

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

MARIA EDUARDA GABY MURY

A COR DOS ANDES NA ZONA SUL CARIOCA

Análise iconográfica das cerâmicas Nascas no acervo da Casa Museu Eva Klabin

Rio de Janeiro

2021

MARIA EDUARDA GABY MURY

A COR DOS ANDES NA ZONA SUL CARIOCA

Análise iconográfica das cerâmicas Nascas no acervo da Casa Museu Eva Klabin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

G984c Gaby Mury, Maria Eduarda
A COR DOS ANDES NA ZONA SUL CARIOCA / Maria
Eduarda Gaby Mury. -- Rio de Janeiro, 2022.
58 f.

Orientadora: Patrícia Leal Azevedo Corrêa.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2022.

1. Nasca. 2. Arte pré-colombiana. 3.
Iconografia. 4. Andes. 5. Peru. I. Leal Azevedo
Corrêa, Patrícia, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos aos meus familiares; aos meus pais, Paulo Jorge e Katia Regina, uma vez que a realização desse sonho só foi possível pela rede de apoio que vocês

me ofereceram durante toda a minha vida; e às minhas sobrinhas, Maria Júlia, Maria Helena e Maria Alice, que permeiam meus pensamentos em tudo que eu faço.

Agradeço também aos meus amigos de graduação Caroline Mendes, Thiago Wang e Beatriz Ribeiro, pelos intensos estímulos intelectuais durante esses longos anos de UFRJ (o pão), mas também pelos alívios lúdicos que vocês tão bem souberam e sabem conceder (o circo).

Àquelas que amo tão intensamente: Ana Clara Ney, Júlia Pereira e Isabela Soares, pela abertura dos meus olhos em 2017 à minha paixão do ensino médio, a arte; sem o estímulo obstinado de vocês, eu não teria a coragem de seguir o meu sonho. Me acalma e inspira ver vocês ao olhar para trás e também ao olhar para frente.

Agradeço à Letícia Magalhães, pelas traduções das citações presentes nesse Trabalho de Conclusão de Curso, pelo ouvido que muito ouviu sobre gato, cabeça-troféu, sacrifício, serpente, orca, Andes, Mesoamérica, e pelas (muitas) palavras de afirmação.

À minha incrível orientadora, Patrícia Corrêa, que de forma cuidadosa, comprometida e carinhosa acolheu a mim e a minha pesquisa, que foi a minha pedra de salvação durante a pandemia da COVID-19. A minha admiração pela maneira com a qual as aulas de Arte Pré-colombiana eram ministradas era sabido por qualquer um que conversasse comigo por mais de dez minutos sobre a graduação, e a orientação fez apenas intensificar esse sentimento. Cada “dá pra ver que você ainda está animada com a sua pesquisa!” dito pela senhora durante as reuniões é uma pequena parcela de como eu me sentia após as suas aulas. Elas revolucionaram o curso da minha graduação, e me presentearam com um amor intenso para toda a vida. A arte em si tem a sua parcela, mas a de um professor que ensina com tanto comprometimento será sempre a maior delas. Por isso nunca serei grata o suficiente.

MURY, Maria Eduarda Gaby. A Cor dos Andes na Zona Sul Carioca: Análise iconográfica das cerâmicas Nascas no acervo da Casa Museu Eva Klabin. Rio de Janeiro, 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

O trabalho em questão visa realizar uma aproximação cronológica e uma definição iconográfica de quatro cerâmicas da cultura Nasca, originárias do sul desértico do Peru, que integram o acervo de Arte Pré-colombiana da Casa Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro, sugerindo informações que antes faltavam ou eram vagas em suas fichas técnicas. Os capítulos pretendem fornecer um breve panorama do contexto histórico, social e religioso utilizando-se ostensivamente dos próprios vasos e suas imagens como fontes históricas. Logo, busca-se reunir um compilado de informações iniciais sobre tais objetos que ajudem a Casa Museu e futuros pesquisadores de arte pré-colombiana a partir de um caminho mais palpável.

Palavras-chave: História da Arte; Antropologia; Arte pré-colombiana; Andes; Nasca;

LISTA DE FIGURAS

- Imagem 1 - Mapa da costa sul do Peru.
- Imagem 2 - Tabela de Periodização Nasca.
- Imagem 3: Vaso 1.
- Imagem 4: Desenho esquemático do Ser Antropomorfo.
- Imagem 5: Criatura Serpentina.
- Imagem 6: Vaso 1 (detalhe do corpo).
- Imagem 7: Vaso 1 (outra face/cabeça).
- Imagem 8: Criatura Serpentina com máscara.
- Imagem 9: Vaso 1 (detalhe de cabeça-troféu e cetro).
- Imagem 10: Vaso 2.
- Imagem 11: Cabeça-troféu mumificada.
- Imagem 12: Forma simbólica da cabeça-troféu.
- Imagem 13: Vaso 3.
- Imagem 14: Gato Malhado Mítico Antropomórfico.
- Imagem 15: Vaso 2 (detalhes da pelagem).
- Imagem 16: Vaso 3 (detalhe de sementes).
- Imagem 17: Pimenta chilli.
- Imagem 18: Vaso 4.
- Imagem 19: No centro, exemplo de iconografia de Rosto Raiado.
- Imagem 20: Detalhe de coroa bifurcada no vaso 4.
- Imagem 21: Rosto Raiado e detalhe de coroa com três segmentos.
- Imagem 22: Elementos Proliferantes.
- Imagem 23: Detalhe de raios de voluta e quarteto no vaso 4.

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: Maria Eduarda Gaby Mury

Data da defesa: 03 de novembro de 2022

Título do TCC: A Cor dos Andes na Zona Sul Carioca: Análise iconográfica das cerâmicas Nascas no acervo da Casa Museu Eva Klabin

Orientadora: Profa. Patricia Leal Azevedo Corrêa

A sessão pública foi iniciada às 16:00. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada

Reprovada

Observações:

A banca ressalta a importância da pesquisa realizada no sentido de desenvolvimento dos estudos da cultura Nasca no Brasil. Na continuidade da pesquisa, sugere-se o aprofundamento dos conceitos operativos e da bibliografia. A banca destaca, ainda, o valor de uma pesquisa realizada em contato direto com seu objeto.

Nota conferida pela Banca: 10,0

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Fernando Dantas Marques Pesce (UNICAMP)



Profa. Carla da Costa Dias (UFRJ)



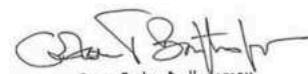
Profa. Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)



Maria Eduarda Gaby Mury



Prof. Cezar Tadeu Bartholomeu (coordenador; presidindo a banca)



Cezar Tadeu Bartholomeu
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 1763655 - EBAUFRJ

Rio de Janeiro, 03 de novembro de 2022.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. PERIODIZAÇÃO DA CULTURA NASCA	14
2. ICONOGRAFIA NASCA NA COLEÇÃO DA CASA MUSEU EVA KLABIN	24
2.1 Vaso 1: O Ser Antropomorfo e as metamorfoses para o eterno	28
2.2 Vaso 2: Cabeças-troféu e as engrenagens sociorreligiosas	38
2.3 Vaso 3: Gato Malhado Mítico, o protetor das plantações	41
2.4 Vaso 4: Rosto Raiado e a subversão Nasca	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
BIBLIOGRAFIA:	54

“Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez”.

(José Saramago)

INTRODUÇÃO

Existe um distanciamento entre os estudantes e as pouquíssimas disciplinas que abordam a arte conhecida como “não-europeia”, que por si só é um termo bastante problemático, na grade curricular da UFRJ. Valoriza-se o ensino dos “cânones” da História da Arte durante os primeiros períodos da graduação, e é evidente que tudo se orienta para embasar as transgressões do século XIX na Europa. De fato, aborda-se a arte egípcia logo no primeiro semestre — talvez pela obrigação imposta pela cronologia estabelecida —, porém, a presença de disciplinas que visam explicar detalhadamente as etapas da arte europeia é massiva em detrimento de todas as outras que visam ensinar outras perspectivas. Por exemplo, a primeira disciplina que trata sobre a arte no Brasil só estava vigente a partir do terceiro período na minha grade.

Essa problemática implica outra: a generalização. Por se tratar de um currículo focado em apenas uma História da Arte eurocêntrica, as demais devem se organizar no espaço que resta, que evidentemente é curto demais para dar conta de outros tantos continentes. Causa um incômodo latente ter uma disciplina inteira dedicada ao estudo da Idade Média, que é apenas um *período*, e perceber que consta apenas uma disciplina, durante *toda* a graduação, que tem a impossível tarefa de dar conta de uma “arte africana”. O que é essa arte africana? É possível embarcar tantas culturas distintas, tantos movimentos, tanta história dentro de um continente colossal em apenas seis meses? A mesma situação ocorre com a arte produzida no continente asiático, o maior em área terrestre do mundo: apenas uma disciplina para dar conta de sua pluralidade.

Foi o caminho que cursei, com bastante fadiga, até chegar no meu próprio suspiro de alívio, que veio depois de muito ansiar — a arte pré-colombiana apresentou-se para mim como um tesouro que, sem saber, procurei durante dois anos de graduação. Dois anos foram necessários para que eu e meus colegas de graduação pudéssemos ter uma visão geral da arte antiga nas Américas, uma vez que, como a disciplina de “arte africana”, também é uma disciplina que só figura no meio da grade curricular e pretende que se dê conta de um período cronológico colossal e da profusão de culturas com características próprias. O contato tardio que os estudantes de História da Arte têm com disciplinas que abordam tal arte não-europeia, por mais breves que sejam forçadas a serem, interfere numa cadeia de acontecimentos, iniciada no fato de que muitos já iniciaram suas pesquisas sem terem a chance de descobrirem um interesse latente.

Para mim, foi como ressignificar a escolha de cursar História da Arte, ou como reencontrar eu mesma aos dezesseis anos, no auge de meu êxtase e identificação com a arte. Durante todo o semestre absorvi ávida o que era possível das incríveis aulas que a professora Patrícia Corrêa ministrou, já certa de que o tema de meu Trabalho de Conclusão de Curso giraria em torno do que eu aprendera durante a disciplina riquíssima e comprometida com sua empreitada impossível. No semestre seguinte, fui contratada como estagiária no setor Educativo da Casa Museu Eva Klabin — depois do incêndio do Museu Nacional da UFRJ, o único acervo de acesso público no Rio de Janeiro em que constam peças pré-colombianas.

Ao ter contato diariamente com uma grande prateleira com diversas peças pré-incaicas, meu estímulo a pesquisar a arte antiga americana encontrou bases firmes. O setor em que trabalhava incentivava a pesquisa constante do expressivo acervo, em que constam mais de duas mil peças que perpassam cinquenta séculos, do Egito Antigo ao Impressionismo. Na vitrine em questão, presente na sala chamada Sala Renascença devido à abundância de quadros de tal movimento, estão peças majoritariamente andinas, do Peru, Colômbia, Bolívia e Equador, com exceção de três obras mexicanas e algumas sem procedência identificada.

Dentre as diversas peças expostas, nunca houve dúvidas sobre a minha preferência pelas peças de Nasca, do sul desértico do Peru; uma escolha deveras estética. Eram as peças que naturalmente chamavam atenção pelo contraste de suas cores saturadas perante os demais vasos expostos — alguns deles produzidos, inclusive, séculos depois de Nasca —, originando inclusive o título desta monografia, e por seus desenhos tão meticulosos e detalhados. Além disso, uma das atribuições enquanto estagiária era realizar visitas mediadas, e sempre tive muito carinho com as que contavam com crianças no grupo. Naturalmente a visita era desenvolvida de forma a agradar os pequenos, com total compreensão e apoio dos mais velhos, que vinham tirar suas dúvidas pontuais durante as pausas de minha fala; ao chamar a atenção das crianças para a vitrine pré-colombiana, o “gatinho” Nasca nunca passava despercebido. Aos poucos meu olhar passou a se voltar para tais peças com ainda mais veemência, uma vez que as crianças teciam tantas perguntas sobre elas. O contraste estético que exibiam com relação a suas vizinhas e o forte laço emocional que as crianças amarraram entre eu e as cerâmicas Nascas foram as guias de minha escolha.

A pesquisa curta que começou com o intuito de fomentar a visita acabou tomando proporções ambiciosas, não tardando a ser moldada para o Trabalho de Conclusão de Curso. Eu já estava ciente das problemáticas: não só as peças Nascas como também todas aquelas que advêm de uma mesma cultura são catalogadas no acervo da Casa Museu com a datação

geral de tal civilização; as peças Nasca são identificadas como feitas entre 1 e 700 d.C, as Chimú, de 1220 a 1450, por exemplo. As demais informações disponíveis sobre essas peças da coleção são igualmente básicas: o material do qual são feitas, dimensões, cores utilizadas, o país de onde provém. Também não se sabia quais deuses eram aqueles representados, não havia informações sobre as imagens pintadas nessas peças. A fim de escrever um trabalho que pudesse ser de fato útil para a Casa Museu Eva Klabin, decidi basear minha pesquisa na sugestão de propor uma ficha técnica mais específica, buscando reunir um material que pudesse conceder uma cronologia menos abrangente para as cerâmicas Nasca através da análise iconográfica de cada vaso.

Ao contrário das antigas civilizações Mesoamericanas, que tinham como prática a elaboração de Códices — manuscritos que retratavam fatos históricos e compreensões religiosas da cultura em questão —, muitos dos quais sobreviveram à ação do tempo e são ostensivamente estudados hoje em dia, as antigas culturas andinas não foram exímias produtoras de registros como esses. Na verdade, a escrita enquanto sistematização como entendemos não fazia parte da prática andina de forma alguma; seu cotidiano, suas narrativas e cosmovisões eram registrados única e exclusivamente através da produção plástica, e hoje o que se compreende sobre tais culturas foi fruto da reconstrução social a partir de tais objetos sobreviventes até a atualidade. A historiadora da arte Esther Pasztory, especialista em arte pré-colombiana, em seu artigo *Estética Andina* (2005), demonstra uma série de situações que culminaram no interesse tardio e em muitas vezes equivocado pelas civilizações andinas e sua arte:

O Peru não tinha ruínas como Palenque no México para atrair o explorador e o artista do século XIX. Nenhum desenho ou fotografia ancestral tornou a área famosa. Não havia sistemas de escrita para decifrar, como no México e no Egito.[...] Somente no início do século XX, então, a arte dos Andes começa a emergir da obscuridade [...]. Embora o MoMA de Nova York tenha colocado objetos peruanos em exposição em 1954, afirmando, assim, que eles eram "arte", o texto do catálogo era estritamente antropológico e não estético. (PASZTORY, 2005, p. 2).

É de se imaginar que, a princípio, a inexistência de um documento escrito, detalhado e linear — mesmo que à sua maneira— tornasse a realidade da pesquisa de tais civilizações mais difícil. De fato, o trajeto não é o mesmo; no caso dos Nasca, objeto desta monografia, o que foi compreendido de sua vida sociocultural é em grande parte fruto de uma minuciosa análise iconográfica de suas cerâmicas, sobre o que permanece imutável, o que se extingue e

o que permanece mas modificando-se; através delas foi possível solucionar aspectos básicos do estilo de vida e de sua religião, tão intrínseca ao mundo social dos Nascas.

É importante entender o que é uma análise iconográfica, teoria que configura as bases dessa monografia, antes de prosseguir. O que o historiador da arte alemão Erwin Panofsky concebeu como análise iconográfica o ato de analisar cada processo sócio-cultural que permeia o imaginário do artista ao produzir uma obra e, por consequência, reflete-se em sua arte. Em seu livro *O Significado nas Artes Visuais*, originalmente publicado em 1955, Panofsky prevê três processos para dar conta da compreensão de uma obra de arte e de como ela foi construída: o Nível Pré-Iconográfico, onde procura-se descrever o que se observa de forma primária e simples; o Nível Iconográfico, quando reconhece-se o significado do que é observado, acrescentando-se agora um componente interpretativo; e o Nível Iconológico, um nível histórico, que revela a bagagem cultural de quem realiza a obra e que só será comunicado de forma efetiva àqueles que compartilham de sua própria visão de mundo. Enquanto a iconografia dá conta do que é visível, a iconologia revela o que é velado na arte. O historiador italiano Giulio Carlo Argan, em seu livro *História da Arte como História da Cidade*, afirma que o grande mérito de Panofsky consiste em “ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer história da arte como história das imagens” (ARGAN, 1992, p. 51).

Respalda o ato da pesquisa nas imagens em si, no entanto, é uma via apenas recentemente aceita/praticada por historiadores em geral. A resistência em utilizá-las como fontes é um dos tópicos discutidos pelo historiador inglês Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular*, originalmente publicado em 2001.

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios. (BURKE, 2017, p. 18)

É importante ressaltar que o início das pesquisas sobre a cultura Nasca data de meados do século XIX — mais de um século antes da publicação de Burke — e que, em momento algum, por mais que cite a importância das imagens como fontes históricas nesses contextos (Ibidem, p. 19), ele faz referência explícita ao caso das civilizações pré-incaicas. Os historiadores e antropólogos envolvidos na reconstrução da sociedade Nasca já trabalhavam sobretudo com a imagem além de outros registros materiais, simplesmente porque não tinham outra alternativa: como citado anteriormente, não existiram registros escritos andinos e o que hoje se conhece sobre a antiguidade andina é baseado

majoritariamente em suas imagens. No entanto, logo nos primeiros capítulos de seu livro Burke demonstra-se ciente desta questão.

[...] uma significativa minoria de historiadores já estava utilizando a evidência de imagens nessa época, principalmente em períodos nos quais documentos escritos eram escassos ou inexistentes. [...] as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais como a caça. (Ibidem, p. 19)

Burke respalda a maior parte de seus argumentos refletindo a partir de uma produção artística eurocêntrica e recente, ou seja, concebida com a finalidade de representar uma cena com o mais alto grau de naturalismo: imagens que dão o “testemunho ocular” (Ibidem, p. 25) de um acontecimento — concentrando-se majoritariamente na utilização de fotografias, além de artistas do Renascimento e Barroco —, ou seja, suportes artísticos que procuravam de fato fixar um momento ou repassar sua ideia exata à posterioridade.

Na arte Nasca procura-se representar aspectos do cotidiano não como de fato se realizavam, mas como se entrelaçavam com as práticas religiosas de sua população. Por se tratar de um povo cujo cotidiano era permeado por atividades sagradas, a representação de uma cena de guerra não teria como primeira preocupação descrever exatamente como se realizou tal ato; ela não retrata uma guerra *específica*, como uma foto ou uma pintura Barroca podem pretender retratar — pretendia-se ressaltar a relação entre tal feito e seus aspectos sagrados para os indivíduos que se engajavam em tal ato, e os frutos que ele poderia acarretar para a população como um todo — como, por exemplo, a remoção das cabeças dos derrotados para garantir uma boa colheita.

No entanto, não deixa de ser também um registro, uma evidência, uma “testemunha ocular” de uma prática social; através da profusão de tais registros entende-se que se tratava de um povo que entrava em conflitos constantemente. Claro, evidências arqueológicas também endossam esse ponto de vista, como a presença de cerâmicas Nascas em territórios de outras civilizações contemporâneas (PROULX, 2006, p. 104). Para exemplificar melhor o que se almejava com a arte produzida pelos Nascas, Pasztory conceitua que “a ideia que hoje temos da arte andina é a de uma tradição que não era, em sua maior parte, baseada em retratar ou reproduzir o mundo, mas em construir diagramas mentais dele” (PASZTORY, 2005, p. 5).

A arte Nasca abrange uma série de ideias e crenças que estão intimamente ligadas a aspectos reais, que participavam do cotidiano da cultura — a presença de vegetais que eram de fato consumidos pela etnia na iconografia de alguns deuses, por exemplo —, mas não de uma maneira naturalista como faziam os artistas do Renascimento europeu. Logo, a utilização do pensamento de Burke neste Trabalho de Conclusão de Curso deve ser encarada como uma flexibilização de seu argumento, visando apoiar a perspectiva de que é possível realizar uma

pesquisa baseando-se nas imagens produzidas por determinado contexto sociocultural e/ou sociopolítico mesmo sem o comprometimento estético dessas imagens com uma descrição realista nos termos ocidentais, e, por tabela, respaldar o meu próprio processo de pesquisa do acervo em questão, amplamente baseado nas imagens das cerâmicas que estudei.

Também interessa a este trabalho a fala de Burke sobre as limitações da arte documental realizada por um artista não nativo da cultura representada. Ele afirma que é certamente impossível estudar o passado sem se respaldar nos relatos de pesquisadores que vieram antes, relatos esses contaminados pela bagagem cultural de quem os fez (BURKE, 2017, p. 23). Sobre os artistas repórteres enviados à guerra para retratar a vida em combate, Burke afirma

[...] seria imprudente atribuir a esses artistas repórteres um “olhar inocente” no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo. Tanto literalmente quanto metaforicamente, esses esboços e pinturas registram “um ponto de vista” (Ibidem, p. 32)

O que Burke visa evidenciar em sua abordagem é que os registros realizados por estrangeiros não podem ser fontes inquestionáveis. Fotografias refletem escolhas — o que foi desejado que entrasse no enquadramento da foto, *o que não foi enquadrado*; o objeto registrado, a situação na qual ele se encontrava... São escolhas em que, por mais que não sejam realizadas conscientemente, a cultura natal enraizada do fotógrafo é sua guia. Escapar das armadilhas é uma tarefa difícil pois só tomamos consciência do impacto da nossa própria cultura nas decisões que tomamos e em nossa visão do mundo quando somos, justamente, confrontados com uma outra.

No entanto, aqui não será discutido o intuito de quem produziu o objeto — uma vez que os ceramistas Nascas estavam retratando sua própria cultura — e sim *o que foi escrito sobre ele*; é o que acontece ao analisarmos os antigos nomes concedidos às divindades Nascas. Era comum a denominação de “demônios” para deuses que nada tinham a ver com a visão dualista judaico-cristã, mas quem os analisava não estava atento sobre seus próprios conceitos que são, muitas das vezes, incapazes de conceber uma outra cultura. O alemão Eduard Georg Seler, o primeiro estudioso a publicar um estudo estendido sobre a iconografia Nasca em 1923, utilizava-se ostensivamente de tais entendimentos vazios para a cosmovisão Nasca, alcunhando termos como Gato Demônio, Deus-Demônio de Cajado e Pássaro Demônio (KING, 2013, p. 25). Mesmo sendo responsável por publicações primordiais para o início da compreensão das imagens do sul desértico do Peru, Seler não esteve imune à interferência de sua própria bagagem cultural.

O antropólogo cultural Roy Wagner destrincha com mais detalhes tal pensamento em seu livro *A Invenção da Cultura* (2017), direcionando-o para explicar as armadilhas do trabalho do antropólogo — e que pretendo estender para o trabalho do historiador e do historiador da arte que lidam com antiguidades. Ele prevê um exercício para que o pesquisador mantenha-se vigilante quanto às armadilhas impostas por sua própria cultura, uma vez que “a objetividade ‘absoluta’ exigiria que o antropólogo não tivesse nenhum viés e portanto nenhuma cultura” (WAGNER, 2017, p. 26). Ao referir-se às divindades Nascas como demônios, Eduard George Seler

[...] o faz através do universo de seus próprios significados, e então se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar uma compreensão aos membros de sua própria cultura. Ele só consegue comunicar essa compreensão se o seu relato fizer sentido nos termos de sua cultura. (Ibidem, p. 27)

Wagner ainda salienta que se tais “descobertas” na verdade configuram entendimentos fantasiosos, é provável que não se tenha estabelecido um relacionamento adequado entre as culturas do historiador e a pesquisada. Seler procura um termo com caráter pejorativo em sua própria cultura para falar de uma outra, que em nada comunga com essa mesma cosmovisão. As armadilhas previstas por Burke e Wagner também são espelhos para o que há de preconceito enraizado e refletido no trabalho de pesquisa. O que exatamente se demonstra em tais imagens para receberem a nomenclatura de “demônios”? O que Seler viu nestes seres que o levou a associá-los a este caráter tão violento e negativo? Talvez alguns punhais segurados por determinadas divindades e a representação de cenas sangrentas. Mas, utilizando-se de uma iconografia judaico-cristã, quantos anjos são descritos empunhando armas e mesmo assim não são rebaixados a categorias depreciativas, como São Miguel Arcanjo, que carrega uma lança ou espada?

Conforme as pesquisas sobre os Nascas se refinaram e os pesquisadores passaram a ter um olhar mais atento para as particularidades da cultura, os nomes das divindades passaram a ser mais descritivos e respeitosos. São esses nomes que procurei utilizar ao longo dos capítulos, assim como procurei problematizar aspectos ocidentais que também não faziam sentido para a sociedade Nasca. Logo, busquei organizar o trabalho de uma maneira clara e direta: no primeiro capítulo, intitulado “Periodização e iconografia da cultura Nasca”, resgato a influência ancestral dos Paracas, primordial para se entender a iconografia Nasca, de forma a evidenciar o senso de continuidade religiosa que permeia as culturas Andinas num geral. Aspectos mais teóricos são elucidados a fim de tornar o percurso do próximo capítulo mais claro, como os conceitos de Horizonte Cultural, de John Rowe. É também durante o primeiro capítulo que se realiza um panorama dos refinamentos com relação à datação e

periodização dos Nascas, para se oferecer a base necessária para uma das duas principais pretensões dessa monografia: oferecer uma estimativa cronológica menos generalizada para as cerâmicas Nascas da Casa Museu Eva Klabin.

Em seguida, ao longo de todo o segundo capítulo, “A iconografia Nasca na colecionadorão da Casa Museu Eva Klabin”, pretendo realizar a aproximação cronológica a partir das iconografias descritas nas peças, encaixando-as nas fases estilísticas previstas e definidas por Lawrence Dawson. Esta corresponde à outra principal pretensão deste trabalho, que implicou no primeiro esforço de estudo das imagens Nascas presentes na vitrine da Sala Renascença do Museu Casa, até então praticamente ignoradas. São quatro vasos, sendo um cantil e três vasos de bico duplo, adquiridos todos do mesmo colecionador por Eva Klabin. Cada um exibe uma iconografia-chave da cultura, o que tornou o processo de pesquisa variado e detalhado, resultando num trabalho que oferece um panorama bem completo dos motivos que compunham as bases da cosmovisão Nasca, segundo as nomenclaturas hoje vigentes no campo: o Ser Antropomorfo, a cabeça-troféu, o Gato Malhado Mítico e, por fim, o Rosto Raiado.

1. PERIODIZAÇÃO DA CULTURA NASCA

Os Nascas não foram a primeira civilização antiga a ocupar o sul peruano e isso confirma a percepção de um senso de continuidade entre as culturas andinas, principalmente no que diz respeito à sua cosmovisão. O repertório iconográfico e religioso dos Nascas foi basicamente assimilado, com pouquíssimas variações estruturais, do repertório Paracas, cultura que também se desenvolveu na Região de Ica, a partir de 700 a.C e perdurando longos séculos até seu declínio em aproximadamente 200 d.C. Esther Pasztory discorre sobre tais constâncias na arte andina: “O arcaísmo é profundamente inserido na tradição andina. Além da imitação de formas e temas, técnicas também foram revividas. Mesmo depois da introdução da cerâmica vermelha, a cerâmica negra inicial continuou a ser produzida. Este arcaísmo foi tão marcante que o desenho de alguns objetos poderia perfeitamente pertencer a períodos posteriores” (PASZTORY, 2005, p. 5).

É importante começar por uma introdução a duas linhas de tempo estabelecidas no campo dos estudos andinos: primeiro, a que se refere à arqueologia dos Andes como um todo, e, depois, a de Nasca em específico, ambas baseadas na distinção de fases, estágios ou períodos que se articulam em sequências cronológicas. Em seu artigo *Stages, Periods, Epochs and Phases in Paracas and Nasca Chronology*, Patrick H. Carmichael afirma que

Stages can be based on a single trait related to technology, economy, or political organization, but they are most often defined by constellations of cooccurring traits (e.g. villages, farming, pottery, household storage; or, cities, large-scale irrigation, craft specialists, centralized administration). (CARMICHAEL, 2019, p. 147)

Com relação à linha do tempo da região andina, é comum se utilizar o conceito de Horizonte, desenvolvido por John Rowe para identificar períodos temporais. O termo denomina um período no qual existiu uma hegemonia cultural que perdurou por longos anos, sendo possível identificar traços religiosos, políticos e artísticos predominantes em uma extensa área. Logo, seu declínio também é de fácil reconhecimento, podendo ser seguido por um momento de transição — sem identificação de uma hegemonia cultural — ou pela ascensão de outro Horizonte.

Ao todo, teriam existido três Horizontes culturais nos Andes Centrais: Horizonte Inicial, marcado pela ascensão e queda da cultura Chavin; Horizonte Médio, marcado pelas civilizações Tiahuanaco e Huari; e o Horizonte Tardio, correspondendo ao período Incaico. É importante frisar que tais nomenclaturas, e principalmente o intervalo de tempo que cada uma compreende, podem sofrer variações de acordo com cada historiador, algumas chegando a diferenças de quase cinco séculos. Para nortear este trabalho, escolhi adotar a divisão

exemplificada no livro de Donald Proulx, *Sourcebook of Nasca Iconography* (2006), que exhibe o período transicional entre o Horizonte Inicial e o Horizonte Médio — que compreende a maior parte do desenvolvimento dos Nascas. Proulx concede a alcunha de Período Intermediário Inicial a este período transicional, e determina que ele ocorreu aproximadamente entre 0 e 600 d.C. A partir da compreensão dos Horizontes Culturais andinos, a periodização específica das culturas é desenvolvida. Para que se possa compreender a dos Nascas, primeiro é preciso falar sobre os Paracas, civilização ancestral dos que são o tema deste trabalho, contribuidores diretos da cosmovisão e política Nasca.

Desenvolveu-se durante o Horizonte Inicial — 900 a 200 a.C — a civilização conhecida como Paracas, batizada com o nome da Península na qual foi encontrada, entre os rios Ica e Pisco. Descoberta pelo arqueólogo e na época diretor do Museu de Arqueologia Peruana Julio C. Tello, a princípio considerou-se a divisão da cultura em dois momentos, dotados de características marcantes a ponto de merecerem tal distinção: o primeiro, chamado Paracas Cavernas, seguido pelo chamado Paracas Necrópolis.

Características Paracas podem ser encontradas numa extensa área da Costa Sul do Peru, com inúmeros sítios arqueológicos designados à cultura. Existe apenas um que contém peças de toda a sequência de estilos, desde os primórdios até seu “colapso”, incluindo peças Nasca: chama-se Ocucaje e é localizado no Vale Ica Central.

A primeira parte da cronologia da civilização Paracas, situada entre 800 e 300 a.C, entende-se que é marcada pela cerâmica com incisões e pintada após o processo da queima, características herdadas dos Chavín, e pelo costume de enterrar seus mortos em buracos no solo no formato de uma taça invertida — Caverna —, com os corpos geralmente sentados e envoltos por tecidos adornados. Os motivos decorativos cerâmicos e têxteis giravam em torno dos motivos chavinóides, além da adição da raposa e de falcões em seu repertório.

Já o período chamado Paracas Necrópolis — 300 a.C a 100 d.C —, é o mais curto porém de importância maior para o entendimento de Nasca. Existe uma discussão mais recente entre estudiosos sobre não se tratar de um estilo Paracas que teria sofrido uma alteração, mas sim de uma outra cultura totalmente diferente e emancipada dos Paracas, chamada Topará. Por não ser decisiva para o desenvolvimento do tema central desta pesquisa, tais mudanças de nomenclatura e entendimento não precisam de maiores desenvolvimentos. O que é pertinente é o fato de que esse período coexistiu com o período Nasca conhecido por suas fortes atribuições Paracas, chamado Proto-Nasca.

Logo, as semelhanças entre as culturas são de fácil identificação. Os têxteis Paracas tornaram-se icônicos por apresentarem uma vastíssima gama de cores e saturações, sendo

possivelmente o principal veículo de propagação da religião de seu povo. São eles que antecedem os Nasca no costume ritualístico da retirada de cabeças para torná-las as chamadas Cabeças Troféu, e também na prática de trepanação craniana — furos ou retirada de pedaços do crânio para aliviar a pressão cerebral —, utilizada ostensivamente após conflitos e guerras a fim de salvar o guerreiro. Por terem se desenvolvido durante o primeiro Horizonte, os Paracas carregam traços chavinóides muito mais explícitos que, conforme ocorreu sua transmutação em Nasca, foram perdendo força. Isso encontra mais sentido ainda quando pensamos que os Nasca foram identificados como uma civilização de um período intermediário, em que não teria existido outra cultura hegemônica sobrepondo suas características a outras menores.

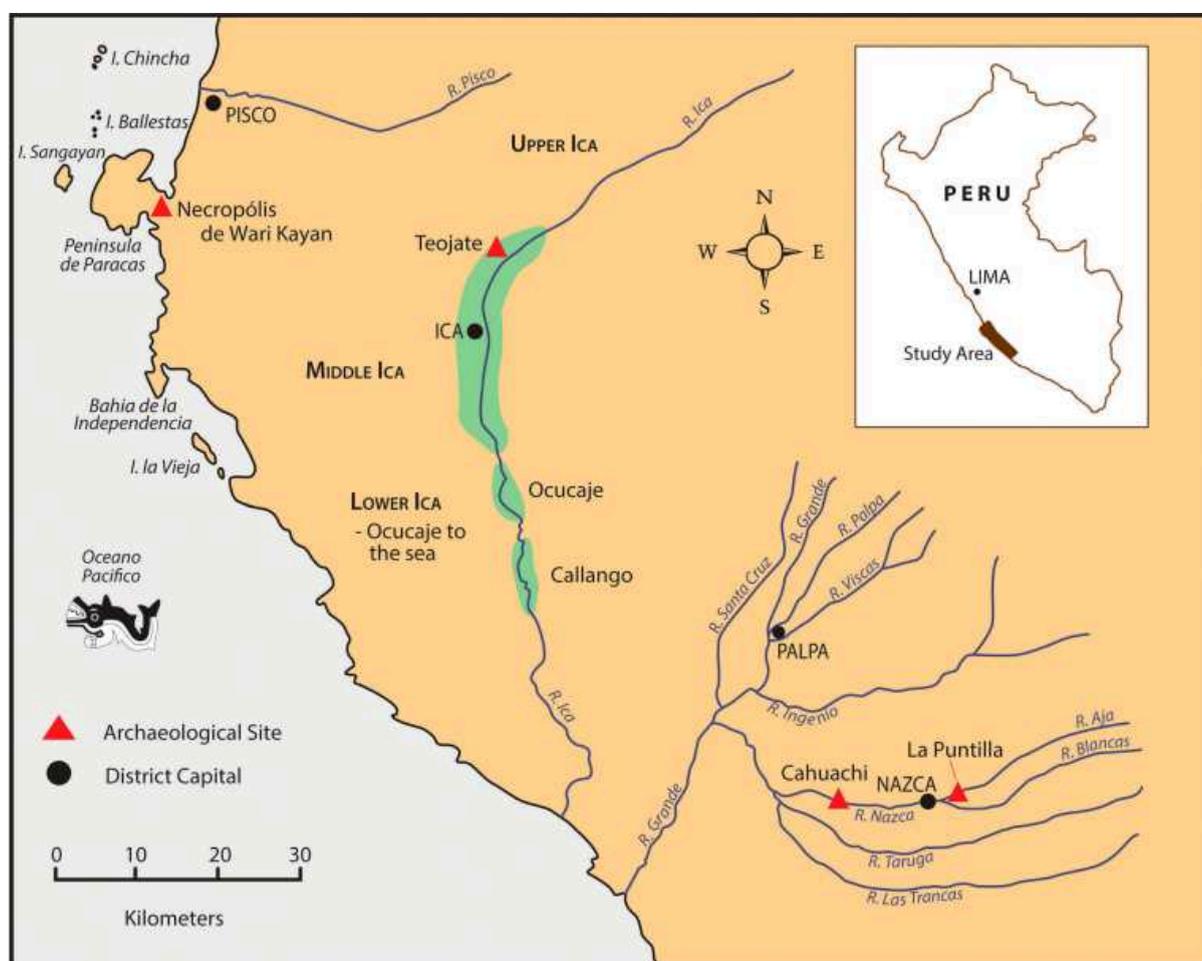


Imagem 1 - Mapa da costa sul do Peru. Fonte: CARMICHAEL, 2019, p. 55.

Logo, os Paracas estavam ligados a aspectos primordiais para o desenvolvimento dos comportamentos não apenas artísticos, como também sociais dos Nascas. Por estarem tão intrinsecamente conectados, não é surpreendente que o começo da era Nasca — assim como

o seu colapso — não tenha sido marcado por um rompimento abrupto com as tradições passadas, ou seja, com a tradição Paracas. Isso é um reflexo da coexistência e de não ter ocorrido nem uma invasão violenta nem um declínio radical do poder político-religioso da civilização mais antiga. Patrick H. Carmichael, em seu artigo *Nasca origins and Paracas progenitors* (2016), analisa a passagem de uma cultura a outra e demonstra que, na verdade, ela ocorreu dentro de uma mesma população.

Tal perspectiva torna-se ainda mais palpável quando analisamos a linha do tempo estabelecida para a civilização Paracas e a comparamos com a dos Nascas; habitantes “praticantes” das concepções da fase 10, a última fase Paracas, coexistiram nos mesmos vilarejos que os habitantes da fase 1 de Nasca, conhecida também como Proto-Nasca. Como afirma Carmichael

Esses fatos sugerem que a revolução da Era da Necrópolis do Período Inicial da cultura Paracas até o Período Intermediário Inicial da cultura Nasca envolveu uma única civilização, que internamente se diferenciava a partir de estilos artísticos e residência (migração) enquanto práticas e crenças religiosas evoluíam, porém eventualmente aderem novamente a uma única tradição chamada Nasca Inicial.. (CARMICHAEL, 2016, p. 75)

A “cisão” entre as duas civilizações, logo, só é explicada ou percebida através de mudanças simples de estilo artístico. Uma delas, a mais significativa quando pensamos nas tão conhecidas cerâmicas Nasca, consiste no costume dos Paracas de pintar suas cerâmicas *após* o processo de queima, enquanto os Nasca começam a fazer o inverso; outra mudança se dá nas linhas feitas pelo processo de incisão ao redor dos desenhos, que rapidamente desaparecem da cerâmica Nasca após o período de transição — ambas características são elementos chavinóides que os Paracas aglutinaram para si, e que não encontraram continuidade em Nasca. É uma evidência de que o movimento de aglutinação da cultura Paracas pelos Nasca se deu gradativamente o suficiente para que tal passagem seja percebida apenas através da mudança de execução de uma tarefa.

Outra mudança expressiva implementada pelo povo em questão com relação à cultura que lhe antecedeu é a alteração do veículo responsável pela difusão da iconografia religiosa; os Paracas exibiam sua cosmovisão majoritariamente em têxteis dotados de uma variedade e intensidade de cores impressionantes, porém cujo protagonismo parece ter sido logo substituído pelos Nascas e sua cerâmica policromada. De forma incisiva, a influência Paracas dura apenas a fase transicional entre as duas culturas, conhecida como Proto-Nasca, que compreende o período de 200 a.C até 1 d.C., quando a cerâmica ainda era realizada à sua maneira, e é observada uma relevância maior dos tecidos. Contudo, a produção têxtil não

desapareceu da manufatura Nasca e são inúmeras as peças preservadas devido ao clima desértico do sul peruano, testemunhando desde o início até o colapso da civilização Nasca.

Logo, enquanto os Paracas se perpetuaram com seus têxteis, os Nasca se consolidaram na área da cerâmica, e não por acaso: desenvolveram um processo inédito que, aperfeiçoado com o tempo, prolongou a durabilidade das pinturas em seus vasos: até então, pintavam-se as cerâmicas após sua queima, resultando em pigmentos que descascavam e, por isso, apresentavam baixíssima durabilidade. Foram os artesãos de Nasca que passaram a pintar a argila *antes* da queima, fazendo com que a ornamentação se fundisse à peça em si, tornando-a infinitas vezes mais resistente. Além disso, souberam manipular processos complexos de queima a fim de obter uma gama extensa de variações de tons de seus pigmentos, chegando ao total de 12 nuances obtidas e utilizadas de maneira consciente em suas peças — variedade essa apenas vista nos têxteis, até então.

É evidente que tal grau de elaboração não foi conquistado imediatamente. As primeiras cerâmicas pintadas antes da queima apresentavam camadas espessas de pigmentos que, devido à queima irregular da peça, rachavam-se. Ademais, durante a fase 1, ou Proto-Nasca, um número limitado de cores era utilizado: preto, vermelho, branco, marrom e cinza eram mais usuais, e grande parte dos vasos dessa época tinha apenas 2 ou 3 das cores citadas. Mas trata-se de uma civilização profundamente comprometida com a evolução tecnológica de sua produção artística: fabricavam de forma abastada, buscando sempre o aperfeiçoamento de suas peças — esforço esse que não tarda a ser refletido na qualidade da policromia Nasca, produzindo cerâmicas com alto grau de qualidade logo nas fases intermediárias de seu desenvolvimento.

Porém, em todas as outras questões, Nasca configura-se como uma continuação de seus antecessores, principalmente no que toca a sua iconografia e cosmovisão. A tradição Paracas — talvez seja mais adequado substituir por “tradição Andina”, visto que era uma característica da região a perpetuação de traços fundamentais de sua religiosidade — se manteve viva até o colapso de Nasca na forma dos principais motivos pintados em seus vasos. Proto-Nasca começa a desenvolver a herança Paracas para que as fases seguintes possam variá-la de forma independente, com traços próprios e subtipos emancipados da cultura ancestral, porém, seus deuses são em grande maioria deuses Paracas. Temas como o Ser Antropomorfo, presente em quase todas as fases, as cabeças-troféu, iconografia chave para se compreender a visão de mundo de ambas as culturas, e certos animais e plantas são vistos pela primeira vez durante esse período e, em geral, possuem uma extensa vida no repertório religioso Nasca.

A periodização da civilização desenrolou-se de maneira conturbada. A partir da “descoberta” de objetos da cultura em uma escavação no Vale Ica promovida pelo arqueólogo Max Uhle em 1901, arqueólogos e historiadores começaram a estudar as peças a fim de estabelecer uma cronologia que desse conta das mudanças de estilo e dos acontecimentos históricos da região. Importante lembrar que nesta mesma região desenvolveram-se os Paracas em determinado momento de sua história, inclusive no exato mesmo assentamento onde Max Uhle realizou seu feito, chamado Ocucaje, sendo assim necessário adequar e situar Nasca a partir do que já se sabia sobre a região.

Uma das primeiras dificuldades encontradas foi o fato de que um número expressivo de objetos Nasca já havia sido catalogado como peças Inca ou Chimu, ambas culturas situadas muito à frente dos Nascas na linha cronológica, demonstrando a lacuna de informações básicas sobre civilizações antigas andinas até então. Peças saqueadas dos sítios arqueológicos já habitavam coleções privadas e acervos de universidades, catalogadas erroneamente, sem a presunção de se tratar de um “novo” estilo.

Outro indicativo de tal falta de informações primordiais era o fato de ser comum a aceitação e constatação de uma influência mesoamericana na iconografia andina, numa visão difusionista. O historiador estadunidense Sean King, em sua tese *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System* (2013), dedica o segundo capítulo, intitulado *The Study of Nasca Ceramic Iconography through Time*, a traçar uma linha cronológica dos avanços dos estudos de Nasca e cita tal compreensão hoje entendida como errônea, mas amplamente aceita na época.

No começo, os Nasca foram infelizmente considerados vestígios de culturas Mesoamericanas cuja cultura visual degenerou-se em formas simples e exóticas. (KING, 2013, p.8)

Essa interpretação evidenciava a dificuldade de concepção de Nasca enquanto uma cultura emancipada de qualquer outra, seja mesoamericana ou até mesmo andina. Tal ideia foi defendida por arqueólogos de suma importância para o desenvolvimento de pesquisas sobre Nasca, como o próprio Max Uhle, que via aproximações da iconografia Nasca conhecida como Criatura Serpente com a divindade mesoamericana Quetzalcóatl, e o botânico alemão Eduard Georg Seler, o primeiro estudioso a catalogar os motivos míticos de Nasca (como o Gato Malhado Mítico, iconografia presente em um dos vasos analisados neste trabalho, por exemplo).

Como King pontua ao longo do segundo capítulo de sua tese, as publicações seguintes foram gradualmente rejeitando a influência mesoamericana sobre as civilizações andinas,

como as pesquisas produzidas pelo russo Eugenio Nicándrevich Yacovleff, que frequentou a Faculdade de Agricultura de Moscou e nutria interesse nas áreas de geologia e botânica:

Yacovleff também deveria ser elogiado por sua postura antidifusionista firme contra os líderes Peruvianists do seu tempo (por ex, Uhle, Seler, Walter Lehmann) que discutiam que algumas das "divindades" Nasca eram na verdade "serpentes emplumadas" e portanto relacionadas aos seus Mesoamericanos equivalentes. Yacovleff demonstrou que as "penas" em algumas daquelas criaturas eram representações das barbatanas dorsais de orcas. Ao reconhecer a presença do motif/referência à Orca em têxteis mais antigos dos Paracas, Yacovleff implicitou que a arte religiosa Nasca era indígena para os Andes (PROULX, 2006, p. 51)

Além de Yacovleff, Alan Sawyer também endossou a corrente antidifusionista de seu tempo. Na época curador de arte primitiva no Instituto de Arte de Chicago, Sawyer nutria um trabalho sobre o estilo Paracas que culminou na incrementação do entendimento acerca dos ancestrais de Nasca, sua herança para a civilização seguinte, conseqüentemente afastando mais e mais a perspectiva de uma descendência mesoamericana. No entanto, a aceitação de tal perspectiva não diminui a importância de outras contribuições destes mesmos teóricos difusionistas da influência mesoamericana.

O alemão Max Uhle, conhecido como o pai da arqueologia peruana, foi o pioneiro na empreitada da cronologia dessas civilizações antigas, baseando-se em seus conhecimentos acerca de geologia e paleontologia. Sua vida estaria ligada para sempre ao início da Antropologia enquanto ciência emergente a partir do momento em que se depara com peças Nasca do acervo do Museu Etnológico de Berlim, onde trabalhava. Até o fim de sua vida, Uhle se dedicaria ao estudo e teorização das civilizações Andinas, incluindo Nasca. Entre vários trabalhos de campo na América do Sul, destaca-se sua escavação no Vale Ica, onde encontrou uma quantidade expressiva de cerâmicas Nasca e algumas Paracas. As peças da cultura em questão já constavam em coleções europeias, como as com as quais Uhle teve contato em Berlim, obtidas através da ação de *huaqueros* (exploradores ilegais de *huacas*, nome genericamente atribuído aos sítios arqueológicos andinos) e missões científicas promovidas pelos vários governos espanhóis após o declínio de seu domínio no “Novo Mundo” (PROULX, 2006, p. 19); porém, o pesquisador alemão foi o primeiro a escavar peças Nasca *in situ* cientificamente. Por isso, é creditada a ele a descoberta do estilo/cultura.

Uma das grandes contribuições de Uhle foi o referencial cronológico a partir dos Inca e Tiahuanaco. Depois de estudar as cerâmicas Inca em Berlim e as cerâmicas Tiahuanaco que ele mesmo escavou em Pachacamac, o pesquisador estabeleceu padrões de diferença de estilo que ajudariam os pesquisadores imediatos a posicionar novas culturas escavadas na linha do tempo. Ao se “descobrir” um novo estilo, procurava-se situá-lo na história a partir do

referencial das culturas supracitadas. Sabia-se que os Incas existiam enquanto a conquista Espanhola acontecia, e Tiahuanaco deveria ser posterior a outra cultura: então, a cultura recém descoberta era alocada de acordo com essa linha do tempo. Com estas informações, somadas às que obteve em contato com a produção Mochica, Uhle compreendeu que o “novo estilo de Ica”, como chamava inicialmente as cerâmicas Nasca escavadas neste Vale — ele passa a chamá-las de “Proto-Nasca” apenas 10 anos depois de sua “descoberta”, em 1911 —, deveria ser anterior a Tiahuanaco.

Max Uhle passa a nutrir um interesse por outras áreas da arqueologia peruana e trabalha muito pouco sobre Nasca após 1914. A partir de seus primeiros passos, muitos se dispuseram a determinar uma cronologia mais minuciosa para Nasca. Os esforços mais expressivos datam de décadas após a escavação do antropólogo alemão, realizados pelos estadunidenses Alfred Kroeber e depois Lawrence E. Dawson, este sendo o responsável pela seriação de Nasca que adotei para melhor guiar este Trabalho de Conclusão de Curso, sendo também o modelo mais difundido entre os pesquisadores da cultura.

Alfred Kroeber desenvolveu uma primeira cronologia para Nasca em 1927, num trabalho em conjunto com a antropóloga americana Anna H. Gayton, baseando-se numa análise de cor e formato feita a partir da coleção de 660 vasos da coleção de Max Uhle, que Kroeber eventualmente acabou adquirindo. Os dois pesquisadores estabeleceram dois subestilos mais proeminentes, chamando-os de A e B; estes eram separados por uma espécie de fase intermediária, chamada X; depois, designaram uma fase tardia — Y — identificada como uma forma colapsada dos estilos anteriores. Esta última era dividida em 3 subfases: Y1, Y2 e Y3. Com isso, Gayton e Kroeber proporcionaram uma divisão do estilo pertinente e, principalmente, de grande ajuda para outros pesquisadores contemporâneos (PROULX, 2006).

Motivado por um sentimento de autocrítica, em 1956 — mais de 20 anos após sua primeira tentativa, ou seja, com uma infinidade de novos conhecimentos sobre a arqueologia peruana — Kroeber decide fazer uma revisão de sua periodização desenvolvida juntamente com Gayton, dessa vez sozinho, porém, a partir de trocas com Lawrence E. Dawson, nesta época um estudante com profundo interesse pela arqueologia andina e que mais tarde desenvolveria a sua própria metodologia a partir da mesma amostra de vasos de Uhle (PROULX, 2006, p.25).

Kroeber aproveitou muito do material produzido pela sua primeira tentativa. É possível dizer que sua revisão consiste inclusive em uma incrementação e retratação: admitiu que agrupou de forma errônea alguns vasos e houve um melhor detalhamento dos formatos

de vasos. Mas nomenclaturas e divisão cronológica permaneceram quase intocadas: existiu uma fase inicial, ou fase A, que compreende o período de 200 a.C até por volta de 300 d.C; depois, uma fase AB — anteriormente denominada X —, de 300 a 400 d.C; em seguida a fase B, que compreende os anos entre 400 e 700 d.C. A partir daqui, segundo Gayton e Kroeber, seguiria-se para a decadente fase Y, e de fato isso se mantém na periodização de 1956, porém renomeada. A fase Y1 se torna puramente Y, e a seguinte passa a se chamar Costa Tiahuanaco, eliminando-se a Y3. Desenvolvem-se ambas, Y e Tiahuanaco, de 700 a 800 d.C.

Porém, a cronologia utilizada extensivamente pelos pesquisadores das culturas andinas até a atualidade é a realizada por Lawrence E. Dawson em 1950, baseada na continuidade de temas e motivos presentes nas cerâmicas Nasca. Para ajudá-lo nesta nova forma de agrupamento, Dawson contou com a sua perspectiva não só de antropólogo, como de historiador da arte — ao analisar a iconografia Nasca e seus padrões de repetição e, principalmente, *modificação*, como também o formato das peças. Os elementos imagéticos Nasca foram bastante concisos e sólidos ao longo de toda a sua existência, com muitos resistindo desde a herança Paracas até avançadas fases de sua cronologia, alguns chegando até a sua ruína. Claro, foram modificados e também ganharam novas versões híbridas de um, dois, três deuses diferentes ao longo do tempo, mas nunca perdendo elementos de fácil reconhecimento. Devido a isso, a maneira de Dawson de seriação mostrou-se extremamente perspicaz e historicamente coerente.

Dawson começou a base de sua cronologia a partir do “final”, ou seja, das peças produzidas durante o período conhecido como Horizonte Médio, quando o colapso Nasca aconteceu. Ao fim de sua pesquisa, a linha cronológica de Nasca apresentava nove fases: a primeira datando do fim do Horizonte Inicial, as seis seguintes ocorrendo durante todo o Período Intermediário Inicial, e as duas últimas adentrando o Horizonte Médio, citando um sítio arqueológico como o marcador do início de cada fase.

Em 1960, John Rowe, mentor de Dawson, publica um artigo desenvolvendo fases estilísticas baseadas na linha cronológica desenvolvida por seu discípulo. A fase mais nova, situada durante o Horizonte Inicial, foi batizada de Proto-Nasca, para exemplificar a transição dos Paracas para a cultura em questão; as fases 2-4 passariam a agrupar o Período Monumental, sendo o mais longo da sequência de Rowe. A fase 5 foi entendida como uma etapa transicional do Monumental para o Período Proliferante, que corresponde às fases 6 e 7. Entendendo a opinião de Kroeber e Gayton sobre a sua fase Nasca Y (correspondente às fases

8 e 9 de Dawson) ser um período de colapso e decadência, Rowe batizou as etapas finais de Período Disjuntivo. Tais divisões serão melhor discutidas no capítulo seguinte.

Dates	Periods	C-14 Dates	Stylistic Strains	Dawson's Phases	Sawyer's Phases	Kroeber (1956) Phases	Gayton and Kroeber (1927) Phases	
800 A.D.	Middle Horizon	N-9 750 ± 100 A.D.	Disjunctive	9	Nasca-Huari	Coast Tiahuanaco Y	Y-3	
700 A.D.				8			Y-2	
600 A.D.	Early Intermediate Period	N-7 630 ± 60 A.D.	Proliferous	7	Late Nasca	B	B	
500 A.D.				6				
400 A.D.			Transitional	5	Middle Nasca		AB	X
300 A.D.				4				
200 A.D.			Monumental	3	Early Nasca		A	A
100 A.D.				2				
0	Proto-Nasca	N-3 270 ± 250 A.D. 110 ± 50 A.D.	Proto-Nasca	1				
100 B.C.				1				
200 B.C.	Early Horizon	N-1 130 ± 160 B.C.	Proto-Nasca	1	Proto-Nasca			

Imagem 2 - Tabela de Periodização Nasca. Fonte: PROULX, 2006, p. 26.

Os estudiosos mais recentes procuram refinar ainda mais o trabalho de Dawson — no entanto, a cronologia por ele estabelecida não perde sua força entre os Andianistas. A maioria das questões atuais é referente às fases finais da seriação, onde a influência dos povos das montanhas se intensificou gradativa porém incisivamente na iconografia Nasca — mudanças tão bruscas são observadas durante o Período Disjuntivo, logo, ele deveria ser considerado uma etapa final Nasca ou deveria ser entendido como o início de um outro estilo já emancipado de seus antecessores? Um exemplo de pensadores dessa opinião é a antropóloga estadunidense Helaine Silverman (1988), que advoga contra a inclusão das fases 8 e 9 na linha do tempo Nasca. Ela acredita se tratar já de um estilo do Horizonte Médio, com perdas significativas de elementos básicos Nasca, se tornando assim um período Huari. Proulx concorda com a pesquisadora:

Assim, as maiores sequências que compõe as fases de 1 à 7, com as "Fases Disjuntivas" (8 e 9) encaixam-se cronologicamente entre o Horizonte Médio e se relacionam estilisticamente à culturas de terras altas. (PROULX, 2013, p. 30)

Em suma, a periodização de Nasca, assim como a de qualquer civilização antiga e “recém-descoberta”, foi um trabalho contínuo e, principalmente, não-linear, resultado do esforço de inúmeros pesquisadores que dedicaram anos de suas vidas ao aperfeiçoamento de seu objeto de pesquisa. A partir de seus legados, procurei situar os vasos Nasca do acervo de

arte pré-incaica da Casa Museu Eva Klabin na cronologia de Dawson e divisão estilística de Rowe, baseando-me principalmente na análise iconográfica das cerâmicas em questão.

2. A ICONOGRAFIA NASCA NA COLEÇÃO DA CASA MUSEU EVA KLABIN

Tive contato com o objeto desta pesquisa ao estagiar no setor Educativo da Casa Museu Eva Klabin, localizada na Lagoa, bairro da Zona Sul carioca, por um ano entre 2019 e 2020 e depois, quando o museu reabriu pós-pandemia do COVID-19, em 2021. O acervo foi reunido por Eva Klabin (1903-1991), herdeira das empresas de papel e celulose Klabin, que dedicou sua vida inteira à constituição de seu museu. Eva comprou suas primeiras obras, duas telas feitas nos Países Baixos durante o século XVII, aos 15 anos de idade, e deu continuidade a essa atividade até o fim de sua vida. Com o crescimento de sua coleção, veio a decisão de transformar a própria casa num museu. Eva Klabin decidiu, então, fazer reformas para melhor dispor alguns objetos e morou em Ipanema por algum tempo enquanto sua casa se transmutava numa Casa Museu, com a instalação de vitrines e estantes.

A Casa Museu abriga uma vastíssima coleção de arte clássica, sendo ainda um panorama praticamente completo dos últimos 50 séculos da História da Arte global: conta com peças dos continentes asiático, africano, europeu e americano, perpassando desde o Egito Antigo até o Impressionismo através de peças de mobiliário, tapeçarias, pinturas e esculturas, dispostas na residência onde a colecionadora morou por mais de 30 anos, até a sua morte.

Por se tratar de um ambiente doméstico transformado em espaço museal e pela importância de se manter o aspecto domiciliar nas decisões curatoriais, a disposição das peças segue a logística original na medida em que o espaço físico a possibilita. Logo, os ambientes não foram descaracterizados após a morte de Eva Klabin: a sala de jantar continua como uma sala de jantar, assim como a cozinha, o quarto, as salas... Inclusive não foram feitas mudanças substanciais na disposição das peças realizada em vida pela própria Eva. O que foi movido foi para a segurança de objetos específicos.

As salas são organizadas de acordo com um movimento artístico específico ou uma nacionalidade inerente a todas as pinturas de uma sala, com as demais peças variando de datação, nacionalidade e estilo artístico. Os objetos coexistem com os móveis que eram utilizados pela colecionadora e seus muitos convidados, fazendo com que todos os visitantes que passam pela Casa Museu sintam-se também convidados de Eva. Não é raro que a casa de colecionadores seja transformada no clássico cubo branco após sua morte, retirando tudo de pessoal do espaço; isso não ocorre na Casa Museu Eva Klabin. Existe uma proximidade e

sentimento de “estar em casa” que sempre era ressaltado pelos visitantes no final das visitas que eu mediava, e isso se dá pela permanência de objetos particulares e íntimos da vida de Eva: porta-retratos, o closet com suas roupas, a mesa de jantar posta... As salas são abarrotadas de objetos que intimidam o visitante que não é amplo entendedor de História da Arte, mas Eva premeditou esse sentimento e logo o resolveu ao promover uma atmosfera acolhedora e familiar com seus próprios pertences.

É evidente, logo, que a constituição da Casa Museu foi um acontecimento de fato muito orgânico para Eva Klabin. Sua irmã Ema também seguiu a mesma carreira, constituindo a sua própria Casa Museu em São Paulo, participando de viagens ao lado de Eva e repartindo descobertas em leilões. Ambas herdaram tal costume de seu pai, Hessel Klabin, que era um assíduo colecionador de pratas — influência direta que se reflete no número elevado de pratarias dispostas em praticamente todos os cômodos do museu em questão. Um legado de família que passou a receber um tratamento mais direcionado no que diz respeito à posterioridade: Eva passou a nutrir o desejo de deixar sua coleção para o grande público, de fácil acesso, para quem quisesse ver o trabalho de sua vida.

Como a maioria das peças foi adquirida em leilões dos quais a colecionadora participou — presencialmente ou não — com um propósito de deleite pessoal, não existiu um cuidado muito ostensivo com a catalogação de tais objetos. Eram pinturas, esculturas, enfim, mercadorias adquiridas para, no fim, decorar sua casa, e não para compor uma Instituição como viria a ser décadas depois. Logo, muitas informações acerca da identificação das peças se perderam e não foram sequer buscadas antes da inauguração da Casa Museu.

A ficha técnica das peças pré-colombianas em geral é bastante vaga. As informações das peças no roteiro que é oferecido para os educadores giram em torno da nacionalidade atual das peças, datação, autor e material. Claro, ao se tratarem de obras pré-incaicas, a questão da autoria não entra em pauta. Dados sobre o material e a nacionalidade são em sua maioria oferecidos, sendo poucas as peças cujo país de origem é desconhecido; a datação é mais delicada. As peças Nasca, por exemplo, são catalogadas como sendo de 1 a 700 d.C., sendo que este é basicamente o período inteiro atribuído à existência da civilização, mas é preciso apenas um olhar descompromissado para as peças para identificarmos que se tratam de produções de períodos bastante diferentes.

Ao iniciar as pesquisas mais aprofundadas deste trabalho, entrei em contato com o setor de Museologia da Casa Museu Eva Klabin para solicitar a ficha técnica das peças de Nasca que abordo, já sabendo que o museu é incrivelmente solícito com pesquisadores que se interessam pelo acervo da Casa, e de fato recebi os documentos e me senti com liberdade

suficiente para retornar aos responsáveis pelo departamento caso surgissem quaisquer dúvidas. Ainda acreditava que o roteiro dos educadores era uma versão enxugada da ficha técnica que, por menor que fosse, ainda ofereceria uma quantidade maior de informações que me permitiriam pelo menos começar mais confiante o meu processo a partir de uma base sólida; porém, a ficha técnica apresentava as mesmas referências do roteiro do Educativo, com a adição da procedência da coleção.

Logo percebi que o que eu pretendia alcançar com esta monografia, ou seja, uma análise iconográfica, seria impossível sem uma revisão da ficha técnica — se é que revisão é a palavra certa, uma vez que, na verdade, é mais uma adequação ou especificação de algumas informações. Não é como se existissem informações erradas na ficha; as informações são desatualizadas, ou ausentes.

Uma vez que não poderia contar com a ficha técnica para começar a pesquisa, parti do que eu tinha de concreto: os vasos. Tracei, portanto, um caminho similar ao traçado por Lawrence Dawson: a partir da Iconografia das cerâmicas e, principalmente, a partir dos padrões de mudança que ela sofre ao decorrer do tempo, procurei situá-las nas fases estilísticas desenvolvidas por John Rowe. Ambos os pesquisadores possuem trabalhos entrelaçados, visto que Dawson era pupilo de Rowe. Porém, é importante lembrar que Dawson nunca chegou a publicar sua pesquisa — o que li sobre sua produção, li através de Donald Proulx, um de seus estudantes, no livro já amplamente citado *Sourcebook of Nasca Iconography* (2006), que oferece um panorama iconográfico riquíssimo a partir do ponto de vista de diversos pesquisadores em diversas etapas do desenvolvimento do conhecimento acerca dos Nascas.

Por se tratar de um povo cujo assentamento se deu numa região desértica que sofria com as longas temporadas sem chuva — que afetava diretamente a agricultura, sua fonte principal de subsistência —, é natural que os deuses de Nasca fossem ligados ao bom funcionamento do ambiente imprevisível no qual se instalaram e que preocupava tanto seus habitantes. Contudo, é de suma importância entender que os Nasca não observavam passivos o seu futuro acontecer após os sacrifícios e rituais: desenvolveram, por exemplo, um sistema de irrigação complexo e eficaz que garantia o sucesso do plantio mesmo nas condições climáticas que tinham de enfrentar.

Sua crença se aproxima, de certa forma, do conceito de *animatismo*, que consiste no poder de forças sobrehumanas presentes na natureza de controlar recursos naturais e, portanto, afetar a vida de populações humanas. Seus deuses não eram personificações de fenômenos da natureza — muito embora algumas montanhas possam ser consideradas lar de

espíritos poderosos (Ibidem, p. 8) —, porém eram cultuados pelo seu poder de controlar tais recursos. Logo, eram cultuados para cativar as chuvas mas também para evitar as inundações, afastar a seca, os ventos fortes e as pragas que ameaçavam as plantações, garantir a fertilidade do solo árido... Para isso, os Nasca tratavam a adoração aos seus deuses como um exercício cotidiano mútuo.

Donald Proulx faz uma divisão ocidentalizada dos motivos de Nasca em 2 grupos: sagrados e profanos. Quando falamos de motivos como seres míticos, cabeças-troféu, sangue e cenas ritualísticas, estamos falando de motivos *sagrados*, que dialogam diretamente com a religiosidade de tal sociedade. São iconografias cujo objetivo é a simbolização das poderosas forças que regiam a vida dos Nascas, concedendo boas colheitas, épocas de chuva — tão primordiais para os habitantes do sul desértico peruano —, boas caças e êxito em conflitos territoriais.

Já a representação naturalista de plantas, animais, agricultores, pescadores e tudo o que está compreendido no que se entende como “cotidiano” dos habitantes levam a alcunha de *profanos*. Porém, é necessária a ressalva de que Proulx agrupa as iconografias em uma visão de mundo dualista que não abarca de forma alguma as dinâmicas dos povos andinos: não existiria essa divisão entre secular e religioso. Um exemplo de tal afirmação é que Nasca foi uma civilização que não possuiu templos ou quaisquer construções que se assemelhavam a eles: as vivências religiosas estavam, provavelmente, intimamente atreladas ao dia-a-dia da população, e não segregadas de tais espaços e atividades cronometradas. Desde o plantio até a colheita, tudo estaria permeado de religiosidade.

Proulx acaba caindo nas armadilhas previstas por Roy Wagner (1975), e o historiador da arte Sean King aponta tal equívoco em sua tese *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System*:

Ele separa os motivos em quatro amplas categorias de "supernatural", "ritual", "ritual/secular/secundário intermediário" e "secular/secundário". Essas categorias eram extremamente problemáticas quando falamos de abordagem de uma perspectivaêmica, pelo simples fato da negociação entre o "sagrado" e o "secular" ser provavelmente mais dinâmica [...] do que os conceitos concebidos por culturas ocidentais. (KING, 2013, p. 36)

Os Nasca não eram um povo passivo com relação ao funcionamento de seu mundo; através dos rituais praticados, acreditavam participar do bom funcionamento do seu cotidiano ao agradar os deuses. O ponto crucial para o entendimento da limitação da dinâmica ocidental de sagrado x profano é que as atividades “cotidianas” — como o plantio e a pesca — *também faziam parte do ciclo ritualístico da sociedade*. Não existia uma separação entre o que envolvia o sagrado e o que não o envolvia; se trata de um povo profundamente consciente e

participativo de sua cosmovisão em absolutamente todas as atividades diárias (PROULX, 2006).

É importante ter em mente que essa dualidade não existe, pois tratarei de divindades majoritariamente ao falar de iconografia, mas essa noção não deve ser interpretada ou imaginada de uma forma distanciada da realidade, como os dogmas judaico-cristãos nos induzem a pensar ao lermos termos religiosos. Os deuses estarão a todo momento envoltos por plantas, pois era no plantio que os habitantes se conectavam com eles, com tanta intensidade e importância quanto nos rituais.

Dawson dividiu sua seriação em 9 fases baseando-se no método chamado “seriação de semelhança”, que considera que as mudanças em uma cultura ou num estilo geralmente se dão em processos graduais. O método mostrou-se frutífero ao analisar cerâmicas Nasca justamente por se tratar de uma cultura cuja produção de fato foi muito consistente, mesmo sendo constante em suas mudanças. Os motivos, por mais descaracterizados que possam parecer à primeira vista conforme chegam às fases mais avançadas, preservam-se em traços comuns e icônicos, e o próprio repertório foi bastante sólido por longuíssimos períodos.

Foi com bastante satisfação que percebi ao longo das pesquisas que a iconografia presente nas cerâmicas da Casa Museu Eva Klabin exibe alguns dos — senão, de fato, os — motivos mais dominantes da produção Nasca. Desta forma, por mais que tenha optado por falar ostensivamente apenas sobre as fases que acredito dizerem respeito aos vasos analisados, é possível estabelecer um panorama sociocultural bastante abrangente e explicativo da cultura.

2.1 Vaso 1: O Ser Antropomorfo e as metamorfoses para o eterno

Um dos maiores desafios durante a minha pesquisa foi compreender todos os pormenores que a cultura de Nasca exibiu em suas cerâmicas. Nasca possui uma iconografia tão vasta e, principalmente, *fluida*, que os motivos se confundiam uns com os outros à medida que me debruçava sobre eles, visto que as alterações poderiam tornar quase idênticas duas iconografias distintas. Minhas conclusões sobre o significado dos desenhos das peças que estudei flutuavam constantemente, e acredito que esse era o efeito que os artesãos buscavam ao criar um ser híbrido a partir de outros dois — ou mais.

O vaso 1, cujo número de tombo na coleção Eva Klabin é EK1088, analisado neste subcapítulo, traz um dos principais motivos de toda a iconografia sagrada Nasca, presente desde os primórdios da cultura até o seu colapso: o Ser Antropomorfo.



Imagem 3: Vaso 1. Foto da autora.

O vaso de bico duplo, formato bem característico das cerâmicas Nasca durante todas as suas fases, é moldado em terracota e possui corpo globular e a base arredondada, com dois gargalos unidos por uma haste, com dimensões de aproximadamente 20 cm de altura e 15,50 cm de diâmetro. Exibe a figura de um ser mitológico pintado nas cores marrom, vermelho, laranja, branco e preto. Seu corpo semelhante ao de uma centopeia percorre a circunferência da cerâmica e é dotado de duas cabeças: uma que denominaremos de cabeça principal (imagem 3), maior em proporções, ocupando uma ampla superfície da cerâmica, e uma menor em tamanho, semelhante a um gato, localizada próxima à alça (imagem 7). Além disso, elementos menores são encontrados, como uma cabeça degolada e uma figura que se assemelha a um animal com pernas humanas (imagem 6).

Anteriormente batizado de “Demônio felino” ou “Deus mascarado”, o Ser Antropomorfo foi um dos primeiros seres investigados pelos estudiosos da etnia, resultando num amplo material de pesquisa que detalha as evoluções e seus consequentes refinamentos à medida que o tempo passa. Adequou-se o nome, afastando-se do “demônio” pelo tom pejorativo que poderia acarretar, e do genérico “Deus mascarado” à medida que se percebeu que a máscara consistia numa característica inerente a quase todos os deuses de Nasca, quase como uma auréola/halo para a iconografia católica.

O primeiro entendimento do Ser Antropomorfo descrevia-o como um homem mascarado vestido de forma ritualística (PROULX, 2006, p.62), uma figura de autoridade e prestígio semelhante a um xamã. Tal linha de raciocínio se fortificou com as descobertas arqueológicas da época, mostrando túmulos com máscaras de ouro, cordões da concha *Spondylus*, testeiças e outros objetos presentes na iconografia recorrente do Ser, indicando que eram bens de diferenciação importantes o suficiente para serem enterrados junto com seus mortos. Krzysztof Makowski, em *Los Seres Sobrenaturales em Paracas y Nasca* (2000, p. 281), acrescenta que “no siempre es fácil distinguir a primera vista entre un oficiante disfrazado y el ser sobrenatural cuya imagen ha servido de inspiración para ese ropaje. Las imágenes de simples mortales son asimismo poco frecuentes [...]”.

No entanto, essa associação tornou-se insustentável ao longo do progresso dos estudos. Não é improvável que xamãs tenham existido e que tenham se vestido com ornamentos que os aproximassem das divindades que cultuavam, porém, grande parte da iconografia sagrada de Nasca incorpora aspectos impossíveis de se mimetizarem num corpo humano: algumas versões do Ser Antropomorfo possuem um manto cuja extremidade apresenta a cabeça de uma serpente, ou partes do corpo de um pássaro, por exemplo. Para assumir-se que são humanos vestidos de divindades, certa plausibilidade e constância deveriam apresentar-se, e apenas no caso do Ser Antropomorfo existiu a possibilidade da representação do xamanismo; divindades como o Pássaro Horrível, a Orca Mítica e o Gato Malhado Mítico, todos apresentando variações antropomórficas em algum momento de sua vida enquanto motivos, não comportam a possibilidade de um humano vestindo roupas ritualísticas.

Logo, estudiosos passaram a defender a ideia de que tal iconografia — e de uma forma geral, todas as iconografias sagradas de Nasca — endossa o entendimento de uma cosmovisão animatista que move o mundo dos Nascas. São entendidas como uma tentativa do povo de compreender e, de certa forma, tentar controlar o seu mundo, no qual

desempenham um papel tão ativo quanto os deuses que cultuam, através de suas oferendas e rituais.

A iconografia base do Ser Antropomorfo é composta por um corpo de formato alongado e na horizontal de forma a acompanhar a circunferência do vaso, como a maior parte das pinturas dessa cultura. Possui mãos e pernas humanas; em sua mão esquerda usualmente segura um cetro e na outra uma cabeça-troféu, ou os dois objetos podem estar reunidos em uma única mão. Possui também atributos comuns à maior parte das divindades Nascas: o ornamento chamado de testeira, o colar de conchas *Spondylus* e a característica máscara de boca, que se assemelha a bigodes de gato.

Uma das principais características do Ser é uma espécie de manto, chamado por Donald Proulx de signífero (*signifer*), cuja composição varia amplamente e cuja terminação pode determinar a identidade da variação em questão. Existem exemplares que terminam com a cabeça de outros seres míticos como a Orca Mítica, o Gato Malhado Mítico, a Serpente, além de penas de pássaro, rabo de raposa ou plantas que compunham a base da alimentação da população, como a lucuma ou o milho... Tais possibilidades demonstram a abundância de alternativas de composição que o Ser Antropomorfo poderia exibir.

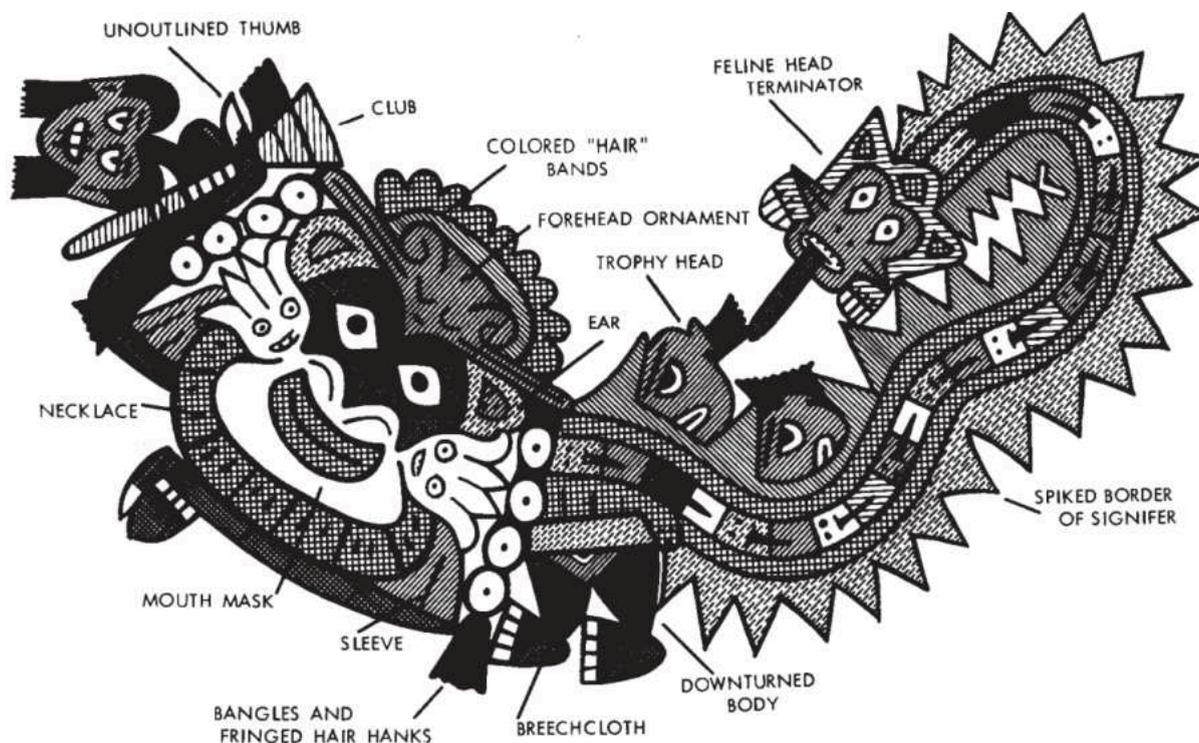


Imagem 4: Desenho esquemático do Ser Antropomorfo. Fonte: PROULX, 2006, p. 62.

O processo de identificação da iconografia da cerâmica em questão, presente no acervo da Casa Museu Eva Klabin, não foi linear. Como citado anteriormente, a dinâmica de representação das forças naturais que regem a cosmovisão de Nasca é flexível: atributos

característicos de certa divindade podem aparecer em uma porção de outras, numa fusão cuja regra e limitações ainda são desconhecidas, logo, a compreensão total do funcionamento do mundo mítico e suas representações é ainda impossibilitada. Além disso, não existe um escrito que determine qualquer terreno comum sobre tais figuras: os povos Andinos não faziam uso da escrita como os Mesoamericanos faziam. A interpretação da cosmovisão Nasca fia-se na análise iconográfica pautada nas dinâmicas socioambientais de povos que vieram antes e depois dos Nascas. São teorias cuja pertinência está atrelada intimamente às descobertas arqueológicas — ou à falta delas.

Dito isso, considereei uma variedade de possibilidades durante a pesquisa para classificar o vaso em questão. O Ser Antropomorfo é sem dúvida a figura cuja descrição foi a mais detalhada durante as leituras, além de ter uma presença imponente e longínqua na cosmovisão Nasca; logo, esperava encontrá-lo em pelo menos uma das cerâmicas do acervo. Ao observar o vaso, minha primeira hipótese era de que de fato se tratava do Ser: o ornamento de testa, os colares de concha e a máscara de boca, o corpo longo de forma a acompanhar o vaso, as mãos antropomorfas segurando o cetro e a cabeça troféu apontavam para a divindade que não poderia faltar quando se fala de Nasca.

Contudo, a falta de costume com a metamorfose tão inerente às divindades Nascas tornou o processo, no princípio, flutuante. Depois de outras leituras, considereei se tratar, talvez, de uma outra divindade, comumente chamada de Criatura Serpentina, uma forma simbólica das serpentes que protegiam as plantações das pragas. O corpo do vaso 1 exhibe uma proximidade inegável, praticamente idêntica à Criatura Serpentina: um corpo cilíndrico com pontas ao longo de seu contorno externo; dentro, elementos geométricos interligados por uma linha. Quanto à cabeça, existem versões mascaradas e sem máscara da Criatura Serpentina. Supus se tratar de uma versão com a máscara, não me atentando ao fato de que a testeira se apresenta na versão da Casa Museu Eva Klabin — e não se configura como um ornamento característico da Criatura Serpentina.

Os únicos aspectos da figura do vaso 1 que não se encaixavam nessa descrição eram os colares de conchas, o ornamento de testa e as mãos antropomórficas; todos são justificados por Proulx em seu livro, mesmo que de forma breve e vaga: algumas poucas peças foram encontradas apresentando o colar e ornamentos de testa (PROULX, 2006, p. 96), porém, justamente por serem tão poucas em quantidade, é difícil precisar mais informações. É dito que atributos antropomórficos são comuns na Criatura Serpentina, tais como pernas e braços humanos, mas não encontrei passagens que citassem o cetro ou a cabeça-troféu — quando a

Criatura segura algum objeto, geralmente são plantas para simbolizar a ligação da divindade com a agricultura.



Imagem 5: Criatura Serpentina. Fonte: Proulx, 2006, p. 95.



Imagem 6: Vaso 1 (detalhe do corpo). Foto da autora.

As inconstâncias começaram a apontar para a fragilidade da definição do motivo do vaso da Casa Museu como sendo a Criatura Serpentina. A compreensão de que não poderia se tratar dessa divindade veio apenas quando notei o reflexo da parte de trás do vaso no vidro, uma vez que os vasos ficam organizados de forma que só é possível ver uma face da cerâmica — disposição que não favorece as peças Nascas, uma vez que seus motivos contornam as peças, dificultando, como aconteceu comigo, a compreensão da imagem como um todo.

O corpo da criatura — ou o seu manto, já que se trata do Ser Antropomorfo — terminava com a cabeça de uma figura felina, que mais tarde descobri se tratar do Gato Malhado Mítico. Além da forma padrão da Criatura Serpentina não ter terminação alguma, a cabeça felina (imagem 7) se aproxima muito mais das cabeças de Criaturas Serpentina que vi enquanto estudava (imagem 8) do que a cabeça principal do vaso 1, com seus atributos que a aproximam do Ser Antropomorfo enquanto distanciam-na da Criatura Serpentina. A hipótese de se tratar de uma exceção à regra começa a se tornar insustentável diante de afastamentos tão significativos que encontram sentido em outra justificativa, em outra divindade.



Imagem 7: Vaso 1 (outra face/cabeça). Foto da autora.

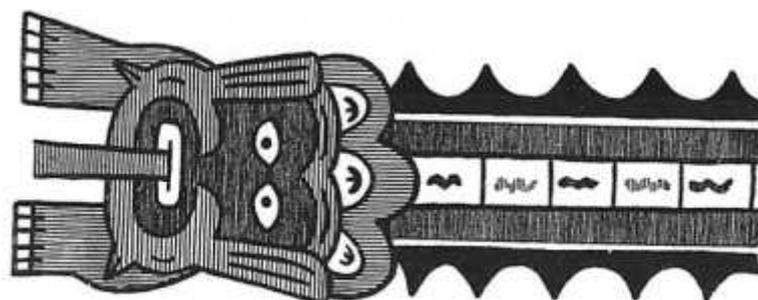


Imagem 8: Criatura Serpentina com máscara. Fonte: PROULX, 2006, p. 95.

A solução se deu quando entendi que a Criatura Serpentina é, na verdade, um motivo emancipado do Ser Antropomorfo; existia a variação do Ser cujo manto terminava com a cabeça de uma terceira divindade, o Gato Malhado Mítico, e conforme o tempo passou, essa terminação tornou-se uma divindade emancipada.

As origens da Criatura Serpentina podem ser encontradas nos períodos finais da iconografia têxtil dos Paracas, onde flâmulas escalonadas são encontradas anexadas às roupas de muitas das figuras antropomórficas ou na forma de longas línguas projetando diretamente da boca dessas figuras. Enquanto muitas dessas "flâmulas" acabam em cabeças de serpente, algumas terminam em outras criaturas, como a Orca. Na cerâmica artística Nasca, essas "flâmulas" tomam a forma de significaferos em Seres Míticos Antropomórficos, com muitos desses signíferos terminando em variedades de animais, peixes, pássaros ou formas répteis. A Criatura Serpentina pode ser derivada da forma mais comum desses signíferos, o que termina em uma cabeça felina, tornando-se um motivo independente. (PROULX, 2006, p. 94)

Isso justifica a presença do colar de conchas, do ornamento de testa na cabeça principal do vaso em questão e as dissonâncias com a cabeça do Gato Malhado Mítico, que exhibe as três protuberâncias no topo da cabeça — como orelhas de felinos — e a máscara de boca com “bigodes” voltados para cima. A terminação do manto do Ser Antropomorfo se encaixa em todas essas características.

Logo, o vaso 1 traz a representação do Ser Antropomorfo em uma versão específica que termina com a cabeça do Gato Malhado Mítico. Essa é uma variação muito comum do Ser, comum o suficiente para ter originado outra divindade. Embora seja usual que a variação com cabeça felina tenha plantas associadas ao corpo do Ser, elas não são encontradas na versão da Casa Museu que, no entanto, exhibe mãos antropomórficas segurando o cetro e uma cabeça-troféu, objetos comumente associados ao Ser Antropomorfo.



Imagem 9: Vaso 1 (detalhe de cabeça-troféu e cetro). Foto da autora.

Por se tratar de uma divindade que acompanhou basicamente todo o desenvolvimento da cultura de modo extremamente presente e resistente, precisar o começo e o fim de uma variação do Ser Antropomorfo é uma tarefa mais complicada do que seria caso se tratassem dos outros motivos de Nasca, que possuem, em geral, uma existência bem delimitada. Contudo, Proulx comenta que tal variação foi muito experimentada durante a fase 5 — aproximadamente 400 d.C. —, se comparada com as fases anteriores (Ibidem, p. 63).

A fase 5 está inserida no período chamado Transicional; após o longo período Monumental, onde se considera a produção “canônica” e naturalista da iconografia Nasca, as fases 4 e 5 abarcam uma produção que mescla motivos deste período e do complexo período seguinte, chamado Proliferante pela sua aversão ao espaço vazio e o uso ostensivo de repetições de elementos menores.

Sendo uma fase transicional, a fase 5 englobou produções variadas. Peças “tradicionais” são tão encontradas quanto peças que já começavam a transgredir os cânones dos Nascas. A antropóloga Mary Blagg teorizou sobre tais variações de estilo dentro do mesmo período: acreditava que a fase 5 havia abrigado um sub-estilo Conservador, que foi essencialmente uma continuação dos modos de fazer do Monumental; um sub-estilo

Progressivo, com a adição de elementos do Proliferante aos motivos do Conservador; e, finalmente, um sub-estilo chamado Inovações Bizaras, onde ocorreu uma ruptura com relação à evolução esperada do estilo (apud PROULX, 2006, p. 38).

A representação do Ser Antropomorfo observada no vaso 1 exibe com maestria tudo o que o Período Monumental consolidou. O motivo desempenha seus atributos característicos com clareza na representação, além de estarem presentes em sua totalidade: o que é necessário para a identificação de qual iconografia se trata está exibido em sua forma mais clara e normativa; o colar de conchas, a testeira, a máscara de boca, o cetro, a cabeça-troféu, envolvendo também os atributos do manto e corpo e a terminação em cabeça de Gato Malhado Mítico. Nada está representado de forma estilizada ou minimamente deturpada: existe o rigor do período em que se estabeleceram bases sólidas que puderam ser constantemente experimentadas e tensionadas sem que se perdesse um senso de uniformidade. Não parece ter havido experimentações na cerâmica em questão, o que a posiciona na onda contrária às mudanças dos sub-estilos mais ousados do período Transicional.

No entanto, há em geral uma maior incidência da terminação de felino no manto do Ser Antropomorfo observada, justamente, durante o período Transicional. Não é absurda a ideia de um vaso tradicional num período de extremas modificações na maneira de representação de sua cosmovisão — como supracitado, teria existido um sub-estilo Conservador durante essas fases.

Para além dessa compreensão, outra evidência que endossa o entendimento de que se trata de uma peça da fase 5 de Dawson é a de que todas as peças de Nasca foram adquiridas por Eva Klabin em 1960 através de um único colecionador, chamado dr. Leo Collins, que por sua vez recebeu as peças através de sua irmã, que as trouxe diretamente do Peru, entre 1908/1910. Por mais que faltem informações na ficha técnica do museu, é provável que tenham sido adquiridas juntas, originais do mesmo sítio arqueológico, e não compras espaçadas uma da outra. Como ficará evidente ao longo do texto, identifiquei uma proximidade cronológica entre essas peças, como se elas fossem provenientes, em sua maioria, do mesmo período; peças que foram analisadas separadamente sem o conhecimento de serem oriundas de apenas um fornecedor apontam majoritariamente para uma única época — o Período Transicional.

2.2 Vaso 2: Cabeças-troféu e as engrenagens sociorreligiosas

O vaso de terracota número 2, que possui o número de tombo EK00605, é menor que as demais cerâmicas Nasca na coleção, medindo 13 cm de altura e 14 cm de diâmetro. Tem o mesmo formato da peça anterior, um vaso de bico duplo: é arredondado, com a base levemente achatada, possui dois bicos ligados por uma alça. Sua pintura é dividida em duas partes, sendo a base de um tom de marrom claro e a parte superior, onde estão pintados os motivos, uma base branca. Desenhos geométricos a princípio semelhantes a olhos são pintados repetidamente, alternados nas cores vermelho e marrom escuro por toda a parte branca, contornando a peça. Esses desenhos remetem à iconografia da cabeça-troféu.



Imagem 10: Vaso 2. Fonte: <http://evaklabin.org.br/acervo/colecao-pre-colombiana/>.

Além de se tratar de uma iconografia chave da cultura Nasca, a presença da cabeça-troféu possibilita a compreensão de um motivo central na vida dos povos Andinos em geral, principalmente os da costa sul peruana.

O termo “cabeça troféu” foi cunhado em 1901 pelo arqueólogo alemão Max Uhle, quem interpretou as imagens de cabeças cortadas na iconografia andina (Chavín, Sechín, Paracas-Nasca, Huari, Tiahuanaco) como troféus de guerra. (COSTAS, 2012, p. 3)

Segundo María Paula Costas, em seu artigo *Cabezas Trofeo en el mundo Andino: interpretaciones acerca de su sentido en relación a las creencias ligadas al mantenimiento del orden cosmológico*, o sacrifício do corpo humano constituía a maior oferenda que garantia ao homem a conexão com o mundo sagrado, e oferecer especificamente a cabeça

está associado ao fato de que ela era considerada portadora da capacidade de regeneração. Ainda segundo a pesquisadora, tal compreensão se fundamenta na associação da água e do sangue como fluidos férteis, essenciais para os ciclos agrícolas, portanto míticos, e no entendimento de que o espírito mora na cabeça. Além disso, haveria um enfoque maior nos cabelos pelo fato de que eles não param de crescer depois da morte, logo, também se atribuía a eles o poder de recriar todo o corpo que foi desmembrado.

Iconograficamente, a cabeça-troféu é frequentemente representada sendo segurada pelos cabelos por deuses — podendo também ser representada sozinha durante fases mais tardias e estilizadas — ou sendo devorada por determinadas divindades como a Orca Mítica. Trata-se da representação de um costume que os habitantes dos Andes nutriam na vida real: a remoção de cabeças humanas.

Sendo povos envolvidos constantemente com guerras por expansão e pelo controle de recursos naturais, as evidências arqueológicas são de cabeças majoritariamente masculinas e em idade militar, sendo rara a presença de cabeças de mulheres e crianças. Eram retiradas com facas geralmente durante as batalhas ou imediatamente após, "esvaziadas" a partir de um buraco feito no topo do crânio e frequentemente preenchidas com trapos, algodão, sementes ou plantas. Os lábios eram fechados com espinhos de cactos ou da árvore huarango — para evitar que o espírito do guerreiro deixasse a cabeça buscando vingança. Uma corda feita de algodão ou do cabelo da própria pessoa era atrelada à cabeça para esta ser carregada ou exibida, quando não eram enterradas logo após a retirada. Acredita-se que eram mumificadas para manter conservados os cabelos, o couro cabeludo e a pele desidratada (Ibidem, p. 2).

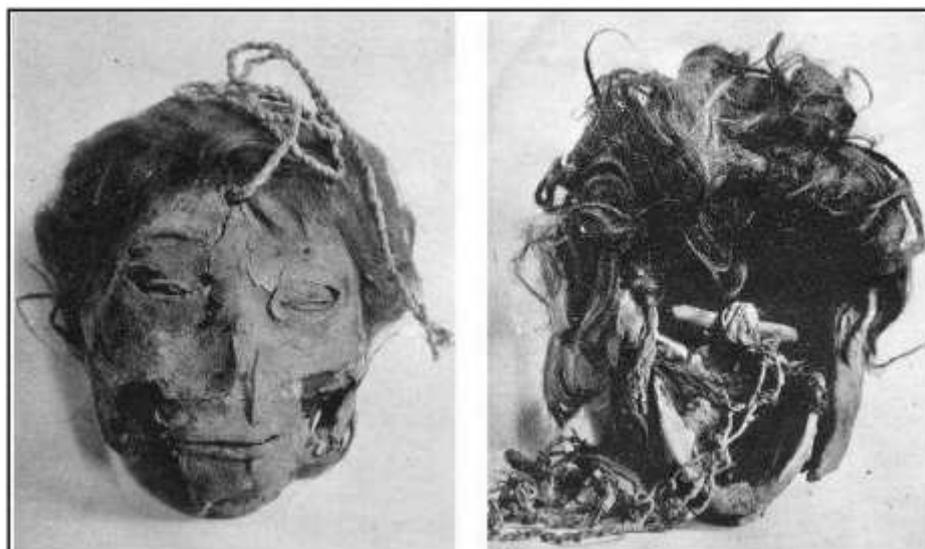


Imagem 11: Cabeça-troféu mumificada. Fonte: COSTAS, 2012, p. 13.

A iconografia consiste na cabeça desenhada geralmente de perfil, sem o pescoço, com os olhos fechados ou abertos com as pupilas encostando no topo do olho como uma representação de cadáver; pode exibir pinturas debaixo dos olhos; a boca pode estar aberta ou fechada, e a representação dos espinhos que a fecham só é comum nas cabeças que estão representadas frontalmente; geralmente exibe uma cabeleira espessa e preta por onde é segurada. No entanto, a versão da cabeça-troféu representada no vaso 2 é evidentemente diferente da cabeça-troféu exibida nas mãos do Ser Antropomorfo no vaso 1 (imagem 9).

É durante a fase 5, onde também situo o vaso 1, que surge a variação em questão da cabeça-troféu Nasca representada no vaso 2 presente no acervo da Casa Museu Eva Klabin. Padrões geométricos já eram utilizados desde a fase 3 (PROULX, 2006, p. 36), mas restringindo-se a elementos secundários como as plantas, sem afetar o repertório “maior” da cosmovisão da cultura. É apenas no período Transicional, durante as fases 4 e 5, que esses motivos passam a sofrer tais abstrações e geometrizações, em mais uma de suas muitas ondas de experimentação nas artes.

No entanto, tais inflexões desta fase não eram realizadas sem um padrão a guia-las, ou sem comprometimento com elementos básicos das imagens que estavam se modificando tão abruptamente. Trata-se, na verdade, da *redução* ou *simplificação* desses seres, repetindo elementos-chave de sua representação e/ou transformando a entidade inteira em apenas uma de suas características.

É o movimento observado na segunda cerâmica analisada neste trabalho: batizada por Proulx de Forma de Olho Simbólica de Cabeça-Troféu, consiste na forma minimalista da cabeça tão conhecida do repertório Nasca, porém sintetizada no olho com a pupila virada para cima e seu cabelo ou corda ao redor — os elementos característicos das cabeças-troféu canônicas do Monumental, com seus longos cabelos para serem seguradas e seus olhos voltados para cima, para indicar que se trata de uma pessoa morta. Extremamente popular nesta fase, a forma de olho da cabeça-troféu sempre aparece em múltiplos, seja em uma coloração só ou em alternância de cores (Ibidem, p. 109). Ela desaparece rapidamente ao se chegar à fase 6 (500 d.C), sobrevivendo no leque de iconografia Nasca por aproximadamente 100 anos.



Imagem 12: Forma simbólica da cabeça-troféu. Fonte: Proulx, 2006, p. 209.

Ao contrário do vaso 1, que exhibe o Ser Antropomorfo, o vaso 2 é característico do que o período Transicional se propõe a fazer: experimentações que transgridam os cânones estabelecidos durante o período Monumental. Não são cabeças naturalistas exibidas no vaso 2; não se observa uma tentativa de representação de características fiéis à realidade de uma cabeça humana como nas fases 1-4, e não por ingenuidade, descuido ou falta de domínio/“regressão” da técnica, uma vez que esta foi demonstrada em fases anteriores. O que acontece é que os Nascas sempre foram compromissados com a experimentação: se observa durante todas as fases uma renovação constante na forma de representar os mesmos motivos.

A repetição de um motivo que, por mais icônico e presente nas representações, sempre fora um detalhe *associado* a outros motivos, durante uma fase na qual a militarização da cultura esteve em seu auge (Ibidem, p. 40) e, por consequência, a retirada de cabeças para serem transformadas em cabeças-troféu, corrobora a precisão temporal aqui sugerida. A fase 5 observou um aumento do militarismo decorrente de mudanças nos padrões de povoamento Nasca, que pode ser associado tanto à necessidade de se adquirirem melhores condições para a agricultura quanto a uma maior demanda de cabeças para sacrifícios relacionados ao próprio ciclo produtivo da agricultura.

2.3 Vaso 3: Gato Malhado Mítico, o protetor das plantações

É de se esperar que as plantações configurassem o primeiro lugar nas preocupações dos Nascas. A região na qual estavam concentrados, o Rio Grande de Nasca, era imprevisível

para um povo cuja subsistência dependia da agricultura: estavam sujeitos tanto a inundações quanto a longas temporadas de seca. É por isso que as divindades Nascas estão todas, de uma forma ou de outra, associadas a tal prática, assim como o intuito dos sacrifícios.

Uma das mais longas fases de Nasca se chama Período Monumental, que dura aproximadamente de 1 a 400 d.C. É durante esses longos séculos que os Nascas consolidam a sua interpretação dos motivos que foram transmitidos através dos Paracas e que refletem a iconografia Andina de um modo geral. Richard Paul Roark, na página 2 de seu artigo *From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery* (1965), simplifica:

O subestilo Monumental foi baseado na representação de temas naturais e mitológicos por figuras pintadas com técnicas relativamente representativas. As figuras possuem contornos simples que incluem grandes áreas de cor.

É comum se entenderem as produções do Período Monumental como representações naturalistas dos motivos Nascas. Existe um comprometimento com a exibição clara de características primordiais para a constituição das divindades e da mensagem que ela quer repassar. Trata-se de uma época na qual o tratamento com a iconografia adota um tom mais severo, mais canônico e com menos liberdade de experimentação do que em épocas futuras — sem levar em consideração as flutuações de padrões da fase 2, recém emancipada do período conhecido como Proto-Nasca, onde a influência Paracas ainda era incisiva e os Nascas buscavam suas próprias formas de representar.

É durante a fase 2 de Dawson, por volta de 100 a 200 d.C., que a versão mítica de um dos motivos estudados neste trabalho faz sua primeira aparição — logo, assim que a arte Nasca começa a se distanciar das maneiras de fazer Paracas e passa a ter características próprias. Chamado de Gato Malhado Mítico, sua forma naturalista pode ser rastreada até o estilo Paracas e a fase 1 de Nasca, representando um felino natural da América do Sul chamado gato-dos-pampas. Geralmente desenhado na horizontal, de forma a acompanhar a circunferência do vaso, o motivo original apresenta marcas semi-circulares na pelagem, rabo listrado e orelhas de felino separadas por uma espécie de gorro. A língua é projetada para fora, e pode tomar a forma de uma pimenta ou outra planta doméstica; além disso, costuma segurar plantas em suas patas dianteiras, ou tê-las atreladas ao seu corpo pelo caule.



Imagem 13: Vaso 3. Foto da autora.

Também é durante a fase 2, quando Nasca começa a desenvolver os motivos Paracas à sua maneira, que atributos característicos de seus seres míticos são introduzidos; versões sem máscara eram comuns desde a fase 1, com a face do ser mesclando atributos humanos e animais, como pinturas pretas ao redor dos olhos semelhantes a falcões. Porém, a versão mascarada é de maior interesse neste trabalho: a usual máscara de boca começa a aparecer, e no caso específico do Gato Malhado Mítico, com a singularidade dos “bigodes” virados para cima, e não retos; o uso da testeira, do “cetro” na mão antropomórfica e do colar de conchas também estão presentes, porém menos recorrentes.

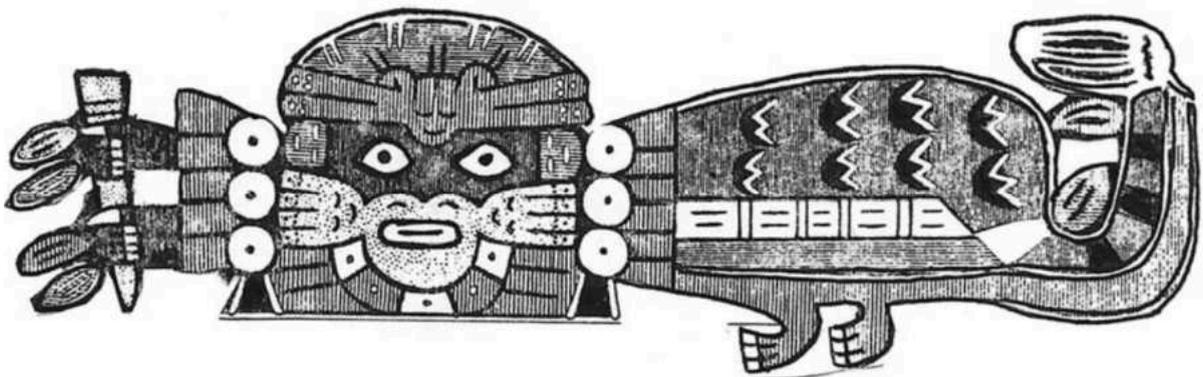


Imagem 14: Gato Malhado Mítico Antropomórfico. Fonte: PROULX, 2006, p. 90.

A terceira cerâmica analisada, pertencente ao acervo da Casa Museu Eva Klabin sob número de tombo EK00603, exhibe o felino em sua forma mítica, estampado na horizontal de forma a cobrir quase toda a superfície do vaso de bico duplo, formato tão característico da cerâmica Nasca, que tem as medidas 16,5cm de altura e 14cm de diâmetro. O Gato Malhado Mítico é facilmente identificável, muito por se tratar de uma representação feita com características que definem o período Monumental: a pelagem em tom alaranjado com as marcas em formato semicircular, o rabo listrado em vermelho e laranja, as orelhas felinas separadas pelo gorro e a mítica máscara de boca, aqui desenhada de forma tradicional e não com os “bigodes” voltados para cima, juntamente com o ornamento de testa. A língua para fora, comum na representação desse ser, não existe no vaso em questão. As patas traseiras são do animal, mas as dianteiras são substituídas por mãos humanas que seguram respectivamente um cetro e uma cabeça-troféu.

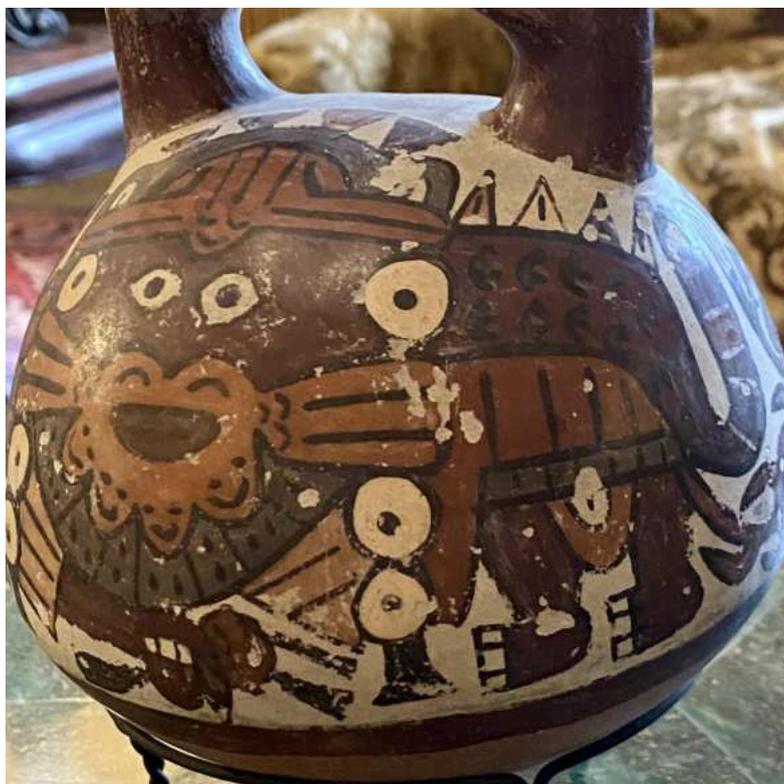


Imagem 15: Vaso 3 (detalhes da pelagem). Foto da autora.

É importante ressaltar que a iconografia original do Gato Malhado Mítico não possui formas humanas. Porém, como foi dito anteriormente, Nasca tinha como hábito alterar seus motivos e conceder-lhes uma série de variações, muitas delas advindas da junção de características de um ou mais seres míticos. Portanto, existe uma variação antropomórfica do Gato Malhado Mítico; são anexados a ele atributos de outra divindade de suma importância para a cosmovisão do povo Nasca: o Ser Antropomorfo. É como se a sua face fosse

substituída pela face do Ser Antropomorfo; encontram-se todas as suas características, como o ornamento de testa, o colar de conchas *Spondylus* e a máscara de boca reta, que justifica a ausência da língua exposta, também muito comum na representação mítica do felino. Essa variação possui mãos humanas que seguram não as características plantas, e sim o cetro e a cabeça-troféu, iconografia imprescindível para o Ser Antropomorfo. No entanto, as plantas e sementes são marcantes no vaso 3 da Casa Museu, aparecendo ao longo do dorso do animal e conectadas ao seu rabo.

A variedade de plantas descritas na arte Nasca é ampla e, em geral, de fácil identificação; isso devido ao fato da maior parte das representações estar atrelada ao Período Monumental. Ao chegar a fase 5, quando o Monumental chega ao seu fim, o número de representações de plantas cai drasticamente e o que sobrevive passa a adquirir os traços proliferantes disformes, geometrizados e abstratos.

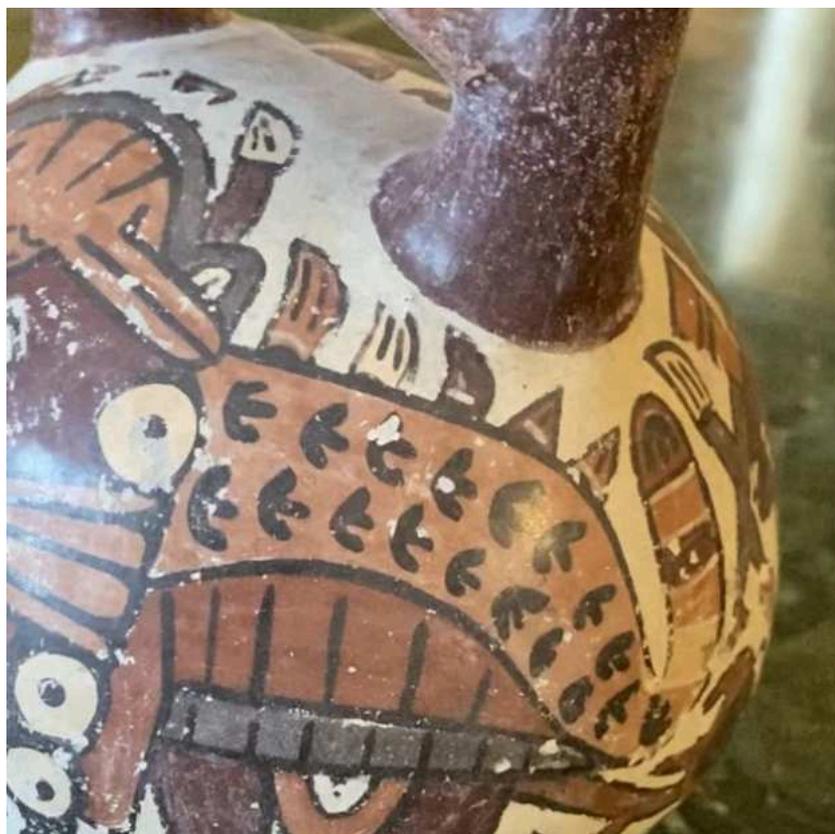


Imagem 16: Vaso 3 (detalhe de sementes). Foto da autora.

Dito isso, ao se analisarem as plantas encontradas atreladas ao dorso do Gato Malhado Mítico no vaso 3, a similaridade com a representação de pimentas chili salta aos olhos. Além de ser a segunda planta mais representada na arte Nasca, perdendo apenas para o feijão, a pimenta chili foi um dos primeiros alimentos domesticados nos Andes, servindo tanto como tempero como uma forma de conservar outros alimentos. Sua iconografia consiste

numa forma alongada com uma pequena haste na extremidade arredondada, enquanto a outra é pontiaguda. Sua superfície pode ser sólida, preenchida pela tinta, ou pode apresentar linhas horizontais que acompanham a forma do vegetal. A maioria de suas representações foi produzida durante as fases 3 e 4, logo, durante o Período Monumental, e são frequentemente associadas aos seres míticos — assim como no vaso em questão, onde estão atreladas ao dorso do gato mítico.

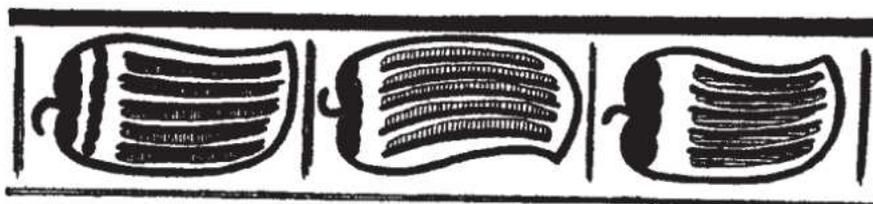


Imagem 17: Pimenta chilli. Fonte: PROULX, 2006, p. 165.

Grande parte das divindades Nascas têm uma forte ligação com a agricultura. Por se tratar de uma região altamente árida e sujeita a imprevisibilidades relativas à natureza, era importante para a população cultuar e satisfazer divindades que os ajudariam durante o plantio e a colheita. Portanto, a iconografia mítica dessa civilização reflete a preocupação não só com o preparo do solo para que se possibilitasse um plantio frutífero, como também com a proteção dos campos contra as pragas que assolavam os Nascas. Esse é o caso do Gato Malhado Mítico: é uma atividade comum para o gato-dos-pampas a caça de pragas que naturalmente ameaçam plantações, como ratos; sua representação está intimamente atrelada à tal prática, tornando-se comum a aparição de plantas domésticas nas patas ou no corpo do animal, ou roedores ao redor de seu corpo na iconografia Nasca.

Como primeiro filtro para propor uma periodização mais precisa para o vaso 3 do Museu Casa Eva Klabin, utilizei a própria vida útil do motivo: o Gato Malhado Mítico não foi uma iconografia que acompanhou a produção Nasca do seu início ao fim, como o Ser Antropomorfo. O primeiro corte temporal se dá ao descobrir que o Gato Malhado Mítico faz sua primeira aparição na fase 2, por volta de 200 d.C. Como visto anteriormente, as representações do Gato eram apenas mais naturalistas até então. Além disso, durante a fase 1 — ou Proto-Nasca —, os vasos tinham seus motivos delimitados por incisões na argila, característica que nenhuma das peças aqui estudadas apresenta. O segundo corte temporal é o fato de que o motivo em específico sobrevive apenas até a fase 5, que data de 400 d.C.

A fase 5, conhecida também como Período Transicional, é marcada por inovações radicais nas convenções de representação das divindades. É durante essa fase que foram introduzidos os temas “bizarros” na iconografia mítica de Nasca; tornam-se regulares as

abstrações, as multiplicações de membros e a simplificação excessiva. O Gato Malhado Mítico não deixou de sofrer tais metamorfoses, tornando-se um motivo muito diferente dos produzidos durante o período Monumental e também do vaso aqui analisado ao passar dos séculos. Manifestações mais tradicionais continuaram a ser produzidas durante a fase 5, mas dividiram seu espaço com as inovações do estilo bizarro.

Embora o motivo do vaso da Casa Museu Eva Klabin possa ser agrupado no subestilo Conservador da fase 5, assim como o Ser Antropomorfo, é evidente que grande parte da vida útil do motivo Gato Malhado Mítico desenrolou-se durante o Período Monumental — fase 2 a 3 —, quando o apego aos cânones de representação criaram um senso de “ponto de partida”, uma iconografia base, que permitia a fácil identificação dos seres. Partindo do princípio de que a versão do Gato Malhado Mítico com plantas surgindo de seu corpo é característica da fase 3 de Dawson, assim como a aparição de elementos antropomórficos (PROULX, 2006, p. 89), a afinidade da iconografia presente no vaso 3 da Casa Museu Eva Klabin com essa fase Monumental é inegável, situando-se no período de 200 a 400 d.C.

2.4 Vaso 4: Rosto Raiado e a subversão Nasca

O último vaso a ser analisado foi o maior desafio durante a pesquisa. A definição de qual motivo era representado, qual iconografia estava sendo exibida, não foi possível através da simples visualização da peça e associação com imagens exibidas na bibliografia estudada. Assim, procurei identificar elementos que o constituíam e tentar a partir disso compor o ser, ou ao menos destrinchar suas características.

O vaso 4, sob número de tombo EK00602, se trata da única cerâmica de formato radicalmente diferente das demais: um cantil de 16 cm de altura por 14,5 cm de diâmetro. Exibe as cores que são características de Nasca: preto, vermelho, ocre, branco, marrom alaranjado. Sua pintura é dividida no meio por uma grossa linha preta e uma mais fina na cor branca; a parte inferior não possui adornos, enquanto a parte superior e o bico são profusamente decorados. Um ser mítico é observado na metade superior, pintado sobre um tom alaranjado, com arabescos em preto e amarelo que irradiam a partir de seu corpo/cabeça. O gargalo é pintado de preto e na sua outra face o mesmo padrão é seguido. O ser exibe algumas características comuns para as representações iconográficas da cultura, como a boca com a língua para fora e as esferas brancas que se assemelham a olhos ao redor de seu “corpo”.



Imagem 18: Vaso 4. Foto da autora.

Por mais estranhos que todos esses elementos parecessem aos olhos de quem já estava habituada a estudá-los, não eram elementos *estrangeiros*. Não eram elementos que não se assemelhassem aos elementos Nascas. A composição e disposição deles em um único ser era o que dificultava a compreensão do que se tratava de fato. Existia apenas um detalhe com o qual eu até então não tinha tido contato durante os estudos: o objeto que sai do corpo da figura, que pode ser um alongamento de sua testeira, ou pode se tratar de uma abstração de um objeto segurado em ambas as mãos por uma divindade específica.

Ao analisar o vaso tentando encontrar o que de fato era possível entender para além do motivo em si, o que saltava aos olhos — principalmente ao olhar as cerâmicas juntas, uma do lado da outra — era a maneira com a qual o vaso foi preenchido. Todo o espaço reservado para o motivo está preenchido, de forma proposital a extinguir qualquer área em branco que pudesse escapar. A aversão ao vazio característica do Proliferante é muito bem exemplificada no cantil: por mais que o objeto seja dividido em duas partes por uma grossa linha preta, a parte reservada ao motivo é totalmente preenchida com adornos que advém do ser.

Richard Paul Roark comenta que durante a transição do Período Monumental para o Proliferante, os designs tornaram-se menos representacionais e mais dissecados anatomicamente (ROARK, 1965, p. 16). Como já dito anteriormente, a manutenção do naturalismo não é mais prioridade ao se chegar às fases 5 e 6; ascende o que é chamado de

Inovações Bizarras. Segundo Roark, tal categoria inclui uma ampla variedade de motivos estranhos que não encontram antecedentes na fase 4 e em outras anteriores, e também não sobrevivem depois da fase 6 (Ibidem, p. 26). Os motivos da categoria podem ser agrupados entre Figuras Embaralhadas, Rostos Cercados ou Rostos Raiados, e por mais que possam compartilhar características entre si, também são dotados de atributos próprios. O vaso 4 encaixa-se na compreensão de Rosto Raiado.

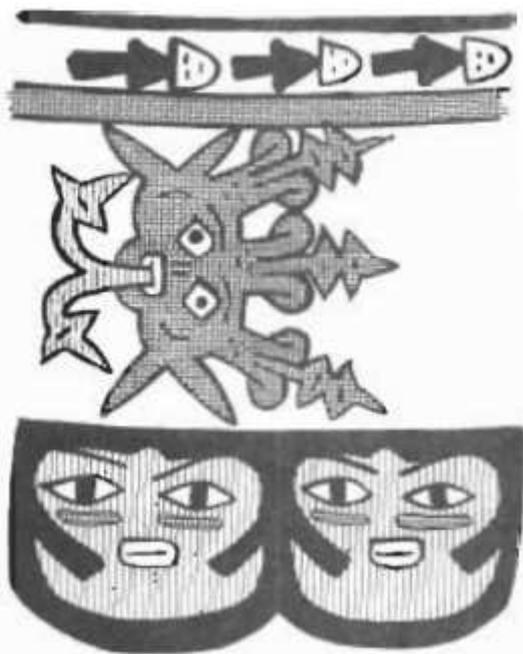


Imagem 19: No centro, exemplo de iconografia de Rosto Raiado. Fonte: ROARK, 1965, p. 102.

Roark dedica poucas linhas para destrinchar os três subtipos advindos das Inovações Bizarras, e Donald Proulx, que se propõe a fazer um livro de fontes para a iconografia Nasca, também encontra dificuldades em definir tais iconografias. Dito isso, Roark fala sobre como os Rostos Raiados lembram o ornamento de testa do Ser Antropomorfo, quase como se fosse o próprio elemento emancipado (Ibidem, p. 26). Volutas e tasséis podem compor a iconografia, como é de se esperar de uma figura da fase 5. Proulx acrescenta que

De fato, o termo "Rostos Raiados" se refere a uma variedade extensa de faces humanas ornamentadas ou cabeças que são pintadas como motivos independentes [...] Rostos Raiados aparecem inicialmente na sequência da Fase 5 [...] Sua origem pode residir na bizarra experimentação deste estágio. [...] A maioria deles se refere à Fase 5, com o resto sendo das fases 6 e 7. (PROULX, 2006, p. 111)

O elemento em amarelo que circula o “rosto” do ser no vaso 4 é semelhante ao ornamento de testa do Ser Antropomorfo, e a presença da língua para fora também faz parte da iconografia prescrita do Rosto Raiado. Além disso, Proulx identifica uma constância na

representação de uma coroa com três segmentos que é observada no ser do cantil em questão, porém com dois segmentos apenas, conforme constam as figuras 20 e 21.



Imagem 20: Detalhe de coroa bifurcada no vaso 4. Foto da autora.



Imagem 21: Rosto Raiado e detalhe de coroa com três segmentos. Fonte: PROULX, 2006, p. 111.

São observados saindo do ornamento de testa proliferante dois cajados onde se intui que deveriam estar os braços do ser. O padrão de tais detalhes foi identificado por Proulx como sendo um “bastão irregular” ou “relâmpagos irregulares”, o que se encaixa também na compreensão de Roark de “elementos irregulares” característicos do Período Proliferante. Outra forma que esse elemento pode adotar é vista na figura 21, na forma de quatro setas ou pontas de lanças que perpassam o ser.

Segundo Roark

Muitos desenhos/designs Nasca 5 ocorrem com elementos prolíficos anexados a eles. Existe uma grande variedade desses elementos, mas o mais simples deles, que serve como a base para a elaboração de muitos dos outros, são os seguintes: mechas de cabelo, raios de voluta, raios de quarteto e raios irregulares. (1965, p. 16).



Imagem 22: Elementos Proliferantes. Fonte: ROARK, 1965, p. 96.

São presentes no ser descrito no cantil os elementos entendidos por Roark como raios de quartetos e raios de volutas, advindos do ornamento de testa e irradiando ao redor da cabeça do ser de forma a tomar boa parte da face da cerâmica, como constam na imagem 23. Raios de volutas também são observados ao redor de toda a figura, em preto, em formatos variados que no entanto não fogem do desenho esquemático de Roark, exibido na imagem 22.



Imagem 23: Detalhe de raios de voluta e quarteto no vaso 4. Foto da autora.

A urgência de proliferação de elementos de forma a cobrir totalmente a superfície disponível já se configura evidência o suficiente para excluir o Monumental e suas grandes áreas de cor e espaços vazios da restrição temporal do vaso 4. O comprometimento com o representacional é substituído pela valorização de pequenos elementos que florescem na iconografia base com veemência. Além disso, há a distorção do ser em elementos menores que são definidos por Roark como característicos do Período Transicional, mais especificamente da fase 5, e que não têm vida longa no repertório Nasca. Assim, o vaso 4 e último a ser analisado, configura-se como o terceiro vaso da coleção da Casa Museu Eva Klabin a se encaixar nas concepções da fase 5 de Nasca, datando de cerca de 400 d.C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lidar com datações de uma civilização antiga sempre é um terreno perigoso. Sua validade é discutível e sujeita a descobertas arqueológicas que podem, ou não, vir a acontecer. Mesmo entre historiadores consagrados sobre o assunto existem diferenças de datação que podem chegar a séculos. O que este Trabalho de Conclusão de Curso pretende é, dentro da literatura produzida até o dado momento, melhor encaixar peças sem nenhuma datação na história da civilização, apoiando-se em pesquisas mais recentes e exercitando o olhar crítico sobre as mais antigas.

As peças que foram analisadas careciam de quaisquer tentativas de agrupamento, situação que se manteve desde antes de serem compradas pela colecionadora Eva Klabin através de outro colecionador, o dr. Leo Collins, em 1960. Por não se tratar de uma vitrine tão requisitada no fluxo das visitas mediadas da Casa Museu, essa lacuna manteve-se e mantém-se até hoje. Uma pesquisa simples muitas das vezes não é capaz de acessar informações básicas sobre uma cultura antiga, e talvez tal dificuldade tenha impedido que outros pudessem ter se aprofundado nas cerâmicas pré-incaicas da coleção. Por isso, pretende-se uma solução básica e funcional ao fim desta pesquisa: alcançar uma ficha técnica mais precisa com relação ao que toca a datação e a iconografia.

Através da análise iconográfica e do encaixe destes motivos nas fases propostas por Lawrence Dawson, percebeu-se um senso de homogeneidade entre a maioria das cerâmicas Nascas: das quatro peças analisadas, três indicam terem sido produzidas durante a mesma fase, no caso, a fase cinco, e a que “foge à regra” configura-se dentro de um dos períodos mais longos da civilização, a fase 3. Tal “coincidência” lógica só foi percebida ao final de muitas leituras e tentativas de encaixe, não foi um princípio norteador da pesquisa. Como as peças foram adquiridas de uma única pessoa, de um único colecionador que também as recebeu em conjunto, faz sentido serem de datações próximas e não de extremos cronológicos. A possibilidade de terem sido encontradas no mesmo sítio arqueológico é forte, porém, como se carece de documentos de sua proveniência, não passa de, de fato, uma possibilidade.

Alguns aspectos da análise da cerâmica ficaram de fora deste trabalho, como a análise de pigmentos e da forma em si que as cerâmicas poderiam ter. Não se trata de um esquecimento ou negligência deliberados: acredito que tal minúcia de detalhes não eram interessantes de serem abordados para um Trabalho de Conclusão de Curso, um trabalho relativamente curto, e tais pormenores não influenciavam nas informações que eu pretendia

levantar com a pesquisa: referências básicas, porém atualizadas e recentes, sobre o que se sabia e acrescentando o que não se sabia.

Também é de meu conhecimento que as referências bibliográficas são de certa forma curtas e nem todos os textos listados foram utilizados no texto que redigi, e um fato deriva no outro: os artigos referenciam uns aos outros a todo momento, o livro de Donald Proulx que foi o norte quanto à iconografia é citado para abordar tal tema em diversos dos artigos que li, com citações que tinham pouco ou nenhum desenvolvimento a mais do que já foi dito. Grande parte do tempo da pesquisa em si passei apenas lendo e estudando, e tal bibliografia está listada mesmo que não tenha sido explicitamente utilizada.

Logo no início da pesquisa percebi que não teria acesso a uma bibliografia considerável em português sobre Nasca especificamente, tendo que recorrer a textos em espanhol e inglês. Uma das decisões mais caras a mim foi a de traduzir todos os termos técnicos, citações e, principalmente, os nomes das divindades, numa tentativa de não endossar a pesquisa com palavras estranhas a nós, pesquisadores brasileiros, e já naturalizar alguns termos que pretendo continuar a utilizar na pós-graduação, pois pretendo seguir pesquisando os Andes.

Ademais, o que eu pretendia com este Trabalho de Conclusão de Curso é lançar um olhar atento, respeitoso e comprometido a uma área da História da Arte pouco difundida e divulgada no Brasil. Trabalhar com um tema que me inspira tanta paixão durante pouco mais de dois anos, acessando monografias, palestras como as realizadas pelo MASP ao receber o Comodato MASP-Landmann, grupos de estudos como os oferecidos pelo Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da USP, reacendeu em mim a certeza de que no país se produz pesquisa científica de qualidade inenarrável com o pouco que se dispõe aos seus pesquisadores, tão obstinados e comprometidos com a excelência e nada menos, e espero que esta monografia possa ajudar tantos outros que puderem se interessar pelo tema.

BIBLIOGRAFIA:

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

CARMICHAEL, Patrick H. Nasca origins and Paracas progenitors. *Ñawpa Pacha*, vol. 36. Berkeley: Institute of Andean Studies, 2016.

CARMICHAEL, Patrick H. Stages, periods, epochs and phases in Paracas and Nasca chronology: another look at John Rowe's Ica valley master sequence. *Ñawpa Pacha*, vol. 39. Berkeley: Institute of Andean Studies, 2019.

CARMICHAEL, Patrick H. Interpreting Nasca Iconography. Proceedings of the Twenty-Third Annual Conference of the Archeological Association of the University of Calgary. University of Calgary: Archeological Association, 1992.

COSTAS, María Paula. "Cabezas trofeo" en el mundo andino: interpretaciones acerca de su sentido en relación a las creencias ligadas al mantenimiento del orden cosmológico. VI Reunión de Teoría Arqueológica en América del Sur, Pontificia Universidade Católica de Goiás, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/14175325/_Cabezas_trofeo_en_el_mundo_andino_interpretaciones_acerca_de_su_sentido_en_relacion_al_mantenimiento_del_orden_cosmologico. Acesso em 20/09/2022.

KING, Sean. *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System*. Tese. University of Wisconsin-Milwaukee, 2013. Disponível em: <https://dc.uwm.edu/etd/709/>. Acesso em 20/09/2022.

MAKOWSKI, Krzysztof. Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca. In: *Los dioses del antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000, p. 277-307.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PASZTORY, Esther. *Estética Andina*.

PASZTORY, Esther. *Estética e arte pré-colombiana*.

PROULX, Donald A. *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture through Its Art*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.

ROARK, Richard P. From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Ñawpa Pacha*, vol. 3. Berkeley: Institute of Andean Studies, 1965.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Ubu, 2017.

SHIMADA, Izumi; VEGA-CENTENO, Rafael. Arqueología peruana: crecimiento, características, práctica y desafíos. Disponível em:
https://www.academia.edu/38778392/Arqueolog%C3%ADa_peruana_crecimiento_caracter%C3%ADsticas_pr%C3%A1ctica_y_desaf%C3%ADos . Acesso em 28/09/2022.