Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

PALOMA SOFÍA BAZÁN APARICIO

EVIDÊNCIAS E REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL LIGAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL ENTRE OS POVOS ANDINOS PRÉ-COLOMBIANOS E A CULTURA KADIWÉU DO BRASIL POR MEIO DA SIMBOLOGIA CHAKANA NAS DIVERSAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

São Paulo
2020

PALOMA SOFÍA BAZÁN APARICIO

EVIDÊNCIAS E REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL LIGAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL ENTRE OS POVOS ANDINOS PRÉ-COLOMBIANOS E A CULTURA KADIWÉU DO BRASIL POR MEIO DA SIMBOLOGIA CHAKANA NAS DIVERSAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Área de concentração: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

B362e Bazán, Paloma (Paloma Sofía Bazán Aparicio), 1995-
Evidências e reflexões sobre uma possível ligação histórico-cultural entre os povos andinos pré-colombianos e a cultura Kadiwéu do Brasil por meio da simbologia Chakana nas diversas expressões artísticas / Paloma Sofía Bazán Aparicio. - São Paulo, 2020.
304 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Índios Kadiwéu - Cultura. 2. Índios da América do Sul - Peru - Influencia (literaria, artistica, etc.). 3. Patrimônio artístico. 4. Indios - Cultura - Brasil. I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.81

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

PALOMA SOFÍA BAZÁN APARICIO

EVIDÊNCIAS E REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL LIGAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL ENTRE OS POVOS ANDINOS PRÉ-COLOMBIANOS E A CULTURA KADIWÉU DO BRASIL POR MEIO DA SIMBOLOGIA CHAKANA NAS DIVERSAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Dissertação aprovada em: 06/08/2020

Banca examinadora

Prof. Dr. Percival Tirapeli
UNESP – Universidade Estadual Paulista - Orientador

Prof. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalgish (Lalada Dalglish)
UNESP – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Jean-Jacques Armand Vidal
FPA – Faculdade Paulista de Arte

Dedico este trabalho aos povos ameríndios da América Latina que nos deixaram mensagens de equilíbrio e sabedoria. Essas mensagens resistiram e resistem até os dias de hoje por meio da arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais Jorge Bazán e Ana Aparicio que sempre me incentivaram e apoiaram incondicionalmente em todos os momentos, principalmente nos de incerteza, muito comuns para quem tenta trilhar novos caminhos. Este trabalho é fruto do esforço dos meus pais que desde muito cedo me ensinaram que toda educação abre portas a mundos novos e oportunidades. Também agradeço aos meus irmãos Ernesto, Leonardo e William que compartilham o mesmo entusiasmo por culturas andinas e indígenas. Aos meus avôs, Clementina Pereda, Luisa Guzmán, Luis Aparicio e Jorge Bazán, que de certa forma, despertaram meu interesse pelas minhas raízes. E também, ao meu orientador Prof. Dr. Percival Tirapeli e sua esposa Laura Carneiro, que me possibilitaram crescer profissional e academicamente, muito obrigada pela oportunidade e apoio. Gostaria também de agradecer a banca examinadora desta pesquisa, Prof. Dra. Lalada Dalglish e Prof. Dr. Jean-Jacques Armand Vidal, pelas excelentes considerações e observações que me guiaram para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho. Contudo, gostaria de agradecer minhas amigas Ana Laura Christinelli, Priscilla Paes e Fernanda Carvalho, que me acompanharam nesse período, me apoiando e torcendo por mim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver. Tem condições fundamentais para sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida e da sua cultura que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos.”

Discurso de Ailton Krenak, 1987, na Assembleia Constituinte, Brasília – Brasil.

“Viva aceso, olhando e conhecendo o mundo que o rodeia, aprendendo como um índio, seja um índio na sabedoria.”

Darcy Ribeiro.

RESUMO

Mediante o preliminar estudo do símbolo milenar Chakana, uma representação icônica de um conjunto de conceitos e princípios - produto da interpretação do mundo pelos antigos povos andinos - observamos que o símbolo persiste formalmente através do tempo. A Chakana apresenta-se em recintos sagrados, objetos rituais, tecidos, cerâmicas e esculturas em todo o altiplano sul-americano, ainda que, com algumas variações ou adaptações, conforme as culturas que a adotaram. Assim, a Chakana evidenciou-se como indicativo de resistência cultural capaz de transmitir conhecimentos ao longo do tempo. À vista disto, na procura de outras civilizações que possam ter adotado a Chakana após a queda do Império Inca - última civilização andina que adotou o símbolo –, a pesquisa desenvolveu-se por meio da identificação dos indígenas Kadiwéu, em razão de evidências históricas de contato dos seus antepassados – os Guaikuru - com povos andinos pré-colombianos. Desta forma, a presente pesquisa evidenciou indícios de influência andina nas diversas manifestações artísticas dos Kadiwéu. Por conseguinte, mediante o estudo bibliográfico, a pesquisa apontou encontros históricos entre os antepassados dos Kadiwéu com os Incas. Por outro lado, foram analisadas amostras de diversas manifestações artísticas andinas e Kadiwéu que continham formalmente o símbolo Chakana. Paralelamente, discutimos de forma reflexiva sobre terminologias e delimitações usadas para a o entendimento de populações ameríndias, assim como, discorremos sobre a essencialidade dos símbolos e seu elo com as antigas civilizações. Contudo, demos visibilidade a mais uma herança e memória cultural dos povos ancestrais da América Latina, através de suas manifestações artísticas.

Palavra-chave: Manifestações artísticas. Cultura andina. Kadiwéu. Chakana.

ABSTRACT

Through the preliminary study of the ancient Chakana symbol, an iconic representation of a set of concepts and principles - a product of the interpretation of the world by the ancient Andean peoples - we saw that the symbol form persists through time. Chakana is presented in sacred spaces, ritual objects, fabrics, ceramics, and sculptures throughout the South American highlands, although with some variations or adaptations, depending on the cultures that adopted it. Thus, Chakana proved to be an indicator of cultural resistance capable of transmitting knowledge over time. Given this, in the search for other civilizations that may have adopted Chakana after the fall of the Inca Empire - the last Andean civilization that adopted the symbol -, the research was developed through the identification of the Kadiwéu indigenous people, due to historical evidence of contact of their ancestors - the Guaikuru - with pre-Columbian Andean peoples. In this way, the present research showed evidence of Andean influence in the various artistic manifestations of the Kadiwéu. Therefore, through the bibliographic study, the research pointed out historical encounters between the ancestors of the Kadiwéu with the Incas. On the other hand, samples from various Andean and Kadiwéu artistic manifestations that formally contained the Chakana symbol were analyzed. At the same time, we discussed reflexively about terminologies and delimitations used to understand Amerindian populations, as well as discussing the essentiality of symbols and their link with ancient civilizations. However, we gave visibility to yet another heritage and cultural memory of the ancestral peoples of Latin America, through their artistic manifestations.

Keywords: Artistic manifestations. Andean culture. Kadiwéu. Chakana.

RESUMEN

A través del estudio preliminar del símbolo milenar de la Chakana, una representación icónica de un conjunto de conceptos y principios - producto de la interpretación del mundo por los antiguos pueblos andinos - observamos que el símbolo persiste formalmente en el tiempo. Chakana se presenta en espacios sagrados, objetos rituales, tejidos, cerámicas y esculturas en todo el altiplano sudamericano, aun cuando algunas variaciones o adaptaciones, dependiendo de las culturas que la adoptaron. Por lo tanto, la Chakana demostró ser un indicador de resistencia cultural capaz de transmitir conocimientos a lo largo del tiempo. En vista de esto, en la búsqueda de otras civilizaciones que pueden haber adoptado la Chakana después de la caída del Imperio Inca, la última civilización andina que adoptó el símbolo, la investigación se desarrolló a través de la identificación del pueblo indígena Kadiwéu, debido a la evidencia histórica de contacto de sus antepasados, el Guaikuru, con los pueblos andinos precolombinos. De esta manera, la presente investigación mostró indicios de influencia andina en las diversas manifestaciones artísticas de los Kadiwéu. Por lo tanto, a través del estudio bibliográfico, la investigación señaló encuentros históricos entre los antepasados de los Kadiwéu con los Incas. Por otro lado, se analizaron muestras de diferentes manifestaciones artísticas andinas y de Kadiwéu que contenían formalmente el símbolo Chakana. Al mismo tiempo, discutimos reflexivamente sobre terminologías y delimitaciones utilizadas para comprender las poblaciones amerindias, así como, debatimos sobre la esencialidad de los símbolos y su vínculo con las civilizaciones antiguas. En suma, dimos visibilidad a mas una herencia y memoria cultural de los pueblos ancestrales de América Latina, a través de sus manifestaciones artísticas.

Palabras claves: Manifestaciones artísticas. Cultura andina. Kadiwéu. Chakana.

LISTA DE ILLUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pintura em caverna; Lascaux, França; Cavalo, 15000 a.C – 10000 a.C. 27
Figura 2 - Pintura em caverna; Altamira, Espanha; Bisão, 15000 a.C – 10000 a.C. 28
Figura 3 - Desenhos geométricos em caverna; Sete cidades, Piauí – Brasil, 6000 a.C – 4000 a.C. 29
Figura 4 - Desenhos geométricos em caverna; Sete cidades, Piauí – Brasil, 6000 a.C – 4000 a.C. 30
Figura 5 - Desenho em Caverna homem caçando tatu; Toca da Ema do Sítio de Paus, Piauí – Brasil, idade aprox. 8000 anos..... 31
Figura 6 - Urna funerária Marajó do tipo Joanes Pintado com motivos geométricos; Sítio Pa-jó, Ilha de Marajó, Pará – Brasil, sem data. 33
Figura 7 - Urna funerária (detalhe) Marajó do tipo Joanes Pintado com motivos geométricos; Sítio Pa-jó, Ilha de Marajó, Pará – Brasil, sem data. 34
Figura 8 - Pedra de Roseta; Saís – Egito Ptolemaico, 196 a.C..... 36
Figura 9 - Códice Maia de Dresden; México, primeira metade do séc. XIV. 36
Figura 10 - Tocapus em *uncu* incaico, Cusco – Peru; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. .. 37
Figura 11 - Mapa Andes Centrais..... 38
Figura 12 - Desenho do símbolo Chakana (base)..... 39
Figura 13 - Detalhe de Chakana no Obelisco Tello; Cultura Chavín; Período Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 40
Figura 14 - Representação e variação estilística do símbolo Chakana nas culturas: Chavín, Huari, Casma, Chimú e Inca..... 41
Figura 15 - Planta em formato de meia cruz de Chakana no complexo arqueológico de Ventarrón – Lambayeque, Peru; Período Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 42
Figura 16 - Chakana no complejo arquelogico Tiwanaku, Bolivia; Período Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 42
Figura 17 - Obelisco Tello, Museu Nacional, Lima ; Período Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 43
Figura 18 - Detalhe de Chakana no desenho do Obelisco Tello; Período Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 44

Figura 19 - Meia cruz de Chakana na praça sagrada Inca da cidadela de Machu Picchu, Cusco; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C..... 45
Figura 20 - Meia cruz de Chakana completada pela sua sombra, cidadela de Machu Picchu, Cusco; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C..... 45
Figura 21 - Obra *Relación de antigüedades de este reino del Pirú* de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, séc. XVII. 46
Figura 22 - Desenho do Altar maior do *Coricancha.* 47
Figura 23 - Detalhe da Constelação Cruzeiro do Sul no desenho Altar maior do *Coricancha.*... 48
Figura 24 - Constelação Cruzeiro do Sul comparada a proporção sagrada..... 49
Figura 25 - Chakana como quadratura da circunferência..... 50
Figura 26 - Retângulo áureo ou proporção áurea a partir do quadrado..... 51
Figura 27 - Espiral áurea a partir do retângulo áureo, parte I..... 52
Figura 28 - Espiral áurea a partir do retângulo áureo, parte II. 53
Figura 29 - Chakana substituida pelo quadrado dentro do retângulo áureo. 54
Figura 30 - Composição da Chakana por quadrados infinitos. 54
Figura 31 - Elementos da natureza, proporção áurea. 55
Figura 32 - Obra arquitectônica, Sequência de Fibonacci na concepção do Templo de Partenon, Grécia Antiga..... 55
Figura 33 - Artes, proporção áurea no quadro Mona Lisa de Leonardo da Vinci..... 56
Figura 34 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Pachacamac; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 57
Figura 35 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 34 em comparação com a Chakana base. 58
Figura 36 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Chuquitanta; Período Arcaico Tardio, 3500 a.C – 1800 a.C. 59
Figura 37 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 36 em comparação com a Chakana base. 60
Figura 38 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Chuquitanta; Periodo Arcaico Tardio, 3500 a.C – 1800 a.C. 61
Figura 39 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 38 em comparação com a Chakana base. 62

Figura 40 - Vaso com desenhos geométricos de meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada, Cultura Humaya; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C. 63
Figura 41 - Detalhe dos desenhos geométricos de meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada da Figura 40 em comparação com a Chakana base. 64
Figura 42 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada, meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada, Cultura Humaya; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C. 65
Figura 43 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada da Figura 42 em comparação com a Chakana base. 66
Figura 44 - Marcação dos eixos frontal e horizontal na Chakana. 67
Figura 45 - Junção dos eixos frontal e horizontal na Chakana. 68
Figura 46 - Cerâmica representativa da escada de três degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 69
Figura 47 - Cerâmica representativa da escada de dois degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 70
Figura 48 - Comprovação da simetria da Chakana de 2 degraus. 71
Figura 49 - Vaso com desenho escalonado de 2 degraus, Cultura Tiahuanaco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 72
Figura 50 - Comprovação da simetria da Chakana de 3 degraus. 73
Figura 51 - Vaso com desenho escalonado de 3 degraus, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 74
Figura 52 - Comprovação da simetria da Chakana de 4 degraus. 75
Figura 53 - Vaso com desenho escalonado de 4 degraus, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 76
Figura 54 - Comprovação da simetria da Chakana de 5 degraus. 77
Figura 55 - Vaso com desenho escalonado de 5 degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 78
Figura 56 - Identificação de Chakanas de diferentes degraus em culturas andinas aleatoriamente. 79
Figura 57 - Técido com motivos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 80
Figura 58 – Representação dos quatro *suyos* na Chakana. 81

Figura 59 - Mapa quarto *suyos* do *Tahuantinsuyo*, Império Inca. 82
Figura 60 - Representação dos três mundos andinos na Chakana. 84
Figura 61 - Representação dos três animais sagrados andinos na Chakana 84
Figura 62 - Representação das três regras sagradas da tradição andina na Chakana. 85
Figura 63 - Representação dos três sistemas de trabalho do mundo andino na Chakana. 86
Figura 64 - Representação da divisão em dois do Império Inca na Chakana. 87
Figura 65 - Manco Cápac, primeiro Inca, representação do sol, Ilustração anônima, séc. XVIII.88
Figura 66 - Mama Ocllo, primeira *Coya* Inca, representação da lua, Ilustração anônima, séc. XVIII. 89
Figura 67 - Representação do centro da cultura Inca, *Tawantinsuyo*, na Chakana. 90
Figura 68 - Ascensão de guerreiros à *huaca* do vencedor, Cultura Moche. 91
Figura 69 - Comparação da Chakana da Cultura Chavín e a Chakana base da pesquisa. 92
Figura 70 - Chakanas da Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 93
Figura 71 - Chakanas da Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 93
Figura 72 - Chakanas da Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 94
Figura 73 - Chakanas da Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 94
Figura 74 - Chakanas da Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 95
Figura 75 - Chakanas da Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 95
Figura 76 - Periodização Peru pré-colombiano de Rowe (1962). 97
Figura 77 - Periodização Peru pré-colombiano de Lumbreras (1999). 97
Figura 78 - Culturas andinas selecionadas divididas entre os períodos do Peru pré-colombiano de Rowe (1962). 98
Figura 79 - Demonstração de sucessão simbólica da Chakana em diferentes culturas andinas pré-colombianas. 99
Figura 80 - Configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas andinas pré-colombianas, parte I. 115
Figura 81 - Configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas andinas pré-colombianas, parte II. 116
Figura 82 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte I. 117

Figura 83 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte II 118
Figura 84 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte III. 119
Figura 85 - Huaina Cápac, Inca XII. 133
Figura 86 - Conquista, aproximação de Pizzaro e Atahualpa, desenho de Guaman Poma de Ayala. 134
Figura 87 - Mapas de Territórios do Império Inca. No lado, esquerdo, o desenvolvimento dos territórios do império Inca entre 1438 e 1525. No lado direito, mapa dos caminhos Inca. 136
Figura 88 - Pachacutec, Inca IX. 137
Figura 89 - Mapa do Caminho Real dos Incas. 138
Figura 90 - Tupac Yupanqui, Inca XI. 139
Figura 91 - Indígena Chiriguano, Região do Chaco, 1908 – 1909. 141
Figura 92 - Mapa de Trilha do caminho de Peabiru. 145
Figura 93 - Mapa de proximidade geográfica entre os territórios Inca, Charca e Chiriguano. .. 146
Figura 94 - Enterro e túmulo Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX. 148
Figura 95 - Túmulo Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX. 149
Figura 96 - Moradias coletivas Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX. 149
Figura 97 - Moradia coletiva Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX. 150
Figura 98 - Indígena Chané, Região do Chaco, 1908 – 1909. 152
Figura 99 - Indígena Chané, Região do Chaco, 1908 – 1909. 153
Figura 100 - Indígena Chané pintando uma panela de barro, Região do Chaco, 1908 – 1909.. 154
Figura 101 - Aquarela de J. B. Debret, Tribo Guaicuru em busca de novos pastos, 1834. 157
Figura 102 - Aquarela de J. B. Debret, Carga de Cavalaria Guaicuru, 1834. 157
Figura 103 - Mapa de proximidade geográfica entre os territórios Inca, Charca, Chiriguano, Guaikuru, Chané-Guaná e Kadiwéu. 159
Figura 104 - Indígena Kadiwéu montado a cavalo. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografia de Harald Schultz. 161
Figura 105 - Indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Harald Schultz. .. 162
Figura 106 - Indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1947; fotografia de Darcy Ribeiro. 163

Figura 107 - Indígena Kadiwéu com pintura corporal e facial. Mato Grosso do Sul, 1896 – 1901; fotografia de Guido Boggiani. 164
Figura 108 - Indígena Kadiwéu com pintura facial. Mato Grosso do Sul, 1896 – 1901; fotografia de Guido Boggiani. 165
Figura 109 - Indígena Kadiwéu pintando rosto de filho. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Harald Schultz. 165
Figura 110 - Indígena Kadiwéu confeccionando cerâmica. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Jaime Siqueira. 166
Figura 111 - Algumas nomenclaturas de figuras geométricas na cerâmica Kadiwéu, séc. XVIII – atualidade. 168
Figura 112 - Diferentes desenhos de cintos Kadiwéu com motivos escalonados. 169
Figura 113 - Diferentes desenhos de louças de barro Kadiwéu com motivos escalonados. 170
Figura 114 - Seleção de alguns motivos ornamentais Kadiwéu com detalhe nos motivos escalonados. 171
Figura 115 - Verificação de diversas composições do padrão escalonado a partir de escadas de dois e três degraus. 172
Figura 116 - Junção dos eixos frontal e horzintal em desenho Kadiwéu da Coleção Darcy Ribeiro, 1950. 174
Figura 117 - Semelhanças formais de simbologias escalonadas andinas e simbologias escalonadas Kadiwéu. 180
Figura 118 - Semelhanças formais de simbologias espirais andinas e simbologias espirais Kadiwéu. 181
Figura 119 - Demonstração de possível incorporação simbolica da Chakana na cultura Kadiwéu. 184
Figura 120 - Possíveis configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas Kadiwéu, parte I. 185
Figura 121 - Possíveis configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas Kadiwéu, parte II. 185
Figura 122 - Incidência de possível Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas Kadiwéu, parte I. 185

Figura 123 - Incidência de possível Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas Kadiwéu, parte II. 185
Figura 124 - Princípios semióticos de Peirce (2010)..... 185
Figura 125 - Relação entre a Tricotomia de Peirce (2010) e signo. 185
Figura 126 - Princípios semióticos de Morris (1938)..... 185
Figura 127 - Correlação entre a Metodologia de Peirce (2010) e Morris (1938). 185
Figura 128 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental I. 185
Figura 129 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental II. 185
Figura 130 - Mãos Cruzadas de Kotosh. 185
Figura 131 - Aplicação da Sintaxe ou *Sintaxis.* 185
Figura 132 - Aplicação da Semântica ou *Semántica.* 185
Figura 133 - Aplicação da Pragmática ou *Pragmática.* 185
Figura 134 - Aplicação da Utopia Cultural ou *Utopía Cultural.* 185
Figura 135 - Aplicação do Método Paleo-semiótico em Mãos Cruzadas de Kotosh. 185

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Bibliografia complementar recomendada. 185
Anexo 2 - Detalhe do Obelisco Tello desenhos geométricos cruz escalonada, Cultura Chavín; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 185
Anexo 3 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chavín; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 185
Anexo 4 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 185
Anexo 5 - Prato com desenhos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 185
Anexo 6 - Prato com desenhos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C. 185
Anexo 7 - Jarra com bico de estribo e desenhos geométricos de traço fino, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 8 - Vaso com desenhos geométricos escalonados no interior, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 9 - Tecido com desenhos geométricos e antropozoomórficos, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 10 - Vaso com desenho de escada estilizada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 11 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 12 - Panela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 13 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche. Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 14 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 15 - Jarro asa estribo com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185

Anexo 16 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 17 - Jarro asa estribo, personagem sentado com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C 185
Anexo 18 - Jarro com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C 185
Anexo 19 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 20 - Tecido com motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 21 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 22 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 23 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 24 - Prato com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 25 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 26 - Vaso com desenhos geométricos, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 27 - Cerâmica, personagem andando com animal e desenhos geométricos escalonados; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 28 - Vaso cabeça com desenhos geométricos, Cultura Tiahuanaco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 29 - Cerâmica, Cultura Tiahuanco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 30 - Jarra asa ponte com representação de aves e desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 31 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C. 185

Anexo 32 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C. 185
Anexo 33 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 34 - Tecido com desenhos zoomorfos dentro de cruz escalonada. Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 35 - Jarro com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 36 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 37 - Estilingue com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 38 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 39 - Prato com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 40 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 41 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 42 - Tigela com desenhos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 43 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 44 - Prato com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 45 - Cerâmica com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 46 - Jarra com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185

Anexo 47 - Jarra com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 48 - Jarra com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 49 - Tecido com desenhos antropomorfos e geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C 185
Anexo 50 - Jarra com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 51 - Panela com desenhos geométricos escalonados, Cerâmica, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 52 - Brinco chocalho, personagem antropomorfo, com motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C. 185
Anexo 53 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 54 - Tecido com penas e motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C. – 1532 d.C. 185
Anexo 55 - Tecido com motivos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 56 - Tecido com motivos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 57 - Tecido, Cerâmica com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C. – 1532 d.C 185
Anexo 58 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 59 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 60 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 61 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C. 185
Anexo 62 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.185

Anexo 63 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 64 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 65 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 66 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu, séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 67 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 68 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 69 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 70 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 71 - Desenho Kadiwéu, 1947, primeira expedição científica de Darcy Ribeiro. 185
Anexo 72 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 73 - Desenho Kadiwéu, 1947, primeira expedição científica de Darcy Ribeiro. 185
Anexo 74 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira. 185
Anexo 75 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira. 185
Anexo 76 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira. 185
Anexo 77 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira. 185
Anexo 78 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira. 185
Anexo 79 - Bilha com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 80 - Pote com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 81 - Bilha zoomorfa com desenhos geométricos, Kadiwéu, 2012. 185
Anexo 82 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 83 - Prato com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade..... 185
Anexo 84 - Bilha com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 85 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185
Anexo 86 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade. 185

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 24

2. CHAKANA: SIMBOLOGIA ANDINA E PRIMEIROS MOTIVOS ARTÍSTICOS DA HUMANIDADE 27

2.1. Manifestações artísticas nas primeiras civilizações da humanidade 27

2.2. Chakana: princípios e propriedades 39

2.3. Sucessão simbólica da Chakana nas culturas andinas pré-colombianas 96

2.4. Reflexões sobre a ideia de "primitivo", "pré-história" e "raça" nos povos pré-colombianos 121

2.5. A essencialidade do símbolo: Arquétipo, o elo com as antigas civilizações 128

3. EVIDÊNCIAS DE LIGAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS ENTRE OS POVOS ANDINOS E OS KADIWÉU 132

3.1. Queda do Império Inca e seus últimos contatos com outras civilizações: Chiriguano e Guaikuru 132

3.2. Os Kadiwéu e sua herança cultural Guaikuru através de suas simbologias 160

3.3. A possível influência andina nas diversas manifestações artísticas Kadiwéu 176

4. A EXISTÊNCIA DE SIMBOLOGIAS SIMILARES EM CULTURAS DISTANTES NO TEMPO E ESPAÇO 199

4.1. Simbolos comuns em expressões artísticas de culturas diferentes ou distantes: teorias a respeito deste fenômeno 198

4.2. Considerações finais e proposta para análise de conteúdos semióticos de simbologias indígenas com influência andina 202

REFERÊNCIAS 214

ANEXOS 218

1. INTRODUÇÃO

O interesse por culturas ameríndias foi um processo natural. Ter nascido no Peru, um país multicultural, cheio de mistérios e fatos históricos impressionantes, despertou minha curiosidade desde muito cedo. Peru, o país que abrigou diferentes civilizações andinas, possui uma ampla gama de patrimônio monumental e cultural. Em 2017, tive a oportunidade de visitar o santuário Machu Picchu na cidade de Cusco, uma das maiores representações arquitetônicas da civilização Inca e hoje, Patrimônio da Humanidade.

Como resultado desta vivência, notei uma série de simbologias manifestadas em recintos sagrados, objetos rituais, tecidos, cerâmicas e esculturas, entre elas - um símbolo que se repetia constantemente - o símbolo milenar da Chakana. Num primeiro momento conheci apenas os aspectos superficiais do simbolo, no entanto, a medida que compreendi os aspectos internos da Chakana me identifiquei com a simbologia e seus princípios.

A Chakana é um símbolo recorrente em todo o altiplano sul-americano, onde habitaram os povos andinos pré-colombianos, mantendo constantemente sua aparência de cruz de quatro lados iguais e escalonados. Esta simbologia é uma representação icônica de uma forma distinta de interpretação do mundo, consolidando-se como um símbolo ordenador de princípios, regras e valores a serem seguidos para o desenvolvimento de uma sociedade harmônica e equilibrada. Em outras palavras, a Chakana revela na sua essência uma “ponte” ou “caminho” à sociedade ideal.

O símbolo milenar herdado pelas populações ancestrais andinas persiste formalmente através do tempo, mesmo com algumas adaptações ou variações, conforme as culturas que o adotaram. Assim, a Chakana evidencia-se como indicativo de resistência cultural capaz de transmitir conhecimentos ao longo do tempo. Desta maneira, a possibilidade da Chakana ainda continuar se manifestando formalmente em outras culturas após a queda do Império Inca - última civilização andina que adotou o símbolo – tornou-se motivo de indagação para mim. Desta forma, em 2018 esta interrogação transformou-se em tema de pesquisa de mestrado.

Mediante o cumprimento das disciplinas e participações em congressos latino-americanos, assim como, meu amadurecimento dentro da pesquisa científica, a investigação foi desenvolvendo-se intuitivamente na procura de outras civilizações que possam ter adotado o símbolo Chakana. Dessa maneira, conjuntamente com a minha identificação cultural com o Brasil – uma vez que, sou

brasileira naturalizada - o projeto direcionou-se na procura de uma ligação histórico-cultural com o Brasil, através da simbologia de origem andina.

Posteriormente, mediante do estudo bibliográfico identifiquei a cultura Kadiwéu, do estado do Mato Grosso do Sul, em razão de evidências históricas de contato dos seus antepassados – os Guaikuru - com povos andinos pré-colombianos. Ao observar as diversas manifestações artísticas dos Kadiwéu, constatei possíveis simbologias escalonadas similares ao símbolo Chakana. Desta forma, a pesquisa projeta-se na procura de uma ligação histórico-cultural entre os povos andinos pré-colombianos e os Kadiwéu do Brasil através da simbologia Chakana nas diversas expressões artísticas. Assim, o presente trabalho tem como o objetivo evidenciar de uma possível influência andina na arte Kadiwéu, tal como, expor de maneira reflexiva, a importância dos símbolos nas culturas andinas e indígenas.

Por conseguinte, a pesquisa desenvolve-se em três principais capítulos. Assim, para melhor distribuição e identificação dos capítulos, estes correspondem respectivamente: Capítulo I, Chakana: simbologia andina e primeiros motivos artísticos da humanidade; Capítulo II, Evidências de ligações histórico-culturais entre os povos andinos e os Kadiwéu e Capítulo III, A existência de simbologias similares em culturas distantes no tempo e espaço.

No Capítulo I, discorreremos sobre as primeiras expressões artísticas da humanidade à simbologia andina, com ênfase na Chakana. Iniciaremos abordando como as primeiras expressões artísticas estão presentes desde as primeiras civilizações da humanidade através da arte rupestre até o uso da simbologia nas manifestações artísticas das antigas populações andinas, dando como exemplo a cultura simbólica Inca. Seguidamente, apresentaremos o símbolo da Chakana, seus princípios e suas propriedades para posteriormente, demonstrar a sua sucessão simbólica nas diferentes culturas andinas pré-colombianas. A demonstração será realizada por meio da análise formal do símbolo Chakana em uma amostra de manifestações artísticas das principais culturas andinas pré-colombianas. Após a demonstração, discutiremos reflexivamente sobre a ideia de “primitivo”, “pré-história” e “raça” na qualificação dos povos pré-colombianos. Desta forma, concluiremos o primeiro capítulo argumentando sobre a essencialidade dos símbolos e seu elo com as antigas civilizações.

No Capítulo II, evidenciaremos ligações histórico-culturais entre os povos andinos e os Kadiwéu, através de indícios de contato entre os Guaikuru – ancestrais dos Kadiwéu – e os Incas. Desta forma iniciaremos o segundo capítulo por meio do relato da queda do Império Inca, em

paralelo, com os contatos que tiveram com os Chiriguano e Guaikuru no mesmo período. Por último, apresentaremos os Kadiwéu e sua herança cultural Guaikuru através de seus grafismos, para em seguida, discorrer sobre a possível influência andina nas suas diversas expressões artísticas, transmitidas pelos seus antepassados, os Guaikuru. Para tal fim, analisaremos uma amostra de diversas manifestações artísticas Kadiwéu que contenham formalmente o possível símbolo Chakana.

No Capítulo III, discutiremos sobre a existência de simbologias similares em culturas distantes no tempo e espaço. Desta forma, apresentaremos teorias que tratem a respeito de símbolos comuns em expressões artísticas de culturas diferentes ou distantes. Para finalizar, daremos nossas considerações finais, bem como, evidenciaremos uma proposta metodológica para análise de conteúdos semióticos de simbologias indígenas com influência andina.

Contudo, esperamos que esta dissertação seja uma fonte de divulgação da herança e memória cultural dos nossos antigos povos originários da América Latina. Para nós, a destruição, esquecimento de nossas raízes oriundas e falta de pesquisas que abordem reflexivamente temas sobre as antigas civilizações que moldaram nossa América Latina, dificulta o reconhecimento da nossa própria essência cultural e simbólica.

Antes da existência das fronteiras e divisões territoriais que conhecemos hoje, a maior parte da América era habitada por populações ameríndias que deixaram como testemunha do seu pensamento e formas de vida, as suas manifestações artísticas e seus símbolos. Somos os mesmos humanos tentando compreender o mundo, de formas diferentes e em outras épocas, este é o elo que nos une em uma “ligação histórico-cultural” que vem desde antes do período da colonização europeia da América, e que hoje nos representa como povos Latino-americanos.

2. CHAKANA: SIMBOLOGIA ANDINA E PRIMEIROS MOTIVOS ARTÍSTICOS DA HUMANIDADE

2.1. Manifestações artísticas nas primeiras civilizações da humanidade

Arte rupestre ou pré-histórica é um termo que se utiliza para definir as manifestações artísticas que se produziram antes do início e consolidação das primeiras civilizações e, portanto, antes da invenção da escrita. Como sabemos, tudo que conhecemos dos antigos seres humanos é devido principalmente a estudos e pesquisas de historiadores da arte e antropólogos que recriaram a cultura do homem da "pré-história" a partir de objetos e pinturas achadas no interior de cavernas na Europa, norte da África, Ásia e América (ver Figuras 1 e 2).

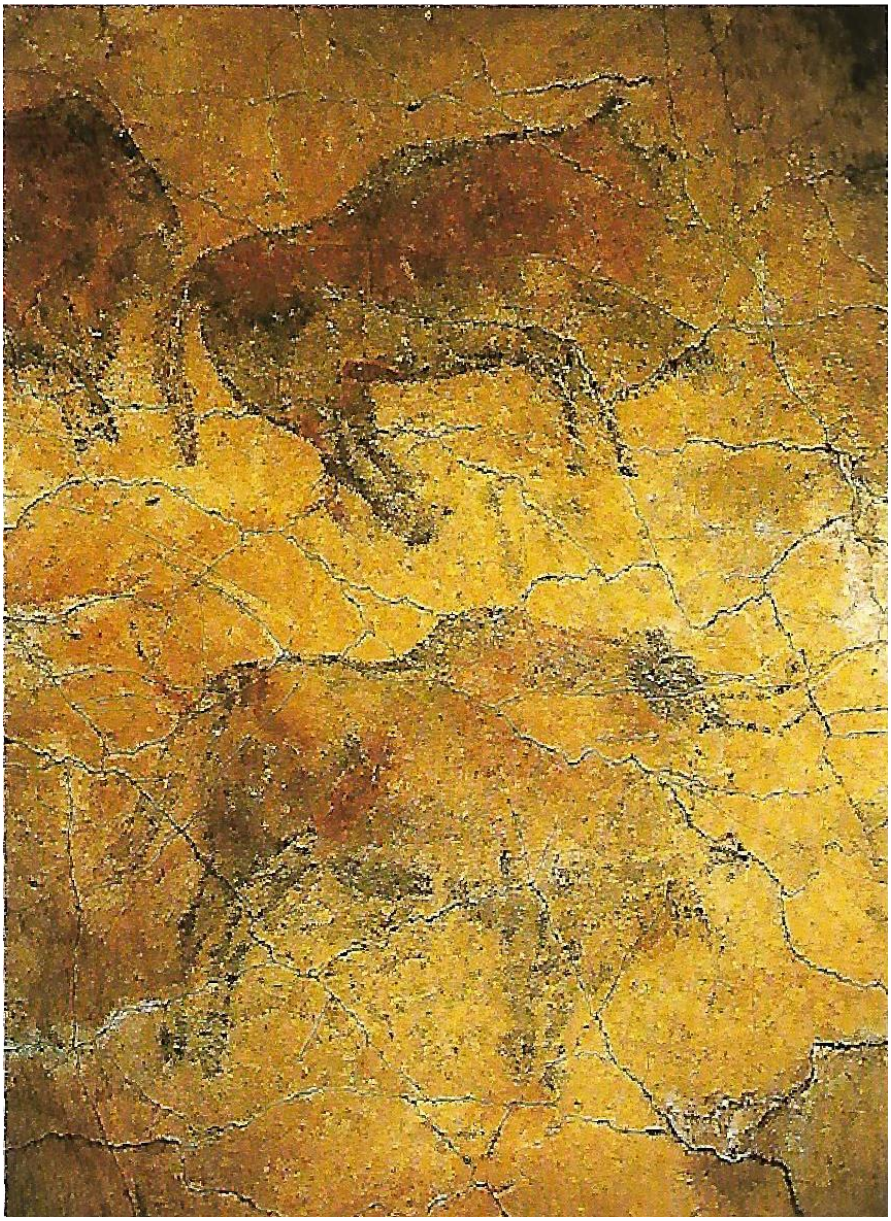
No Brasil, as maiores áreas concentram-se no Nordeste, Minas Gerais, Rio Grande do Norte e Paraíba. Contudo, o estado do Piauí no Nordeste é a principal área de concentração, considerado também, como maior acervo do continente americano. Entre os estilos de pinturas e gravuras - que acabam tendo características marcantes dependendo do lugar – encontra-se predominantemente figuras do tipo geométricas no Parque Nacional de Sete Cidades no Piauí, entre 6000 a.C a 4000 a.C. (ver Figuras 3 e 4).

Figura 1 - Pintura em caverna; Lascaux, França; Cavalo, 15000 a.C – 10000 a.C.



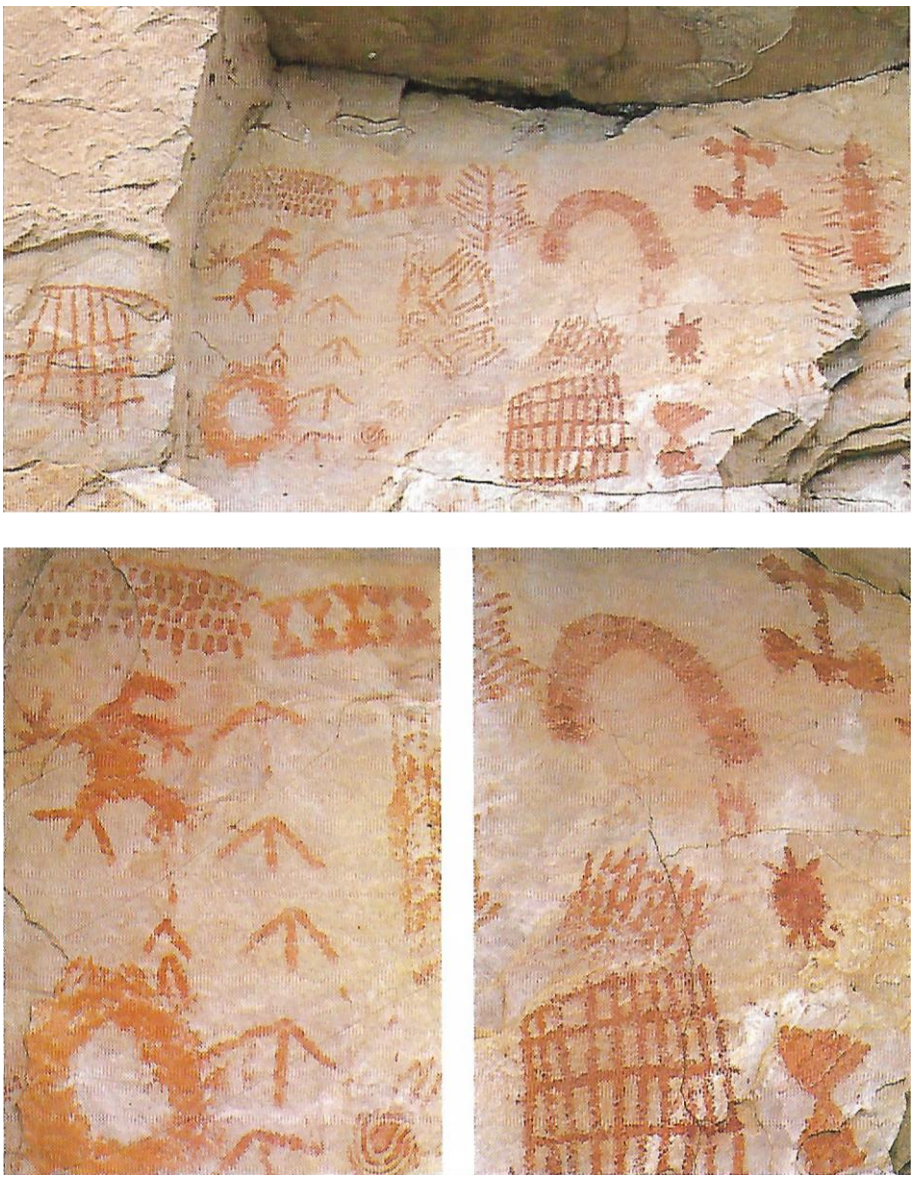
Fonte: Gombrich, 2011, p. 41.

Figura 2 - Pintura em caverna; Altamira, Espanha; Bisão, 15000 a.C – 10000 a.C.



Fonte: Gombrich, 2011, p. 41.

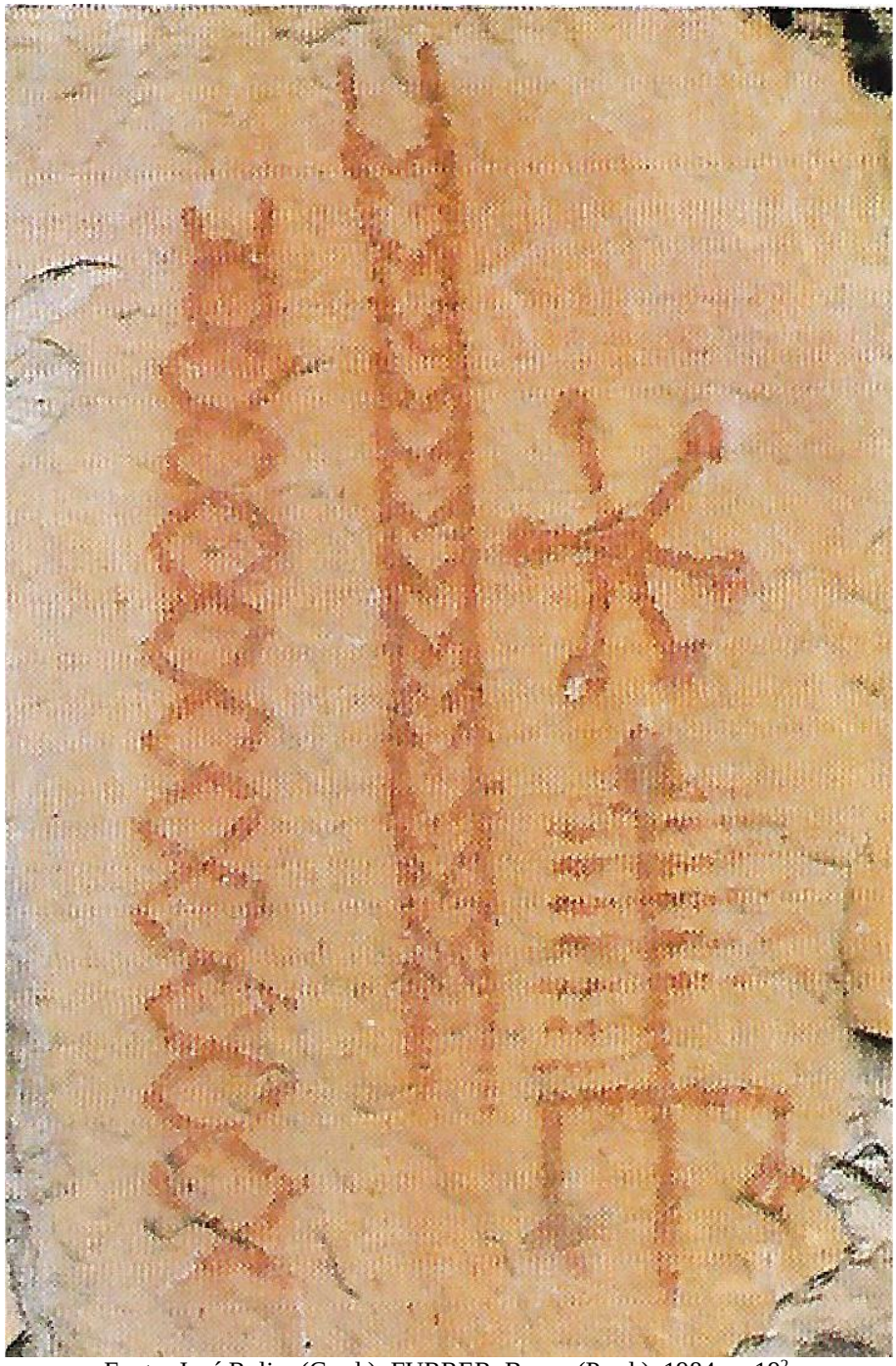
Figura 3 - Desenhos geométricos em caverna; Sete cidades, Piauí – Brasil, 6000 a.C – 4000 a.C.



Fonte: José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.), 1984, p. 18[1].

[1]VALENÇA, José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* São Paulo: Empresas Dow, 1984.

Figura 4 - Desenhos geométricos em caverna; Sete cidades, Piauí – Brasil, 6000 a.C – 4000 a.C.



Fonte: José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.), 1984, p. 19[2].

[2]VALENÇA, José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* São Paulo: Empresas Dow, 1984.

De acordo com o historiador brasileiro Ulpiano Bezerra de Meneses (1983), as expressões artísticas mais antigas, pertencem ao período do paleolítico - há cerca de 2,5 milhões de anos a.C. -, entre elas, estão as encontradas na Espanha, sul da França e sul da Itália. Para Meneses (1983), as primeiras manifestações artísticas da humanidade são os desenhos rupestres, manifestações gravadas nas paredes e tetos das cavernas que se caracterizavam principalmente pelo naturalismo, onde se representavam seres e animais fielmente. Deste modo, Meneses exemplifica: "Trata-se de manifestações que, com frequência, assumem caráter representativo, abrangendo um repertorio muito vasto de forma, soluções técnicas e iconografia". (MENESES, 1983, p. 21).

Uma das principais representações são as pinturas e desenhos do cotidiano como as de cenas de caça. Estas representações tratavam de uma arte de utilidade mágico-religiosa, uma vez que, as cenas não descreviam uma situação vivida, mas sim, uma intenção de prender o espirito do animal, garantindo a caça (ver Figura 5). Segundo Gombrich:

> Entre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para protegê-los da chuva, do sol e do vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protege-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia. (GOMBRICH, 2011, p. 40).

Figura 5 - Desenho em Caverna homem caçando tatu; Toca da Ema do Sítio de Paus, Piauí – Brasil, idade aprox. 8000 anos.



Fonte: José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.), 1984, p.30[3].

[3]VALENÇA, José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu*. São Paulo: Empresas Dow, 1984.

Posteriormente, no período neolítico que se estendeu de 5.000 a 3.000 a.C, dá-se a primeira grande transformação na história da arte. Mediante o desenvolvimento das primeiras formas de agricultura, os grupos pré-históricos passaram a se fixar em determinadas regiões, dando-se início assim, a formação das divisões sociais e de trabalho. Desta forma, o homem da "pré-história", que se tornara agricultor, não precisava mais ter os sentidos atentos de caçador, transformando sua capacidade de observação apurada em abstração e racionalização. Assim, os desenhos e pinturas começaram a ganhar um estilo minimalista e geométrico, passando a simbolizar valores, tradições e princípios. De acordo com Meneses:

> Os motivos são bastante diversificados, geométricos, ou orgânicos e executados, também segundo técnicas muito variadas: linhas filiformes, contornos, cores planas, etc. Do repertório geométrico constam sobretudo linhas (em várias combinações), pontos, círculos (as vezes com possíveis conotações astronômicas), losangos, retângulos com grades, triângulos e assim por diante. (MENESES,1983. p. 31).

Ao mesmo tempo, o domínio do fogo possibilitou a produção de peças de cerâmica, como esculturas e vasos decorados com formas geométricas em sua superfície. Em concordância com a pesquisadora Lalada Dalglish:

> A história da humanidade pode ser contada pela história da cerâmica; podem-se conhecer as culturas já extintas por meio das obras fabricadas em argila por elas deixadas. Praticamente todas as outras manifestações artísticas pré-históricas – tecelagem, arte plumária, madeira – desintegram-se com o passar dos tempos. (DALGLISH, 2006, p. 21).

Por outro lado, a cerâmica dos povos ancestrais revela a preocupação com a beleza e não apenas com a utilidade do objeto (ver Figuras 6 e 7). Assim, entende-se que a cerâmica não tinha apenas a função de objeto utilitário já que, eram ricas em detalhes. Com o tempo, os detalhes nas cerâmicas transformaram-se em traços e linhas minimalistas, mas que transmitiam significados para quem as via.

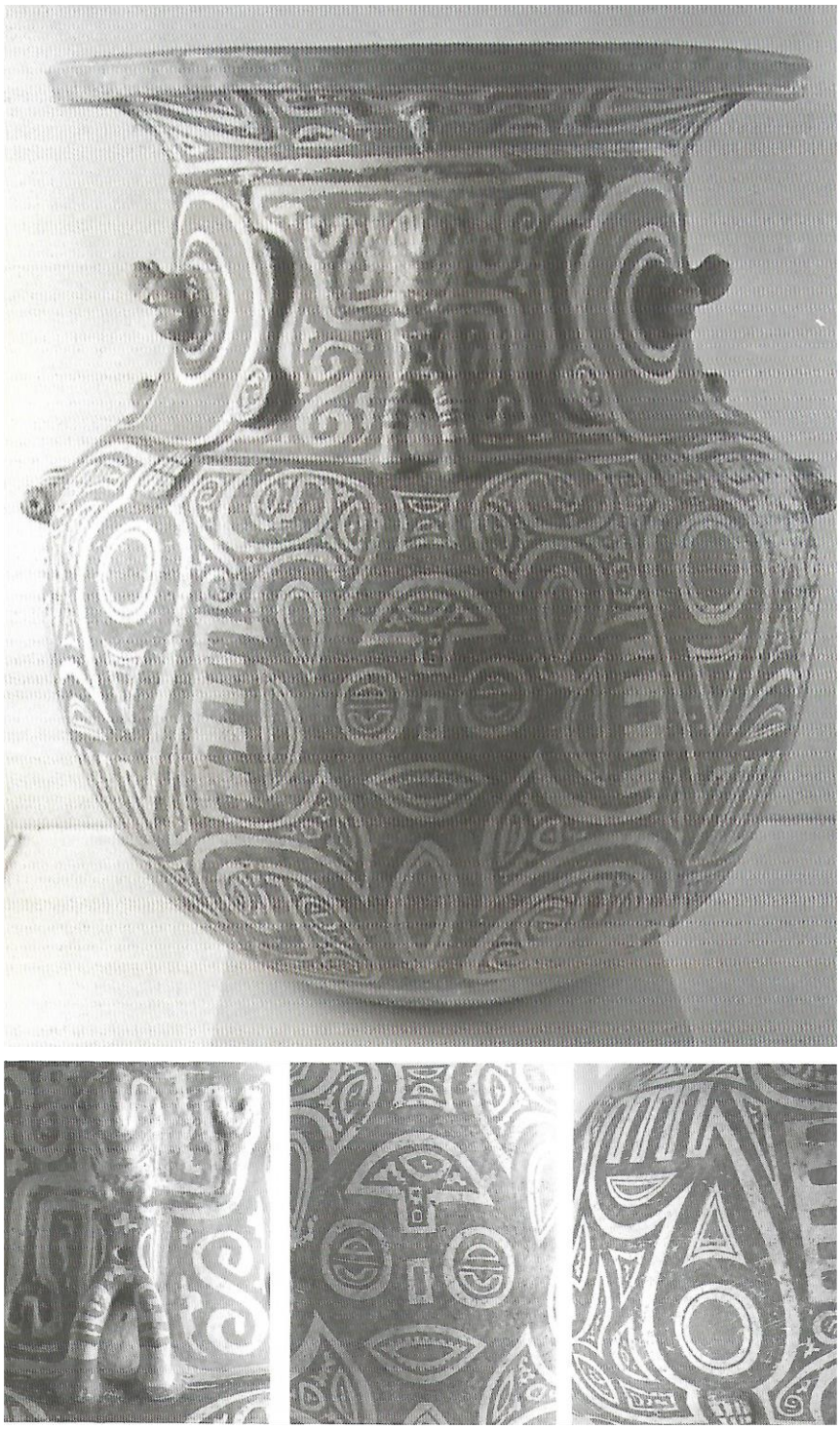
Figura 6 - Urna funerária Marajó do tipo Joanes Pintado com motivos geométricos; Sítio Pa-jó, Ilha de Marajó, Pará – Brasil, sem data.



Fonte: José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.), 1984, p.107[4].

[4]VALENÇA, José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* São Paulo: Empresas Dow, 1984.

Figura 7 - Urna funerária (detalhe) Marajó do tipo Joanes Pintado com motivos geométricos; Sítio Pa-jó, Ilha de Marajó, Pará – Brasil, sem data.



Fonte: José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.), 1984, p.106[5].

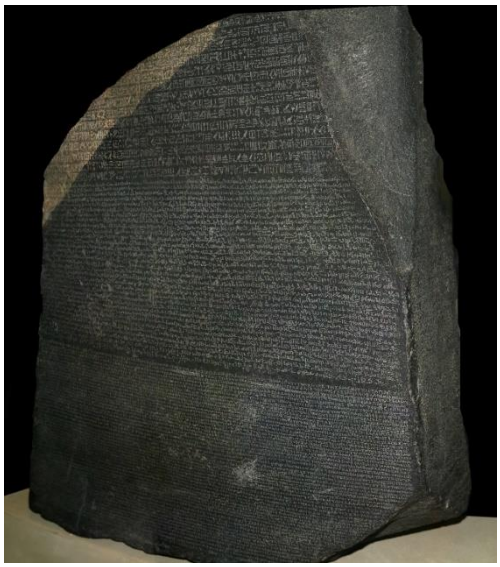
[5]VALENÇA, José Rolim (Cord.); FURRER, Bruno (Prod.). *Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.* São Paulo: Empresas Dow, 1984.

Para nós, o aperfeiçoamento dos desenhos e formas, que inicialmente caracterizavam-se pelo naturalismo e posteriormente pelo estilo minimalista e geométrico, é consequência de uma ascensão simbólica. Da mesma forma que os primeiros desenhos pré-históricos naturalistas de cenas de caça - que representavam seres e ideias ritualísticas - as formas minimalistas e geométricas do periodo neolítico também tinham a mesma função. Entendemos então que, a partir de determinado momento, os desenhos que representavam uma intenção magico-religiosa, passaram a representar conceitos mais abstratos como valores e principios, simplificados não mais em formas naturalistas, mas sim, em formas geométricas. Assim, destes desenhos surge, portanto, a primeira forma de escrita, a escrita pictográfica, que não representava propriamente a linguagem verbal, mas sim, ideias e conceitos.

Desta forma, em concordância com o observado, um elemento essencial das cerâmicas dos povos ancestrais é a simbologia, uma linguagem simplificadora muito presente ao longo do desenvolvimento histórico e cultural das antigas populações ameríndias, que sucederam aos antigos homens pré-históricos. A simbologia foi muito presente nas primeiras civilizações complexas, como é o caso dos hieróglifos egípcios na Pedra de Roseta ou dos Códices Maias, assim como, em grandes templos, tecidos, cerâmicas e esculturas em todo o altiplano sul-americano (ver Figuras 8, 9 e 10).

Um amplo exemplo de civilização simbólica foram os Incas, que viveram principalmente no país do Peru, que se constituíram num Império resultado de uma sucessão de civilizações andinas (ver Figura 11), que tornou-se o maior império da América pré-colombiana. Império denominado *Tawantinsuyo,* do qual faziam parte alguns territórios dos atuais países: Colômbia, Equador, Bolívia, Chile e Argentina. Cabe sinalizar no entanto, que os Incas são apenas uma cultura final que durou aproximadamente cem anos, mas que resume um conjunto de sociedades andinas que habitaram os territorios sinalizados acima entre os séculos 30 a.C ate século XV d.C. Assim, dentro da cultura Inca, um simbolo que aparece constante nas diferentes populações andinas - que prosperaram por meio das sucessões - é o símbolo milenar da Chakana.

Figura 8 - Pedra de Roseta; Saís – Egito Ptolemaico, 196 a.C.



Fonte: Wikimedia Commons, Hans Hillewaert; Museu Britânico, 2007[6].

Figura 9 - Códice Maia de Dresden; México, primeira metade do séc. XIV.



Fonte: FAMSI, Förstermann, 1880, p. 9[7].

[6]Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosetta_Stone.JPG. Acesso em: 08 abr. 2020.

[7] FÖRSTERMANN, Ernst. FAMSI - Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (edição Förstermann de 1880). Maya escrita Hieroglífica: Os Códices Maias Antigos. Codise de Desden. Disponível em: http://www.famsi.org/mayawriting/codices/dresden.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 10 - Tocapus em *uncu* incaico, Cusco – Peru; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Fotografia da autora, 2019[8].

[8]Foto tirada no Museo Machu Picchu – Casa Concha da UNSAAC - Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

Figura 11 - Mapa Andes Centrais.



Fonte: Cieza de León, 1998, p.472[9].

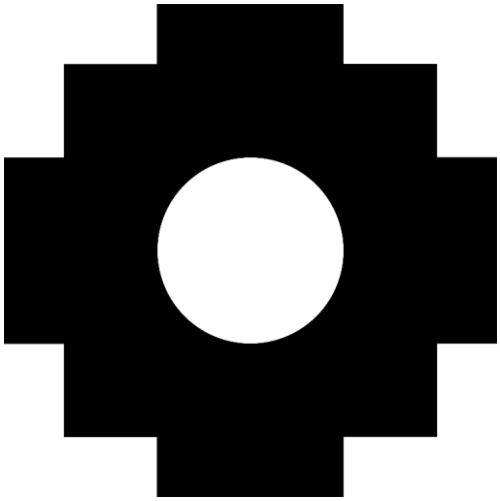
[9]CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The discovery and conquest of Peru: chronicles of the New World encounter.* Translated by Alexandra Parma Cook and Noble David Cook. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

2.2. Chakana: princípios e propriedades

Etimologicamente, o nome “Chakana” (ver Figura 12 e 13), tem origem na língua *quéchua* que significa “escada” ou “objeto a modo de ponte”. No dicionário *quéchua* de Jorge A. Lira a palavra se descrve como: "Instrumento para colocar cruzado, seja de madeira ou outro material, geralmente para travar, que serve como uma barra transversal. Escada ou série de vigas cruzadas em dois paralelos transportáveis, usados para facilitar a subida ou descida no momento da construção”. (LIRA, 2008, p. 103, tradução nossa)[10]. De igual forma, no dicionário da *Academia Mayor De La Lengua Quechua*, entendemos como Chakana: “Escada para ir de um lugar para outro. Qualquer objeto adequado para colocar como uma ponte”. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 22)[11].

Por outro lado, dentro da cosmovisão andina acredita-se que o símbolo representava uma “ponte” ou “escada” que conectava mundos, neste sentido, o significado real da Chakana pode estar mais relacionado na sua composição e construção semiótica ao longo do tempo e no que ela representa, e não, no seu significado léxico.

Figura 12 - Desenho do símbolo Chakana (base).



Fonte: Elaborado pela autora[12].

[10] Instrumento para poner atravesado, sea de palo u otro material, generalmente para trancar, cosa que sirve de travesaño. Escalera o serie de travesaños en dos paralelas transportables, usada para facilitar la subida o bajada al tiempo de hacer construcciones. (LIRA, 2008, p. 103).

[11] Escalera para pasar de un lugar a otro. Cualquier objeto apto para poner a modo de puente. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 22).

[12] Desenho da Chakana elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 13 - Detalhe de Chakana no Obelisco Tello; Cultura Chavín; Período Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Lazo Pinto, 2017, p.59[13].

Como sabemos, a Chakana não é um símbolo criado aleatoriamente, sem técnica ou fundamento estético, mas sim, uma representação simbólica de um conjunto de tradições, princípios, elementos, e formas geométricas resultantes da observação astronômica. Este símbolo consolidou-se nas planícies da Ameríndia e representa o prodigioso pensamento andino. Para Jorge Ramos (2009), que desenvolveu uma análise comparativa entre o desenho iconográfico pré-colombiano do Equador com Peru e Bolívia, a iconografia andina se mantém uniforme em toda a extensão territorial Inca.

> No legado Iconográfico andino pré-colombiano observa-se uma manifestação visual de diferentes formas, símbolos geométricos, figuras zoomórficas, divindades, representações da natureza e da vida cotidiana, apresentadas com grande uniformidade em toda a extensão territorial inca. (RAMOS, 2009, p. 196, tradução nossa)[14].

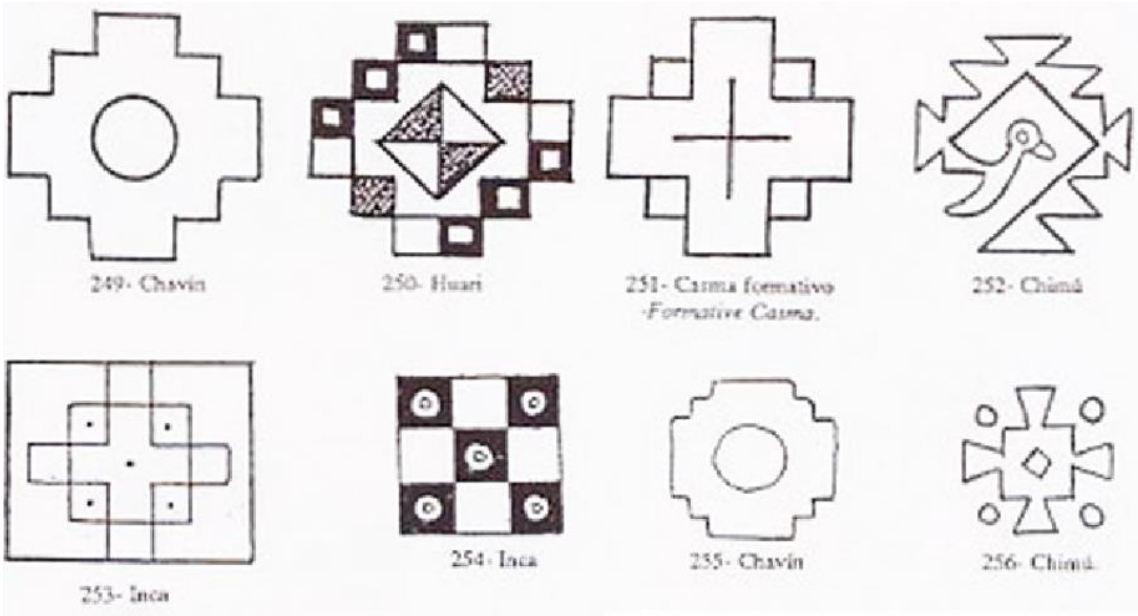
Como Ramos assinala, a Chakana é um símbolo milenário e esteve presente em várias culturas andinas antigas, no entanto, também foi moldada e adaptada conforme as culturas que a assimilavam (ver Figura 14). Este simbolo, mesmo que com algumas variantes, conserva sua base

[13]LAZO PINTO, Roxana. *El valor simbólico del número-idea en la ordenación de las figuras en el Obelisco Tello.* 2017. Trabalho de conclusão de curso - Facultad de ciencias sociales - Escuela Académico Profesional de Arqueología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2017.

[14]En el legado Iconográfico Andino precolombino se observa una manifestación visual de distintas formas, símbolos geométricos, figuras zoomorfas, deidades, representaciones de la naturaleza y la vida cotidiana, las cuales se presentan con gran uniformidad a lo largo de toda la extensión territorial inca. (RAMOS, 2009, p. 196).

de uma cruz quadrada e escalonada, o que nos permite identificar-la em diversas obras de arquitetura, petróglifos, tecidos, cerâmicas e esculturas (ver Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20).

Figura 14 - Representação e variação estilística do símbolo Chakana nas culturas: Chavín, Huari, Casma, Chimú e Inca.



Fonte: Milla Euribe, 2008, p.77[15].

[15]MILLA E., Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Asociación cultural Amaru Wayra, 2008.

Figura 15 - Planta em formato de meia cruz de Chakana no complexo arqueológico de Ventarrón – Lambayeque, Peru; Período Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Alva Meneses, 2008, p. 105[16].

Figura 16 - Chakana no complejo arquelogico Tiwanaku, Bolivia; Período Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Jornal El diário Equador, 2017[17].

[16]ALVA MENESES, I. Los complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán: del Precerámico al Formativo en el valle de Lambayeque, 2008. *Boletín De Arqueología PUCP*, (12), 97-117. Disponível em: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/view/877. Acesso em: 08 abr. 2020.

[17]Sem autor. Chakana: símbolo andino. El diario Equador, Portoviejo, 5 Abril de 2017. Cultura & Sociedad. Disponível em: http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/430781-chakana-simbolo-andino/. Acesso em: 08 abr. 2020.

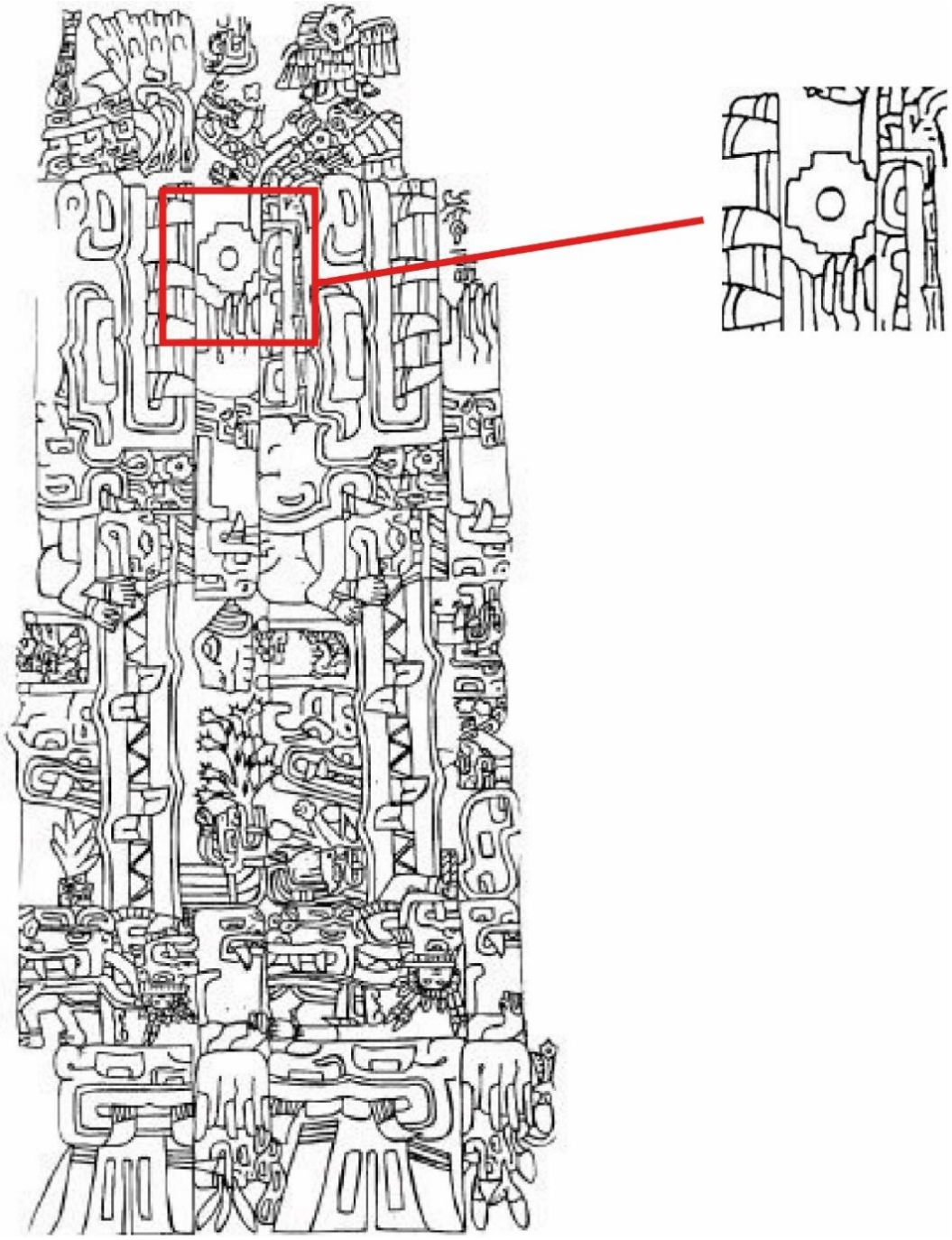
Figura 17 - Obelisco Tello,
Museu Nacional, Lima ;
Período Horizonte temprano,
1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Urton, 2008, p. 217[18].

[18]URTON, Gary. The body off meaning in Chavín art. In: CONKLIN, William J.; QUILTER, Jeffrey. Chavín: *Art, Architecture and Culture*. Monograph 61. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2008. cap. 8, p. 215 – 234.

Figura 18 - Detalhe de Chakana no desenho do Obelisco Tello; Período Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Vargas Nalvarte, 2005, p. 557. Marcação e detalhe pela autora[19].

[19]VARGAS NALVARTE, Pedro Carlos. *Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello de Chavin de Huantar: Una propuesta estructural y lingüística*. 2005. Trabalho de conclusão de curso - Facultad de ciencias sociales - Escuela Académico Profesional de Arqueología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2005.

Figura 19 - Meia cruz de Chakana na praça sagrada Inca da cidadela de Machu Picchu, Cusco; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

Figura 20 - Meia cruz de Chakana completada pela sua sombra, cidadela de Machu Picchu, Cusco; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Fotografia da autora, 2019[20].

[20]Foto da foto no celular do guia turístico durante a visita a Machu Picchu. Tivemos explicações sobre este fenômeno que acontece duas vezes ao ano, um no 21 de junho (solstício de inverno no hemisfério sul) e outro 22 de dezembro junho (solstício de verão no hemisfério sul). O sol bate de modo que a sombra forma perfeitamente a cruz completa no chão, representando dualidades. Por coincidência, a visita aconteceu no dia 22 de dezembro de 2019.

As primeiras interpretações sobre a Chakana iniciam na época da conquista européia no século XVI por meio das crônicas escritas por espanhóis e descendentes de povos andinos, como é o caso de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua - cronista indígena peruano - que transmitiu por meio da sua obra *Relación de las antigüedades deste Reyno del Pirú* informações de grande valor etno-histórico tais como, o conhecimento do pensamento andino e a relação da Chakana com a Constelação Cruzeiro do Sul (ver Figura 21 e 22).

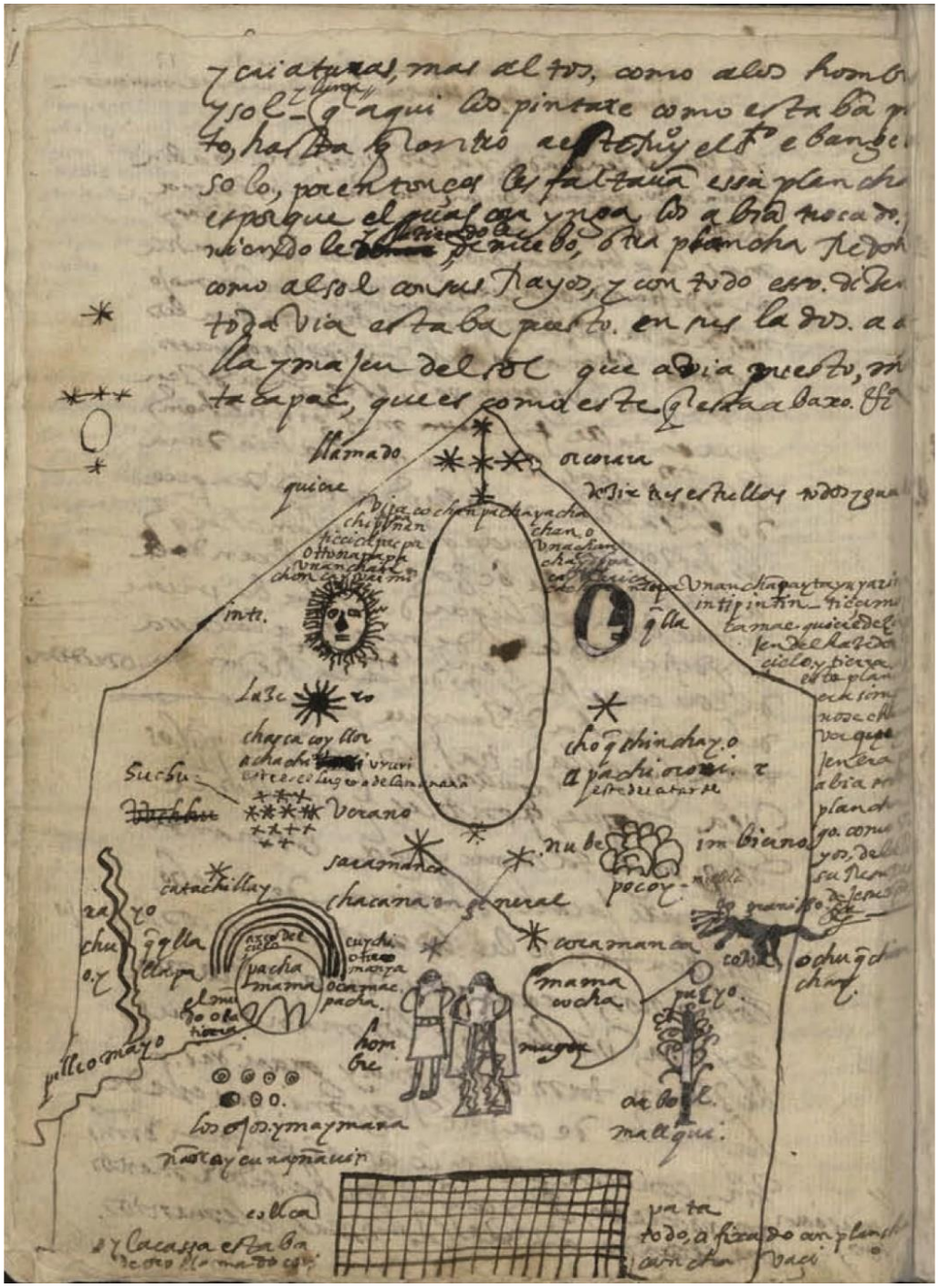
Figura 21 - Obra *Relación de antigüedades de este reino del Pirú* de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, séc. XVII.



Fonte: Biblioteca Nacional de España – Acervo digital[21].

[21]PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de Santa Cruz. *Relación de antiguedades deste reyno del Piru.* Biblioteca Nacional de Espanã: La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega (1616-2016) - Papeles varios sobre los indios Incas, Huarochiris y otras antigüedades del Peru, 1613, p. 147. Disponível em: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2016/BibliotecaIncaGarcilaso/Seleccion/obra09.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 22 - Desenho do Altar maior do *Coricancha*.

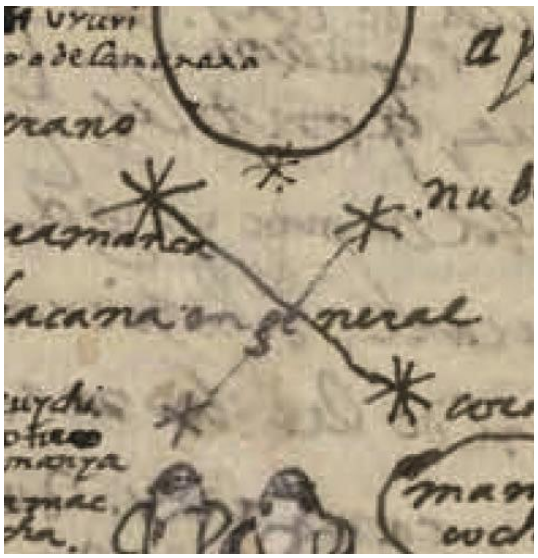


Fonte: Biblioteca Nacional de España – Acervo digital[22].

[22]PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de Santa Cruz. *Relación de antiguedades deste reyno del Piru.* Biblioteca Nacional de Espanã: La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega (1616-2016) - Papeles varios sobre los indios Incas, Huarochiris y otras antigüedades del Peru, 1613, p. 147. Disponível em: http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2016/BibliotecaIncaGarcilaso/Seleccion/obra09.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

De igual forma, no século XX a relação entre a Chakana e a observação do céu pelos antigos povos andinos continuou a ser estudada e novos apontamentos passaram a ser considerados, principalmente, no ramo da matemática. Para o pesquisador peruano Carlos Milla[23]: “O homem andino observou o céu e o abaixou à terra para construir uma sociedade à imagem e semelhança da cruz de estrelas que ele viu". (MILLA, 2003, p. 16, tradução nossa)[24]. Desta forma Milla afirma que as bases do pensamento andino estão sustentadas na cruz quadrada e escalonada da Chakana, representação icônica de uma forma de vida harmônica assim como, da Constelação Cruzeiro do Sul (ver Figuras 23 e 24).

Figura 23 - Detalhe da Constelação Cruzeiro do Sul no desenho Altar maior do *Coricancha*.

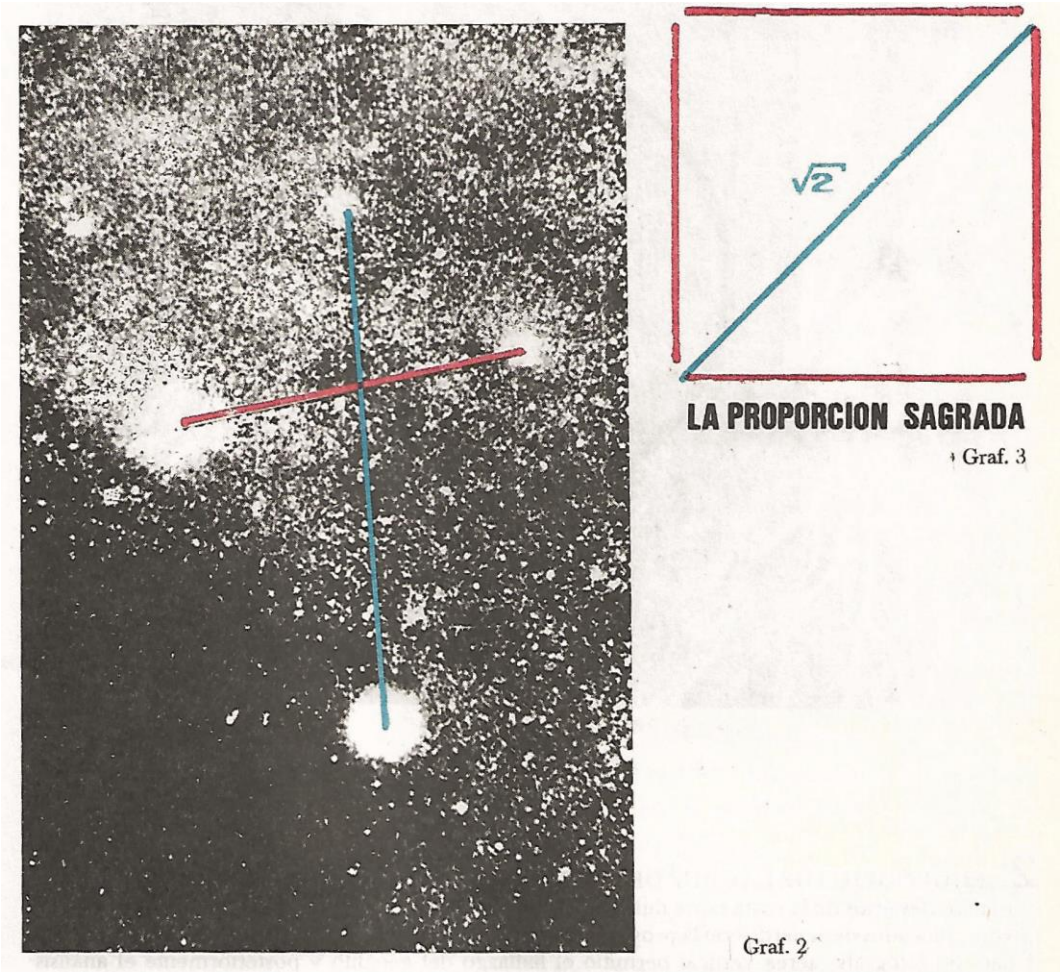


Fonte: Biblioteca Nacional de España – Acervo digital. Recorte da autora.

[23]Carlos Milla Villena también conhecido como *Wayra Katari* no meio dos estudos andinos quechua aymara, foi um arquiteto, arqueoastrônomo, catedrático, pesquisador e activista em organizações indígenas e asociações científico-culturais. Seu livro *Genesis de La Cultura Andina* recebeu o Prêmio de Investigação a nível nacional na Área de Teoria, História e Crítica na Bienal de Arquitetura do Colégio de Arquitetos do Peru em 1979, e posteriormente na Bienal Internacional de Quito, no Equador em 1984. Está obra é considerada como um dos 100 livros mais importantes do século XX pela Biblioteca Nacional do Peru. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Milla. Acesso em: 06 de jun de 2018.

[24]El hombre andino observó el cielo y lo bajó a la tierra para construir una sociedad a imagen y semejanza de la Cruz de estrellas que veía. (MILLA, 2003, p. 16).

Figura 24 - Constelação Cruzeiro do Sul comparada a proporção sagrada.

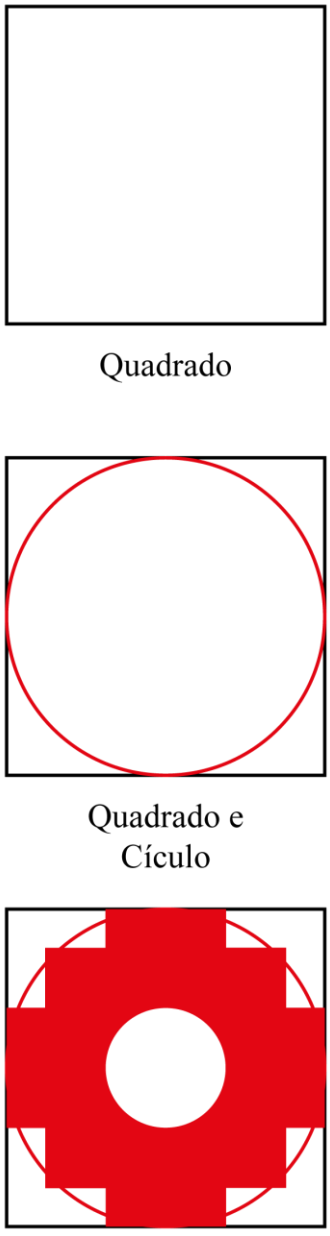


Fonte: Milla, 1992, p. 17.

Como se sabe, os ancestrais povos andinos observaram e analisaram a Constelação Cruzeiro do Sul e a utilizaram como base matemática e cosmogônica nas diferentes manifestações culturais e artísticas ao decorrer da sua existência. Por meio da análise do símbolo da Chakana, Milla (2003), sustenta que o conceito de “equilíbrio” da Chakana, vem do descobrimento e resolução do problema da quadratura da circunferência (ver Figura 25). Segundo Milla: "A cruz quadrada escalonada é a expressão científica mais profunda da nossa cultura andina que resolveu o mito impossível de quadrar o círculo, cruzando assim a fronteira proibida do pensamento grego”. (MILLA, 2003, p. 14, tradução nossa)[25].

[25]La Cruz Cuadrada Escalonada es la más profunda expresión científica de nuestra Cultura Andina que resolvió el imposible mito de cuadrar el círculo, traspasando así la frontera prohibida al pensamiento griego. (MILLA, 2003, p. 14).

Figura 25 - Chakana como quadratura da circunferência.

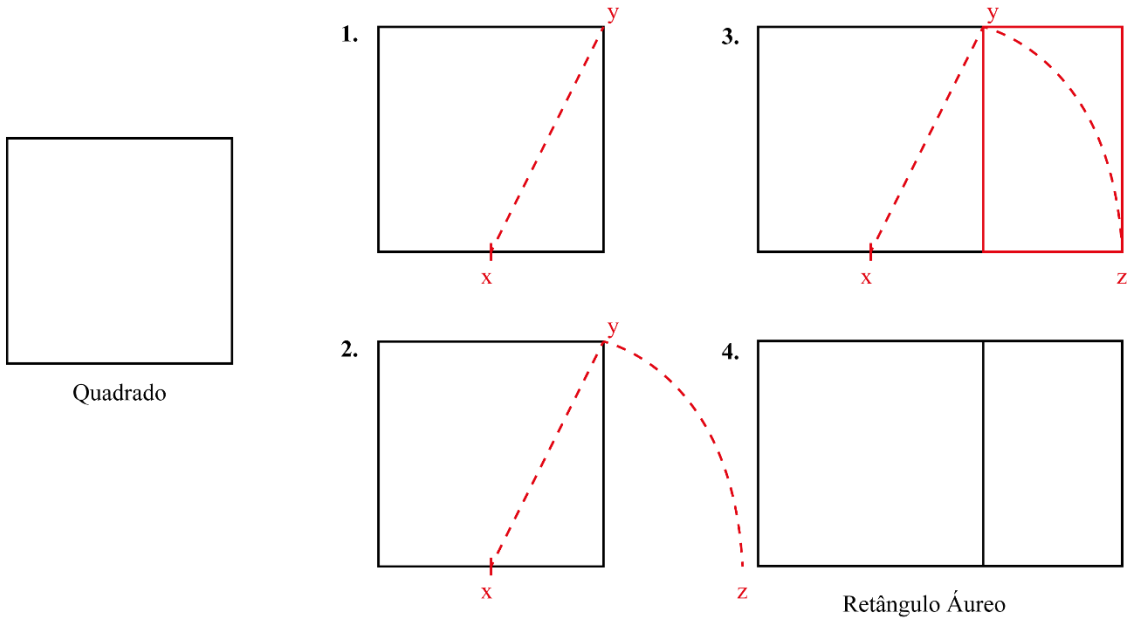


Fonte: Elaborado pela autora, 2020[26].

[26]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Este problema matemático apontado por Milla (1992) consistia na construção de um quadrado com a mesma área de um círculo. O enigma dá sentido ao que conhecemos hoje como o número Φ (Phi), que também pode ser denominada, Proporção Áurea, Número de Ouro ou Divina Proporção da Série de Fibonnaci, entre outros. Para encontrar esta proporção primeiro desenha-se um quadrado e se traça uma diagonal partindo do centro da base (x), até o vértice direito superior (y). Deste modo forma-se uma diagonal que será o raio do arco de circunferência, que se prolonga até o ponto (z). Assim, as duas figuras formadas (o quadrado o original e o rectângulo obtido) formarão o que se conhece como réctângulo áureo (ver Figura 26).

Figura 26 - Retângulo áureo ou proporção áurea a partir do quadrado.

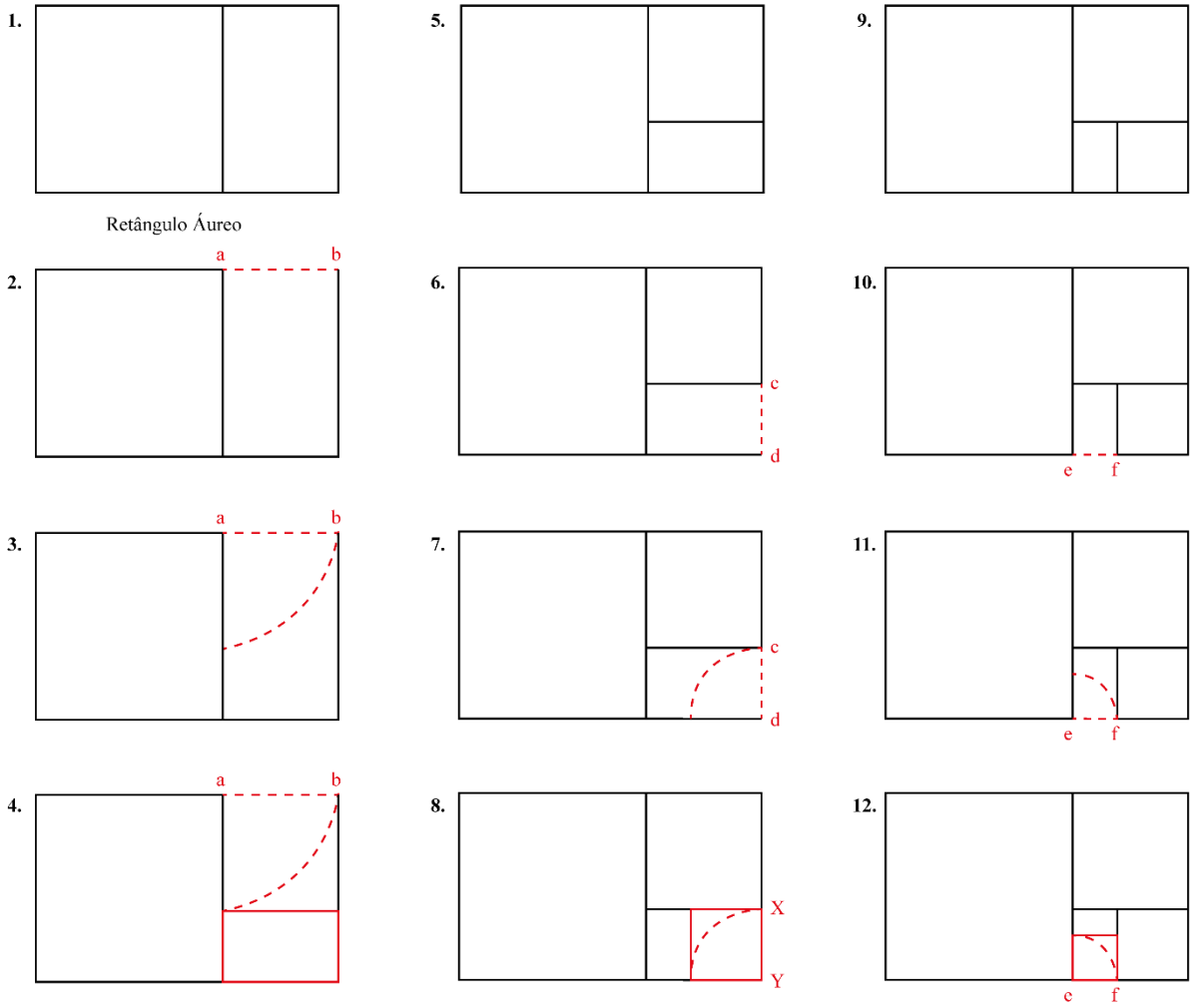


Fonte: Elaborado pela autora, 2020[27].

Por conseguinte, o retângulo áureo tem a propiedade de poder ser dividido e infinitamente em retângulos menores e proporcionais pelo mesmo principio aplicado na Figura 26, desta forma, observa-se que o retângulo se aproxima a proporção áurea que pode também ser representada pela espiral áurea (ver Figuras 27 e 28). Por meio desta regra, substituindo o quadrado pela Chakana dentro do retângulo áureo, podemos observar que sua razão também continuará a mesma e será infinitas vezes proporcional (ver Figura 29 e 30).

[27]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

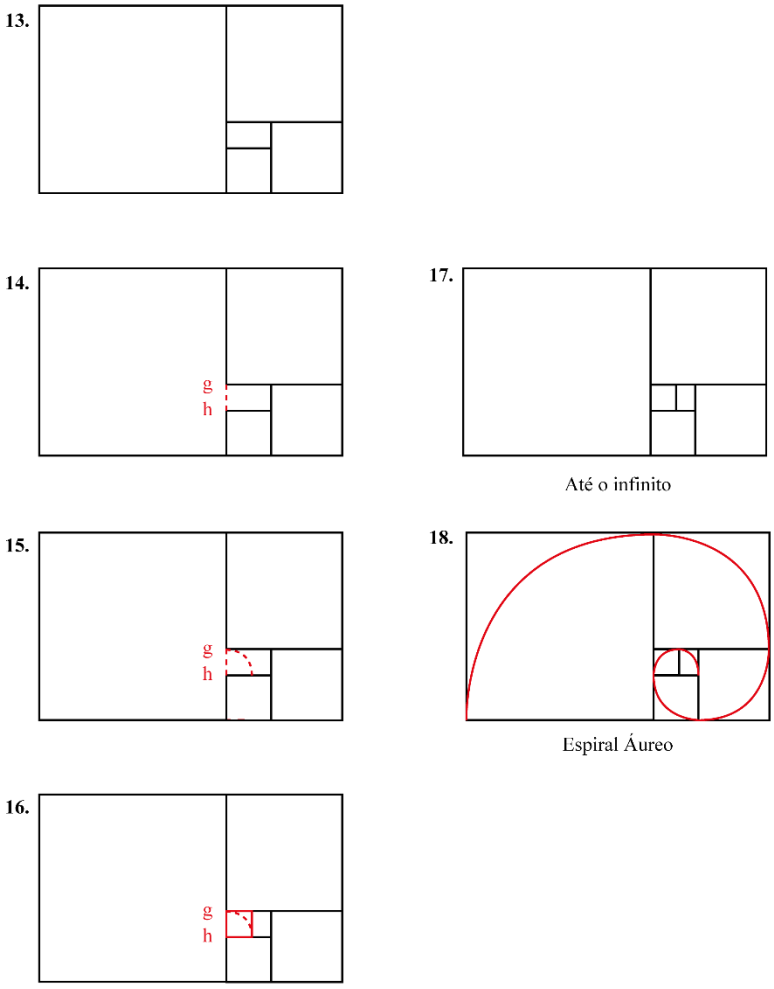
Figura 27 - Espiral áurea a partir do retângulo áureo, parte I.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[28].

[28]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

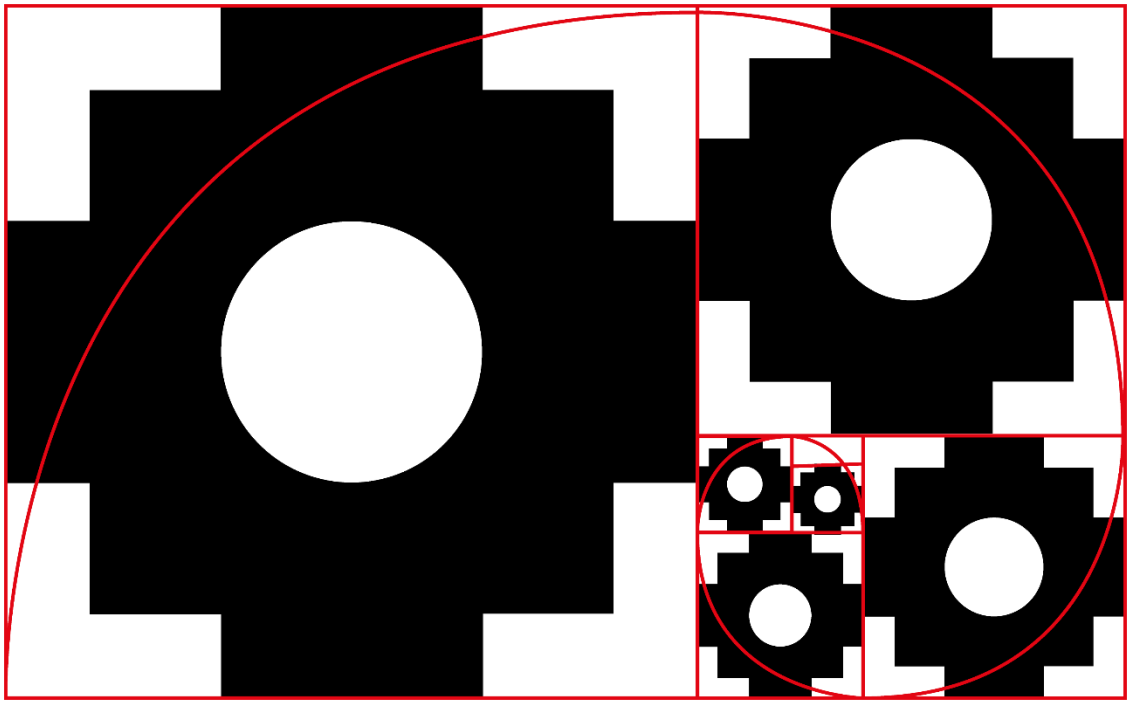
Figura 28 - Espiral áurea a partir do retângulo áureo, parte II.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[29].

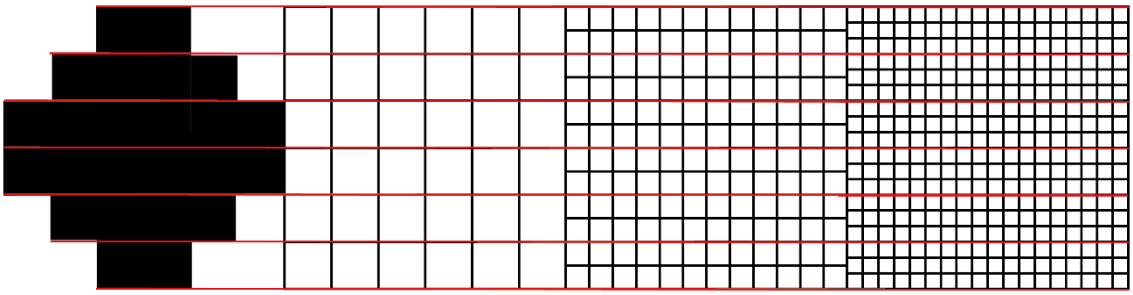
[29]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 29 - Chakana substituida pelo quadrado dentro do retângulo áureo.



Fonte: Elaborado pela autora[30].

Figura 30 - Composição da Chakana por quadrados infinitos.



Fonte: Elaborado pela autora[31].

Como sinalado previamente, a Chakana é um simbolo fruto da observação do céu pelas antigas civilizações andinas. No entanto, assim como na Chakana, a razão numérica das proporções também é constantemente encontrada nos elementos da natureza (ver Figura 31), assim como na concepção de obra arquitetônicas (ver Figura 32) e também, na arte (ver Figura 33), em diferentes épocas ao longo da história humana.

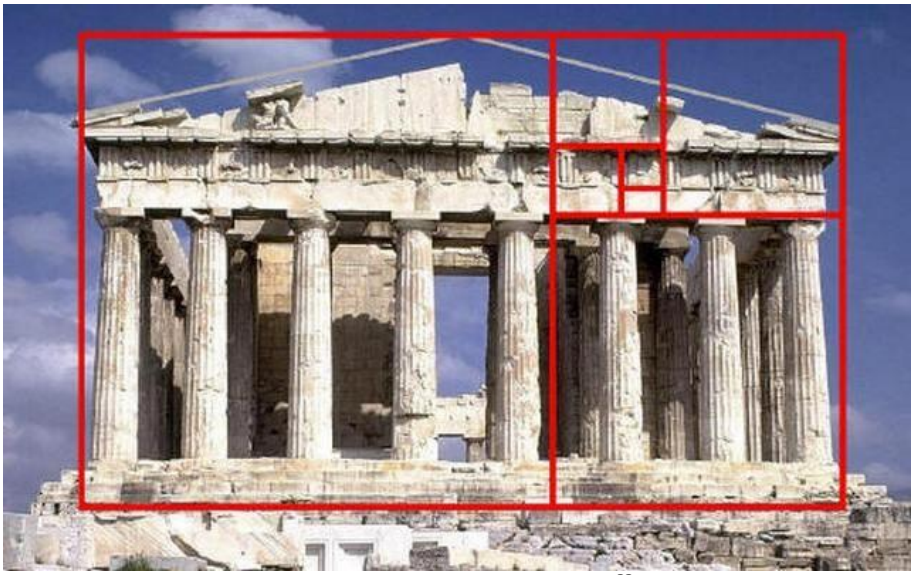
[30]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.
[31]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 31 - Elementos da natureza, proporção áurea.



Fonte: Blog Viva Decora, 2019[32].

Figura 32 - Obra arquitectônica, Sequência de Fibonacci na concepção do Templo de Partenon, Grécia Antiga.

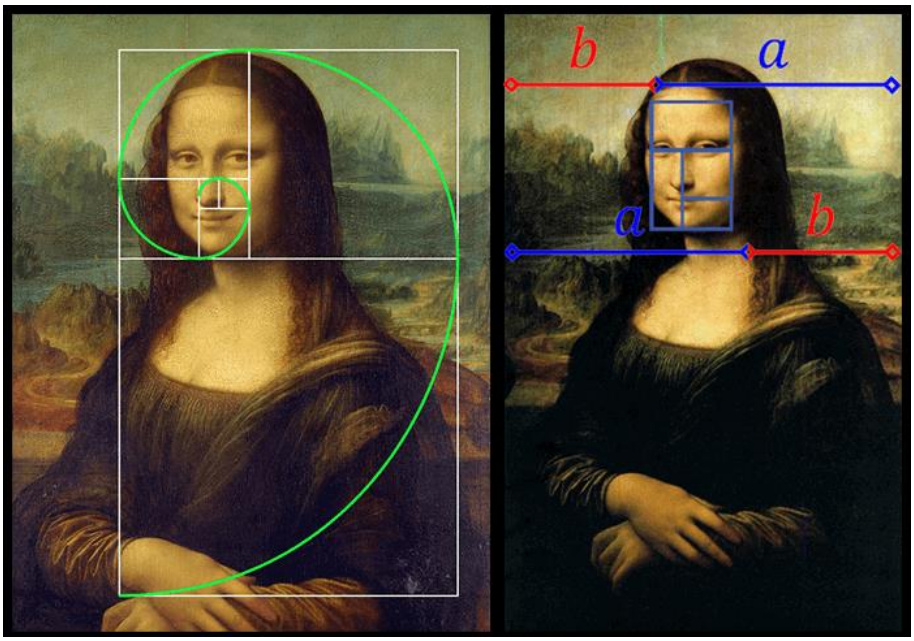


Fonte: Site Mega Curioso, 2019[33].

[32]Sem autor. Entenda o que é proporção áurea e porque ela mudou a história da arquitetura. 22 de agosto de 2019. Curiosidades. Disponível em: https://www.vivadecora.com.br/pro/curiosidades/proporcao-aurea/. Acesso em: 13 out. 2019.

[33]Maria Luciana Rincón. Você sabe o que é a Proporção Áurea?. Site Mega Curioso. 26 de abril de 2019. Educação. Disponível em: https://www.megacurioso.com.br/matematica-e-estatistica/74174-voce-sabe-o-que-e-a-proporcao-aurea.htm. Acesso em: 13 out. 2019.

Figura 33 - Artes, proporção áurea no quadro Mona Lisa de Leonardo da Vinci.



Fonte: Blog Gizmodo Brasil, portal UOL, 2019[34].

Não obstante, assim como na forma completa da Chakana - uma cruz de quatro lados iguais e escalonados – também se observam partições do simbolo pela metade (1/2), como podemos observar nas Figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39. Da mesma forma, constata-se a partição da métade da Chakana ao meio (1/4), como mostrado nas Figuras 40 e 41, assim como, a presença da cruz escalonada, meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada nas Figuras 42 e 43.

[34]Felipe Ventura. Os mitos e verdades sobre a proporção áurea. Blog Gizmodo Brasil, portal UOL, Nova York, 23 de abril de 2015. Ciência. Disponível em: https://gizmodo.uol.com.br/mitos-proporcao-aurea/. Acesso em: 13 out. 2019.

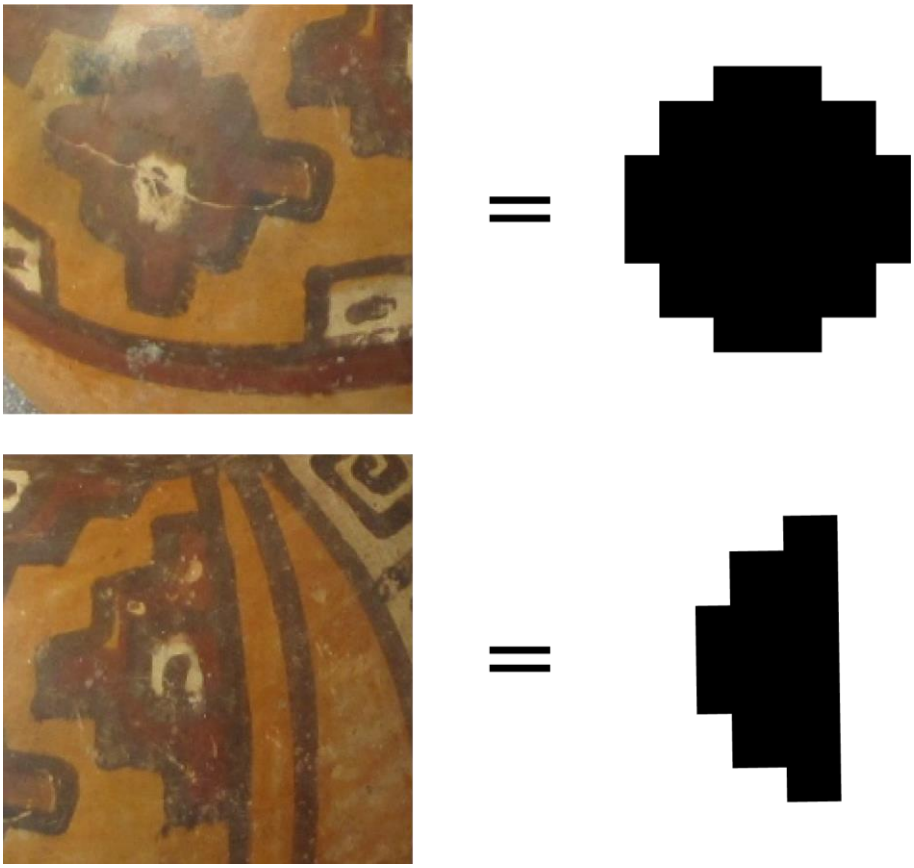
Figura 34 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Pachacamac; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[35]. Recorte dos detalhes pela autora.

[35]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 35 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 34 em comparação com a Chakana base.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[36] com fotos do Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[37].

[36]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[37]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

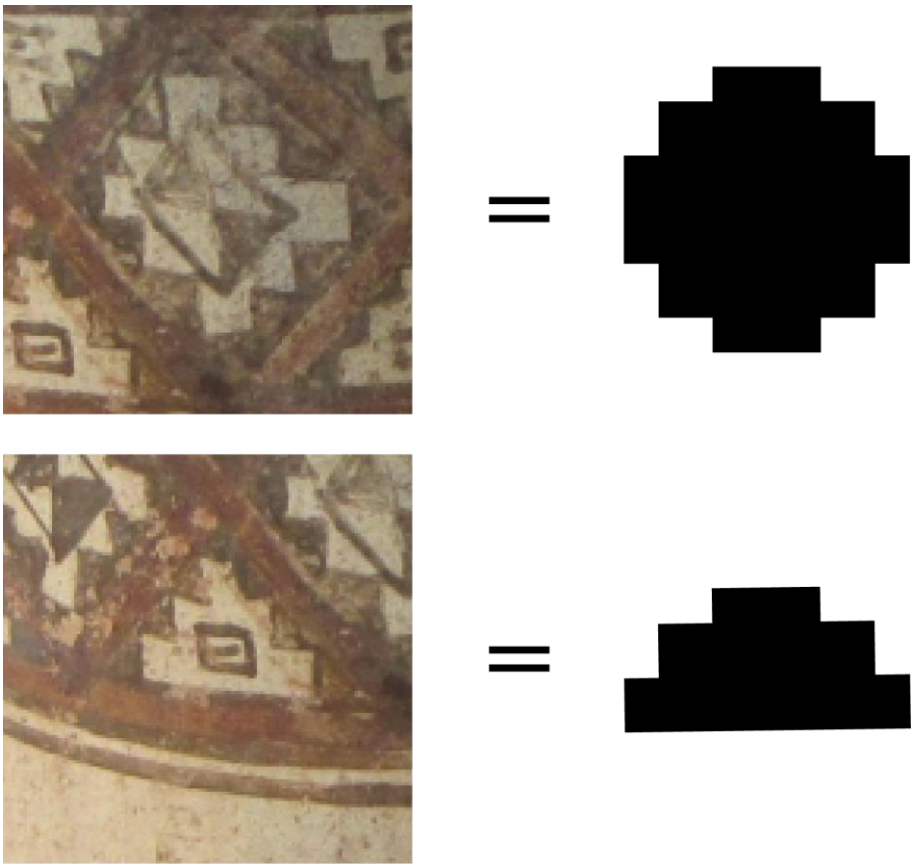
Figura 36 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Chuquitanta; Período Arcaico Tardio, 3500 a.C – 1800 a.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[38]. Recorte dos detalhes pela autora.

[38]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 37 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 36 em comparação com a Chakana base.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[39] com fotos do Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[40].

[39]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[40]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

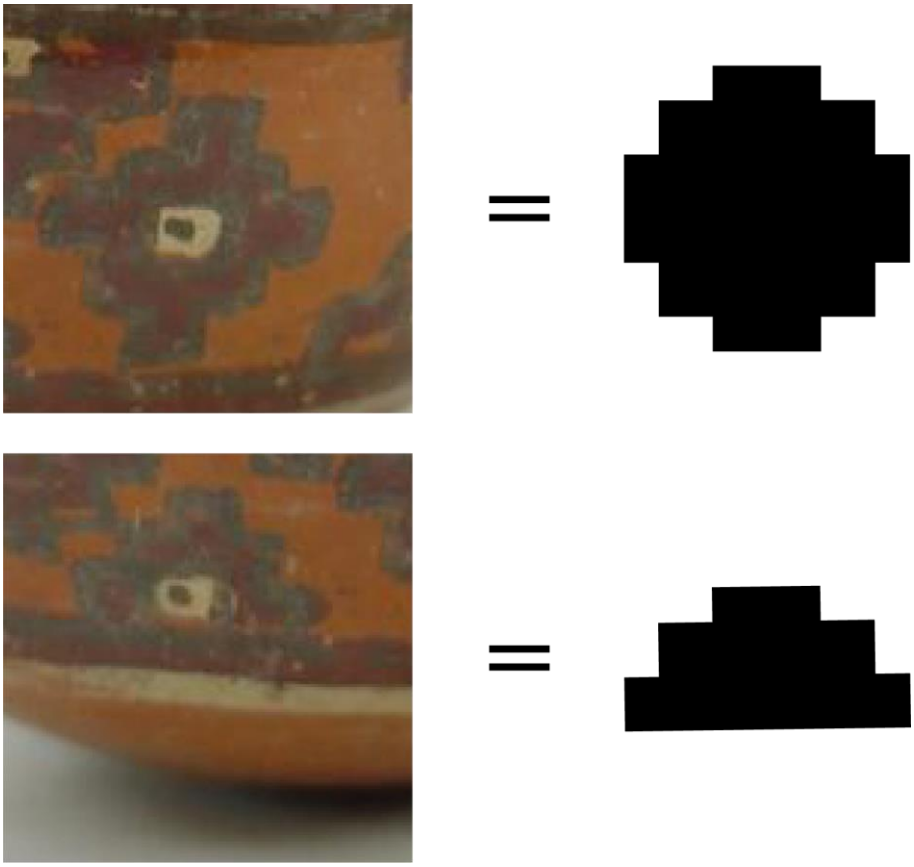
Figura 38 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada, Cultura Chuquitanta; Periodo Arcaico Tardio, 3500 a.C – 1800 a.C**.**



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[41]. Recorte dos detalhes pela autora.

[41]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 39 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada e meia cruz escalonada da Figura 38 em comparação com a Chakana base.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[42] com fotos do Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[43].

[42]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[43]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

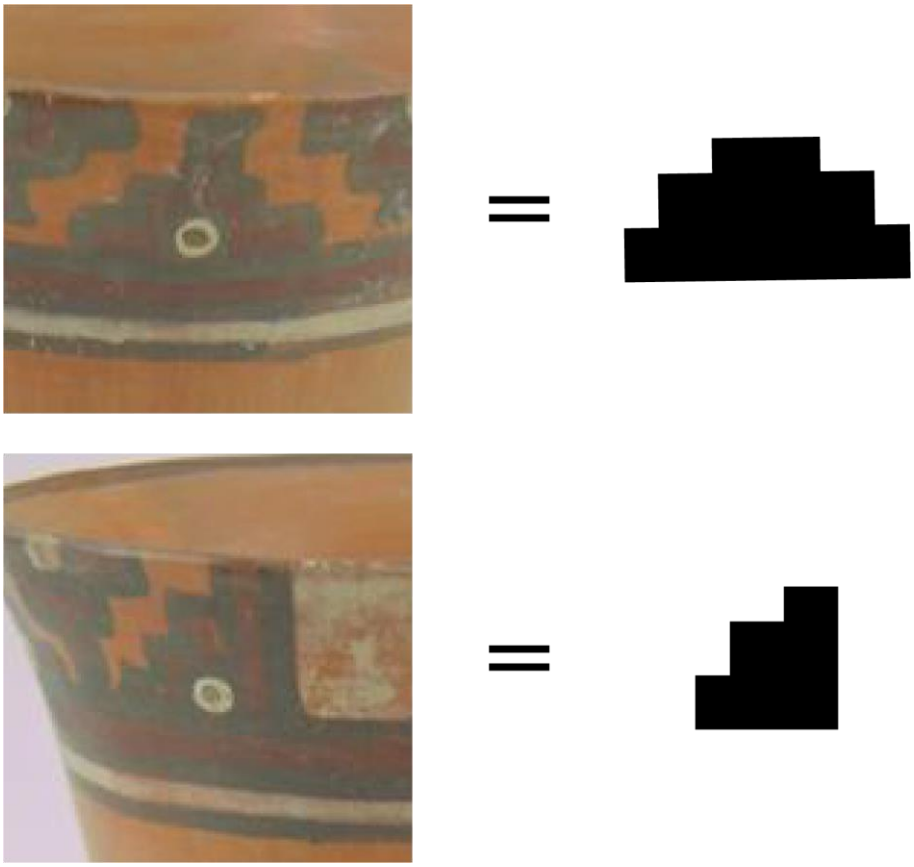
Figura 40 - Vaso com desenhos geométricos de meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada, Cultura Humaya; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[44]. Recorte dos detalhes pela autora.

[44]*Museo Larco*. Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Figura 41 - Detalhe dos desenhos geométricos de meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada da Figura 40 em comparação com a Chakana base.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[45] com fotos do Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[46].

[45]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[46]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

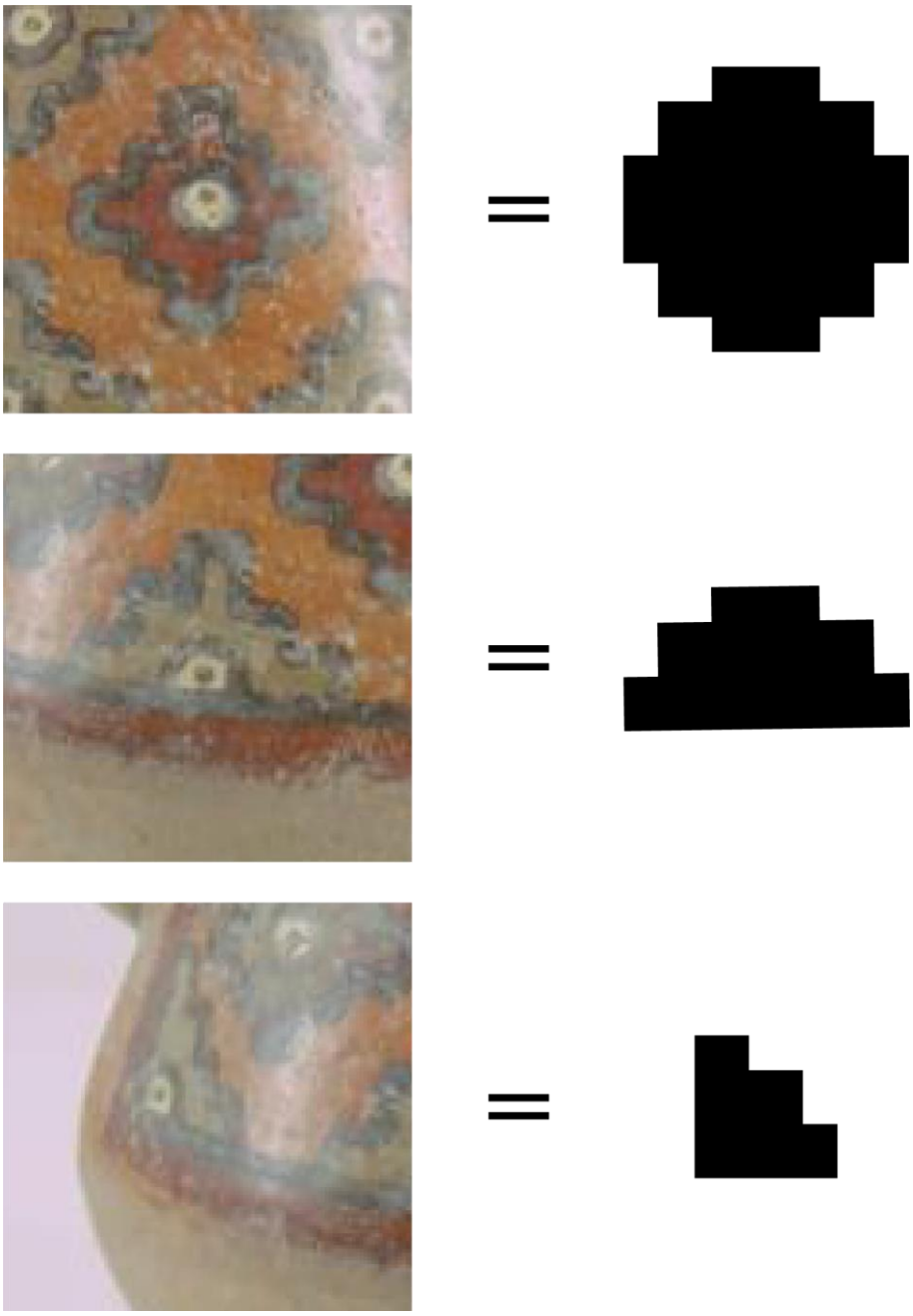
Figura 42 - Detalhe dos desenhos geométricos de cruz escalonada, meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada, Cultura Humaya; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[47].

[47]*Museo Larco.* Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Figura 43 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, meia cruz escalonada e metade de meia cruz escalonada da Figura 42 em comparação com a Chakana base.



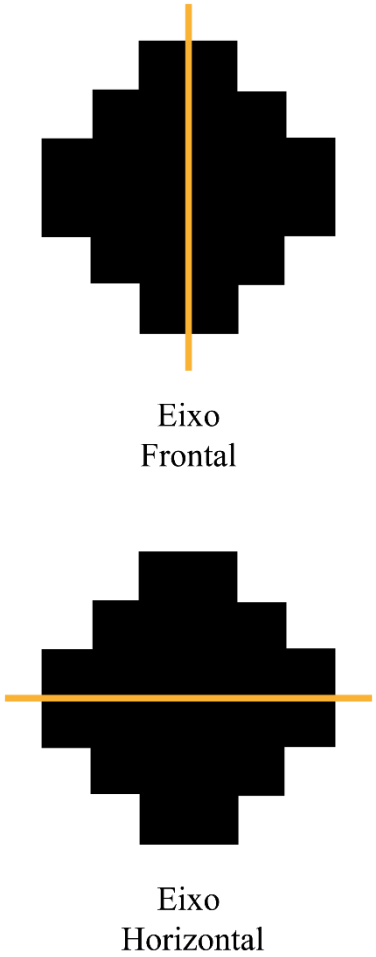
Fonte: Elaborado pela autora, 2020[48] com fotos do Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[49].

[48]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[49]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Conforme visto previamente nas Figuras 34, 36, 38, 40 e 42 presenciamos um princípio de divisão nos desenhos de Chakana nas cerâmicas analisadas. Este princípio pode ser explicado mediante o que conhecemos como o simetria, uma relação de paridade a respeito da altura e largura de uma imagem, que pode ser observada ao se dividir a imagem ao meio mediante a marcação de um eixo (ver Figura 44)

Figura 44 - Marcação dos eixos frontal e horizontal na Chakana.

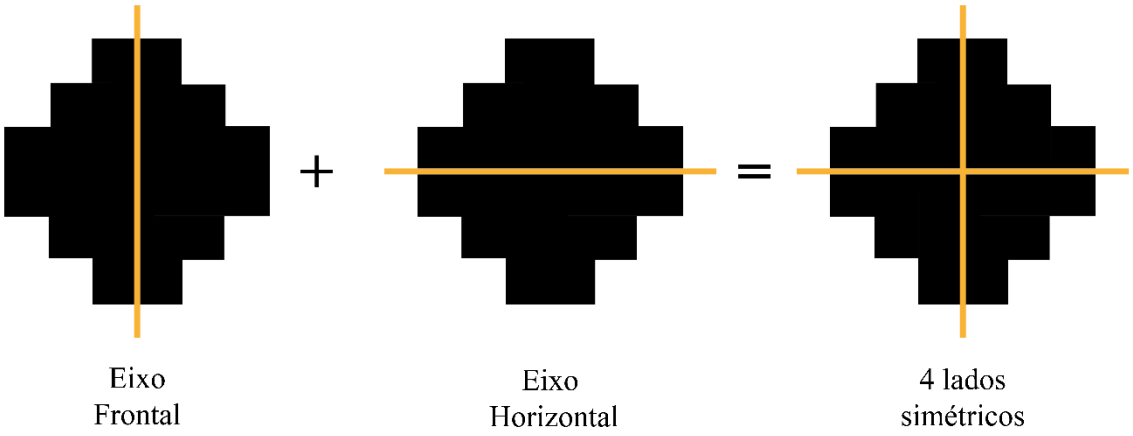


Fonte: Elaborado pela autora, 2020[50].

[50]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Por outro lado, também é possivel constatar o principio da simetria ao se juntar os eixos horizontal e frontal, tendo como resultado quatro lados simétricos ou quatro quartos (4/4), confirmando desta maneira, que a Chakana origina-se a partir de uma escada. Desta maneira, uma Chakana é formada por quatro lados iguais e escalonados, assim, entendemos o simbolo, como uma junção de partes iguais que quando contrapostas formam um simbolo harmônico (ver Figura 45). Não obstante, é válido recapitular também, a tradução da palavra "Chakana" que significa "escada" em lingua *quéchua*. Neste sentido, podemos verificar a representação da escada de três degraus e dois degraus na cerâmica da cultura Moche (ver Figura 46 e 47).

Figura 45 - Junção dos eixos frontal e horizontal na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[51].

A estrutura da escada é caracteristica fundamental para a identificação do símbolo Chakana, uma vez que, esta é composta de quatro lados iguais e escalonados. No entanto, é possivel vizualizar Chakanas de diferentes quantidades de degraus (ver Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 e 57).

[51]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 46 - Cerâmica representativa da escada de três degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[52].

[52]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

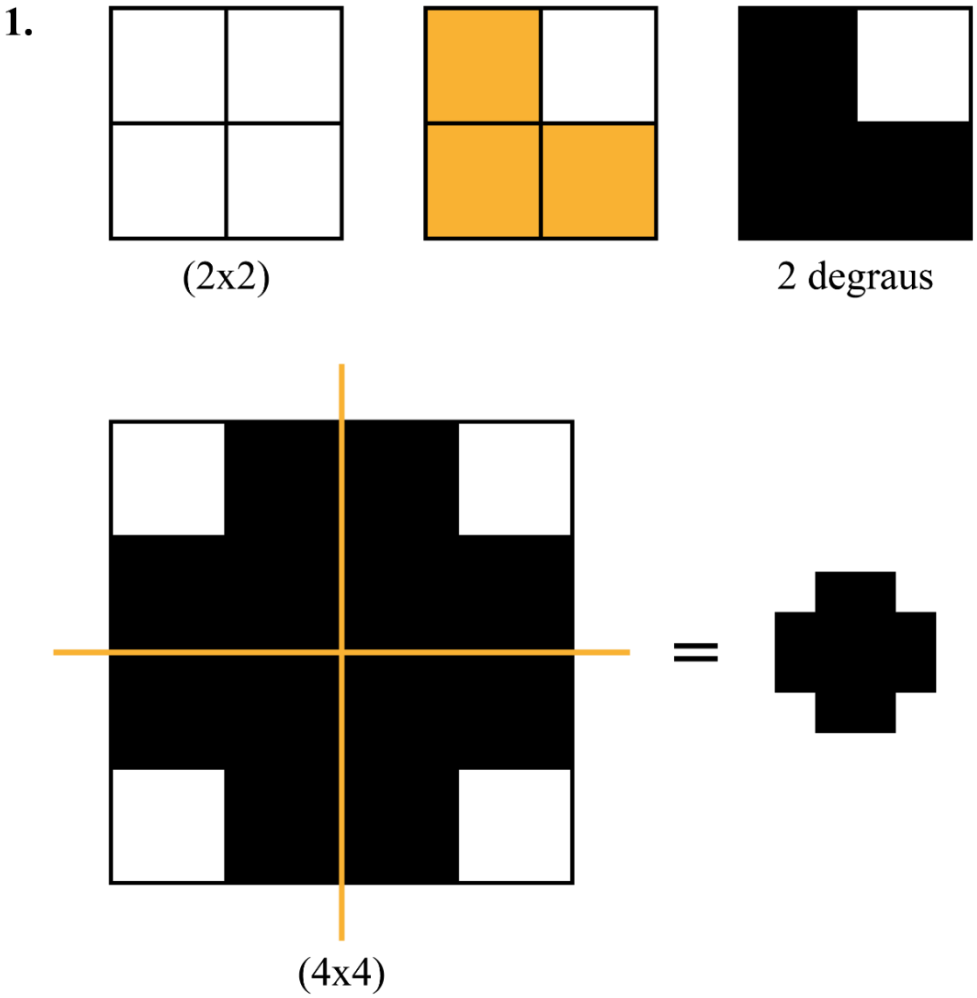
Figura 47 - Cerâmica representativa da escada de dois degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[53].

[53]*Museo Larco*. Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Figura 48 - Comprovação da simetria da Chakana de 2 degraus.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[54].

[54]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

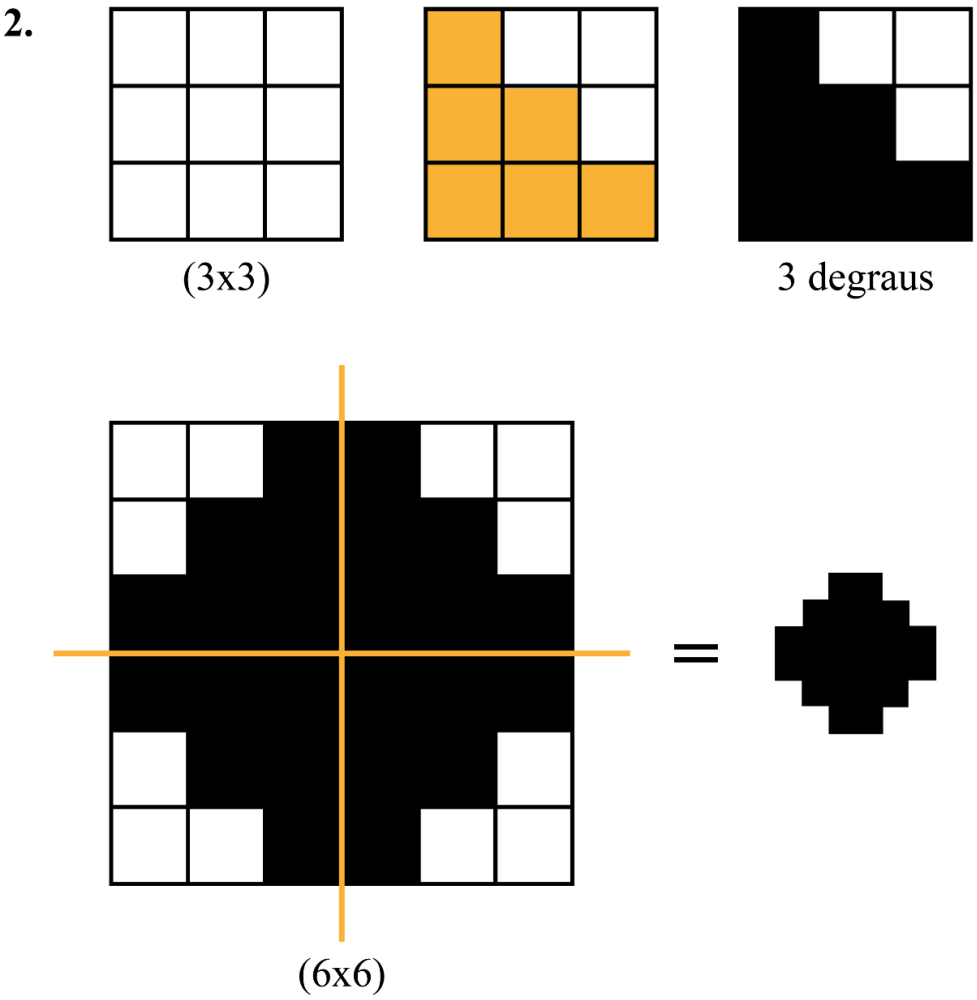
Figura 49 - Vaso com desenho escalonado de 2 degraus, Cultura Tiahuanaco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[55]. Recorte do detalhe pela autora.

[55]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 50 - Comprovação da simetria da Chakana de 3 degraus.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[56].

[56]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

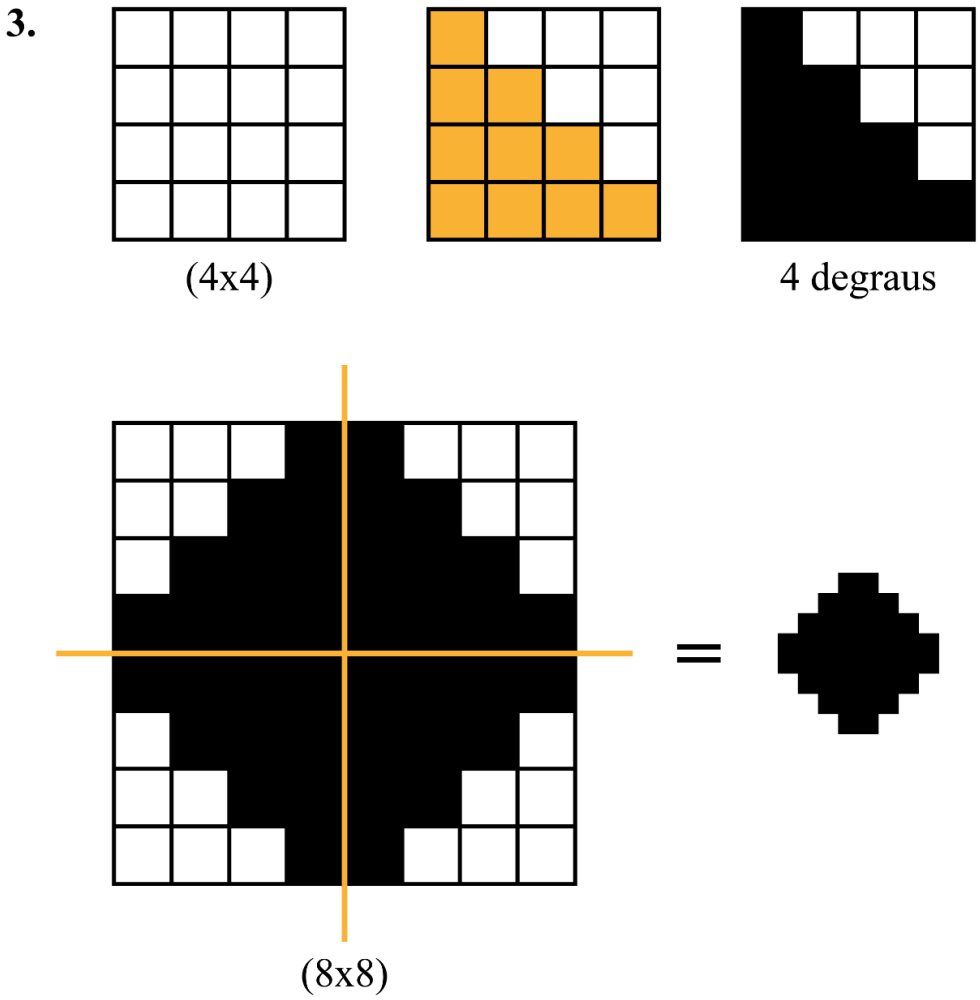
Figura 51 - Vaso com desenho escalonado de 3 degraus, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[57]. Recorte do detalhe pela autora.

[57]*Museo Larco*. Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Figura 52 - Comprovação da simetria da Chakana de 4 degraus.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[58].

[58]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

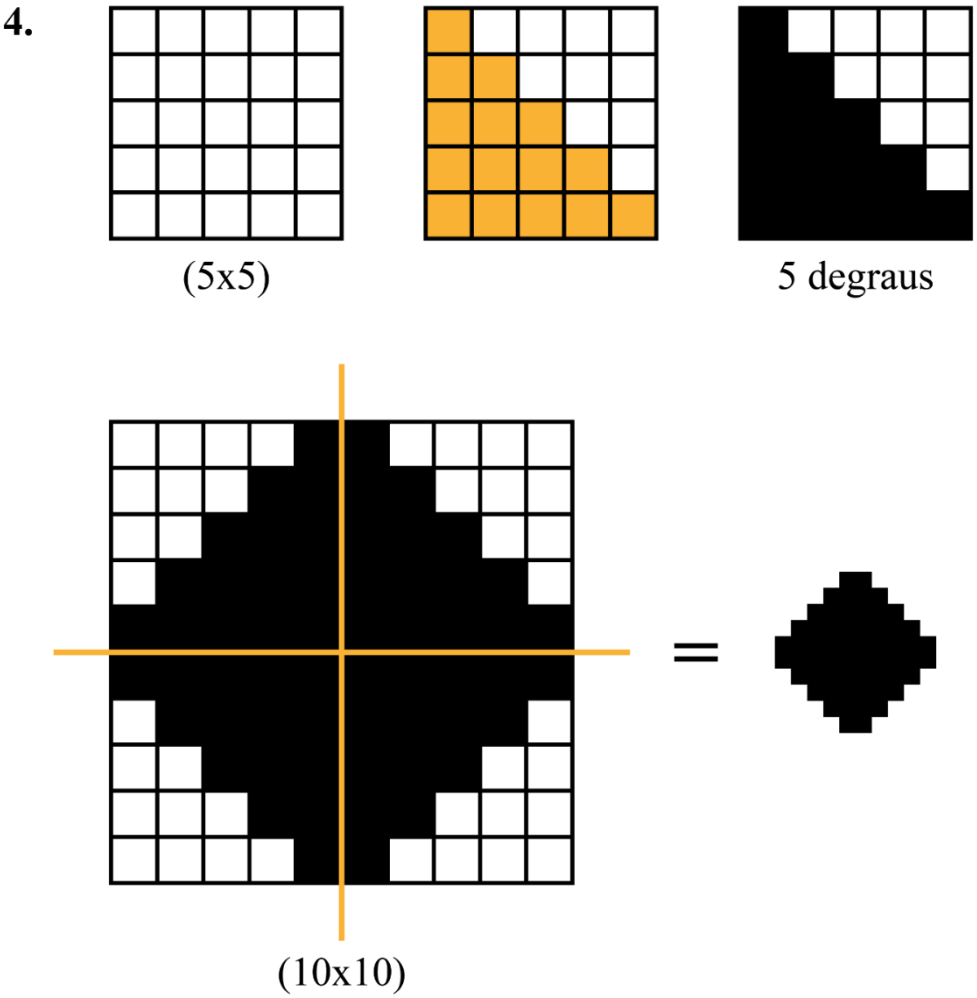
Figura 53 - Vaso com desenho escalonado de 4 degraus, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[59]. Recorte do detalhe pela autora.

[59]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 54 - Comprovação da simetria da Chakana de 5 degraus.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[60].

[60]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

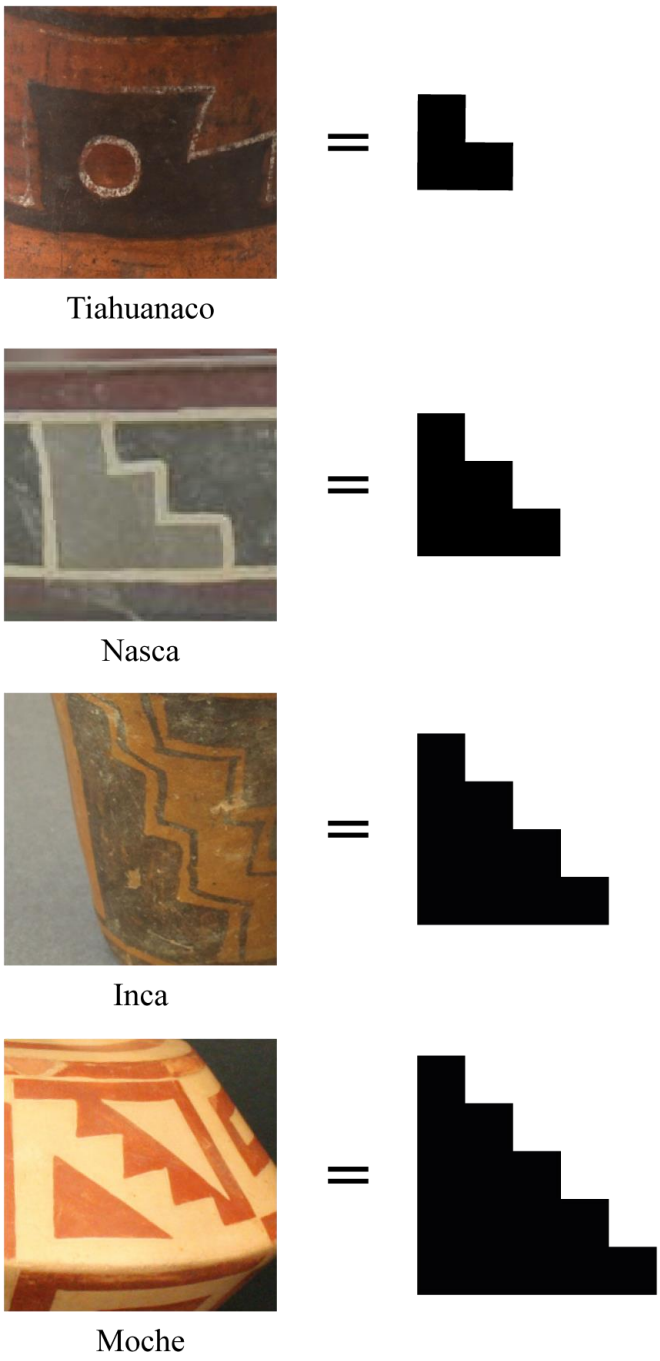
Figura 55 - Vaso com desenho escalonado de 5 degraus, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[61]. Recorte do detalhe pela autora.

[61]*Museo Chileno de Arte Precolombino*. Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Figura 56 - Identificação de Chakanas de diferentes degraus em culturas andinas aleatoriamente.



Fonte: Fonte: Elaborado pela autora, 2020[62].

[62]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 57 - Técido com motivos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



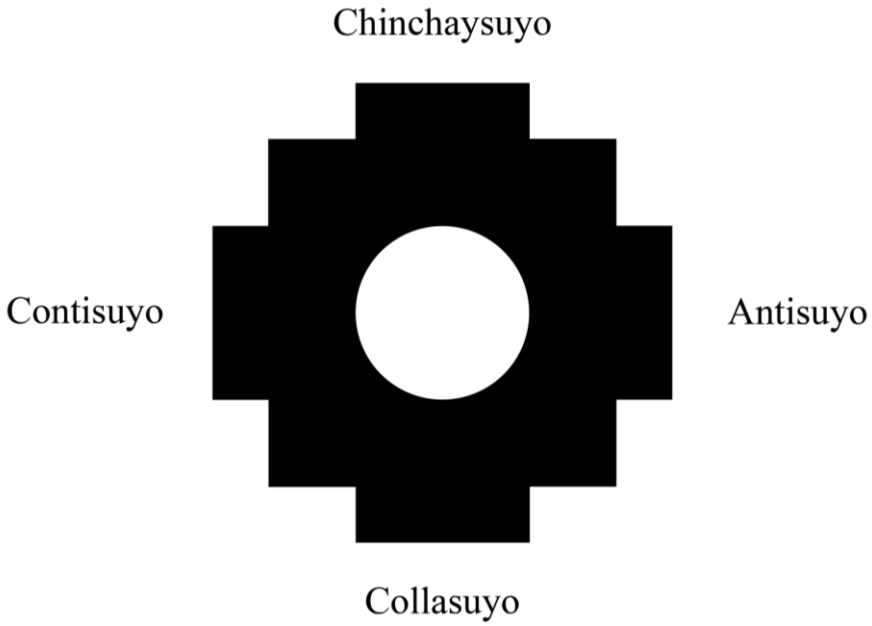
Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[63].

[63]*Museo Chileno de Arte Precolombino*. Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Assim como sua concepção por meio de bases proporcionais e simetricas, no ambito simbólico, a Chakana também corresponde a uma síntese da cosmovisão e organização socio-politica do mundo andino, sobretudo na Cultura Inca. A composição da Chakana como, uma cruz de quatro lados iguais e escalonados, representa uma unificação de principios de dualidades e triplicidades, além de, conceitos quádruplos que buscam na sua essência trazer uma concepção de unidade entre contrarios e opostos.

O simbolo apresenta quatro lados parelhos representando elementos fundamentais e quádruplos do universo andino como as quatro direções do império Inca, denominadas também como os quatro *suyos: Chinchaysuyo, Collasuyo, Antisuyo e Contisuyo,* que correspondem aos pontos cardeais, Norte, Sul, Este e Oeste (ver Figuras 58 e 59).

Figura 58 – Representação dos quatro *suyos* na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[64].

[64]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 59 - Mapa quarto *suyos* do *Tahuantinsuyo*, Império Inca.



Fonte: Moseley, 1993, p. 26[65].

[65]MOSELEY, Michael E. *The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru*. New York: Thames & Hudson, 1993.

Por outro lado, a sua forma escalonada também traz outra série de representações. Como se sabe, para alguns historiadores e pesquisadores o aspecto de escada também possui significados associados ao número três, como são os três mundos, três dimensões andinas, ou os três *Pachas*. Estes mundos são denominados como: *Hananpacha* [66] representando o mundo superior; *Kaypacha*[67], o mundo dos homens; e o *Ukhu Pacha*[68], que retrata o mundo subterrâneo (ver Figura 60). Da mesma forma, estes mundos são representados por três animais sagrados do mundo andino, o *Kuntor*[69], o *Puma*[70]; e o *Amaru*[71] (ver Figura 61).

[66] *Hananpacha*. O mundo de cima, das alturas azuis y brancas, onde habitam os espíritos, na filosofía inca. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 49). *Hananpacha*. El mundo de arriba, de las alturas azules y blancas, donde habitan los espíritus, en la filosofía inka. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 49).

[67] *Kaypacha.* (Este mundo). Mundo dos seres viventes, do tangível. O mundo onde vivemos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 71). *Kaypacha.* (Este mundo). Mundo de los seres vivientes, de lo tangible. El mundo en que vivimos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 71).

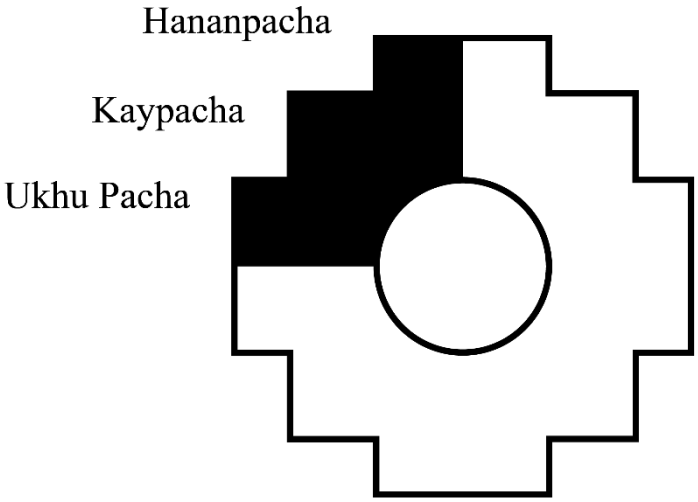
[68] *Ukhu Pacha*. O mundo de baixo, das cavernas e abismos pretos; dos mortos, dos reinos profundos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 217). *Ukhu Pacha*. El mundo de abajo, de las cavernas y negros abismos; de los muertos, de los profundos reinos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 217).

[69] *Kuntur*. Condor. Família falconiforme. O maior dos pássaros voadores, com plumagem enegrecida, pescoço branco. Geralmente se alimenta de animais mortos, mas quando está com fome ataca animais vivos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 74). *Kuntur*. Cóndor. Familia falconiformes. El mayor de las aves voladoras, de plumaje negruzco, cuello blanco. Generalmente se alimenta de animales muertos, más cuando está hambriento ataca a los animales vivos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 74).

[70] *Puma*. Mamífero felino digitigrado, cabeça arredondada nariz curto, patas anteriores com cinco dedos e quatro nas posteriores, unhas retráteis e carnívoro. Hist. No *inkanato* foi considerado como o totem principal. Inúmeras ruas, praças e lugares famosos del *Tawantinsuyu*. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 133). *Puma*. Mamífero félido digitígrado, cabeza redondeada ocico corto, patas anteriores con cinco dedos y cuatro en posteriores, uñas retráctiles y carnívoro. Hist. En el *inkanato* fue considerado como tótem principal. Numerosas calles, plazas y lugares célebres del *Tawantinsuyu*. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 133).

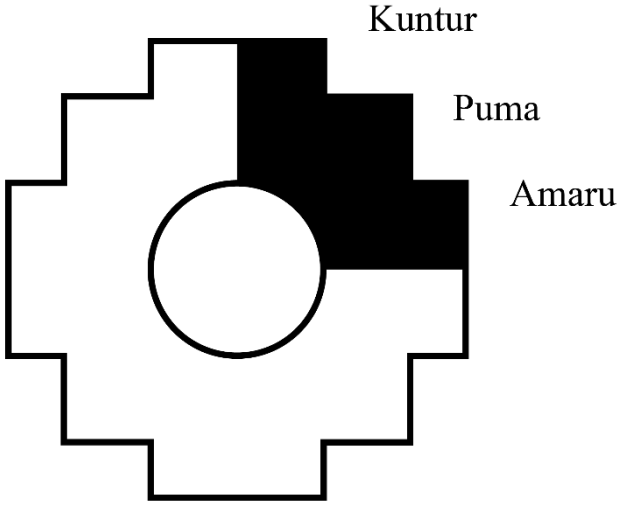
[71] *Amaru.* Serpente. Cobra de tamanho grande. No período Inca, foi totem da sabedoria, portanto, as fachadas das Casas do Conhecimento ou *Yachay Wasikuna* carregam essa figura. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa, p. 12). *Amaru.* Serpiente. Culebra de gran tamaño. En la época inkaica era tótem de la sabiduría, por ello las fachadas de las Casas del Saber o *Yachay Wasikuna* llevan tal figura. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, p. 12).

Figura 60 - Representação dos três mundos andinos na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[72].

· **Figura 61 -** Representação dos três animais sagrados andinos na Chakana.



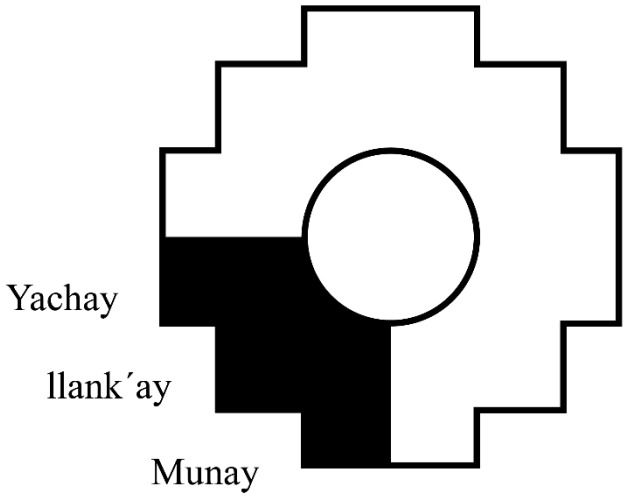
Fonte: Elaborado pela autora, 2020[73].

[72]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.
[73]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

De maneira similar, no ambito socio-político, também são representadas regras de ética e organização social. Destacam-se três regras sagradas da tradição andina como: *Yachay*[74], *llank´ay*[75] e *Munay*[76], que significam respectivamente: conhecimento, trabalho e amor (ver Figura 62).

Da mesma forma, remetesse aos três sistemas de trabalho do mundo andino, a *Minka*, que refere-se a um sistema de trabalho comunitário para a comunidade; o *Ayni*, que trata de trabalho e princípio de reciprocidade entre a comunidade; e a *Mita*, que remete a um sistema de trabalho a favor do Estado Imperial Inca (ver Figura 63).

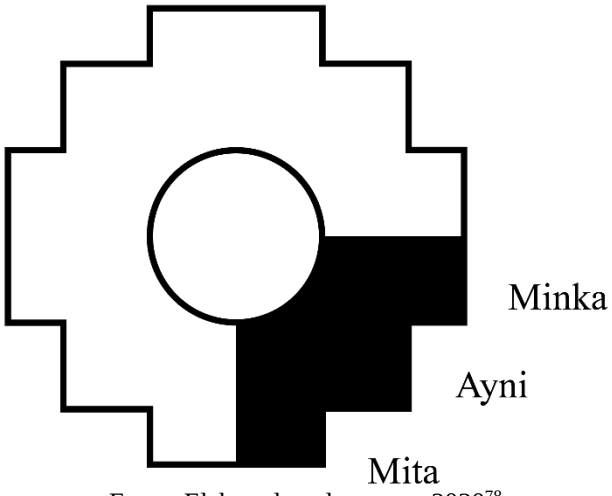
Figura 62 - Representação das três regras sagradas da tradição andina na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[77].

[74]*Yachay*. Saber, conhecimento, sabedoria. ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa). Yachay. Saber, conocimiento, sabiduría. ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005).
[75]*Llank'ay*. Trabalho, lavor, tarefa, ocupação. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa). *Llank'ay*. Trabajo, labor, tarea, ocupación. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005).
[76]*Munay*. Vontade, animo, gosto. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005, tradução nossa). *Munay*. Voluntad, ánimo, gusto. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, 2005).
[77]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 63 - Representação dos três sistemas de trabalho do mundo andino na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[78].

Assim como os conceitos triádicos, apresentam-se também, as dualidades. Neste contexto as dualidades se referem a divisões, como a linhagem dupla do Império Inca e a concepção de componentes contrapostos, como o feminino e masculino. O cronista e escritor peruano de ascendência espanhola e Inca, Inca Garcilaso de la Vega retrata esta divisão do império da seguinte maneira: "Dessa forma, nossa cidade imperial começou a ser povoada, dividida em dois meios que chamaram Hanan Cozco, que, como você sabe, significa Cozco, o alto, e Hurin Cozco, que é Cozco, o baixo". (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 51, tradução nossa)[79](ver Figura 64).

De forma similar a divisão do império, o cronista descreve também, uma divisão na linhagem de homens e mulheres, que condiz a representação do sol e da lua (ver Figuras 65 e 66).

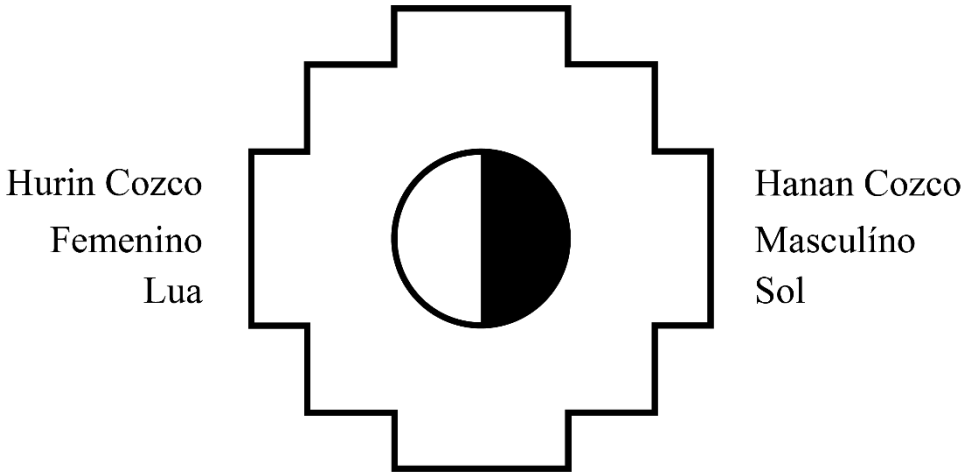
> Essa divisão da cidade não era para que os da metade se aproveitassem da outra metade em isenções e preeminências, mas que todos fossem iguais como irmãos, filhos de pai e mãe. O Inca só quiz que houvesse esta divisão do povo e a diferença de nomes altos e baixos para que houvesse uma lembrança perpétua de que o rei havia convocado um e a rainha o outro. E ele ordenou que houvesse apenas uma diferença e reconhecimento de superioridade entre eles: que os do alto Cozco fossem respeitados e considerados como primogênito, irmãos mais velhos, e os de baixo fossem como segundos filhos; e em resumo, devem ser como o braço direito e esquerdo em qualquer preeminência de lugar e

[78]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

[79]De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que, como sabes, quiere decir Cozco el alto, y Hurin Cozco, que es Cozco el bajo. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 51).

> cargo, porque os superiores foram atraídos pelo masculino e os inferiores pelo feminino. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 51, tradução nossa)[80].

Figura 64 - Representação da divisão em dois do Império Inca na Chakana.

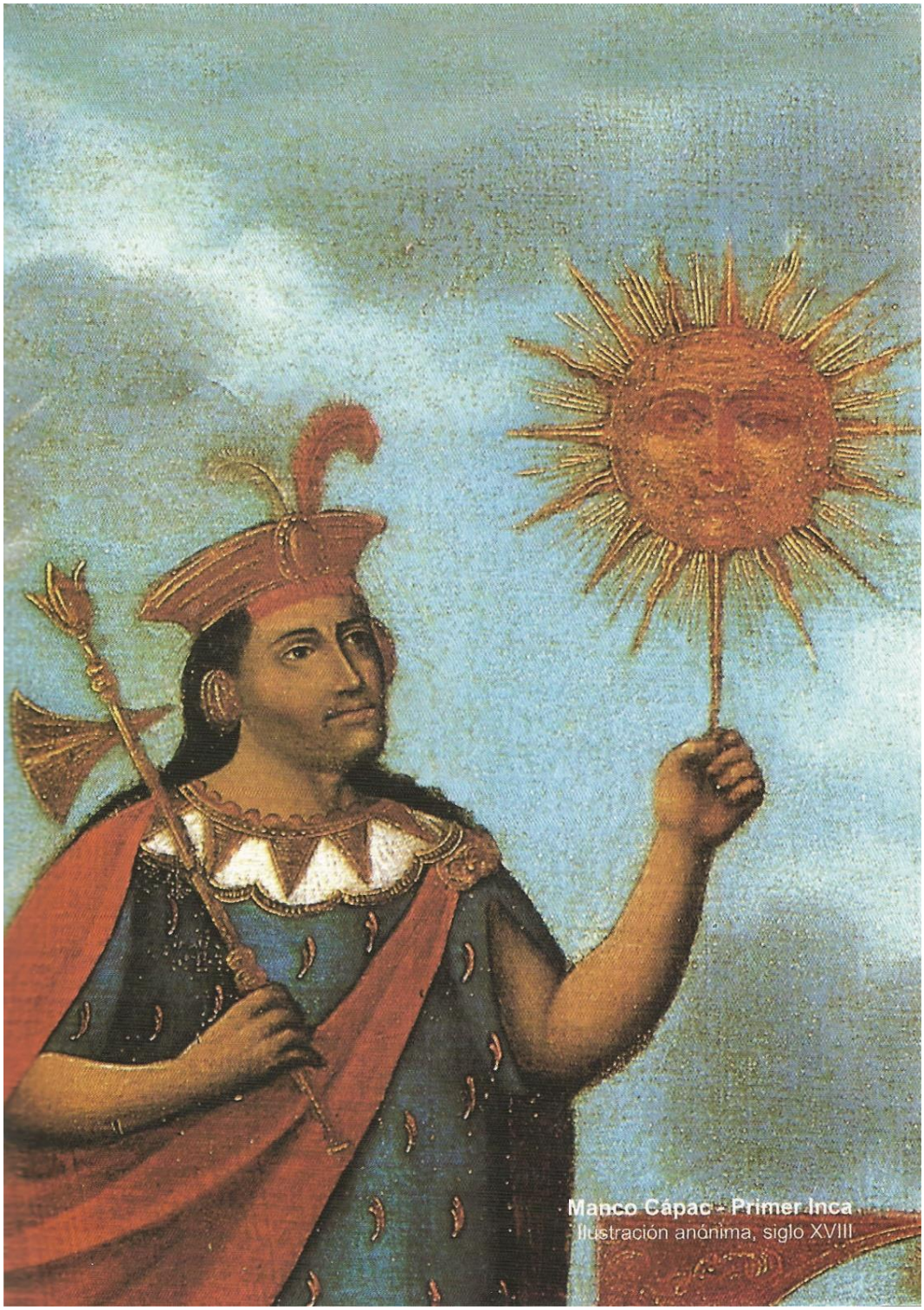


Fonte: Elaborado pela autora, 2020[81].

[80]Esta división de ciudad no fue para que los de la una mitad se aventajasen de la otra mitad en exenciones y preeminencias, sino que todos fuesen iguales como hermanos, hijos de un padre y de una madre. Sólo quiso el Inca que hubiese esta división de pueblo y diferencia de nombres alto y bajo para que quedase perpetua memoria de que a los unos había convocado el Rey y a los otros la Reina. Y mandó que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad: que los del Cozco alto fuesen respetados y tenidos como primogénitos, hermanos mayores, y los del bajo fuesen como hijos segundos; y en suma, fuesen como el brazo derecho y el izquierdo en cualquiera preeminencia de lugar y oficio, por haber sido los del alto atraídos por el varón y los del bajo por la hembra. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 51).

[81]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Figura 65 - Manco Cápac, primeiro Inca, representação do sol, Ilustração anônima, séc. XVIII.



Fonte: Garcilaso de la Vega, 2009, p. 9.

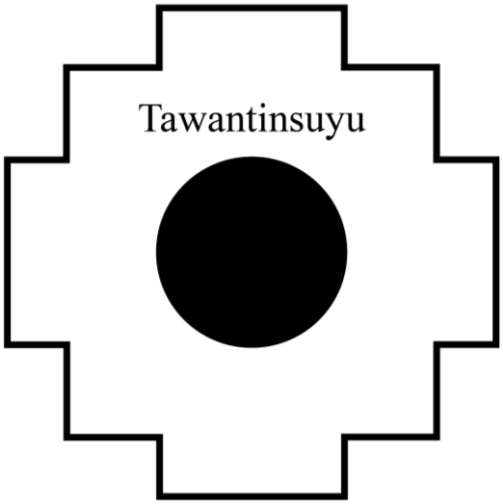
Figura 66 - Mama Ocllo, primeira *Coya* Inca, representação da lua, Ilustração anônima, séc. XVIII.



Fonte: Garcilaso de la Vega, 2009, p. 17.

Complementarmente, o orifício no meio da Chakana representa um centro, eixo al qual outras direções giram. Na tradição andina é chamado de *Qosqo* ou *Qusqu*, conhecido também como Cusco, capital do Império Inca, *Tahuantinsuyo* (ver Figura 67). Para Garcilaso de la Vega: "O Inca Manco Cápac foi o fundador da cidade de Cozco, que os espanhóis homenagearam com longa e honrosa fama, sem tirar seu próprio nome: disseram a Grande Cidade de Cozco, cabeça dos reinos e províncias do Peru". (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 350, tradução nossa)[82].

Figura 67 - Representação do centro da cultura Inca, *Tawantinsuyo*, na Chakana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[83].

Contudo, para nós, a Chakana simboliza a união e integração de conceitos únicos, duais, triplos e quatruplos que em conjunto, representam a cosmovisão andina e a forma que seus povos se organizavam socialmente. Assim, a Chakana descreve os princípios, regras e valores a serem seguidos para se chegar ao desenvolvimento de uma sociedade harmônica e equilibrada, em outras palavras, este símbolo representa na sua essência uma "ponte" ou "caminho" à sociedade ideal andina, como o própio significado da palavra *quéchua* o diz: uma "escada para o mais elevado".

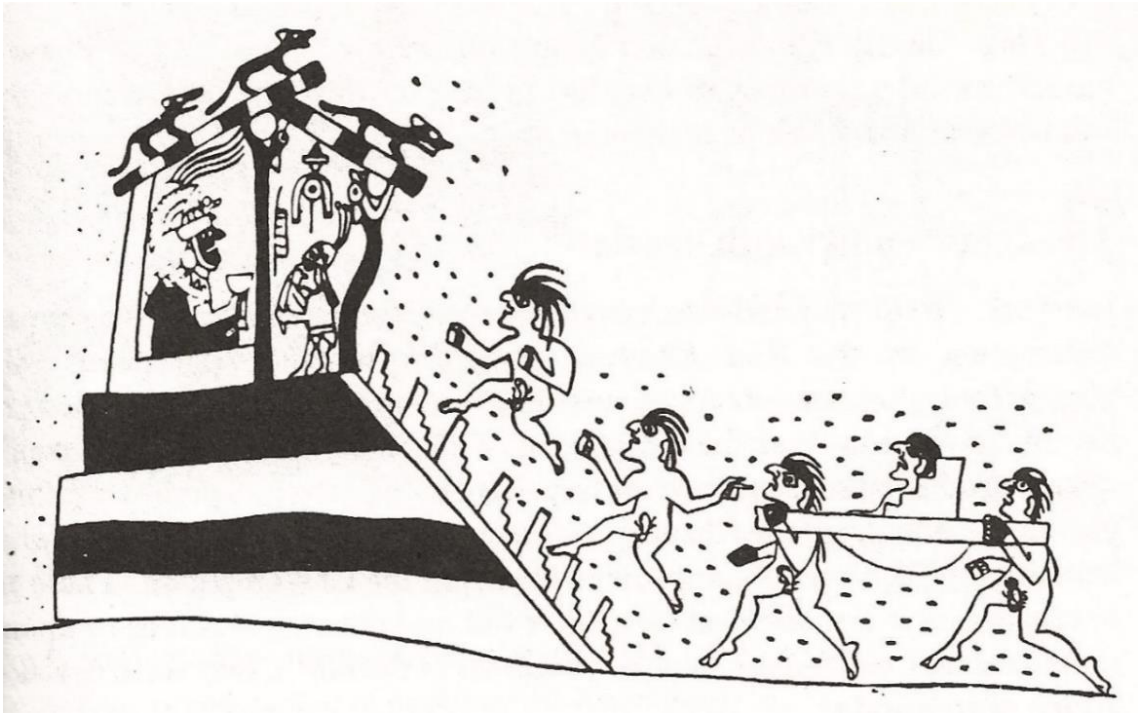
Como podemos constatar no desenho da Figura 68, estraido de uma cerâmica da cultura Moche, é possivel visualizar a ascensão dos guerreiros a *huaca* por meio de umas escadas, que

[82]El Inca Manco Cápac fue el fundador de la ciudad del Cozco, la cual los españoles honraron con renombre largo y honroso, sin quitarle su propio nombre: dijeron la Gran Ciudad del Cozco, cabeza de los reinos y provincias del Perú. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 350).

[83]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

como sinalamos representam uma “escada para o mais elevado”. Neste sentido, relacionamos a “ascensão” a um conceito transcendental.

Figura 68 - Ascensão de guerreiros à *huaca* do vencedor, Cultura Moche.



Fonte: Moseley, 1993, p. 183[84].

Com base no revisado, entendemos que a Chakana é um simbolo que síntetiza um conjunto de tradições, princípios, e elementos resultantes da observação do mundo pelos antigos povos andinos. Conforme Ramos: "Os povos indígenas eram muito observadores e é por isso que capturaram tudo o que tinham ao seu redor na natureza, bem como suas experiências e modo de vida”. (RAMOS, 2009, p. 196, tradução nossa).[85]

Desta forma, a Chakana consolida-se como um símbolo ordenador de conceitos, caraterizado pelo pensamento da vida em harmonia. O símbolo preza pela ideia de unidade e equilibrio entre contrários e opostos, principio do Dualismo. Conforme o filosofo suíço Josef Estermann: "A chakana é então o 'ponto de transição' entre cima / baixo e direita / esquerda; é

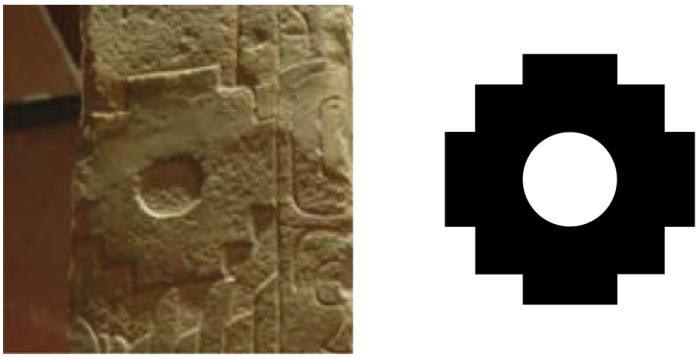
[84]MOSELEY, Michael E. *The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru*. New York: Thames & Hudson, 1993.

[85]Los pueblos indígenas eran muy observadores y es por esa razón que plasmaban todo lo que tenían a su alrededor en la naturaleza, así como también sus vivencias y forma de vida. (RAMOS, 2009, p. 196).

praticamente o símbolo andino da relacionalidade do tudo". (Estermann, 2006, p. 170, tradução nossa)[86].

Contudo, este símbolo permaneceu como testemunha da sabedoria andina e ainda é possível encontrá-lo presente em recintos sagrados e objetos rituais, portanto, analisar as esculturas, cerâmicas e templos das antigas civilizações do altiplano sul-americano, nos permite compreender esta riqueza simbólica. Por outro lado, no âmbito estilístico, a Chakana não se configura apenas a uma forma unica (ver Figura 69). Também é possível ver diferentes adaptações do símbolo, inclusive dentro da mesma cultura. (Ver Figuras 70, 71, 72, 73, 74 e 75).

Figura 69 - Comparação da Chakana da Cultura Chavín e a Chakana base da pesquisa.



Chakana Chavín Chakana base

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

[86]La chakana entonces es el 'punto de transición' entre arriba/abajo y derecha/izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la relacionalidad del todo. (ESTERMANN, 2006, p. 170).

Figura 70 - Chakanas da Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[87].

Figura 71 - Chakanas da Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[88].

[87]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.
[88]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.

Figura 72 - Chakanas da Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[89].

Figura 73 - Chakanas da Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[90].

[89]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.
[90]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.

Figura 74 - Chakanas da Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[91].

Figura 75 - Chakanas da Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Compilação da autora, 2020[92].

[91]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.
[92]Fotos extraídas da amostra de fotos de Acervos Digitais selecionados.

2.3. Sucessão simbólica da Chakana nas culturas andinas pré-colombianas

Como tratado anteriormente, a Chakana abrange uma série de fatores funcionais, simbólicos e estilísticos. No âmbito funcional, trouxemos a concepção da Chakana por meio da geometria e simetria, comprovadas pelas suas proporções e divisões harmónicas. No âmbito simbólico compreendemos a representação da cosmovisão andina e sua mensagem de equilíbrio entre componentes contrapostos. E no âmbito estilístico, entendemos que existe variação estética dependendo da cultura que a assimile.

Conforme destacado na Figura 14, Chakana é um simbolo milenário que aparece no decorrer do prosseguimento de diferentes culturas andinas ao longo do tempo, de forma adaptada conforme as culturas que a adotaram. Neste contexto, buscaremos comprovar a sucessão simbolica da Chakana por meio de uma amostra de 60 fotos de manifestações artísticas andinas, coletadas na sua maioria de Museus com acervos digitais como: Museu Etnológico (Berlim), Museu del Banco Central de Reserva del Peru – MUCEN (Lima), Museu Chileno de Arte Precolombino (Santiago), Museu de Arte de Lima – MALI (Lima) e Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera (Lima) e Museu Nacional de Arqueología, Antropología e Historia do Peru (Lima).

Por se tratar também de uma sucessão cronológica utilizaremos como referência as periodizações culturais do Peru pré-colombiano, que tem como principais representantes o americano John Rowe (1962) e o peruano Luis Guillermo Lumbreras (1999). Rowe (1962) considera a confecção da cerâmica como o início da história andina, levando em consideração estilos, formas e aspetos culturais. Rowe determina três horizontes principais: Horizonte temprano, Horizonte médio e Horizonte tardio, caracterizados por três impérios de forte influência cultural, respectivamente: Chavín, Wari e Inca. Da mesma forma, entre estes horizontes, considera dois intermédios: Intermédio temprano e Intermédio tardio (Ver Figura 76).

Figura 76 - Periodização Peru pré-colombiano de Rowe (1962).

PERIODIZAÇÃO ROWE	ESTIMATIVA CRONOLÓGICA
Horizonte *temprano*	1200 a.C – 200 a.C
Intermédio *temprano*	200 a.C – 500 d.C.
Horizonte médio	200 a.C – 500 d.C.
Intermédio tardio	900 d.C. – 1476 d.C.
Horizonte tardio	1476 d.C. – 1532 d.C.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Por outro lado, Lumbreras (1999) considera as relações econômicas-sociais, não se valendo da cerâmica como um fator de periodização. No entanto, ambas periodizações compreendem estimativas cronológicas parecidas. Assim, estas estimativas correspondem a uma mudança ou a uma inovação no estilo de vida cultural (ver Figura 77).

Figura 77 - Periodização Peru pré-colombiano de Lumbreras (1999).

PERIODIZAÇÃO LUMBRERAS	ESTIMATIVA CRONOLÓGICA
Formativo	1400 a.C – 100 a.C
Desenvolvimentos regionais	100 a.C – 900 d.C.
Império Huari	900 d.C. – 1200 d.C.
Estados regionais	1200 d.C. – 1430 d.C.
Império Inca	1430 d.C. – 1532 d.C.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Considerando a temática da presente pesquisa, que trata das manifestações artísticas de povos andinos - entre elas, a cerâmica - utilizaremos a periodização proposta por John Rowe. Desta forma serão analisadas fotografias de diversas manifestações artísticas andinas das seguintes principais culturas: Chancay, Chincha, Chimú, Chavín, Inca, Mochica, Nasca, Paracas, Recuay, Tiahuanaco, e Huari, divididas entre os períodos indicados na Figura 78.

Figura 78 - Culturas andinas selecionadas divididas entre os períodos do Peru pré-colombiano de Rowe (1962).

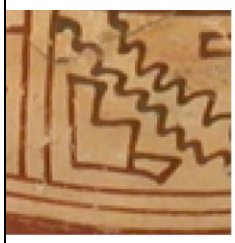
PERIODIZAÇÃO ROWE	**CULTURAS ANDINAS SELECIONADAS**
Horizonte *temprano* (1200 a.C – 200 a.C)	Chavín, Paracas
Intermédio *temprano* (200 a.C – 500 d.C.)	Mochica, Nasca, Recuay, Tiahuanaco
Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)	Huari
Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)	Chancay, Chincha, Chimú
Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)	Inca

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

A seguir, detalhes de imagens coletadas (ver em anexos) dos respetivos acervos digitais sinalados anteriormente e análise individual dos detalhes simbólicos de manifestações artísticas, com foco na constatação de diferentes configurações da Chakana – simbolo escalonado - e sua continuidade cronológica (ver Figura 79). As imagens escolhidas tiveram como requisito único serem manifestações artisticas que contenham o simbolo ou parte do simbolo da Chakana. Em contrapartida, também é possivel observar outros simbolos como espirais, círculos, triângulos e linhas, entretanto, apenas atentaremos aos simbolos escalonados.

Figura 79 - Demonstração de sucessão simbólica da Chakana em diferentes culturas andinas pré-colombianas.

SUCESSÃO SIMBOLICA DA CHAKANA EM DIFERENTES CULTURAS ANDINAS PRÉ-COLOMBIANAS			
Horizonte temprano (1200 a.C – 200 a.C)			
Chavín	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 2)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 3)
Paracas	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior esquerdo. **b.** Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais. **c.** Escada de quatro degraus, inferior direito. (Ver anexo 4)
	 = 	**b.**	
	 = 	**c.**	

Paracas	 =  **a.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 5)
	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. **b.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 6)
Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)		
Moche	 =  **a.**	**a.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. **b.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 7)
	 =  **b.**	
	 =  **a.**	**a.** Escada de cinco degraus, supeior esquerdo. (Ver anexo 8)

Moche	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais. **b.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 9)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 10)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de dois degraus, superior direito. **b.** Escada de dois degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 11)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 12)

Moche	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 13)
	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 14)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais. **b.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 15)
	 = 	**b.**	

Moche	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de quatro degraus, inferior direito. **b.** Escada de quatro degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 16)
	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. **b.** Escada de quatro degraus, superior direito. (Ver anexo 17)
Nasca	 =  **a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 18)

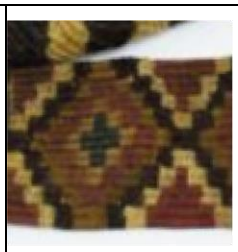
Nasca	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 19)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 20)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito. **b.** Escada de quatro degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 21)
	 = 	**b.**	

Nasca	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. **c.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. (Ver anexo 22)
	 = 	**b.**	
	 = 	**c.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 23)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, supeior direito. (Ver anexo 24)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito. (Ver anexo 25)

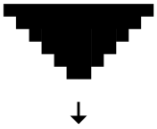
Nasca	 = **a.**  = **b.**	**a.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, superior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 26)
Recuay	 = **a.**  = **b.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. **b.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 27)
Tiahuanco	 = **a.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 28)

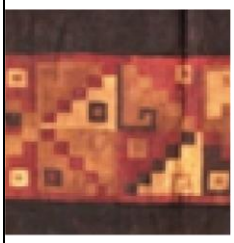
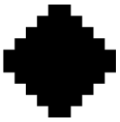
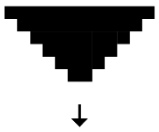
Tiahuanco	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de cinco degraus, superior direito. **b.** Escada de cinco degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 29)
Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)		
Huari	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de cinco degraus, superior direito. **b.** Escada de cinco degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 30)
	 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de quatro degraus, inferior direito. **b.** Escada de quatro degraus, superior direito. (Ver anexo 31)

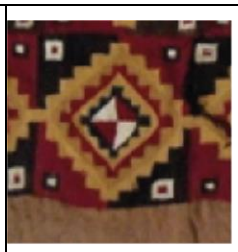
Huari	 =	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 32)
Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)			
Chancay	 =	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais. (Ver anexo 33)
	 =	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 34)
	 =	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 35)
	 =	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais (Ver anexo 36)

Chincha	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de cinco degraus com quatro lados iguais. **b.** Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 37)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, inferior direito. **b.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 38)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de quatro degraus, dois lados iguais, esquerdo. (Ver anexo 39)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 40)

Chincha	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 41)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito (Ver anexo 42)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito. **b.** Escada de quatro degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 43)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 44)
Chimú	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 45)

Chimú	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 46)
	 = 	**a.**	**a.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 47)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 48)
	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais. (Ver anexo 49)
	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de quatro degraus, dois lados iguais superior. **b.** Meia cruz escalonada de quatro degraus, dois lados iguais inferior. (Ver anexo 50)
	 = 	**b.**	

Chimú	 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 51)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 52)
Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)			
Inca	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de cinco degraus com quatro lados iguais. **b.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais superior. (Ver anexo 53)
	 = 	**b.**	
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de cinco degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 54)
	 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais. (Ver anexo 55)

Inca	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de cinco degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 56)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 57)
	 =   = 	**a.** **b.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais superior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais inferior. (Ver anexo 58)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 59)
	 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 60)

Inca	 = **a.** = **b.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. **b.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 61)

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Seguidamente da análise individual de detalhes da amostra de imagens de manifestações artísticas andinas - que contem o símbolo ou parte do símbolo da Chakana - classificamos as diversas configurações de Chakana que foram encontradas (ver Figuras 80 e 81), assim como, apontamos as Chakanas de maior incidência na amostra analisada (ver Figuras 82, 83 e 84).

Figura 80 - Configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas andinas pré-colombianas, parte I.

Chakanas	Configuração
	Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais.
	Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, superior.
	Escada de dois degraus, superior direito.
	Escada de dois degraus, inferior esquerdo.
	Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais.
	Escada de três degraus, superior direito.
	Escada de três degraus, superior esquerdo.
	Escada de três degraus, inferior esquerdo.
	Escada de três degraus, inferior direito.
	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior.
	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior.
	Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 81 - Configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas andinas pré-colombianas, parte II.

	Escada de quatro degraus, superior direito.
	Escada de quatro degraus, superior esquerdo.
	Escada de quatro degraus, inferior direito.
	Escada de quatro degraus, inferior esquerdo.
	Meia cruz escalonada de quatro degraus, dois lados iguais, superior.
	Meia cruz escalonada de quatro degraus, dois lados iguais, esquerdo.
	Cruz escalonada de cinco degraus com quatro lados iguais.
	Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, superior.
	Escada de cinco degraus, superior direito.
	Escada de cinco degraus, superior esquerdo.
	Escada de cinco degraus, inferior esquerdo.
	Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais.

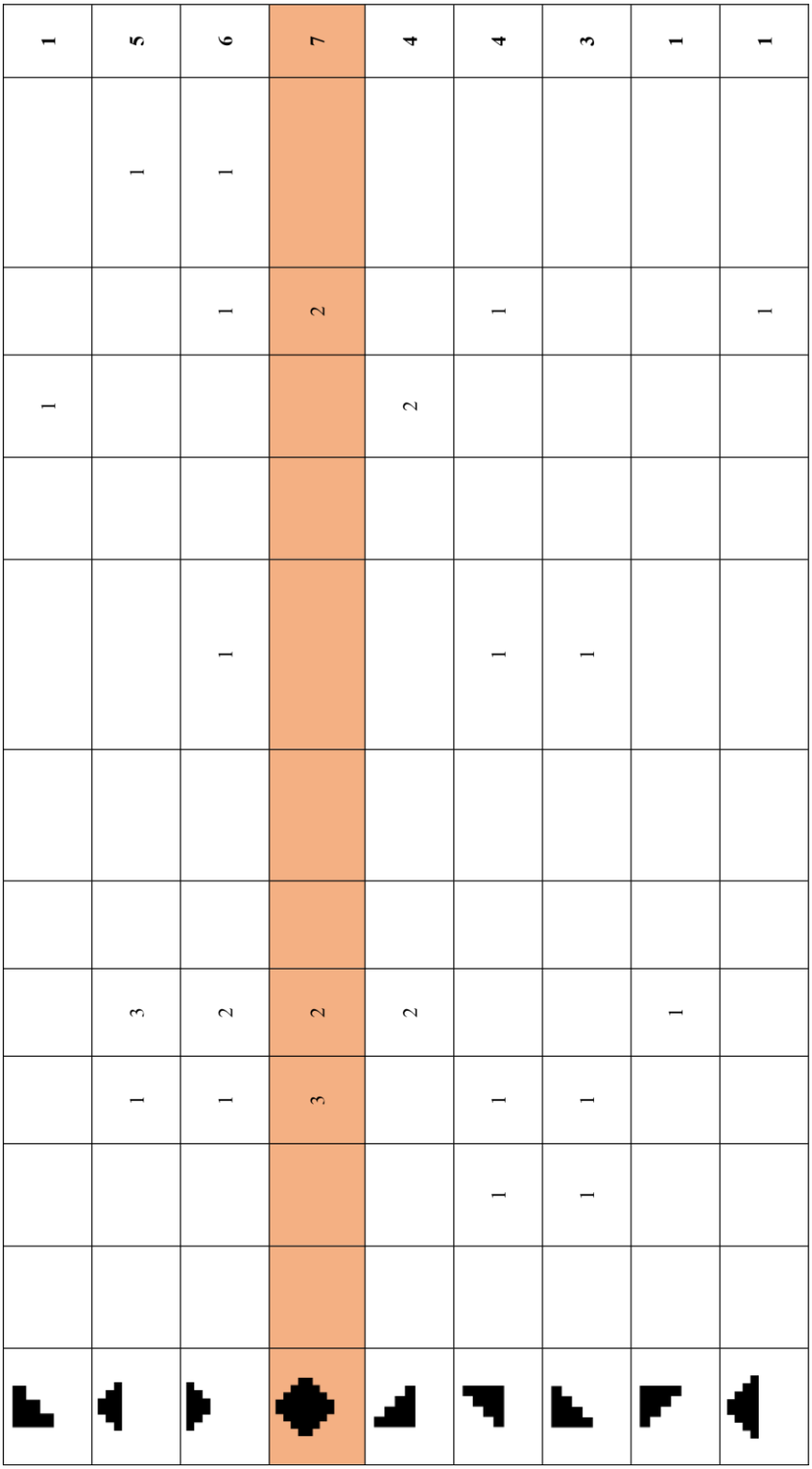
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 82 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte I.

Chakanas	Horizonte temprano 1200 a.C – 200 a.C		Intermédio temprano 200 a.C – 500 d.C				Horizonte médio 200 a.C – 500 d.C	Intermédio tardio 900 d.C – 1476 d.C			Horizonte tardio 1476 d.C – 1532 d.C	Total
	Chavín	Paracas	Moche	Nasca	Recuay	Tiahuanaco	Huari	Chancay	Chincha	Chimú	Inca	
		1	2						1			**4**
			1	1								**2**
			1									**1**
			1									**1**
	1		1	2				3	3	1	3	**14**
		2	2	1	1	1				1	1	**9**
	1								1	1		**3**
		1	1		1				1		1	**5**

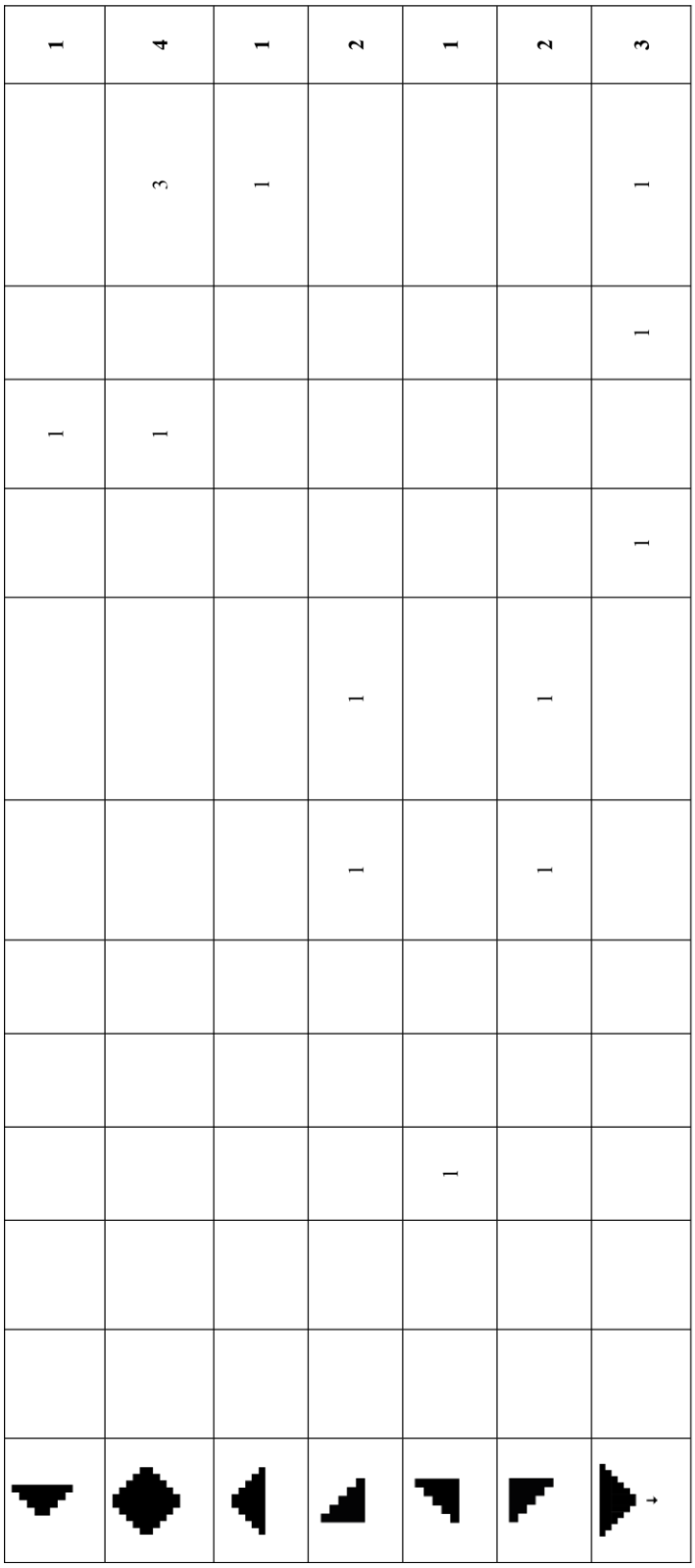
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 83 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte II



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 84 - Incidência da Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas de diferentes culturas andinas pré-colombianas, parte III.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Após o estudo da Chakana e o análise de símbolos escalonados nas imagens selecionadas das principais culturas andinas, chegamos as seguintes conclusões parciais. Primeiramente, foi possível comprovar a continuidade cronológica da Chakana nas culturas andinas, dado que, o símbolo está presente nas diversas manifestações artisticas das principais culturas andinas pré-colombianas ao longo do tempo e em diferentes períodos históricos. Além do mais, revela-se que a Chakana mantem seu padrão escalonado e varia esteticamente dependendo da cultura que o assimile, no entanto, as frequências não refletem a representatividade do símbolo nas diferentes culturas.

Por outro lado, também se demonstra que o simbolo análisado origina-se a partir de uma escada e foi possível observar diversas configurações na composição da Chakana – cruz escalonada de quatro lados iguais - mantendo em todo momento sua forma escalonada. Podemos induzir também, que apesar das variações de sua forma, conserva-se seu conteúdo e ideia única de equilíbrio ao longo do tempo.

Constataram-se dessa forma, Chakanas de dois, três, quatro, cinco e mais degraus. As três principais configurações que prevaleceram na amostra analisada foram: Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais; Escada de três degraus, superior direito e Cruz escalonada de quatro degraus com quatro lados iguais. No entanto, este resultado não condiz a uma regra ou preceito, uma vez que, é necessario uma análise com uma amostra significativa.

Outra observação a ser destacada é que na amostra análisada constatou-se Chakanas de até cinco degraus, após este valor o simbolo tende a se extender como um desenho de escada ilimitada, como pode-se observar na Figura 57. No entanto, novamente este resultado não condiz a um padrão estético, dado que, é necessario uma análise com uma amostra maior.

Da mesma forma, constata-se também que os desenhos que representam as diversas configurações de Chakana nas imagens analisadas não são construídos necessariamente por traços retos ou exatos, não obstante, baseiam-se num princípio matemático, passando a reproduzir uma ideia de composição simétrica. Esta ideia pode ser explicada conforme o exemplo de Lévi-Strauss (2007), que ao estudar desenhos ornamentais de culturas tribais, revela que apesar da produção de desenhos ou objetos de motivo matemático não ser perfeita é possível entender que foram projetados com tal característica.

> Tomemos outro exemplo. Houve na Filosofia, desde o tempo dos Gregos até aos séculos XVIII e mesmo XIX – e ainda hoje, em certo sentido –, uma discussão tremenda sobre a

> origem das ideias matemáticas: a ideia de linha, a ideia de círculo, a ideia de triângulo. Havia, fundamentalmente, duas teorias clássicas dominantes: a primeira era a da mente como uma tabula rasa, que nada tinha, no começo, dentro de si; tudo lhe chegava a partir da experiência. É por vermos uma série de objetos redondos, nenhum dos quais perfeitamente redondo, que somos capazes, apesar de tudo, de abstrair a ideia de círculo. A segunda teoria clássica remonta a Platão, que defendeu que essas ideias de círculo, de triângulo, de linha, eram ideias perfeitas, inatas à mente, e é por existirem na mente que somos capazes de as projetar, para o dizer de algum modo, na realidade, embora a realidade nunca nos ofereça um círculo ou um triângulo perfeitos. (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 18-19).

2.4. Reflexões sobre a ideia de “primitivo”, “pré-história” e “raça” nos povos pré-colombianos

A medida que a pesquisa foi se desenvolvendo entendemos a importância de questionar certas terminologias e conceitos utilizados para explicar o qualificar as populações mais antigas. Esta necessidade de se contrapor ao assunto analisado do estudo surgiu da compreensão de estarmos analisando culturas que tinham formas de pensar e viver diferentes as da atualidade, e portanto, diferentes da nossa. Desta maneira, é fundamental entender nosso posicionamento respeito ao objeto de estudo, o qual determina desde qual visão estamos compreendendo culturas indígenas.

Como discutido, o estudo introdutório compreendeu o símbolo da Chakana e seu conteúdo interior, provido de conhecimentos e sabedorias andinas que prezam pelo equilíbrio. Para isto, estudamos conjuntamente os contextos socioculturais que abordam o símbolo milenar. Desta forma por meio da análise de imagens de diversas manifestações artísticas que continham o símbolo da Chakana, atentamos a resistência de traços formais.

Como retratado anteriormente, a cultura Inca dominou várias áreas de conhecimentos e representou sua cosmovisão andina por meio da simbologia. No entanto, até metade do século XIX, avanços Incas como: o domínio da economia, agricultura, política, geometria, astronomia, entre outras ciências, não eram suficientes para alguns autores considerarem este império como uma grande civilização, longe dos rótulos de “primitivos”. Por consequente, assim como seus conhecimentos, suas manifestações artísticas também foram consideradas como “primitivas”, um termo atualmente em desuso.

Com tal característica, no ramo da antropologia, Claude Lévi-Strauss (2008), questiona sobre uma linha de demarcação dentro do primitivismo. O antropólogo apresenta como exemplo o

México, onde a cultura Maia desenvolveu concepções de mundo e uma escrita, mas não tinha concebido uma estrutura social unificada. Da mesma forma, cita o exemplo do Egito e da China arcaica, que desenvolveram estruturas sociais e escrita - conhecidas como escrita hieroglífica e sinogramas respetivamente - mas que não encaixavam nos padrões de civilização mecânica.

> Sabemos que "primitivo" designa um vasto conjunto de populações que permaneceram desprovidas da escrita e alijadas, por essa razão, dos métodos de investigação propriamente históricos; atingidas, apenas recentemente, pela expansão da civilização mecânica e portanto alheias, por sua estrutura social e sua concepção de mundo, às noções que a filosofia e a economia políticas consideram como fundamentais quando se trata de sua própria sociedade. Mas onde passa o divisor? O México antigo satisfaz ao segundo critério, mas muito imperfeitamente ao primeiro. O Egito e a China arcaicos abrem-se para a investigação etnológica, evidentemente não porque desconheçam a escrita, mas porque a massa de documentos preservados é insuficiente para tornar desnecessário o emprego de outros métodos; e nenhuma das duas está fora da área da civilização mecânica, apenas a precederam no tempo. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 113).

A discussão sobre a delimitação de uma pré-história e história também espelhou-se na divisão de sociedades "primitivas" e sociedades "civilizadas". Este questionamento trouxe uma série de teorias e críticas no âmbito antropológico e artístico. Do ponto de vista antropológico a classificação dos antigos povos pré-colombianos como "primitivos" baseava-se na teoria do evolucionismo, uma perspectiva teórica do século XIX que sustentava que todo fenômeno social e cultural de uma sociedade era resultado de um processo evolutivo e de leis gerais de transformação, qualificando umas sociedades superiores a outras. Segundo Lévi-Straus:

> Sem dúvida, o termo "primitivo" parece estar definitivamente fora de alcance das confusões decorrentes de seu sentido etimológico e alimentadas por um evolucionismo ultrapassado. Um povo primitivo não é um povo atrasado ou retardado; pode, em determinados campos, exibir uma inventividade e uma capacidade de realização que deixam bem para trás os feitos dos civilizados. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 114).

Cabe ressaltar, no entanto, o contexto dos discursos evolucionistas. Um dos principais fundamentos desta doutrina que justificou a ideia de "povos primitivos" - como as sociedades africanas, asiáticas e da América pré-colombiana -, foi o eurocentrismo. O eurocentrismo, classificava os europeus no auge da civilização separando a humanidade em não-europeus e europeus. Os povos "não-europeus" seriam, segundo os evolucionistas, povos com formas primitivas de civilização e praticas culturais antecessoras. Assim, o termo "primitivo" foi associado a uma ideia de atraso, enquanto a ideia de "civilização" parecia apenas pertencer as civilizações ocidentais. Segundo o sociólogo peruano Anibal Quijano:

> De acordo com essa perspectiva, a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus. Desse ponto de vista, as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Ocidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não-Europa. (QUIJANO, 2005, p. 234).

Não obstante, podemos observar que a delimitação de uma pré-história e história, ou melhor dizendo, a divisão das sociedades humanas, é discrepante à lógica das populações antigas, que em vez de separar, tinham a convicção de complementar o unificar.

Em contrapartida a denominação de "primitivo", Lévi-Strauss (2007) propõe a denominação deste grupo como "povos sem escrita". O antropólogo expõe duas interpretações de maneira de pensar dos povos que para ele erradamente foram chamados de "primitivos". Nas palavras de Lévi-Strauss: "O primeiro considera que tal pensamento é de qualidade mais grosseira do que o nosso, e na Antropologia contemporânea o exemplo que nos vem imediatamente à ideia é Malinowski". (Lévi-Strauss, 2007, p. 27). De maneira geral, Malinowski defendia um pensamento de que as populações sem escrita eram determinadas por necessidades básicas da vida, atribuindo-les um sentido de primitivo.

A segunda interpretação condiz ao pensamento de Lévy-Bruhl de que as culturas sem escrita eram determinadas por representações místicas e emocionais. Segundo Lévi-Strauss:

> O outro modo de encarar o pensamento «primitivo» – em lugar de sublinhar que é um tipo de pensamento inferior, como o faz a primeira interpretação – afirma que é um tipo de pensamento fundamentalmente diferente do nosso. Esta abordagem à questão concretiza-se na obra de Lévy-Bruhl, que considerou que a diferença básica entre o pensamento «primitivo» – ponho sempre a palavra «primitivo» entre aspas – e o pensamento moderno reside em que o primeiro é completamente determinado pelas representações místicas e emocionais. (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 28).

No âmbito da psicologia, Carl G. Jung (2016), também discute sobre o pensamento dos povos "primitivos". Similarmente a Lévi-Strauss (2007), Jung também apoia-se da concepção de Lévy-Bruhl sobre os povos sem escrita. O psiquiatra não diferencia os povos sem escrita como povos primitivos, mas sim, como povos que tem uma consciência diversa a dos parâmetros atuais. Para Jung os antigos povos teriam uma relação mais próxima a um fenômeno psicológico o qual o indivíduo identificava-se, inconscientemente, com algum objeto o simbolo.

> Entre esses povos, para quem a consciência tem um nível de desenvolvimento diverso do nosso, a "alma" (ou psique) não é compreendida como uma unidade. Muitos deles supõem

> que o homem tenha uma "alma do mato" *(bush soul)* além da sua própria, alma que se encarna num animal selvagem ou numa árvore com os quais o indivíduo possua alguma identidade psíquica. É isso que o ilustre etnólogo francês Lucien Lévy-Bruhl denominou de "participação mística". (JUNG, 2016, p. 23).

Contudo, perante o reconhecimento de duas interpretações de maneira de pensar sobre os povos "primitivos", Lévi-Strauss (2007), conclui que os povos sem escrita seriam definidos por um pensamento desinteressado e intelectual. Este modelo de pensamento seria associado a uma necessidade de compreensão do mundo e pelo uso de recursos intelectuais para o entendimento deste. Nas palavras de Lévi-Strauss:

> (...) são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista. (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 28).

Por conseguinte, concordamos com a ideia de que os povos "primitivos" no qual incluim-se os povos ameríndios - apesar da sua complexidade -, são populações com um pensamento diferente ao nosso, não atribuindo a eles um pensamento inferior mas sim, distinto. Contudo, questionamos o termo, pois inferimos que a visão de "primitivo" sobre as manifestações artísticas dos povos originários, dificultam o próprio entendimento destas culturas.

Para nós, as formas de pensar dos antigos povos amerindios estão retratadas nas manifestações artisticas e nos simbolos que estas contem, uma vez que, é possivel visualizar uma unidade constante nas suas representações. Conforme Lévi-Strauss:

> Não creio que a arte ocorra como um fenômeno completamente separado como ele costuma ser em nossa sociedade. Nessa sociedade tudo tende a se separar: a ciência se desliga da religião, a religião se desliga da história, e a arte se desliga de todo o resto. Nas sociedades estudadas pelos etnólogos, evidentemente, tudo isso se encontra unificado. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 24 apud RIBEIRO, B., 1989, p. 15).

Por outro lado, a ideia de inferioridade de civilizações não pertencentes ao contexto ocidental, também se fundamentou com a terminologia "raça". Dentro do contexto do colonialismo, especificamente o das culturas da América pré-colombiana, a ideia de "raça" foi uma maneira de justificar a submissão dos colonizados. Para Quijano: "A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América". (QUIJANO, 2005, p. 228). Este termo, que buscava hierarquizar sociedades, fragmentou os grupos humanos. Desta forma, Quijano afirma: "A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América

identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras". (QUIJANO, 2005, p. 228).

Para nós, este tipo de pensamento, nas bases do "primitivo" e "raça", trouxe como consequência histórica a preponderância do pensamento ocidental sobre o não-ocidental. Um grande reflexo deste tipo de pensamento, encontra-se dentro do âmbito da pesquisa científica de sociedades indígenas. A visão do indígena como um ser na condição de natureza, ou como um fóssil vivo contribuiu para a concepção de generalizações subjetivas que não consideravam seu contexto etno-histórico, pois julgava-se que não eram sociedades que se prestassem a análises científicas.

Podemos mencionar como exemplo a falta de estudos de culturas complexas pré-cabralinas. Embora a extensão geográfica do Brasil - um país com dimensões continentais – tenha sido muito avantajada para o desenvolvimento de sociedades complexas, são poucos os estudos a respeito. É enigmático como em países como o México e Peru - onde se desenvolveram as culturas Maia e Inca respetivamente – construíram-se pirâmides e fortalezas, desenvolveram técnicas de agricultura, hidráulica, metalurgia e além de tudo, uma complexa organização social, enquanto que no território brasileiro, ignora-se essa possibilidade. Segundo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha:

> Sabe-se pouco da história indígena: nem a origem nem as cifras de população são seguras, muito menos o que realmente aconteceu. Mas progrediu-se, no entanto: hoje está mais clara, pelo menos, a extensão do que não se sabe. Os estudos de casos contidos neste volume são fragmentos de conhecimento que permitem imaginar mas não preencher as lacunas de um quadro que gostaríamos fosse global. Permitem também, e isto é importante, não incorrer em certas armadilhas. A maior dessas armadilhas é talvez a ilusão de primitivismo. Na segunda metade do século XIX, essa época de triunfo do evolucionismo, prosperou a ideia de que certas sociedades teriam ficado na estaca zero da evolução, e que eram portanto algo como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais. Foi quando as sociedades sem Estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades "primitivas", condenadas a uma eterna infância. E, porque tinham assim parado no tempo, não cabia procurar-lhes a história. (CARNEIRO DA CUNHA, 1992. p. 11).

Da mesma forma, ao discutir sobre os problemas da documentação arqueológica e estudos iconográficos de culturas indígenas no Brasil, Meneses afirma:

> Paralelamente, merece consideração outro problema: apesar de se dever reconhecer um avanço recente na pesquisa sistemática e em informações suficientemente amplo e seguro para estabelecer quadros gerais de definição de questões de conjunto. Até mesmo, referencias cronológicas são precárias. Nessas condições, qualquer generalização é ainda prematura. E se existem estudos monográficos de boa valia, faltam estudos regionais, o

> que torna difícil. Se não impossível, traçar as origens e difusão de estilos, tradições ou mesmo, de estabelecer sequencias e associações confiáveis. Além disso, os problemas de caráter estético foram sempre marginalizados sob suspeição de não se prestarem análises científicas, mas apenas a divagações subjetivas. É o que explica a total lacuna de estudos iconográficos, por exemplo. (MENESES, 1983, p. 23).

Além dos discursos evolucionistas, coforme constatado, outro dos principais argumentos para classificação de povos ameríndios como "povos primitivos" foi a omissão da escrita. Não sabe-se ao certo em que momento se definiu uma pré-história e uma história, más sabemos que a denominação "pré-história" também se refere aos povos "sem escrita". Esta designação começou a ser utilizada igualmente no século XIX, e qualificava povos que não utilizavam escrita como povos que viviam em uma "pré-história". Neste periodo, a escrita considerava-se a única fonte confiável de entender as vivências humanas, ignorando outras linguagens como, as manifestações artísticas, simbologia e tradição oral. Assim, julgava-se que só era possível reescrever a história de qualquer civilização se ela possuisse escrita. Para a pesquisadora Lucia Santaella:

> No entanto, em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, da manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos "primitivas", danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cenografia etc. E, quando consideramos a linguagem verbal escrita, esta também não conheceu apenas o modo de codificação alfabética criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho. Em síntese: existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais históricos de representação do mundo. (SANTAELLA, 1983, p. 11).

Para nós, as manifestações artísticas analisadas na presente pesquisa equivalem a linguagens. Como visto, os símbolos representam formas de pensar e viver e são um elemento essencial no processo de comunicação. Para o psicologo Rollo May: "Existem outras formas de comunicação pessoal além da palavra: a arte e a música, por exemplo, são as vozes dos representantes de sensibilidade de uma cultura, transmitindo significados profundamente pessoais a outros membros da mesma ou de outras sociedades, no mesmo ou em outros períodos históricos". (MAY, 1984, p. 54-55).

Como se sabe, a significativa história dos povos pré-colombianos foi contada por meio das suas manifestações artísticas. Para nós, a escrita, especificamente a escrita alfabética – constituída no ocidente com base nos gregos - pode não ter sido para os povos pré-colombianos, a melhor forma de transmitir mensagens ao longo do tempo. Outras formas de comunicação visual, como a simbologia, foram concebidas pelos povos ameríndios se compreendemos a "escrita", como todo sistema gráfico que transmite informações; e a "cultura", como a forma que as relações são expressadas e logo simbolizadas. Neste sentido concordamos com Geertz sobre a definição do termo "cultura":

> De qualquer forma, o conceito de cultura ao qual eu me atenho não possui referentes múltiplos nem qualquer ambiguidade fora do comum, segundo me parece: ele denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 2008, p. 66).

Temos como exemplo de outras formas de comunicação visual, a simbologia dos antigos povos andinos. Conforme o estudado, existiu outra maneira de se transmitir conhecimentos, esta forma foi por meio da simbologia, e especificamente neste trabalho, através do símbolo milenar da Chakana. Desta forma, podemos compreender que a escrita alfabética pode não ter sido o melhor modelo de preservar conhecimentos, e as civilizações andinas da antiguidade fizeram uso de outros meios simbólicos para transmitir informações. Como visto na análise da Chakana, o simbolo milenar compreende além de principios semióticos, propiedades geométricas e simétricas. Para o pesquisador Carlos Milla, a geometria era a forma mais eficaz de transmitir conhecimentos ao longo do tempo do que escritura alfabética, por se tratar de uma linguagem universal. Segundo Milla:

> As Matemáticas, linguagem universal e eterno, não limitado pela barreira da escritura como acontece com as ciências sociais, abrem novas perspectivas à Arqueologia e ao estudo dos conhecimentos astronômicos e geométricos do Homem Andino, que realizou proezas geodésicas e profundidades filosóficas desconhecidas para muitos e não aceitas por outros. (MILLA, 1992, p. 236, tradução nossa)[93].

[93]Las Matemáticas, lenguaje universal y eterno, no limitado por la barrera de la escritura como sucede con las ciencias sociales, abren nuevas perspectivas a la Arqueología y al estudio de los conocimientos astronómicos y geométricos del Hombre Andino, que realizó proezas geodésicas y profundidades filosóficas desconocidas para muchos y no aceptadas por otros. (MILLA, 1992, p. 236).

Desta maneira, para nós, a omissão da escrita não pode ser um fator discriminatório. Delimitar uma “pré-história” para civilizações que tiveram outro tipo de linguagem, é inadequado. É indispensável entender o contexto das terminologias: “pré-história”, “história”, “primitivo”, “civilizado” e “raça”, uma vez que, este trabalho trata também do reconhecimento das culturas indígenas, que há mais de 500 anos resistem culturalmente e lutam historicamente para continuar existindo, assim como, desenvolveram seus próprios instrumentos para transmitir e conservar conhecimentos ao longo do tempo.

2.5. A essencialidade do símbolo: Arquétipo, o elo com as antigas civilizações

Como destacado anteriormente, os símbolos representam formas de pensar e viver e são um elemento essencial no processo cultural de diversas populações ancestrais. Desta maneira, analisamos o símbolo Chakana e constatámos sua continuidade no tempo, mesmo quando sofre variações ou adaptações estéticas dependendo da cultura que o assimile. E por outro lado, fomos capazes de compreender que este símbolo milenar tem como conteúdo e ideia única o equilíbrio. Consolidando-se como um símbolo ordenador de conceitos, caraterizado pelo pensamento da vida em harmonia como o Cosmos[94].

No âmbito da psicologia, uma das teorias que abordam a respeito de símbolos coletivos resulta dos estudos do psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl G. Jung (2016). Jung estudou os símbolos coletivos do inconsciente por meio dos sonhos, destacando que os símbolos abrangem além do seu significado evidente, conteúdos internos. Em outras palavras, Jung trata da essência da filosofia do homem por meio dos símbolos. Segundo Jung: “O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. (JUNG, 2016, p. 18).

As representações que Jung retrata seriam símbolos coletivos manifestados de forma inconsciente nos sonhos, mas também, representados de forma artística por meio dos desenhos, pinturas, esculturas, entre outros exemplos estudados pelo psiquiatra. Conforme Jung: “Muitos

[94]Universo em seu todo.

artistas, filósofos e mesmo cientistas devem suas melhores ideias a inspirações nascidas de súbito do inconsciente". (JUNG, 2016, p. 42).

Desta forma, para o entendimento do conteúdo interno dos símbolos, Jung concebe o conceito psicológico de "arquétipo". Segundo Jung:

> (...) O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. (JUNG, 2016, p. 83).

Com tal característica, os arquétipos de Jung têm como principal finalidade, auxiliar no entendimento de conhecimentos do passado vividos por outras civilizações. Assim, os arquétipos, constituiriam a um elo com o passado, e tratariam de uma herança do espírito humano. Segundo Jung: "Essas associações "históricas" são o elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto". (JUNG, 2016, p. 53).

O mundo racional e o mundo do instinto retratado por Jung seriam relativos as sociedades "civilizadas" e "primitivas". O psiquiatra sustenta que as civilizações "primitivas" são mais próximas a um pensamento instintivo e regidas por um sentido "inconsciente" enquanto, as civilizações ocidentais seriam mais próximas a um pensamento racional e, portanto, orientadas por um sentido "consciente". No entanto, Jung afirma que a racionalidade do homem é uma aquisição recente e ainda em desenvolvimento. Conforme Jung: "A consciência é uma aquisição muito recente da natureza e ainda está num estágio "experimental". É frágil, sujeita a ameaças de perigos específicos e facilmente danificável". (JUNG, 2016, p. 23).

Ao se referir as sociedades primitivas, Jung enfatiza que tratariam de sociedades com um pensamento diferente ao nosso, não as igualando a sociedades atrasadas. Na realidade, Jung aponta que as sociedades "primitivas" estariam em condições mais favoráveis do que o homem da civilização atual, dado que, seriam mais próximos a compreensão de que a vida tem sentidos interiores que dão razão de existência ao ser humano. Ao fazer uma comparação de símbolos religiosos entre sociedades indígenas e sociedades modernas, Jung afirma:

> O papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem. Os índios pueblos acreditam que são filhos do Pai-Sol, e essa crença dá a suas vidas uma perspectiva (e um objetivo) que ultrapassa a sua limitada existência, abre-lhes espaço para um maior desdobramento das suas personalidades e permite-lhes uma vida plena como seres humanos. Esses índios encontram-se em condições bem mais favoráveis do que o homem da nossa civilização atual, que sabe que é – e permanecerá sendo – nada mais do que um

> pobre-diabo, cuja vida não tem nenhum sentido interior. É a consciência de que a vida tem uma significação mais ampla que eleva o homem além do simples mecanismo de ganhar e gastar. Se isso lhe falta, sente-se perdido e infeliz. (JUNG, 2016, p. 111).

Para nós, a necessidade de entendimento dos significados de um símbolo é importante, mas não tão fundamental como é entender a essência deles e porque eles estão ligados ao ser humano. Como afirma Jung o símbolo coletivo ou arquétipo é na realidade uma tendência instintiva, muito mais ligada ao entendimento do humano em relação ao seu mundo.

Assim sendo, é importante entender que o que os povos ameríndios simbolizaram nas suas manifestações artísticas, mostram de forma muito mais orgânica o que não podemos ver de forma visível e clara na nossa sociedade ocidental. Os conceitos de harmonia, reciprocidade e equilíbrio retratados na natureza e nas sociedades andinas no Capítulo I são um claro exemplo disso. Em concordância com Jung: "O homem primitivo era muito mais governado pelos instintos do que seu descendente, o homem "racional", que aprendeu a "controlar-se". (JUNG, 2016, p. 59).

Por outro lado, apesar da progressão do pensamento instintivo para o pensamento racional, Jung certifica que os instintos básicos não desaparecem. Estes instintos estariam apenas afastados da consciência, afirmando-se de maneira indireta por meio dos sonhos. De acordo com Jung:

> Não podemos nos permitir nenhuma ingenuidade no estudo dos sonhos. Eles têm sua origem em um espirito que não é bem humano, e sim um sopro da natureza – o espirito de uma deusa bela e generosa, mas também cruel. Se quisermos caracterizar esse espirito, vamos nos aproximar bem melhor dele na esfera das mitologias antigas e nas fabulas primitivas das florestas do que na consciência do homem moderno. (JUNG, 2016, p. 58).

Consequentemente, Jung sustenta que o processo de autoconhecimento do humano e sua transformação como ser integrado só é possível quando o consciente e inconsciente complementam um ao outro. Para Jung a dissociação do inconsciente e consciente diminui o grau de humanização do nosso mundo, causando um sentimento de isolamento em relação ao Cosmos, representado pela natureza. De acordo com Jung:

> O homem moderno não entende quanto o seu "racionalismo" (que lhe destruiu a capacidade de reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do "submundo" psíquico. Libertou-se das "superstições" (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas nesse processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isso, paga agora um alto preço em termo de desorientação e dissociação universais. (JUNG, 2016, p. 118).

Desta maneira, o psiquiatra alega que civilizações que tem mais envolvimento com seus símbolos são mais próximas a tradições morais e espirituais, que por sua vez, trazem sentido de vida a eles. Em outras palavras, ao perder a "identificação emocional inconsciente" com a natureza distanciamo-nos das conexões simbólicas com o mundo. Conforme Jung:

> Os antropólogos descreveram, muitas vezes, o que acontece a uma sociedade primitiva quando seus valores espirituais sofrem o impacto da civilização moderna. Sua gente perde o sentido da vida, sua organização social se desintegra e os próprios indivíduos entram em decadência moral. Encontramo-nos agora em condições idênticas. (JUNG, 2016, p. 119).

Desta forma, destacamos o uso do símbolo como uma forma de resistência cultural, que também pode ser reforçado por meio das práticas de resistência como são as manifestações artísticas, elementos fundamentais na reafirmação das raízes culturais. Para nós, o símbolo coletivo, tem a capacidade de preservar o elo entre as culturas ancestrais e as contemporâneas. Por conseguinte, a mensagem de equilíbrio e compreensão do mundo e natureza deixada pelas populações ancestrais, persiste através dos símbolos ao longo do tempo.

Conforme visto previamente, constatamos uma continuidade simbólica da Chakana nas diferentes culturas andinas no decorrer de diversos periodos históricos. Da mesma forma, entendemos o simbolo como um indicativo de resistência cultural que é capaz de transmitir conhecimentos e princípios em diferentes períodos da história. Assim, por meio do estudo bibliográfico e teórico revelaremos a possibilidade deste símbolo ainda continuar se manifestando formalmente em outras culturas após a queda do império Inca, no século XVI. Por conseguinte, pretendemos direcionar esta pesquisa para o território brasileiro, o qual compreende entre outras culturas da atualidade, a cultura Kadiwéu, que apresenta indícios de contato com povos andinos pré-colombianos por meio dos seus antepassados os Guaikuru.

3. EVIDÊNCIAS DE LIGAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS ENTRE OS POVOS ANDINOS E OS KADIWÉU

3.1. Queda do Império Inca e seus últimos contatos com outras civilizações: Chiriguano e Guaikuru

Conforme visto no Capítulo I, o Império Inca foi resultado de uma sucessão de sociedades andinas, tornamdo-se o maior e último império andino da América pré-colombiana. O reinado Inca manteve-se aproximadamente cem anos, mas seu fim mostrou-se pouco antes em uma profecia do último Inca, Huaina Cápac (ver Figura 85), no seu leito de morte, como relatado pelo cronista Inca Garcilaso de la Vega.

> Muitos anos atrás, por causa da revelação de Nosso Pai, o Sol, temos que, *depois de doze reis de seus filhos*, pessoas novas e desconhecidas chegarão a essas partes e ganharão e sujeitarão todos os nossos reinos e muitos outros ao seu império; eu suspeito que eles serão aqueles que sabemos que andaram na costa do nosso mar; serão pessoas ousadas, que em tudo terão vantagem. Também sabemos que o número dos doze incas é cumprido em mim. Os certifico que alguns anos depois que eu deixei vocês, essas novas pessoas virão e cumprirão o que Nosso Pai, o Sol, nos disse e ganharão nosso Império e serão senhores dele. Eu ordeno que os obedeçam e sirva como homens que o beneficiarão em tudo; que a lei deles será melhor que a nossa e as armas poderosas e invencíveis mais que a sua. Permaneçam em paz, que eu vou descansar com meu Pai, o Sol, que me chama. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 196, tradução nossa)[95].

Desta forma, em 1532, ocorre a ocupação espanhola (ver Figura 86), dando-se início ao processo de dominação europeia na América, caracterizada principalmente pelo exterminio da maior parte da população nativa. Este acontecimento tem como consequência a desestruturação do universo cultural amerindio que existia na América antes da invação europeia. A alteração das formas produtivas, a estrutura social e politica, o sistema cultural e moral, assim como, a cultura material, foram bruscamente alteradas e até mesmo extintas. Entretanto, os nativos não

[95]Muchos años ha que por revelación de Nuestro Padre el Sol tenemos que, *pasados doce Reyes de sus hijos*, vendrá gente nueva y no conocida en estas partes y ganará y sujetará a su imperio todos nuestros reinos y otros muchos; yo me sospecho que serán de los que sabemos que han andado por la costa de nuestro mar; será gente valerosa, que en todo os hará ventaja. Tambien sabemos que se cumple en mí el número de los doce Incas. Certificóos que pocos años después que yo me haya ido de vosotros, vendrá aquella gente nueva y cumplirá lo que Nuestro Padre el Sol nos ha dicho y ganará nuestro Imperio y serán señores de él. Yo os mando que les obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os harán ventaja; que su ley será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles más que las vuestra. Quedaos en paz, que yo me voy a descansar con mi Padre el Sol, que me llama. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 196).

presenciaram pacificamente a destruição do seu mundo pelos invasores europeios, isto comprova-se pela resistência armada e cultural dos povos indigenas pré-colombianos

Figura 85 - Huaina Cápac, Inca XII.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[96].

[96]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 86 - Conquista, aproximação de Pizzaro e Atahualpa, desenho de Guaman Poma de Ayala.



Fonte: Pedro Cieza de León, 1998, p. 202[97].

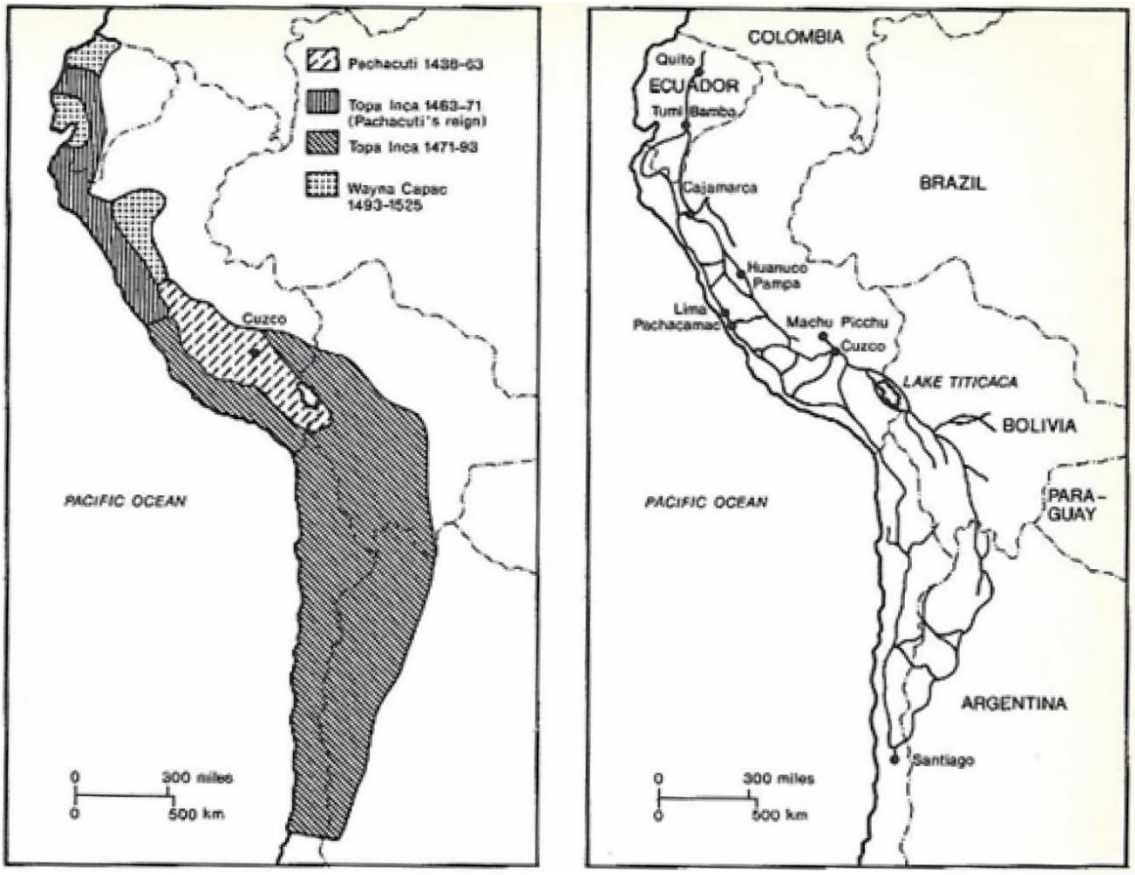
[97]CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The discovery and conquest of Peru: chronicles of the New World encounter*. Translated by Alexandra Parma Cook and Noble David Cook. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

Antes da existência das fronteiras e divisões territoriais internacionais que conhecemos, a maior parte da América do Sul era dominada por populações indígenas que se desenvolveram ao longo do tempo e não se limitaram as mesmas áreas territoriais da atualidade. Este fato nos permite entender a existência de vestígios de culturas ameríndias similares em países que hoje conhecemos como separados e distantes uns dos outros.

Desta forma, quando estudamos populações oriundas da América Latina, constatamos tradições, costumes e comportamentos muito próximos que nos levam a considerar diferenças culturais entre América do Sul e América do Norte e ao mesmo tempo, uma ligação entre países que hoje conhecemos como latino-americanos. Esta “ligação” cultural que vem desde antes do período da colonização europeia da América é o resultado de uma sucessão de civilizações nativas indígenas que se tornaram grandes e complexas populações e até impérios.

Como visto anteriormente, uma das principais civilizações pré-colombianas que existiram no continente americano foi a civilização Inca que se estendeu em países que conhecemos hoje como Colômbia, Equador, Peru, norte do Chile, Oeste da Bolívia e noroeste da Argentina. O império Inca obteve sua área máxima de expansão em 1525 (ver Figura 87), após um período aproximadamente de cem anos que se iniciou em 1438 quando o Inca Pachacuti - nono Sapa Inca e o primeiro Inca do Tawantinsuyu (Cusco) - governou este império (ver Figura 88).

Figura 87 - Mapas de Territórios do Império Inca. No lado, esquerdo, o desenvolvimento dos territórios do império Inca entre 1438 e 1525. No lado direito, mapa dos caminhos Inca.



Fonte: Moseley, 1993, p. 9[98].

[98]MOSELEY, Michael E. *The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru*. New York: Thames & Hudson, 1993.

Figura 88 - Pachacutec, Inca IX.

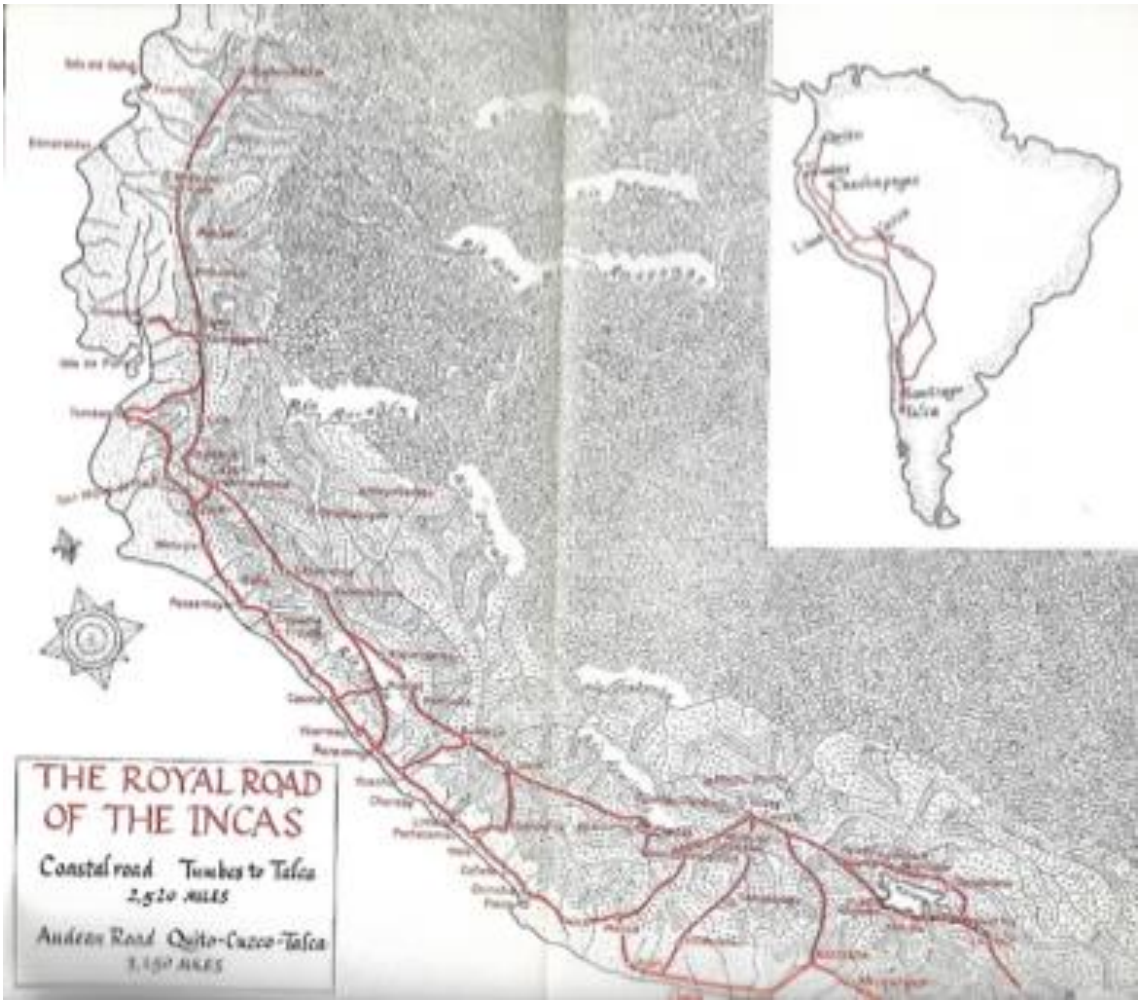


Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[99].

Outro aspecto a respeito da sua área de expansão é a ampla rede de caminhos conhecida popularmente como *Camino Real del Inca* também denominada como *Qhapaq Ñan*, em lingua *quéchua*. Este caminho pode ser apreciado na Figura 89. Estes caminhos envolviam parte dos territórios dos países atuais da Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Paraguai. No entanto, não é difícil encontrar novos e outros indícios deste império ter se manifestado em outros territórios.

[99]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Figura 89 - Mapa do Caminho Real dos Incas.



Fonte: Cieza de León, 1959[100].

Para citar alguns exemplos, temos o historiador peruano José Antonio del Busto (2006), que sustenta que durante o Império Inca, Túpac Yupanqui - décimo primeiro Inca (ver Figura 90) -, também conhecido como o Inca navegante - havia conquistado também território na Polinésia. Nesta área que compreende hoje entre outras ilhas, a Ilha de Páscoa, encontram-se os famosos Moais também conhecidos como Cabeças da Ilha de Páscoa - estátuas gigantescas de pedra – e o sítio arqueológico *Ahu Vinapu*, construido segundo Del Busto, com técnicas de construção similares a dos Incas de Cusco.

[100]CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The Incas*. Translated by Harriet de Onis. Norman, Oklahoma: University of Oklhoma Press, 1959.

Figura 90 - Tupac Yupanqui, Inca XI.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[101].

Da mesma forma, o explorador Noruegês, Thor Heyerdah (2013), que participou da expedição *Kon-tiki* em 1947 - expedição que buscava provar que as ilhas da Polinésia poderiam ter sido povoadas a partir da América do Sul - fez também um vasto trabalho sobre os *Moais*, destacando semelhanças culturais como deuses e lendas.

Uma coisa é certa, na governança de Inca Túpac Yupanqui, os Incas - que dominaram boa parte da América do Sul - desejavam alcançar novos territórios. Desta forma, o cronista Inca Garcilaso de la Vega, relata uma possível conquista na região interiorana:

> (...) O Inca Yupanqui gastou nesta visita mais de três anos, e tendo retornado à cidade e descansado de tão longo caminho, consultou com os de seu Conselho sobre fazer brava e dificultosa jornada, que era em direção ao Antis, ao leste de Cuzco, porque naquela parte atalhava os limites de seu Império a grande cordilheira da Serra Nevada, desejava atravessá-la e passar do outro lado por um algum dos rios que pelo lado do oeste passa por

[101]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

> ela, que pela altura da serra é impossível atravessá-la pela muita neve que tem e que perpetuamente cai. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 142, tradução nossa)[102].

Na concepção do Inca Garcilaso de la Vega, o termo "*Antis",* referia-se a região que limita ou é fronteira com o mundo amazônico. Assim, na atualidade, a floresta tropical amazônica, abrange boa parte do noroeste do Brasil, Colômbia, Peru e outros países da América do Sul. Efetivamente, nas crônicas de Garcilaso de la Vega relata-se a intenção de uma nova conquista. O Inca Yupanqui e seu império almejava conquistar mais uma população denominada por estes como a nação Chiriguana (ver Figura 91).

> Como o principal cuidado dos incas era conquistar novos reinos e províncias, tanto pela glória de expandir seu império quanto por recorrer à ambição e ganância de reinar, que é tão natural em homens poderosos, o Inca Yupanqui determinou, após de quatro anos depois de ter enviado o exército rio abaixo, como já foi dito, para fazer outra conquista, e foi a de uma grande província chamada Chirihuana, que fica em Antis, a leste das Charcas. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 146, tradução nossa)[103].

[102](...). Gasto el Inca Yupanqui en esta visita más de tres años, y habiéndose vuelto a la ciudad y descansado de tan largo camino , consultó con los de su Consejo sobre hacer una brava y dificultosa jornada, que era hacia los Antis, al oriente del Cuzco, porque como por aquella parte atajaba los términos de su Imperio la gran cordillera de la Sierra Nevada, deseada atravesarla y pasar de la otra parte por alguno de los ríos que de la parte del poniente pasan por ella al levante, que por lo alto de la sierra es imposible atravesarla por la mucha nieve que tiene y por la que perpetuamente le cae. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 142).

[103]Como el principal cuidado de los Incas fuese conquistar nuevos reinos y provincias, así por la gloria de ensanchar su Imperio como por acudir a la ambición y codicia de reinar, que tan natural es en los hombres poderosos, determinó el Inca Yupanqui, pasados cuatro años después de haber enviado el ejército por el río abajo, como se ha dicho, hacer otra conquista, y fue la de una grande provincia llamada Chirihuana, que está en los Antis, al levante de los Charcas. (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 146).

Figura 91 - Indígena Chiriguano, Região do Chaco, 1908 – 1909.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[104].

Os Chiriguanos – apelidados desta forma pelos Incas - localizavam-se na região do Chaco, muito próximos às montanhas andinas e ao território da população Charcas, um povo pertencente ao império Inca. Para o historiador Jorge Echazú Alvarado (2003), os indígenas que migraram à região do Chaco eram da etnia Tupi-Guarani. Este grupo teria migrado a a partir do Brasil, motivados pelo mito da "terra sem males".

[104]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Os Incas chamavam de “Chiriguanos” as populações “bárbaras” que viviam junto às fronteiras do Império Inca, mas não se submetiam a eles. Esta palavra possivelmente originaria da lingua quechua, *chirichikuq,* significa segundo o dicionário da *Academia Mayor De La Lengua Quechua*, “que sente frio ou suporta o frio”.

Sabesse que os Chiriguanos residiram no sul da Bolívia, nos vales mais afastados do Andes, em direção a região do Chaco. A região do Chaco, é uma das principais regiões geográficas da América do Sul e inclui partes dos territórios da Bolívia, Paraguai, Argentina, e Brasil. O nome desta área deriva do termo "*chaku*", uma palavra da língua *quéchua*. Segundo o dicionário da *Academia Mayor De La Lengua Quechua*, Chaku significa: “Cerca de pessoas aos animais de caça, para aprender-los vivos”. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, p. 23, tradução nossa)[105]. Em outras palavras, significa território de caça. Igualmente, para Berta Ribeiro:

> Sinônimo de pantanal, a palavra *chaco*, de origem quéchua, significa campo de caça. O Chaco compreende extensas campinas de pastagens naturais no sudoeste do Brasil, Paraguai, Bolívia e Argentina. Nessa região, inúmeras tribos estabeleceram relações simbióticas entre si, há séculos. Cada uma delas dividia-se em subtribos e estas em bandos, com chefia própria. (RIBEIRO, B., 1989, p. 39).

Respeito a suas origens, Saignes sustenta uma mestisagem por meio de uma construção histórica, que pode ter como início a área das planícies paraguaio-brasileiras.

> Os Chiriguano não correspondem exatamente à situação comum dos povos indígenas do Novo Mundo: eles não tinham território próprio ou identidade homogênea. São migrantes mestiços que chegaram aos Andes bolivianos das planícies paraguaio-brasileiras ao mesmo tempo que os ibéricos, ou seja, são tão conquistadores quanto eles. Em outras palavras, a identidade coletiva e o desenvolvimento cultural desses invasores mestiçados correspondem, parte por parte, a uma construção histórica. (SAIGNES, 2007, p. 31, tradução nossa).[106]

Por outro lado, sabemos que os “Chiriguanos” pertenciam a etnia Guarani , uma nação que habitava nos territórios que conhecemos hoje como Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina. Para

---

[105]Rodeo entre muchas personas a los animales de caza, para aprehenderlos vivos. (ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, p. 23)

[106]Los chiriguano no corresponden exactamente a la situación común de los pueblos indígenas de Nuevo Mundo: no tenían territorio proprio ni identidad homogénea. Son migrantes mestizaos que llegaron a los Andes bolivianos desde las llanuras paraguayo-brasileñas al mismo tiempo que los ibéricos, es decir, son tan conquistadores como ellos. Dicho de otro modo, la identidad colectiva y el desarrollo cultural de estos invasores amestizados corresponden de parte a parte a una construcción histórica. (SAIGNES, 2007, p. 31).

Combès e Villar, apesar da natureza mestiça que representa os Chiriguano, estes são identificados como Guarani, uma vez que este grupo era maioritariamente dominado por esta etnia.

> Todos concordam que os Chiriguano são uma etnia “essencialmente” mestiça. Nasceram no Chaco ocidental devido ao encontro de dois grupos ameríndios: os Chané, de origem arawak, e os Guarani, chegados em épocas pré-hispânicas ao pé do monte andino desde o Paraguai e o Brasil. Menos numerosos que os Chané, os Guarani, contudo, os dominaram politicamente, impuseram-lhes sua língua e sua cultura e se misturaram com eles. (COMBÈS; VILLAR, 2007, p. 42).

Desta maneira, sua ampla população se encontra dividida em diversos subgrupos étnicos que são diferenciados individualmente pelas suas variações linguísticas, organização social, e pela maneira como manifestam sua cultura, assim como, a forma de praticar a religião. A palavra “Guarani” deriva de *Guariní*, que de acordo com o Dicionário Tupi (antigo) – Português de Moacyr Ribeiro de Carvalho significa, “guerreiro”. No entanto, este grupo de Guaranis, nomeados como “Chiriguanos”, autodenominava-se como *Avá*, palavra Guarani que segundo o Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá da Sociedade Internacional de Linguística significa, “homem”.

Como mencionado, a nação Chiriguana, emigrou até o sopé oriental dos Andes na busca pela "Terra sem males". Na cosmovisão Guarani, a “terra sem males”, faz alusão a uma terra ideal, onde não existe maldade, guerra ou fome. Nas palavras do antropólogo suíço Alfred Métraux: “Nesse lugar, as plantas nascem por si próprias, corre o mel em abundância e todos os que a alcançam usufruem a felicidade”. (METRAUX, 1979, p. 177).

O antropólogo e etnólogo Sueco-Finlandês Nordenskiold (1917), aponta um confronto entre Incas e Chiriguanos no início do século XVI, no período do reinado de Huayna Cápac, filho sucessor do Inca Túpac Yupanqui. Este encontro teria ligação a expedição de Aleixo Garcia. Nordenskiold, relata que após o naufrágio da expedição do Rio da Prata comandada por Juan Díaz de Solís em 1516, em Santa Catarina, Aleixo Garcia e outros sobreviventes foram capturados pelos indígenas Guaranis-Carijós. Desta forma, Garcia passou a conviver 8 anos com os nativos. Neste local tomou conhecimento de grandes riquezas no interior do continente sul americano, por meio das histórias contadas pelos nativos a respeito de um território denominado como a “Terra sem males", que já teria sido trilhado previamente.

Motivado pelos relatos dos nativos, Aleixo Garcia empreendeu sua própria expedição por volta de 1524, junto com alguns náufragos e centenas de indígenas da região de Santa Catarina, seguindo uma rede de trilhas indígenas que ligava o litoral brasileiro ao rio Paraguai. A jornalista

brasileira Rosana Bond (1996) afirma que o caminho seguido por Aleixo Garcia é um dos ramais do Peabiru, um caminho que ligava os Andes ao Oceano Atlântico. Os Guaranis conheciam a trilha e sabiam como ir e como voltar, por isto também se estuda a possibilidade da trilha ter origem Guarani, uma vez que, o caminho tinha diversas ramificações utilizadas por estes (ver Figura 92).

Os Guarani conheciam a trilha e se deslocavam pelas diversas partes do seu território, mantendo relações com tribos confederadas. Segundo Bond: "(...) até 1522, o Caminho de Peabiru era só utilizado pelos indígenas. Mas menos de oito anos depois, o Peabiru começou a trazer o sofrimento para as populações indígenas do Paraná e do Paraguai. Por ele, chegaram os brancos". (BOND, 1996. p. 73).

Após uma longa viagem, Aleixo Garcia e seus aliados indígenas chegaram ao sopé oriental dos Andes, próximo ao território Charca do império Inca (ver Figura 93). Similarmente, Sarmiento de Gamboa relata a chegada do "Chiriguanos", que ao entrar nos Andes, atacaram os Charcas e tomaram sua fortaleza. No entanto, os Incas e os Chiriguano travaram vários combates sem vitória de nenhum dos lados.

> Enquanto Huayna Ccapac estava ocupado com a guerra dos Cayambis, os Chirihuanas, que formam uma nação da floresta, nus e comedores de carne humana, para os quais têm um matadouro público, unindo-se e, saindo de sua densa floresta, entraram o território de Charcas, que havia sido conquistado pelos Incas do Peru. Eles atacaram a fortaleza de Cuszo-tuyo, onde o Inca tinha uma grande guarnição de fronteira para defender o país contra eles. (SARMIENTO DE GAMBOA, 2000, p. 142, tradução nossa)[107].

[107]While Huayna Ccapac was occupied with this war of the Cayambis, the Chirihuanas, who form a nation of the forest, naked and eaters of human flesh, for which they have a public slaughterhouse, uniting, and, coming forth from their dense forest, entered the territory of Charcas, which had been conquered by the Incas of Peru. They attacked the fortress of Cuszo-tuyo, where the Inca had a large frontier garrison to defend the country against them. (SARMIENTO DE GAMBOA, 2000, p. 142).

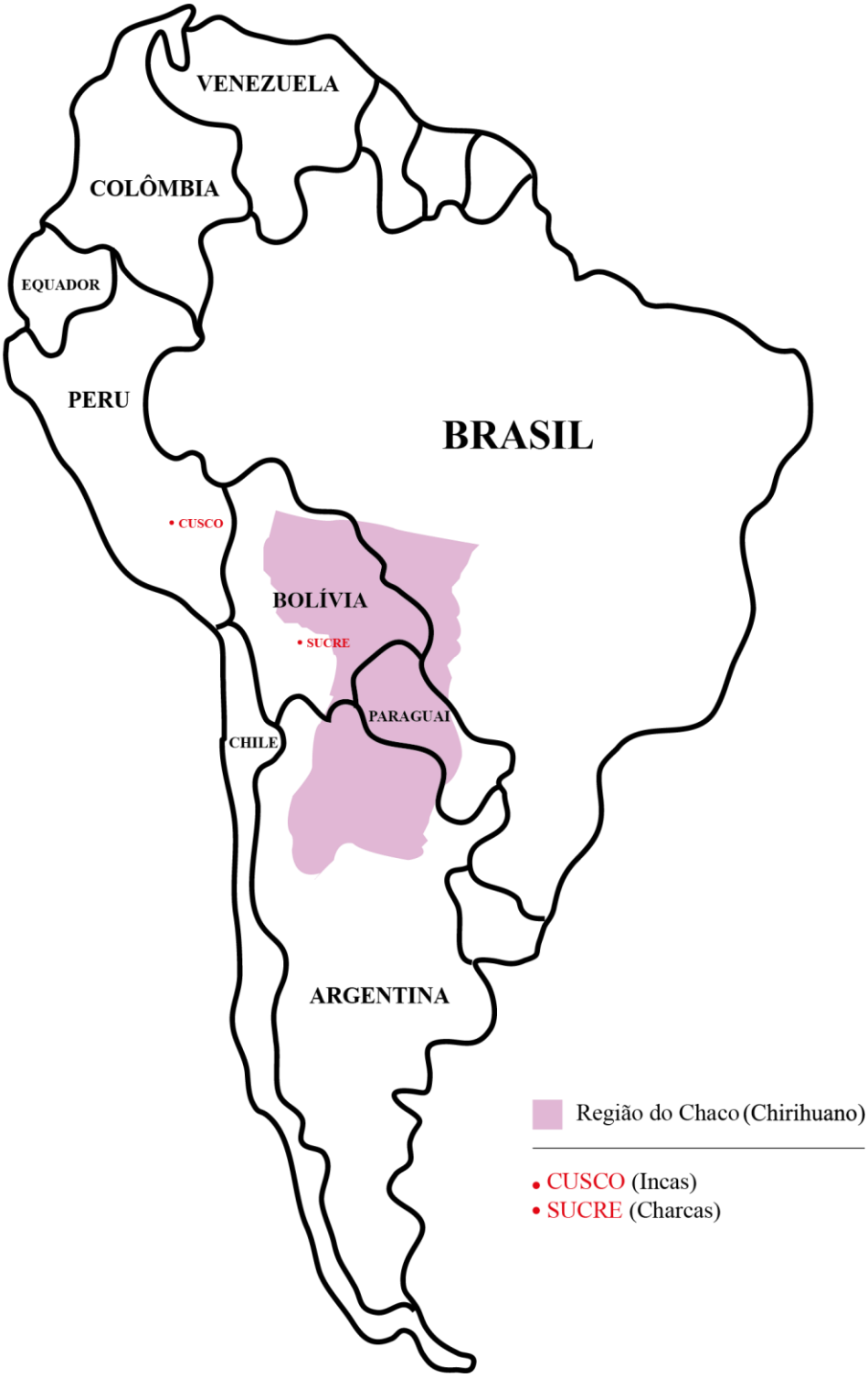
Figura 92 - Mapa de Trilha do caminho de Peabiru.



Fonte: Esboço do Caminho de Peabiru na América do Sul. Adaptado de BOND & FINCO (2004). Organizado por Ana Paula Colavite, 2009, p. 89[108].

[108]COLAVITE, Ana Paula; BARROS, Mirian Vizintim Fernandes. Geoprocessamento Aplicado a estudos do Caminho de Peabiru. *Revista da ANPEGE*, v. 5, p. 86-105, 2009.
Disponível em:http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6590/3590. Acesso em: 22 mar. de 2020.

Figura 93 - Mapa de proximidade geográfica entre os territórios Inca, Charca e Chiriguano.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[109].

[109]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

Dando continuidade ao relato de Nordenskiold (1917), Aleixo Garcia e seus seguidores retiraram-se do confronto levando algumas riquezas e metais consigo. Desta maneira, a expedição retorna ao Paraguai onde foram assassinados. Após este acontecimento vários indígenas regressaram a área do Chaco como conta Nordenskiold: “Depois disso, um grande número de índios deixou essas partes e se dirigiu aos territórios onde Aleixo Garcia estivera”. (NORDENSKIOLD, 1917, p. 105, tradução nossa)[110].

Apesar do avanço Inca não ter se consolidado no território Chiriguano, o contato entre ambas culturas propicio a incorporação de práticas e tradições Incas dentro da cultura Chiriguano. Como destaca Garcilaso de la Vega: "Da pouca conversa e doutrina que os Chirihuanas poderiam ter tido desde a jornada passada dos incas, eles perderam parte de sua desumanidade, porque é sabido que desde então eles não comem o falecido como costumavam fazer". (GARCILASO DE LA VEGA, 2009, p. 148, tradução nossa)[111]. (ver Figuras 94 e 95). Da mesma forma, outro aspecto que o cronista aponta: "Também aprenderam os Chirihuanas dos Inca a construir casas para sua moradia, não particulares, mas em comum". (GARCILASO DE A VEGA, 2009, p. 148, tradução nossa)[112] (ver Figuras 96 e 97).

Para nós, os contatos culturais entre civilizações podem indicar ou uma integração ou uma sucessão. No entanto, mesmo que umas culturas assimilem novas práticas de outras, destacamos que elas são singulares e exclusivas e suas fusões devem ser respeitadas como características próprias.

[110]After this a great number of Indians left these parts and betook themselves to the territories where Alejo Garcia had been. (NORDENSKIOLD, 1917, p. 105).

[111]De la poca conversación y doctrina que de la jornada pasada de los Incas pudieron tener los Chirihuanas, perdieron parte de su inhumanidad, porque se sabe que desde entonces no comen a sus difuntos como solían. (GARCILASO DE A VEGA, 2009, p. 148).

[112]También aprendieron los Chirihuanas de los Incas a hacer casas para su morada, no particulares sino en común. (GARCILASO DE A VEGA, 2009, p. 148).

Figura 94 - Enterro e túmulo Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[113].

[113]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 95 - Túmulo Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[114].

Figura 96 - Moradias coletivas Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX.



Fonte: Museu Etnológico deBerlim – Acervo digital[115].

[114]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.
[115]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 97 - Moradia coletiva Chiriguano, Região do Chaco, séc. XX.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[116].

Por outro lado, o cronista paraguaio, Ruy Díaz de Guzmán (1836) afirma que por meio da expedição de Aleixo Garcia, os Chiriguanos adentraram no império Inca – por meio do território de Charcas - quase ao mesmo tempo ou pouco antes, dos espanhóis. Contudo, pouco se sabe a respeito da continuação e descendência destes indígenas guerreiros que de maneira alguma foram vencidos pelos Incas. Não obstante, um indício de filiação deste povo pode ter sido os indígenas Chané, como afirma Nordenskiold:

[116]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

> Hernandez conta ainda que Cabeza de Vaca conheceu os índios Chané que Garcia trouxera com ele do interior. Esses índios, diz ele, haviam casado com mulheres em seu novo país, no Rio Paraguai. Um grande número de índios Chané veio se encontrar com o governador (ou seja, Cabeza de Vaca), dizendo que eles estavam bem dispostos aos cristãos porque Garcia os havia tratado bem quando os tirou de seu país. Alguns deles tinham colares e outros objetos dados por Garcia. Cabeza de Vaca questionou os índios Chané no interior do país e seus habitantes. O chefe dos índios Chane, um homem de cerca de cinquenta anos, respondeu que quando Garcia os trouxe para lá, eles passaram pelo território de Maya. Eles chegaram aos Guaranis, que mataram quase todos os índios de Garcia. No entanto, o chefe e outros membros de sua tribo conseguiram escapar pelo rio Paraguai até as aldeias dos índios Sacoci, onde foram bem recebidos. Eles não se atreveram a voltar pelo caminho da jornada externa, para que os índios Guarani não os atacassem e os matassem. (NORDENSKIOLD, 1917, p. 110-111, tradução nossa)[117].

Os indígenas Chané, também conhecidos como Guanás, Chané-Guaná ou isocenhos e em espanhol, *izoceños* ou *isoseños* (ver Figuras 98, 99 e 100) são retratados por Nordenskiold, que descreve uma relação de vassalagem entre os Chané e os Chiriguano:

> Os Chiriguanos falam com muito desprezo dos Chanés, a quem chamam tapuy ou tapii, o que, segundo Corrado, significa que são derivados de algo que foi comprado. Segundo o mesmo autor, eles também os chamam de chirámui chiyari (= minha escrava, minha escrava), enquanto um Chané se dirige a um Chiriguano como cheya (= meu mestre). Eu mesmo ouvi Chiriguanos, com desprezo, chamar os índios Chane de cuñareta (= mulheres). (NORDENSKIOLD, 1917, p. 120, tradução nossa)[118].

[117]Hernandez relates furthermore that Cabeza de Vaca met Chané Indians whom Garcia had brought with him from the interior. These Indians, he says, had taken wives in their new country, on the Rio Paraguay. A large number of Chané Indians came to meet the governor (i. e. Cabeza de Vaca), saying that they were well disposed to the Christians because Garcia had treated them well when he took them from their country. Some of them had necklaces and other objects given them by Garcia. Cabeza de Vaca questioned the Chané Indians on the interior of the country and its inhabitants. The chieftain of the Chane Indians, a man of about fifty, answered that when Garcia brought them there they passed through the territory of Maya. They then came to the Guaranis, who killed nearly all Garcia's Indians. However, the chieftain and others of his tribe had succeeded in escaping up the Rio Paraguay to the villages of the Sacoci Indians, where they had been well received. They had not dared to return by the road of the outward journey, lest the Guarani Indians should attack and kill them. (NORDENSKIOLD, 1917, p. 110-111).

[118]The Chiriguanos speak very contemptuously of the Chanés, whom they call *tapuy* or *tapii*, which, according to Corrado, means that they are derived from something that has been bought. According to the same author they also call them *chirámui chiyari* (= my slave, my female slave), while a Chané addresses a Chiriguano as *cheya* (= my master). I have myself heard Chiriguanos contemptuously call the Chane Indians *cuñareta* (= women). (NORDENSKIOLD, 1917, p. 120).

Figura 98 - Indígena Chané, Região do Chaco, 1908 – 1909.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[119].

[119]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

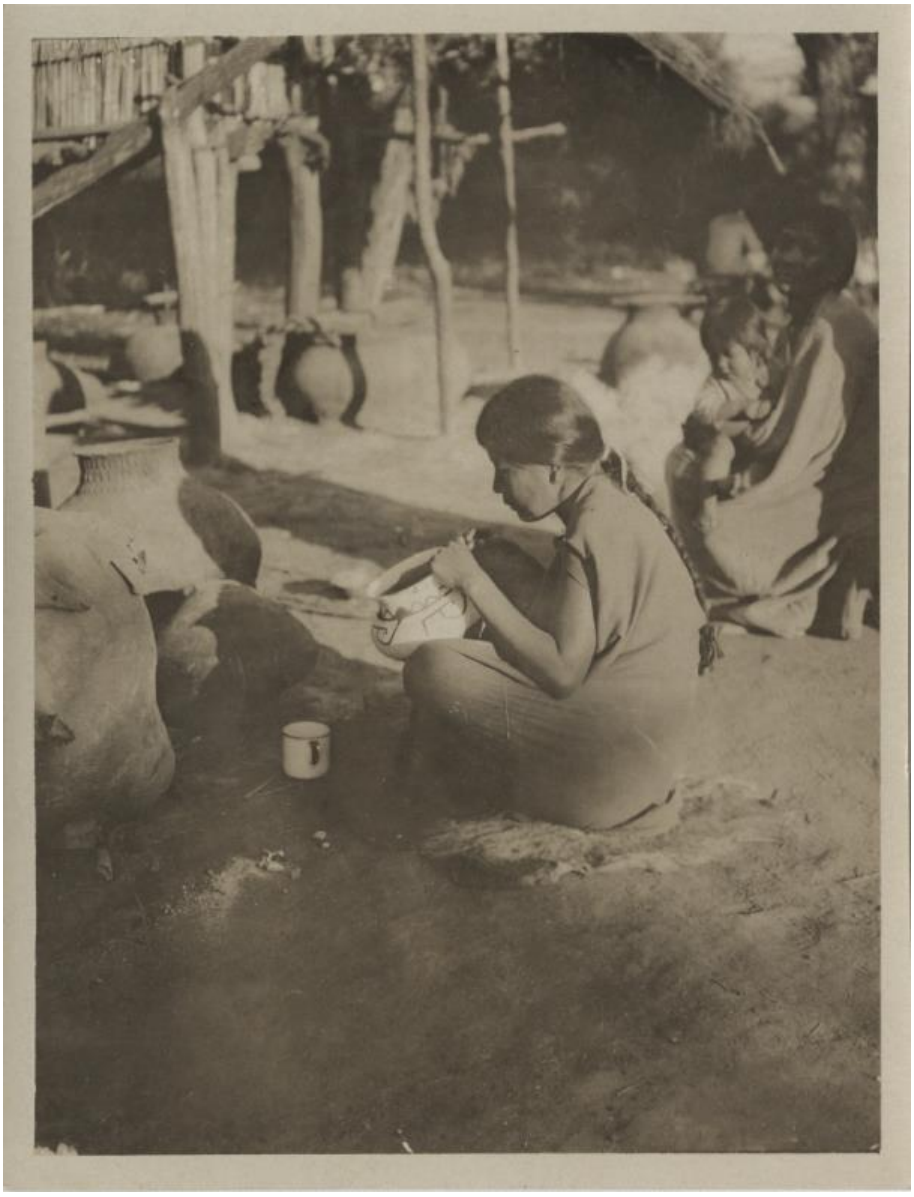
Figura 99 - Indígena Chané, Região do Chaco, 1908 – 1909.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[120].

[120]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 100 - Indígena Chané pintando uma panela de barro, Região do Chaco, 1908 – 1909.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[121].

Como retratado por Nordenskiold (1917), existia uma relação de vassalagem entre os Chiriguano e Chané. Semelhantemente, Darcy Ribeiro (1980) discorre sobre uma inter-relação entre os Guaikurú e os Chané-Guaná. Conforme Ribeiro: “Sua história conta que eles lutaram com todos os povos que apareceram no caminho, sejam eles índios ou não, talvez com a única exceção

[121]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

dos agricultores de Chané-Guaná, com os quais, desde o Chaco tinham se associado, estabelecendo uma complexa relação inter-tribal". (RIBEIRO, 1980, p. 42)[122].

Também relativo ao vínculo de vassalagem entre Guaná e Guaikuru, Boggiani (1975) afirmava que esta espécie de simbiose se justificava pela força da "personalidade cultural" dos Guaikuru, que guardavam na sua memória que seus antepassados tinham tido contato próximo com a cultura andina.

> (...). Se bem que às vêzes certos Guaná se agregassem espontâneamente aos Guaicuru como peões, êste fato não levava os Guaicuru a sobrepor-se como camada social aos Guaná que haviam ficado nas suas aldeias. A precariedade do estado de dependência dos Guaná é provada pelo fato de, mais tarde, com a crescente decadência política dos Guaicuru, afrouxarem eles a simbiose, até por fim abandoná-la completamente. A causa dessa conservação de si mesmo estava, seguramente, na força de sua "personalidade cultural". Provàvelmente, seus antepassados tinham outrora estado em contato quase imediato com a cultura andina, atravessando depois o Chaco boreal onde, como intermediário cultural, desempenharam papel tão importante quanto o desempenhado, desde a costa do norte do continente até o rio Paraguai, por outras tribos aruak que divulgaram, nesse grande caminho, a arte da cerâmica na América do Sul. (BOGGIANI, 1975, p. 24).

Por outro lado, fazendo referência aos apontamentos do Padre Pedro Lozano - misioneiro jesuita e um dos mais antigos historiadores do Chaco - Boggiani descreve uma divisão de três hordas Guaikuru, que teriam relação com os pontos cardeais em que era localizado o seu território. O primeiro grupo *Codollate* ou *Taquiyiquì*, representando o Sul; o segundo grupo, *Guaycurutis* ou *Nupinyiqui*, caracterizando o Oeste; e o terceiro grupo, *Guaycurus guazús* ou *Epiquayiqui*, que corresponderia ao Norte. Nesta terceira horda, apontam-se relações entre os Mbayá, Guanas e Chiriguano.

> A terceira horda, mais numerosa, seria aquela dos *Guaycurus guazús*, dos Espanhóis, chamada na própria linguagem *Epiquayiqui*, que equivaleria à gente do Norte. Esta última nutriria um ódio implacável contra a nação espanhola, a quem teria feito guerra continuamente Estaria longe de Assunção cêrca de cem léguas e seria vista ordinariamente no país do Mbayá e dos Guaná, que confinava com a dos Chiriguano e que, depois de ter sido avassalados pelos *Guaycurús Guazús* teriam contraído matrimonio com êstes. (BOGGIANI, 1975, p. 250).

[122]Su historia cuenta que guerreaban con todos los pueblos que apareciesen en su camino, fuesen indios o no, quizá con la única excepción del pueblo agricultor de los chané-guaná, con los que, desde el Chaco se habían asociado, estableciendo una compleja relación intertribal. (RIBEIRO, 1980, p. 42).

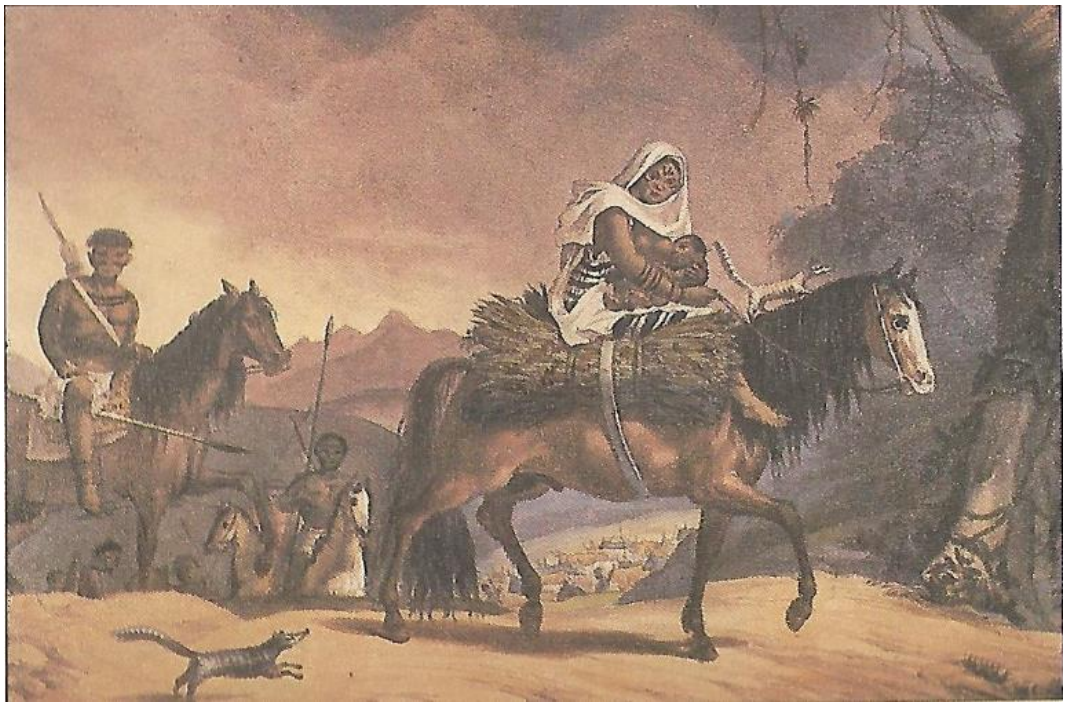
Os Guaikurú também denominados como Mbayá-Guaicurú (ver Figuras 101 e 102) , eram conhecidos por serem uma étnia guerreira que dominou o cavalo. Fugindo da colonização europeia no início do século XV, partiram da região norte do Paraguai para o território brasileiro, instalamdo-se no estado de Mato Grosso do Sul. Antes deste acontecimento sabe-se que os nativos habitavam a região do Chaco. Por outro lado, respeito as suas relações com outros grupos étnicos, Herberts (1998) afirma que os Guaikurús caracterizavam-se pelas relações de hostilidade com os grupos vizinhos.

> As relações dos Guaicurú no Chaco, mesmo enquanto pedestres, eram caracterizadas por relações de hostilidade com os grupos vizinhos, em busca da posse do meio de subsistência e do aproveitamento dos recursos naturais. Mesmo fracionados em várias tribos "mantenían la costumbre de convites interparciales y de convocatorias guerreras para imponerse a las tribus vecinas, alardeando de su invencibilidad". (SUSNIK, 1987, p. 89 apud HERBERTS, 1998, p. 23).

Desta forma, como visto em Ribeiro (1980) os Guaikurú efetivamente mantinham uma relação de vassalagem com o grupo Guaná ou Chané, assim como, os Chiriguano. Estes destinavam parte de sua produção agrícola aos Guaikurú, como explica Herberts:

> Os Mbayá ao norte tinham os cultivadores Chané como vizinhos. Os Chané, diante dos constantes ataques e roubos, se submeteram aos Mbayá através da vassalagem, recebendo como vassalos a denominação de "Niyololas". Tratava-se de uma situação particular: a subjugação de um grupo nômade eqüestre sobre um sedentário cultivador. (HERBERTS, 1998, p. 34).

Figura 101 - Aquarela de J. B. Debret, Tribo Guaicuru em busca de novos pastos, 1834.



Fonte: Siqueira, 1992. p. 105.

Figura 102 - Aquarela de J. B. Debret, Carga de Cavalaria Guaicuru, 1834.



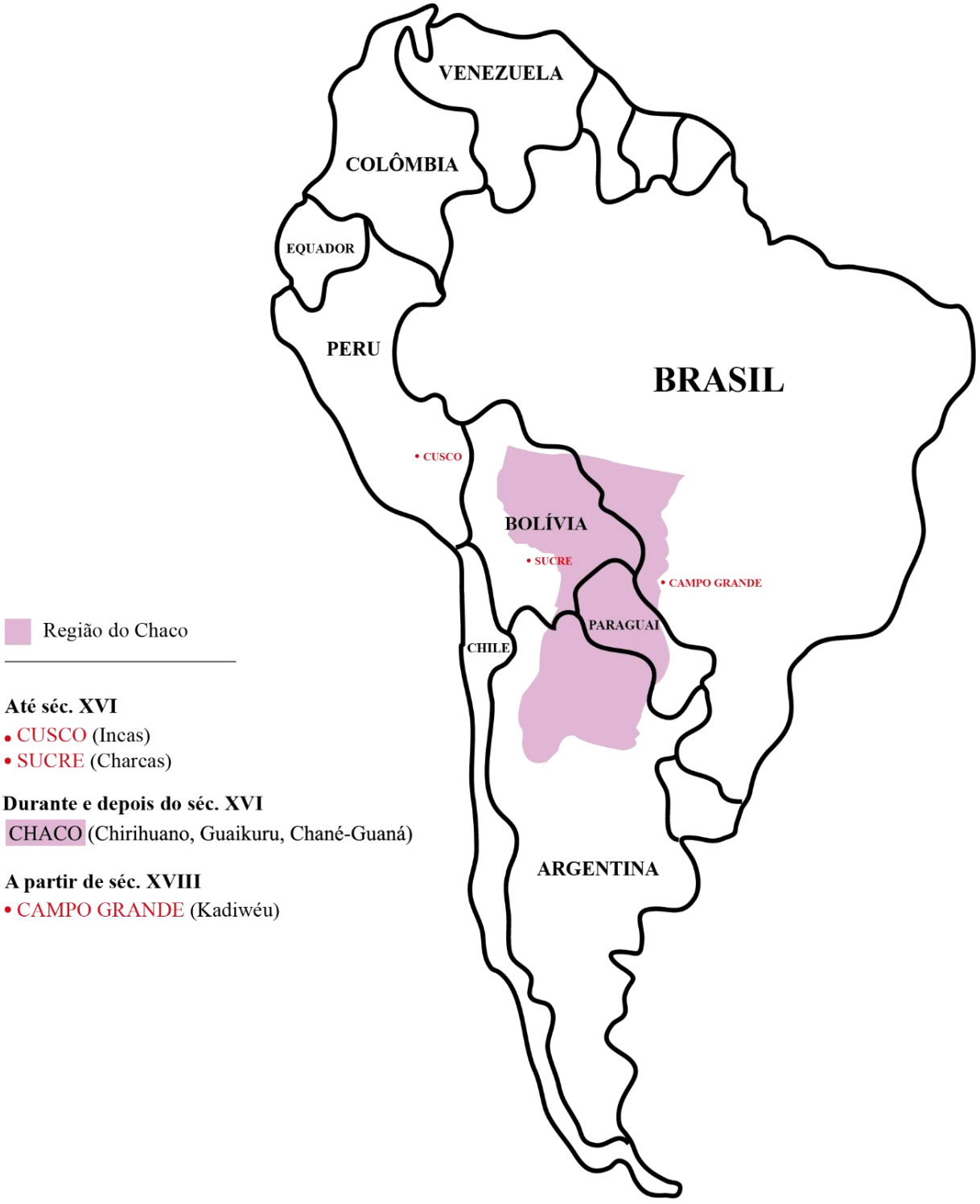
Fonte: Siqueira, 1992. p. 108.

Conforme apontado anteriormente, os Guaikurú eram conhecidos como indígenas guerreiros e procediam da região do Chaco. Notemos que, como mencionado antes, o território do Chaco foi local para diversos confrontos e migrações de grupos denominados pelos Incas como, “Chiriguanos”. Similarmente, estes acontecimentos sucedem paralelamente, pouco antes ou ao mesmo tempo que, a colonização europeia na América do Sul. Para nós, encontram-se alguns pontos de congruência em ambos cenários, como é a concordância geográfica e cronológica. Portanto, indagaremos na probabilidade dos Chiriguano e os Guaikurú terem pertencido ao mesmo grupo. Respeito a datação dos indígenas Guaikuru, não é possivel definir uma cronologia exata mas sabe-se que desde o século XVI já erá possivel observar o grupo por meio dos registros e expedições daquela época, como apontado por Siqueira:

> Desde o século XVI predomina na documentação histórica a referência aos “Guaikuru”, que se impuseram através de sua conduta belicosa e guerreira nas relações intertribais e interétnicas, constituindo-se num fator importante e permanente no processo sócio-econômico da região chaquena. (SIQUEIRA JÚNIOR, 1992, p. 105).

Desta forma, elaboramos um mapa estilizado para vizualizar as regiões mencionadas e suas proximidades geográficas, como são: o território Inca e Charcas, que ocupavam os países do Perú e Bolívia (até século XVI); a região do Chaco, com as populações Chiriguano, Guaikuru e Chané-Guaná (durante e depois do séc. XVI); e parte do território brasileiro, no Estado de Mato Grosso do Sul com os Kadiwéu (a partir do século XVIII). (Ver Figura 103).

Figura 103 - Mapa de proximidade geográfica entre os territórios Inca, Charca, Chiriguano, Guaikuru, Chané-Guaná e Kadiwéu.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[123].

[123]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

3.2. Os Kadiwéu e sua herança cultural Guaikuru através de suas simbologias

Conforme descrito previamente, os Guaikuru, conhecidos também como “indios cavaleiros” destacavam-se na qualidade de “guerreiros”. Provenientes da região do Chaco, os aguerridos Guaikuru defenderam vorazmente suas terras da invasão européia. Assim, Visconde de Taunay descreve a personalidade Guaikuru:

> Os *guaycurús*, homens em extremo vigorosos, têm feições brutaes e grosseiras; estatura maior que meiã, avantajada, ás vezes, de modo fora do commum. O capitão Lapagates, chefe de uma aldêa de cadiuéos, a quem vimos no Tabôco, era um typo imponente, de rosto expressivo e olhar intelligente. Mostrava no trato bondosa amenidade que muito caracterisava aquelle heroe do forte Olympo. (VISCONDE DE TAUNAY, 1931, p. 19).

Fazendo jus a sua denominação guerreira, os Guaikuru lutaram na Guerra do Paraguai do lado brasileiro na segunda metade do século XIX. Entretanto, este acontecimento teve como consequência a perda gradativa de sua população. Entre os remanescentes atuais dos Mbayá-Guaikuru, podemos citar os Kadiwéu da Reserva Indígena da Bodoquena, no estado do Mato Grosso do Sul (ver Figuras 104, 105 e 106).

Os Kadiwéu de fato fixaram-se definitivamente em terras brasileiras no século XVIII, descrita por Boggiani (1975) como a época auge de desenvolvimento político e social deste grupo indígena. Assim, nesta mesma época, Darcy Ribeiro aponta o deslocamento dos Guaikuru à localização atual no Mato Grosso do Sul.

> Os Kadiwéu constituem uma das diversas hordas Mbayá-Guaikuru que começaram a fixar-se definitivamente à margem esquerda do Rio Paraguai, próximo ao local onde se encontram hoje, nos fins do século XVIII. No decorrer dos últimos séculos foram-se reduzindo até constituírem um só grupo, impedido de fazer a guerra e tendo de acomodar-se aos meios de vida aprovados pelos seus vizinhos neobrasileiros. (RIBEIRO, 1980, p. 21).

Entre as diversas heranças culturais transmitidas dos Guaikuru para os Kadiwéu - através do processo de socialização entre gerações - é possivel identificar sua influência na complexa pintura corporal e facial dos Kadiwéu. No entanto, na atualidade este tipo de ornamentação corporal é cada vez menos constante. De acordo com o pesquisador Vidal: “Sabemos que os Kadiwéu não usam mais (ou muito pouco) a complicada e belíssima pintura facial (LÉVI-STRAUSS, 1995), transferindo sua arte gráfica, antigamente aplicada sobre o corpo, ao suporte cerâmica e ao papel”. (VIDAL, 2017, p. 205). Do mesmo modo, Ribeiro afirma que a pintura

corporal Kadiwéu reune uma série de elementos geométricos, os mesmos, expressados igualmente na sua cerâmica (ver Figuras 107, 108, 109 e 110).

> A ornamentação da cerâmica é, portanto, outro campo de aplicação dos padrões de desenho desenvolvidos originalmente para a pintura de corpo, naturalmente adaptados às particularidades de uma técnica diferente, mas essencialmente os mesmos: geométricos, abstratos, com grande riqueza de ritmo e simetria. (RIBEIRO, 1980, p. 295).

Figura 104 - Indígena Kadiwéu montado a cavalo. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografia de Harald Schultz.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[124].

[124]Tainacan Museu do Índio – FUNAI. Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: jan. 2020.

Figura 105 - Indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Harald Schultz.



Fonte: Compilação da autora, 2020[125].

[125]Colagem elaborada pela autora com fotos do Acervo Digital Tainacan Museu do Índio – FUNAI. Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Figura 106 - Indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1947; fotografia de Darcy Ribeiro.



Fonte: Compilação da autora, 2020[126].

[126]Colagem elaborada pela autora com fotos do Acervo Digital Tainacan Museu do Índio – FUNAI. Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Figura 107 - Indígena Kadiwéu com pintura corporal e facial. Mato Grosso do Sul, 1896 – 1901; fotografia de Guido Boggiani.



Fonte: Compilação da autora, 2020[127].

[127]Colagem elaborada pela autora com fotos do Acervo Digital do Museu Etnológico de Berlim. Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 108 - Indígena Kadiwéu com pintura facial. Mato Grosso do Sul, 1896 – 1901; fotografia de Guido Boggiani.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[128].

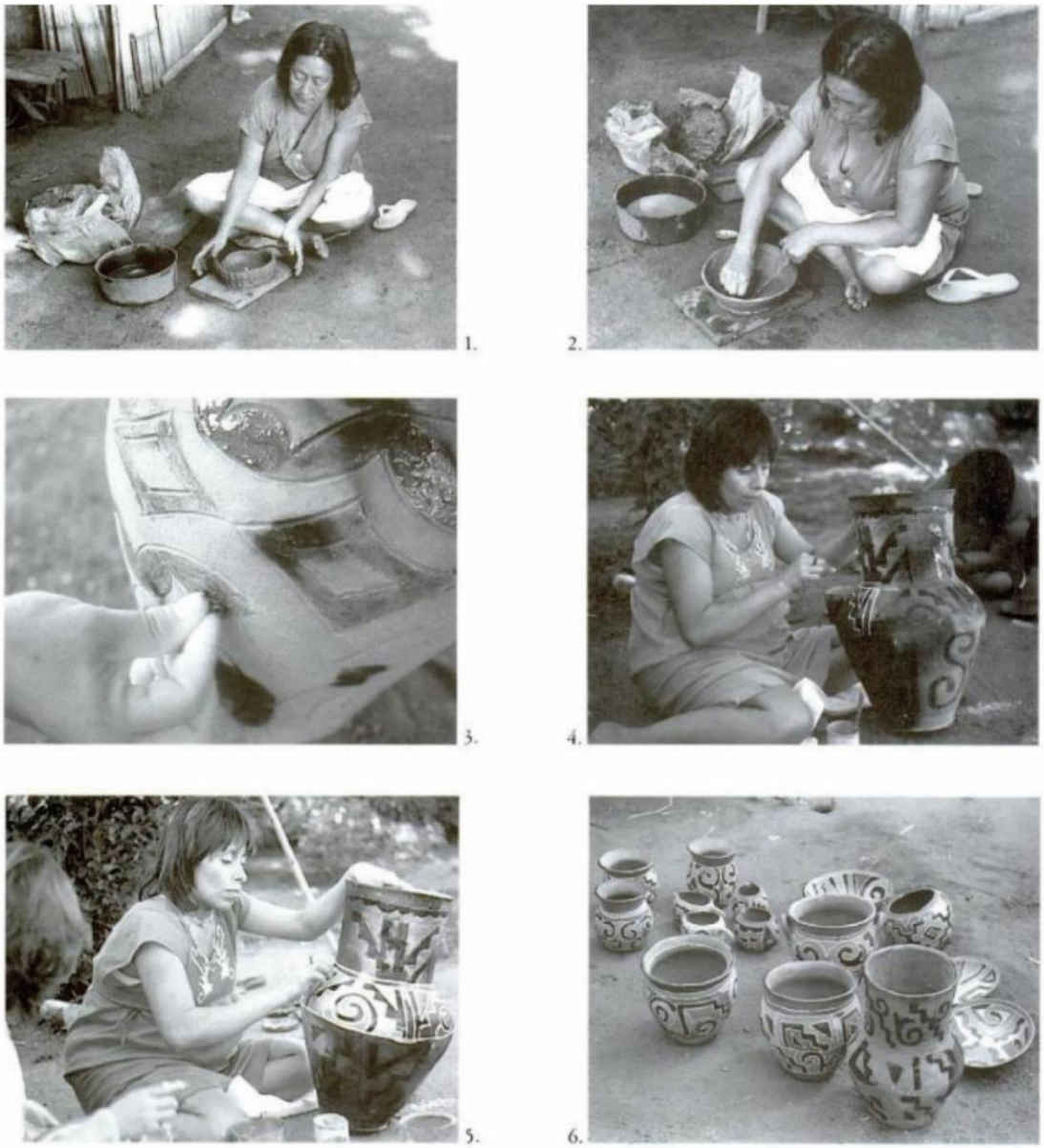
Figura 109 - Indígena Kadiwéu pintando rosto de filho. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Harald Schultz.



Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[129].

[128]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 5 dez. 2019.
[129]Tainacan Museu do Índio – FUNAI. Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Figura 110 - Indígena Kadiwéu confeccionando cerâmica. Mato Grosso do Sul, 1942; fotografias de Jaime Siqueira.



Fonte: Jaime Garcia Siqueira Jr., 2000, p.266[130].

[130]Etapas da confecção e decoração da cerâmica: 1) superposição dos roletes de barro; 2) a utilização do cordão de caraguatá para marcação dos padrões decorativos; 3) detalhe da pintura com a resina de pau-santo logo após a peça ser queimada; 4) a pintura com o branco do cal sobre as marcas de cordão; 5) o acabamento com os barros coloridos; 6) um conjunto de peças de cerâmica já finalizado. Na página ao lado, detalhe de acabamento de uma cerâmica. (SIQUEIRA JÚNIOR, Jaime Garcia, 2000, p. 266).

Atualmente peças de cerâmica Kadiwéu podem ser encontradas no Memorial da Cultura Indígena, na Aldeia Marçal de Souza e na Casa do Artesão, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Assim como, no Museu do Índio, da Fundação Nacional do Índio – Funai, no Rio de Janeiro. E fora do Brasil, existem peças Kadiwéu na Suiça, no Museu de Basiléia; na França, no Museu do Homem; na Alemanha, no Museu Etnológico de Berlim; na Itália, no Museu Nacional de Pré-História e Etnografia de Luigi Pigorini e no Paraguai, no Museu do Barro.

A cerâmica Kadiwéu, é reconhecida por sua simetria, formas e cores, possuindo um estilo étnico identificável que reafirma as tradições culturais e a preservação da identidade étnica do grupo. Segundo Ribeiro: "Os Kadiwéu são conhecidos como os criadores de uma das melhores cerâmicas indígenas brasileiras, pela forma e pela decoração". (RIBEIRO, 1980, p. 287). De igual maneira Siqueira salienta: "A arte decorativa dos Kadiwéu é produto de uma preocupação estética, de uma "vontade de beleza"". (SIQUEIRA, 1992, p. 53).

Em relação à variedade dos motivos decorativos nas cerâmicas, Siqueira destaca dois tipos de traços utilizados com maior regularidade, os traços retilíneos e os traços curvilíneos.

> A arte gráfica Kadiweu destaca-se por sua grande complexidade e diversidade de elaboração, mas podemos distinguir claramente alguns motivos decorativos básicos. São eles: 1. os traços retilíneos, compostos de triângulos e escalonados (linhas quebradas que formam ângulos alternadamente saliente e reentrante em forma de "escada"); 2. os traços curvilíneos, presentes nos espiralados e volutas. Ocorrem, normalmente, combinações com todos esses motivos, com destaque às vezes maior para um ou outro elemento básico. (SIQUEIRA, 2000, p. 272).

Similarmente, Berta Ribeiro (1989) evidencia outras combinações de traços como os escalonados, espiralados e meândricos que por sua vez, são simétricos e contrapostos em posição binária. Por outro lado, respeito aos estilos artísticos, Ribeiro (1980) destaca o estilo geométrico e o figurativo. No entanto, no âmbito da decoração de artefatos artísticos Kadiwéu, Ribeiro salienta o estilo geométrico como o principal.

> Todos os desenhos são de inspiração puramente geométrica, em nenhum caso sugerem elementos de flora, fauna, a figura humana, ou paisagens e objetos. Consistem em combinações de pontos, elementos retos e curvos, formando todas as figuras geométricas abstratas, nas mais variadas composições. (RIBEIRO, 1980, p. 271).

Entre as figuras geométricas básicas do desenho da pintúra Kadiwéu nas diferentes manifestações artísticas, Ribeiro resgata as seguintes nomenclaturas:

> (...) *nadjéu*, para as composições de losangos; *lauí-léli* ou *náti-teúag*, para os espiralados; *agol-ho*, para os círculos; *noho-oí-lad* significando escalonados; *áu-on-na*, para os baseados em ângulos grossos; *nikén-nar-nálat*, para as linhas cruzadas e, ainda, *io-tédi*, para os estrelados e nídíg, para designar linha maior escalonada e um pequeno triângulo inscrito. (RIBEIRO, 1980, p.271).

Desta forma, algumas nomenclaturas podem ser observadas na Figura 111.

Figura 111 - Algumas nomenclaturas de figuras geométricas na cerâmica Kadiwéu, séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Ilustração elaborada pela autora com fotos do Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[131] e Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[132].

[131]Tainacan Museu do Índio – FUNAI. Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.
[132]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

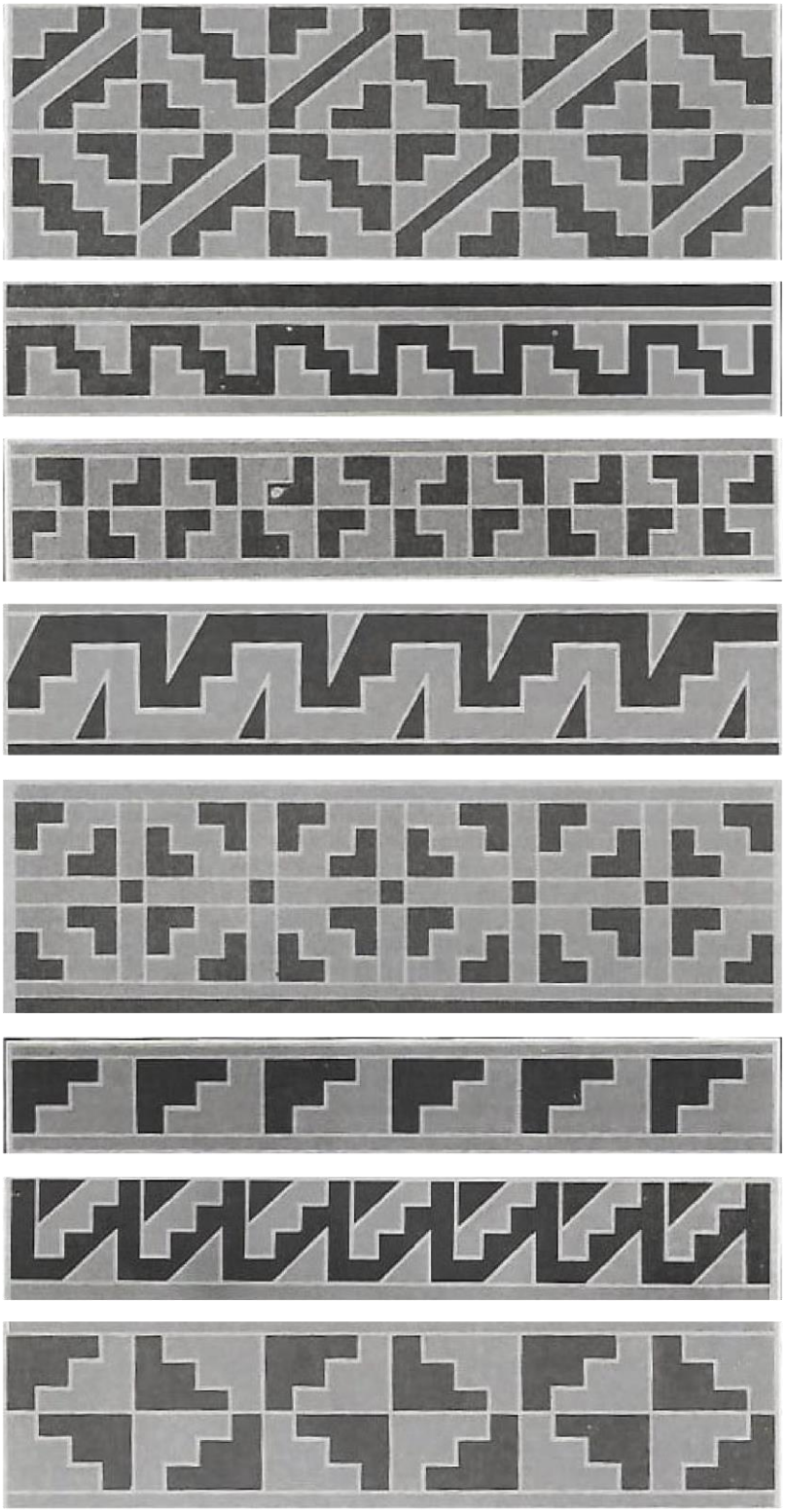
Dentro do âmbito de padrões escalonados destacamos alguns motivos ornamentais de cintos (ver Figura 112) e louças de barro (ver Figura 113) registrados por Boggiani (1975). Entre alguns motivos ornamentais selecionados (ver Figura 114), podemos certificar diversas composições do padrão escalonado, principalmente no que se refere a escadas de dois e três degraus (ver Figura 115). Por outro lado, salientamos que as illustrações de Boggiani (1975) ajustam-se a linhas retas e perfeitas – provavelmente executadas em programa gráfico digital - para representar motivos ornamentais Kadiwéu. Assim, destacam-se as formas, que apesar de não necessariamente serem compostas por traços exatos nas cerâmicas, passam a ideia de composição simétrica.

Figura 112 - Diferentes desenhos de cintos Kadiwéu com motivos escalonados.



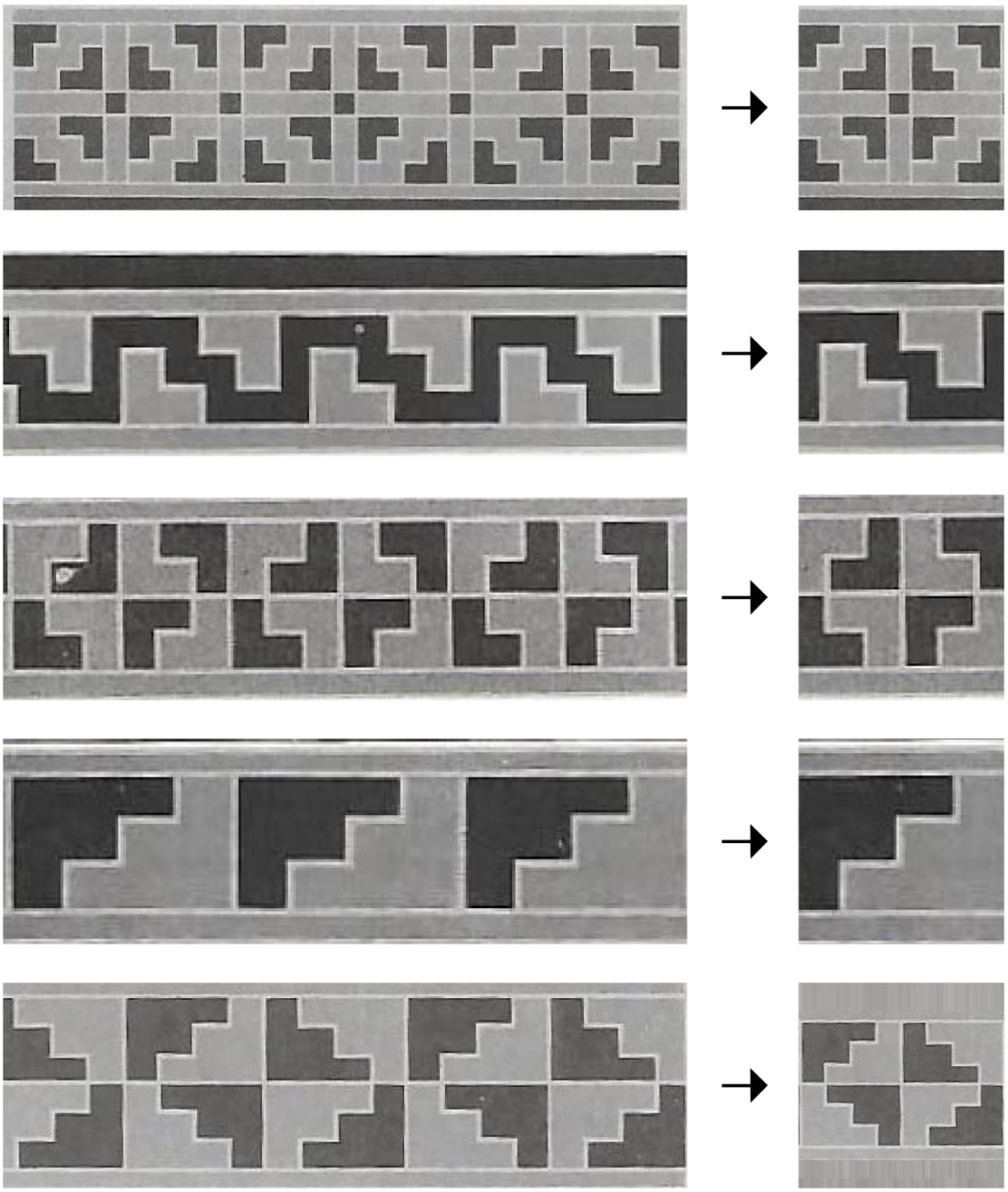
Fonte: Boggiani, 1975, p. 28, p. 83, p. 195 e p. 230.

Figura 113 - Diferentes desenhos de louças de barro Kadiwéu com motivos escalonados.



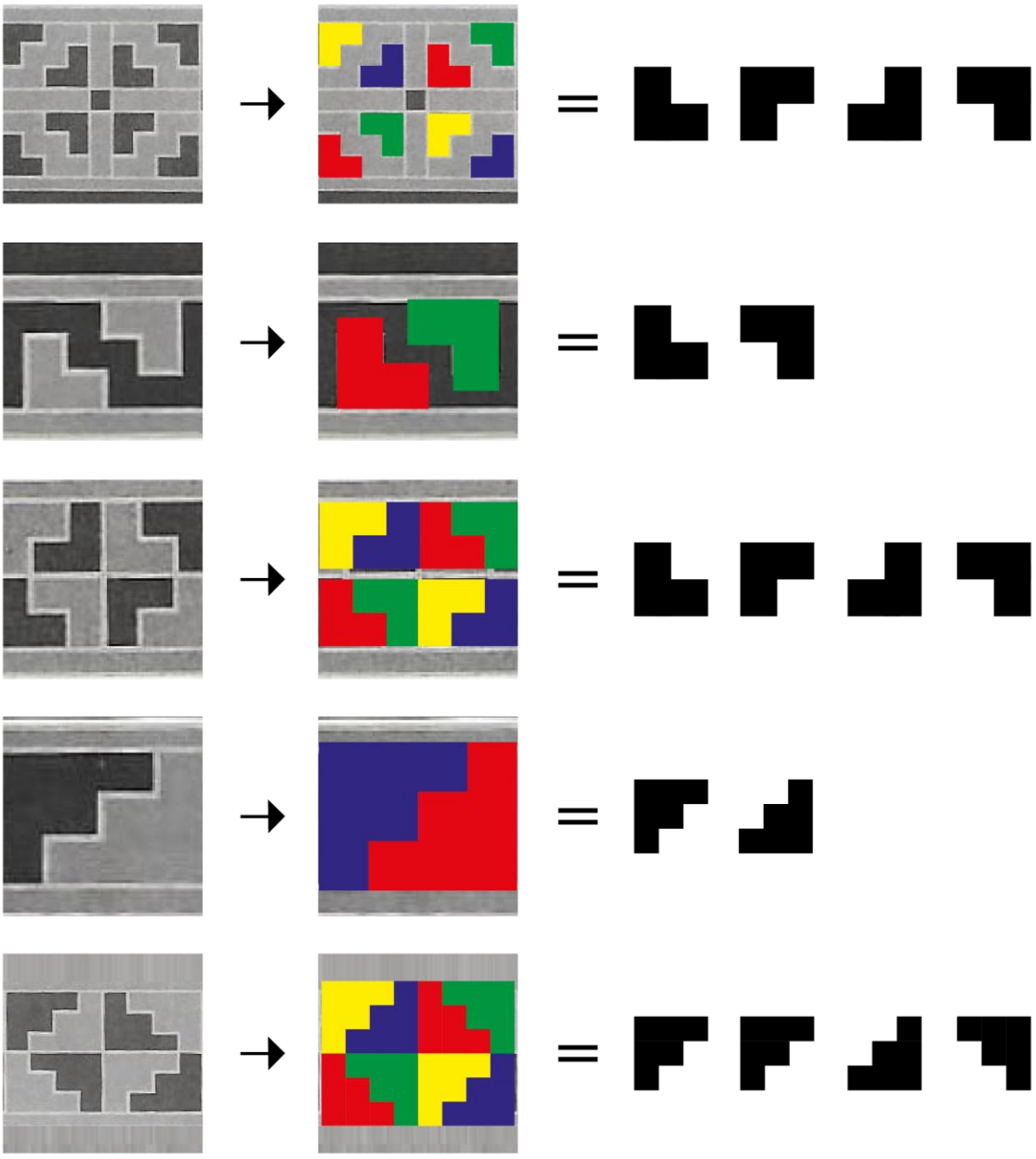
Fonte: Boggiani, 1975, p. 63, p. 97, p. 107, p. 150 , p. 181, p. 86, p. 164 e p. 146.

Figura 114 - Seleção de alguns motivos ornamentais Kadiwéu com detalhe nos motivos escalonados.



Fonte: Boggiani, 1975, p. 181, p. 97, p. 107, p. 86 e p. 146. Recorte de detalhes pela autora.

Figura 115 - Verificação de diversas composições do padrão escalonado a partir de escadas de dois e três degraus.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020[133] com illustrações de Boggiani, 1975, p. 181, p. 97, p. 107, p. 86 e p. 146.

[133]Elaborado em programa gráfico, Adobe Illustrator.

O sistema cultural Kadiwéu em relação a sua arte é representado pela divisão de papeis na preparação da cerâmica. Na cultura Kadiwéu, a confecção da cerâmica é regida pelas mulheres, que ensinam as mais jovens a decorar e pintar a cerâmica de forma que, este conhecimento é passado de geração em geração. Para Ribeiro: “A cerâmica é outra arte puramente feminina, cabendo aos homens, quando muito, trazer o barro, o pau-santo, a hematita e a tabatinga”. (RIBEIRO, 1980, p. 288).

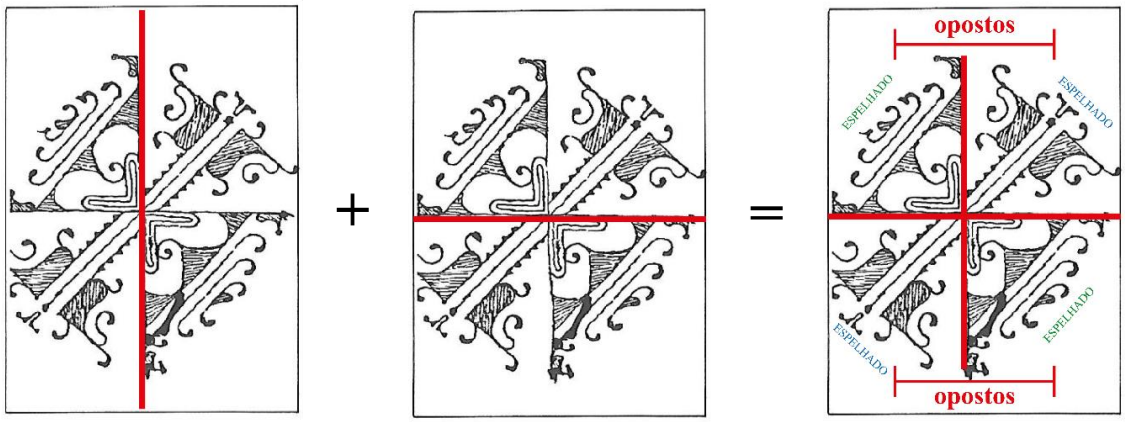
Como sabemos, os dois principais estilos de decoração na cerâmica Kadiwéu são o estilo geométrico e figurativo. Assim como a divisão na confecção da cerâmica os estilos de decoração condicem ao gênero, observamdo-se uma dicotonomia de estilos feminino e masculino. As mulheres tendem a criar desenhos mais abstratos enquanto os homens, desenhos representativos. Conforme Ribeiro:

> Frisando as linhas dos grandes segmentos sociais, arte Kadiwéu se manifesta em dois estilos principais bem definidos: um geométrico, formal abstrato sem qualquer esforço de representação, é o estilo da pintura decorativa de que se ocupam as mulheres: o outro é figurativo, tem sempre uma intenção de retratar e nele os elementos formais são relegados a um papel modesto; a este se dedicam os homens. (RIBEIRO, 1980, p. 264).

Outra divisão dentro dos desenhos Kadiwéu observa-se na composição das pinturas, principalmente corporais. Os arranjos dos desenhos são feitos em torno de um duplo eixo, dividindo o desenho em 4 partes, no entanto, estas partes são opostas e, de tal maneira que, se compõem em uma simetria bilateral e espelhada (ver Figura 116). Nas palavras de Lévi-Strauss:

> Note-se também que a composição das pinturas kadiwéu em torno de um duplo eixo, horizontal e vertical, analisa o rosto seguindo um procedimento de desdobramento por assim dizer redobrado: a pintura recompõe o rosto, não em dois perfis, mas em quatro quartos (fig. 26). A assimetria possui, portanto, uma função formal, que é a de garantir a distinção dos quartos, que se confundiriam em dois perfis se os campos se repetissem simetricamente à direita e à esquerda, em vez de se oporem pelo vértice. Deslocamento e desdobramento estão funcionalmente ligados. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 273 -274).

Figura 116 - Junção dos eixos frontal e horzintal em desenho Kadiwéu da Coleção Darcy Ribeiro, 1950.



Fonte: Desenho coletado de Siqueira, 1992, p. 84. Marcações elaboradas pela autora.

Na atualidade, mediante os processos de aculturação e adaptação ao sistema econômico vigente, as peças - na sua maioria cerâmicas – são produzidas principalmente para venda. Não obstante, apesar da reprodução em grande quantidade destas peças, quando produzidas por encomenda, a decoração das peças é única de forma que, os motivos decorativos não se repetem. De acordo com Siqueira: “Mesmo sendo uma produção “em série”, a decoração de cada peça é única e a combinação de motivos decorativos nunca é exatamente igual de um artefato para outro. Mesmo assim, todas as peças são marcadas pelo estilo tradicional”. (SIQUEIRA, 1992, p. 103).

A individualidade e personalização de cada peça artística era composta a partir da memória cultural da artista Kadiwéu. Conforme Ribeiro: “Nenhuma das artistas que conhecemos tinha qualquer coisa que pudesse ser tomada como fonte de modelos, elas os guardam de memória e com tamanha fidelidade que podem lançá-los, mesmo os mais complexos, sobre as superfícies que pretendem decorar, sem fazerem qualquer esboço prévio”. (RIBEIRO, 1980, p. 270).

Por outro lado, outra transmissão cultural vinda dos Guaikuru e aspeto importante na construção da identidade Kadiwéu é a memória da guerra. O patrimônio mítico e artístico destes indígenas revela o pensamento e orgulho Kadiwéu. A ideia de terem dominado o mundo, fundamenta-se nas corajosas batalhas dos seus antepassados. Para o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que conviveu com os indígenas Kadiwéu nos anos de 1940, o ideal do guerreiro está presente nos discursos de autodefinição.

> Mesmo reduzidos à miséria pela pressão civilizatória que se abateu sobre eles, os Kadiwéu guardam ainda um certo orgulho que contrasta com a humildade doida dos índios aculturados. Entre seus orgulhos maiores, está a vanglória de terem dominado, num passado longínquo, o mundo inteiro ou todo o mundo que conheciam; sua vaidade de terem, ainda hoje, uma pintura de corpo melhor do que a de qualquer outra gente. (RIBEIRO, 1983, p. 70).

De igual maneira, a aspiração guerreira dos Kadiwéu também sustentava seu pensamento senhorial, uma vez que tiveram como cativos no passado os Chané, Tereno, Xamacoco, e até européus. Assim, segundo Ribeiro:

> O componente cultural a que este povo deu mais ênfase em sua literatura foi ao comportamento guerreiro, ao direito à escravização de outros povos e ao arraigado etnocentrismo que impregna todos os seus mitos. E estes elementos constituem explicação suficiente e justificativa emocionalmente satisfatória para a sua mentalidade senhorial, suas tendências imperialistas e, em parte, sua organização social. (RIBEIRO, 1980, p. 42).

Como afirmado por Ribeiro, o padrão senhorial dos Kadiwéu fundamenta-se nos mitos. Entre as diferentes lendas e mitos que dão origem aos Kadiwéu podemos apreciar o seguinte:

> É verdade, tinha um buraco onde tinha todas as nações, primeiro Deus puxou o branco, segundo os Terena e cada povo que tirava de lá dava uma função, um modo dele viver. Para o branco, dele ser trabalhador, para os Terena deu foice para mexer com a lavoura e por fim tirou os Kadiwéu e falou:
> - Vocês vão ser umas pessoas que andam no mato, guerreando contra outras nações. (Dominguinhos Kadiwéu – jan/89). (SIQUEIRA, 1992, p. 9).

Os mitos de origem Kadiwéu justificam-se por meio das influências dos mitos de origem dos Guaikuru. Ribeiro destaca três variantes de lendas sobre a origem dos do Mbayá-Guaikuru, a primeira, origina-se de uma região subterrânea onde os Guaikuru são descobertos; a segunda, a deriva dos ovos de um pássaro; e a terceira, aponta os Guaikuru como descendentes de um casal saído de uma lagoa.

A primeira temática de lenda de origem na qual os Guaikuru derivam de uma caverna é uma mitologia comum dos povos Aruak, os quais, tem como representantes alguns grupos do Chaco como os Guaná e Tereno que conviveram com os Guaikuru. De acordo com Ribeiro:

> O primeiro motivo tem larga distribuição na América do Sul. Só no Chaco foram registradas gênesis baseadas no mesmo tema entre os Guaná, Tereno, Tumehá e Kaskihá que tiveram íntimos contatos com os Mbayá; em outras áreas ocorre na mitologia Pareci, Karajá, Mundurucu, Iaruno e Witoto. Ha certa probabilidade de que este mito tenha sido tomado dos Aruak através de seus representantes chaquenhos que viviam em relações estreitas com os Mbayá. (RIBEIRO, 1980, p. 52).

O segundo enredo de lenda trata da origem a partir de ovos de uma ave, esta narrativa é apontada como uma lenda limitada apenas a grupos étnicos da América do Sul, entre eles os Chané – Guaná, servis aos Guaikuru. Conforme Ribeiro: “Métraux aponta um motivo semelhante, registrado na costa do Peru, e aventa a hipótese de que os Mbayá o tivessem recebido daquela fonte, através de seus cativos Chané, provenientes da região andina”. (RIBEIRO, 1980, p. 52).

O mito de origem andino, faz alusão a três ovos, um de ouro, outro de prata e um terceiro de cobre, os quais teriam gerado as três hierarquias andinas. Do ovo de ouro, teriam surgido os nobres, do ovo de prata suas esposas e do ovo de cobre os plebeus, justificando assim, a hierarquização da sociedade andina. De maneira similar, após conquistarem o território dos Chané, os Guaikuru adotaram um mito análogo ao dos seus cativos o qual, justifica a divisão de classes sociais, conforme Berta Ribeiro: “Antigos autores reconheceram três estratos na sociedade Guaikuru: o dos ´nobres´ por herança ou título concedido; o dos `guerreiros´; e a dos ´cativos´, provenientes das tribos dominadas”. (RIBEIRO, B., 1989, p. 42).

Na terceira temática de origem Guaikuru, relata-se uma ascendência a partir de homens provenientes de um lago. Para Ribeiro: “É interessante notar que eram também muito populares no antigo Peru os mitos de origem que fazem os homens provirem de um lago, como ocorre numa das versões de Labrador”. (RIBEIRO, 1980, p. 53). A lenda andina trata da origem a partir de filhos-irmãos do sol que surgiram de um lago, destes irmãos nasceria a descendência da cultura Inca.

Conforme notado ao argumentarmos sobre a influência de outras culturas na decoração artística dos Guaikuru, é evidente a proximidade com culturas de naturalidade andina.

3.3. A possível influência andina nas diversas manifestações artísticas Kadiwéu

Como se sabe, os motivos decorativos nas diversas manifestações artísticas Kadiwéu, sobretudo na cerâmica, nos permitem confirmar possíveis influências ou contato com outras culturas. Uma das melhores ferramentas que dispomos para entender a história e as formas de viver dos povos indígenas são as manifestações artísticas, uma vez que, no desenvolvimento dos contextos histórico e sociocultural da humanidade, a arte esteve presente. No âmbito das culturas indígenas brasileiras, para Berta Ribeiro: “A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento da subsistência, os

meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. ” (RIBEIRO, B., 1989, p. 13). De igual maneira para o pesquisador e artista Percival Tirapeli, a arte está presente em tudo o que fazem.

> Diferentemente do que ocorre na cultura dos não-índios, a arte para os indígenas está presente em tudo o que fazem. Em cada objeto existe a indicação de muitos valores simbólicos e espirituais, como desenhos que representam os mitos que cultuam. Esses valores estão evidentes inclusive nos objetos que elaboram para uso diário, a chamada arte utilitária. (TIRAPELI, 2006, p. 14).

Previamente no Capítulo I, mencionamos a cerâmica como instrumento relevante para a recriação e entendimento da história de uma sociedade. Para Favre, a cerâmica revela sucessões e influências culturais.

> Considerada como arte menor, a cerâmica revela entretanto uma importância capital em arqueologia. Os fragmentos de cerâmica enterrados no solo são com frequência os únicos elementos de que dispõe o arqueólogo para definir uma cultura e delimitar a área de sua expansão. A análise estratigráfica dos fragmentos indica a ordem na qual as culturas se sucederam em uma região, enquanto o estudo das classificações revela a influência exercida por uma determinada cultura sobre uma ou outras vizinhas. (FAVRE, 1974, p. 92-93).

De igual maneira, para a Priscilla Paiva que similarmente desenvolveu uma pesquisa sobre a rede de cerâmicas da América Latina, dando destaque a as figuras escalonadas – como o presente trabalho - a cerâmica evidencia a história.

> A cerâmica é um saber, pois carrega história, narra mitos, resgata processos da memória e se conecta a muitas esferas das relações sociais, atuando diretamente sobre elas. Quando se está diante de uma cerâmica indígena, se está diante de um corpo que carrega tantas histórias, quanto qualquer livro. Através de sua produção e circulação, a história de um povo é acessada e atualizada em diferentes épocas e contextos por quem as recebe. (PAIVA, PRISCILLA ARAUJO R, 2018, p. 48).

Desta forma, como visto previamente com os Guaikuru, a captura de cativos e a integração destes no grupo assim como, a localização geográfica facilitaram o intercâmbio com outras culturas. Com tal característica, também é possível observar a integração de elementos estrangeiros. Para Darcy Ribeiro: “Alguns autores têm indicado a presença de elementos pré-andinos (Chavín), europeus e até rococó na pintura e na decoração da cerâmica Kadiwéu (Métraux, 1946, pp. 211, 212, 291); mostramos que estas influências e muitas mais são historicamente admissíveis e talvez se tenham dado”. (RIBEIRO, 1980, p.272).

Como mencionado, os Guaikuru caracterizaram-se pela luta contra a dominação europeia. Após anos de resistência, os primeiros contatos contínuos aconteceram depois da primeira vitória espanhola sobre os Guaikuru em 1678, dando-se início as missões religiosas que permaneceram até meados do século XVIII. Desta forma, é possível observar que o grupo chaquenho teve menos contato com a civilização europeia. De igual maneira, Ribeiro afirma a predominância da influência de outras culturas não-europeias sobre os Guaikuru.

> (...). Então, a admitir uma decisiva influência europeia, teríamos de enfrentar um problema ainda mais complexo que seria o de determinar os motores da cultura Kadiwéu que os fizeram receptivos a esta pauta cultural, quando as outras tribos que tiveram muito maior contato com a civilização europeia lhe foram indiferentes; e, ainda, quais os motivos desta seleção dos elementos puramente geométricos. (RIBEIRO, 1980, p. 272).

Como sabemos, ademais do contato europeu, os Guaikuru também tiveram influência de grupos pré-andinos. Sobre os desenhos dos descendentes dos Guaikuru, os Kadiwéu, Boggiani evidencia uma provavel herança artística vinda de uma civilização indígena importante, afirmando seguidamente que pode se tratar dos Incas. Este fato se justifica pela grande dominação e influência Inca, que era capaz de extender-se a outros territórios.

> Os desenhos que os Caduveo costumam fazer tanto sôbre o seu corpo como sôbre os utensílios são cheios de gôsto e de caráter. Não é certamente, uma arte que aprenderam do contacto com a civilização. Êste talento artístico notàvelmente desenvolvido em todos, e mais especialmente nas mulheres, devem tê-lo herdado de anterior civilização indígena assaz importante antigamente, que foi paulatinamente degenerando miserável com o contacto dos vícios importados juntamente com as perseguições da *civilização* espanhola e portuguêsa, a qual, a primeira sobretudo, teve o poder de destruir quanto de bom encontrou nas suas conquistas. Que êles derivam ou, pelo menos, tiveram grande afinidade com os Incas, não me parece fora de dúvida, sendo a arte do desenho bom guia para semelhantes pesquisas genealógicas.O Peru não está afastado e a dominação e influência dos Incas devia estender-se bem além desta região. (BOGGIANI, 1975, p. 118).

De forma mais particular, podemos ver nas notas do autor, um relato sobre uma comparação dos objetos com desenhos ornamentais dos Kadiwéu e de antigas culturas peruanas, que apresentam segundo Boggiani uma similar identidade visual.

> Mais tarde, na Exposição Mundial de Chicago, tive ocasião de confrontar objetos achados na antiquíssima necrópole de Ancon com aqueles por mim recolhidos e em uso ainda hoje e fabricados pelos Caduveo e Chamacoco. Pude observar, não sòmente a identidade de materiais e de forma, mas a estranha identidade de desenhos, especialmente nos tecidos. O Museu Pré-histórico, Etnográfico e Kircheriano de Roma possui também na esplêndida coleção Mazzei de antiguidades peruanas, alguns objetos sôbre os quais se encontram a miúdo motivos ornamentais idênticos àqueles usados pelos Caduveo. Forma parte do material do mesmo Museu também a minha coleção etnográfica, pelo que, para quem se

> interessa por isso, é fácil verificar a minha assertiva (N. do A.). (BOGGIANI, 1975, p. 118).

Com base na observação das manifestações artísticas andinas pré-colombianas analisadas no Capítulo I, sucintamente constatamos semelhanças formais ao comparar simbologias escalonadas andinas com simbologias Kadiwéu (ver Figura 117). Da mesma forma, também é possivel observar similaridade nas simbologias espirais andinas e simbologias Kadiwéu, mesmo não sendo o objeto desta pesquisa (ver Figura 118).

Figura 117 - Semelhanças formais de simbologias escalonadas andinas e simbologias escalonadas Kadiwéu.



Chavín
(1200 a.C – 200 a.C)



Kadiwéu
(Sec. XVII - Atualidade)



Moche
(200 a.C – 500 d.C)



Kadiwéu
(Sec. XVII - Atualidade)



Moche
(200 a.C – 500 d.C)



Kadiwéu
(Sec. XVII - Atualidade)



Moche
(200 a.C – 500 d.C)



Kadiwéu
(Sec. XVII - Atualidade)

Fonte: Elaborado pela autora, 2020, com fotos dos Acervos digitais mencionados previamente.

Figura 118 - Semelhanças formais de simbologias espirais andinas e simbologias espirais Kadiwéu.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020, com fotos dos Acervos digitais mencionados previamente.

Não obstante, assim como as possíveis influências andinas apontadas por Boggiani (1975), Berta Ribeiro destaca influências de outras culturas, como as patagônicas, amazônicas e Guarani, devido a localização estratégica dos Guaikuru.

> Habitando um território cuja centralidade geográfica facilitou o intercâmbio com as culturas subandinas, patagônicas, do planalto central da bacia Amazônica e das florestas subtropicais (Guarani), os Mbayá-Guaikuru receberam o impacto de todas elas. Estas influências encontram-se na origem dos elaborados motivos de desenho dos Mbayá-Guaikuru. (RIBEIRO, B., 1989, p. 42).

Como visto previamente, o contato histórico entre sociedades andinas e sociedades Guarani do Chaco ocorreu antes ou durante o século XVI, possibilitando a integração de elementos culturais entre sociedades. Como sabemos, existe uma ligação entre os indigenas do Chaco e os Guaikuru. Da mesma forma, entendemos que o confroto entre Incas e Guaranis do Chaco ou Chiriguano propiciou a incorporação de práticas e tradições Incas dentro da cultura Chiriguano.

Deste modo, dentre os descendentes da etnia Guaikuru, sabemos que hoje existem os Kadiwéu, da Reserva Indígena da Bodoquena no estado do Mato Grosso do Sul. Os Kadiwéu, ainda conservam nas suas manifestações artísticas, técnicas e traços semelhantes aos dos seus antepassados Guaikuru e este fato sustenta a possibilidade de poder analisar artefatos artísticos Kadiwéu, uma vez que, suas características provenientes dos seus ancestrais ainda se conservam na sua cerâmica atual.

Por outro lado, como retratado no Capítulo I, a Chakana é um símbolo presente nas culturas andinas na maior parte do altiplano sul-americano e esteve representada na arquitetura, petróglifos, tecidos, cerâmicas, esculturas, entre outras diversas expressões artísticas. Este símbolo foi adoptado por meio das sucessões culturais ao longo do tempo e representa a cosmovisão andina. Assim, a cosmovisão andina fundamenta-se na percepção do mundo pelos povos ancestrais, bem como, na concepção de princípios, valores e crenças que revelam a convicção de equilíbrio e harmonia. Desta forma, constatamos que a sabedoria andina não se registrou por meio da escrita, mas sim, foi transmitida por meio de outras linguagens como são: as manifestações artísticas, tradição oral e simbologia.

Na procura da possibilidade do simbolo da Chakana continuar se manifestando em outras culturas após a queda do Império Inca, direcionamos esta pesquisa a presença de possíveis configurações do simbolo nas manifestações artisticas dos Kadiwéu, em razão de indícios de contato dos seus antepassados com povos andinos. Apoiando-nos dos conhecimentos históricos apresentados e do preliminar estudo e análise sobre o símbolo da Chakana no Capítulo I, passaremos a analisar uma amostra de imagens de diversas expressões artísticas dos indígenas Kadiwéu. Assim, em harmonia com Ribeiro: “(...) consideraremos arte ou atividade artística todo produto de uma preocupação estética, de uma vontade de beleza, quando resulta numa obra de alta perfeição técnica”. (RIBEIRO, 1980, p. 257).

Neste contexto, buscaremos comprovar uma possível incorporação simbolica da Chakana por meio de uma amostra de 25 fotos de manifestações artísticas Guaikuru e Kadiwéu, coletadas de Museus com acervos digitais como: Museu Etnológico (Berlim) e Museu do Índio (Rio de Janeiro). Esta amostra é de menor número do que a escolhida no Capítulo I, uma vez que, trata de um período que compreende menos de 300 anos.

Por se tratar também, de uma comprovação de possível continuidade cronológica, utilizaremos como referência o período de meados do século XVIII, que sinala a fixação dos

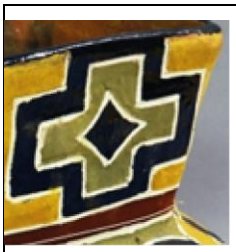
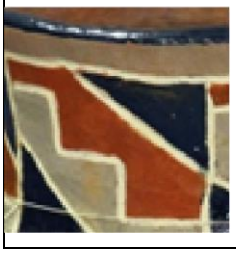
Kadiwéu em terras brasileiras, apontado por Boggiani (1975), Ribeiro (1980) e Siqueira (1992). Desta forma, nesta pesquisa, compreendemos os Kadiwéu a partir do século XVIII até a atualidade.

A seguir, detalhes de imagens coletadas (ver em anexos) dos respetivos acervos digitais sinalados anteriormente e análise individual dos detalhes simbólicos de cada manifestação artística, com foco na constatação de diferentes configurações de possíveis Chakana – simbolo escalonado - e sua provável assimilação em outras culturas após queda do império Inca.

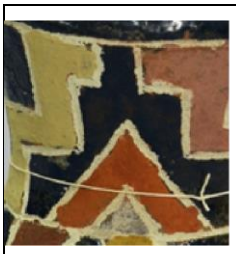
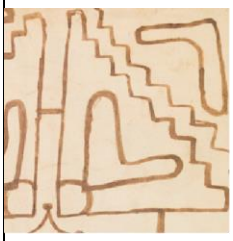
As imagens escolhidas tiveram como única exigência serem manifestações artisticas que contenham o simbolo ou parte do simbolo de uma possível Chakana. Em contrapartida, também é possivel observar outros simbolos como espirais, circulos, triangulos e linhas, entretanto, apenas atentaremos aos simbolos escalonados. (Ver Figura 119).

Figura 119 - Demonstração de possível incorporação simbolica da Chakana na cultura Kadiwéu.

POSSÍVEL INCORPORAÇÃO SIMBOLICA DA CHAKANA NA CULTURA KADIWÉU		
Séc. XVIII - atualidade		
 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. (Ver anexo 62)
 = 	**b.**	
 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. (Ver anexo 63)
 = 	**b.**	
 = 	**a.**	**a.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, inferior. (Ver anexo 64)

 =  **a.**  =  **b.**  =  **c.**  =  **d.**	**a.** Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais. **b.** Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais. **c.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, esquerdo. **d.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, direito. (Ver anexo 65)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. **b.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 66)

 =  **a.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 67)
 =  **a.**  =  **b.**  =  **c.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Escada de três degraus, superior direito. **c.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 68)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito. **b.** Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, inferior. (Ver anexo 69)

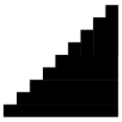
 =  **a.**	**a.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior. (Ver anexo 70)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de nove degraus, superior direito. **b.** Escada de nove degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 71)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de dois degraus, inferior direito. **b.** Escada de dois degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 72)


=

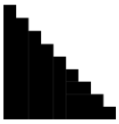

a.


=


b.


=


c.


=


d.


=


e.


=


f.

a. Escada de nove degraus, inferior esquerdo.

b. Escada de nove degraus, inferior direito.

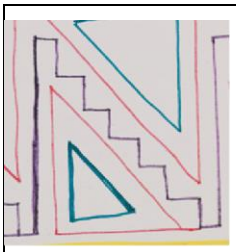
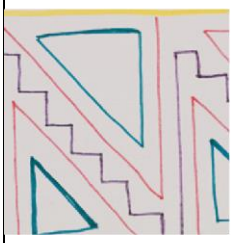
c. Escada de nove degraus, superior esquerdo.

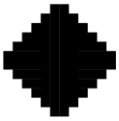
d. Escada de nove degraus, superior direito.

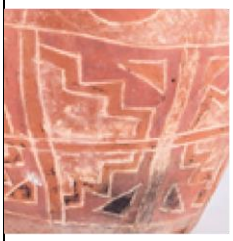
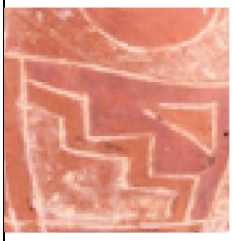
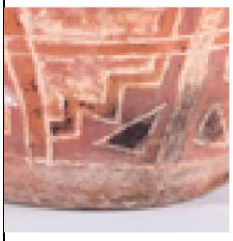
e. Meia cruz escalonada de nove degraus, dois lados iguais, direito.

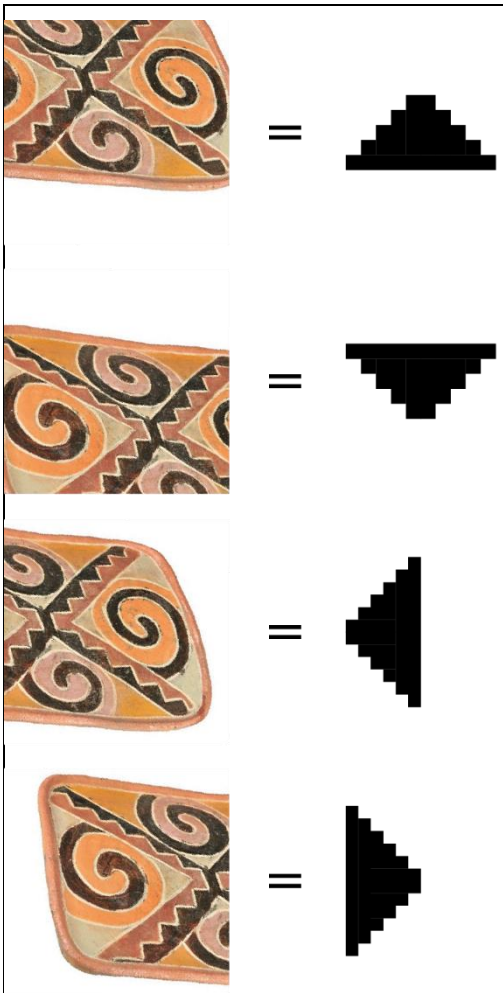
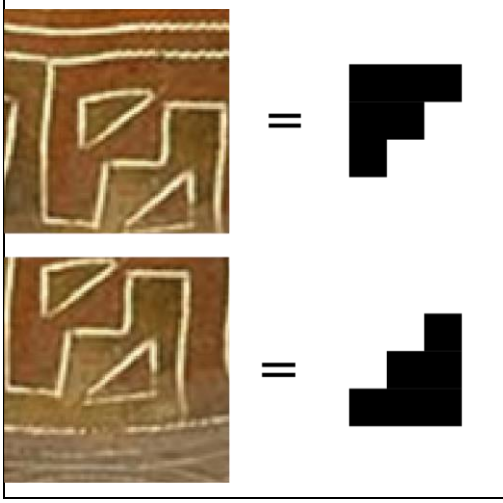
f. Meia cruz escalonada de nove degraus, dois lados iguais, esquerdo.

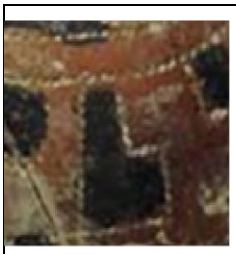
(Ver anexo 73)

 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de seis degraus, superior direito. **b.** Escada de seis degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 74)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de sete degraus, superior direito. **b.** Escada de sete degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 75)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Meia cruz escalonada de sete degraus, dois lados iguais, esquerdo. **a.** Meia cruz escalonada de sete degraus, dois lados iguais, direito. (Ver anexo 76)

 = 	**a.**	**a.** Cruz escalonada de seis degraus com quatro lados iguais. (Ver anexo 77)
 =   =   =   = 	**a.** **b.** **c.** **d.**	**a.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, inferior. **b.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, superior. **c.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, direito. **d.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, esquerdo. (Ver anexo 78)
 = 	**a.**	**a.** Escada de quatro degraus, superior direito. (Ver anexo 79)

 =  **a.**  =  **b.**  =  **c.**  =  **d.**	**a.** Meia cruz escalonada de seis degraus, dois lados iguais, superior. **b.** Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, direito. **c.** Escada de três degraus, superior direito. **d.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 80)
 =  **a.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. (Ver anexo 81)
 =  **a.**	**a.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 82)

 **a.** **b.** **c.** **d.**	**a.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, superior. **b.** Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, inferior. **c.** Meia cruz escalonada de seis degraus, dois lados iguais, esquerdo. **d.** Meia cruz escalonada de seis degraus, dois lados iguais, direito. (Ver anexo 83)
 **a.** **b.**	**a.** Escada de três degraus, inferior direito. **b.** Escada de três degraus, superior esquerdo. (Ver anexo 84)

 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de dois degraus, superior direito. **b.** Escada de dois degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 85)
 =  **a.**  =  **b.**	**a.** Escada de três degraus, superior direito. **b.** Escada de três degraus, inferior esquerdo. (Ver anexo 86)

Posteriormente da análise individual de detalhes da amostra de imagens de manifestações artísticas Kadiwéu - que contem o possível símbolo ou parte do símbolo da Chakana - classificamos as diversas configurações de possíveis Chakanas que foram encontradas (ver Figuras 120 e 121), assim como, apontamos as possíveis Chakanas de maior incidência na amostra analisada (ver Figuras 122 e 123).

Figura 120 - Possíveis configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas Kadiwéu, parte I.

Chakanas	Configuração
	Cruz escalonada de dois degraus com quatro lados iguais.
	Meia cruz escalonada de dois degraus, dois lados iguais, inferior.
	Escada de dois degraus, superior direito.
	Escada de dois degraus, superior esquerdo.
	Escada de dois degraus, inferior esquerdo.
	Escada de dois degraus, inferior direito.
	Cruz escalonada de três degraus com quatro lados iguais.
	Escada de três degraus, superior direito.
	Escada de três degraus, superior esquerdo.
	Escada de três degraus, inferior esquerdo.
	Escada de três degraus, inferior direito.
	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, superior.
	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, inferior.
	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, direito.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 121 - Possíveis configurações de Chakana encontradas na análise de diversas manifestações artísticas Kadiwéu, parte II.

	Meia cruz escalonada de três degraus, dois lados iguais, esquerdo.
	Escada de quatro degraus, superior direito.
	Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, superior.
	Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, inferior.
	Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, direito.
	Meia cruz escalonada de cinco degraus, dois lados iguais, esquerdo.
	Cruz escalonada de seis degraus com quatro lados iguais.
	Escada com mais de cinco degraus, superior direito.
	Escada com mais de cinco degraus, superior esquerdo.
	Escada com mais de cinco degraus, inferior esquerdo.
	Escada com mais de cinco degraus, inferior direito.
	Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais, superior.
	Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais, direito.
	Meia cruz escalonada com mais de cinco degraus, dois lados iguais, esquerdo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 122 - Incidência de possível Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas Kadiwéu, parte I.

Chakanas	1900 d.C - atualidade	Total
	Kadiwéu	
	1	**1**
	4	**4**
	1	**1**
	1	**1**
	1	**1**
	1	**1**
	1	**1**
	5	**5**
	3	**3**
	2	**2**
	1	**1**
	3	**3**
	3	**3**
	2	**2**

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 123 - Incidência de possível Chakana na amostra analisada de manifestações artísticas Kadiwéu, parte II.

	1	**1**
	2	**2**
	2	**2**
	2	**2**
	1	**1**
	1	**1**
	1	**1**
	4	**4**
	1	**1**
	4	**4**
	1	**1**
	1	**1**
	3	**3**
	3	**3**

Símbolo com maior manifestação.
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Após análise de símbolos escalonados nas imagens selecionadas das diversas manifestações artísticas da cultura Kadiwéu chegamos as seguintes conclusões parciais. A princípio, é possível observar qualidades geométricas na estrutura das diversas formas de escada que foram encontradas nesta análise. Ao igual que a Chakana, uma cruz escalonada de quatro lados iguais de diversos degraus, encontramos possíveis configurações de Chakana nas manifestações artísticas dos Kadiwéu que se compõe a partir de uma escada. Assim, as possiveis Chakanas nas expressões artísticas dos Kadiwéu mantem seu padrão escalonado. Desta maneira, constataram-se Chakanas de dois, três, quatro, cinco e mais degraus.

Por outro lado, a principal configuração de possível Chakana na amostra analisada dos Kadiwéu foi: Escada de três degraus, superior direito. Esta configuração pode ser observada na Figura 46, onde vemos uma cerâmica representativa da escada da cultura Moche (200 a.C – 500 d.C.). Com tal caraterística, os desenhos que representam as diversas configurações de possíveis Chakanas nas imagens analisadas dos indígenas Kadiwéu não são construídos necessariamente por traços retos ou exatos, não obstante - ao igual que a Chakana andina - baseiam-se num princípio matemático, passando a reproduzir uma ideia de composição simétrica bilateral e espelhada.

Contudo, é plausível, a partir do estudo histórico e artístico da ascendência Kadiwéu, que exista uma possível ligação histórico-cultural com culturas andinas pré-colombinas, demostrada por meio da simbologia de potenciais Chakanas incorporadas em diversas manifestações artísticas Kadiwéu. Não obstante, para uma conclusão exata sobre a continuidade e incorporação da Chakana na cultura Kadiwéu é necessario uma análise minuciosa com uma amostra significativa e um período de pesquisa maior. Ainda assim, por se tratar de uma cultura individual e com desenvolvimento independente, manifestamos a necessidade de se designar um nome apropiado ao dialeto Kadiwéu para denominar o simbolo escalonado em forma de cruz.

4. A EXISTÊNCIA DE SIMBOLOGIAS SIMILARES EM CULTURAS DISTANTES NO TEMPO E ESPAÇO

4.1. Simbolos comuns em expressões artísticas de culturas diferentes ou distantes: teorias a respeito deste fenômeno

A presença de simbologias similares em diversas manifestações artísticas de culturas diferentes ou distantes ao longo do tempo é, e ainda continua sendo, motivo de indagação. Como sabemos, várias são as teorias a respeito deste fenômeno. No contexto do século XIX, correntes atropológicas como o difusionismo - correspondente ao conceito evolucionista retratado no Capítulo I – foram empregadas para explicar que diversas culturas teriam um local de origem e se propagariam por difusão, assimilação, apropriação ou migração, e logo se adaptaria a expressões locais.

A antropologa Lucy Mair (1976) menciona o etnólogo alemão Adolf Bastian e sua viagem pelo mundo com a finalidade de observar diferentes exemplos de sociedades humanas. Bastian, embora evolucionista, sustentava que todos os povos eram psicologicamente semelhantes, explicando a diversidade cultural na teoria da "unidade psíquica humana", que levava povos em lugares muito afastados entre si a criar mitos e rituais idênticos. A unidade psíquica resultava no entendimento de mesma capacidade de inteligência e esta ideia foi rejeitada por evolucionistas que consideravam que os povos ocidentais seriam os mais avançados. Conforme Mair:

> O século XIX presenciou o começo das viagens com a finalidade de observação dos diferentes exemplos de sociedade humana. O mais famoso dos viajantes do século XIX foi Bastian (1826-1905), que se engajou num navio como médico para ver o mundo, e conseguiu visitar um número extraordinário de lugares. Ele estava interessado em ideias como tais, particularmente ideias religiosas, e ficou impressionado pelas semelhanças que encontrou em lugares muito afastados, atribuindo-as às qualidades psicológicas comuns a todos os seres humanos – a "unidade psíquica da humanidade", que levava as pessoas independentemente a criar mitos e rituais idênticos. (MAIR, 1976, p. 26-27).

Similarmente, o antropólogo britânico Edward Burnett Tylor, sustenta a cultura humana como única, defendendo que os diferentes povos possuíam características semelhantes em suas práticas culturais ao longo de seu desenvolvimento. Contrariando as correntes difusionistas, no século XX surgem novas teorias que passam a considerar outras formas de linguagens como as manifestações artísticas, assim como, o âmbito etno-histórico de civilizações indígenas. Neste

contexto temos o antropólogo Claude Lévi-Strauss (2008, 1993) - mencionado previamente - com a doutrina da Antropologia Estruturalista. Esta doutrina baseia-se na Fenomenologia, que ao mesmo tempo se compõe da Semiótica, a ciência dos signos. Apoiando-se das teorias Semióticas de Saussure (2006) e Peirce (2010).

Entre seus diversos estudos de "arte primitiva" comparada, Lévi-Strauss relaciona as representações de ornamentação facial e corporal Kadiwéu com as tatuagens dos Maoris da Nova Zelândia, constatando uma analogia entre as formas simbólicas do ornato de ambas culturas.

Recusando-se a explicar este fenômeno por meio de teorias difusionistas, Lévi-Strauss propõe um princípio de "desdobramento" como explicação as representações similares nas artes da Ásia, Oceania e América. Para o antropólogo as representações artísticas teriam associação com um fenômeno estrutural que as correlacionariam a manifestações de sociedades altamente hierarquizadas. Conforme Passeti:

> (...). Nesse texto, o ponto de partida são as semelhanças formais entre peças provenientes de culturas tão distantes como a Costa Noroeste da América, a China antiga, os Maori da Nova Zelândia e os Kadiweu do Brasil. O autor observa a recorrência de representações de animais partidos em dois e da recomposição de seus fragmentos sem qualquer realismo mimético, bem como a semelhança, nas quatro tradições, de rostos representados por dois outros rostos de perfil. Negando-se a aceitar uma explicação difusionista, segundo a qual o procedimento teria migrado de um povo a outro, sugere que as representações "desdobradas" seriam traduções plásticas de um fenômeno estrutural. Estariam relacionadas a sociedades altamente hierarquizadas, em que a pintura facial representa a passagem da natureza à cultura e, também, a hierarquia de status no interior da sociedade. Estavam lançadas, ali, as sementes do método estruturalista, ao qual Lévi-Strauss se dedicaria, sobretudo, durante a década de 1950. (PASSETTI, 2008, p. 315 – 316).

De forma sucinta, este fenomeno estrutural - correspondente ao método de análise do Estruturalismo - fundamenta-se nos estudos e observação da organização de diferentes sociedades. Lévi-Strauss (2008) constatou a existência de estruturas sociais que prevalecem idependente do espaço e do tempo, em outras palavras, são analogas no tempo, portanto, descaracteriza-se o conceito de evolução. Perante este pressuposto, as sociedades não necessariamente teriam que evoluir no mesmo tempo, assim, não existiriam sociedades mais evoluidas do que outras ou uma hierarquia entre as sociedades humanas. Por conseguinte, quando as sociedades alcançassem determinado estágio de organização hierarquica, aconteceria a adoção de simbolos semelhantes.

Por outro lado, apesar desta explicação, ainda prevaleceriam duas problematicas. O primeiro problema estaria na explicação da existência de repetição de símbolos comuns em culturas diferentes e o segundo, na interpretação do porquê estes símbolos comuns se mantêm intactos. Nas palavras de Lévi-Strauss:

> Como explicar essa recorrência de um método de representação tão pouco natural, em culturas separadas pelo tempo e pelo espaço? A hipótese mais simples é a de um contato histórico, ou de desenvolvimentos independentes a partir de uma origem comum. Ainda que essa hipótese seja refutada pelos fatos ou que – e parece ser sobretudo isto – não disponha de um conjunto suficiente de provas, o esforço interpretativo não é vão. Eu diria mais: mesmo que as reconstruções mais ambiciosas da escola difusionista fossem comprovadas, restaria ainda uma questão essencial a ser respondida, e que não diz respeito à história. Por que um traço cultural, emprestado ou difundido ao longo de um período histórico extenso, manteve-se intacto? Pois a estabilidade não é menos misteriosa do que a mudança. A descoberta de uma origem comum do desdobramento da representação deixaria em aberto a questão de saber como esse meio de expressão teria sido preservado por culturas que evoluíram muito diferentemente em outros aspectos. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 278 - 279).

Na segunda problemática exposta por Lévi-Strauss na qual se questiona a preservação de determinados traços culturais, mesmo com desenvolvimentos independentes de civilizações, o antropólogo propõe a interpretação de conexões não se referindo a uma interpretação histórica, mas sim, a um conceito que não poderia ser explicado por métodos científicos, pois trataria-se de conexões internas, ideia similar a Jung (2016) conforme visto previamente no Capítulo I. Nas palavras de Lévi-Strauss: “Conexões externas podem explicar a transmissão, mas só conexões internas podem dar conta da persistência. Trata-se de duas ordens totalmente diferentes de questões, e o fato de dedicar-se a uma delas em nada determina a solução que se deva dar à outra”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 279).

As conexões internas mencionadas por Lévi-Strauss, por sua vez, precisariam preencher duas exigências: primeiro, ser parte de um sistema regido por leis internas; e segundo, que estas leis internas revelassem propriedades semelhantes ao longo dos estudos comparativos de sociedades diferentes. De acordo com Lévi-Strauss:

> Nenhuma ciência pode, hoje, considerar as estruturas que lhe dizem respeito como redutíveis a um arranjo qualquer de algumas partes. Só é estruturado o arranjo que preencha essas duas condições: ser um sistema, regido por uma coesão interna; e esta coesão, inacessível à observação de um sistema isolado, revelar-se no estudo das transformações, graças às quais encontram-se propriedades similares em sistemas aparentemente diferentes. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 26).

No que diz respeito a área de estudo e interpretação de sistemas de leis internas, Lévi-Strauss destaca as ciências semiológicas. Segundo o antropólogo:

> Esta convergência de perspectivas científicas é muito reconfortante para as ciências semiológicas, de que faz parte a antropologia social, pois os signos e os símbolos não podem desempenhar seu papel senão na medida em que pertençam a sistemas regidos por leis internas de implicação e de exclusão; e porque a característica de um sistema de signos é ser transformável, ou ainda, *traduzível* na linguagem de um outro sistema com a ajuda de substituições. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 26).

Contudo, é possível atestar que o método de Lévi-Strauss, propõe uma interpretação complementar entre estudos históricos e estudos semióticos. Por um lado, a pesquisa histórica poderia comprovar contatos e/ou incorporações simbólicas e pelo outro, os conhecimentos semióticos comprovariam se estas incorporações ainda manifestam seu significado original e uma possível filiação de grupos étnicos.

4.2. Considerações finais e proposta para análise de conteúdos semióticos de simbologias indígenas com influência andina

De acordo com o estudado nos Capítulos I e II, entendemos que as culturas andinas pré-colombianas e os Kadiwéu, são civilizações altamente hierarquizadas, com sistemas de organização social próprios, desenvolvimento artístico e concepção de tradição oral que garante a identidade étnica do grupo. Desta forma, evidenciamos a possibilidade da aparição formal do símbolo Chakana nas suas manifestações artísticas por meio das ligações histórico-culturais, objetivo do presente projeto como pesquisa de mestrado. Em concordância com Lévi-Strauss, consideramos essencial uma pesquisa – num segundo momento – que compreenda além dos aspectos formais, os aspectos internos.

Assim, esta pesquisa pretende no futuro se abrir em um segundo momento para uma provável verificação sobre estes traços culturais terem feito parte de um mesmo sistema regido por principios internos. No entanto, este encaminhamento não seria possivel sem a verificação formal preliminar de simbologias similares nas culturas andinas pré-colombianos e Kadiwéu que foram mostradas neste trabalho. A pesquisa, “Evidências e reflexões sobre uma possível ligação histórico-cultural entre os povos andinos pré-colombianos e a cultura Kadiwéu do Brasil por meio da simbologia Chakana nas diversas expressões artísticas”, apresentou de certa maneira, a viabilidade de estudos futuros sobre esta temática. Por outro lado, apesar de não aprofundados, também se

deram indícios de possíveis semelhanças de princípios e leis internas, que como vimos, só poderão ser comprovadas com uma pesquisa mais detalhada.

Desta forma, a conclusão que chegamos é que existiu efetivamente um contato histórico entre culturas andinas e os ancestrais dos Kadiwéu. Neste contexto, como consequência destas influências, ocorreu a incorporação de certos simbolos andinos na decoração artistica de diversas manifestações dos Kadiwéu. No entanto, como vimos, isto é apenas uma conclusão inicial do aspecto formal-visual do simbolo escalonado Chakana.

Por outro lado, como visto anteriormente, a verificação de traços culturais, valores e principios dentro de um mesmo sistema regido por principios internos, demanda uma comprovação semiótica como colocado por Strauss (2008, 1993). Para isso, como proposta de metodologia adequada para o entendimento e interpretação interna de simbologias presentes em manifestações indígenas com influências andinas, apresentaremos o Método Paleo-semiótico, desenvolvido pelo pesquisador peruano Carlos Milla Villena (1992, 2003).

Para Milla (2003) esta metodologia é contraposta à tradicional metodologia científica utilizada pela maioria de cientistas sociais do ocidente que analisaram artefatos andinos. Milla propõe uma adaptação destas metodologias sustentando que a Paleo-semiótica diferencia-se principalmente pela identificação cultural com o objeto de estudo. O método apoia-se em uma interpretação holística e interdisciplinar, sob uma visão sensível, analisando manifestações artísticas ao mesmo tempo, que o observador se identifica com elas.

Outro aspecto da metodologia de Carlos Milla a ser considerado é a o entendimento de contextos socioculturais para compreender os símbolos. O investigador reconhece fatos sociais como coisas, ideia também aplicada por Durkheim no seu livro *As Regras do Método Sociológico* onde se denomina como “artefatos conceituais” todo tipo de fato social.

Para Milla os artefatos conceituais, ao contrário dos artefatos materiais, não estão sujeitos a um controle ou ordem cronológico, visto que eles são considerados diacrônicos e não precisam de validação estratigráfica.

> A Estratigrafia Controlada, o Rádio de Carbono e a Seriação Estilística Ceramográfica, por citar alguns dos métodos já clássicos em Arqueologia, resultam insuficientes quando

> se trata de interpretar conteúdos semióticos e estabelecer cronologias dos símbolos andinos pré-colombianos. (MILLA, 2003, p. 42, tradução nossa)[134].

Como afirma o pesquisador Milla, interpretar conteúdos semióticos apenas por meio de métodos científicos ou cronologia, não é suficiente para entender ao todo a realidade interior dos conhecimentos e sabedoria que aborda um símbolo. Em suma, Milla sustenta que para entender o significado dos símbolos é necessário conhecer o contexto sociocultural, como valores, ideologia e tradições.

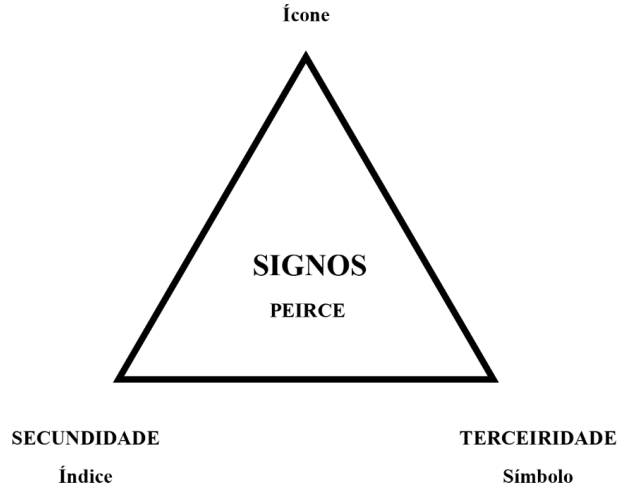
Por outro lado, a estrutura deste método baseia-se na teoria e princípios da Semiótica, que é a ciência que estuda os signos e os meios pelos quais o ser humano se comunica. Para a pesquisadora Lúcia Santaella - uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce - a semiótica é a ciência que estuda todos os fenômenos naturais através de sistemas de signos. Conforme Santaella: "A semiótica é a ciência que investiga todas as linguagens possíveis, ou seja, tem como objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido". (SANTAELLA, 1983, p. 13).

O filósofo, cientista e matemático Charles Sanders Peirce (2010) exerceu grande influência na área da semiótica e baseou toda sua pesquisa em uma concepção triádica dos fenômenos, assim, toda percepção dos fenômenos se daria em Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. De modo sucinto, para Peirce, a Primeiridade é impressão inicial do fenômeno expressado por emoções, sentimentos e sensações em que o mundo exterior é estímulo do interior. Nesta categoria se destacam aspectos puramente qualitativos. Seguidamente, a Secundidade baseia-se na ação e reação da mente quando ela entra em choque com o que recebe e reage. Nesta categoria apontam-se os fatos do fenômeno, sem buscar interpretá-los. Por último, a Terceiridade é a ligação entre a Primeiridade e Secundidade, nesta categoria a mente sintetiza o que lhe foi apresentado gerando uma interpretação do fenômeno; em outras palavras, a Terceiridade pode-se entender como o entendimento do Signo completo (ver Figura 124).

---

[134]La Estratigrafía Controlada, el Radio de Carbono y la Seriación Estilística Ceramográfica, por citar algunos de los métodos ya clásicos en Arqueología, resultan insuficientes cuando se trata de interpretar contenidos semióticos y establecer cronologías de los símbolos andinos precolombinos. (MILLA, 2003, p. 42).

Figura 124 - Princípios semióticos de Peirce (2010).



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

De igual maneira, o "signo" também se segmentou em uma concepção triádica, dividindo o Signo em ícone, índice e símbolo. Conjuntamente, as partes do Signo relacionam-se com a Tricotomia de Peirce, como podemos observar na Figura 125.

Figura 125 - Relação entre a Tricotomia de Peirce (2010) e signo.

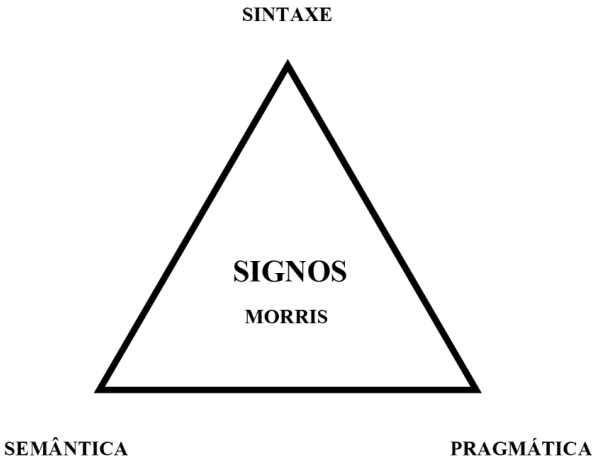
SIGNOS	REPRESENTAÇÃO	CATEGORIAS	CARACTERÍSTICA
Ícone		Primeiridade	Aspecto qualitativo (Impressão inicial)
Índice		Secundidade	Aspecto factual (Ação e reação)
Símbolo	GATO	Terceiridade	Aspecto Lógico (Interpretação)

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Outro filósofo e semioticista importante foi o americano Charles William Morris (1938), que partindo dos princípios semióticos de Peirce (2010), dedicou-se a pesquisar sobre semiótica no âmbito linguístico. Em seu artigo de 1938, *Foundations of the theory of sign*s, Morris divide a

semiótica em três subdisciplinas: a sintática, que trata das relações entre signos e outros signos; a semântica, que se refere às relações entre signos, objetos e a pragmática, que examina as relações entre signos e seus usuários (ver Figura 126).

Figura 126 - Princípios semióticos de Morris (1938).



Fonte: Elaborada pela autora, 2019.

Desta forma, ao comparar as lógicas de Peirce e Morris, observamos uma correlação como se mostra na Figura 127.

Figura 127 - Correlação entre a Metodologia de Peirce (2010) e Morris (1938).



Fonte: Elaborada pela autora, 2019.

Por outro lado, Morris sustentava que este princípio poderia ser aplicado a qualquer ciência cujo objeto de estudo fosse um sistema de signos. A teoria da Semiótica é frequentemente vista como essencial nos campos antropológicos, sociológicos, etnológicos e artísticos. Na metodologia Paleo-semiótica de Carlos Milla, que se apoia de conceitos como arqueologia, geometria e filosofia, os fundamentos da semiótica se aplicam no estudo de manifestações artísticas andinas por meio da análise de signos.

Milla explica sua própria metodologia na obra *Ayni: semiótica andina de los espacios sagrados*. O pesquisador defende firmemente a importância de analisar símbolos andinos por meio da semiótica, não se referindo a semiótica ocidental, mas sim a Paleo-semiótica. Nas palavras de Milla:

> A presente pesquisa mostra que o símbolo no estudo das "MÃOS CRUZADAS" é a expressão icônica da "AYNI", Lei da Reciprocidade, molde milenar da memória histórica de nosso povo, síntese do comportamento ético comunitário e mandamento cultural único suficiente para equilibrar as sociedades ameríndias, (...). (MILLA, 2003, p. 7, tradução nossa)[135].

A Paleo-semiótica se divide em 4 partes: *Sintaxis*, que trata da descrição e observação de símbolos andinos sob uma visão de observador e observado; *Semántica*, que identifica a função dos símbolos andinos considerando o contexto etno-histórico; *Pragmática*, que interpreta um Sistema de signos e símbolos de acordo ao ponto de vista do intérprete e finalmente, A *Utopia Cultural* última parte do método Paleo-semiótico, onde destaca-se a sabedoria andina e a idealização de uma sociedade harmônica. (ver Figura 128).

[135]La presente investigación demuestra que el símbolo en el estudio de las "MANOS CRUZADAS" es la expresión icónica del "AYNI", Ley de reciprocidad, molde milenario de la memoria histórica de nuestro pueblo, síntesis del comportamiento ético comunitário y mandamiento cultural único que basto para equilibrar las sociedades amerindias, (...). (MILLA, 2003, p. 7).

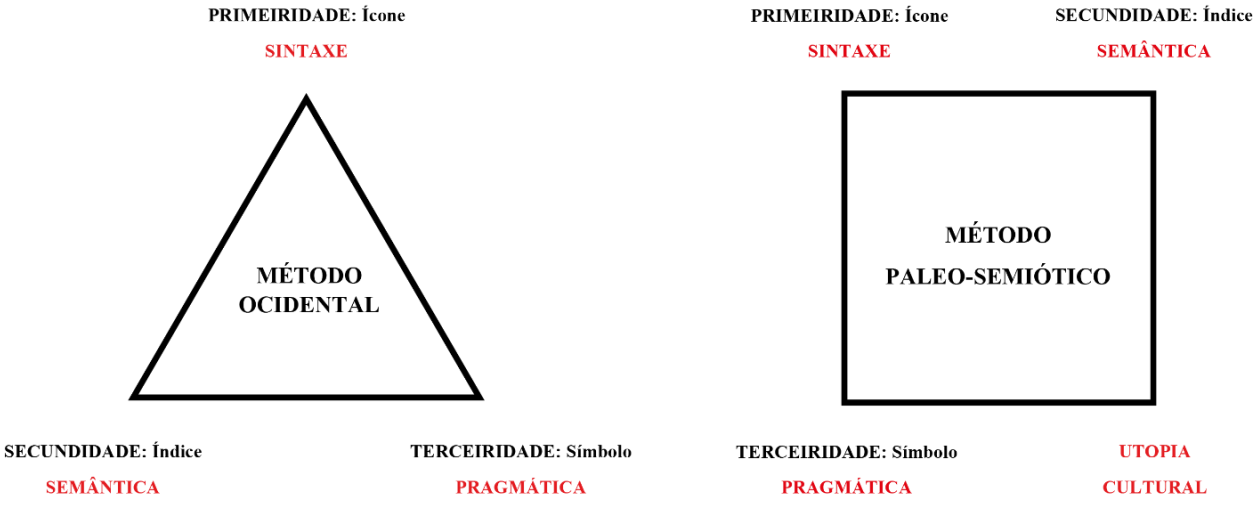
Figura 128 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental I.

	MÉTODO PALEO-SEMIÓTICO	**MÉTODO OCIDENTAL**
SINTAXE	▪ Observação e descrição dos símbolos. ▪ Pesquisador como observador e observado, identificando-se com o símbolo.	▪ Descrição arqueológica dos símbolos. ▪ O pesquisador não necessariamente identifica-se com o símbolo.
SEMÂNTICA	▪ Identificação dos símbolos considerando a realidade da sociedade analisada.	▪ Análise da função aparente dos símbolos baixo parâmetros ocidentais.
PRAGMÁTICA	▪ Interpretação dos símbolos de acordo aos pontos de vistas ou Níveis de Pertinência do mundo andino. ▪ Xenocentrismo.	▪ Desconsideração de pontos de vista ou Níveis de Pertinência do mundo andino. ▪ Etnocentrismo.
UTOPIA CULTURAL	▪ Compreensão da essência andina e de sua mensagem ao longo do tempo. ▪ Aspiração de uma sociedade ideal com base nos valores e princípios andinos.	▪ Não se considerada na metodologia ocidental

Fonte: Elaborado pela autora, 2019

Esta última parte da metodologia, marca a diferença entre a Paleo-semiótica e a Semiótica geral, uma vez que, para Milla a quarta parte não está considerada na metodologia ocidental. Assim, a *Utopia Cultural* trata da compreensão da essência andina e de sua mensagem ao decorrer de diferentes culturas, auxiliando na idealização de uma sociedade harmônica, por meio da adoção de princípios e valores andinos (ver Figura 129).

Figura 129 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental II.



Fonte: Elaborada pela autora, 2019.

De acordo com Milla, ao aplicar o método andino de análise, observam-se os fenômenos em movimento e simultaneamente, ao colocar-nos como analistas e analisados, compreendemos não só a cultura que estudamos, mas também, a nós mesmos. Para o pesquisador peruano, este conhecimento e estudo não se traduz em apenas ciência, mas sim, em sabedoria.

O pesquisador peruano iniciou sua pesquisa por meio da escolha de um signo de estudo, "Mãos Cruzadas". Posteriormente, escolheu uma amostra de manifestações artísticas andinas que apresentassem o signo de "Mãos Cruzadas". Entre elas: *Manos Cruzadas de Kotosh, Estela de Sechín, Monolito de Lanzon de Chavin, Estela de Tabacomas, Efigie de Piedra de Samaypata, Monolito del Museu de INAR, Cerâmio Mochina, Cerâmio Chanchay, Pintura Colonial Cusco, Dibujo del Altar de Qoricancha,* entre outros. Seguidamente, aplicou o Método Paleo-semiótico por meio da *Sintaxis, Semantica, Pragmatica* e *Utopia Cultural.*

Para compreender a metodologia Paleo-semiótica sucintamente, tomaremos como exemplo, um dos artefatos da amostra de Milla, *Manos Cruzadas de Kotosh* ou Mãos Cruzadas de Kotosh em português (ver Figura 130).

Figura 130 - Mãos Cruzadas de Kotosh.



Fonte: Ministerio de Comercio Exterior e Turismo do Peru - MINCETUR, Recursos turísticos, ficha 683[136].

Partindo da primeira parte da Metodologia Paleo-semiótica, aplicamos a *Sintaxis*, onde acontece a observação e descrição. Na Sintaxe descrevemos aspectos como: ano, local, materiais, cultura, pesquisadores, fotos, documentos e depoimentos, entre outros (ver Figura 131).

Figura 131 - Aplicação da Sintaxe ou *Sintaxis.*

SINTAXE (*Sintaxis*)	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Mais de 4900 anos. ▪ Huánuco - Peru. ▪ *Templo de las Manos Cruzadas.* ▪ Argila e Ouro. ▪ Representação de Força espiritual. ▪ Poema: "Revelação de Kotosh" - Esteban Pavletich. ▪ Livro*: Peru 10.000 anõs (1962)* - Hermann Buse.

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Na segunda parte do método, *Semántica*, identifica-se a função do signo andino considerando o contexto etno-histórico e parâmetros andinos. Assim, Milla analisa a função simbólica de cada artefato revelando suas funções em áreas como anatomia, astronomia, sociologia, geometria, arquitetura, entre outras (ver Figura 132).

[136]Disponível em: http://ficha.sigmincetur.mincetur.gob.pe/index.aspx?cod_Ficha=683. Acesso em: mar. 2020

Figura 132 - Aplicação da Semântica ou *Semántica.*

SEMÂNTICA (*Semántica*)	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Para os povos originários o corpo é a imagem mais próxima que tinham. ▪ Anatomia simbólica. ▪ Forma de lembra a necessidade de manter o equilíbrio ao longo do tempo. ▪ Expressão icônica da *Ley del Ayni* ou Lei do *Ayni*. ▪ Reciprocidade

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Continuamente, na terceira parte do método, *Pragmática*, evidenciam-se os elementos sintáticos e semânticos. Anteriormente estudados na primeira e segunda parte do método. Na Pragmática, sob parâmetros andinos, emprega-se o princípio de Níveis de Pertinência para selecionar as informações mais pertinentes de cada amostra, relacionando o signo e sua comunidade. Posteriormente da seleção de informações, interpreta-se o símbolo em diferentes campos como: geometria, astronomia, anatomia, filosofia, sociologia, entre outros (ver Figura 133).

Figura 133 - Aplicação da Pragmática ou *Pragmática.*

PRAGMÁTICA (*Pragmática*)	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Conclusão geral. ▪ Interpretação em diferentes áreas. ▪ Cadeia iconográfica ao longo do tempo. ▪ Síntese do comportamento ético comunitário. ▪ Mandamento que moldou a Cultura andina.

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Finalmente, na quarta parte, *Utopía Cultural*, destaca-se a sabedoria andina e seus conhecimentos. Nesta esfera, idealiza-se a concepção de uma Utopia Andina. Trata da construção de uma comunidade que permita aos indivíduos que a compõem, se sentirem identificados pelas representações, valores e princípios andinos. Contribuindo assim, para o desenvolvimento de uma sociedade harmônica onde se considere o pensamento andino e sua interpretação do mundo para responder as necessidades atuais. (ver Figura 134).

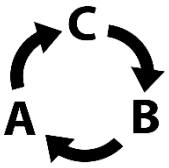
Figura 134 - Aplicação da Utopia Cultural ou *Utopía Cultural.*

UTOPIA CULTURAL (*Utopía Cultural*)	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Utopia Andina. ▪ Sociedade harmônica. ▪ Valores e princípios andinos. ▪ Essência Andina. ▪ Aspiração de uma sociedade ideal com base nos valores e princípios andinos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Portanto, por meio do uso da metodologia Paleo-semiótica de Milla, podemos entender o ícone das Mãos Cruzadas como uma expressão do princípio da reciprocidade andina denominado como Ayni, o qual representa o comportamento comunitário andino (ver Figura 135).

Figura 135 - Aplicação do Método Paleo-semiótico em Mãos Cruzadas de Kotosh.

PALEO-SEMIÓTICA	SIGNO	REPRESENTAÇÃO	INTERPRETAÇÃO
SINTAXE (*Sintaxis*)	Ícone		MÃOS CRUZADAS
SEMÂNTICA (*Semántica*)	Índice		RECIPROCIDADE (Expressão icônica do AYNI)
PRAGMÁTICA (*Pragmática*)	Símbolo	**AYNI**	AYNI (Comportamento ético comunitário andino)
UTOPIA CULTURAL (*Utopía Cultural*)	Compreensão do mandamento de reciprocidade comunitária para o desenvolvimento de uma sociedade harmônica.		

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Para nós, ao fazer uso do método Paleo-semiótico e colocarmo-nos como observadores e observados, juntamente com a identificação com a sociedade de estudo, estamos concordando que somos parte da mesma. Ao nos reconhecer como parte da sociedade andina correspondemos a contribuir com ela, assumindo nossa sabedoria andina, valores e princípios, participando no desenvolvimento de uma sociedade harmônica como nossos antepassados conciliaram. Assim, consideramos que o mundo andino foi capaz de unificar arte e ciência, símbolo e Cosmos, ser humano e natureza, paisagem e arquitetura, portanto, a recuperação e conhecimento da identidade andina auxilia como um fator básico de descolonização e de valorização das nossas raízes originárias ameríndias.

A própria etimologia da palavra Paleo-semiótica condiz à identificação como o passado, uma vez que, etimologicamente, o termo "paleo-" vem do Grego *PALAIO*, que significa "antigo". Desta forma, entendemos então, que pela junção das palavras *paleo* (antigo) e semiótica, o termo "paleo-semiótica" quer dizer "semiótica antiga". Assim, Carlos Milla concebeu a Paleo-semiótica como uma forma de resgatar e retomar a antiga forma de significar símbolos, realçando a sabedoria dos oriundos povos da América Latina.

Após a análise das caraterísticas e bases teórico-conceituais do Método Paleo-semiótico, inferimos o método apropriado para a interpretação de conteúdos semióticos de símbolos indígenas com influências andinas, uma vez que, esta metodologia nos permite ter uma visão mais próxima aos conhecimentos e sabedoria dos antigos povos indígenas, respeitando sua singularidade e seu desenvolvimento individual a partir de possíveis influências de outras civilizações, que não condizem a uma hirarquia cultural de uns povos sobre os outros. Para nós, todas as culturas indígenas são ricas e cada uma desenvolve sua própia identidade cultural e seus mecanismos de resistência, no entanto, resaltamos que quando diferenciamos culturas indígenas das não-indígenas, observamos as culturas indígenas como uma unidade de culturas que presavam pelo equilibrio e a resistência da sua memoria cultural, testemunhada por meio das suas manifestações artísticas.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA Y MUNICIPALIDAD DEL QOSQO. *Diccionario Quechua-Español-Quechua/Qheswa-Español-Qheswa Simi Taqe*. Cusco: Multiservicios e Imprenta Edmundo Pantigozo EIRL, 2005.

BOGGIANI, Guido. *Os Caduveos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 307 p.

BOND, Rosana. *História do caminho de Peabiru*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Aimberê, 2004. 279 p.

BOND, Rosana. *Os caminhos de Peabiru*. Campo Mourão: Kromoset, 1996. 90 p.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Antropologia do Brasil*: mito, história etnicidade. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 173 p.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *História dos índios no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 648 p.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The discovery and conquest of Peru*: chronicles of the New World encounter. Translated by Alexandra Parma Cook and Noble David Cook. Durham, NC: Duke University Press, 1998. 501 p.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The Incas*. Translated by Harriet de Onis. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1959. 397 p.

COMBÈS, Isabelle; VILLA, Diego. Os mestiços mais puros. Representações chiriguano e chané da mestiçagem. *Mana* - estudos de antropologia social, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro abr. 2007. p. 41-62. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000100002&lang=pt. Acesso em: 29 ago. 2020.

DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca*: cerâmica popular do Vale de Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 143 p.

DEL BUSTO, José A.*Túpac Yupanqui, descubridor de Oceanía*: Nuku Hiva, Mangareca, Rapa Nui. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Peru, c2006. 182 p.

ECHAZÚ ALVARADO, Jorge. *El desafío de las naciones*: naciones y nacionalidades oprimidas en Bolivia. La Paz: Liberación Editores, 2003. 294 p.

ESTERMANN, J. *Si el sur fuera el norte*: Chakanas interculturales entre Andes y Occidente. Quito: Abya Yala, 2008. 355 p.

FAVRE, Henri. *Os incas*. São Paulo: Difel, 1974. 101 p.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios reales de los Incas.* Lima: Editora Piki, 2009. 212 p.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011. 714 p.

HERBERTS, ANA LUCIA. *Os Mbayá-Guaicurú: área*, assentamento, subsistência e cultura material. no trabalho. Orientador: Prof. Dr. Pedro Ignacio Schmitz. 1998. 345 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, 1998. Disponível em: http://www.anchietano.unisinos.br/publicacoes/textos/herberts1998/completa.pdf. Acesso em: 29 set. 2020.

HEYERDAHL, Thor. *A expedição Kon-tiki.* Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2013. 280 p.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016. 714 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 448 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois.* 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. 366 p. Coleção Biblioteca Tempo Universitário, v. 45.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2007. 85 p.

LIRA, Jorge; HUAMÁN, Mario M. *Diccionario quéchua.* Lima: Universidad Ricardo Palma: Editorial Universitaria, 2008.

LUMBRERAS, L. *Historia de América Andina*: las sociedades aborígenes. v. 1. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999. 605 p.

MAIR, Lucy. *Introdução à Antropologia Social.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. 291 p.

MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes Ltda, 1984. 401 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Arte no período pré-colonial. *In*: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. v. 1, São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 19-47.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos TupiGuarani*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. 430 p.

MILLA, Carlos. *Genesis de la cultura andina.* Lima: Amaru Wayra, 1992. 272 p.

MILLA, Carlos. *Ayni*: semiótica andina de los espacios sagrados. Lima, Peru: Amaru Wayra, 2003. 273 p.

MILLA E., Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Asociación cultural Amaru Wayra, 2008. 89 p.

MORRIS, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago, Ill.: University of Chicago, 1938. 59 p.

MOSELEY, Michael E. *The Incas and Their Ancestors*: The Archaeology of Peru. New York: Thames & Hudson, 1993. 272 p.

NORDENSKIOLD, B. E. The Guarani Invasion of the Inca Empire in the Sixteenth Century: An Historical Indian Migration. *Geographical Review*, vol. 4, n. 2. ago. 1917. p. 103-121. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/207290?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em 29 ago. 2020.

PAIVA, Priscilla Araujo R. *Cerâmica em rede:* caminhos, saberes e transformações dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo. Orientador: Profa. Dra. Geralda M. F. S. Dalglish. (Lalada Dalglish). 2018. 233 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/158340. Acesso em: 29 set. 2020.

PASSETTI, Dorothea V. *Lévi-Strauss, antropologia e arte*: minúsculo-incomensurável. São Paulo: Edusp: Educ, 2008. 488 p.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 352 p.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber eurocentrismo e ciências sociais:* perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 29 ago. 2020.

RAMOS, Jorge R. *Análisis comparativo entre el diseño iconográfico andino precolombino y actual del Ecuador com el Peru y Bolivia*. 2009. 220 f. Monografia (Bacharel em Design Gráfico) - Faculdade de Ciência da Computação e Eletrônica, Escola de Design Gráfico, Escola Superior Politécnica Chimborazo, Equador, 2009.

RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena linguagem visual*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. 186 p.

RIBEIRO, Berta G. *Arte gráfica Kadiwéu.* In: FUNARTE/INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Arte E Corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p. 39-46.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. v. 1. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 1116 p.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu*: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980. 319 p.

RIBEIRO, Darcy. *Religião e mitologia Kadiwéu*. Rio de Janeiro: SPI, 1950. 222 p.

ROWE, J. Stages and Periods in Archaeological Interpretation. *Southwestern Journal of Anthropology*, v. 18, n. 1, Spring, 1962. Disponível em: https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/soutjanth.18.1.3629122?journalCode=soutjanth. Acesso em: 29 jun. 2020.

SAIGNES, Thierry. *Historia del pueblo Chiriguano*. Bolivia: Instituto Francés de Estudios Andinos, Embajada de Francia en Bolivia, 2007. 332 p.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 84 p.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *History of the Incas*. Cambridge, Ontario: In Parentheses Publications, 2000. Disponível em: http://www.yorku.ca/inpar/sarmiento_markham.pdf. Acesso em: 29 ago. 2020.

SIQUEIRA JÚNIOR, Jaime Garcia. *Arte e técnicas Kadiwéu*. São Paulo: USP: Secretaria Municipal de Cultura. 1992. 125 p.

SIQUEIRA JÚNIOR, Jaime Garcia. A iconografia Kadiweu atual. *In*: VIDAL, Lux Boelitz (org.). *Grafismo indígena:* estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel : Usp : Fapesp, 2000. 296 p.

TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira*: arte indígena do pré-colonial à contemporaneidade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. 64 p.

VALENÇA, José Rolim (coord.); FURRER, Bruno (prod.). *Herança*: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu. São Paulo: Empresas Dow, 1984. 152 p.

VIDAL, J. J. A. *Cerâmica dos Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia*. Orientador: Profa. Dra. Geralda M. F. S. Dalglish. (Lalada Dalglish). 2017. 253 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150674. Acesso em: 29 set. 2020.

VIDAL, Lux Boelitz. *Grafismo indigena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/Usp/Fapesp, 2000. 296 p.

VISCONDE DE TAUNAY. *Entre os nossos indios*: chanés, terenas, kinikinaus, guanás, laianas, guatós, guaycurus, caingangs. São Paulo: Cayeira; Rio: Melhoramentos, 1931. 134 p.

ANEXOS

Anexo 1 - Bibliografia complementar recomendada.

BAZÁN APARICIO, Paloma S. O método paleo-semiótico como possibilidade no estudo da essência andina na escultura e cerâmica dos índios Kadiwéu. *In*: URQUIDI, Vivian; NEPOMUCENO, Margarida; LAGO, Mayra Coan; RODRIGUES, Joana de Fátima; CASTRO, Rita de Cássia M. L. de; RODRIGUES, Sabrina (org.). *Atores, fazeres e políticas culturais na América Latina*: comunicação e cultura. São Paulo: PROLAM – USP, 2019. ISBN: 978-85-88376-03-8. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/atores-fazeres-politicas-culturais/. Acesso em: 29 jun. 2020. E-book no prelo.

BUENO, Omar Carline. *Incas no Brasil?.* São Paulo: Clube de Autores, 2016. 142 p.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Catálogo Por ti América.* Rio de Janeiro: CCBB, 2005. 304 p.

DAVIES, Nigel. *The Ancient Kingdoms of Peru*. London: Penguin Books, 1997. 221 p.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 24, p. 43-70, 2015. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/97466/114082. Acesso em: 29 jun. 2020.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolo*s: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 178 p.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971. 379 p.

GARY, Urton. *La vida social de los número*s: una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechuas. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2003. 261 p.

JOFFRÉ, Gabriel Ramón. Periodificación en Arqueología peruana: geología y aporía. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, DOI : 10.4000/bifea.5567, 2005. p. 5-33. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/126/12634102.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 85 p.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 126 p.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p.

LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan*: La ruta inka de sabiduría. Lima: Amaro Runa Ediciones, 2003. 198 p.

LOPES, Reinaldo J. *1499:* o Brasil antes de Cabral. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017. 248 p.

M. F. DE ANDRADE, Rodrigo, *As Artes plásticas no Brasil*. v. 1, Rio de Janeiro, 1952. 296 p.

Anexo 2 - Detalhe do Obelisco Tello desenhos geométricos cruz escalonada, Cultura Chavín; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Lazo Pinto, 2017, p.59[137].

Cultura: Chavín

Período: Horizonte temprano (1200 a.C – 200 a.C)

Dimensões: 252 x 32 cm.

Coleção: Roxana Lazo Pinto

Fotógrafo: Roxana Lazo Pinto

[137]LAZO PINTO, Roxana. *El valor simbólico del número-idea en la ordenación de las figuras en el Obelisco Tello.* 2017. Trabalho de conclusão de curso - Facultad de ciencias sociales - Escuela Académico Profesional de Arqueología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2017.

Anexo 3 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chavín; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Museu Nacional de Arqueología, Antropología e Historia do Peru – Acervo digital[138].

Cultura: Chavín

Período: Horizonte temprano (1200 a.C – 200 a.C)

Material: Cerâmica

Dimensões: 7,8 cm.

Peso: 347g

Código: 0000002852

[138]*Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.* Disponível em: http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyBienes/index.jsp?paginaactual=1. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 4 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: MALI - Museu de Arte de Lima - Acervo digital[139].

Cultura: Paracas

Período: 100 a.C.-100 d.C.

Técnica: Modelado e pintado

Dimensões: 11,2 x 15,9 x 15,9 cm.

Coleção: Museu de Arte de Lima. Doação Raúl Apesteguía

Código: IV-2.0-2134

[139]*MALI - Museo de Arte de Lima*.
Disponível em: http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asimages/159?t:state:flow=74397964-0d97-4c92-8475-27ce96570df4. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 5 - Prato com desenhos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: MALI - Museu de Arte de Lima - Acervo digital[140].

Cultura: Paracas

Período: Horizonte temprano (1200 a.C – 200 a.C)

Técnica: Modelado, inciso e polido

Dimensões: 5,7 x 18,2 x 17,7 cm.

Coleção: Museu de Arte de Lima. Doação Raúl Apesteguía

Código: IV-2.0-0049

[140]*MALI - Museo de Arte de Lima*. Disponível em: http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asimages/159?t:state:flow=74397964-0d97-4c92-8475-27ce96570df4. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 6 - Prato com desenhos escalonados, Cultura Paracas; Horizonte temprano, 1200 a.C – 200 a.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[141].

Cultura: Paracas

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 7 x 16 x 14,8 cm.

Peso: 178 g

Código: ML032258

[141]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 7 - Jarra com bico de estribo e desenhos geométricos de traço fino, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[142].

Cultura: Moche

Localização: Trujillo - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 18,8 x 13,2 x 13 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Peter Jacob

Código: VA 48003

[142]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 8 - Vaso com desenhos geométricos escalonados no interior, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[143].

Cultura: Moche

Localização: Chimbote - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 14,7 x 25,6 x 26,7 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Peter Jacob

Código: VA 48170

[143]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*
Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 9 - Tecido com desenhos geométricos e antropozoomórficos, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[144].

Cultura: Moche

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Têxtil

Dimensões: 44,5 x 21 cm.

Código: MCHAP 0888

[144]*Museo Chileno de Arte Precolombino*.
Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 10 - Vaso com desenho de escada estilizada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: MALI - Museu de Arte de Lima - Acervo digital[145].

Cultura: Moche

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Técnica: Modelado e pintado

Dimensões: 15 x 24,2 x 24,2 cm.

Coleção: Museu de Arte de Lima. Doação Memoria Prado

Código: IV-2.0-0690

[145]*MALI - Museo de Arte de Lima.* Disponível em: http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asimages/159?t:state:flow=74397964-0d97-4c92-8475-27ce96570df4. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 11 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[146].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 11,6 x 158 x 158 cm.

Peso: 577 g

Código: ML000595

[146]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 12 - Panela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[147].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 17,3 x 17,5 x 17,4 cm

Peso: 821 g

Código: ML012045

[147]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 13 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche. Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[148].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

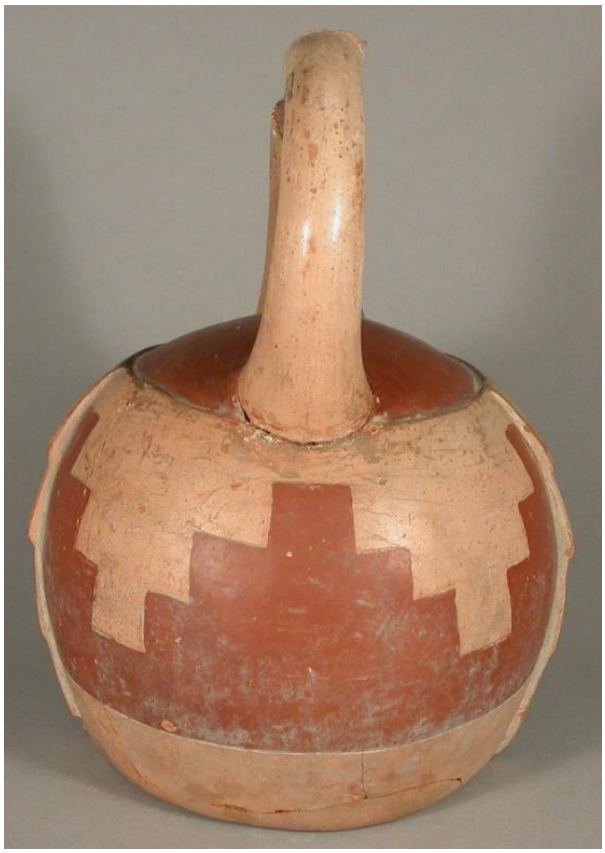
Dimensões: 20,2 x 14 x 14,2 cm.

Peso: 451 g

Código: ML006961

[148]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 14 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[149].

Cultura: Moche

Localização: Chimbote - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 21,5 x 16 x 15 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Peter Jacob

Código: VA 48146

[149]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 15 - Jarro asa estribo com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[150].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 17,3 x 17,5 x 17,4 cm.

Peso: 821 g

Código: ML012500

[150]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 16 - Jarra asa estribo com desenhos geométricos escalonados, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[151].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 17 x 13,8 x 13,9 cm.

Peso: 499 g

Código: ML000581

[151]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 17 - Jarro asa estribo, personagem sentado com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Moche; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[152].

Cultura: Moche

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 18 x 15,4 x 11,9 cm.

Peso: 392 g

Código: ML012790

[152]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 18 - Jarro com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[153].

Cultura: Nasca

Localização: Ica - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 12,5 x 13,6 x 13,5 cm.

Colecionador: Eduard e Caecilie Seler

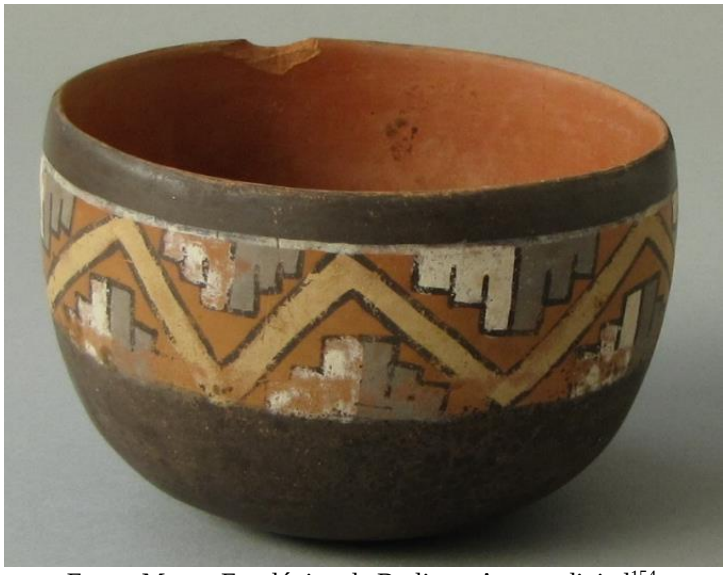
Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Ines Seibt

Código: VA 33282

[153]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 19 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[154].

Cultura: Nasca

Localização: Ica - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 7,5 x 11,5 x 11,5 cm.

Colecionador: Eduard e Caecilie Seler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Ines Seibt

Código: VA 33304

[154]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 20 - Tecido com motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[155].

Cultura: Nasca

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Têxtil

Dimensões: 96,5 x 60 cm.

Código: MCHAP 0524

[155]*Museo Chileno de Arte Precolombino*.
Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 21 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[156].

Cultura: Nasca

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 20,4 x 9,7 x 9,5 cm.

Peso: 437 g

Código: ML010505

[156]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 22 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[157].

Cultura: Nasca

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Têxtil

Dimensões: 21,8 cm.

Código: MCHAP 0544

[157]*Museo Chileno de Arte Precolombino*.
Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 23 - Vaso com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[158].

Cultura: Nasca

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 22,1 x 10,7 x 10,7 cm.

Peso: 564 g

Código: ML010509

[158]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 24 - Prato com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[159].

Cultura: Nasca

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 7,5 x 15,5 x 15,4 cm.

Peso: 234 g

Código: ML033986

[159]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 25 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[160].

Cultura: Nasca

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 14,8 x 11,8 x 11,8 cm.

Peso: 394 g

Código: ML034082

[160]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 26 - Vaso com desenhos geométricos, Cultura Nasca; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[161].

Cultura: Nasca

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 8,5 x 10,3 x 10,6 cm.

Peso: 176 g

Código: ML038936

[161]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 27 - Cerâmica, personagem andando com animal e desenhos geométricos escalonados; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital.[162]

Cultura: Recuay

Localização: Peru

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Dimensões: 4,2 x 11,6 x 11,6 cm.

Colecionador: Arthur Baessler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Ines Seibt

Código: VA 18601

[162]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*
Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 28 - Vaso cabeça com desenhos geométricos, Cultura Tiahuanaco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Chileno de Arte Pré-colombiano – Arcervo digital[163].

Cultura: Tiahuanaco

Período: Intermédio temprano (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Têxtil

Dimensões: 18 cm.

Código: MCHAP 0998- 1

[163]*Museo Chileno de Arte Precolombino*.
Disponível: http://www.precolombino.cl/coleccion/andes-centrales/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 29 - Cerâmica, Cultura Tiahuanco; Intermédio temprano, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[164].

Cultura: Tiahuanco

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 5,2 x 17,5 x 17,3 cm.

Peso: 246 g

Código: ML038551

[164]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 30 - Jarra asa ponte com representação de aves e desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[165].

Cultura: Huari

Localização: Costa Norte, Casma - Peru

Período: Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 16,3 x 12,8 x 24,5 cm.

Peso: 405 g

Código: ML031743

[165]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 31 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[166].

Cultura: Huari

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 9,5 x 14,9 x 14,9 cm.

Peso: 394 g

Código: ML039608

[166]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 32 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Huari; Horizonte médio, 200 a.C – 500 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[167].

Cultura: Huari

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 7,6 x 21,1 x 21,4 cm.

Peso: 428 g

Código: ML039596

[167]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 33 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[168].

Cultura: Chancay

Localização: Santa Rosa - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C – 1476 d.C)

Dimensões: 42 x 68 cm.

Colecionador: Arthur Baessler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Sandra Steiß

Código: VA 21012

[168]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 34 - Tecido com desenhos zoomorfos dentro de cruz escalonada. Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: MALI - Museu de Arte de Lima - Acervo digital[169].

Cultura: Chancay

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão e fibra de camelidae

Dimensões: 18 x 12,5 cm.

Coleção: Museu de Arte de Lima. Doação Memoria Prado

Código: IV-2.1-1095

[169]*MALI - Museo de Arte de Lima.* Disponível em: http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asimages/159?t:state:flow=74397964-0d97-4c92-8475-27ce96570df4. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 35 - Jarro com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[170].

Cultura: Chancay

Localização: Costa central - Peru

Período: Horizonte médio (200 a.C – 500 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 12,1 x 12,7 x 12,9 cm.

Peso: 351 g

Código: ML031993

[170]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 36 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chancay; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[171].

Cultura: Chancay

Localização: Costa central - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 35 x 52 x 0,2 cm.

Código: ML600009

[171] *Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 37 - Estilingue com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: MUCEN - Museu do Banco Central de Reserva do Peru – Acervo digital[172].

Cultura: Chincha

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Técnica: Talhado

Dimensões: 6,5 x 29,1 cm.

Código: ATE2248

[172] *MUCEN - Museo del Banco Central de Reserva del Perú.* Disponível em: https://mucen.bcrp.gob.pe/museo/search/catsearch/4/1/per-precolombino. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 38 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[173].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 7,7 x 16,5 x 16,6 cm.

Peso: 455 g

Código: ML038836

[173]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 39 - Prato com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[174].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 5,7 x 11,9 x 11,8 cm.

Peso: 200 g

Código: ML038842

[174]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 40 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[175].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 8,3 x 14,1 x 14,2 cm.

Peso: 293 g

Código: ML038849

[175]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 41 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[176].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 6 x 12,3 x 12,3 cm.

Peso: 223 g

Código: ML038909

[176]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 42 - Tigela com desenhos escalonados, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[177].

Cultura: Chincha

Localização: Ica – Peru, Sítio Samanco

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 6,4 x 13,1 x 13,5 cm.

Peso: 223 g

Código: ML038859

[177]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 43 - Tigela com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[178].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul, Ica – Peru, Sítio Samanca

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 7,5 x 10,8 x 11 cm.

Peso: 154 g

Código: ML038942

[178]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 44 - Prato com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chincha; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[179].

Cultura: Chincha

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão

Dimensões: 7,6 x 16,6 x 16,7 cm.

Peso: 544 g

Código: ML038987

[179]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 45 - Cerâmica com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[180].

Cultura: Chimú

Localização: Piura - Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C – 1476 d.C)

Dimensões: 14,6 x 6,5 x 16 cm.

Peso: 352 g

Colecionador: Johannes Lührsen, Sammler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Sylvie Voláková

Código: VA 755

[180]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 46 - Jarra com desenhos geométricos escalonados,
Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[181].

Cultura: Chimú

Localização: Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C – 1476 d.C)

Dimensões: 21,4 x 15,2 x 16,3 cm.

Peso: 797 g

Colecionador: José Mariano Macedo, Sammler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Sylvie Voláková

Código: VA 4097

[181]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*
Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 47 - Jarra com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[182].

Cultura: Chimú

Localização: Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C – 1476 d.C)

Dimensões: 16 x 12 x 12,6 cm.

Peso: 380 g

Colecionador: José Mariano Macedo, Sammler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Sylvie Voláková

Código: VA 4223

[182]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 48 - Jarra com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[183].

Cultura: Chimú

Localização: Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C – 1476 d.C)

Dimensões: 21,4 x 18,8 x 14,1 cm.

Peso: 778 g

Colecionador: Arthur Baessler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Sylvie Voláková

Código: VA 17240

[183]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 49 - Tecido com desenhos antropomorfos e geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C



Fonte: MALI - Museu de Arte de Lima - Acervo digital[184].

Cultura: Chimú

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Algodão e fibra de camelidae

Dimensões: 51 x 82 cm.

Coleção: Museu de Arte de Lima. Doação Raúl Apesteguía

Código: IV-2.1-0018

[184]*MALI - Museo de Arte de Lima.* Disponível em: http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asimages/159?t:state:flow=74397964-0d97-4c92-8475-27ce96570df4. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 50 - Jarra com desenhos geométricos escalonados, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[185].

Cultura: Chimú

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 15,4 x 15,4 x 57,3 cm.

Peso: 573 g

Código: ML029181

[185]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 51 - Panela com desenhos geométricos escalonados, Cerâmica, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[186].

Cultura: Chimú

Localização: Costa Norte, Chao – Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 12,8 x 15,5 x 15,5 cm.

Peso: 464 g

Código: ML029321

[186]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 52 - Brinco chocalho, personagem antropomorfo, com motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Chimú; Intermédio tardio, 900 d.C – 1476 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[187].

Cultura: Chimú

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Intermédio tardio (900 d.C. – 1476 d.C.)

Material: Metal, ouro

Dimensões: 3,3 x 1,9 x 1,9 cm.

Peso: 7 g

Código: ML100009

[187]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 53 - Tecido com desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[188].

Cultura: Inca

Localização: Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C – 1532 d.C)

Dimensões: 83,5 x 79,5 cm.

Peso: < 2kg

Colecionador: IM Bolivar

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Martin Franken

Código: VA 1629

[188]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 54 - Tecido com penas e motivos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C. – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[189].

Cultura: Inca

Localização: Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C – 1532 d.C)

Dimensões: 32 x 24 cm.

Colecionador: Arthur Baessler

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Claudia Obrocki

Código: VA 19954

[189]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 55 - Tecido com motivos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[190].

Cultura: Inca

Localização: Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C – 1532 d.C)

Dimensões: 89 x 76 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Lena Bjerregaard

Código: VA 29080

[190]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 56 - Tecido com motivos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[191].

Cultura: Inca

Localização: Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C – 1532 d.C)

Material: Algodão e lã de camélido

Dimensões: 74 x 76 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Lena Bjerregaard

Código: VA 29108

[191]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 57 - Tecido, Cerâmica com desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C. – 1532 d.C.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[192].

Cultura: Inca

Localização: Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C – 1532 d.C)

Dimensões: 17,5 x 17,4 x 13,7 cm.

Colecionador: Wilhelm Gretzer

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Ines Seibt

Código: VA 49829

[192]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 58 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[193].

Cultura: Inca

Localização: Serra Sul – Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)

Material: Madeira

Dimensões: 20,5 x 16,4 x 16,9 cm.

Peso: 982 g

Código: ML400602

[193]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 59 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[194].

Cultura: Inca

Localização: Serra Sul – Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)

Material: Madeira

Dimensões: 20,3 x 18,2 x 18,2 cm.

Peso: 975 g

Código: ML400682

[194]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 60 - Vaso com representação de cena complexa com diversos personagens e desenhos geométricos de cruz escalonada, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[195].

Cultura: Inca

Localização: Costa Sul – Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 13,3 x 11,2 x 10,8 cm.

Peso: 273 g

Código: ML039811

[195]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 61 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Cultura Inca; Horizonte tardio, 1476 d.C – 1532 d.C.



Fonte: Museu Larco – Acervo digital[196].

Cultura: Inca

Localização: Costa Norte – Peru

Período: Horizonte tardio (1476 d.C. – 1532 d.C.)

Material: Cerâmica

Dimensões: 16,7 x 17 x 17,5 cm.

Peso: 893 g

Código: ML026723

[196]*Museo Larco.*
Disponível em: https://www.museolarco.org/catalogo/. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo 62 - Tigela com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[197].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 17,5 x 33,3 x 33,7 cm.

Peso: 2,7 kg

Fabricante: Joana Baleia

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Carolin Loysa

Código: VB 18939

[197]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 63 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[198].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 10 x 25,9 x 38,8 cm.

Peso: 1,7 kg

Fabricante: Leidimar Fernandes

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Carolin Loysa

Código: VB 18940

[198]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*
Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 64 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[199].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 8,5 x 27,9 cm.

Peso: <2 kg

Fabricante: Lília Soares

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Carolin Loysa

Código: VB 18954

[199]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 65 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[200].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 29,5 x 24,1 x 22 cm.

Peso: 3,6 kg

Fabricante: Liney Matechua

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Maja Bolle

Código: VB 18941

[200]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 66 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu, séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[201].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 34,5 x 35,6 x 35,6 cm.

Peso: 6.6 kg

Fabricante: Libência Rufino

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Maja Bolle

Código: VB 18942

[201]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.*
Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 67 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[202].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 39,9 x 23,6 cm.

Peso: 3.9 kg

Fabricante: Gelnice da Silva

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Carolin Loysa

Código: VB 18944

[202]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 68 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[203].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 36 x 25 x 25 cm.

Peso: 4.1 kg

Fabricante: Lenita Batista da Cruz

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Carolin Loysa

Código: VB 18945

[203]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 69 - Vaso com desenhos geométricos escalonados, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[204].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 28,4 x 17,5 x 17,5 cm.

Peso: 1,9 kg

Fabricante: Cacilda de Almeida

Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Maja Bolle

Código: VB 18947

[204]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 70 - Vaso com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Museu Etnológico de Berlim – Acervo digital[205].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Material: Argila (pintada, vidrada)

Dimensões: 18 x 11 x 11 cm.

Peso: <2 kg

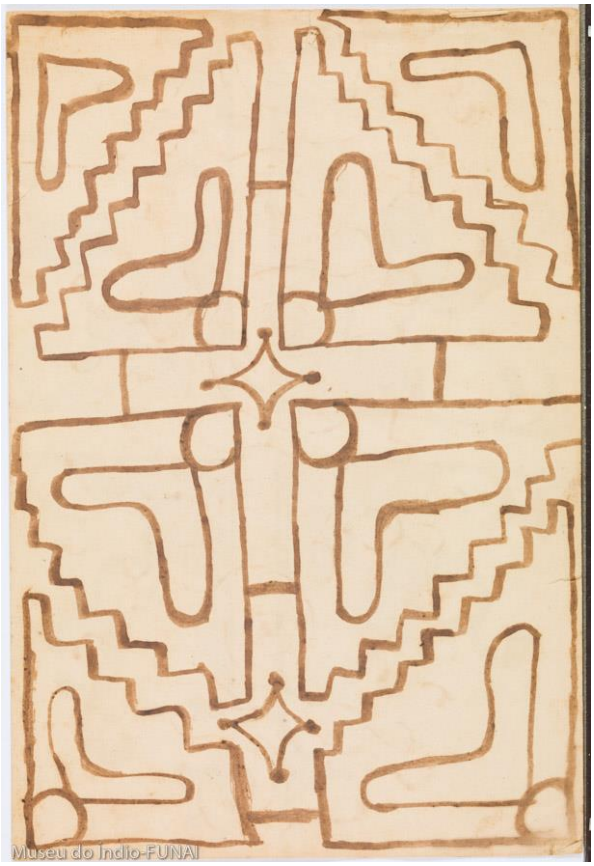
Coleção: Museu Etnológico América - Museu Etnológico dos Museus Estatais de Berlim

Fotógrafo: Maja Bolle

Código: VB 18957

[205]*Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin.* Disponível em: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus. Acesso em: 3 dez. 2019.

Anexo 71 - Desenho Kadiwéu, 1947, primeira expedição científica de Darcy Ribeiro.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[206].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: 1947

Material: Folhas, pincel uma haste de madeira e tinta de jenipapo verde.

Categoria: Desenho, item documental

Dimensões: 43,9 x 32,5 cm. (total do papel)

Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Darcy Ribeiro

Código: KA29

[206]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 72 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[207].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 14/06/1950

Material: Argila

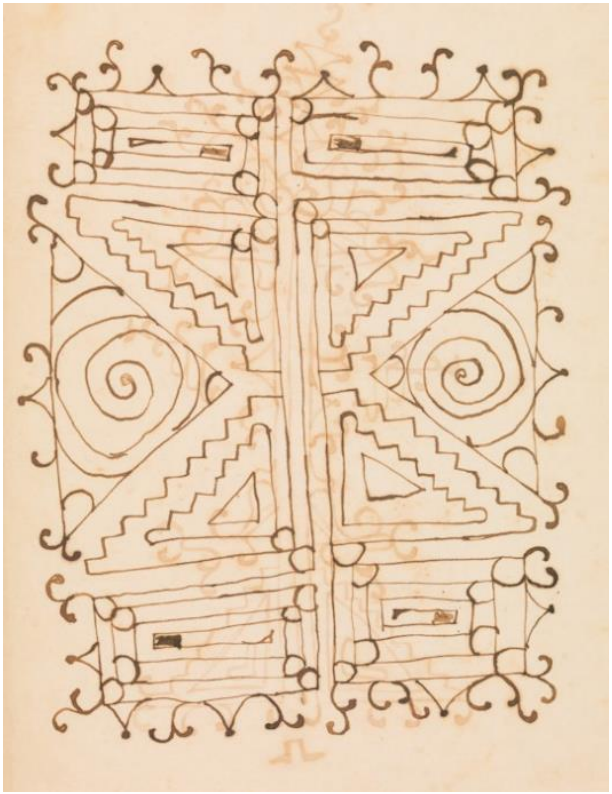
Dimensões: 26 x 10 cm.

Coleção: Darcy Ribeiro

Codigo: 2424

[207]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 73 - Desenho Kadiwéu, 1947, primeira expedição científica de Darcy Ribeiro.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[208].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: 1947

Material: Folhas, pincel uma haste de madeira e tinta de jenipapo verde.

Categoria: Desenho, item documental

Dimensões: 43,9 x 33 cm. (total do papel)

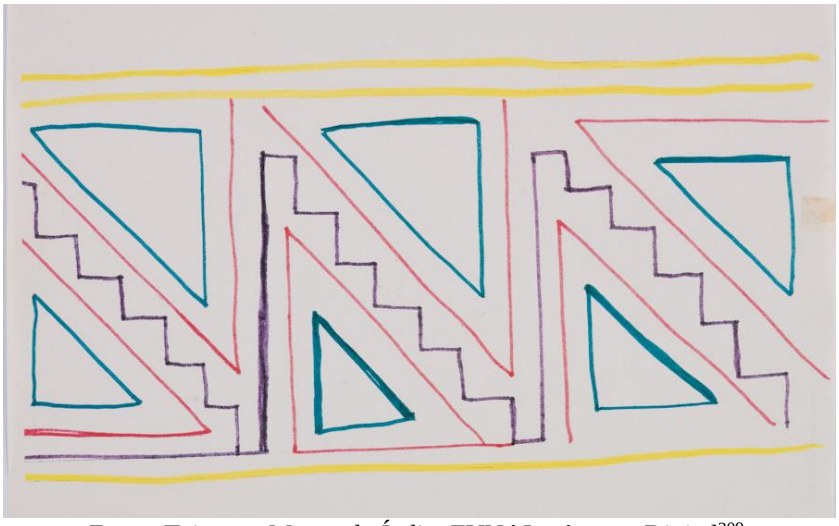
Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Darcy Ribeiro

Código: KA34

[208]Tainacan Museu do Índio – FUNAI
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em jan. 2020.

Anexo 74 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[209].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: Sem especificar

Categoria: Desenho, item documental

Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Jaime Siqueira

Código: JSKA02

[209]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 75 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[210].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: Sem especificar

Categoria: Desenho, item documental

Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Jaime Siqueira

Código: JSKA06

[210]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 76 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[211].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: Sem especificar

Categoria: Desenho, item documental

Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Jaime Siqueira

Código: JSKA12

[211]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 77 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[212].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: Sem especificar

Categoria: Desenho, item documental

Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Jaime Siqueira

Código: JSKA15

[212]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 78 - Desenho Kadiwéu, expedição de Jaime Siqueira.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[213].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: Sem especificar

Categoria: Desenho, item documental

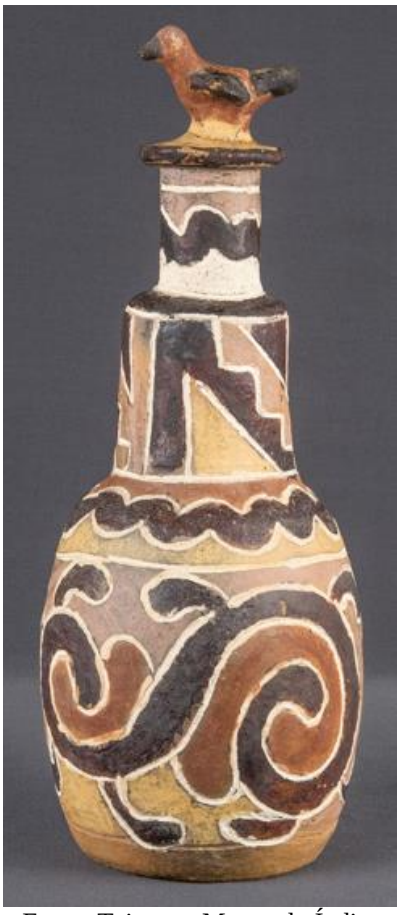
Fundo: Serviço de Proteção aos Índios (SPI)

Etnólogo: Jaime Siqueira

Código: JSKA27

[213]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 79 - Bilha com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[214].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 14/06/2016

Material: Argila e antiplástico

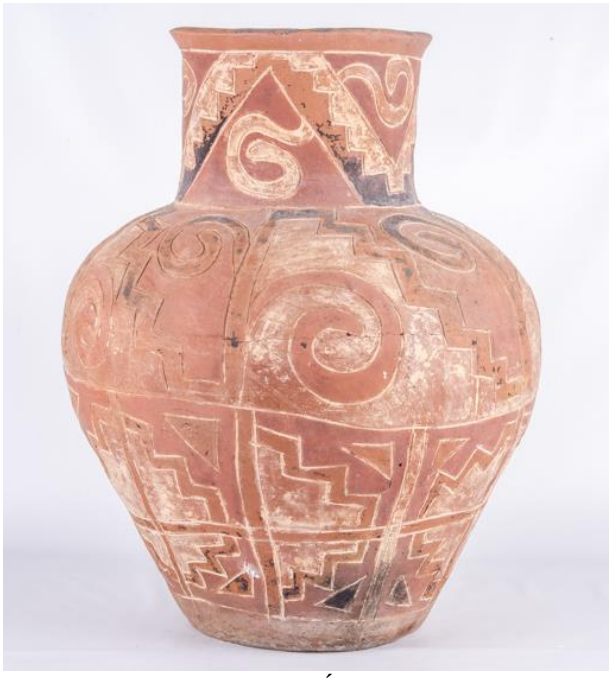
Dimensões: 31,5 x 14,5 x 4,5 cm.

Coleção: Charlotte Emmerich

Código: 16.5.3

[214]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 80 - Pote com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[215].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 14/06/2016

Material: Argila e antiplástico

Dimensões: 48,5 x 40 x 21,5 cm.

Coleção: Charlotte Emmerich

Código: 16.5.1

[215]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 81 - Bilha zoomorfa com desenhos geométricos, Kadiwéu, 2012.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[216].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data: 2012

Data de entrada no Museu: 11/11/13

Material: Argila

Dimensões: 16,5 x 13 x 24 cm.

Artesã: Lair Silva

Coleção: Eduardo Inagaki, Rômulo Cabral de Sá

Código: 13.6.5

[216]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 82 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[217].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 03/11/1987

Material: Argila

Dimensões: 18,5 x 17,5 cm.

Coleção: Augustinho Correia Barbosa

Codigo: 87.30.232

[217]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 83 - Prato com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[218].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 1999

Material: Argila

Dimensões: 37,3 x 27,3 x 2 cm.

Coleção: Solange Padilha

Codigo: 99.1.1

[218]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 84 - Bilha com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[219].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 15/06/1950

Material: Argila

Dimensões: 15 x 30,5 x 24,5 cm.

Coleção: Darcy Ribeiro

Codigo: 2460

[219]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 85 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[220].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 14/06/1950

Material: Argila

Dimensões: 25 x 8 cm.

Coleção: Darcy Ribeiro

Codigo: 2425

[220]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.

Anexo 86 - Tigela com desenhos geométricos, Kadiwéu; séc. XVIII – atualidade.



Fonte: Tainacan Museu do Índio, FUNAI – Acervo Digital[221].

Cultura: Kadiwéu

Localização: Mato Grosso - Brasil

Período: Séc. XVIII - atualidade

Data de entrada no Museu: 15/06/1950

Material: Argila

Dimensões: 21 x 7 cm.

Coleção: Darcy Ribeiro

Codigo: 2459

[221]Tainacan Museu do Índio – FUNAI.
Disponível em: http://tainacan.museudoindio.gov.br/. Acesso em: 17 jan. 2020.