do vaso em questão (figs. 119 a e b), indicando que há a repetição dos mesmos personagens: Ai apaec e o animal da síntese. As modificações na inclusão de diferentes sememas na composição destes demonstra a diversidade das formas de apresentação dos mesmos.



Figs. 119 a e b. (ML00345). Representação de cena, repetida nos dois lados do mesmo vaso, na qual o “animal da síntese” é agarrado pelo rabo por Ai apaec, que porta em uma das mãos uma faca sacrificial. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁷⁵. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

A diversidade também está exposta nas próprias conclusões dos autores sobre a composição dos animais da síntese. Larco Hoyle, em uma análise sobre a peça apresentada nas figuras 119 a e b (acima), afirma que estes “*monstros strombus*” seriam “*gênios malignos*” compostos por “*uma cabeça de rara e de feroz morfologia, com características que não se encaixam em nenhum animal terrestre. A boca aberta deixa pender entre suas pontudas presas uma língua grossa, parecida com as dos bovídeos, o nariz é quadrado, e*

²⁷⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

está dotado de grandes antenas de molusco. Abaixo da mandíbula inferior se destacam espinhos em grande quantidade, como uma barba. As garras são potentíssimas, incrustadas em membros de quadrúpede...” (Larco Hoyle, 1938, 328). Kutscher vê no que ele denomina de “*caracóis supranaturais*” uma estreita relação com imagens de iguanas (Kutscher, 1954, 48). Alva Meneses enxerga nesta figura sememas de raposas, tatus e cavalos marinhos, como citado acima. Klein nomeia os animais da concha como “*jaguares divinizados*” (Klein, 1967, 107). Para Lavalée “*o mostro com corpo de felino em uma concha strombus se transforma*” ou seja: se apresenta de formas diversas ao longo do tempo (Lavalée, 1970, 95)²⁷⁶.

Como comentado no capítulo II, a questão dos pares de opostos, dentro do âmbito da cosmovisão andina, está imbuída também de uma realidade que engloba fatores de “unicidade” e de “multiplicidade”. O animal da síntese simboliza tanto a “unicidade” (já que sua imagem é de um ser único e independente), como a “multiplicidade”, pois além de possuir inúmeras formas de apresentação, é composto também por diversas espécies de animais, retratando a grande variedade da natureza. O conceito de “dualidade” também é expresso nas relações entre pares de opostos complementares contidos neste tipo de imagem, tais como o “par” macio/ duro (simbolizado por exemplo, pelas relações entre animais sem ossos, como o caracol, e animais vertebrados presentes nas composições, e pela própria concha, que por si só já apresenta estes valores²⁷⁷), o “par” água/ terra (simbolizado pelas relações entre animais terrestres (como mamíferos) e de meios aquáticos (como as conchas); as relações terra/ ar, ou água/ ar (quando há a presença de animais ligados à estes meios combinados com sememas de aves), entre outros. Conceitos pares também podem ser notados em composições como as das figuras 119 a e b, pois de um lado temos a presença do concha gastrópode no corpo do personagem, e do outro não.

²⁷⁶ De acordo com Lavalée, as representações de animais da síntese são mais frequentes nas fases IV e V (ou mochica Tardio). Nestas fases, haveria uma maior complexidade de elementos diferentes na formação do corpo destes personagens. Nossas análises concordam com uma maior frequência da presença do animal da síntese nestas últimas fases. Apesar de obtermos poucas peças datadas como pertencentes às fases II e III (Mochica Inicial e Médio), notamos que os elementos relacionados a sememas de moluscos (como a própria concha) só foram encontradas em peças das fases IV e V (Tardia). Entretanto, sememas relacionados a mamíferos, répteis e aves se fazem presentes também nestas fases anteriores. Os sememas presentes neste tipo de representação são apresentados no gráfico 12 (anexo III).

²⁷⁷ Presentes no corpo mole do animal que habita a concha, e na dureza desta última.

Creemos, através de nossas análises, que muitas das conchas gastrópodes retratadas nas sobre o dorso das imagens de animais da síntese refiram-se às do gênero *Strombus*, devido a seu formato característico. As figuras 118 a e b (apresentadas no início deste tópico) e 120 trazem imagens deste tipo, onde é possível observar conchas que por seu formato arredondado nas extremidades, talvez se refiram à espécie *Strombus Galeatus* (fig. 121). Já representações como as pintadas sobre o toucado da imagem da figura 122 trazem uma concha de formato diferente, muito mais próximo aos das conchas de caracóis de rio, como os do gênero *Scutalus* (fig. 123).



Fig. 120. (ML00395). Representação de “animal da síntese”, portando uma concha do gênero *Strombus*. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁷⁸.



Fig. 121. *Strombus Galeatus*. Imagem cedida por Alva Meneses.

²⁷⁸ Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 326.

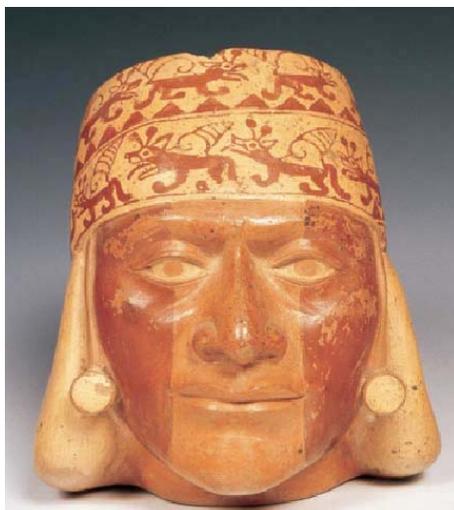


Fig. 122. (ML01358). Sobre o toucado da figura antropomorfa, representações de “animal da síntese”, portando uma concha do gênero *Scutalus*. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁷⁹.



Fig. 123. Caracol do gênero *Scutalus*. Imagem cedida por Alva Meneses.

As conchas do gênero *Strombus*, conforme comentado anteriormente²⁸⁰, possuiriam, em geral, um caráter simbólico ligado principalmente à questão do “masculino”, enquanto que conchas bivalves, com as quais eram constantemente encontradas em contextos de oferendas, possuiriam um caráter predominantemente “feminino” (Alva Meneses, 2006,152). No caso do animal da síntese, entretanto, não identificamos nenhum elemento ou semema “predominantemente feminino” ou “masculino”. É difícil estabelecer se esta questão estaria ligada ao conjunto de significados simbólicos deste personagem, e se a concha do gênero *Strombus*, expressaria neste caso

²⁷⁹ Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 100.

²⁸⁰ Capítulo II, pp. 44.

uma imagem masculina, já que não encontramos elementos como as conchas bivalves, que poderiam compor este “par de opostos complementar”.

A grande mescla de elementos na composição das imagens de animais da síntese foi confirmada por nossas análises. Sememas ligados aos felinos foram encontradas em 23 das imagens estudadas²⁸¹. Nas figuras 119 a e b, e 120, podem ser observadas manchas de formato longilíneo sobre o corpo dos personagens. Já a imagem das figuras 124 a e b apresenta um padrão de manchas circulares com um ponto no centro, ligado aos jaguares (este padrão foi encontrado em seis das peças analisadas). Nesta mesma imagem, inclusive, é possível também identificar sememas de penas de aves sobre o dorso do personagem, além de manchas em forma de gota abaixo dos olhos, como as das águias pescadoras. A cauda termina em forma de serpente supranatural, e sobre os dois focinhos de canídeo (o da cauda e o da cabeça) estão representados padrões de volutas escalonadas.



Figs. 124 a e b. (ML003668). Representação de “animal da síntese”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁸². Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Sememas ligados às serpentes são muito frequentes. 80 imagens apresentam alguma característica ligada a elas. Além de poderem apresentar “caudas de serpente supranatural”, o próprio corpo do animal da concha pode assumir o formato do de uma serpente. A

²⁸¹ Vide gráfico 12 (anexo III).

²⁸² Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

imagem retratada nas figuras 125 a e b, por exemplo, se apresenta desta forma, com um corpo fino e alongado, além de possuir também uma cauda de “serpente supranatural”, manchas de jaguar sobre as pernas e patas, e padrões triangulares sobre o dorso.



Fig. 125 a e b. (ML003655). Representação de “animal da síntese”, com o corpo fino e alongado, manchas de jaguar nas patas, e cauda em formato de “serpente supranatural”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁸³. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

Já os sememas ligados aos moluscos (seja através da presença da concha, ou de “antenas” e “apêndices” sobre a cabeça), estão presentes em 62 imagens no total. Sememas de aves, como manchas escuras ao lado dos olhos, ou penas sobre o corpo, foram observados em 24 peças. A “faixa dorsal” foi vista em 17 representações. A figura 126 apresenta uma peça com imagens de quimeras compostas por corpos de raposas, com sua característica faixa dorsal, sememas de moluscos sob a forma de conchas e antenas sobre o focinho e cabeça e garras nas patas.

²⁸³ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 126 (ML003952). Representação de “animal da síntese”, com o corpo de raposa, concha gastrópode sobre o dorso, patas com garras e apêndices sobre a cabeça e focinho. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Ilustração da autora.

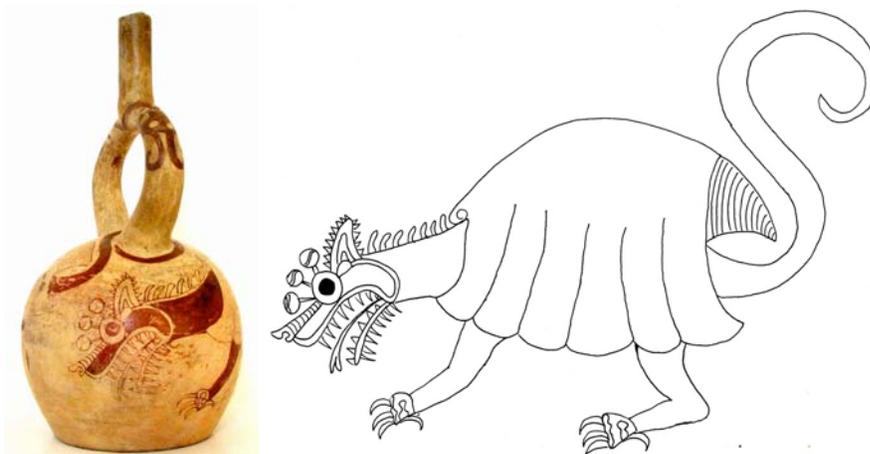
Em diversas imagens notamos a presença destas “garras”. Alguns autores como Alva Meneses, crêem que estas garras possam estar relacionadas a animais cavadores, como os tatus (Alva Meneses, 2006, 145). De fato, a imagem de um animal em uma concha lembra o tatu em sua carapaça. Imagens como as das figuras 118 a e b (pp. 174), possuem garras em um formato similar aos dos tatus na natureza. Tatus da espécie *Chaetophractus villosus* podem hoje ser encontrados no atual departamento de Lambayeque, área anteriormente ocupada pelos mochicas (Abott, 2002). Na figura 127, é possível observar o formato característico das garras do animal. Como não foi encontrada nenhuma imagem naturalista de tatu em nossa pesquisa, não podemos fazer comparações iconográficas de sememas neste sentido. Entretanto, devemos notar também que a imagem vista nas figuras

124 a e b traz sobre o corpo padrões verticais de “listas” negras semelhantes às encontradas nesta espécie de tatu.



Fig. 127. *Chaetophractus villosus* (“tatu peludo”)²⁸⁴.

Nem todas as imagens que possuem garras, entretanto, podem ser conectadas diretamente aos tatus. Algumas representações, como visto nas figuras 128 a e b, possuem garras que seguem o formato das encontradas em aves de rapina, como as águias pescadoras²⁸⁵.



Figs. 128 a e b. (MAE 3574). Representação de “animal da síntese”, com garras de ave de rapina. Peça pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

²⁸⁴ Fonte: Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: <http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/index.html>. Acesso em: 28 de Maio de 2008

²⁸⁵ Como pode ser observado na imagem de águia pescadora apresentada nas figuras 101 a e b (pp.155).

Embora não tenhamos identificado nenhum semema que possa ser diretamente relacionado aos macacos dentre as imagens de animais da síntese analisadas, encontramos algumas representações de primatas sob uma concha do gênero *Strombus* dentre as peças selecionadas para análise (fig. 129). Talvez este tipo de imagem possa remeter a alguma relação dos animais da síntese também com estas espécies.



Fig. 129. (ML003876). Representação de primata sob uma concha gastrópode. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁸⁶.

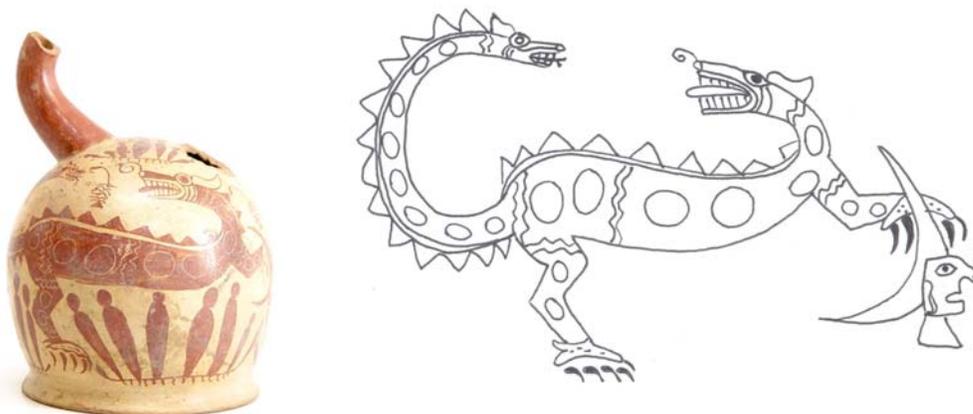
Há um ser supranatural denominado de “dragão” no catálogo do Museu Larco, que pode estar intimamente ligado às representações de animal da síntese, ou até mesmo constituir uma outra forma de apresentação destas, com traços de figura humana²⁸⁷. Este personagem aparece freqüentemente segurando uma “cabeça decapitada²⁸⁸” nas mãos. Abaixo (figs. 130 a e b), é vista uma imagem de um animal da síntese neste mesmo ato. Já

²⁸⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

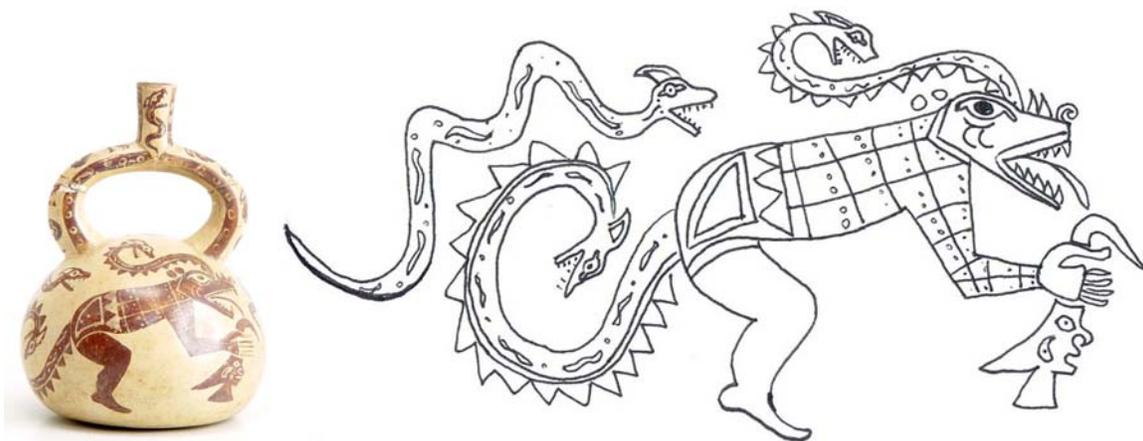
²⁸⁷ O mesmo nome, “dragão”, é dado tanto às imagens de animais da síntese que não possuem o semema da concha gastrópode, quanto para este ser com características antropozoomorfas.

²⁸⁸ O termo “cabeça troféu” é geralmente utilizado para descrever este semema. Entretanto, optamos por utilizar o termo “cabeça decapitada” ao invés de “cabeça troféu”, por entendermos que a palavra “troféu” implica em um prêmio ganho em uma disputa. Não há, entretanto, evidências nestas imagens que comprovem que estas cabeças tenham sido obtidas desta forma (através de uma guerra ritual, por exemplo). Diversas figuras que seguram esta cabeça apresentam também o *tumi*, ou faca sacrificial. Entretanto, não há como determinar a qual tipo de sacrifício se refere este semema.

na figuras 131 a e b, temos o ser denominado de “dragão”, também carregando uma cabeça humana.



Figs. 130 a e b. (ML003643). Representação de “animal da síntese” segurando uma cabeça decapitada. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco²⁸⁹. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Figs. 131 a e b. (ML003652). Representação de personagem conhecido como “dragão” segurando uma cabeça decapitada. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco.²⁹⁰ Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

²⁸⁹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

²⁹⁰ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Este “animal da síntese antropomorfizado”, como iremos chamá-lo aqui (apenas para que possamos evitar ambigüidades), parece derivar diretamente das imagens zoomorfas de animal da síntese²⁹¹. Entretanto, como no caso das serpentes supranaturais e das serpentes bicéfalas, é difícil estabelecer se ela seria um ser independente, ou se constitui apenas uma das muitas formas de apresentação deste personagem. O “animal da síntese antropomorfizado” apresenta uma formação diferenciada, com um corpo com características humanas e uma cabeça geralmente de mamífero, podendo também ser retratado com uma ou duas serpentes supranaturais presas no topo da cabeça, cauda ou como cinturão. Volutas são ocasionalmente representadas sobre o focinho. Devido à natureza de suas representações, ele parece ter principalmente uma função de uma entidade “decapitadora”.

Cordy-Collins estudou o tema da decapitação presente na iconografia mochica e cupisnique. Segundo ela, a presença de “cópias arcaicas²⁹²” dos temas cupisnique na iconografia mochica, indicariam que não só imagens foram “copiadas”, mas também seu significado teria sido mantido. *“Os mochicas conheciam o conteúdo simbólico destas imagens mais antigas, e o mantiveram. A “decapitação” é um conceito essencialmente pan-andino, e, portanto, não é surpreendente o fato de ambas as culturas moche e cupisnique o representarem. O que é surpreendente... é que ambas empregaram os mesmo personagens... demonstrando uma continuidade de credo entre estas duas sociedades”* (Cordy-Collins, 1992, 206).

Desta forma, os “mesmos personagens” teriam sido transportados da iconografia cupisnique para a mochica. Estes “personagens”, separados por ela em categorias como “peixe”, “humano”, “pássaro”, “aranha” e “monstro²⁹³”, possuem rostos humanos com

²⁹¹ Por este motivo, este tipo de imagem foi incluído também nas análises vistas no mesmo gráfico 12 (anexo III).

²⁹² *“Os Cupisnique (1000 – 2000 BC) e os Mochica habitaram quase que a mesma área do território da costa norte peruana... Apesar da distinção notável entre seus estilos (relativos às representações iconográficas), diversas similaridades podem ser observadas. A investigação de Rowe (1971) concluiu que os mochicas produziam “cópias arcaicas” dos modelos cupisnique, e que esta seria a explicação para as similaridades.* (Cordy-Collins, 1992, 2006)

²⁹³ *“No repertório cupisnique, os decapitadores aparecem em cinco formas supranaturais: humano, monstro, pássaro, peixe, e aranha. Suas vítimas são sempre humanos. Os decapitadores moche são compostos pelos mesmos seres, além de mais dois: o caranguejo e o escorpião. Também no caso moche, o monstro é tanto vítima quanto vitorioso”* (Cordy-Collins, 1992, 208).

“presas cruzadas” à mostra nas imagens cupisnique, e possivelmente retratam manifestações da entidade Ai apaec. A autora acredita que a figura do “monstro” (fig. 132) tenha sido transportada para a iconografia mochica como o personagem que aqui denominamos de “animal da síntese antropomorfizado”. Talvez haja algum tipo de relação entre eles. Entretanto, deve ser observado que este “monstro” se apresenta com nariz e face humanos, diferentemente do “animal da síntese antropomorfizado”, retratado geralmente com focinho e cabeça de mamífero.

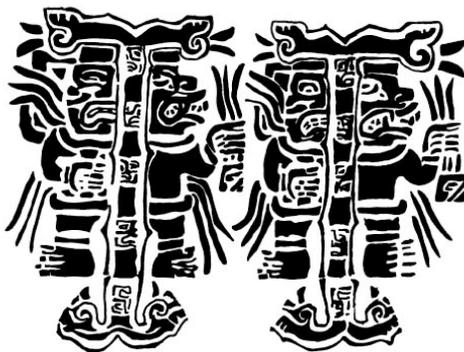


Fig. 132. O “monstro decapitador” de Cordy-Collins. Imagem cupisnique²⁹⁴.

É preciso também notar que certos personagens, como é o caso de Ai apaec, mantêm certas características comuns tanto nas representações mochicas, quanto nas cupisniques. Entretanto, não há como afirmar, como aponta Cordy-Collins, que haveria uma continuidade de credo. A figura do decapitador, de forma geral, faz uma alusão à questão da renovação dos ciclos vitais por meio do sacrifício, idéia que faz parte do conjunto simbólico dos “conceitos fundamentais” da cosmovisão andina. Os mochicas, por sua vez, possuem um olhar próprio quanto à representação deste conceito, e quanto aos seres supranaturais que podem figurar em ambas as culturas. As imagens de Ai apaec, por exemplo, assumem uma quantidade de manifestações iconográficas muito maior do que a encontrada nas imagens cupisnique, figurando em diversas cenas complexas distintas. Já os “animais da síntese” não são encontrados dentre o repertório cupisnique.

²⁹⁴ Fonte: Cordy-Collins, 1992, 210.

A figura 118 apresenta o animal da síntese ao lado de um fruto de *ulluchu* (em detalhe na figura 133, abaixo). Segundo indica a iconografia, estes eram frutos utilizados em rituais de sacrifício. Os *ulluchus* estariam ligados à oferta de uma taça que conteria o sangue da vítima, e possivelmente serviriam para que este se mantivesse líquido²⁹⁵. Talvez ainda estes frutos também possuíssem propriedades intoxicantes (Wassén, 1989). Segundo Henry Wassén: “*O ulluchu é o símbolo do sangue*” (Wassén, 1989, 42). Sendo assim, imagens do animal da síntese em sua forma totalmente “zoomorfa” também poderiam estar ligadas com a questão dos ciclos de vida e morte, expressos pela imagem dos personagens decapitadores.

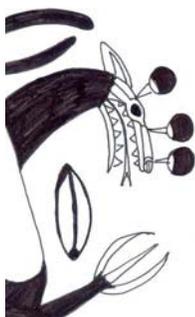


Fig. 133. Detalhe da imagem apresentada na figura 118 b, no qual observa-se o semema que representa o fruto do *ulluchu*, abaixo do pescoço do personagem.

Larco Hoyle (1938) propõe uma interpretação acerca da presença das conchas do gênero *Strombus* sobre o dorso dos animais da síntese, que pode, de certa forma, conectá-las também com a questão dos ciclos vida/ morte e sacrifício. Segundo o autor: “*Os monstros strombus seriam considerados, sem dúvida, como promotores dos ataques imprevistos e das cruéis guerras que vinham a destruir em massa os homens... o strombus*²⁹⁶, o grito dos terríveis trompetes de guerra, espalhavam dor e pranto, anunciando a contenda onde as vidas marcham com esperança incerta e com medo de

²⁹⁵ Estas cenas são representadas no chamado “temas da apresentação”, analisado mais a frente no texto (fig. 138, 195).

²⁹⁶ Conchas gastrópodes como as do gênero *Strombus* eram utilizadas na confecção de *pututos*, instrumentos musicais muito utilizados em batalhas, conforme indica a iconografia.

tantos perigos que podem ser destruídas a qualquer instante” (Larco Hoyle, 1938, 331). É possível considerar a interpretação de Larco Hoyle, levando-se em conta as imagens ligadas à decapitação, e aos *ulluchus*. Não é improvável que as conchas do gênero *Strombus* carregassem também esta carga simbólica na mentalidade mochica, ligada às guerras, e as mortes advindas destas, que poderiam ter alguma significação ritual.

O “Peixe Supranatural”

Conforme comentado acima, existem certas imagens no catálogo do Museu Larco que foram denominadas de “dragão”. Neste trabalho, identificamos dentre algumas destas representações o personagem que chamamos de “animal da concha antropomorfizado”. Entretanto, nem todas as representações sob a denominação de “dragão” compartilham os mesmos sememas. Algumas delas, apesar de apresentarem características de uma figura “decapitadora”, possuem um conjunto de elementos diferenciados, ligado principalmente às representações de peixes. Imagens deste tipo foram aqui denominadas de “peixe supranatural”.

Os peixes supranaturais podem ser retratados com corpo, barbatanas e cauda de peixe, braços humanos e focinho de mamífero. Esta forma de apresentação ocorre geralmente quando o personagem está inserido em cenas aquáticas, possivelmente relativas ao ambiente marinho (figs. 134 a e b). Geralmente em cenas que retratam o ambiente terrestre, nas quais ele pode ser denominado de “dragão” ou “vampiro”²⁹⁷, o personagem assume um corpo humano, com barbatanas e/ou cauda de peixe, possuindo por vezes apêndices ao longo do corpo ou na cabeça²⁹⁸ e/ou terminações em forma de pontas longelíneas nas costas²⁹⁹, além de um focinho de mamífero (figs. 135 a e b). Talvez seja

²⁹⁷ No caso das imagens de “peixe supranatural” com corpos humanos, consideramos tanto algumas representações denominadas de “dragão” como as denominadas de “vampiro” no catálogo do Museu Larco, que também compartilham dos mesmos sememas. Foi considerado nas descrições do catálogo que estes “vampiros” teriam asas de morcego, mas na realidade, o semema em questão não corresponde às asas deste animal, e sim às barbatanas e nadadeiras de peixe.

²⁹⁸ Estes “apêndices” aparecem em representações naturalistas de peixes e de moluscos.

²⁹⁹ Sememas ligados às representações de peixes e ouriços do mar.

possível que estas representações estejam ligadas ao “decapitador peixe” cupisnique, identificado por Cordy-Collins (Cordy-Collins, 1992, 208).



Figs. 134 a e b. (ML003705) Representação de “peixe supranatural” segurando uma faca sacrificial. Dois sememas que representam frutos de *ulluchu* são retratados ao lado do braço do personagem. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁰⁰. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Figs. 135 a e b. (ML003524) Representação de “peixe supranatural” segurando uma cabeça decapitada e uma faca sacrificial. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁰¹. Detalhe de personagem sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

³⁰⁰ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³⁰¹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

Kutscher (1954) também considera que os peixes supranaturais possuam duas formas principais de apresentação, “*os com corpo zoomorfo, e os com corpo antropomorfo*” (Kutscher, 1954, 63), assim como Lavalée (1970). O peixe supranatural, inclusive, é a única criatura a ser descrita pela autora como possuindo “*uma cabeça que lembra a de um felino ou de uma raposa*” (Lavalée, 1970, 98-99), um fato bastante curioso, já que todos os outros seres são considerados entidades felínicas, e não há nenhum embasamento feito pela autora acerca dos sememas que formam a cabeça de mamífero do peixe supranatural.

Bourget acredita que as imagens destas criaturas possam estar ligadas a uma espécie de peixe em particular, denominada pelo peruanos de “*trambollo*” (*Auchenionchus microcirrhis*). Esta espécie apresenta apêndices abaixo da cabeça do animal, que aparecem em algumas das representações de peixes supranaturais (Bourget, 1994, 159). Os *trambollos* são também chamados de “peixes bêbados”, devido aos efeitos de tontura, perda de equilíbrio e alucinações, causados pelo consumo da carne de sua cabeça³⁰². Segundo Bourget, a presença de substâncias psicotrópicas na cabeça do peixe indicariam uma ligação com possíveis substâncias alucinógenas utilizadas no ato dos sacrifícios por decapitação ou degolação, já que o “peixe supranatural” é geralmente retratado segurando um *tumi*. Esta qualidade de “transcendência”, produzida pelo veneno do peixe estaria ainda ligada à figura da raposa, já que segundo Bourget, a raposa seria o único mamífero presente nas representações de peixes supranaturais, animais da síntese, serpentes supranaturais, etc. O autor também propõe uma relação entre os “barcos bicéfalos” (fig. 113, pp. 171), e os peixes supranaturais, já que suas cabeças seriam semelhantes. Esta relação entre estes personagens não deve ser desconsiderada, já que não há “fronteiras fixas” entre as “entidades” que compõe os seres supranaturais, que parecem permitir uma certa “interpenetração” entre suas inúmeras formas de apresentação. Entretanto, Bourget afirma que pelo caráter “psicotrópico” encontrado na cabeça do peixe, o barco simbolizaria uma visão, sonho ou alucinação provocada pelo veneno, que levaria a uma “*viagem ao âmbito marinho*”, fato de difícil comprovação (Bourget, 1994, 162).

Apenas algumas imagens do peixe supranatural apresentam os apêndices

³⁰² De acordo com Halstead, o veneno presente na cabeça do peixe não é destruído com o cozimento, e atua diretamente no sistema nervoso central de quem dele se alimenta (Halstead *apud* Bourget, 1994, 159).

encontrados no *trambollo*, de forma que não há como estabelecer uma relação direta entre a toxicidade do peixe e a questão da decapitação. Por outro lado, em nossas análises encontramos imagens de peixes supranaturais associadas a frutos de *ulluchu* (como pode ser observado nas figuras 134 a e b), os quais, conforme comentado, eram utilizados em cerimônias de sacrifício, talvez com o intuito de causar sensações intoxicantes.

Na maioria das peças relativas a este tipo de representação analisadas, a identificação da cabeça do animal é dificultada pela união iconográfica da cabeça do peixe com a cabeça do mamífero. Apenas três imagens apresentavam o semema da faixa dorsal, enquanto que cinco possuíam em sua composição manchas circulares. Devemos lembrar que não é possível afirmar que tais manchas circulares indiquem a presença de um felino, já que também são encontradas em imagens naturalistas de peixes. Nenhuma representação apresentou manchas longelíneas ou manchas de jaguares. Manchas escuras abaixo dos olhos, provavelmente ligadas às representações de águias pescadoras, foram encontradas em 11 imagens³⁰³.

Os “Guerreiros”

Existem diversos personagens que podem ser denominados de “guerreiros” ou de “corredores” na iconografia mochica. Estes são representados por diversos animais misturados a formas humanas, dentre os quais estão mamíferos como raposas, felinos de pequeno e grande porte, morcegos, esquilos, veados, ratos, aves como colibris, águias-pescadoras, corujas e outras aves de rapina, répteis como lagartos ou iguanas, insetos e peixes, além de formas que misturam dois ou mais animais, ou um animal e elementos fitomorfos a um corpo humano.

De maneira geral é possível encontrar representações de guerreiros nas quais estes figuram sozinhos³⁰⁴ ou em meio a cenas complexas sobre suportes cerâmicos, na maioria das vezes acompanhados por outros guerreiros animais diversos. Nas imagens abaixo,

³⁰³ Vide gráfico 13 (anexo III).

³⁰⁴ Retratados em formato tridimensional em um vaso cerâmico escultórico ou em formato bidimensional. Neste último caso, a imagem pode ser “repetida” do outro lado do vaso, marcando conceito de “dualidade”, presente na cosmovisão andina.

apresentamos alguns exemplos referentes ao primeiro caso. Nas figuras 136 a e b, observa-se um vaso escultórico de bojo duplo com a representação de um guerreiro com cabeça e focinho de felino. Sememas relativos a manchas longelíneas aparecem sobre sua cabeça, combinados a uma pintura em cor escura no focinho, relativa às representações naturalistas de pumas. Sobre sua “camisa” também são observadas manchas em formatos circulares. O personagem segura um recipiente entre as mãos, atitude que é comum neste tipo de representação tridimensional³⁰⁵. Já nas figuras 137 a e b, está retratado um “guerreiro colibri”, identificado pelo semema relativo ao bico longo e fino, observável nas imagens naturalistas desta ave. Destaca-se, entre as linhas que formam o bico, o semema das “presas cruzadas”, dando a este personagem também uma qualidade de “mamífero predador”.



Figs. 136 a e b. (ML002571) Representação de “guerreiro felino” segurando recipiente nas mãos. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁰⁶.

³⁰⁵ Neste caso, não está clara a natureza do recipiente, que tanto pode se referir a um vaso cerâmico, como a uma bolsa aberta, na qual seriam carregados feijões de lima (a questão dos feijões de lima será esclarecida mais ao longo deste tópico). Não foram encontradas, na bibliografia analisada, referências quanto ao possível valor simbólico dos vasos cerâmicos, portados por estes personagens em diversas ocasiões. Tampouco encontramos artefatos cuja iconografia pudesse indicar alguma leitura possível sobre esta questão. Vasos cerâmicos são claramente vistos nas mãos de diferentes guerreiros, entre eles “guerreiros raposa” e “guerreiros veados”. Outros “guerreiros” antropozoomorfos, geralmente com características de quirópteros, são também retratados carregando recipientes em forma de “panelas” com alças compridas.

³⁰⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Figs. 137 a e b. (MAE 3875 6037) Representação de “guerreiro colibri” segurando recipiente nas mãos uma bolsa com feijões de lima. Peça pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.

No caso das representações de “cenar complexas”, podemos dizer que os guerreiros se distribuem em um conjunto de “temas” que parecem complementar um ao outro, formando uma narrativa exposta em diferentes vasos cerâmicos que retrataria uma série de rituais ligados a um sacrifício final de prisioneiros. Estes prisioneiros seriam, como apontam as leituras iconográficas, os “perdedores” de uma “batalha ritual”.

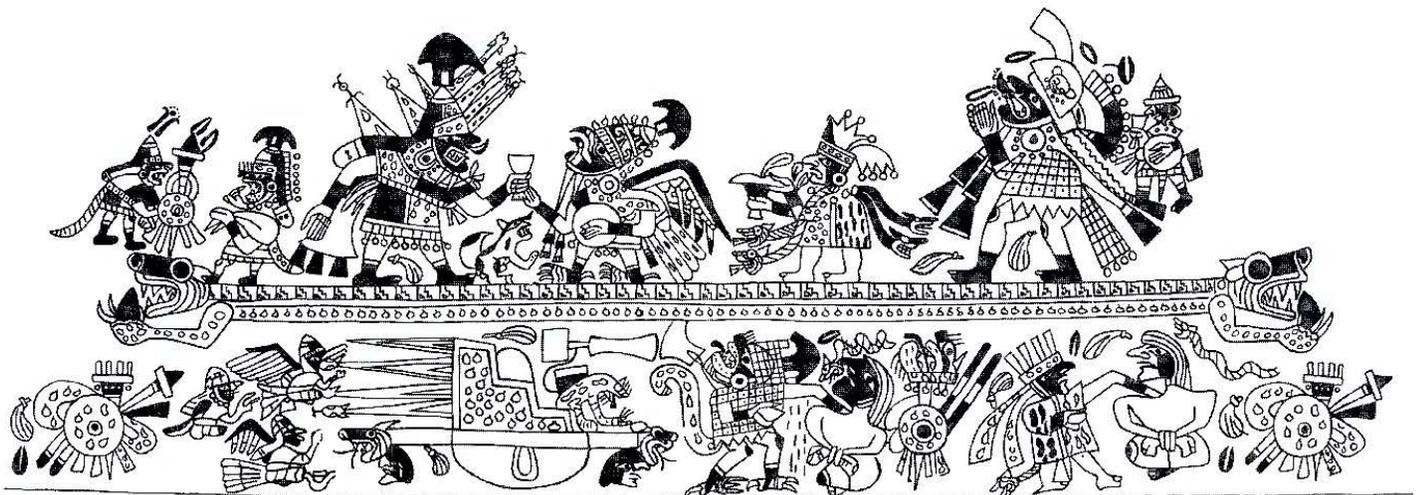


Fig. 138. (ML010847). Representação gráfica do “tema da apresentação da taça”. Peça pertencente ao Museu Larco³⁰⁷.

³⁰⁷ Fonte: Alva, 1994, 106.

Na figura 138 acima, observa-se o “tema da apresentação da taça³⁰⁸”. Um dos primeiros estudiosos a afirmarem que esta cena se referiria a um sacrifício de “prisioneiros” foi Kutscher, em seu estudo de 1954. Segundo o autor os acontecimentos se iniciariam no registro inferior, e devem ser lidos da direita para a esquerda. Neste registro inferior dois prisioneiros são sacrificados, aparentemente por degolação. Um dos sacrificadores, no caso, é um ser humano, provavelmente uma figura feminina³⁰⁹. O outro é um “guerreiro felino ave”, um personagem com corpo humano, cabeça e cauda de felino, e patas de ave de rapina. Atrás dos sacrificadores, está uma liteira, utilizada para o transporte de autoridades ou grandes senhores. Dentro desta liteira está um pequeno felino. Atrás dela, guerreiros antropozoomorfos estão ajoelhados, elevando uma das mãos ao alto. Dois deles tem características predominantemente de aves sendo que um deles possui um bico de colibri. O outro tem uma cauda de raposa, mas sua cabeça é um pouco estranha, lembrando a de uma representação de inseto. Frutos de *ulluchu*, feixes de armas, e uma serpente supranatural pairam entre os personagens em todo o registro.

Há uma serpente bicéfala dividindo os acontecimentos dos dois registros. A serpente, dos dois lados, leva à boca uma espécie de fruto, representado em negro. A cena do registro superior se inicia com um guerreiro humano trazendo, ao longe, uma taça, que provavelmente contém o sangue das vítimas. A seguir, já sobre o suposto “topo da pirâmide”, onde estaria ocorrendo este ritual, está uma figura humana, ricamente paramentada, a fazer um gesto com as mãos unidas, que lembra o ato de bater palmas³¹⁰. A frente deste homem, está uma mulher, conhecida como “a sacerdotisa”. Ela segura a taça com um prato de calabauça por cima dela, provavelmente para que o sangue não coagule (Castillo, 2000, 7). A sua frente está um personagem com corpo humano e cabeça, patas e asas de ave de rapina. Ele entrega a taça ao personagem principal, que se refere

³⁰⁸ O termo “tema da apresentação da taça” foi criado pelo pesquisador Donnan, em 1976 (Wassén, 1989, 32). Esta cena “completa” (conforme apresentada acima) está presente em dois vasos somente, sendo que um deles pertence ao Museu Larco, e o outro ao Museum für Völkerkunde, de Munique. Por se tratar de uma cena muito conhecida e muito estudada pelos pesquisadores da área, o vaso da coleção do Museu Larco é conhecido também como a “Peça Larco”.

³⁰⁹ Devido às suas vestes, similares às da personagem “sacerdotisa”.

³¹⁰ A tumba de um personagem masculino que porta os mesmos atributos que esta figura foi recentemente encontrada por Walter Alva no sítio de Sipán, na região de Lambayeque.

provavelmente um grande senhor na posição de “representante” de Ai apaec³¹¹. Ao seu lado está um cão, companheiro constante de Ai apaec em diferentes cenas. Atrás deles estão ao longe dois “guerreiros felinos”. Um deles carrega um feixe de armas, outro segura uma bolsa nas costas, e leva um fruto de *ulluchu* à boca. Wassén propõe que seria possível que a bolsa contivesse mais *ulluchus* (Wassén, 1989, 42). Há também representações deste fruto entre as personagens.

Estudiosos como Benson afirmam que “*os mochica não matavam seus inimigos em batalha, mas os levavam prisioneiros, provavelmente para serem sacrificados*”. Outro fator também considerado pela maioria dos estudiosos é o fato de que a taça oferecida conteria o sangue deste prisioneiro, e seria tomada pela figura principal, a qual representa Ai Apaec em sua “manifestação terrestre³¹²”. Sobre a taça, Donnan comenta: “*O conteúdo da taça não é conhecido, mas há razões para suspeitar de que ele possa ser, pelo menos em parte, sangue humano, que é tirado dos prisioneiros, normalmente representados nas cenas deste tipo*” (Donnan, 1976, 117).

É importante notar que um dos sacrifícios, no registro inferior, é realizado por um guerreiro com características predominantemente de felino. Cenas nas quais um personagem com estas características está envolvido no sacrifício de prisioneiros³¹³ são recorrentes, conforme indicam as análises de Donnan (1978). É muito provável que haja, neste caso, uma associação direta entre o modo como os felinos em geral atacam suas presas e o modo como o sacrifício é realizado, por degolação³¹⁴. Tanto jaguares, como

³¹¹ Os adornos e paramentos do Senhor de Sipán, como a coroa semilunar, as orelheiras, os chocalhos, os protetores coaxais e a veste metálica, identificam-no como este personagem principal, representante de Ai apaec em sua “manifestação terrestre”. “*Os sinais de desgaste descobertos nos objetos das tumbas de Sipán indicam seu uso contínuo, como símbolos de poder e exercício de autoridade divina*” (Alva Meneses, 2006, 146). Os outros indivíduos que representam os personagens cena também podem ser encontrados em enterramentos no sítio de Sipán, enquanto que no sítio de San José de Moro, foram encontrados enterramentos de mulheres com atributos da “sacerdotisa” (Castillo, 2000, 7).

³¹² As diferentes “manifestações” do personagem Ai apaec são discutidas mais a frente no texto.

³¹³ Os “prisioneiros” são reconhecidos principalmente pelo fato de serem retratados nus, e por vezes com uma corda ao redor do pescoço e/ou das mãos.

³¹⁴ Além das representações iconográficas, evidências arqueológicas confirmam este tipo de sacrifício por degolação. Escavações em Huaca de la Luna (realizadas por Bourget entre 1995 e 1996) identificaram diversos indivíduos vítimas de sacrifício na chamada “plaza A”, localizada na plataforma II da pirâmide. Análises osteológicas destes achados mostram que as lesões *perimortem* (ocorridas logo antes do momento da morte) mais comuns estão associadas a marcas na coluna cervical (pescoço) e fraturas na região do crânio. A localização dos cortes indica que o objetivo era cortar a garganta da vítima, e não decapitá-la. (Verano, 1999).

pumas, como jaguatiricas, tem o costume de abater suas presas com uma mordida na região da nuca, pescoço ou garganta³¹⁵. Abaixo, observa-se um vaso escultórico que traz a imagem de um felino atacando um prisioneiro nu pela região da nuca (figs. 139 a e b). Nota-se que a representação do felino retrata um animal com as proporções de um puma ou de jaguar, mas com manchas que claramente se referem às de um pequeno animal, como a jaguatirica.



Figs. 139 a e b. (ML002804) Representação de “felino” atacando prisioneiro nu. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³¹⁶.

Outro animal que geralmente está diretamente envolvido nas cenas que retratam atos de derramamento de sangue é o morcego³¹⁷. Na figura 140, um “guerreiro morcego”, reconhecível pelo semema das asas³¹⁸, parece recolher o sangue sacrificial em um

³¹⁵ “Carcaças predadas por onça-pintada (jaguars) quase sempre apresentam uma mordida na base do crânio (atrás das orelhas) ou na área da nuca/pescoço, esmagando-o ou rompendo vértebras.... Raramente a presa é morta por sufocamento, com uma mordida na garganta... As onças-pardas (pumas) tendem a matar suas presas com uma mordida na área dorsal do pescoço ou então por sufocamento, através de uma mordida na garganta” (Pitman *et.al.*, 2002, 30-34). Um comportamento semelhante pode ser observado entre as jaguatiricas, as quais também geralmente atacam a presa com uma mordida na nuca, pescoço, ou na parte de trás do crânio (Aliaga-Rossel, 2006).

³¹⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³¹⁷ Conforme apontam os estudos de Lavalée (1970) e Bourget (1994). Além da presença destes “guerreiros morcegos” nas cenas referentes ao “tema da apresentação da taça”, também é possível observar imagens (geralmente tridimensionais) nas quais este personagem segura em uma das mãos um tumi, e na outra uma criança humana. Tais peças, muito provavelmente, fazem referência a um outro tipo de ritual de sacrifício, representado com menos frequência na iconografia mochica.

³¹⁸ Bourget (1994, 118).

recipiente com a forma de um copo. Neste caso, talvez este animal tenha sido escolhido por representar o “consumo” do sangue derramado (já que a figura representante de Ai apaec ingere o sangue contido na taça). É possível que este ritual de sacrifício, especificamente, re-encene o ato de uma morte que ocorre com freqüência na natureza (no caso do abatimento da presa por um felino), e desta forma assegure o bom funcionamento dos ciclos vitais, derramando o sangue necessário à fertilidade da terra. O “consumo” do sangue estaria possivelmente ligado ao consumo dos vegetais produzidos pelas boas colheitas, além de também re-encenar os padrões alimentares dos morcegos. Estas questões devem ser aliadas ao fato de que os envolvidos no sacrifício não só representam animais predadores (felinos e morcegos neste caso) mas também são retratados como guerreiros. Segundo Benson (1982) o sacrifício provavelmente ocorria para que os mochicas fossem favorecidos pelos seres supranaturais em ocasiões importantes, assim como para assegurar a fertilidade agrícola, que em sua visão, estaria relacionada em certo grau com o poderio militar. *“Plantas são retratadas na maioria das cenas (deste tipo), e o ulluchu é um símbolo particularmente importante; a associação do ulluchu com o sangue sacrificial é muito forte... A relação do poder militar e da agricultura pode derivar da necessidade de controle das fontes de água nos vales, ou mesmo da conquista de novos vales a fim de obter terras férteis”* (Benson, 1982, 201).



Fig. 140. Representação de cena ligada ao “tema da apresentação da taça”. À esquerda, um “guerreiro morcego” parece recolher o sangue derramado da região do pescoço de um prisioneiro em um recipiente. No centro na cena, a personagem conhecida como “sacerdotisa” entrega a taça à figura que representa Ai apaec. À esquerda, um “guerreiro felino”, com manchas longelíneas e marcas de “águia pescadora” próximas ao olho, carrega armas. Desenho de Steve Bourget ³¹⁹.

³¹⁹ Fonte: Bourget, 1994, II, 45.

Segundo as análises iconográficas do arqueólogo Jaime Castillo, a partir de cenas complexas presentes em diversos vasos cerâmicos, o ato do sacrifício ocorreria após uma “batalha ritual”. Esta batalha seria parte de uma série de eventos litúrgicos cujo ápice, no caso, seria a entrega da taça ao grande senhor paramentado como Ai apaec. Os guerreiros que se enfrentariam nestas batalhas eram geralmente mochicas, ricamente vestidos e ornados com símbolos de alto status³²⁰. Estes combates eram realizados em pares, e o guerreiro derrotado seria destituído de suas ricas vestimentas, e levado nu e amarrado, com cordas no pescoço e nas mãos, em uma procissão até o local do sacrifício (Castillo, 2000, 3). Ainda segundo Castillo, o local deste sacrifício poderia ser tanto o suposto “topo da pirâmide” (como seria o caso na cena do “tema de apresentação da taça”), como no topo de uma montanha³²¹, ou em ilhas próximas à costa³²². (Castillo, 2000: 6).

Em algum momento, possivelmente antes ou depois das batalhas seguidas pelos sacrifícios, haveria uma espécie de “procissão”, na qual os guerreiros transportariam a figura paramentada como “Ai apaec”, talvez a levando ou a retirando do topo da pirâmide (fig. 141). Esta leitura é sugerida pelo fato de que nesta “procissão”, este grande senhor é carregado em uma liteira muito parecida com a vista nas cenas do “tema da apresentação da taça”, no registro inferior. Tanto nesta cena, como nas cenas de “procissão³²³”, há um pequeno felino dentro desta liteira, muito provavelmente, um animal de companhia deste senhor. Também se destaca a vestimenta do senhor, paramentado com as mesmos adornos em forma de longas pontas, assim como na cena do “tema da apresentação da taça”.

³²⁰ Raramente se encontra uma cena de batalha ritual na qual os “inimigos” são retratados como pertencentes a povos estrangeiros.

³²¹ Como visto em cenas comumente chamadas de “sacrifício na montanha”. Estas cenas são discutidas em maiores detalhes ao tratarmos das cenas que envolvem o personagem “Ai apaec”.

³²² Estas ilhas são chamadas de “*islas guaneras*”, e estão localizadas ao longo da costa do pacífico. Neste caso, os prisioneiros seriam levados até o local em totoras (Castillo, 2000,6).

³²³ Este termo “cena da procissão” é por nós sugerido neste trabalho, para a identificação deste tipo de cena.

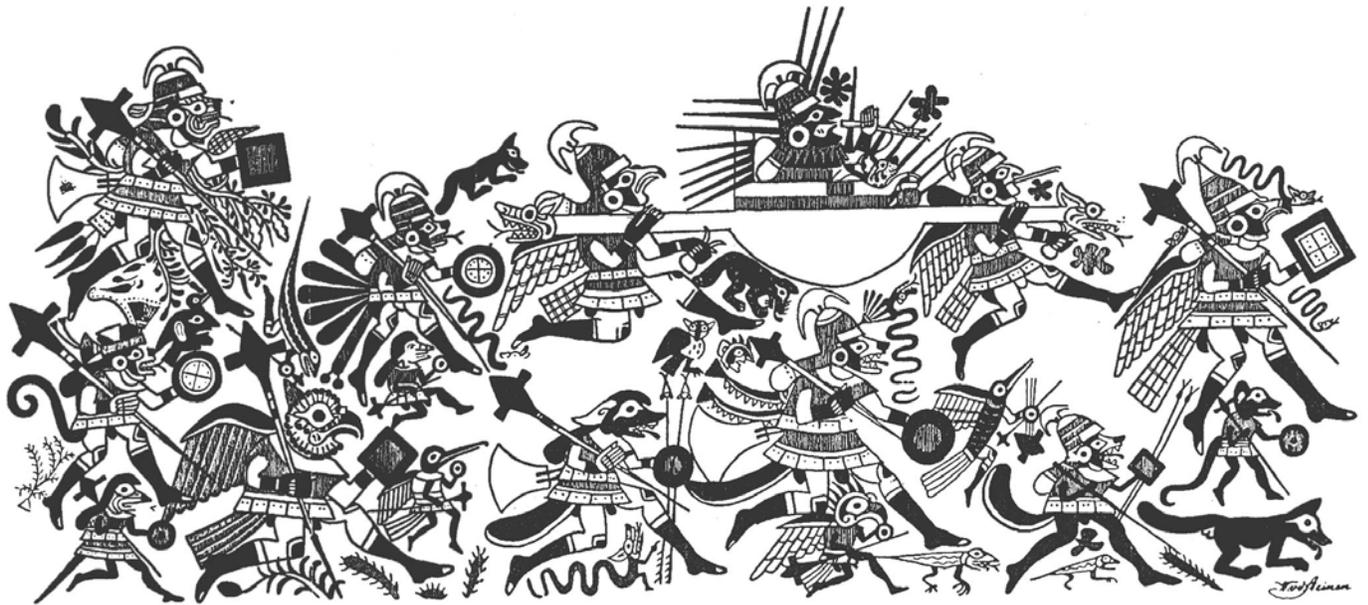


Fig. 141. Representação de diversos “guerreiros” em “procissão” em meio a um ambiente desértico. Ao centro, um “guerreiro ave de rapina” e um “guerreiro colibri” carregam uma espécie de liteira onde se senta uma figura representativa de grande senhor, ou do personagem Ai apaec. Animais como raposas, corujas e répteis acompanham os guerreiros, assim como representações de “serpentes supranaturais”³²⁴.

Na imagem acima é possível identificar diversos guerreiros, como “guerreiros colibri”, “raposa”, “ave de rapina”, “felino”, “coruja” e “réptil”, entre outros com características menos comuns, como o “guerreiro rato”³²⁵, visto acima da representação naturalista de raposa, no canto direito da cena (logo abaixo de um “guerreiro ave de rapina”). Destaca-se também, no canto superior esquerdo, uma imagem de um guerreiro com cabeça de felino e diversos elementos vegetais, como o milho, saindo de seu corpo. Observa-se aqui, mais uma vez, a relação do “guerreiro felino” com a fertilidade agrícola, já que este guerreiro realizador dos sacrifícios, asseguraria, com o derramamento do sangue, a fertilidade para as colheitas.

Alguns dos guerreiros vistos nesta cena, como um em forma de réptil (lado esquerdo da composição, ao lado do guerreiro felino com elementos vegetais) e um em

³²⁴ Fonte: Kutscher, 1954, prancha 80. Representação gráfica de imagem sobre vaso cerâmico da coleção Gretzer, particular.

³²⁵ Este personagem apresenta sememas encontrados nas representações naturalistas de ratos, que facilitaram sua identificação.

forma de colibri (lado direito, acima de um dos “guerreiros raposa”) apresentam apenas mãos humanas, enquanto que o corpo tem o formato do corpo do próprio animal. Este tipo de representação é muito comum no caso destes “guerreiros colibri”, que muitas vezes são retratados desta forma sobrevoando outros guerreiros em marcha pelo deserto ou nos campos de batalha.

Existem outros conjuntos de cenas que indicam que haveria, além da batalha ritual, também uma espécie de “corrida ritual”. Não há como especificar se estes dois eventos estariam ligados, ou seja, se fariam parte do mesmo conjunto de eventos litúrgicos, ou se comporiam outra espécie de ritual. Entretanto na figura 141 é possível notar duas pequenas bolsas nas mãos dos dois corredores que carregam a liteira com o grande senhor. Estas bolsas carregariam feijões de lima, e estão intimamente ligadas à questão das corridas rituais.

Estas “cenas de corrida” são muito recorrentes na iconografia. Nelas, quase sempre os “corredores guerreiros” seguram nas mãos uma bolsa com feijões de lima³²⁶. O intuito da corrida parece ser chegar a um local onde será praticado uma espécie de “leitura” destes feijões. Os guerreiros se sentam em pares, um em frente ao outro, e dispõem os feijões e uma espécie de “jogo de varetas” entre eles, parecendo “ler” de alguma forma os resultados obtidos pela combinação destes. Cada um dos feijões possui marcas diferenciadas. Talvez este ato possua um caráter divinatório, se assemelhando a um “jogo de búzios” (Walter Alva, *comunicação pessoal*). Nas imagens a seguir, apresentamos alguns vasos que retratam tanto o momento da “corrida” (figs. 142 a, b e c, e fig. 143) como o momento desta suposta “leitura” (figs. 144 e 145).

³²⁶ Algumas destas bolsas e destes feijões foram recuperados em contextos arqueológicos. O Museu Larco possui algumas em acervo.



Figs. 142 a, b e c. (ML002358) Representação de “corrida ritual” em ambiente desértico. Da esquerda para a direita: “Guerreiro Inseto”, com característica de centopéia, “guerreiro colibri” e “guerreiro ave de rapina”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³²⁷. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

³²⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 143. (ML002333) Representação de “corrida ritual”, com personagens com corpos em formato de feijão e marcas corporais diversas Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³²⁸. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.



Fig. 144. (ML0013609) Representação de “leitura” dos feijões após a corrida. Da esquerda para a direita: “guerreiro veado” em forma de feijão, “guerreiro raposa” em forma de feijão, “guerreiro veado” novamente e “guerreiro felino” em forma de feijão. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

³²⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

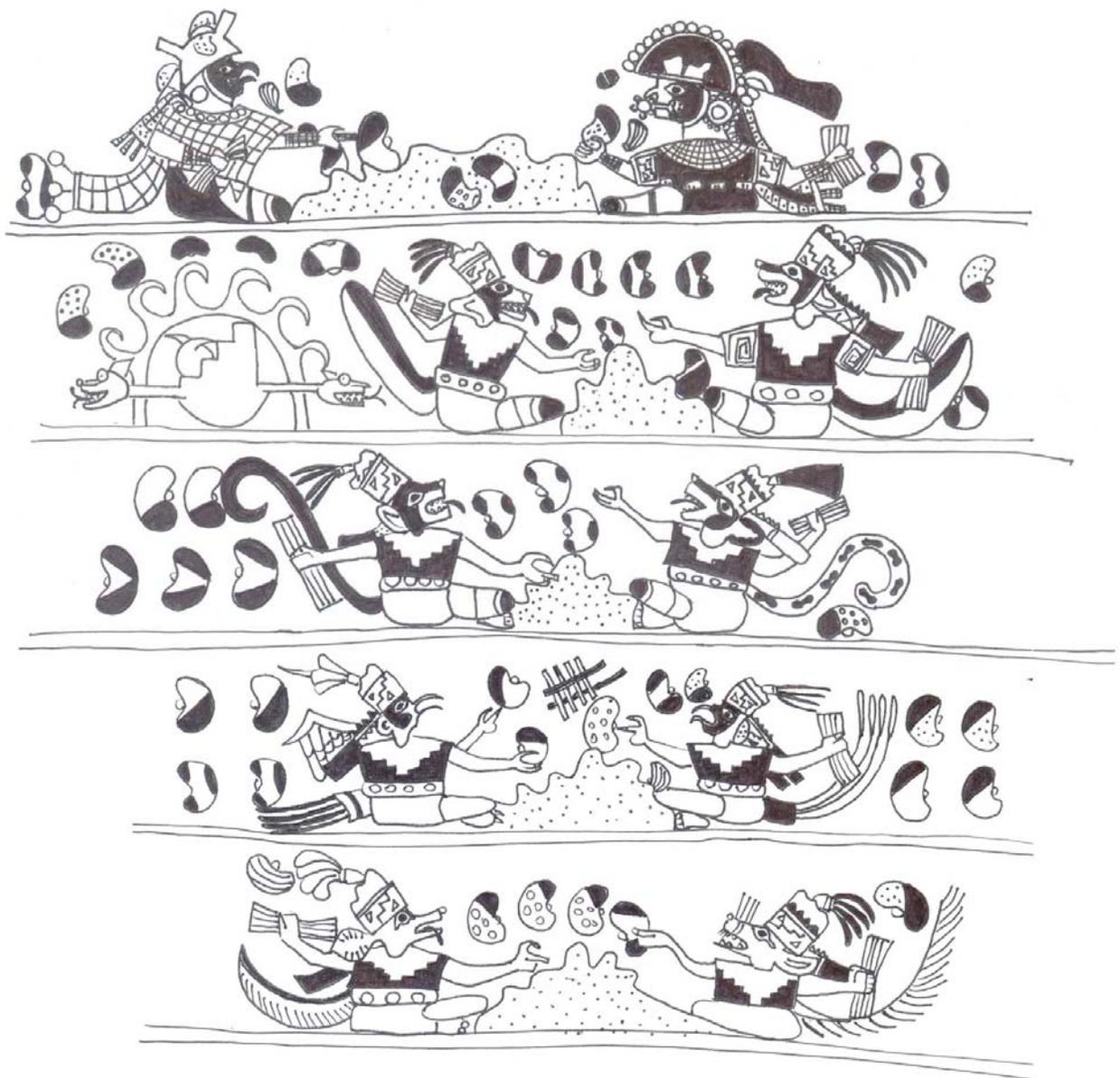


Fig. 145. (ML013623) Representação de “leitura” dos feijões após a corrida. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Personagem antropomorfo com bico de ave de rapina segura varetas nas mãos, e “lê” os feijões em companhia de um personagem com “presas cruzadas” ricamente paramentado como um grande senhor (provavelmente representando Ai apaec). No registro abaixo, está novamente representada uma liteira, talvez utilizada no transporte do grande senhor até este local de “leitura”. Dentro dela está uma bolsa, muito parecida com a carregada pelos guerreiros, só que em tamanho maior. Ao lado da liteira estão em posição de “leitura” dois guerreiros com características mescladas de raposa e de puma. Abaixo, um par formado por um “guerreiro puma” e um guerreiro com características mescladas de puma e de um pequeno felino. Abaixo destes estão dois guerreiros ave com cauda de “águia pescadora”, e mais abaixo ainda, um “guerreiro veado” e um “guerreiro esquilo”³²⁹, efetuam a “leitura”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

³²⁹ A identificação destes sememas como sendo os referentes aos esquilos foi sugerida por Larco Hoyle (1938). Não foram encontradas representações naturalistas de esquilos para comparação. Entretanto, o modo

Como é possível perceber nas figuras apresentadas acima, mesmo quando os personagens são representados com o corpo no formato dos próprios feijões, estes ainda assim apresentam sememas ligados a representações de manchas ou de pintura corporal. Muitas vezes há a “mistura” de sememas de dois ou mais animais na mesma composição, como no caso do “guerreiro raposa” (fig. 144), o qual apresenta focinho e cauda de raposa, faixa dorsal e manchas longelíneas referentes à pequenos felinos no corpo em forma de feijão.

Uma idéia bastante recorrente acerca destas cenas apresentadas acima é a de que as diferentes marcas existentes nos feijões sugerem uma espécie de “escrita” mochica³³⁰. Larco Hoyle acreditava que os guerreiros não estivessem participando, no caso, de uma “corrida ritual”, mas que fossem na realidade “mensageiros”. A mensagem codificada estaria dentro das bolsas carregadas nas mãos, passadas de um mensageiro a outro até atingirem seu destino final (Larco Hoyle, 1938, 144). Tentando compreender o porquê de tantos “animais” estarem envolvidos na transmissão das supostas “mensagens”, o autor tenta correlacionar as características presentes em cada um deles com as funções por eles exercidas. Desta forma, aves estariam representadas pois assim estes *“homens seriam tão velozes como pássaros”*, ou no caso das centopéias, *“teriam cem pés para desenvolver velocidade quando necessário”*. Raposas estariam envolvidas, pois sua *“sabedoria”* era necessária no ato da leitura das mensagens, assim como as aves de rapina, com seu *“olhar inteligente e penetrante”*. A jaguatirica e o jaguar representariam *“a força”*, o veado, *“a destreza para subir em montes e colinas”*, e o esquilo teria sido escolhido pois *“seus rápidos movimentos e vivacidade não escaparam dos olhos do artista mochica”* (Larco Hoyle, 1938, 158-159).

como está estilizada a cauda do personagem é bastante similar ao formato natural da cauda do animal.

³³⁰ Larco Hoyle apresenta algumas análises comparativas, baseadas na etnografia, que o levaram a considerar a hipótese de “escrita” nos grãos de feijão. Entre elas estão comparações realizadas com “marcas” produzidas por povos distantes, como indígenas pertencentes a grupos norte americanos. Estas “marcas” seriam comparáveis as vistas nos feijões de lima. *“Os índios da região de Illinois tem um sistema muito curioso de escrita: a “chuva”, por exemplo, era representada por três círculos, “arder” ou “queimar”, por dois, a “luz do sol”, por cinco. Os esquimós representavam as aves por meio de cruces, o homem, com uma linha vertical grossa”* (Larco Hoyle, 1938, 162). O autor também apresenta casos ligados a região andina, quando afirma que *“na serra, há um curioso sistema utilizado por alguns camponeses, o mesmo que é também utilizado por populações camponesas do vale de Chicama... na colheita... os habitantes, que nada entendem de números, levam suas estatísticas em pequenas bolsas de diferentes cores... também levam estatísticas ligadas aos rebanhos dentro delas, da mesma forma, utilizando em cada caso grãos diferentes. As ovelhas, por exemplo, estão representadas por grãos de milho”* (Larco Hoyle, 1938, 164).

Embora as suposições de Larco Hoyle não sejam baseadas em dados confiáveis, não seria improvável que cada um destes animais (ou grupos de animais) tivessem certos “significados” a eles atribuídos, que seriam de certa forma “passados” para o guerreiro ou “corredor” que se vestisse como um deles nesta série de rituais interligados. A estudiosa Benson, ao ponderar sobre estas possibilidades, se pergunta se *“estariam estes seres humanos cerimonialmente paramentados como guerreiros de uma ordem especial, ou seriam estas representações apenas metáforas para suas características e habilidades como guerreiro? Seriam estas criaturas “supranaturais” para nós, mas “reais” para os mochicas? - seriam elas guerreiros míticos, serviçais da divindade (Ai apaec)... ou estaria nestas cenas representada a transformação de um ser humano em um animal?* (Benson, 1972, 46).

É sabido, de acordo com os resultados obtidos com as escavações em Sipán, que alguns guerreiros eram enterrados com toucados e ornamentos ligados a imagens de animais, como as raposas (Alva, 2006). Da mesma forma, é possível encontrar na iconografia diversos exemplos de imagens de guerreiros totalmente antropomorfos, paramentados com toucados de aves, de diversos mamíferos e de “seres supranaturais”³³¹. Estes aparecem nas mesmas “cenas” dos guerreiros antropozoomorfos aqui apresentadas, exercendo as mesmas “funções”. Enterramentos de pessoas paramentadas como os personagens que aparecem no registro superior do “tema da apresentação da taça” já foram encontrados em dois diferentes sítios, conforme comentado. Sendo assim, não restam dúvidas quanto a real “encenação” destes rituais, tampouco quanto ao fato de que estes “guerreiros” eram representados por seres humanos. Quanto às possíveis “qualidades” adquiridas por estes guerreiros ao vestirem-se como animais, citamos as palavras de Viveiros de Castro sobre práticas semelhantes vistas em diferentes sociedades ameríndias:

“Não esqueçamos que nessas sociedades inscrevem-se na pele significados eficazes, e se utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhece-se este princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa – máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro... O que se

³³¹ Em algumas cenas, é também possível observar seres como a “serpente supranatural” participando da “corrida” ritual, segurando feijões de lima em suas mãos humanas.

pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha” (Viveiros de Castro, 2002, 393-394).

No caso mochica, nota-se que a grande quantidade de animais envolvidos, relacionados a todos os âmbitos (terrestre, aquático e aéreo) nestas cenas, exprime a importância dada ao “todo da natureza” na composição tanto dos rituais (já que estes eram muito provavelmente encenados, e cada guerreiro representaria um animal diferente), quanto nas expressões iconográficas. Segundo Alva Meneses, “*ao estabelecer paralelismos entre os diferentes reinos animais, a ideologia mochica pode explicar a unidade do cosmos, integrada por níveis inter-relacionados*”(Alva Meneses, 2006,148).

Normalmente, as cenas de “corrida” ocorrem no ambiente desértico, ou seja, no âmbito terrestre. Entretanto, ao menos na iconografia, é possível também encontrar cenas como estas em um ambiente aquático. Em um artefato pertencente a uma coleção particular³³², um “guerreiro raposa peixe” figura em meio a sememas que indicam pequenos moluscos marinhos (figs. 146 a e b). O par de “opostos complementares” mar/deserto (ou “água/ terra”, “úmido/ seco”) é expresso pela oposição criada entre esta cena e cenas referentes ao deserto, além dos sememas presentes no próprio personagem.



Figs. 146 a e b. Representação de “guerreiro raposa peixe”. Peça pertencente a coleção particular Oscar Landman (cedida à exposição “Senhor de Sipán”). Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso: ilustração da autora.

³³² Coleção Oscar Landman. Fonte: Alva, 2006.

Diversas outras relações entre “pares de opostos” podem ser encontradas neste conjunto de cenas que envolvem os guerreiros antropozoomorfos. Daremos destaque, entretanto, à questão do “guerreiro veado”. Os veados, herbívoros, são muitas vezes compreendidos como “presas do jaguar” na visão de diversos pesquisadores da área. Sendo estes “presas”, seria esperado que figurassem entre os “prisioneiros” a serem sacrificados pelo “guerreiro felino”. Em algumas ocasiões, esta situação é confirmada pela iconografia. Entretanto, nem sempre isso ocorre; como visto, sememas ligados aos veados podem compor imagens da “serpente supranatural”, geralmente composta por um mamífero predador e um réptil predador. Já nas cenas de “corrida” ou de “leitura”, os veados são representados ou nas exatas mesmas condições que todos os outros animais (participando da “corrida” ou da “leitura” assim como todos os outros (fig. 145) ou até mesmo em condições aparentemente de maior destaque (na figura 144, por exemplo, o “guerreiro veado feijão” é retratado em um tamanho maior do que os guerreiros “raposa feijão” e “felino feijão”). Aplica-se aqui com perfeição a questão do perspectivismo, proposta por Viveiros de Castro; os “pares de opostos” não devem ser compreendidos como fixos. Nem sempre a presa é retratada em uma posição de inferioridade. Abaixo, destacamos dois artefatos que retratam o guerreiro veado. Em um deles, ele aparece como vítima do sacrifício. Em outro, está ajoelhado, posição assumida por todos os outros guerreiros animais na ocasião da “leitura” dos feijões.



Figs. 147 e 148. (ML10499 e ML002567). Representações de “guerreiros veados”. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco³³³.

³³³ Fonte: Larco Hoyle, II, 1938, 106 e 60.

Dentre as imagens de nosso corpo documental, percebe-se que a grande maioria delas é composta por “guerreiros ave” de diversos tipos, formados por sememas relativos às águias pescadoras, colibris, patos e por aves de rapina em geral. Os “guerreiros raposa” também perfazem uma quantidade considerável do total analisado, seguidos pelos “guerreiros morcego”, em número menor. Outras características, como as ligadas aos felinos, veados, primatas, insetos, répteis e mamíferos em geral apareceram em menor número³³⁴, e são mais comumente observadas em cenas nas quais há uma grande quantidade de guerreiros diferenciados.

A “Sacerdotisa”



Fig. 149. (ML001892). Representação tridimensional da personagem “sacerdotisa”, com “presas cruzadas” e tranças em forma de serpentes supranaturais. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³³⁵.

A personagem conhecida como “sacerdotisa” figura em diversos conjuntos de cenas importantes do universo iconográfico mochica, principalmente durante as fases IV e V (ou tardia)³³⁶. Conforme comentado acima ela é retratada segurando a taça que conteria o

³³⁴ Vide gráfico 14 (anexo III).

³³⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³³⁶ Durante estas fases a cultura mochica desenvolveu uma “*arte narrativa*”, na forma de cenas detalhadas das quais participam diversos personagens, entre seres supranaturais, animais e homens. Sobre este tipo de cena, Golte comenta que “*a grande quantidade de imagens destas fases formam um ciclo mítico completo...*”

sangue sacrificial, nas cenas denominadas de “tema da apresentação da taça”.

Segundo Castillo (2006), por muitos anos arqueólogos e pesquisadores da área andina acreditavam que o poder nas épocas pré-hispânicas havia sido monopolizado por personagens masculinos, como sacerdotes e líderes políticos. Entretanto, a idéia de que as mulheres possuíam apenas um papel secundário na organização do poder e nas cerimônias rituais teria sido baseado em interpretações errôneas das evidências.

Em 1991, as escavações de San José de Moro revelaram os primeiros enterramentos das “sacerdotisas moche”. Segundo Castilho, *“as tumbas produziram evidências empíricas sobre o fato de que, ao menos no vale de Jequetepeque, na época dos moches e de seus descendentes (400 d.C. -1000 d.C.), as mulheres eram tão importantes na construção e manutenção da sociedade quanto seus companheiros homens”* (Castilho, 2006, 1).

Escavações em San José de Moro e em áreas próximas continuaram a produzir resultados por 14 anos ininterruptos, e diversos outros enterramentos de mulheres ligadas à elite foram encontrados. Ainda segundo Castilho (arqueólogo responsável pela região), *“os dados arqueológicos nos dizem que as mulheres da elite de San Jose de Moro... não se destacavam por seres esposas, irmãs ou concubinas de homens poderosos, mas sim por serem sacerdotisas envolvidas em sacrifícios humanos, curandeiras, e sobretudo por representarem encarnações de deusas”* (Castilho, 2006,1).

A sacerdotisa é um personagem que freqüentemente se apresenta com o semema das “presas cruzadas”³³⁷. Sua existência contrasta drasticamente com as idéias de

há uma grande quantidade personagens com poder... estes interagem com os mochicas, e com diversos animais e plantas. Não há um limite visível entre o mundo “real” e o mundos “dos deuses”. Ambos estão intimamente entrelaçados, e em uma série de representações parece ser possível observar rituais, e em outras, os próprios deuses são os protagonistas” (GOLTE, 2004(a), 173)

³³⁷ Vide gráfico 15 (anexo III). Na iconografia mochica, existem diversas ocasiões nas quais personagens femininos são retratados com o semema das “presas cruzadas”. Entretanto, alguns sememas e “atitudes” destes personagens parecem indicar que estes não se referem à figura da sacerdotisa, e sim a outros personagens distintos. Alguns vasos cerâmicos do acervo do Museu Larco retratam, por exemplo, mulheres com “presas cruzadas”, uma trança única, e diversas crianças a seus pés. Outros trazem mulheres retirando piolhos da trança. Não há como ter certeza se estas imagens representam ou não a “sacerdotisa”, que geralmente é retratada com duas tranças. Desta forma, apesar do acervo do Museu Larco possuir inúmeras imagens de seres deste tipo, foram consideradas como “sacerdotisas” aquelas que estão em “cenas” ou “atitudes” geralmente atribuídas a esta figura, como o ato de “segurar a taça” ou “remar em uma totora”, rumo a um tipo de ritual de sacrifício realizado nas ilhas do pacífico (Castillo, 2000,6). Sendo assim, consideramos que apenas 10 peças do acervo retratavam, sem dúvida, a “sacerdotisa”.

“masculinidade” geralmente atribuídas a este semema (como visto em Coe, 1970, por exemplo). Tampouco o semema das “presas cruzadas” pode ser diretamente associado ao felino neste caso (como é afirmado por diversos autores, como Golte, 2004(a), e Hocquenghem, 1983(a)), pois a sacerdotisa não apresenta, da mesma forma, características predominantemente “felínicas”.

“Ai apaec”

Este personagem é considerado pela grande maioria dos pesquisadores consultados como a “divindade superior mochica” (Larco Hoyle (1938), Kutscher (1954), Klein (1967), Lavalée (1970), Benson (1972), Lumbreras (1976), Cordy-Collins (1992), Bourget (1994), Golte (2005), Alva (2006), Alva Meneses (2006)). Sua denominação deriva do vocabulário chimu, sendo considerado “*a versão chimu da divindade*” (Benson, 1972, 28). No âmbito da iconografia mochica existem inúmeras cenas das quais Ai apaec participa, assumindo diversas formas de apresentação, que incluem elementos antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos.

Uma das formas mais comuns sob as quais Ai apaec é retratado é como um ser antroprozoomorfo, com corpo humano, face humana, presas cruzadas próprias de um mamífero predador, e serpentes vivas atadas o corpo (geralmente pendendo de uma espécie de cinturão e representadas como serpentes supranaturais com cabeça de mamífero). Por vezes, apresenta também brincos no formato destas serpentes. Imagens como estas podem ser observadas nas já apresentadas figuras 111, 114 e 119 a e b. Abaixo, segue uma representação tridimensional da cabeça de Ai apaec (muito comum na produção cerâmica mochica) que traz o semema das “presas cruzadas” e os brincos de serpente supranatural.



Fig. 150. (ML002989). Representação tridimensional de cabeça de “Ai apaec”, com “presas cruzadas” e brincos em forma de cabeças de serpentes supranaturais. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³³⁸.

Em muitos casos, são retratados diferentes toucados sobre a cabeça de Ai apaec, que variam principalmente quanto ao “tema” da cena em questão. As roupas e alguns ornamentos também parecem variar de acordo com a ocasião. Este tipo de observação fez com que pesquisadores como Benson (1972) acreditassem que a imensa quantidade de “manifestações” de Ai apaec se referissem, na realidade, a representações de “divindades” distintas. Deve ser levado em consideração, entretanto, que os principais sememas que formam o corpo do personagem, como a cabeça humana e as presas cruzadas (e por vezes as serpentes vivas atadas ao corpo) estão sempre presentes nestas imagens. O fato de um personagem utilizar diferentes adornos e toucados, não caracteriza nada além de um uso seletivo destes para ocasiões diversas.

Uma posição muito diferente sobre este assunto foi tomada por Larco Hoyle, um dos primeiros arqueólogos a estudar as representações supranaturais mochicas. O autor fala em termos de uma “tendência ao monoteísmo” expressa por estas muitas “manifestações” de um “deus único” (Larco Hoyle, 1938). Suas idéias, embora rechaçadas por alguns pesquisadores décadas mais tarde (como Klein (1967), Benson (1972), Lumbreras (1976) e Golte (2005)) serão de certa forma retomadas e discutidas neste trabalho, pois concordam tanto com as análises semióticas realizadas, quanto com as idéias propostas pelo perspectivismo, adotado aqui como ferramenta teórico-metodológica.

Segundo Larco Hoyle, os primeiros habitantes das áreas costeiras do norte do Peru

³³⁸ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 278.

teriam se inspirado nas formas da natureza para compor seu universo supranatural. Os animais, plantas, as rochas e as características geográficas locais teriam sido compreendidas como *“materializações espirituais que são o reflexo do sobrenatural, e que por si só constituem seu amparo protetor divino”* (Larco Hoyle, 1938, II, 272). Esta compreensão do supranatural teria sido manifestada iconograficamente, ao longo do tempo, como uma espécie de *“zoolatria”*, expressa pela grande quantidade de personagens zoomorfos presentes na iconografia dos povos da costa. Entretanto, de acordo com o autor, ela não teria se *“restringido a ela”*, sendo que *“o grande número destas imagens não poderiam representar o verdadeiro poder que rege o mundo, e que se manifesta em tantas formas, e se propõe firmemente a buscar uma unidade, uma origem para aqueles animais venerados, traduzida e venerada em um só personagem. Este personagem domina a todos e é a soma de poderes isolados e incompreendidos”* (Larco Hoyle, 1938, II, 272). Este personagem, reflexo da união do *“múltiplo”*, e ao mesmo tempo, a expressão da *“unidade”* (ou *“uno”*) seria Ai apaec.

Larco Hoyle ainda afirma que a *“divindade”* Ai apaec teria atingido um maior grau de *“complexidade”* na época mochica. Entre os mochicas, ele teria *“desaparecido como verdadeira divindade, para se converter em um símbolo do criador supremo”*. As imagens dos outros seres fantásticos, como o *“animal da lua”* ou a *“serpente supranatural”*, teriam permanecido na iconografia e na mentalidade mochica assim como *“no cristianismo se preservam certas características pagãs, rastros que são próprios deste tipo de transformação”* (Larco Hoyle, 1938, II, 273).

Creemos que não há uma *“diferença ideológica”* entre as imagens dos demais seres supranaturais e a de Ai apaec. O conceito de *“unicidade”* e *“multiplicidade”* parece estar contido em todos eles. Ai apaec não se diferencia destes, mas ao contrário, por vezes é retratado como *“um deles”*, denotando a união de todos os aspectos e formas de apresentação dos seres supranaturais. Um exemplo como este pode ser observado no artefato apresentado a seguir (fig. 151), no qual Ai apaec é retratado dentro de uma concha, em uma clara alusão às imagens do *“animal da síntese”*.



Fig. 151 (ML003208). Representação tridimensional de “Ai apaec” saindo de dentro de uma concha, segurando armas . O personagem apresenta “presas cruzadas”, brincos em forma de cabeças de serpentes e um cinturão de serpentes vivas. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³³⁹.

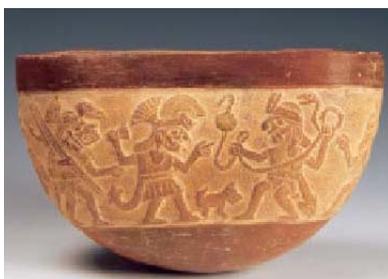
O “monoteísmo”, como sugere Larco Hoyle, parece não ser um conceito adequado às manifestações supranaturais mochicas, que se pautam tão fortemente na “multiplicidade” quanto na “unicidade”. Talvez a concepção mochica de “divindade” se aproxime de um sistema de crenças baseado em ideais “henoteístas” (ao menos em termos de uma compreensão da possibilidade de uma “divindade única” ou “símbolo criador supremo” poder se manifestar e se subdividir em personagens diversos).

O henoteísmo é um conceito aplicado a sistemas religiosos de diferentes culturas, como a egípcia (Wilkinson, 2003; Bars, 2004), a hindu (Myers, 1995), e em certos casos, a culturas sul americanas e caribenhas (Eliade, 1971). Nestes sistemas, a unidade essencial da “divindade suprema” é mantida lado a lado a inúmeras formas de manifestação da mesma. Estas manifestações, em diversos casos, atuam e “se relacionam” como seres individualizados. Nesse sentido, todos os seres supranaturais nada mais são do que manifestações do “todo” contido na “divindade suprema”. “*A concepção ameríndia, suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos*”. (Viveiros de Castro, 2002, 349.)

Os conceitos ligados a “dualidade” também são expressos nas imagens e nas cenas nas quais figura Ai apaec. Assim como na grande maioria das imagens referentes aos outros

³³⁹ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 279.

personagens “supranaturais”, referências a diversos “pares de opostos” podem ser observadas em inúmeras representações. Nas figuras 152 a e b, abaixo, observa-se a representação de uma cena de luta entre dois personagens idênticos quanto à forma corporal, porém com adornos, vestes, toucados e armas diferentes. Estes dois “Ai apaecs” representariam a capacidade da “divindade superior” de se manifestar de forma múltipla. Um dos “Ai apaecs” será o vencedor, o outro, o perdedor. Está contida na “divindade superior” tanto a derrota quanto a vitória, a morte e a vida.



Figs. 152 a e b (ML002908). Representação em relevo de cena de luta entre dois “Ai apaecs”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁴⁰. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso ML003208. Ilustração de Steve Bourget³⁴¹.

Em sua análise sobre a luta presente na cena acima, Bourget afirma que o personagem à esquerda portaria o “toucado da raposa”, próprio de um grande senhor, e teria em mãos um tumi. O personagem da direita portaria o “toucado dos chefes marinhos”, e teria em mãos um anzol (Bourget, 1994, 168). Quanto ao animal presente no toucado do “Ai apaec” à esquerda, podemos dizer que é impossível identificá-lo corretamente, embora

³⁴⁰ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 302.

³⁴¹ Fonte: Bourget, 1994, II, 97.

a cauda lembre a de uma raposa. Já o que se encontra à direita, porta um toucado geralmente visto sobre a cabeça de “Ai apaec” quando em forma de caranguejo (figs. 153 e 154), e por isso foi considerado por Bourget como o toucado de um “chefe marinho”.



Fig. 153. (ML003212). Representação tridimensional de “Ai apaec” com corpo de caranguejo, cabeça humana e “presas cruzadas”, em atitude de pesca. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁴².



Fig. 154. (ML003591). Representação tridimensional de “Ai apaecs” em luta. Um deles apresenta corpo humano, cabeça humana com presas cruzada e toucado e brincos com cabeças de felino. O outro apresenta corpo de caranguejo, cabeça humana, “presas cruzadas”, e ainda uma segunda “face” humana com “presas cruzadas” misturada iconograficamente à carapaça do caranguejo. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁴³.

³⁴² Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 293.

³⁴³ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 296.

O fator a ser destacado neste caso, de qualquer forma, é a dualidade expressa pela oposição dos ambientes marinho e terrestre. A cena acima ocorre provavelmente em uma praia. Há a presença de uma embarcação de totora, e dos dois personagens com corpo humano e cabeça de pássaro carregando peixes e arraias em linhas de pesca. A praia pode ser considerada uma zona de transição entre a terra e o mar, o seco e o úmido. A luta entre os dois “Ai apaecs”, um com toucado de mamífero, e o outro com um anzol de pesca, traduz o “encontro” entre estes dois âmbitos.

“Lutas” envolvendo manifestações de Ai apaec são bastante comuns na iconografia. Em muitas das representações estudadas nota-se uma certa “superioridade” de manifestações ligadas ao ambiente terrestre, em detrimento das ligadas aos ambientes celeste e marinho (a maioria das imagens indica que a manifestação terrestre está prestes a vencer o “combate”). Entretanto, assim como não existem, na mentalidade andina, “pares de opostos” de significados “fixos”, não há uma constância nos “resultados” destes “combates”. A vitória e a derrota estariam presentes em todos os âmbitos.

Nas figuras 155 a, b e c (a seguir) observa-se um artefato que traz a representação de uma cena na qual Ai apaec, com corpo humano e portando um toucado com cabeça de mamífero, luta com três personagens ligados ao âmbito marinho. A cena é acompanhada por dois “Ai apaecs músicos”, um cão, e duas “sacerdotisas pássaro”. Nesta cena, a manifestação “terrestre” de Ai apaec parece ser derrotada pelos personagens marinhos.

Acima, ao centro (fig. 155 c), Ai apaec é retratado em luta com o personagem aqui denominado de “peixe supranatural” (identificado pela letra “A” na ilustração). Abaixo, ele é observado em luta com um personagem de corpo circular, coberto por manchas circulares simples (identificado pela letra “D”), e com outro com corpo humano e inúmeras “pontas” em forma de “espetos” que parecem sair de suas costas (identificado pela letra “E”). Em seu estudo sobre esta cena, Bourget (1994, 174) afirma que o personagem de corpo circular (“D”) se refere a um peixe da família da ordem dos tetraodontiformes (Tetraodontidae), representados também na iconografia mochica de forma naturalista. Estes peixes possuem uma toxina conhecida como tetradotoxina, a qual pode levar à morte ou a um estado de paralisia comatosa, entre outros efeitos indesejados³⁴⁴ (Ahasan *et al.*, 2004).

³⁴⁴ A ingestão da carne, víceras ou pele de peixes da família dos tetraodontiformes pode causar envenenamento que pode levar à morte ou a sérias conseqüências como parestesia perioral ou ao longo de



Figs. 155 a, b e c. (ML18882). Representação bidimensional de “Ai apaecs” em luta com três personagens ligados ao âmbito marinho, acompanhado por dois “Ai apaecs músicos”. À direita, duas “sacerdotisas pássaro” amparam Ai apaec aparentemente ferido. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁴⁵. Detalhe de personagens sobre o corpo do vaso. Ilustração de Steve Bourget³⁴⁶.

todo corpo, fraqueza dos membros inferiores, dores de cabeça, dificuldades de respiração, náuseas e vertigens (Ahasan *et al.*, 2004, 73).

³⁴⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

O outro personagem (“E”) apresentaria espinhos de ouriço (Echinoidea), os quais também possuem veneno (Bourget, 1994, 175)³⁴⁷. Desta forma, estes dois personagens “venenosos” estariam intimamente ligados à morte, e se apresentam como poderosos oponentes à manifestação terrestre de Ai apaec. O resultado destes combates está expresso pela situação retratada acima e à direita, na qual Ai apaec, em aparente estado de desequilíbrio, é “amparado” por duas “sacerdotisas pássaro” (identificadas pelas letras “B” e “C”)³⁴⁸. Esta cena de “amparo” em particular, é comumente representada, em formato tridimensional, nos vasos cerâmicos (fig. 156).



Fig. 156. (ML003591). Representação tridimensional de Ai apaec em desequilíbrio, “amparado” por duas “sacerdotisas pássaro”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁴⁹.

Ainda sobre a cena anterior, estão acima, à esquerda, dois personagens tocando antaras (identificados pelas letras “F” e “G”). A atitude tomada por estes dois “Ai apaecs” músicos, tocando um em frente ao outro, é conhecida no mundo andino como *ira-arca*. O

³⁴⁶ Fonte: Bourget, 1994, II, 100.

³⁴⁷ Ferimentos e envenenamentos por Echinoidea ocorrem, na maioria dos casos, por contato acidental, principalmente entre pescadores, banhistas e mergulhadores. Seus espinhos podem penetrar a pele produzindo uma sensação imediata de queimação e dor intensa. Em alguns casos, pode ocorrer paralisia motora parcial. (Scott, 2008)

³⁴⁸ Bourget identifica os dois pássaros como um abutre (*Coragyps atratus*) e um cormoran (*Phalacrocorax olivaceus*). Suas vestes são comumente vistas em personagens femininos, muitas vezes ligadas a atividades ritualísticas (Bourget, 1994, 171).

³⁴⁹ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 338.

“encontro” entre os dois músicos, que representam “opostos complementares”, representa também o *tinku*, o ponto de intersecção destes opostos. Na iconografia, os músicos são freqüentemente associados ao Inframundo (ou “Mundo dos Mortos”). A “interface” vida/morte, está expressa pelo *ira-arca*. Levando-se em consideração este fator, aliado à questão das lutas e dos símbolos escalonados presentes nas vestes de Ai apaec e no corpo do vaso (fig. 155 b), é provável que o perdedor da luta (Ai apaec) esteja, na realidade, sendo levado ao sacrifício pelas duas sacerdotisas pássaro. Abaixo, observa-se uma representação tridimensional de Ai apaec como “morto”³⁵⁰ (fig. 157).

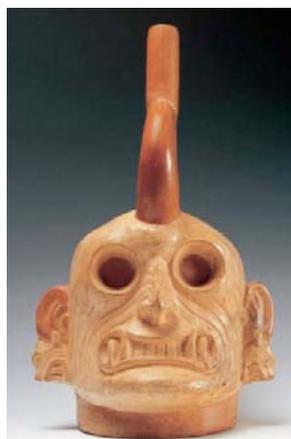


Fig. 157. (ML013574). Representação tridimensional de Ai apaec como “morto”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁵¹.

A iconografia, entretanto, também mostra uma situação “inversa”, na qual Ai apaec é o vencedor, o sacrificador, ou a entidade para qual o sacrifício é realizado. Em cenas conhecidas como “sacrifício na montanha”, Ai apaec é comumente retratado ajoelhado, em estado de atenção, enquanto que um sacrifício ocorre no mais alto pico da montanha. A vítima humana geralmente é retratada no ato da queda, com os cabelos para baixo. A posição da vítima lembra o semema da “voluta”, enquanto que o semema do “escalonado”

³⁵⁰ Ai apaec é retratado como “morto” em diversos tipos de representações. O principal semema para identificação deste “estado” são os “olhos arredondados”, como é observado na figura acima. Este semema foi considerado nas análises relativas a este personagem, e foi encontrado em 10 dos artefatos que compõe nosso corpo documental (vide gráfico 16, anexo III).

³⁵¹ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 280.

pode ser relacionado à imagem da própria montanha. Desta forma, o semema da “voluta escalonada” (fig. 155 b), sintetiza iconograficamente a imagem do prisioneiro em movimento, ao cair do alto da montanha. O movimento da vítima é não só marcado pelos cabelos, mas também pela representação do sangue escorrendo, e da própria vítima, representada mais uma vez, caída ao chão (fig. 158).

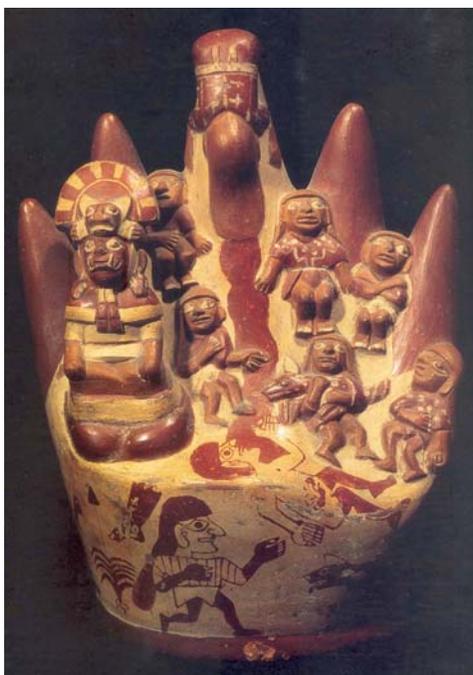


Fig. 158. (VA 48095). Representação de Ai apaec ajoelhado, enquanto que uma vítima do sacrifício é jogada do mais alto pico da montanha. Seu sangue escorre pela montanha, e abaixo, a vítima é mais uma vez representada, caída ao chão. Peça pertencente ao acervo do Museum für Volkerkunde, em Berlin³⁵².

Em outras ocasiões, Ai apaec é representado como a “própria montanha”, indicando sua união com o “todo” da natureza (figs. 159 a e b). Em outras, ele é retratado ao lado da montanha, sendo que desta surge uma entidade semelhante a ele, expressando a diversidade de manifestações deste ser (fig. 160).

³⁵² Fonte: Pillsbury, 1999, 258



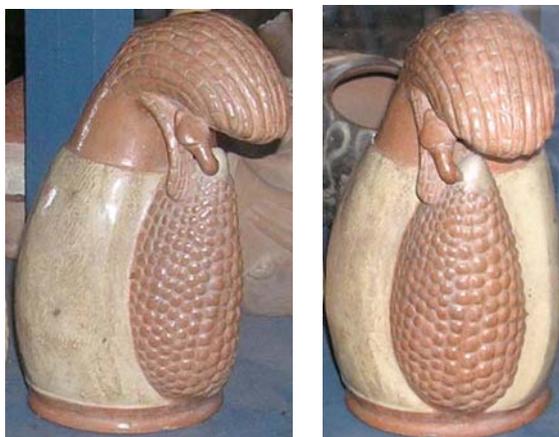
Figs. 159 a e b.(MAE 3876). Representação tridimensional de Ai apaec como “montanha”. Peça pertencente ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.



Fig. 160. (ML002969). Representação tridimensional de Ai apaec ao lado da montanha, enquanto que ao mesmo tempo, ele surge de seu interior. No pico, ocorre o sacrifício de uma vítima que despensa. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁵³.

Conforme comentado anteriormente, os sacrifícios provavelmente tinham como propósito assegurar a fertilidade agrícola. O artefato visto abaixo confirma esta idéia (figs. 161 a e b). A espiga de milho é representada no formato da própria montanha, e sua parte superior curva-se como o semema da “voluta”, ou como os cabelos das vítimas que despencam de seus picos. Um pequeno pássaro se alimenta de seus grãos, logo abaixo da “voluta”, denotando a fertilidade advinda do sacrifício.

³⁵³ Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 299.



Figs. 161 a e b. (ML006520). Representação tridimensional espiga de milho no formato da montanha, em terminação de “voluta”. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora.

São comuns as representações de Ai apaec portando instrumentos ligados à agricultura sob uma imagem da “serpente bicéfala”, cujo simbolismo é associado por muitos autores às chuvas que trazem a fertilidade ao solo³⁵⁴. São também comuns as representações que mesclam o corpo e cabeça de Ai apaec com vegetais diversos, tais como milho e pimenta (“aji”) (figs. 162 e 163). Nestas imagens, seu corpo se torna o próprio resultado do sacrifício. Na figura 164 observa-se um artefato no qual são representadas como que “saindo” do corpo de “milho” de Ai apaec duas cabeças humanas. Não só a fertilidade agrícola advém do sacrifício, mas a manutenção de todos os novos nascimentos na natureza³⁵⁵. Do sacrifício nascerá a vida, e este “movimento”, esta “transformação”, é expressa pelo semema da “voluta”. Por isso a pequena ave (figs. 161 a e b) é retratada se alimentando do fruto do sacrifício logo “após” sua consumação, representada pela “voluta” na parte superior do milho/montanha.

³⁵⁴ As figuras 111 e 114 trazem imagens de Ai apaec sob a “serpente bicéfala”. Na imagem da figura 113 é possível observar instrumentos agrícolas em suas mãos.

³⁵⁵ Conforme comentado na nota 238 (pp. 153), existem representações na iconografia mochica conhecidas como “*cenar do mundo horrível*” (Larco Hoyle, 1938), nas quais imagens de vegetais diversos se mesclam à formas de animais e humanos, como se estes surgissem dos vegetais. Estas cenas sugerem, provavelmente, o início e origem comum a todos os seres vivos da terra; os seres nascidos do solo fecundado pelo sangue sacrificial (Vide fig. 165).



Fig. 162, 163 e 164. (ML003256, ML003291 e ML003086). Representações tridimensionais de “Ai apaec” em forma de pimenta (“aji”), espiga de milho e espiga de milho com duas cabeças humanas. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco³⁵⁶.



Fig. 165. Representação tridimensional de animais e humanos “surgindo” de uma forma vegetal. Mesclam-se à batata formas humanas, serpentes e uma cabeça de pinípede. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco³⁵⁷.

³⁵⁶ Figs. 162 e 163 - Fonte: Larco Hoyle, 1938, II, 288 e 287. Fig. 164- Fonte: acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³⁵⁷ O vegetal representado neste artefato foi identificado por Larco Hoyle como “camote” (*Ipomea batatas*) (Larco Hoyle, 1938, II, 288).

São também encontradas representações de uma “coruja antropomorfa” associada tanto a instrumentos agrícolas como aos vegetais (de forma muito semelhante às imagens de “Ai apaec” em sua manifestação terrestre (figs. 166 e 167). É muito provável que estas imagens se refiram a uma “manifestação celeste” de Ai apaec. Esta “manifestação celeste” apresenta muitas vezes o mesmo semema das “presas cruzadas” (figs. 168 e 169) e é retratada também em outras situações semelhantes às “manifestações terrestres”, como pode ser observado no artefato da figura 169, no qual o personagem também sai de dentro de uma concha gastrópode (conforme apresentado anteriormente na figura 151).



Fig. 166 e 167. Representações tridimensionais de “Ai apaec em manifestação celeste” em forma de coruja antropomorfa segurando instrumentos agrícolas e em forma de coruja com corpo de vegetal. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco³⁵⁸.



Fig. 168 e 169. Representações tridimensionais de “Ai apaec em manifestação celeste” em forma de coruja antropomorfa com “presas cruzadas” e em forma de coruja com concha gastrópode. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco³⁵⁹.

³⁵⁸ Fonte: Larco Hoyle, 1938, I, 260 e 268.

³⁵⁹ Fonte: Larco Hoyle, 1938, I, 344 e 341.

É possível que esta “manifestação celeste” esteja ligada a um dos personagens representados na cena do “tema da apresentação da taça” (fig. 138, pp. 195). No mesmo sítio de Sipán, onde foram encontrados enterramentos relacionados ao personagem que recebe a taça (provavelmente um representante da “manifestação terrestre” de Ai apaec) e ao personagem com características de ave de rapina, foi também recentemente encontrada uma tumba que possivelmente estaria relacionada com o último personagem à direita, no registro superior (este personagem é retratado fazendo um gesto com as mãos, como se “batesse palmas”, logo atrás da figura da “sacerdotisa”). Os artefatos encontrados junto a seu corpo possuem uma iconografia que o conecta a símbolos “celestes” e “noturnos” (Walter Alva, comunicação pessoal; Marcia Arcuri, comunicação pessoal). Sendo assim, este tipo de sacrifício envolveria a presença de dois representantes diretos da figura de Ai apaec; um em aspecto terrestre (sua manifestação mais comum) e outro em seu aspecto “celeste”.

Apesar da grande quantidade e diversidade de manifestações do personagem, a maioria dos autores vê na forma “terrestre” de Ai apaec um símbolo da “divindade felina”. Até mesmo Larco Hoyle, ao teorizar sobre o que seria um “monoteísmo mochica”, eleva a figura do felino à de “divindade suprema”. Sobre a “evolução” dos aspectos “felínicos” de Ai apaec, desde a época cupisnique até a mochica, o autor comenta que *“o grande número destas imagens não pode representar o verdadeiro poder que rege o mundo³⁶⁰, e que se manifesta em tantas formas, e busca firmemente a unidade, a origem daqueles animais venerados em um só, que domine a todos e seja a soma de seus isolados e incompreendidos poderes. Estende-se então à vista de todos, o felino, cuja força e agilidade, poderosas garras, rugido aterrador³⁶¹ e ferocidade incomparável, lhe deram um lugar proeminente de domínio... A existência deste poder, materializado no felino, que recebe a veneração de todos os corações cupisniques, se acentua cada dia mais e mais³⁶², a medida que o*

³⁶⁰ O autor aqui se refere aos outros seres supranaturais, como o “animal da lua”, a “serpente supranatural”, a “serpente bicéfala”, etc.

³⁶¹ Assim como comentado no capítulo II, o único felino capaz de emitir rugido que habita a América do Sul é o jaguar (*Panthera onca*). Esta pode ser ou não uma referência direta a esta espécie, já que não está claro no texto se o autor estava atento a este fato.

³⁶² O autor se refere a “evolução” da imagem do felino como fonte de poder primordial, desde a época cupisnique até a mochica.

espírito se amplia e conquista novas esferas filosóficas. (Larco Hoyle, 1938, II, 273).

Mais uma vez, a presença do semema das “presas cruzadas” é a grande responsável por esta associação direta. Nas imagens relativas as “manifestações terrestres”, Ai apaec geralmente se apresenta com uma face e corpo humanos, com serpentes pendendo de seu cinturão e com o semema das “presas cruzadas”. Seus toucados e vestes variam de acordo com a ocasião, e em sua composição “corporal”, não há nenhum semema que o conecte especificamente à imagem de um felino. Nas imagens abaixo (figs. 170 a e b, e 171 a e b), Ai apaec é retratado como um ser de “três cabeças”. As formas das cabeças se misturam iconograficamente umas às outras, sendo que seus olhos são utilizados tanto para representar a imagem da cabeça humana com “presas cruzadas”, como para as cabeças de mamífero³⁶³. Em todas as representações deste tipo analisadas, as cabeças de mamífero se referem à canídeos. (Fato indicado pelo semema do focinho e ângulo do formato da cabeça). Dentre todas as imagens de Ai apaec analisadas, estes foram os únicos mamíferos identificáveis. Não há, além das “presas cruzadas” (um semema bastante generalista), nenhum outro semema que ligue as imagens da forma corporal deste personagem especificamente a qualquer outra espécie de mamífero³⁶⁴.



Figs. 170 a e b. (ML003073). Representação tridimensional de Ai apaec com “três cabeças”; uma humana com “presas cruzadas” e duas com focinhos de canídeo. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁶⁵.

³⁶³ São três cabeças, mas com apenas quatro olhos no total, os quais são por elas “compartilhados”.

³⁶⁴ Vide gráfico 16 (anexo III), relativo à análise das representações de Ai apaec.

³⁶⁵ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 171 a e b. (ML003069). Representação tridimensional de Ai apaec com “três cabeças”; uma humana com “presas cruzadas” e duas com focinhos de canídeo. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁶⁶.

Conforme inúmeros outros casos, nas descrições presentes no catálogo do Museu Larco, as “presas cruzadas” foram associadas aos felinos em imagens similares às demonstradas acima. Os vasos apresentados nas figuras 171 a e b, foram descritos como: “*Vaso de alça estribo com traços sobrenaturais (Ai apaec), com presas de felino e cabeças de canídeo (raposa)*”. Encontramos apenas um tipo de representação, dentre os artefatos estudados, que pode relacionar a imagem de Ai apaec indiretamente a um felino. Nestas imagens, o personagem aparece “voando sobre o dorso de uma ave” (figs. 172 a e b). Existem, no acervo do Museu Larco, quatro artefatos cerâmicos que retratam felinos em situação semelhante (três com manchas longelíneas, e um relativo a um puma). Um destes artefatos pode ser observado abaixo (figs. 173 a e b). É possível que estas imagens façam uma relação indireta entre “felinos” e “Ai apaec”.

³⁶⁶ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.



Fig. 172 a e b. (ML003199). Representação tridimensional de Ai apaec “voando sobre o dorso de um pássaro”. Abaixo, em relevo, sobre uma linha que parece representar um “vale” entre montanhas, estão um cão e um canídeo antropomorfizado. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁶⁷.



Fig. 173 a e b. (ML003250). Representação tridimensional de felino de pequeno porte (com um padrão de manchas longilíneas) sobre o dorso de um pássaro. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁶⁸.

A enorme quantidade de “manifestações” de Ai apaec o conectam com as mais variadas espécies de animais, como insetos, moluscos, crustáceos, peixes, aracnídeos e aves. Nas paredes de Huaca de la Luna, por exemplo, foi dada uma certa “preferência” por representações do personagem com apêndices de molusco, em todas as suas fases de construção (fig. 174). Também é possível observar, dentre seus relevos e pinturas, imagens

³⁶⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³⁶⁸ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

de sua cabeça humana circundada por serpentes supranaturais, com terminações em cabeças de aves, mamíferos e cavalos marinhos (figs. 175 e 176).



Fig. 174. Relevos nas paredes de “Huaca de la Luna” retratando “Ai apaec” com cabeça humana, “presas cruzadas” e inúmeros apêndices encontrados nas imagens de molusco ao redor de sua cabeça. Em torno da imagem do personagem, estão representações estilizadas de peixes life. Fotografia da autora.



Fig. 175. Pinturas nas paredes de “Huaca de la Luna” retratando “Ai apaec” com cabeça humana, “presas cruzadas” e inúmeras serpentes com cabeças de canídeo e de aves ao redor de sua cabeça. Fotografia da autora.



Fig. 176. Pinturas nas paredes de “Huaca de la Luna” retratando “Ai apaec” com cabeça humana, “presas cruzadas” e inúmeras serpentes com cabeças de aves ao redor de sua cabeça, além de serpentes com terminações em imagens com o formato do corpo de um cavalo marinho. Fotografia da autora.

Na tumba pertencente ao “Velho Senhor” no sítio de Sipán, também foram encontrados artefatos que retratam “Ai apaec” em sua manifestação como “molusco”, além de diversas imagens suas com “corpo de aranha”. Estas “manifestações” de Ai apaec como aranha foram nomeadas por Alva (2006) e Alva Meneses (2006) como “divindade aranha”, um personagem supranatural de extrema importância para a compreensão da iconografia mochica, cujas origens remontam a época pré-formativa³⁶⁹.



Fig. 177. Chocalho com imagem de Ai apaec em sua “manifestação” como aranha. (observam-se as oito patas da aranha saindo do corpo do personagem³⁷⁰). Peça pertencente ao Museu Tumbas Reales de Sipán³⁷¹.



Fig. 178 a e b. Ilustração de conta de colar com imagem de Ai apaec em sua “manifestação” como aranha, de um dos lados (fig. 178 a). Do outro lado da conta (fig. 178 b) estão representadas serpentes com cabeças de pássaro. Peça pertencente ao Museu Tumbas Reales de Sipán³⁷².

³⁶⁹ Imagens desta “divindade aranha” foram encontradas recentemente em relevos de testemunhos arquitetônicos no complexo de sítios arqueológicos Ventarrón – Collud, sob responsabilidade dos arqueólogos Walter Alva e Alva Meneses. Sua datação relativa remonta à época pré-formativa, também conhecida como “pré-cerâmica” (Alva Meneses, comunicação pessoal).

³⁷⁰ Alva, 2006, 77.

³⁷¹ Fonte: Alva, 2006, 77.

³⁷² Fonte: Alva, 2006, 78.

Segundo Alva Meneses, a imagem da aranha a ser representada nestes casos é relativa à espécie *Argiope argentata*, a qual fabrica uma teia geométrica suspensa (Alva Meneses, 2006, 147). Este animal estaria imbuído de uma forte carga simbólica. Ao interpretar o conteúdo imagético da conta de colar apresentada acima (figs. 178 a e b), o autor afirma que sendo *“as teias destas aranhas estruturas concêntricas, o traçado dos fios adquire formato helicoidal. Deste modo, o ícone no reverso da peça e a aranha no anverso podem vincular-se ao simbolismo de “centro” como princípio dinâmico de origem. Nesse sentido, as aranhas são criadoras, e geram, a partir do fio que segregam uma estrutura que é, em si, um cosmograma. As helicoidais na natureza também podem ser observadas nos torvelinhos de vento, redemoinhos de água, no ápice cortado dos caracóis, na distribuição do pelo dos animais e homens, nos estados embrionários de aves e répteis... É possível que a helicoidal com serpentes de dorso dentado e cabeça de ave no colar do Velho Senhor... represente uma síntese dos conceitos mais transcendentais da ideologia mochica, que se referem à dinâmica e à origem comum da vida nos diferentes níveis do cosmos”* (Alva Meneses, 2006, 147).

Sendo assim, as imagens de Ai apaec como aranha trariam em si uma forte conexão com sua representação como entidade “criadora” de todos os elementos da natureza, representante do “centro” (como afirma Alva Meneses), ou “*tinku*”, onde todas as forças naturais se encontram, ponto de interface de todos os “pares de opostos” que regem o funcionamento e a dinâmica do universo. O personagem Ai apaec não pode ser compreendido como uma “entidade felínica”, mas sim como a própria representação do “todo” da natureza em um só ser.

A Presença dos Sememas “Puramente Simbólicos”, das “Presas Cruzadas”, e a Questão da Cor nas Representações dos Personagens Supranaturais.

Conforme comentado no início deste capítulo, os sememas “puramente simbólicos” são assim denominados por expressarem idéias complexas, “metáforas” na forma de imagens, compreendidas somente no âmbito de contextos específicos (Rowe, 1992; Rowe *apud* Cordy-Collins, 1992, 209). Estes sememas são comumente vistos nas representações dos personagens supranaturais, compondo partes de seus corpos (como é comum no caso do “animal da lua” ou do “animal da síntese”), ou retratados em suas vestes e adornos (como é comum no caso de “Ai apaec” e dos “Guerreiros Antropozoomorfos”).

Dentre os sememas mais comuns deste tipo estão os símbolos “escalonados”, as “volutas”, e as “volutas escalonadas”. O semema denominado de “escalonado” exprime idéias ligadas aos diferentes pisos ecológicos andinos, representando, de forma vertical, a relação entre eles (do litoral aos altos picos da cordilheira – *hanan/ hurin*). No caso mochica, esta relação também era expressa na arquitetura, e pode ser vista no modo de como as pirâmides eram construídas, em degraus (“escalonados”). As pirâmides, por sua vez, também eram relacionadas às montanhas (enfatizando a verticalidade). Conforme apontado por nossas análises, tanto nas pirâmides, como no topo das montanhas, eram provavelmente realizados sacrifícios. O artefato representado na figura 179 exprime a idéia de uma pirâmide escalonada, inclusive demonstrando, através de incisões em zigue-zague, as rampas utilizadas para ascender ao topo.



Fig. 179. (MAE 3857). Representação tridimensional de “escalonado” com “rampas” em zigue-zague. Peça pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.

Os sacrifícios eram realizados sob a ótica da cosmovisão andina; ou seja: sob a perspectiva de que havia um tempo linear, e um tempo cíclico. O tempo linear indicava que uma vida havia chegado a seu fim, ao menos sob esta forma. Após a morte, seu “espírito” se manifestaria no “Inframundo” (ou “mundo dos mortos”), marcando o início de uma nova forma de existência. O tempo cíclico indicava que o sangue sacrificial penetraria na terra e a fecundaria: da morte, nasceria a vida. Os sacrifícios atuavam como um mecanismo de controle e manutenção do bom funcionamento do universo, a fim de garantir que ambos os tempos, linear e cíclico, permanecessem em equilíbrio. Para que houvesse vida e abundância, teriam que ser oferecidas mortes.

O tempo cíclico, por sua vez, está representado pelo símbolo da “voluta”. Conforme comentado, em algumas representações de cenas de “sacrifício na montanha”, o próprio pico da montanha se transforma em uma voluta. O símbolo da “voluta escalonada” (fig. 180) representa a manutenção do tempo cíclico (e por consequência também do linear) por meio dos rituais de sacrifício. Em uma outra leitura, o símbolo da voluta escalonada indica também o movimento dinâmico das transformações do universo, e o movimento do acima e do abaixo (*hanan/hurin*), que pode se inverter de acordo com o ponto de vista adotado. Sob o ponto de vista dos mortos, habitantes do “Inframundo”, o acima é o abaixo, e o abaixo é o acima; as relações se invertem. O universo não se apresenta como um ambiente estático, como indica a própria movimentação dos céus. A lua sobe ao “mundo de cima” todas as noites, assim como o sol desce ao “inframundo”, invertendo, ciclicamente, suas posições.



Fig. 180. (MAE 3583). Representação de “voluta escalonada” em relevo sobre o corpo do vaso cerâmico. Peça pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Fotografia da autora.

Um dos principais personagens supranaturais a ser representado com estes sememas como partes integrantes de seu corpo é o animal da lua. Ele representa, em um primeiro momento, os céus noturnos (já que é constantemente retratado neste ambiente). Entretanto, como é comum às representações mochicas, o outro “ponto de vista” é sempre indicado. A presença da “voluta” ou da “voluta escalonada” no corpo do personagem, nos lembra que a lua é avistada à noite, mas faz sua passagem pelo “Inframundo”, o mundo das inversões, durante o dia. A questão dos eternos ciclos temporais compõe a principal conotação simbólica associada ao animal da lua.

“Escalonados” e “volutas” também são comuns em imagens de “animais da síntese” e de “Ai apaec”, imbuídos de uma carga simbólica fortemente associada à multiplicidade de formas da natureza e de seus ciclos vitais. A questão do sacrifício especificamente, também é enfatizada pelo semema do “escalonado”, tanto em imagens de Ai apaec, como nas dos guerreiros antropozoomorfos. Seres “decapitadores”, como o “animal da síntese” antropomorfizado” e o “peixe supranatural”, trazem igualmente estes sememas em suas vestes ou composição corporal.

O semema das “presas cruzadas” também pode ser relacionado aos ciclos de vida e morte, por promover a manutenção destes por meio do abate dos animais. Tanto felinos, como canídeos, como pinípedes são predadores; as presas representam a ação destes mamíferos como um todo. Outros predadores, como répteis, aves e peixes são também escolhidos para compor inúmeras formas supranaturais, como as do “animal da lua”, do “animal da síntese”, das serpentes “supranaturais” e bicéfalas” e do “peixe supranatural”. Entretanto, por algum motivo, são as representações dos dentes caninos dos mamíferos as elegidas como símbolo desta idéia central.

O artefato visto na figura 181 retrata um primata antropomorfizado, segurando um fruto de *ulluchu* em uma das mãos e uma bolsa na qual são guardados os *ulluchus* colhidos³⁷³. As “presas cruzadas” deste primata antropomorfizado combinam-se com os sememas dos *ulluchus* a fim de transmitirem a idéia do sangue sacrificial a ser derramado. Associações como estas são também comuns em imagens de “animais da síntese”, conforme discutido anteriormente.

³⁷³ Sabe-se que a bolsa era utilizada para tal finalidade, pois bolsas deste tipo são comumente representadas em cenas de colheita na iconografia mochica, muitas das quais são realizadas por primatas supranaturais como este.



Fig. 181. (ML008432). Representação tridimensional de “primata antropomorfizado” retratado com o semema das “presas cruzadas”, segurando nas mãos um fruto de *ulluchu* e uma sacola utilizada nas cenas de colheita. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁷⁴.

Conforme comentado, a presença do semema das “presas cruzadas” em qualquer representação não-naturalista, foi compreendida por autores como Larco Hoyle (1938, I, 186), Benson (1972, 46), Lumbreras (1976, 104) e Golte (2006, 172) como um fator indicativo de “divindade” ou de alguma “característica supranatural”. Entretanto, face às análises realizadas neste trabalho, estas considerações não se sustentam. Conforme pode ser observado nos gráficos referentes às representações supranaturais apresentados no anexo III, a presença deste semema, embora consistente, é alguma vezes suprimida das representações. Se sua presença funcionasse como símbolo indicativo de “*camac*”, “divindade” ou “manifestação supranatural”, esta supressão não deveria ocorrer. Se faz notável que este semema, ou o semema dos “dentes proeminentes” (cuja carga simbólica é muito provavelmente a mesma) é quase sempre representado em alguns casos³⁷⁵. Eles ocorreram, por exemplo, em 100% das Imagens analisadas do “peixe supranatural”, 98 % nas de “Ai apaec” e do “animal da síntese”, 84% nas da “serpente bicéfala”, 80% nas da “sacerdotisa”, e 72% nas referentes às serpentes supranaturais. Entretanto, apenas 52% das representações de “animais da lua” apresentavam estes sememas. Da mesma forma, nas imagens de “guerreiros” a ocorrência foi de somente 56%.

É improvável, portanto, que estes sememas possuam esta função (já que claramente os “animais da lua” e os “guerreiros” aqui analisados possuem características

³⁷⁴ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³⁷⁵ Vide Gráfico 17 (anexo III).

supranaturais). A presença ou não das “presas cruzadas” ou “dentes proeminentes” provavelmente se deve a necessidade de ênfase na questão do derramamento de sangue sacrificial dada a cada personagem ou cena. Talvez a ênfase nas imagens do “animal da lua” recaia sobre a questão cíclica do tempo, e não sobre o ato do derramamento do sangue em si. Talvez no caso dos guerreiros, que podem se apresentar de tantas maneiras diferentes, em uma grande mescla de animais “predadores” ou “presas”, a ênfase na questão das “presas cruzadas” seja dada conforme o contexto e a característica que cada guerreiro assumiria em situações diversas. De qualquer maneira, estes sememas não devem ser considerados automaticamente como “símbolos de poder *camac*”. Deve ser dada ainda atenção ao fato de que, embora todos os sememas aqui discutidos (como os “escalonados”, as “volutas” e as “presas cruzadas”) possuam seus conjuntos de significados específicos e suas idéias centrais, todos eles expressam, de uma forma ou de outra, a idéia de que o universo é dinâmico e está sempre em movimento. Este movimento pode ser expresso pela idéia “cíclica” imbuída no semema da “voluta”, no *hanan/hurin* do “escalonado”, ou no caso das “presas cruzadas”, no sangue derramado pelo sacrifício, que torna possível as novas vidas.

A questão da “agressividade” ou “violência”, muitas vezes atribuída a presença do semema das “presas cruzadas”³⁷⁶, não foi, da mesma forma, reafirmada por nossas análises. Em imagens de personagens como “serpentes supranaturais” ou “bicéfalas”, “animais da síntese” e “animais da lua” não há, na maioria das vezes, nenhuma atitude “violenta” envolvida. Atitudes “agressivas” ou “violentas” são vistas com maior frequência nas cenas que envolvem “lutas”, principalmente nas quais figura “Ai apaec”. As cenas que envolvem sacrifício ou decapitação não devem ser imediatamente compreendidas como “agressivas”, visto que se trata de um derramamento de sangue ritual. Personagens como o retratado na figura 182 demonstram claramente esta questão. São muito comuns as imagens de “pinípedes supranaturais” representados como músicos, geralmente tocando tambores. Apesar de não haver nenhuma conotação de “violência” em imagens como estas, o semema das “presas cruzadas” está presente na maioria delas.

³⁷⁶ Conforme comentado no capítulo II e no tópico “serpente supranatural” deste capítulo.



Fig. 182. (ML004044). Representação tridimensional de “pinípede supranatural” retratado com o semema das “presas cruzadas”, segurando nas mãos um tambor e vestido como um humano. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁷⁷.

Conforme demonstrado ao longo deste trabalho, também a questão dos “pares de opostos” se faz sempre presente dentre as representações dos seres supranaturais, tanto nas imagens dos próprios personagens, quanto nas cenas das quais participam. Muitas vezes são utilizadas pinturas em duas cores diferentes (uma em tom claro e outra em escuro³⁷⁸), em uma representação mais “literal” destas metades opostas complementares. Esta pintura pode ocorrer tanto no corpo dos personagens, quanto no do próprio vaso (fig. 183). A paleta de cores escolhida para a pintura dos vasos era limitada. Sua função parece ter sido de fato ressaltar a questão do “claro” e do “escuro”, como metáfora para diversos “pares de opostos”, dependendo da cena nas quais se inseriam.

³⁷⁷ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

³⁷⁸ Geralmente, para os tons escuros eram utilizados engobes avermelhados ou em tons de marrom. Para os claros, engobes em tons de argila creme.



Fig. 183. (ML013626). Representação bidimensional de “animal da síntese”. Pintura de duas cores (clara e escura) nas alças e corpo do vaso. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco³⁷⁹.

³⁷⁹ Fonte: Acervo fotográfico cedido pelo Museu Larco.

IV. Considerações finais

O conceito do “culto ao felino pan-andino” ou “pan-americano” deveria possuir uma correspondência dentre as representações iconográficas ligadas ao universo de “culto” ou “supranatural”, em todas as manifestações culturais pré-colombianas. Não somente sua presença deveria ser marcante, mas também a ocorrência de sua representação deveria ser superior às dos outros personagens ou temas representados. Se não superior em número, ao menos as imagens de “felinos” ou de “manifestações felínicas” deveriam ser retratadas em uma posição proeminente. Os “personagens principais” a serem representados nos objetos de culto, nas edificações, nos artefatos ritualísticos, nas vestes e adornos dos Grandes Senhores e Senhoras, deveriam conter aspectos “felínicos”.

A maioria dos pesquisadores procurou identificar sinais deste suposto “culto” em seus estudos sobre a cultura mochica. Sendo assim, características “felínicas” foram atribuídas à grande maioria dos personagens supranaturais. O semema das “presas cruzadas”, tão difundido no âmbito do universo pictórico mochica, atuaria como “representante” deste “aspecto felínico”, mesmo quando a imagem não trouxesse nenhuma semelhança com a do animal. Muitos deles, como Klein (1967), Lavalée (1970) e Benson (1972), identificaram nestas supostas imagens “felínicas” a presença de uma “divindade jaguar”, dando crédito às idéias difundidas por Julio Tello nas décadas de 30 e 40 do século passado.

Para a realização desta dissertação de mestrado, foram analisados 1467 artefatos, sendo a maioria deles pertencente ao acervo do Museu Larco, o qual possui uma das mais importantes e significativas coleções mochicas hoje conhecidas. Os resultados destas análises, conforme demonstrado ao longo das discussões propostas, indicam claramente a inconsistência da afirmação de um culto ligado à figura do jaguar, já que imagens que contenham alguma característica representativa desta espécie são encontradas em um número bastante reduzido. Da mesma forma, também não foi constatado qualquer tipo de “superioridade” atribuída a representações de felinos em geral, sejam estas de cunho naturalista ou não. Imagens que contem sememas ligados aos felinos não ocorrem em maior número, tampouco são retratadas em posições de destaque com relação a imagens ou

sememas de outros animais. Sendo assim, a afirmação da existência de um “culto ao felino” torna-se um fato de difícil comprovação.

Os conceitos supostamente relacionados às representações de felino ou às “presas cruzadas” (como os de masculinidade, ferocidade, agressividade, ou xamanismo³⁸⁰), tampouco foram constatados pelas análises. Idéias ligadas à “masculinidade” são dissolvidas frente às imagens da personagem “sacerdotisa”, quase sempre retratada com o semema das “presas cruzadas”. As de “agressividade” desaparecem frente a imagens de pequenos felinos domesticados, de pumas retratados com expressão dócil, e de inúmeros personagens supranaturais, que nada possuem de “agressivo” em suas posturas em diversos contextos. Não houve, da mesma forma, nenhuma imagem ou conjunto de imagens, dentre os artefatos selecionados para compor nosso corpo documental, que retratasse os felinos como sendo animais símbolos das práticas de xamanismo³⁸¹. E onde estaria a “superioridade” deste animal, se seus atributos se diluem e se misturam a sememas de tantos outros animais na composição dos personagens supranaturais? Nem mesmo “Ai apaec”, considerado por tantos como uma “divindade superior”, traz em sua composição atributos exclusivamente ou predominantemente “felínicos”.

Ao contrário de uma exaltação da figura do felino, os resultados das análises demonstram que há uma presença marcante na iconografia de representações que procuram priorizar uma mescla de elementos zoomorfos, antropomorfos e por vezes também fitomorfos. Estas criaturas “quiméricas” representam a união de diversos elementos, o “todo da natureza”, e suas possíveis e inúmeras inter-relações. Dentre os animais escolhidos para compor as representações, nenhum deles, seja ele felino, canídeo, ofídio, peixe ou ave parece estar em uma posição de “superioridade”. Os conceitos retratados por meio destes personagens supranaturais estão muito além da exaltação da figura de um animal único. É notável, entretanto, que houve de fato a predileção pela representação de certos animais. Raposas, cães, felinos de pequeno porte, pumas, pinípedes, primatas, morcegos, cervídeos, aves como águias pescadoras, corujas, patos, colibris, aves aquáticas e de rapina, além de

³⁸⁰ Conforme apresentadas no capítulo II e discutidas ao longo deste trabalho.

³⁸¹ Conforme comentado anteriormente, os felinos podem estar relacionados com algumas representações de xamãs, tanto quanto as aves. Entretanto, as representações analisadas apresentam apenas toucados de aves ou felinos, e não retratam a presença destes animais próximos às figuras dos xamãs. A grande maior parte das imagens de “xamãs” não apresenta nenhuma ligação com qualquer animal.

serpentes, lagartos, iguanas, sapos, diversos tipos de peixes, aranhas, e certos crustáceos e moluscos parecem ocorrer em um número maior de representações, tanto naturalistas como de cunho “supranatural”. Mesmo assim, de uma forma ou de outra, todos os elementos da natureza que circunda a área anteriormente ocupada pelos sítios mochicas tiveram de algum modo seu lugar reservado dentre as representações iconográficas, que englobam em seu repertório desde animais enormes, como o leão marinho, a diversos outros como tartarugas, ratos, escorpiões, insetos como borboletas e besouros (Dytiscidae)³⁸², além de pequeníssimos crustáceos como os piolhos do mar (*Emerita*)³⁸³.

Esta notável “multiplicidade” das formas da natureza se traduz tanto na grande quantidade de representações naturalistas, quanto nas imagens dos personagens supranaturais; seres “únicos” que traduzem o “todo” em seus corpos. O “todo” e o “um” são inseparáveis, e sua distinção muitas vezes se torna impossível. Tanto há em apenas um corpo, a expressão do “todo”, como há em diversos corpos, a expressão da “unidade”. Imagens de vegetais com formas humanas e animais como se “brotando” de seu interior, por exemplo (fig. 165, pp. 225), pressupõem a idéia de que em uma única forma de vida estaria metaforicamente contida toda a diversidade da natureza. Já as imagens de “Ai apaec” retratam um personagem que se desdobra em inúmeras manifestações, englobando diferentes aspectos da natureza, e ao mesmo tempo, indicando que todos estes aspectos se unem em sua imagem. Viveiros de Castro, ao analisar o universo ameríndio, fala em termos de um “*multinaturalismo*”, sendo que “*a concepção ameríndia, suporia... uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos*”. (Viveiros de Castro, 2002, 349). Esta “diversidade de corpos” pode ser compreendida, neste caso, como as diversas “manifestações” assumidas pelo personagem “Ai apaec”, que por si só expressaria a “unidade do espírito”.

Conforme demonstrado através das análises apresentadas anteriormente, os postulados propostos pelo perspectivismo de Viveiros de Castro demonstraram ser extremamente úteis para a compreensão dos mecanismos de funcionamento dos símbolos e sememas utilizados na iconografia mochica. A distinção clássica, proposta pelo estruturalismo entre natureza e cultura, animalidade e humanidade, universal e particular,

³⁸² Classificação de Lavalée, 1970, 48.

³⁸³ Classificação de Lavalée, 1970, 46.

corpo e espírito, entre outras, se contrapõe ao que o autor denomina de “*oposições flexíveis*” (Viveiros de Castro, 2002, 29). As “oposições” indicariam a “posição” do sujeito ou idéia de acordo com a situação na qual este encontra, e não um possível valor intrínseco imutável a ele atribuído.

Todos estes “pares de opostos flexíveis” expressos por meio das manifestações iconográficas transmitem, além de seus possíveis significados particulares, a idéia de que sempre há um “movimento” na natureza que faz com que estes conceitos “opostos” possam “mudar de lugar” de acordo com o ponto de vista adotado ou com o contexto no qual se inserem. Sobre este “movimento”, o pesquisador Otto Klein comenta que “*a visão dos mochicas... é uma síntese estranha de uma ideologia mítica, de uma crença em um mundo em movimento perpétuo e de uma natureza povoada de seres humanos e animais, em luta eterna e em posse de um poder mágico que lhes permite transformar, inteira ou parcialmente, sua aparência, acrescentando a esta transformação suas próprias capacidades, ou adicionando a ela capacidades alheias*” (Klein, 1967, 60).

O “movimento” traduz a questão dos tempos cíclico e linear. Esta “tradução” não é encontrada apenas nas representações iconográficas, mas também pode ser observada na própria concepção material dos objetos e feições arquitetônicas. Segundo Colin Renfrew, os símbolos se materializam na forma de um “estoque externo simbólico”, e em inúmeros casos, a matéria não pode ser considerada apenas como um suporte para o símbolo, e sim como parte ativa de sua essência (Renfrew, 2001, 131). No caso mochica, percebe-se que conceitos como o “movimento”, contido nos ciclos de vida e de morte, compõe também a essência do modo como as pirâmides (huacas) são compreendidas e construídas. Em certas ocasiões (provavelmente nas quais ocorre algum tipo de mudança considerada de grande importância para a sociedade) as huacas são totalmente recobertas, e uma “nova huaca” é construída exatamente por cima dos alicerces da antiga edificação. A Huaca Cortada, localizada no complexo arqueológico de El Brujo no vale do Chicama, por exemplo, passou por pelo menos cinco fases de re-construção. A Huaca Cao Viejo, localizada no mesmo complexo, foi re-modelada sete vezes. (Franco, 2001). As huacas teriam que “morrer” para “renascer” em um novo contexto, estando assim em constante movimento e transformação. Da mesma forma, os artefatos depositados junto aos enterramentos também “morreriam” e

assumiriam novas funções no “Inframundo”. O depósito dos artefatos marcaria o final de um ciclo, e ao mesmo tempo, o início de um novo.

Apontando Novos Caminhos

As conclusões deste trabalho esclarecem a questão das representações de felinos no âmbito da cultura mochica. Entretanto, este campo de investigação, em relação às demais culturas andinas e pré-colombianas, ainda permanece de certa forma inexplorado. Estudos semelhantes, que levam em consideração a identificação dos principais sememas inseridos nas imagens são praticamente inexistentes. Na bibliografia pesquisada, foi encontrado apenas um único estudo que fez uso de uma metodologia semelhante à aplicada neste trabalho. Este estudo não foi destinado à verificação da possível existência de um “culto ao felino pan-andino”, mas sim à identificação de imagens de peixes e tubarões em artefatos pertencentes à cultura lima³⁸⁴. O biólogo José Apolín Meza, em parceria com o arqueólogo Pedro Vargas Nalvarte, realizou análises iconográficas das imagens dos animais aquáticos, levando em consideração as linhas que formavam as estilizações dos mesmos. Os resultados destas análises tornaram possível a identificação de diversas espécies de tubarões presentes nos artefatos encontrados em Huaca Pucllana (Apolín & Vargas, 2006).

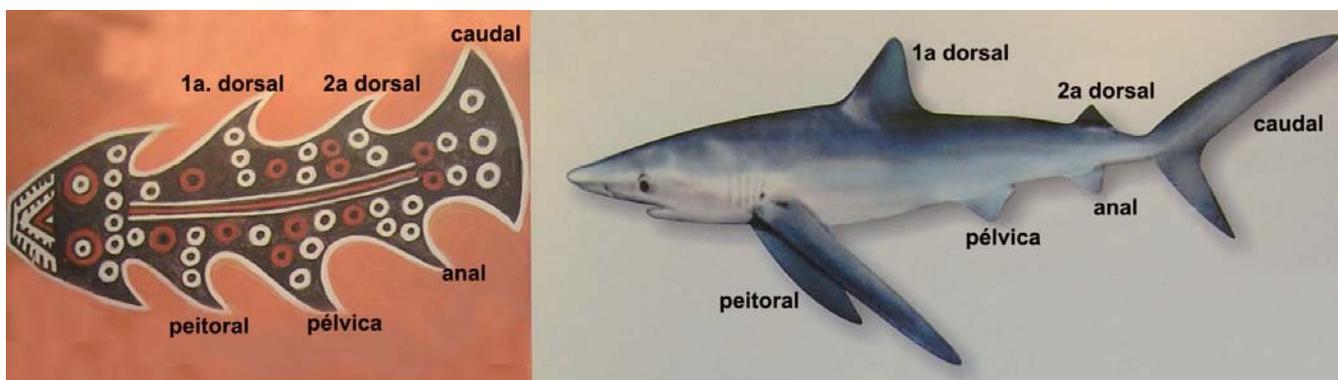


Fig. 184. Painel explicativo visto no Museu de Sítio de Huaca Pucllana. À direita, uma representação gráfica de uma imagem encontrada em um vaso cerâmico, com a identificação de sua correspondência com a anatomia do tubarão. À esquerda, uma representação gráfica do próprio tubarão, para fins de comparação. Fotografia da autora³⁸⁵

³⁸⁴ Os artefatos que compuseram o corpo documental desta pesquisa foram encontrados principalmente no sítio de Huaca Pucllana, localizado na cidade de Lima (Apolín & Vargas, 2006).

³⁸⁵ A tradução dos termos em espanhol foi inserida digitalmente.

A cultura mochica possui um vasto repertório de imagens naturalistas, o que facilita a identificação dos sememas por eles utilizados. Entretanto, mesmo em culturas cujo nível de estilização aplicado nas imagens é mais acentuado, ou cujo número de imagens de cunho naturalista não é expressivo, é possível a realização de estudos de identificação de sememas e símbolos. A análise da anatomia dos animais das regiões correspondentes é nestes casos a principal ferramenta para este tipo de identificação. As figuras a seguir apresentam artefatos pertencentes às culturas huari (figs. 185 e 186) e paracas (fig. 187). Nelas, é possível a identificação de padrões de manchas ligados aos felinos de pequeno porte (fig. 185) e aos jaguares (figs. 186 e 187). Já nos artefatos vistos nas figuras 188 e 189, observam-se representações estilizadas de pinípedes provenientes da cultura chimú. Sua identificação se faz possível tanto pelo formato dado à cabeça do animal, quanto pela posição do pescoço e cabeça, apontando para o alto³⁸⁶. Imagens de pinípedes nesta mesma postura podem ser encontradas tanto em representações provenientes da cultura mochica, quanto em imagens produzidas por outras culturas andinas, como a lima (figs. 190 a e b).



Fig. 185. – Artefato cerâmico huari (estilo “huari central”). Em relevo, a representação de um personagem com um padrão de manchas de um felino de pequeno porte. Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora.

³⁸⁶ Em um gesto muito comum a estes animais, conforme comentado anteriormente no capítulo III.

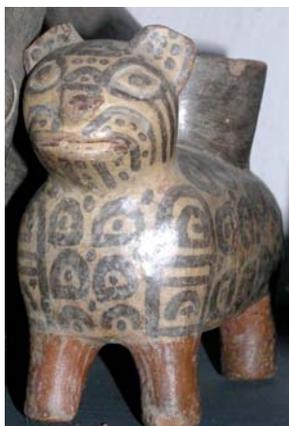


Fig. 186. (ML019652). Artefato cerâmico huari (estilo “huari do norte”). Representação tridimensional de personagem com padrão de manchas apresentado pelos jaguares (“padrão de roseta” semi-circular com um ponto no centro). Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora



Fig. 187. Artefato cerâmico paracas. Representação tridimensional de personagem com padrão de manchas apresentado pelos jaguares (“padrão de roseta” circular com um ponto no centro). Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora



Figs. 188 e 189. Artefatos chimú, em cerâmica (fig. 189) e em metal (fig. 190). Representações tridimensionais estilizadas de pinípedes. Peças pertencentes ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora



Figs. 190 a e b. Artefato cerâmico proveniente da cultura lima. Representações tridimensionais naturalistas de pinípedes em lados opostos do corpo do vaso (em detalhe na figura G). Peças pertencentes ao acervo do Museu de Sítio Huaca Pucllana. Fotografia da autora

Não somente é possível a verificação da presença de sememas ligados a animais específicos nas representações de diferentes culturas andinas, como existe da mesma forma uma forte influência do suposto “culto ao felino pan-andino” na compreensão do teor destas imagens. Assim como ocorre no caso na cultura mochica, algumas representações são tidas como sendo de “felinos” erroneamente. Como exemplo, podemos citar um artefato proveniente da cultura salinar (figs. 191 a e b), no qual está retratado um personagem com corpo de primata e manchas em “padrão de roseta” sobre os membros inferiores e superiores. Este personagem foi descrito, no catálogo do Museu Larco, como sendo um “felino flexionado”.



Figs. 191 a e b. (ML 015645). Artefato cerâmico proveniente da cultura salinar. Representação tridimensional de personagem com corpo de primata e manchas em “padrão de roseta” (em detalhe na figura 191 b). Peça pertencente ao acervo do Museu Larco. Fotografia da autora

Já na imagem apresentada abaixo (figs. 192 a e b), está um artefato proveniente da cultura lima. Nele está representado, em formato tridimensional, um personagem com características de diferentes animais. O formato de seu corpo lembra o de uma raia. Sobre ele, estão representadas manchas em “padrão de roseta”. Sua cabeça retrata a de um animal conhecido como anta-andina (*Tapirus pinchaque*), facilmente reconhecida pelo formato característico de sua tromba flexível .



Figs. 192 a e b. Artefato cerâmico proveniente da cultura lima. Representação tridimensional de personagem sobre o corpo do vaso, ligado ao formato de sua alça. Apresenta um corpo de raia, manchas em “padrão de roseta” e cabeça de anta andina. (em detalhe na figura 193 b). Peça pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História de Lima. Fotografia da autora

Inúmeros outros exemplos, nos quais ocorre esta “mescla” de elementos ligados a diferentes espécies de animais poderiam ser aqui citados. A mesma “exaltação” pelo “todo da natureza”, em detrimento da suposta “divindade felina”, parece ocorrer nas mais diversas culturas andinas. Em cada uma delas, nota-se, da mesma forma, a utilização de representações de espécies locais, como no caso da anta-andina, comum à região de Cajamarquilla, local onde foram encontrados os artefatos limas. Para a expressão de um “conceito fundamental”, baseado no reconhecimento da “multiplicidade” da natureza, são utilizados elementos particulares a cada manifestação cultural.

Se há alguma “divindade” verdadeiramente “universal” ou “pan-andina”, esta parece ser expressa pelo reconhecimento da importância que possuem todas as formas de vida para a manutenção dos ciclos; dos movimentos infindáveis da natureza. Estudos

iconográficos mais precisos sobre os materiais arqueológicos referentes às demais culturas andinas e americanas devem ser realizados, a fim de que sejam elucidadas estas questões de forma mais clara. É necessário que deixemos a herança da visão política de Julio Tello para trás, para que seja possível um avanço rumo a uma compreensão menos tendenciosa a cerca da cosmovisão destes povos. Como afirma Colin Renfrew (1994), a arqueologia possui métodos para acessar o passado. A produção do conhecimento em arqueologia não se trata simplesmente da criação de discursos, mas sim do uso de uma metodologia correta na análise dos dados disponíveis. Cada hipótese proposta deve ser cuidadosamente testada à luz destes dados *“mesmo que estes testes, não sejam sempre, em prática, uma tarefa fácil”* (Renfrew, 1994, 6). Acreditamos em uma arqueologia que deve ser, nas palavras de Zubrow, *“sinteticamente científica e interpretativa”* (Zubrow, 1994,107).

V. Bibliografia

ABOTT, Sarah. *Chaetophractus villosus- Large Hairy Armadillo*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2002. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Chaetophractus_villosus.html. Acesso em: 11 de Setembro de 2008

AHASAN, H.A.M.N *et. al. Paralytic Complications of Puffer Fish (Tetrodotoxin) Poisoning*. Singapore Medical Journal, Vol 45(II) , 73, 2004.

ALIAGA-ROSSEL *et.al. Ocelot (Leopardus pardalis) Predation on Agouti (Dasyprocta punctata)*. Biotropica, Vol. 38, n. 5, 2006. pp. 691 - 694

ALVA, Walter. *Sipán- Descubrimiento e Investigación*. Lima: Quebecor Perú, 1994

ALVA, Walter. *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica*. São Paulo: Stilgraf , 2006

ALVA, Walter & LONGHENA, Maria. *Peru Antigo*. Barcelona: Folio, 2006

ALVA MENESES, Néstor I. *As Imagens e os Símbolos da Tumbas de Sipán*. In: *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica*. São Paulo: Stilgraf, 2006

ANDERSON, R. *Cebus paella*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2003. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Cebus_apella.html. Acesso em: 18 de Março de 2008

APOLÍN, J. M. & VARGAS, P. N. *La importancia del Tiburón en la cultura Lima: un estudio de las figuras de selacios y sus restos biológicos*. In: *Proyecto Arqueológico Huaca Pucllana*, 2006. Disponível em: <http://pucllana.perucultural.org.pe/infor.htm>. Acesso em: 04/06/2009

ARCURI, Marcia, *et. al. Por Ti América: Arte Pré-Colombiana*. Rio de Janeiro: Pancron, 2005.

ARCURI, Marcia *"O Tahuantinsuyu e o poder das huacas nas relações centro x periferia de Cuzco"*. Suplemento n.8 da Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo, 2008.

ARISTÓTELES. *Poetics: translated, with an introduction, by Gerald F. Else*. Trad. Gerald Else. 19th ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

AUGUSTINOS. *Relación de la Religión y Ritos del Perú, Hecha por los Primeros Religiosos Agustinos que Allí Pasaron para la Conversión de los Naturales*. Madrid: Colección de Documentos Inéditos Relativos al Descubrimiento, Conquista y Colonización de las Posesiones Españolas en América y Oceanía. 1865 (1560)

BARS, Cássia. *A Tumba de Nefertari- Análise Iconográfica*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004. Trabalho de Conclusão de Curso

BARTHES, Roland. *Système de la Mode*. Paris: Seuil, 1957

BARTHES, Roland. *Mythologies*. New York: Hill & Wang, 1987

BAWDEN, Garth. *Moche Culture as Political Ideology*. Latin American Antiquity, vol. 6, n.3, 1995, pp.255-273

BENSE, Max. *A Pequena Estética*. Editora Perspectiva, 2003.

BENSON, Elizabeth P. (ed). *Conference on Chavin*. Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1968

BENSON, Elizabeth P. *The Mochica: a culture of Peru*. London: Thames & Hudson, 1972.

BENSON, Elizabeth P. *A Man and a Feline in Mochica Art*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Studies in Pre-columbian Art and Archaeology, n. 14, 1974

BENSON, Elizabeth P. *The well-dressed captives: Some observations on Moche iconography*. Berlim: Baessler-Archiv n. 30. Museum für Völkerkunde, pp: 181-222, 1982

BENSON, Elizabeth P. *A Moche "Spatula"*. Metropolitan Museum Journal, Vol. 18, 1893, pp. 39-52

BIAGI, T. & A. WRIGHT. *Leopardus jacobitus*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2004. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Leopardus_jacobitus.html. Acesso em: 07 de Fevereiro de 2008

BOURGET, Steve. *Bestiaire Sacré et Flore Magique: Écologie Rituelle de Líconographie de la Culture Mochica, Côte Nord du Peru*. Montreal: Université de Montréal-Depaetement d'Antrhopologie, Faculté des Arts et Sciences, 1994. Tese (Doutorado)

BOZA CUADROS, Maria Fernanda. *La Ocupación Mochica entre los Valles de Lambayeque y Zaña*. In: ARKEOS – Revista Electrónica de Arqueologia PUC. Vol 1, n.4, Set. de 2006. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/arkeos/images/documentos/articulos/4-art-mfbc.pdf>. Acesso em: 26 de Outubro de 2007

- BRAUNN, Patrícia R.& FERIGOLO, Jorge. *Osteopathologies and tooth alterations in Otaria byronia (Pinnipedia, Otariidae) from Rio Grande do Sul coast, Brazil*. Iheringia, Sér. Zool., Porto Alegre, v. 94, n. 2, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007347212004000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 Junho de 2007. Pré-publicação
- BRODA, Joahanna. *Introducción*. In: BRODA, Joahanna & BAÉZ- JORGE, Félix. *Cosmovisión, Ritual e identidad de los pueblos Indígenas de México*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp.15-45.
- BROTHERSTON, Gordon. *Painted Books from México*. London: British Museum Press, 1995
- BUSHNELL, Geoffrey. *Concluding Remarks*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oakspp. pp. -165-166,1970,
- BURGER, Richard. *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. London: Thames and Hudson, 1992
- BURGER, Richard, *et.al*. *El Obelisco Tello y los dioses de Chavín*. In: Arte y tesoros del Perú. Lima: Banco de crédito del Perú. BCP, 2000, pp.. 71-87
- CANÉ, Ralph E. “*El Obelisco Tello*” de Chavín. *Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según el atlas de John H. Rowe.*” Boletín de Lima, 26, 1983, pp. 13-28.
- CABRERA, A. *On some South American canine genera*. In: Journal of Mammalogy 12:54-67, Lawrence, 1931.
- CAPRILES F, José M. *Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku: Análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia*. Estudios Atacameños, no.23, p.33-51, 2002
- CASTILLO B., Luis J. & DONNAN, Christopher B. *Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur, una perspectiva desde el valle del Jequetepeque*. In: Vicús, editado por Krzysztof Makowski, 142-181. , Lima: Colección Arte y Tesoros del Peru- Banco de Crédito del Perú, 1994
- CASTILLO B., Luis J. *La Cerimônia del Sacrificio – Batalla y Muerte el Arte Mochica*. La Cerimônia del Sacrificio – Batalla y Muerte el Arte Mochica, Catálogo para exposição

de mesmo nome. Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, Fevereiro a Agosto de 2000. Lima, 2000.

CASTILLO B., Luis J. *Rafael Larco Hoyle y el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. In: LARCO HOYLE, Rafael. *Los Mochicas*. Tomos I e II. Lima : Metrocolor, pp: XXII- XXIV, 2001.

CASTILLO B., Luis J. *Origem, Desenvolvimento e Colapso das Sociedades Mochicas*. In: *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica*. São Paulo: Stilgraf, 2006

CASTILLO B., Luis J. *Five Sacred Priestesses from San José de Moro: Elite Women Funerary Rituals on Peru's Northern Coast*. Revista Electrónica de Arqueología PUCP, Vol. 1, n. 3, Julio 2006 .

CASTILLO B., Luis J. *Las Tumbas Sagradas de las Sacerdotisas de San José de Moro*. In: Perú: Dioses, pueblos y tradiciones (Abadía de Daoulas - Finistère – Francia, 1999), Revista Runapacha, 2004. Disponível em: <http://miguel.guzman.free.fr/Runapacha/sacerdotisas.htm>. Acesso em 11 de julho de 2007.

CASTILLO B., Luis J. *El hallazgo de la "Señora de Cao" – Entrevista à Revista Arkeos-Revista Electrónica de Arqueología PUCP* – (sem data). Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/76/67/1/2/>. Acesso em: 12 de Março de 2008.

CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge , 2001

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

COELHO, Vera Penteadó. *A Coleção Max Uhle*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 1977.

COE, Michael D. *Olmec Jaguars and Olmec Kings*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp -1-13, 1970

CONNANT BRODRIBB, A.C. *Drawing archaeological finds*. New York: Association Press, 1971

COSSIOS MEZA, D. *Relaciones entre el Zorro de Sechura, Pseudalopex sechurae (Thomas), y el Hombre en el Perú*. Ecología Aplicada: Lima, vol.3, no.1-2, 2004, pp.134-138.

- CORDY-COLLINS, Alana. *Archaism or Tradition?: The Decapitation Theme in Cupisnique and Moche Iconography*. *Latin American Antiquity*, 3, 1992, pp. 206-220
- COSSIOS MEZA, D. & ASA. C. *Sechurian Fox, Pseudalopex sechurae (Thomas, 1900)*. The Canid Specialist Group (CSG), 2004. Disponível em: <http://www.canids.org/species>. Acesso em: 28 de Maio de 2007, pp. 69-72
- DEWEY, Tanya et. al. *Odocoileus virginianus- White-Tailed Deer*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2003. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Odocoileus_virginianus.html. Acesso em: 31 de Maio de 2007
- DOBKIN, Marlene de Rios. *On the Serpent Cult and Psychoactive Plants*. *Current Anthropology*, Vol. 18, No. 3., 1977, pp. 556-558.
- DONNAN, Christopher. *Les Representattions Animales dans la Ceramique Mochica by Danielle Lavalée (Reviwed Work)*. *American Antiquity*, Vol. 39, n.2, , pp. 396-398, Abril de 1974
- DONNAN, Christopher. *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: University of California, Latin American Studies Publications, 1976
- DONNAN, Christopher. *Moche Art of Peru: Pre- Columbian Symbolic Communication*. Fowler Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, 1978
- DONNAN, Christopher & McCLELLAND, Donna. *The Burial Theme in Moche Iconography*. Washington DC: Dumbarton Oaks, 1979
- DONNAN, Christopher. *Moche Ceramic Portraits*. In: PILLSBURY, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, pp: 112-140
- DWYER, Jane Powell. *Rewied Work: Les Représentations animales dans la céramique Mochica By Danielle Lavalée*. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 76, N.1, Mar..1974, pp189-190
- ELIADE, Mircea. *South American High Gods. Part II*. *History of Religions*, Vol. 10, .n.3, Fev. 1971, pp. 234-266
- ESPINOZA, de. Nelly Carrillo & ICOCHEA, Javier. “*Lista Taxonomica Preliminar de Los Reptiles vivientes del Perú*”. Publicaciones del Museo de Historia Natural -

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Série: A Zoologia , n. 49, Setembro de 1995, pp. 1-27.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. London: Tavistock, 1970

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock , 1974

FRANCO, J. R; MORA, G.C. & VASQUES, S.S. *Graffiti Mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo*. Bulletin de l'Institut Français d'études andines, n.30, 2001, pp. 359-395.

FRANKLIN, Sarah, LURY, Celia & STACEY, Jackie. *Feminism and Cultural Studies: Pasts, Presents, Futures*. In: What is Cultural Studies: A Reader, (ed. John Storey) London: Arnold, pp. 255-72, 1996

FURST, Peter. *The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality*. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec (ed. Elizabeth Benson).. Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp. 143-174, 1968

FURST, Peter. *Discussion: Jaguars in the Valley of Mexico- Presentation by KUBLER, George*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp. 45-49, 1970

GALVEZ, C.A., MURGA, C. J.J & URTEAGA, B. *Consumo de Caracoles terrestres en los valles de Moche y Virú*. Revista del Museo de Arqueologia-Universidad Nacional de Trujillo, n.2, 1991, pp. 131-147.

GARCILASO DE LA VEGA. *Comentarios Reales*. Selección y prólogo: Augusto Cortina. Madrid : Espasa-Calpe, 1976

GELB, I. J. *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1963

GERVEREAU, Laurent. *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

GOLDEN, R. *Leopardus colocolo*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2004. Disponível em: [http:// animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Leopardus_colocolo.html](http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Leopardus_colocolo.html).. Acesso em: 07 de Fevereiro de 2008

GOLTE, Jürgen. *La Iconografía Nasca*. Revista Arqueológica, MNAHP, n.26, 2003

GOLTE, Jürgen. *Un universo oculto*. In: Baessler-Archiv. – Berlin. N.F. N. 52, pp. 125-174, 2004

- GOLTE, Jürgen. *Divinidades Femeninas Moche*. In Anuario de Ciencias de la Religión: Las Religiones en el Perú de Hoy. Dorothea Ortmann, ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, CONCYTEC, 2004 (a)
- GOLTE, Jürgen. *La Construcción de la Naturaleza en el Mundo Prehispanico Andino, su Continuación en el Mundo Colonial y en La Época Moderna*. In : Revista de Antropología, UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales. Año 3, N.3, 2005.
- GOLTE, Jürgen. *Construcción de sentido en una cosmovisión o novela policíaca: la secuencia del entierro en la iconografía*. In: XIX Reunión anual de etnología (Anales de la reunión anual de etnología): La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. MUSEF, pp. 757-806, 2006.
- GONZALEZ, Alberto Rex. *The Felinic Complex in Northwest Argentina*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp. 117 -139, 1970
- GROVE, David. *Olmec Felines in Highland Central Mexico*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp. 153-164, 1970
- HAEMING, P. D. *A Onça-Pintada e o Puma Simpatricos*. ECOLOGIA.INFO, n.6. Ecology Online Sweden, 2006. Disponível em: <http://www.ecologia.info>. Data de acesso: 29/08/2007
- HAEMING, P. D. *Ecologia da Jaguaririca e do Gato-Maracajá*. Ecologia.Info., n.9. Ecology Online Sweden, 2006. Disponível em: <http://www.ecologia.info>. Data de acesso: 29/08/2007
- HAGEL, Brenda. *Carnivore Basics*, 2003. Disponível em: http://www.quinnweb.ca/quinn-carlin/Carnivore_BasicsCh_1.php. Acesso em: 13 de Março de 2008
- HENDRICK, Van Gijsegem - *Household and Family at Moche, Peru: An Analysis of Building and Residence Patterns in a Prehispanic Urban Center*. Latin American Antiquity 12. 2001. pp.257-273
- HERNÁNDEZ LEFRANC, H. *La Representación de la Fauna en la Sociedad Andina*. In : Revista de Antropología, UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales. Año 3, N.3, 2005.
- HOCQUENGHEM, Anne-Marie. *The “Beauty” of the “Deer Serpent Jaguar”*, Camak, Beilage 1 Zu Mexicon, Berlin, 1983, pp. 4-7

- HOCQUENGHEM, Anne-Marie. *Les crocs et les Serpents: l'Autorité Absolue des Ancêtres Mythiques*. In : BRILL, E. J., ed. - *Visible religion: Annual for Religious Iconography*. Volume II: Representations of gods. Leiden: 1983 (a), pp. 58-74.
- HODDER, Ian & PREUCEL, Robert (ed). *Contemporary Archaeology in Theory – A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996
- HODDER, Ian. *The Archaeological Process: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999
- HODDER, Ian. *Introduction: A Review of Contemporary Theoretical Debates in Archaeology*. In: *Archaeological Theory Today* (ed. Ian Hodder).. Cambridge: Polity Press, 2001, pp. 3-13
- HOOGESTEIJN, A. E HOOGESTEIJN, R. *Manual Sobre os Problemas de Predação Causados por Onças em Gado de Corte*. Jaguar Conservation Program, Wildlife Conservation Society, New York, 2005. Disponível em: www.savethejaguar.com. Acesso em: 01/04/2009
- HUCKSTADT, L.A. & ANTEZANA, T. *Behaviour of the southern sea lion (Otaria flavescens) and consumption of the catch during purse-seining for jack mackerel (Trachurus symmetricus) off central Chile*. ICES Journal of Marine Science, 2003, vol. 60, n. 5, pp. 1003-1011
- HURTADO RODRIGUEZ, Luis. *Permanência do Fenômeno do Xamanismo*. In: Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica. São Paulo: Stilgraf , 2006
- ITIER, C. - *El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural*. Bulletin de l'Institut Français d'études andines, Tradición oral y mitología andinas, Lima, 1997, 26(3), pp : 307-346
- JONES, Julie. *Innovation and Resplendence : Metalwork for Moche Lords*. In: PILLSBURY, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, pp. 207-221
- KAN, Michael. *The Feline Motif in Northern Peru*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1970, pp. 69-86

- KANO, Chiaki. *Pre-Chavin Cultures in the Central Highlands of Peru: New evidence from Shillacoto, Huánuco*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1970, pp. 139-152
- KAPLAN, Melissa. *Green Iguana Teeth*. Herp and Green Iguana Information Collection, 1996. Disponível em: <http://www.anapsid.org/iguana/teeth.html>. Data de acesso: 29/08/2007
- KLEIN, Otto. *La Ceramica Mochica – Caracteres Estilísticos e Conceptos*. Valparaíso: Universidad Técnica Frederico Santa Maria, 1967
- KROEBER, A. L. *The Uhle Collections from Moche*. American Archaeology and Ethnology. Berkley: University of California Press, Vol. XXI. pp. 191-234, 1925
- KUBLER, George. *Jaguars in the Valley of Mexico*. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1970, pp.19-45
- KUTSCHER, Gerdt. *Cerámica del Peru Septentrional*. Berlin: Casa Editora GerMann, 1954
- LARCO HOYLE, Rafael (1938). *Los Mochicas*. Tomos I e II. Lima : Metrocolor, 2001
- LATHRAP, Donald W. *The Tropical Forest and the Cultural Context of Chavin*. In: Conference on Chavin (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1968, pp. 73-100
- LAVALLÉE, Danièle. *Les Representations Animales dans la Ceramique Mochica*. Paris : Institut d’Ethnologie- Musée de l’Homme, 1970
- LAUSENT, Isabelle. *El Mundo de los Animales en Pampas- La Florida*. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 8, 1984, pp. 81-94
- LEMOES, Maria Teresa Toríbio Brittes. *Cosmovisões e Representações Míticas do Incáico*. Anais da ANPUH Associação Nacional de História - Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Maria%20Teresa%20Toribio%20Brittes%20Lemos.doc> Data de acesso: 13/02/2008
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Raw and the Cooked*. London: Jonathan Cape, 1970
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Structural Anthropology*. Harmondsworth: Penguin, 1972
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976 (a)

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books, 1979
- LI NING ANTICONA, José. *El Gollete Estribo de la Cerámica Precolombina Peruana: Interpretación Estética*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2000
- LIU, S - *Otaria flavescens*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: [http:// animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Otaria_flavescens.html](http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Otaria_flavescens.html)..Acesso em: 05 de Junho de 2007
- LIZARRAGA, Karen Guthertz. *From Social Archaeology to National Archaeology: Up from Domination*. American Antiquity, Vol. 64, No. 2, 1999, pp. 363-368
- LOPEZ AUSTIN, Alfredo. *El Núcleo Duro, la Cosmovisión y la Tradición Mesoamericana*. In: BRODA, Joahanna & BAÉZ- JORGE, Félix. *Cosmovisión, Ritual e identidad de los pueblos Indígenas de México*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 47-65
- LOTHROP, S. K. *Julio C. Tello, 1880-1947*. American Antiquity, Vol. 14, No. 1, Jul., 1948, pp. 50-56
- LOTMAN Y. M. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*, (introduction by Umberto Eco), Bloomington : Indiana University Press, 1990.
- LUMBRERAS, Luis G. *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1976
- LYON, Patricia. *Hacia una Interpretación Rigurosa del Arte Antiguo Peruano*. Historia y cultura: Revista del Museo Nacional de Historia, 16 pp. 161-173, 1983
- MÁLAGA-ALBA, A. *El Vampiro Portador de La Rabia*. Boletín Oficial de. Sanitación, Panamá. v.37, p-53-65, 1954.
- MANCHEGO, Manuel G. & HUAYTA, Victor F. *Spondylus, Strombus, and Conus: Offerings to the Andean Gods*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e História. Lima, September 2002. Disponível em: [http:// www.manandmollusc. net/ peru2.html](http://www.manandmollusc.net/peru2.html). Acesso em: 29 de Agosto de 2008.
- MARCUS, Joyce. *Mesoamerican Writing Systems – Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*. New Jersey: Princeton University Press, 1992

- McCLEALLAND, Donna. *A Maritime Passage from Moche to Chimú*. In: *The Northern Dynasties: Kinship and Statecraft in Chimor*. MOSELEY & CORDY-COLLINS, ed. Washington DC: Dumbarton Oaks, 1990, pp. 75-016
- MESKELL, Lynn. *Archaeologies of Identity*. In: *Archaeological Theory Today* (ed. Ian Hodder). Cambridge: Polity Press, 2001, pp. 186- 213.
- MIJAL, Michelle. *Cebus albifrons*, Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2001. Disponível em: [http:// animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/ Cebus_albifrons.html](http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Cebus_albifrons.html). Acesso em: 05 de Setembro de 2007
- MILLER, George R. & BURGER, Richard L. *Our father the Cayman, Our dinner the Llama: Animal utilization at Chavin de Huantar, Peru*. *American Antiquity*, Vol. 60, N.3, pp. 421-458, Jul de 1995
- MYERS, Michae W. *Let the Cow Wander. Modeling the Metaphors in Veda and Vedanta*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.
- MORALES CHOCANO, D. *Cerámica Pacopampa y mitología del dios felino*. *Boletín de Lima*, n.19, janeiro, 1982.
- MORALES CHOCANO, D. *El Dios Felino en Pacopampa*. Seminário de Historia Rural Andina. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1980
- MOSELEY, Michael E. *The Maritime Foundations of Andean Civilization*. Menlo Park: Cummings, 1975
- MOSELEY, Michael E. *The Incas and their Ancestors- The Archaeology of Peru*. London: Thames and Hudson, 1992
- OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004
- OLIVEIRA, J. S. (et. all). *Toxicity of puffer fish - two species (Lagocephalus laevigatus, lineaus 1766 and Sphoeroides spengleri, Bloch 1785) from the Southeastern Brazilian coast*. *Journal of Venomous Animals and Toxins including Tropical Diseases*, vol.9, no.1, 2003.
- OLSEN, Stanley J. *Osteology for the Archaeologist. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. N.1: *Mammal Remains from Archaeological Sites – Southeastern and Southwestern United States*. Cambridge: Harvard University, Vol 56, nos. 1-5 , 1979

- PASCHKA, N. *Callimico goeldii*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2000. Disponível em: [http:// animaldiversity. ummz. umich. edu/site/accounts/ information/ Callimico_goeldii.html](http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Callimico_goeldii.html). Acesso em: 27 de Março de 2008
- PEDO, Ezequiel *et al.* *Diet of Crab-Eating Fox, Cerdocyon thous (Linnaeus) (Carnivora, Canidae), in a Suburban Area of Southern Brazil*. Revista Brasileira de Zoologia, Curitiba, v.23, n. 3, 2006. Disponível em: [http:// www.scielo.br/ scielo.php?script=sci_arttext&pid= S010181752006000300005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010181752006000300005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 de Maio de 2007. Pré-publicação.
- PICKRELL, John. *Oldest Known Pet Cat? 9,500-Year-Old Burial Found on Cyprus*. National Geographic News, April 8, 2004. Disponível em: http://news.nationalgeographic.com/news/2004/04/0408_040408_oldestpetcat.html Acesso em: 13/03/2008
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Writings (8 Vols.)*. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58
- PIMENTEL, Victor. *Comparing Mochica Households from Moche and Santa Valleys, North Coast of Peru*. In: Southern Moche: Understanding the First Expansionist State on the North Coast of Peru. Simpósio: “the 69th Annual Meeting of the Society for American Archaeology in Montréal”. 1° de Abril de 2004. disponível em: [http:// www.anthro.umontreal.ca /colloques /2004/SAA04 / Pimentel_text.pdf](http://www.anthro.umontreal.ca/colloques/2004/SAA04/Pimentel_text.pdf). Acesso em: 26 de Outubro de 2007.
- PILLSBURY, Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999.
- PITMAN, Maria Renata Pereira Leite *et al.* *Manual de Identificação, Prevenção e Controle de Predação por Carnívoros*. Brasília: Edições IBAMA, 2002
- PLATT, Tristan. *Symétrie en Mirroir*. Paris: Aramand Collin- Annales, 33 anné. Set.- Dec, 1978.
- PREUCEL, Robert, W. *Archaeological Semiotics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- QUILTER, Jeffrey. *Moche Mimesis : Continuity and Change in Public Art in Early Peru*. In: PILLSBURY, Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, pp. 21-46

- QUINTANA, Heidi & PACHECO, Victor. *Identificación y Distribución de los Murciélagos Vampiros del Perú*. Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Publica, 24, 2007; pp. 81-88
- RAYMOND, J. Scott. *The Maritime Foundations of Andean Civilization: A Reconsideration of the Evidence*. American Antiquity, Vol. 46, No. 4, Outubro de 1981, pp. 806-821
- REICHEL – DOLMATOFF. *The Feline Motif in Prehistoric San Augustin Sculpture*. In: *The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography* (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1970, pp. 51-65
- REICHEL – DOLMATOFF., R. *El chaman y el jaguar*. México DF: Siglo Ventiuno editores, 1975
- RENFREW, Colin & BAHN, Paul. *Archaeology – Theories, Methods and Practice*, Londres: ed Thames & Hudson Ltd, 1991.
- RENFREW, Colin. *Cognitive Archaeology: Some Thoughts on the Archaeology of Thought*. In: *Viewpoint – What is Cognitive Archaeology?* Cambridge Archaeological Journal, 3:2, 1993, pp. 248-250.
- RENFREW, Colin. *Towards a Cognitive Archaeology*. In: RENFREW, C. & ZUBROW, E. B.W- *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 3-11.
- RENFREW, Colin. *Symbol Before Concept – Material Engagement and the Early Development of Society*. In: *Archaeological Theory Today* (ed. Ian Hodder). Cambridge: Polity Press, 2001, pp. 122-140
- ROSTWOROWSKI, María de Diez Canseco. “*Estructuras Andinas del Poder – Ideología Religiosa y política*”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 1998.
- ROWE, John Howland. *Chavín Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. Museum of Primitive Art, New York, 1962
- ROWE, John Howland. *The Influence of Chavín Art on Later Styles*. . In: *Conference on Chavin* (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, 1968, pp. 101-124
- SÁNCHEZ, Amelia M. Mosquera. *El Desarrollo de la Zooarqueología en Ecuador-Situación actual y perspectivas*. 49°. Congreso de Americanistas. Quito, de 4 a 11 de julho

de 1997. Disponível em: <http://www.antropologia.com.ar/congresos/contenido/49CAI/Sanchez1.htm>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2008.

SANTO TOMÁS, Frei Domingo de. *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Peru*. Lima: Edición del Instituto de História, Imprenta Santa Marta, 1560 (1951)

SALOMON F. ed. *The Huarochirí Manuscript - A testament of ancient and colonial andean religion*. Transcrição: George L. Urioste. 2a. edição, Austin: UTP, 1998. pp. 1-38

SAUSSURE, Ferdinand de (1916). *Course in General Linguistics*. London: Fontana/Collins, 1974

SAWYER, Allan R. *The Feline in Paracas Art. The Cult of the Feline – A conference in Pre- Columbian Iconography* (ed. Elizabeth Benson). Washington Dc: Dumbarton Oaks, pp. 91-113, 1970

SCHOBER, N. *Cebus olivaceus*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2003. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Cebus_olivaceus.html. Acesso em: 18 de Março de 2008

SCOTT, A Gallagher, MD. *Echinoderm Envenomation*. E-Medicine, 2008. Disponível em: <http://emedicine.medscape.com/article/770053-overview>. Acesso em: 6 de maio de 2009.

SORIN, Anna Bess- *Phyllostomus hastatus*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 1999. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Phyllostomus_hastatus.html. Acesso em: 15 de Abril de 2008

STOCKSTAD, Marilyn. *Art History*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1999

STURROCK, John. *Structuralism*. London: Paladin, 1986

SWOLGAARD, C. *Arctocephalus australis*. Animal Diversity Web, University of Michigan, Museum of Zoology, 2002. Disponível em: http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Arctocephalus_australis.html. Acesso em: 4 de Junho de 2007

TELLO, J.C. *Un Modelo de Escenografía Plástica en el Arte Antiguo Peruano*. Wirakocha. Revista peruana de Estudios Antropologicos. Julho.1931. pp. 87-105.

TELLO, J.C. *Discovery of the Chavin culture in Peru*. American Antiquity. Vol. IX, No. 1, 1943. pp. 135-160

- TELLO, J.C. *Chavin- Cultura Matriz de la Civilización Andina. Primera Parte*. Lima: Imprenta de La Universidad de San Marcos, 1960
- TEIXEIRA, Édison Cardoso, COSTA Erli Schneider & PETRY Maria Virginia. *Comunicação Breve – Primeiro Registro de Águia Pescadora (Pandion Haliaetus, Linnaeus, 1758)*. Biodiversidade Pampeana, PUCRS, Uruguaiana, n.3:24-26, 28 de dezembro de 2005.
- THIEME, Inge. *O Leviatã da Floresta Tropical : Simbolismo do Jaguar no Alto Xingu*. São Paulo: FFLCH- USP, 1999. Tese (Doutorado)
- TUFINIO, Víctor Hugo C. *Conus fergusonii y Spondylus princeps en la cosmovisión Mochica y Sicán*. Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza de Amazonas, 2006. Disponível em: [http:// www.unatamazonas.edu.pe /articulos](http://www.unatamazonas.edu.pe/articulos). Acesso em: 29 de Agosto de 2008
- UCEDA, Santiago Castillo. *Los Ceremoniales en Huaca de la Luna*. Revista Sian, n. 4, 1997
- UCEDA, Santiago Castillo. GLASS-COFFIN, Bonnie & SHARON, Douglas - *Curanderas a la Sombra de la Huaca*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 33, 2004, pp. 81-95
- UHLE, Max. *Die Ruinen von Moche*. Journal de la Societé des Americanistes, X, 1913. pp. 95-117
- VERANO, J.W. *War and Death in the Moche World. Osteological Evidence and Visual Discourse*. In: PILLSBURY, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, pp. 111-125.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Chamanismo y Sacrificio*. In: J.-F Bouchard; J.-P. Chaumeil. (Org.). *Chamanismo y sacrificio*. Bogotá: IFEA/Museu del Oro, 2002
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WALLACE, D. T. *A Technical and Iconographic Analysis of Carhua Painted Textiles*. In: *Paracas Art and Architecture- Object context in South Coastal Peru* (ed Anne Paul) Iowa: University of Iowa Press, 1991

WASSÉN, H. S. *El Ulluchu en La Iconografía y Cerimonias de Sangre Moche: La Búsqueda de su Identificación*. Boletín Del Museo Chileno de Arte Pre-colombino. N. 3, Santiago de Chile, 1989, pp. 25-45

WILKINSON, R. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 2003.

WILLEY, Gordon. *The Chavin Problem: A Review and Critique*. Southwestern Journal of Anthropology, Vol. 7, No. 2, 1951, pp. 103-144

WINGS, Oliver. *A Review of Gastrolith Function with Implications for Fossil Vertebrates and a Revised Classification*. Acta Palaeontol. Pol. 52 (1), 2007, pp. 1–16

ZUBROW, Erza B. W. *Knowledge Representation and Archaeology: a Cognitive Example Using GIS*. In: RENFREW, C. & ZUBROW, E. B.W- *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 107-119.

ZUBROW, Erza B. W. *Cognitive Archaeology Reconsidered*. In: RENFREW, C. & ZUBROW, E. B.W. *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (a). pp. 187- 190.

VI. ANEXOS

Anexo I. Mapa da Região Andina. Fonte: Pillsbury, 1999, 10 (tradução da autora).



- ▲ Sítios Arqueológicos
 - ◆ Cidades Modernas
 - Feições Geográficas
 - ∩ Rios
- | | |
|----------------|-----------------|
| □ Oc. Pacífico | □ 500 a 999 m |
| □ 1 a 49 m | □ 1000 a 2499 m |
| □ 50 a 99 m | □ 2500 a 4999 m |
| □ 100 a 249 m | □ ≥ 5000 m |
| □ 250 a 499 m | |

Anexo II- Cronologia da Região Andina

Muitos autores apresentaram diferentes cronologias para a região andina. Neste trabalho será adotada uma cronologia mais sintética, baseada no modelo apresentado na recente publicação *Por ti América*³⁸⁷, relacionado às pesquisas do grupo CEMA/USP (centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos). A este modelo será apenas adicionado um período, relacionado a manifestações culturais bastante remotas, o qual será denominado “Período Arcaico”. Este período se baseará em parte no modelo apresentado por Luis G. Lumbreras (1976), adicionando-se novas informações e alguns ajustes nas datações, baseadas nas datas estabelecidas pelo Proyecto Especial Arqueológico Caral –Supe, responsável pelas pesquisas arqueológicas no sítio de Caral, além de novos dados provenientes das escavações realizadas no complexo arqueológico Ventarrón-Collud, considerado um dos sítios monumentais mais antigos das Américas. Todas as datas apresentadas abaixo são aproximadas.

1- Período Pré-Formativo– 5000- 1000

Sítios do Complexo Ventarrón- Collud – 4.000 a.C. - ?

Sítio de Caral - 2600 a.C. – ?

Sito de La Galgada – 2600 a.C. -?

Sítio de Huaca Prieta – 2500 a.C. - ?

Sítio de Kotosh – 2300 a.C. - ?

Sítio de Huaca La Florida- 2150 a.C. - ?

Sítio de Las Aldas – 1844 a.C. - ?

Sítio de El Paraíso – 1700 a. C. - ?

Culturas do Vale do Casma (Cerro Sechín, Sechín Alto) - 1800 a.C. – ?.

2- Período Formativo – 1000 a.C. a 300 a.C.

Cultura Tembladera – 1200 a.C. – 200 d.C.

Sítio de Chavin de Huantar – 800 a.C. a 300 d.C.

³⁸⁷ ARCURI, Marcia, *et. al. Por Ti América: Arte Pré-Colombiana*. Rio de Janeiro: Pancron, 2005.

Cultura Calima – 800 a.C. a 1600 d.C.

Cultura Cupisnique – 800 a.C. a 200 a.C.

Cultura Paracas – 800 a.C. a 100 a.C.

3- Período Médio – 500 a.C. a 1100 d.C.

Cultura Vicus – 500 a.C. a 500 d.C.

Cultura Salinar - 500 a.C. a 100 d.C.

Cultura Virú – 200 a.C – 200 d.C.

Cultura Recuay – 200 a.C. a 500 d.C.

Cultura Nasca – 100 a.C. a 700 d.C.

Cultura Mochica – 100 a.C a 800 d.C.

Cultura Tiahuanaco – 100 d.C. a 1200 d.C.

Cultura Lima – 200 d.C. a 800 d.C.

Cultura Huari – 600 d.C. a 1100 d.C.

4- Período Médio Tardio – 1100 d.C. a 1400 d.C.

Cultura Chimú – 1100 d.C. a 1400d.C

Cultura Belém- 1000 d.C. a 1300 d.C.

Cultura Ica- 900 d.C. a 1533 d.C.

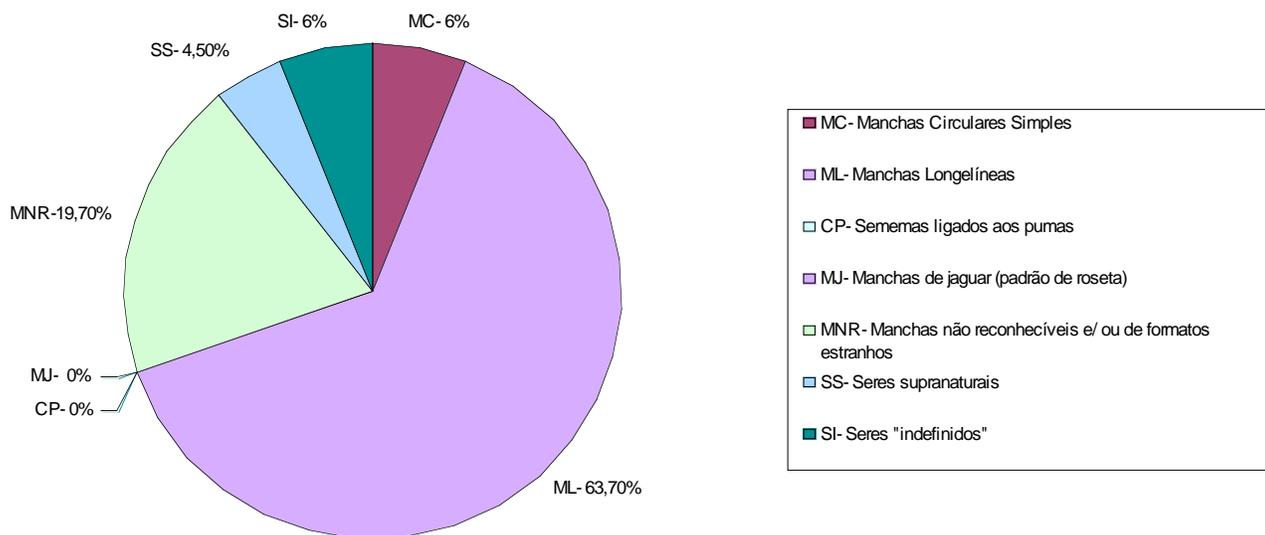
5- Inca – 1430 – 1572 d.C

Caracterizado pelo domínio do Império Tawantinsuyu- 1200 d.C. a 1572 d.C.

Anexo III. Gráficos

Optamos pela utilização dos gráficos tipo “pizza” para as tabelas nas quais não há sobreposição de dados, a fim de facilitar a visualização das porcentagens³⁸⁸. Este tipo de gráfico, entretanto, não é adequado para as tabelas que lidam com uma sobreposição de valores. Nestes casos, foram utilizados gráficos com “barras verticais”, mais adequados a esta situação³⁸⁹.

Gráfico 1- Peças Catalogadas como "Jaguares"



³⁸⁸ No caso dos gráficos tipo “pizza” as porcentagens apresentadas representam a soma da totalidade das peças analisadas (100%). Os personagens ou sememas analisados equivalem a soma real do número de peças em cada caso. Cada peça, portanto, apresenta apenas um destes sememas, ou representa apenas um destes personagens. Não há sobreposições de valores.

³⁸⁹ No caso dos gráficos com “barras verticais”, são apresentados dados que podem ou não se sobrepor em uma peça ou representação. Por exemplo, em apenas uma representação de “serpente supranatural” podem estar contidos diversos sememas, como “presas cruzadas”, “faixa dorsal” ou “manchas circulares”. A soma da totalidade destes sememas não representa, portanto, a totalidade das peças ou representações analisadas. Desta forma, a soma destes sememas não pode ser representada em porcentagens, por não perfaz o valor real de 100%.

Gráfico 2. Totalidade de Sememas Ligados à Manchas em Representações Naturalistas de Felinos e em Representações "Indefinidas" e "Supranaturais"

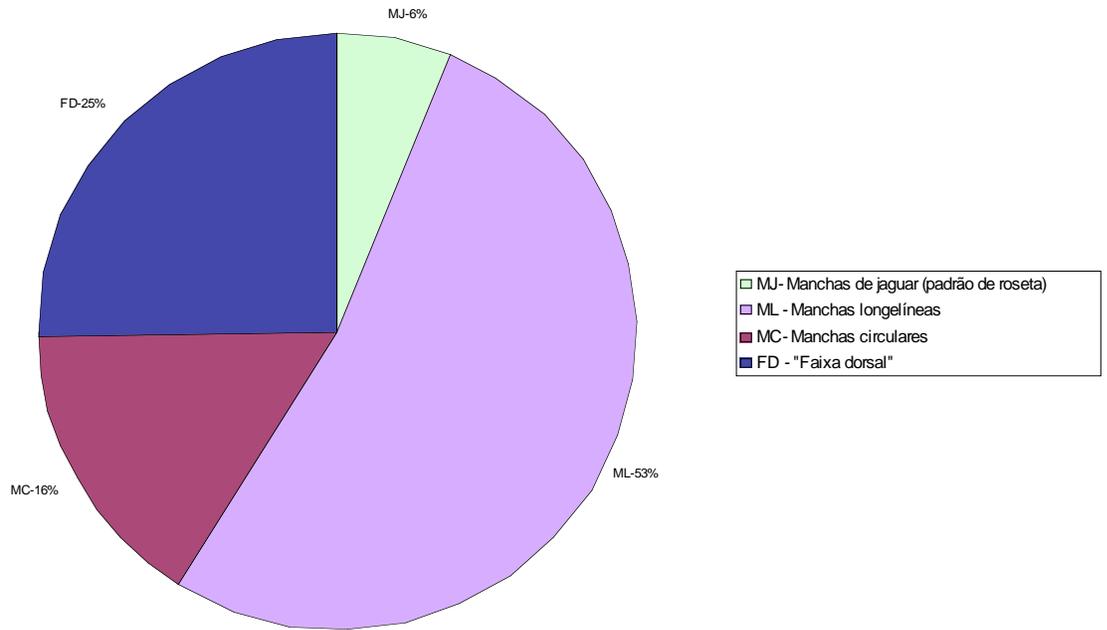


Gráfico 3. Sememas Relativos a Padrões de Pelagem Encontrados nas Representações Naturalistas de Felinos

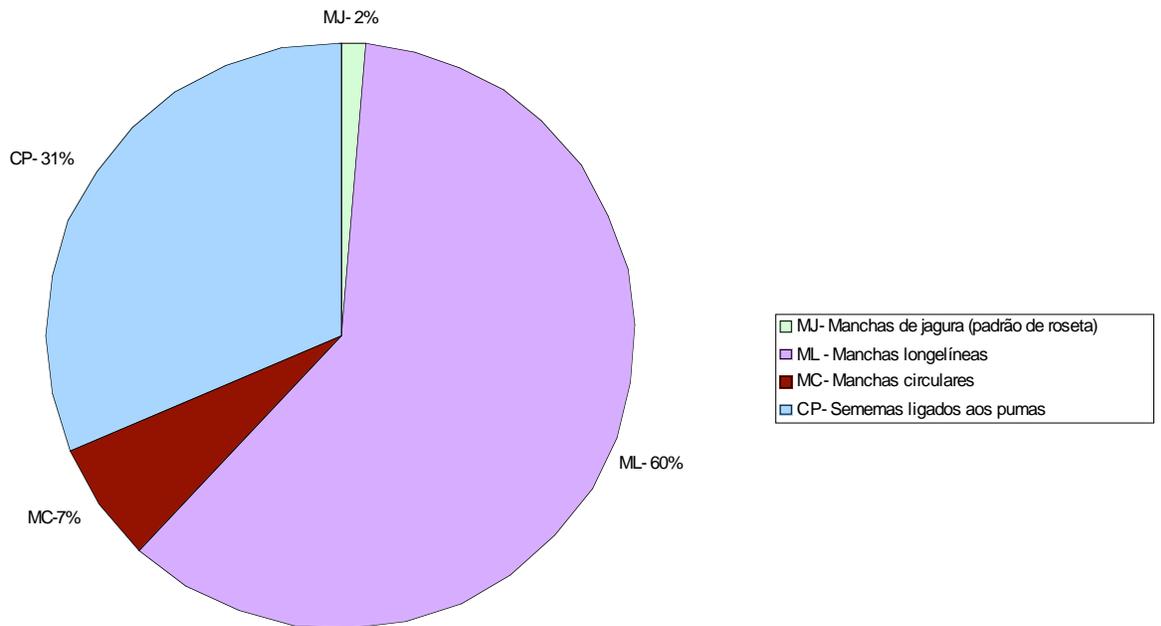


Gráfico 4. Representações Naturalistas

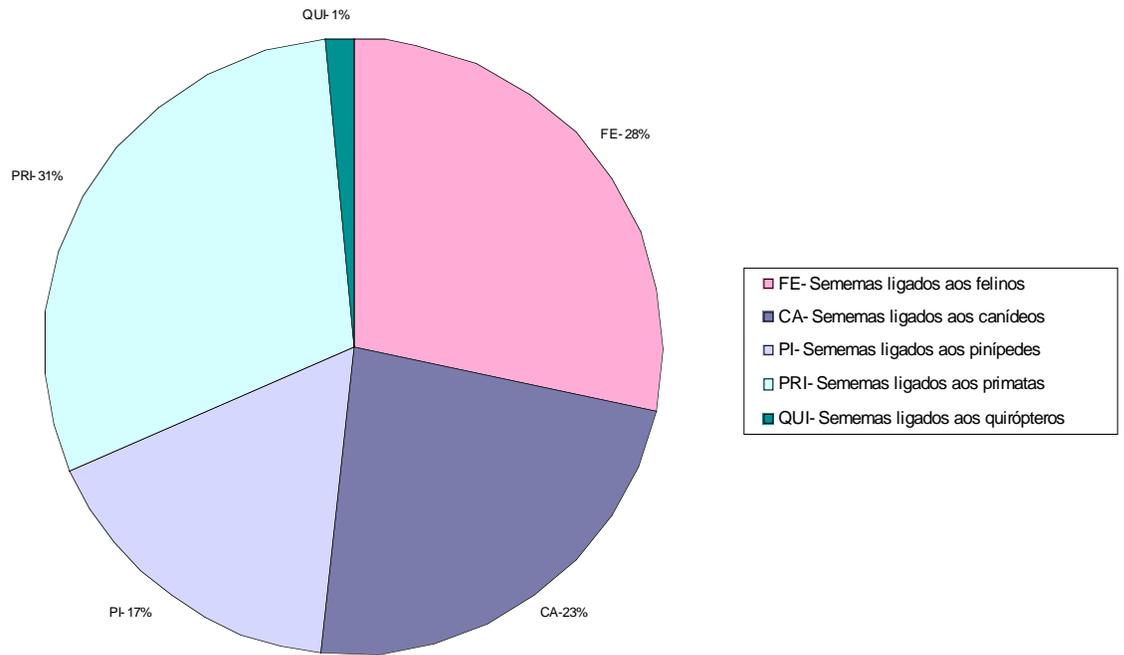


Gráfico 5. Representações Naturalistas de Canídeos

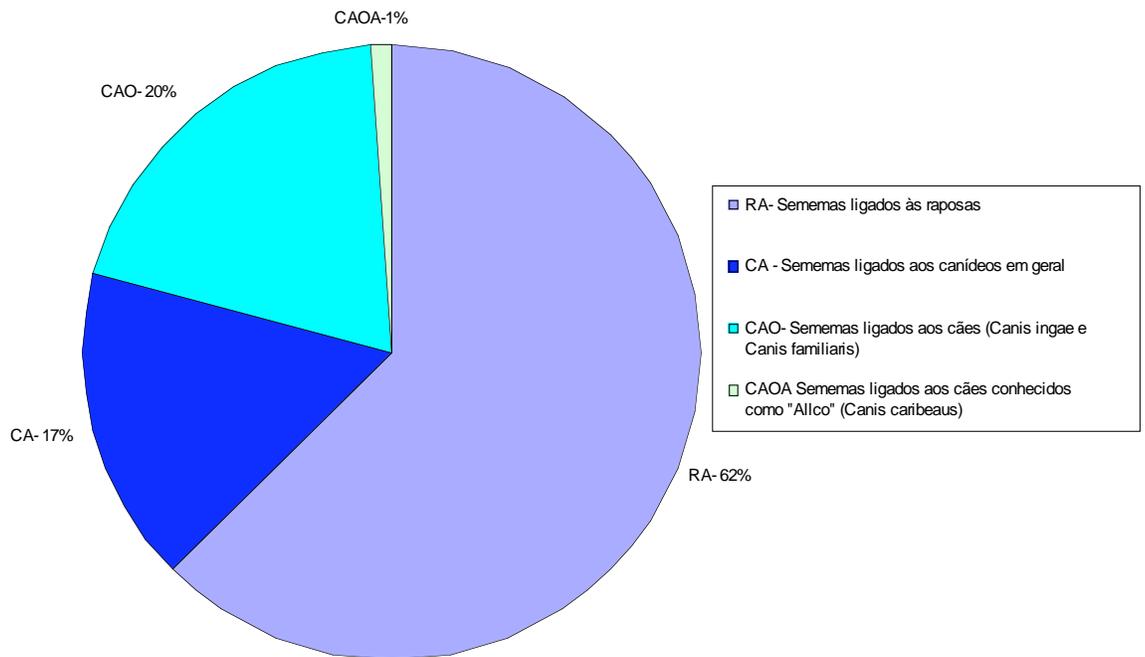


Gráfico 6. Quantidade de Representações Naturalistas que Contém o Semema das "Presas Cruzadas" ou "Dentes Proeminentes"

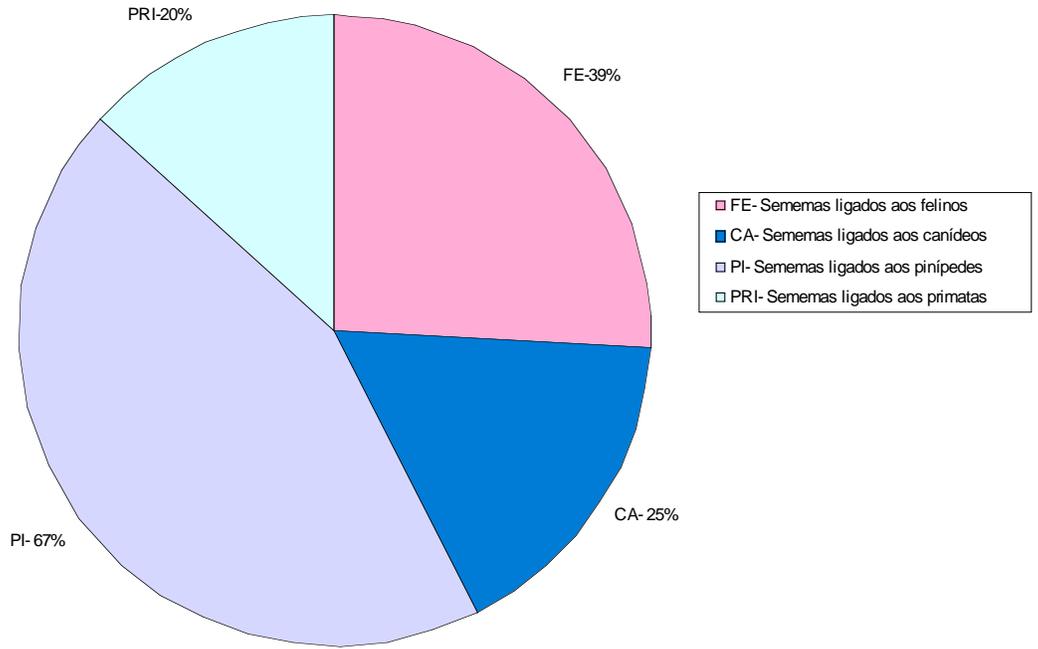


Gráfico 7. Sememas Identificados dentre as Representações "Indefinidas"

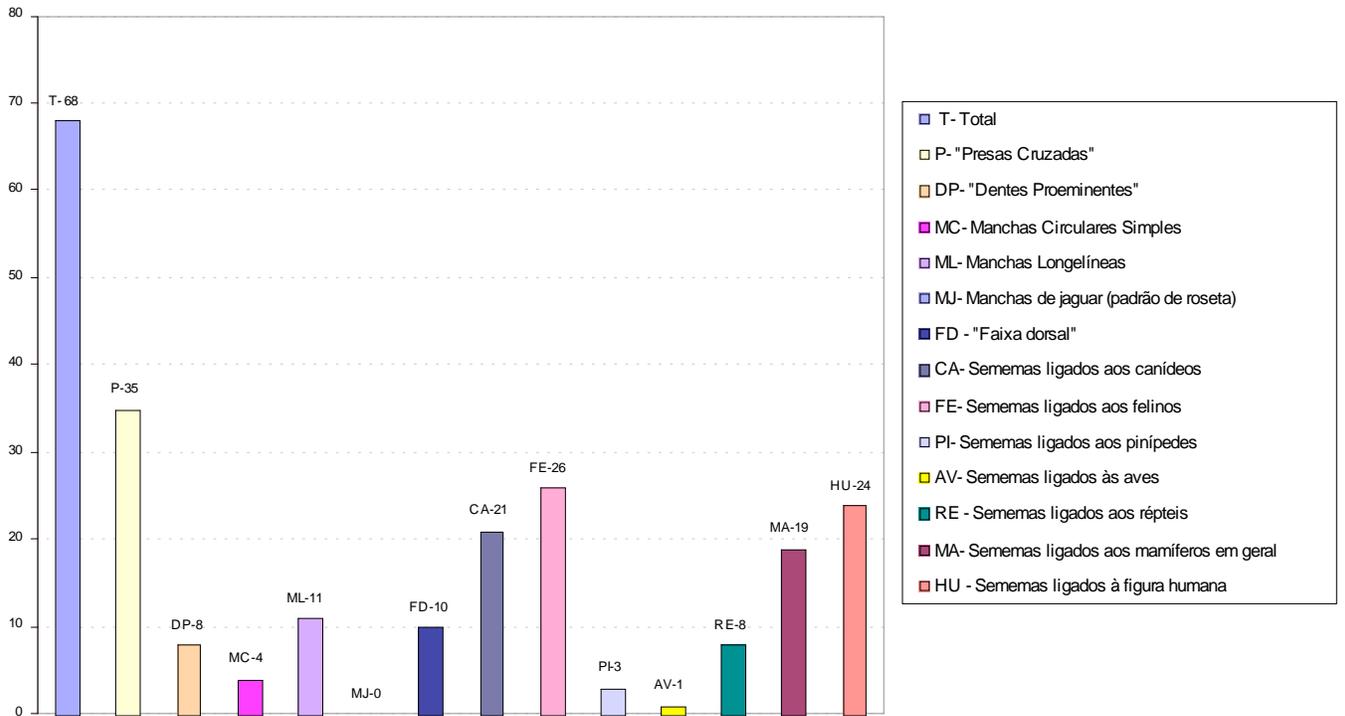


Gráfico 8. "Seres Supranaturais"

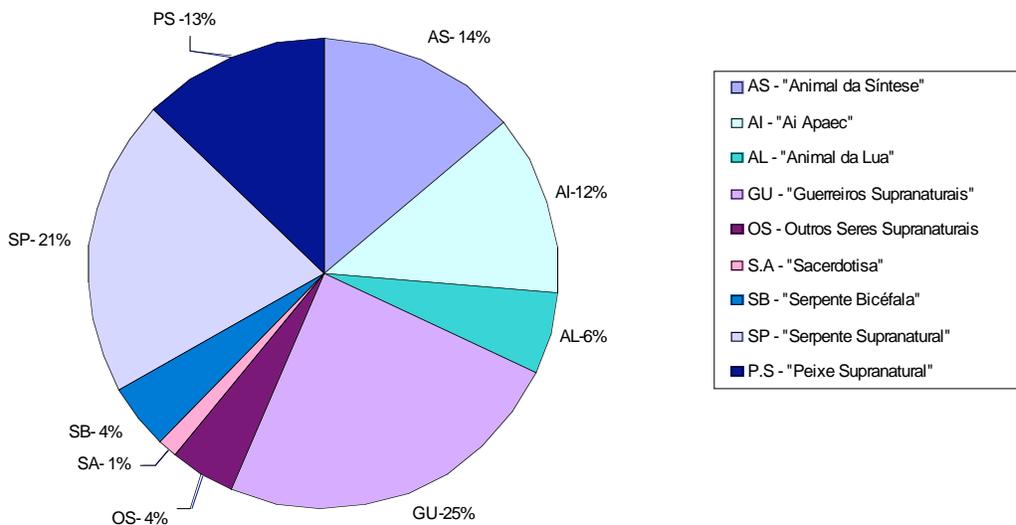


Gráfico 9. "Animal da Lua"

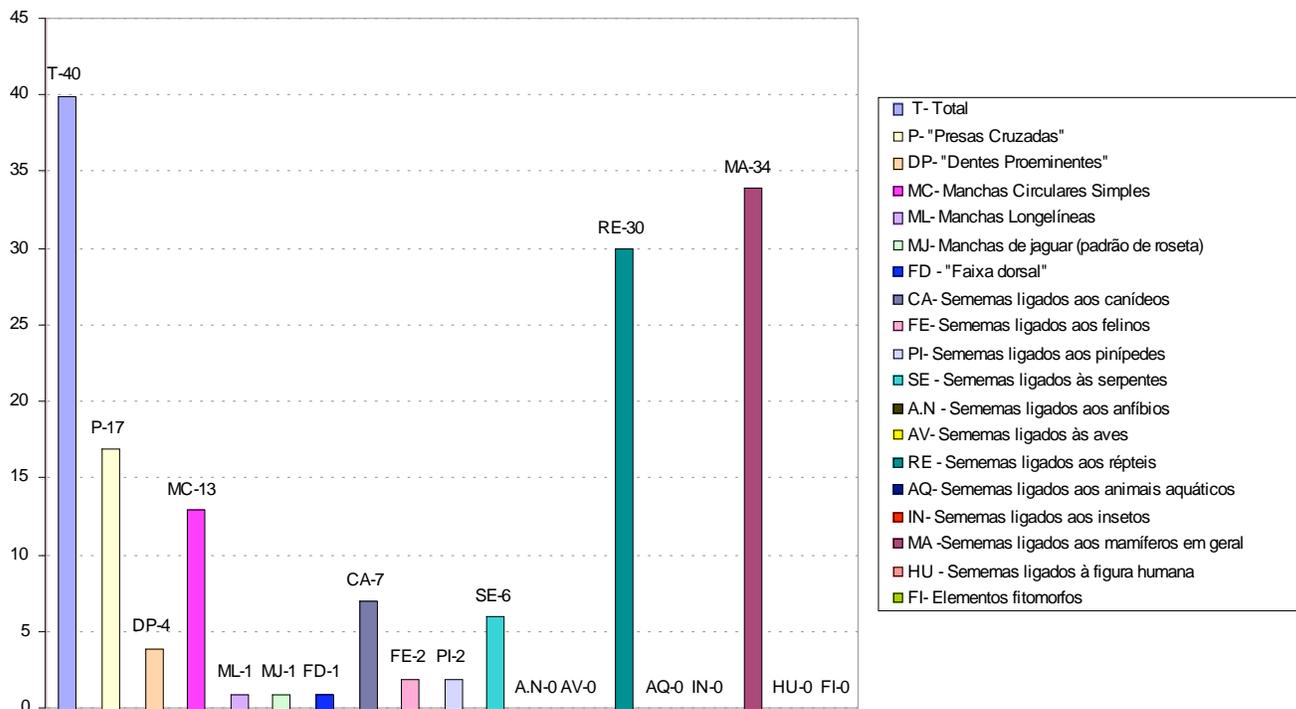


Gráfico 10. "Serpente Supranatural"

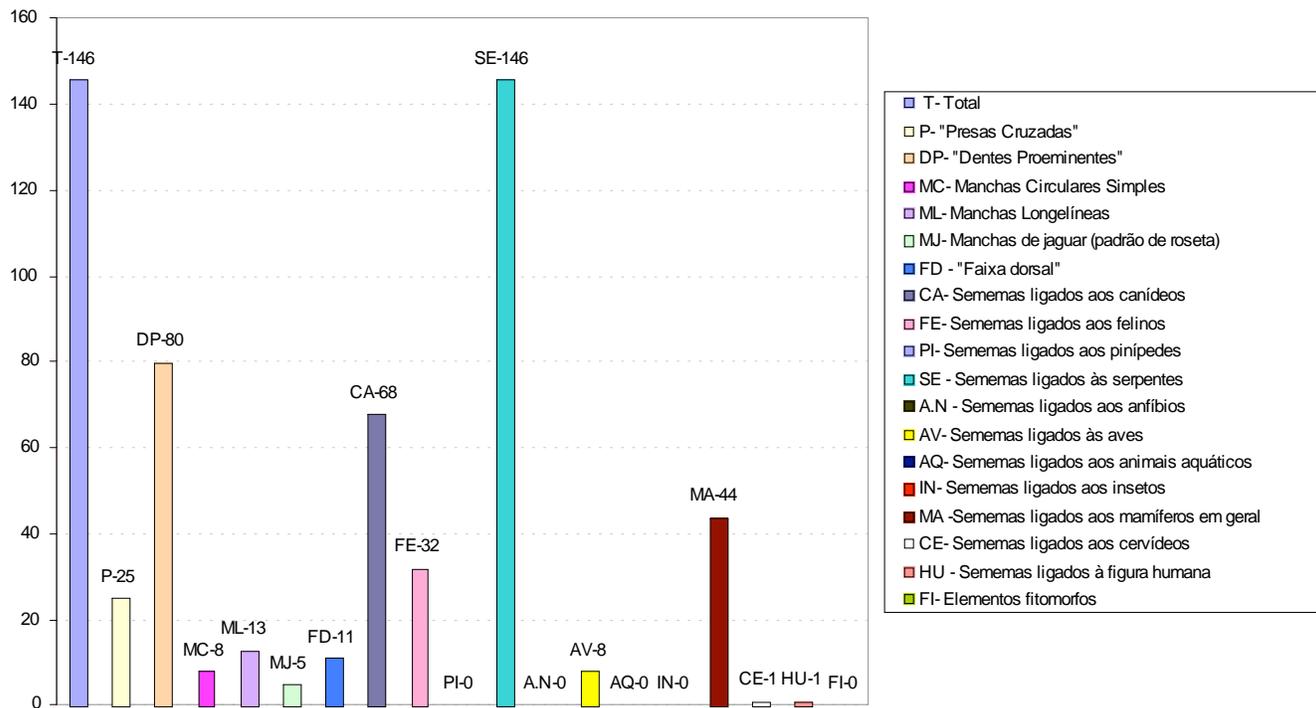


Gráfico 11. "Serpente Bicéfala"

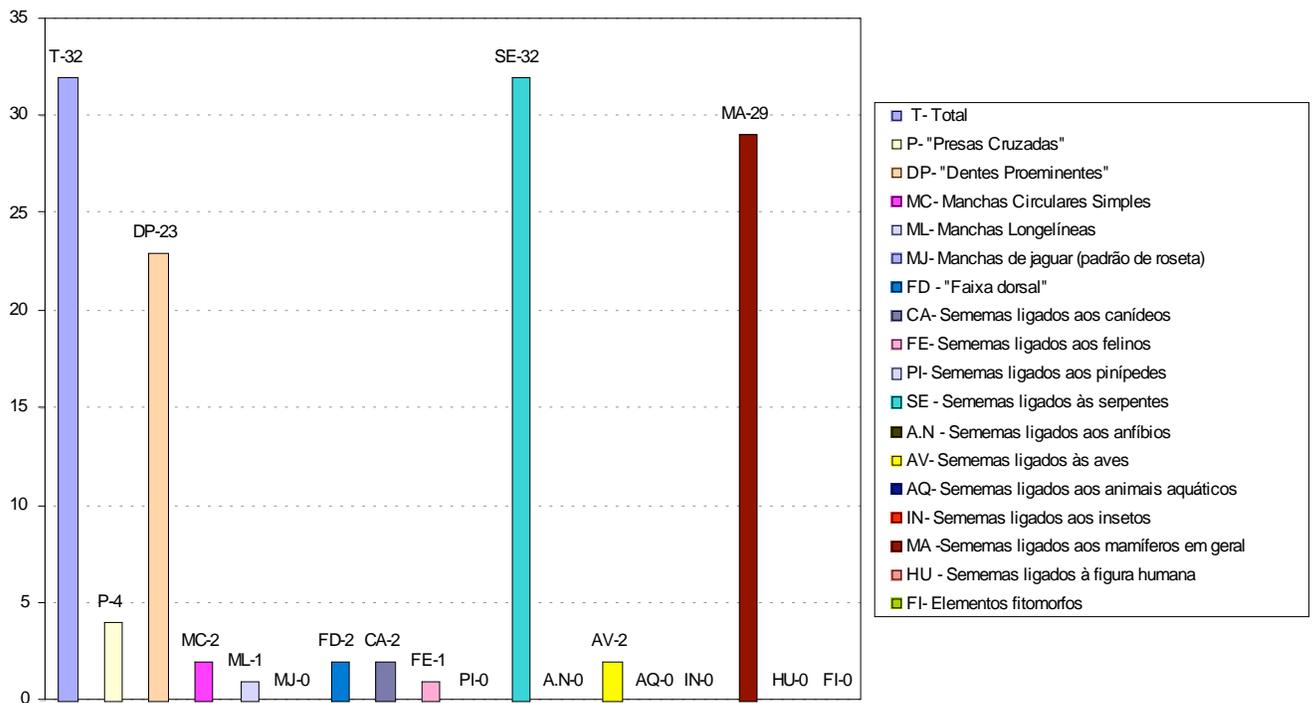


Gráfico 12. "Animal da Síntese"

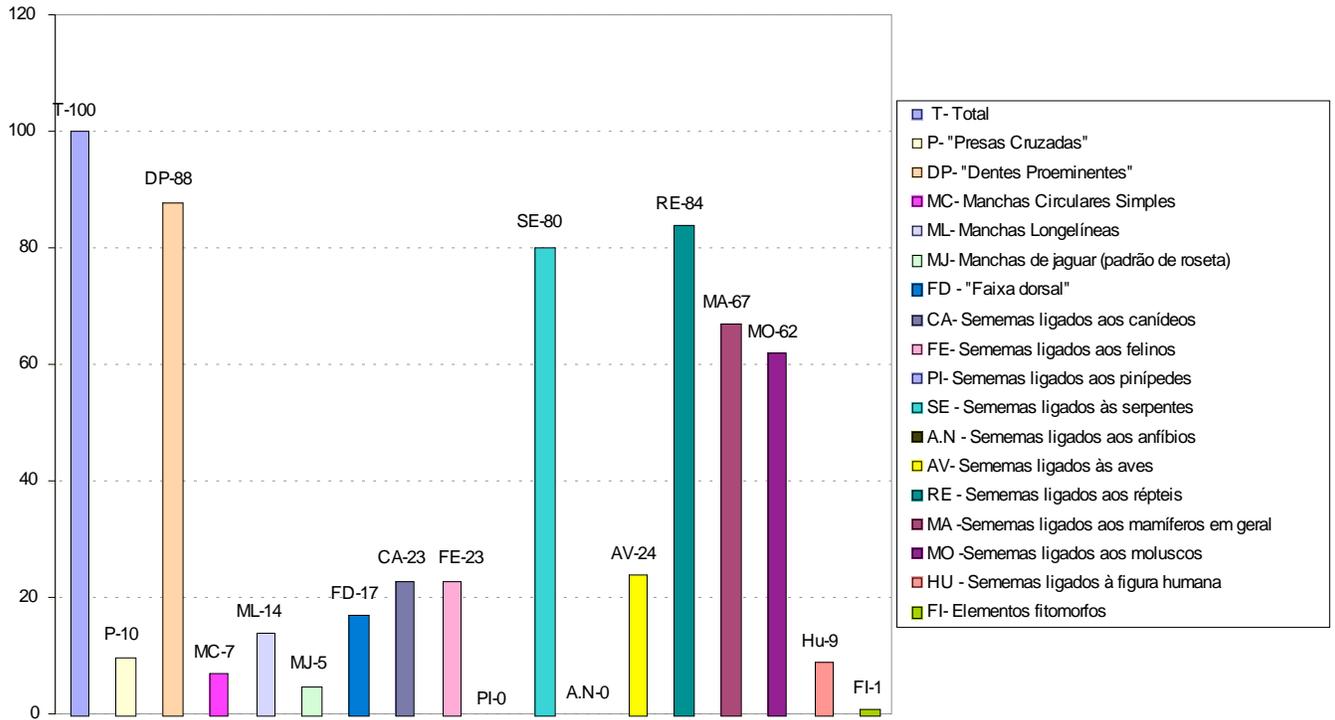


Gráfico 13. "Peixe Supranatural"

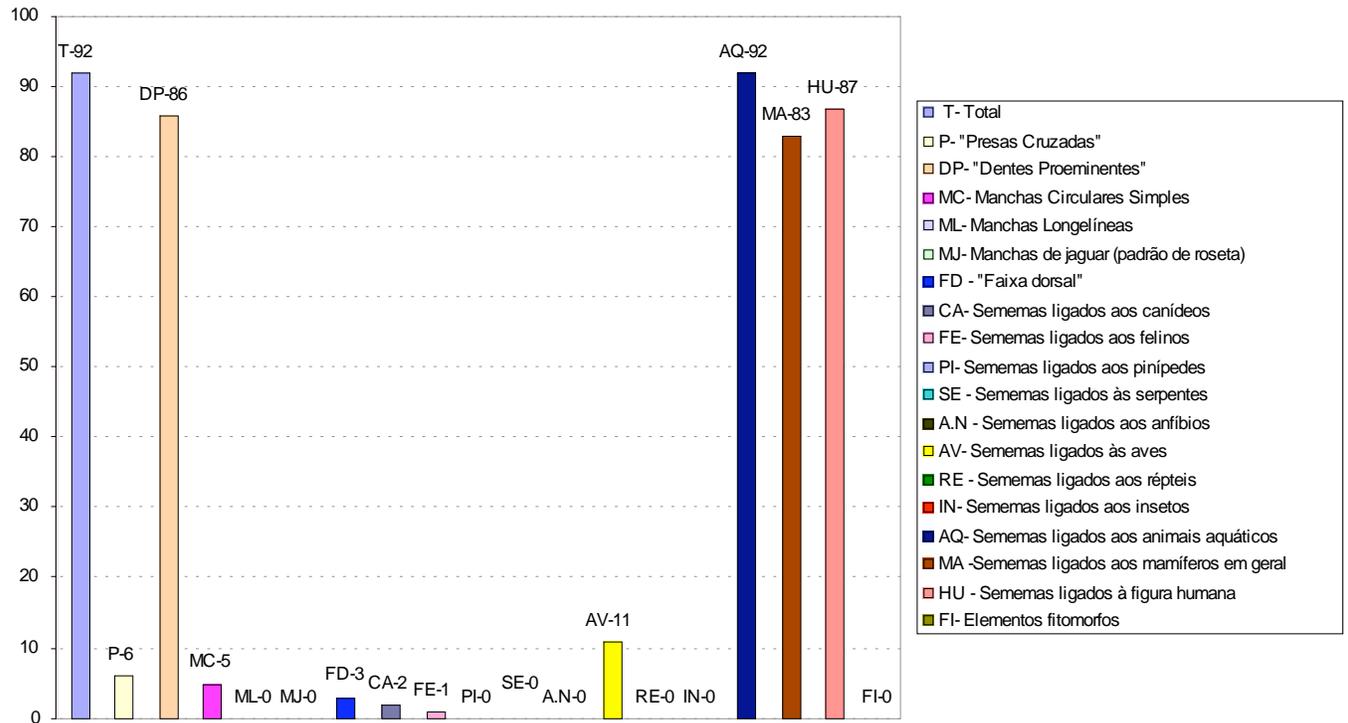


Gráfico 14. "Guerreiros "

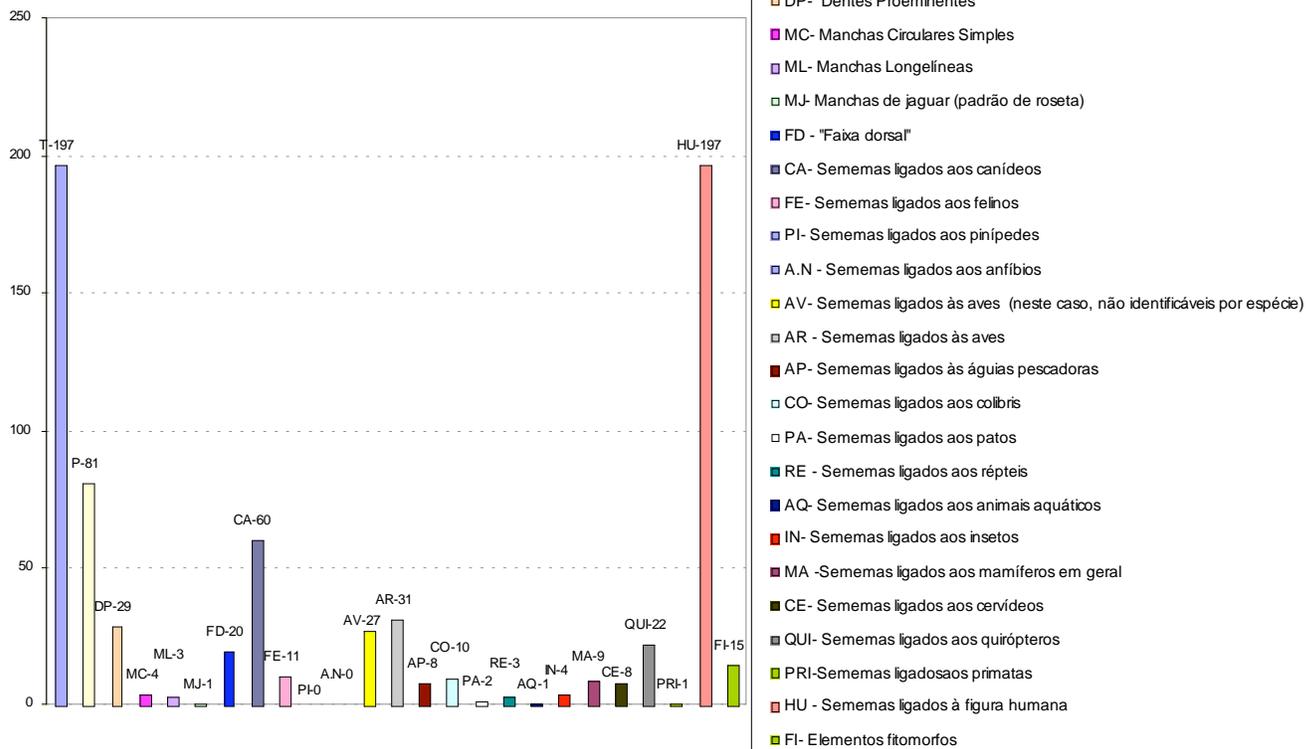


Gráfico 15. "Sacerdotisa"

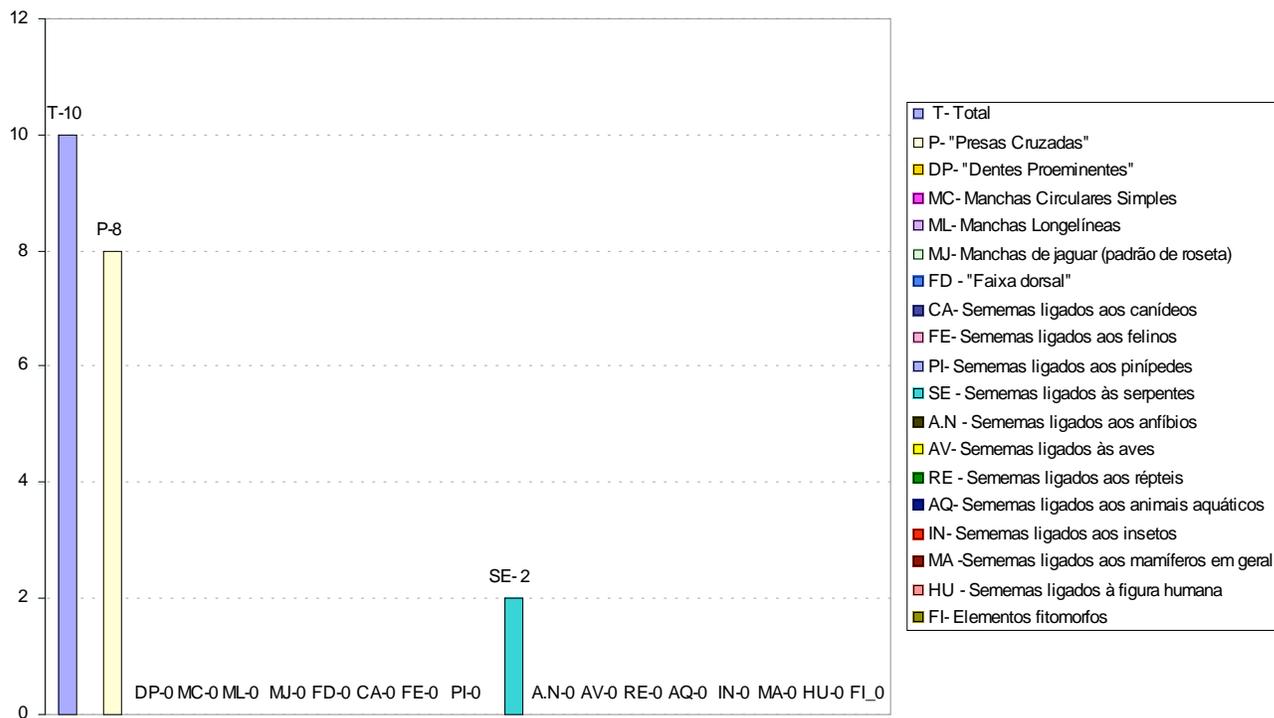


Gráfico 16. "Ai Apaec"

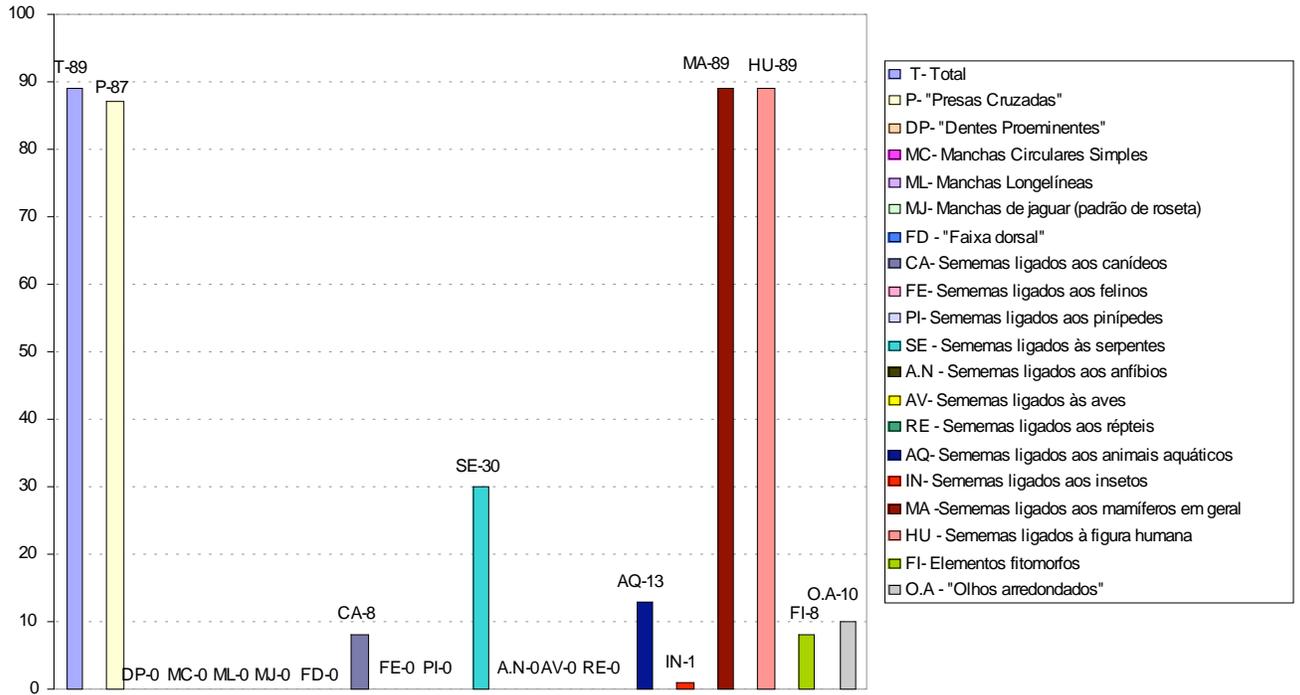
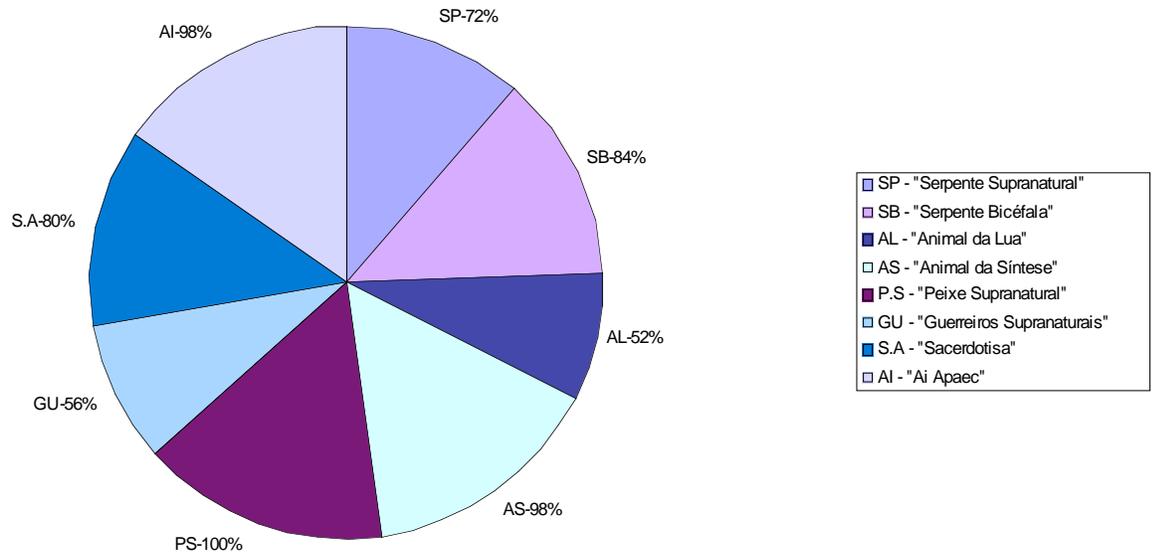


Gráfico 17. Porcentagem dos Sememas das "Presas Cruzadas" ou "Dentes Proeminentes" nas Representações dos Seres Supranaturais



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)