



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA - PROARQ-UFS

**ENTRE A PAISAGEM SAGRADA ANDINA E O ESPAÇO MUSEAL
BRASILEIRO: A BIOGRAFIA SOCIAL DE UM VASO *KERO TIWANAKOTA*
NO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA AMERICANA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

Gabriel Rodrigues Silva

São Cristóvão - SE
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA - PROARQ-UFS

ENTRE A PAISAGEM SAGRADA ANDINA E O ESPAÇO MUSEAL
BRASILEIRO: A BIOGRAFIA SOCIAL DE UM VASO *KERO TIWANAKOTA*
NO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA AMERICANA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Gabriel Rodrigues Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe – PROARQ/UFS, como requisito final para obtenção de título de Mestrado em Arqueologia.

Orientadora: Prof. Dra. Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia (UFS) (BR)

Co-Orientador: Prof. Dr. Christian Federico Vitry di Bello (UNSa) (AR)

São Cristóvão – SE

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586e

Silva, Gabriel Rodrigues

Entre a paisagem sagrada andina e o espaço museal brasileiro: a biografia social de um vaso kero tiwanakota no museu de arqueologia e etnologia americana da Universidade Federal de Juiz de Fora. / Gabriel Rodrigues Silva. Orientadora; Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia. – São Cristóvão, SE, 2025.

225 f.; il.

Dissertação (Mestrado em Arqueologia- PROARQ) – Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Etnoarqueologia 2. Museu e coleção arqueológica .3. Antiguidade Clássica. 4.Arte decorativa . I. Gomes, Lorena Luana Wanessa. (Orient.) Vitry di Bello, Christian Federico (Co-orient). II. Título.

CDU 902:069(81)



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO/PROARQ/UFS

Às 09:00 horas do dia 30 (trinta) do mês de maio de 2025, reuniram-se por vídeo conferência os membros da Comissão Examinadora, formada pelos Professores Doutores Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia (Presidente – PROARQ/UFS - participação à distância por vídeo conferência), Dr. Christian Federico Vitry Di Bello (co-orientador da Universidad Nacional de Salta, Argentina), Juan Eduardo Villanueva Criaes (1º Examinador – Externo à Instituição – Universidad de Tarapacá – Universidad Católica del Norte, Chile - participação à distância por vídeo conferência) e Guilherme Zdonek Mongeló (2º Examinador Interno – Programa de Pós-graduação em Arqueologia – Universidade Federal de Sergipe – participação à distância por vídeo conferência) para a realização da Defesa de Dissertação de Mestrado intitulado “Entre a Paisagem Sagrada Andina e o Espaço Museal Brasileiro: A Biografia Social de um Vaso Kero Tiwanakota no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora”, do mestrando Gabriel Rodrigues Silva. Após a apresentação do candidato e a arguição dos membros da Comissão, o candidato foi considerado Aprovado, com conceito A. Não havendo mais nada a tratar, eu, Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia, presidente da banca, lavrei a presente Ata que será assinada por mim e por todos que participaram desta banca. Campus de Laranjeiras, 30 de maio de 2025.

Documento assinado digitalmente



LORENA LUANA WANESSA GOMES GARCIA
Data: 03.06.2025 08:46:23 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Lorena Luana Wanessa Gomes Garcia
Presidente – PROARQ/UFS

Prof. Dr. Christian Federico Vitry Di Bello
Co-orientador da Universidad Nacional de Salta, Argentina

Prof. Dr. Juan Eduardo Villanueva Criaes
1º Examinador Externo à Instituição – Universidad de Tarapacá – Universidad Católica del Norte, Chile

Documento assinado digitalmente



GUILHERME ZDONEK MONGELO
Data: 09.06.2025 14:24:06 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Zdonek Mongelo
2º Examinador Interno – PROARQ/UFS

Gabriel Rodrigues Silva
Candidato

Dedico esta dissertação a todos os meus ancestrais — sejam originários ou colonos — e que, de diferentes formas, compõem a longa e complexa trajetória da humanidade neste continente.

Dedico esta obra para que seja um humilde grão de areia no tijolo da integração latino-americana, moldado a partir da solidariedade presente no Bem-Viver. Com a sincera aspiração de que por meio do saber ancestral e do respeito mútuo, possamos caminhar juntos rumo à paz e à prosperidade entre os povos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à *Pachamama*, a todas as mães do mundo e em especial à minha mãe, que me trouxe em matéria a este mundo. Agradeço também a todos os seres divinos por abrirem os meus caminhos. Foi por meio da abundância, generosidade e força do feminino que esta pesquisa pôde se realizar.

Agradeço à cultura ancestral andina, com quem humildemente um pouco já aprendi, e com a qual ainda tenho muito a aprender.

Agradeço ao povo boliviano, cuja hospitalidade e generosidade tornaram minha estadia extremamente enriquecedora. Em especial, ao casal de amigos Juan Pablo e Kurmi, que me acolheram em sua casa, me colocaram em contato com importantes acadêmicos da região e colaboraram com revisões fundamentais sobre o centro-sul andino.

Gostaria de agradecer também a todos os meus amigos que de alguma forma me inspiraram e me auxiliaram. Nos pernoites na casa juizforana de meu querido casal de amigos Natália e Hugo, agradeço pela companhia inspiradora. Agradeço a meu amigo Dr. Luan Ribeiro pelos conceitos filosóficos sobre ontocosmologia e pelas trocas intelectualmente perspicazes. Agradeço ao Davi pela hospedagem em Sergipe, sua força presença e hospitalidade foram fundamentais para o sucesso de minha defesa. Agradeço a Fernando Ribeiro por ter sido uma ponte entre Juiz de fora e a cordilheira dos andes. Agradeço também a minha amiga Ana Luisa Lima, pela revisão ortográfica, de coesão, coerência e normatização acadêmica, sua acurácia para o aperfeiçoamento estético desta obra se deve em grande parte a ela.

Agradeço o povo da Cordilheira dos Andes em geral. E em especial, sou grato ao Encontro de Saberes Tradicionais e Plantas de Poder dos Andes, ocorrido em fevereiro de 2024 em *Tiwanaku*. Este encontro me proporcionou valiosos contatos e profundas inspirações através da vivência *in loco*.

Deixo meu agradecimento à nação brasileira, que por meio do Ministério da Educação e da CAPES, financiou este mestrado com uma bolsa de estudos. Também à Universidade Federal de Sergipe, que me forneceu a estrutura física e institucional necessária para o desenvolvimento deste trabalho.

Sou profundamente grato à minha orientadora, Prof.^a Dra. Lorena Gomes Garcia, por sua orientação generosa, crítica e atenta ao longo deste processo. Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Cristian Vitry, da Universidade de Salta na Argentina, por sua colaboração e apoio nos temas relacionados aos Andes.

Agradeço ao Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da UFJF (MAEA-UFJF), representado na pessoa da Prof.^a Dra. Luciane Monteiro e sua assistente Dra. Maria Fernanda, cuja disponibilidade, auxílio e apoio foram essenciais para a produção desta dissertação. Também agradeço a equipe do Centro de Ciências da UFJF, igualmente pela disponibilidade e auxílio.

Estendo meus agradecimentos a todas e todos que não estão aqui citados nominalmente, mas que fizeram parte da minha jornada acadêmica e contribuíram, de alguma forma, para a construção desta dissertação. A todas essas pessoas, instituições e forças, minha mais sincera e profunda gratidão.

RESUMO

A presente pesquisa visa investigar a biografia social de um vaso cerimonial *kero* da cultura andina de *Tiwanaku*, atualmente exposto no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA-UFJF). A investigação teve como objetivo descrever a agência deste objeto, bem como as linhas da materialidade que o envolve. Compreendendo-o desde a extração de sua matéria-prima, passando por sua produção ceramista e seu uso ritualístico, até sua atual inserção no contexto museológico brasileiro. Como fundamentação teórica-metodológica, esta embasou-se a partir das teorias de Ian Hodder e Latour sobre agência e materialidade, articulando-as com a ontocosmovisão andina, de modo a propor uma abordagem decolonial que visa superar o dualismo ontológico dicotômico entre sujeito e objeto, valorizando o papel ativo do vaso enquanto agente relacional em distintas redes socioculturais. Adotou-se também uma análise comparativa com guias museográficos de coleções ceramistas andinas, permitindo a identificação do estilo e possível origem geográfica do vaso *kero* do MAEA-UFJF, classificado como pertencente ao estilo Acarapi. A partir desse referencial, objetivou-se também situar cronologicamente a peça dentro das fases da cultura *Tiwanaku*, encontrando sua datação aproximada. A dissertação destaca a relevância de compreender o *kero* não apenas como artefato arqueológico, mas como um “objeto gerador”, capaz de evocar práticas, memórias e cosmologias andinas, além de fomentar reflexões sobre a comunicação museológica em instituições brasileiras. Espera-se que os resultados contribuam para os debates sobre materialidade, agência e práticas museológicas sensíveis à pluriépistemologias, promovendo novos olhares sobre os acervos ameríndios em museus universitários.

Palavras-chave: Agência; biografia de objetos; materialidade; *Tiwanaku*; vaso *kero*.

ABSTRACT

This research aims to investigate the social biography of a ceremonial *kero* vessel from the Andean *Tiwanaku* culture, currently exhibited at the Museum of Archaeology and American Ethnology of the Federal University of Juiz de Fora (MAEA-UFJF). The investigation sought to describe the agency of this object, as well as the material dimensions that surround it. It considers the vessel from the extraction of its raw material, through its ceramic production and ritual use, to its current placement within the Brazilian museological context. As a theoretical-methodological foundation, the research draws on the theories of Ian Hodder and Bruno Latour regarding agency and materiality, articulating them with the Andean ontocosmology. The aim is to propose a decolonial approach that seeks to overcome the ontological dichotomy between subject and object, valuing the active role of the vessel as a relational agent within distinct sociocultural networks. A comparative analysis was also carried out using museographic guides of Andean ceramic collections, allowing for the identification of the style and possible geographic origin of the MAEA-UFJF *kero* vessel, classified as belonging to the Acarapi style. Based on this framework, the research also aims to place the piece chronologically within the phases of the *Tiwanaku* culture. The dissertation highlights the importance of understanding the *kero* not merely as an archaeological artifact, but as a “generative object”, capable of evoking Andean practices, memories, and cosmologies, while also fostering reflections on museological communication within Brazilian institutions. The results are expected to contribute to discussions on materiality, agency, and museological practices that are sensitive to pluriepistemologies, promoting new perspectives on Amerindian collections in university museums.

Keywords: Agency; Object Biography; Materiality; *Tiwanaku*; *Kero* Vessel.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	16
1.1 Exposição do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da UFJF.....	20
1.2 O Vaso cerimonial <i>kero</i> do MAEA-UFJF.....	24
1.3 Objetivos – A biografia social de um vaso <i>kero</i> : estilo, origem e significado no acervo do MAEA-UFJF.....	29
2 - AGÊNCIA E MATERIALIDADE NO CONTEXTO ANDINO: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	31
2.1 Agência.....	32
2.2 Materialidade.....	35
2.3 A agência dos objetos: entrelaçamentos sociais e identidade na perspectiva de Hodder e Gell.....	38
2.4 Agenciamento e biografia social: Hodder e Latour em auxílio para a análise do vaso cerimonial <i>kero</i> da cultura Tiwanaku.....	41
2.5 Ian Hodder e Michael Shanks: para além do dualismo cartesiano na abordagem teórica e metodológica para o estudo do vaso cerimonial <i>kero</i>	45
2.6 As interpretações do conceito de agência na arqueologia.....	47
2.6.1 <i>Primeira Onda: Agência como poder político</i>	47
2.6.2 <i>Segunda Onda: Agência como Dialética e Estruturação</i>	48
2.6.3 <i>Terceira Onda: Agência Relacional</i>	48
2.7 Definições operacionais e pressupostos de trabalho.....	49
2.8 Metodologia da cadeia operatória no estudo do vaso cerimonial <i>kero</i> da cultura Tiwanaku.....	50
2.9 <i>História de vida do vaso kero no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora</i>	53
2.10 Razão prática e razão cultural.....	54
2.11 Materialidade e agenciamento em <i>Sumak-Kawsay</i>	56
2.12 Relacionalidade e interdependência na ontocosmovisão centro sul andino.....	58
2.12.1 <i>Complementaridade andina: simetria e harmonia cósmica</i>	62
2.13 Cosmovisão andina, agência e materialidade.....	66
2.14 Rios que se encontram na superação do dualismo cartesiano.....	67
3 - TIWANAKU: GEOGRAFIA, PAISAGEM SAGRADA E A TRAJETÓRIA DE UMA ANCESTRAL CIVILIZAÇÃO ANDINA.....	70
3.1 Uma breve introdução à geografia de <i>Tiwanaku</i>	71
3.2 Uma breve introdução à paisagem andina.....	81
3.3 A cordilheira sagrada e o lago sagrado: paisagem na longa duração.....	89
3.4 As primeiras ocupações humanas.....	93

3.5 Cronologia de <i>Tiwanaku</i>	96
3.6 O Início da sociedade <i>aldeana</i> de <i>Tiwanaku</i> (Época I e II).....	98
3.7 Cultura <i>Chiripa</i>	99
3.8 Cultura <i>Pucara</i>	102
3.9 Tradição <i>Yaya-Mama</i> e os templos <i>semisubterrâneo</i>	105
3.10 Para além dos <i>Pucara</i> e dos <i>Chiripas</i>	108
3.11 Transição da época II e o início da fase urbana de <i>Tiwanaku</i> , época III.....	109
3.12 Fase Urbana: auge da época III.....	111
3.13 Porta do Sol de <i>Tiwanaku</i>	114
3.14 Calendário lunissolar decodificado por Prof. Dr. Franz Hochleitner.....	122
3.15 Conexões Interculturais entre os Sistemas Calendários de <i>Tiwanaku</i> , Astecas e Chineses: Uma Leitura Comparada.....	128
3.16 Os 48 acólitos da Porta do Sol e o calendário lunissolar <i>Tiwanakota</i> segundo Franz Hochleitner.....	131
3.17 Final da fase urbana, épocas III e início da época IV.....	135
3.18 A consolidação urbana de <i>Tiwanaku</i> : o papel de Lukurmata e Pajchiri.....	137
3.19 Época IV de <i>Tiwanaku</i> : auge de um centro de peregrinação xamânica.....	138
3.21 Monolito Bennett ou Pachamama/Estela 10.....	144
3.22 Os vasos <i>kero</i> na cultura <i>Tiwanaku</i> : contexto sócio-histórico e espiritual.....	147
3.23 A cerâmica e seu reflexo social.....	149
3.24 Época V: declínio e transformação.....	151
4 - A JORNADA BIOGRÁFICA DO VASO <i>KERO</i> DA CULTURA TIWANAKU: DA MATÉRIA-PRIMA, RITUAL E ESTILO ACARAPI.....	155
4.1 Produção ceramista andina.....	156
4.2 Coleta de materiais.....	160
4.3 Preparação da argila.....	162
4.4 Modelagem.....	164
4.5 Secagem e queima.....	169
4.6 Tratamento de superfície – iconografia.....	170
4.7 Estudo de caso: vaso cerimonial <i>kero</i> do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora.....	171
4.8 Vaso <i>kero</i> do MAEA-UFJF: estilo Acarapi ou geométrico complexo.....	182
4.9 Comparação com outros estilos.....	184
5 - TRAJETÓRIA FINAL: DE PONCÉ, AO PROFESSOR FRANZ E O PERCURSO DO VASO <i>KERO</i> NO MAEA-UFJF.....	191
5.1 Contexto boliviano dos anos 50: o arqueólogo Luís Carlos Poncé.....	192

5.2 Do Lago Titicaca a Juiz de Fora: o caminho do vaso <i>kero</i>	195
5.3 Mediação no MAEA-UFJF.....	204
5.4 Agenciamento e cosmologia andina: o vaso <i>kero</i> e a transformação do olhar curatorial.....	206
5.5 Inspirações decoloniais: o vaso <i>kero</i> como agente de transformação museal.....	211
5.5.1 - 1º Dia de Minicurso.....	212
5.6 Agenciamento do vaso <i>kero</i> : entre a materialidade e a reflexão decolonial.....	217
5.6.1 - 2º Dia de Minicurso.....	219
5.7 Modelando significados: agência, materialidade e a biografia social do vaso <i>kero</i>	220
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	225
6.1 Contribuições teórico-metodológicas.....	228
6.2 A paisagem e a história como fundamentos interpretativos.....	229
6.3 Resultados da análise estilística e operatória.....	231
6.4 Possibilidades de uma educação museal decolonial.....	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	235

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Corredor do MAEA-UFJF.....	16
Figura 2 - Vasos <i>kero</i> expostos no MAEA-UFJF.....	17
Figura 3 - Cronologia de Tiwanaku.....	21
Figura 4 - Centro de Ciências da UFJF.....	22
Figura 5 - Exposição do MAEA-UFJF.....	23
Figura 6 - Vitrine expositora com o vaso <i>kero</i> em destaque.....	24
Figura 7 - Detalhes da vitrine da exposição I.....	24
Figura 8 - Localização de Tiwanaku.....	72
Figura 9 - Cordilheira dos Andes.....	73
Figura 10 - Mapa físico América do Sul – Cordilheira dos Andes.....	74
Figura 11- Mapa do Centro Sul Andino.....	75
Figura 12 - El Illimani visto desde La Paz, Bolívia.....	76
Figura 13 - Imagem de satélite do Lago Titicaca.....	77
Figura 14 - Lago Titicaca e a Cordilheira dos Andes.....	78
Figura 15 - Vista do lago Titicaca a partir da Ilha do Sol.....	80
Figura 16 - Paisagem do lago Titicaca.....	82
Figura 17 - Horizonte de Tiwanaku I.....	83
Figura 18 - Horizonte de Tiwanaku II.....	85
Figura 19 - Templo de Kalasasaya, Bolívia.....	88
Figura 20 - Oferenda a <i>Pachamama</i> no topo da Pirâmide de Akapana - Tiwanaku.....	90
Figura 21 - Cerimônia Aimará em Tiwanaku.....	91
Figura 22 – <i>Camellones</i> ou <i>Waru Waru</i>	95
Figura 23 - Cronologia Tiwanakota.....	97
Figura 24 - Bacia do lago Titicaca.....	99
Figura 25 - <i>Camellones</i> reconstruídos.....	103
Figura 26 - Mapa de como eram os <i>Camellones</i>	103
Figura 27 - <i>Yaya-Mama</i> circundam Titicaca.....	107
Figura 28 - Templo semisubterrâneo.....	107
Figura 29 - Vista de Kalasasaya para o monte Quimsachata.....	111
Figura 30 – Pátio de Kalasasaya a esquerda e o Templo Ssmisubterrâneo a direita.....	112
Figura 31 - Mapa do Sítio Arqueológico de Tiwanaku.....	113
Figura 32 - Pirâmide de Akapana reimaginada.....	114
Figura 33 - Iconografia da Porta do Sol com Wiraqucha e os 48 acólitos (seres antropomórficos alados).....	115
Figura 34 - Porta do Sol no final do século XIX.....	116
Figura 35 – Proporção Matemática entre a altura e a Base da Porta.....	116
Figura 36 - Proporção Aurea Dos Triângulos Dourados a partir de Wiraqucha.....	117
Figura 37 - Proporção áurea na face frontal do pórtico.....	118
Figura 38 - Wiraqucha ou Deus dos Báculos.....	119
Figura 39 - A <i>wak'a</i> na cintura de Wiraqucha.....	120
Figura 40 - Progressão Logarítmica da parte de trás da Porta do Sol.....	121
Figura 41 - A Porta do Sol de Tiwanaku.....	121
Figura 42 - Prof. Dr. Franz Hochleitner apresentando sua tese.....	123
Figura 43 - Wiraqucha Calendário.....	125
Figura 44 - Sistema octogonal do Calendário de Tiwanaku.....	127

Figura 45 - Sistema octogonal do calendário Asteca.....	129
Figura 46 - Sistema octogonal do Calendário Chines.....	130
Figura 47 - Cólito Antropomorfo Puro.....	132
Figura 48 - Acólito antropomorfo de ave.....	134
Figura 49 - Sacrifício com máscara felina - era clássica de Tiwanaku.....	141
Figura 50 - Chachapuma de Basalto – Museo Arqueológico de Tiwanaku.....	144
Figura 51 - Bennett Frontal.....	145
Figura 52 - Monolito Bennett no Museu de Tiwanaku.....	146
Figura 53 - Argila 1.....	160
Figura 54 - Argila 2.....	160
Figura 55- Argila 3.....	161
Figura 56 - Argila 4.....	161
Figura 57 - Pastas.....	164
Figura 58 - Rodetes Andinos.....	165
Figura 59 – Processos históricos do manejo da argila.....	166
Figura 60 - Instrumento de modelar 1.....	168
Figura 61 - Instrumento de modelar 2.....	168
Figura 62 - Instrumento de modelar 3.....	169
Figura 63 - Kero: Período Formativo.....	173
Figura 64 - Kero Tiwanaku.....	174
Figura 65 - Vaso Ciaco.....	174
Figura 66 - Keros de Madeira incas I.....	175
Figura 67 - Keros de Madeira incas II.....	175
Figura 68 - Kero MAEA-UFJF “Frente”.....	176
Figura 69 - Kero MAEA-UFJF “Verso”.....	178
Figura 70 - Iconografia vaso kero MAEA-UFJF.....	179
Figura 71 - Kero MAEA-UFJF Iconografia.....	180
Figura 72 - Cabeça de puma A.....	181
Figura 73 - Cabeça de puma B.....	181
Figura 74 - Monte escalonado A.....	183
Figura 75 - Estilo Mamani.....	185
Figura 76 - Estilo Acarapi.....	186
Figura 77 - Estilo Acarapi.....	186
Figura 78 - Estilo Acarapi.....	187
Figura 79 - Vaso kero - Tiwanaku Geométrico.....	188
Figura 80 - Vaso kero - Tiwanaku geometria.....	188
Figura 81 - Vitrine expositora do MAEA.....	189
Figura 82 - Exposição do MAEA - Porta do Sol e Vaso Kero.....	190
Figura 83 - Foto de Hochleitner ao lado de Poncé ao lado da Porta do Sol.....	197
Figura 84 - O Presente autor mediando para um grupo estudantil Peruano.....	202
Figura 85 - O Presente autor mediando para um grupo de escoteiros.....	206
Figura 86 - Segurando o Passado: Réplicas do vaso kero.....	213
Figura 87 - Parte prática do minicurso na exposição do MAEA.....	216
Figura 88 - Parte prática de manufatura de réplicas do vaso kero.....	221
Figura 89 - Bolsista manufaturando uma réplica do vaso kero.....	223
Figura 90 - Resultado final do minicurso.....	224

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Períodos Históricos Andinos.....	173
---	-----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Períodos Históricos de <i>Chiripa</i> , <i>Púcara</i> e <i>Tiwanaku</i>	108
Tabela 2 - Exemplo de Cada Ano.....	126
Tabela 3 - Comparativo dos Estilos Cerâmicos de <i>Tiwanaku</i>	190
Tabela 4 – Trajetória do Vaso <i>kero</i> junto a Franz Hochleitner.....	203

LISTA DE ABREVIATURAS

MAEA-UFJF	Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora
MUSEF	Museo Nacional de Etnografía y Folklore
OIT	Organização Internacional do Trabalho
CC-UFJF	Centro de Ciências da UFJF
UFS	Universidade Federal de Sergipe

1. INTRODUÇÃO

Em julho do ano de 2017, foi inaugurado o Centro de Ciências da Universidade Federal de Juiz de Fora. Dentro deste Centro de Ciências, que é um Museu de Ciência, mais exatamente em seu terceiro andar ao lado do planetário, há um corredor que permite a aquele que o adentra, se deparar com cabeças de isopor que lembram pedra, bem como uma cultura antiga. Adiante, percebe-se que são réplicas de isopor muito bem reproduzidas ao estilo andino. Ao se aproximar da porta depois desse corredor, o visitante irá observar que acaba de chegar na exposição sobre a cultura *Tiwanaku* do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA-UFJF).

Figura 1 - Corredor do MAEA-UFJF



Fonte: O autor, 2018.

Para a grande maioria do público deste museu universitário¹, este costuma ser o seu primeiro contato com a cultura *Tiwanaku*². E com este

¹ Compreende-se os museus universitários como um museu que é: "...parcial ou totalmente de responsabilidade de uma universidade, seja no âmbito da gestão, salvaguarda do acervo, disponibilidade de recursos humanos e espaço físico" (Almeira, 2001 *apud* Oliveira *et al.*, 2012).

² Situada a 40 quilômetros da capital Boliviana, La Paz, o atual sítio arqueológico do que outrora foi essa ancestral civilização, guarda os registros da cultura material de *Tiwanaku*, está próximo à margem sudeste do lago Titicaca. Por sua vez, esta é uma região fronteiriça entre Peru e Bolívia. Os vestígios arqueológicos da cultura *Tiwanaku* datam aproximadamente entre os anos de 400 a.C. a 1100 d.C., e podem ser divididos em cinco períodos históricos (Berenguer, 2000,

presente autor, não foi diferente. Minha trajetória com o tema da pesquisa se relaciona desde o primeiro momento em que ingressei como bolsista do programa de extensão do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA-UFJF).

Figura 2 - Vasos *kero* expostos no MAEA-UFJF



Fonte: O autor, 2018.

Os artefatos arqueológicos que a exposição do MAEA-UFJF possui em seu acervo sobre a cultura *Tiwanaku* contam com quatro crânios propositalmente alongados³, quatro vasos de cerâmicas ritualísticos e alfinetes de trepanação cirúrgica⁴. Os presentes crânios propositalmente alongados do acervo do MAEA-

p.5).

³ Sabe-se que os motivos dos alongamentos cranianos daquela cultura originária davam-se por sua diferenciação étnica entre os distintos povos da região. Os processos de modelagem dos crânios iniciavam-se desde o recém-nascido, que eram então moldados com panos e/ou tábuas de madeira em sua cabeça para proporcionar seu alongamento aproveitando a flexibilidade da moleira do bebê. Os modos de se realizar os alongamentos dos crânios, assim o eram devido a distinção fronteiriça das características étnicas entre os povos a leste e a oeste de Tiwanaku. A modelagem se realizava levando em conta as características geográficas das montanhas da região, marcando-as, as características, na modelagem do crânio de modo que cada etnia poderia ser distinguida entre si (Blom, 2005 *apud* Silva, 2022).

⁴ Os crânios propositalmente alongados do acervo do MAEA-UFJF possuem marcas de incisão cirúrgica de trepanação. As agulhas de trepanação são ferramentas feitas de cobre, que agora por efeito de sua oxidação estão esverdeadas.

UFJF possuem marcas de incisão cirúrgica de trepanação (Oliveira *et. al.*, 2012). A exposição do MAEA-UFJF também conta com uma réplica em tamanho semelhante ao real da Porta do Sol, um calendário lunissolar⁵ da cultura *Tiwanaku*, assim como duas réplicas de estelas, em tamanho reduzido comparados com os monolitos originais. Há também réplicas de menor importância histórica, mas de valor estético que ali estão para a contextualização de culturas mesoamericanas nesta exposição com temática pré-colonial.

As peças, não réplicas, são oriundas da Bolívia e foram autorizadas seu traslado ao Brasil pelo arqueólogo e então ministro daquele país andino, Carlos Ponce, nos idos finais dos anos 1950⁶. Transladados para o Brasil pelo professor fundador do MAEA-UFJF, Prof. Franz Hotchleitner (Oliveira, 2005).

O primeiro contato deste autor com os artefatos *Tiwakotas* se deu no ano de 2017, porém foi em 2018 que ingressei no setor educativo do MAEA-UFJF, onde tive mais contato com a exposição da cultura *Tiwanaku*. Ali servi até o final de minha graduação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), tendo assim a oportunidade de me aprofundar na temática sobre *Tiwanaku*, bem como no aprimoramento pedagógico que a educação museal exige, durante os cinco anos em que atuei como bolsista e mediador do museu (2017-2022).

No ano de 2019, em dezembro, tive a oportunidade de visitar pessoalmente o sítio arqueológico de *Tiwanaku*, na Bolívia. Essa viagem gerou várias oportunidades de reflexão ante ao meu objeto de estudo que agora se concretiza nessa pesquisa de mestrado em arqueologia. Em La Paz, há o *Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (MUSEF), assim como no museu do sítio refectuarqueológico de *Tiwanaku*, há peças ali em ambos museus que estão classificadas em ordem e/ou estilo, bem como sua datação aproximada descrita em suas etiquetas.

As datações nas etiquetas do MAEA-UFJF, por exemplo, são muito alongadas (Ex.: 1580 a.C a 1100 d.C), abrangendo um grande período. Isto, pois, a partir da década de 1970, Carlos Ponce Sanginés sugeriu que o sítio lacustre foi ocupado pela primeira vez por volta de 1580 a.C. (Ponce, 1971), baseando-se na datação de radiocarbono mais antiga disponível. Essa datação ainda pode ser

⁵ A porta do sol original que está no sítio arqueológico de *Tiwanaku* na Bolívia pesa em torno de 12 toneladas e supõe-se que sua construção é datada em torno do ano 500 d.C, com 2 metros e 75 centímetros de altura por 3 metros e 84 centímetros, com espessura de meio metro (Romero, 2009). Para mais informações sobre o funcionamento do mecanismo do calendário lunissolar, veja o capítulo terceiro desta dissertação.

⁶ Para mais detalhes, veja o capítulo quarto desta obra onde é esmiuçado como se deu o traslado das peças da Bolívia ao Brasil.

encontrada nas etiquetas do MAEA-UFJF, inclusive no vaso *kero*. No entanto, a partir da década de 1980, investigações mais elaboradas quantificaram que a datação não era confiável, de modo que a conclusão é que o sítio não é mais antigo que 200 a.C. ou 300 a.C (Janusek, 2003).

E a partir dessa comparação das etiquetas do MAEA-UFJF com a de outros museus andinos, foi possível observar que nisso havia um projeto de pesquisa a ser realizado. A premissa desta pesquisa, então, foi apresentada no ano de 2021 no *Foro Estudiantil Latino-Americano de Arqueología e Antropología* (FELAA). Naquele trabalho, tive o problema de minha premissa de pesquisa cristalizado, que se deu até então na pergunta: “Qual a datação aproximada do vaso *kero* do MAEA-UFJF?”.

A apresentação daquela premissa de um possível projeto de investigação foi fundamental para esta presente dissertação de mestrado, pois foi nela que me propus a investigar o vaso cerimonial *kero* do MAEA-UFJF e que dali pude levantar as primeiras hipóteses sobre sua conjectura arqueológica. Os primeiros resultados daquela pesquisa prévia influíram significativamente para a elaboração da pergunta básica que dá o deslanche desta investigação.

E essa constatação, de que é possível dar uma datação aproximada mais acurada ao vaso *kero* do MAEA-UFJF a partir de estudos estilísticos, me instigou acerca da possibilidade de se pesquisar comparativamente a peça que há no MAEA com as peças já classificadas bolivianas. Uma premissa aparentemente simples, mas objetiva, direta, que dela poder-se-ia assim abrir outras portas de descrição e análise sobre a cultura *Tiwanaku*. Entendendo o vaso cerimonial *kero* como objeto gerador (Ramos, 2004), do qual se geram, se abrem perspectivas outras a serem trabalhados no âmbito patrimonial.

Porém, durante o desenvolvimento desta pesquisa, foi refletido junto a orientação a possibilidade de compreender a história de vida do objeto ao invés de focarmos somente na questão quantitativa de sua datação aproximada. Visando uma perspectiva mais integrativa quanto a trajetória de vida daquele objeto, abrangendo assim aspectos de sua vida que vão desde a paisagem de origem, a extração de sua matéria prima até o seu destino atual que é a exposição do MAEA-UFJF. Desta feita, com uma breve conjectura deste autor ao encontro de seu objeto de pesquisa, a argumentação segue em direção ao aprofundamento da introdução ante as temáticas dos capítulos que se seguem.

1.1 Exposição do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da UFJF

Naquilo que se transforma, como a argila que vira o barro, do barro ao molde da peça, que depois é cozida até se consolidar e tomar rumos e destinos que se entrelaçam com outras matérias, outras formas, outros corpos. Naquilo que preenche o espaço e atua na miríade de interações. E numa dessas, numa dessas miríades de interações e encontros, se localiza no MAEA-UFJF, um copo cerimonial de cerâmica andina que na literatura acadêmica é conhecido como vaso *kero*.

Vaso em tradução literal do espanhol para o português pode ser descrito pela palavra copo. Este vaso cerimonial *kero* é na verdade um copo. Mas como é oriundo de um requinte cerimonial, estaria mais para um cálice se a tradução fosse orientada para o realce ante sua grandiosidade ritualística. Entretanto, por mais que a tradução igualmente adequada seria o chamá-lo de copo *kero*, esta presente escrita optou-se por manter sua denominação enquanto vaso, por alguns motivos. O argumento aqui é que a literatura acadêmica latino-americana está toda escrita o descrevendo-o como vaso. E em termos da língua portuguesa, chamá-lo de vaso não soa estranho ou ruidoso, pelo contrário. Como leitor há de averiguar, denominá-lo aqui de vaso soará bastante natural. Com isso, vamos chamá-lo de vaso ao longo desta escrita de modo a manter a terminologia usada por toda Latinoamérica de modo a não isolar a presente pesquisa acadêmica em língua portuguesa das demais pesquisas produzidas em nosso continente.

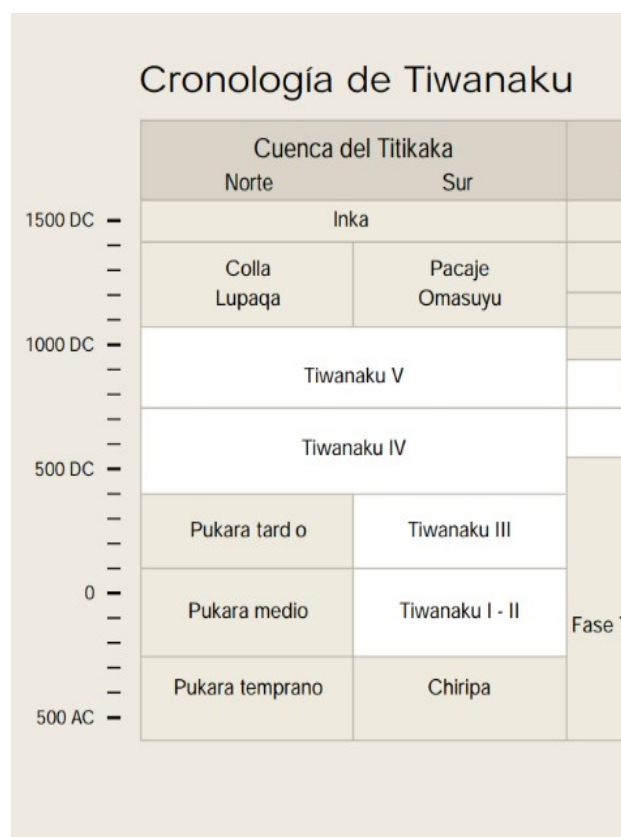
E dentre os artefatos do MAEA, o vaso *kero* é um dos mais conservados, do qual chama a atenção. Então a escolha deste vaso para a realização da presente pesquisa obedece a uma arbitrariedade estética, ante sua conservação e imponência ao compararmos com as demais cerâmicas da exposição.

Sabe-se que os vasos *keros* podem ser feitos de madeira, ouro, prata ou cerâmica e que eram utilizados em ritos em que se bebiam *chicha*, uma bebida andina fermentada a base de milho com o intuito de realizar ritos de libação (Berenguer, 2000, p. 58). Ao longo das cinco fases da cultura *Tiwanaku*, os vasos eram produzidos de variadas formas, que a partir de uma pesquisa podem ser determinados de qual era a sua região de origem e época de sua produção

(Uribe, 2004), bem como examinar a narrativa iconográfica ali desenhada (Ziółkowski, 2009).

A definição das fases históricas da cultura *Tiwanaku* é discutível, mas comumente é entendida como tendo cinco períodos históricos que podem ser divididas do seguinte modo: a 1° e 2° fase que vai desde 400 a.C. - 100 d.C., a 3° fase de 100 – 400 d.C., a 4° fase de 400 – 800 d.C. e a 5° de 800 – 1100 d.C. (Berenguer, 2000, p. 5 *apud* Silva, 2022).

Figura 3 - Cronologia de Tiwanaku



Fonte: Berenguer (2000).

Cabe dizer que, do ponto de vista arqueológico, ainda há carência de muitas informações sobre os artefatos arqueológicos do MAEA-UFJF. Os artefatos foram trasladados ao Brasil pelo Prof. Franz Hochleitner em sua visita a Bolívia no final dos anos 50 do século XX (Oliveira, 2005), de tal modo que as peças chegaram ao Brasil fora de seu contexto arqueológico. Devido a isto é difícil de se realizar uma datação exata de algumas peças, tais como os crânios propositalmente alongados, por exemplo.

Destaca-se o fato de que a exposição deste Museu está inserida em um contexto de um Museu de Ciência. No terceiro andar do prédio do Centro de Ciências da UFJF (CC-UFJF), ao lado esquerdo de seu planetário, é possível encontrar a sala do MAEA. Nisso, é importante relatar que institucionalmente o MAEA e o CC são instituições distintas, porém ambas sob salvaguarda da UFJF. E dentro de um contexto de museu de ciência desta Universidade, este último abriga outros museus universitários da UFJF que se atrelaram de modo a terem também suas exposições inseridas naquele moderno prédio espelhado do CC (Figura 3). Nesta perspectiva introdutória, a direção que se toma aqui é a de apresentar o MAEA-UFJF para que o leitor tenha uma ideia do contexto de onde está a peça, segue salvaguardada e aqui a será investigada.

Figura 4 - Centro de Ciências da UFJF



Fonte: O autor (2018).

Partindo do princípio de que a construção do conhecimento é espiralada, como uma escada caracol. É preciso começar a falar partindo do contato da peça com o pesquisador. Pois é ao mesmo tempo o ponto de partida e chegada desta pesquisa. Este ponto é fundamental para entender a biografia social do objeto, do vaso *kero* no caso, o seu destino temporariamente atual, e também o ponto de partida para essa investigação. E isso é um entrelaçar entre os seres humanos (pesquisador) e não-humanos (o vaso), em um encontro que produz movimento, seja na dissertação aqui manifesta, ou seja na leitura do leitor deste agora.

Figura 5 - Exposição do MAEA-UFJF



Fonte: Acervo MAEA-UFJF (2022).

Deste modo, ao começar a falar do museu o vaso *kero*, surge como um objeto gerador (Ramos, 2004). E a partir dele podemos abrir um portal patrimonial, investigativo, que pretendemos atravessar. Entendemos assim o percurso metodológico adiante a ser proposto, dentro de linhas que se entrelaçam na materialidade das coisas como descreve Latour, Hodder (Latour, 2005 *apud* Hodder, 2012), em junção com a sabedoria andina que inspira o conceito originário de *Sumak Kasay* (Cruz, 2018; Krenak, 2020; Quintero, 2017)⁷. Nesse sentido, permeados pela cosmovisão andina, que entende esse entrelaçar cósmico como fonte da vida que se movimenta em espiral e nesse entendimento; as teias desse encontro abrem as portas do passado, apontam para o futuro, como um degrau acima nessa escada de caracol, em um serpentear de conhecimento que se constrói a partir do que foi deixado pelos saberes e conhecimentos daqueles que nos antecederam.

Seja ele conhecimento acadêmico embasado em conhecimentos arqueológicos e teóricos, que não deixa de ser uma referência a quem veio antes deste que lhes escreve, ou em referência a aqueles que produziram sabedorias

⁷ *Sumak kawsay* em quéchua significa: "A depender do autor, *sumak kawsay* poderia ser entendido ainda por "vida limpa e harmônica", ou por "boa vida". *Suma qamaña* (ayamara) poderia significar "viver em paz", "conviver bem", levar uma "vida doce", "criar a vida do mundo" (Silva, 2019). Para mais informações, veja o segundo capítulo.

ancestrais de tempos imemoriais e que nos chegam hoje por meio de seus difusores originários. Deste modo, o direcionamento que se toma aqui é de conciliação, de aliança entre o conhecimento acadêmico e o andino embasados pelo *Sumak Kasay*. Imerso na relação entre arqueologia e as teias dos fluxos andinos, com seus fios que se entrelaçam nessa tecitura.

Figura 6 - Vitrine expositora com o vaso kero em destaque



Fonte: O autor (2018).

1.2 O Vaso cerimonial *kero* do MAEA-UFJF

O objeto em destaque na vitrine é o vaso cerimonial *kero*, localizado à esquerda da Figura (7). Os vasos cerâmicos *kero* mais valiosos são aqueles feitos de ouro, muitos dos quais se perderam ao longo dos séculos devido à cobiça por seu valor. Além desses, há também vasos *kero* de madeira e de cerâmica, sendo estes últimos mais frágeis. Esses vasos foram utilizados ao longo da existência da cultura *Tiwanaku*, há mais de 1500 anos antes do presente, em cerimônias sociais onde, como já dito, se bebia *chicha*, uma bebida fermentada à base de milho (Berenguer, 2000, p. 58). Destaca-se a excelente conservação deste vaso cerâmico *kero* em comparação com os outros objetos expostos na vitrine

Figura 7 - Detalhes da vitrine da exposição I



Fonte: O autor (2020).

Figura 8 - Detalhes da vitrine da exposição II



Fonte: O autor (2020).

Desde já, é importante frisar que a premissa principal é de descrever a vida social do vaso cerimonial, além de pesquisar em qual fase específica da

cultura *Tiwanaku* o vaso cerimonial *kero* exposto do MAEA-UFJF foi produzido. Sobre a comunicação museológica, bem como sua relevância científica, a pesquisa se embasa em referenciais do Sumak Kasay/Bem-Viver, como já dito, por se tratar de uma exposição com temática indígena andina. Ainda nesse aspecto da justificativa enquanto relevância científica e social desta pesquisa, é importante refletir como os museus são oriundos do legado colonial que serviram, e muitos ainda em certa medida servem de hierarquização dos seres e dos saberes (Primo; Moutinho, 2021)⁸.

Compreendemos a cultura *Tiwanaku* como multiétnica, possuindo uma complexa rede comunitária, com uma grande característica sociopolítico administrativa. Esta sociedade floresceu sendo um centro sociopolítico e econômico a 20 quilômetros a sudeste do lago Titicaca. Janusek (2006) descreve que por volta do ano 800 d.C., a sociedade *Tiwanaku* já tinha como zona de influência cultural todo o centro sul andino em um fenômeno de expansão político religioso de um modo integrativo, pan-regional. O império *Tiwanaku* possuía tecnologias hídricas em seus sistemas de distribuição na irrigação agrícola e um local privilegiado no Altiplano⁹ Andino. Essas estruturas ofereciam um distinto posicionamento geográfico que propiciava o desenvolvimento econômico e expansivo de suas atividades básicas. (Berenguer, 2000, p. 9).

O ápice de sua capacidade hídrica foi alcançado quando seu sistema agrícola se utilizou de um complexo sistema de irrigação, associado ao método de cultivo que consistia em criar campos elevados, de modo a se ter: “amplos sulcos de água que protegem as culturas agrícolas da geada noturna e da temperatura mais alta gerada durante o dia” (Tijero, 2020, p. 1). O desenvolvimento agrícola foi o que permitiu por meio de sua abundância a realização ritualística de cerimônias à base da bebida *chicha*. Em que se

⁸ Esta pesquisa demonstra sua relevância para a comunicação museológica de modo que os mediadores possam, a partir dela, terem em mãos referenciais andinos para o exercício de sua educação museal. Com a finalidade de desconstruir, de descolonizar a colonialidade do saber que outrora fora imposta aos museus.

⁹ Com uma extensa região localizada no coração da Cordilheira dos Andes, o Altiplano Andino caracteriza-se por abranger regiões do Peru, Bolívia, Chile e Argentina. Originalmente, tratava-se de uma única unidade hidrográfica centrada no antigo lago, que se transformou no entorno de 10 mil anos atrás ao fim do Pleistoceno (Há cerca de 12 mil anos), eis que era Lago Ballivián. Sete vezes maior que o Lago Titicaca, sua extensão aproximada era de aproximadamente 60.000 km², enquanto o Lago Titicaca atualmente possui 8.372 km² de extensão. Ao fim do Pleistoceno e começo do Holoceno, a região foi subdividida em diferentes altiplanos, como a do Titicaca, no Peru, e os altiplanos central e sul da Bolívia, atualmente compreendendo cinco sistemas hidrográficos principais (Huanca, 2011, p. 31).

utilizavam os vasos *kero* como copos cerimoniais (Berenguer, 2000). Peça da qual a presente proposta será o vetor para os desdobramentos das posteriores descrições.

A partir desta pesquisa, a comunicação museológica poderá associar tanto o desenvolvimento tecnológico quanto social dos *Tiwanaku*, de modo a demonstrar a complexidade desta cultura. E não somente comparar o uso de tecnologias e desenvolvimentos econômicos, mas buscar transcender os paradigmas coloniais. E, desse modo, demonstrar também como era e é o uso de tecnologias sociais como no princípio de reciprocidade¹⁰ do Bem-Viver andino. Além de descrever os ritos de sociabilidade panregional, em que se bebiam *chicha* nos copos de cerâmica *kero*, com o intuito de selar acordos, sabe-se que a ingeriam e o utilizavam como instrumento cerimonial com o propósito de manutenção da paz e influência político religiosa (Berenguer, 2000).

Os vasos de cerâmica *keros*, por sua vez, eram utilizados em pares, o que denota o princípio da dualidade simétrica e serviam como oferendas, expressão de reciprocidade e ratificação de alianças e acordos. Em suas descrições continham símbolos, a partir de geometrias, que denotavam continuidade históricas e coesão entre as partes envolvidas (Cordiviola, 2017).

Os vasos *keros* estão dentro de um contexto de: “práticas sociais atreladas às ferramentas cognitivas e às percepções andinas que informam sobre as formas do universo, as dimensões temporais e as categorias espaciais” (Cordiviola, 2017, p. 399). Além disso, Cordiviola (2017) ainda aprofunda na compreensão dos vasos *keros* de que suas informações, suas iconografias condensam informações históricas e políticas, memórias coletivas em sua polissêmica representação, oferecendo um registro de atividades produtivas das sociedades andinas.

Suas iconografias representadas por sua vez, nos vasos *keros*, eram utilizadas como forma de comunicação em rico simbolismo nas sociedades andinas como um todo. Porém hoje, permanece ainda um mistério sua exatidão

¹⁰ O princípio ético de reciprocidade andina defende a mutualidade nas relações sociais, seja entre entes humanos e/ou não-humanos, de modo que as ações devem corresponder de maneira equivalente, simétricas, às ações de um a outro. Isso porque, ontologicamente falando, *Pachamama* é quem emana abundância e para essa abundância se manter em fluxo, a reciprocidade deve operar a partir de um princípio que transcende a simples troca de bens materiais, abrangendo também aspectos espirituais. Segundo Beauclair (2013), a reciprocidade andina orienta o equilíbrio geral da sociedade humana consigo mesma e o cosmos.

total de significado. Nesse sentido, Brokaw (2017) propicia uma discussão sobre o real significado das iconografias na vida social andina, levantando algumas hipóteses acerca do tema. O autor problematiza sobre o condicionamento alfabético das sociedades ocidentais modernas que atestam suas limitações discursivas, de modo que os ocidentais se perguntam se o sistema iconográfico era ou não forma de escrita, sendo essa pergunta ao final das contas de pouco valor descritivo. Em suma, ficar preso a analisar se os andinos possuíam ou não escrita, só demonstra a limitação classificatória do pensamento ocidental em sistematizar e hierarquizar sociedades a partir de sua perspectiva eurocêntrica.

Segundo o autor, sobre as iconografias andinas, as: "...convenções de cores [...], constituem uma espécie de poesia visual que exhibe ambos, recursos racionais e recursos estéticos, ou uma semio-estética e uma estético-semiótica" (Brokaw, 2017). A semio-estética e a estético-semiótica na iconografia andina demonstram como os elementos visuais combinam significados simbólicos racionais com beleza estética, criando uma "poesia visual" que comunica e emociona simultaneamente.

Para além da iconografia andina desenhada na parte externa dos vasos *kero*, sua produção ceramista, a forma como foi feita, pode dizer sobre sua datação. O arqueólogo e antropólogo John H. Rowe (1964 *apud* Cordiviola, 2017) sugere um sistema de classificação cronológica da produção dos *keros*, ao se basear em aspectos técnicos que caracterizavam cada período histórico. Esse sistema de classificação compreende o desenvolvimento dos vasos em etapas, que inicialmente se davam somente construídos em superfícies planas sem muitos detalhes, a apresentar posteriormente incisões e desenhos geométricos¹¹. Essas incisões são cobertas com pigmentos coloridos até surgirem superfícies completamente policromas.

Por conseguinte, o pesquisador polaco Ziótkowski (2009, p. 308) descreve sobre os *keros*: "existem também elementos em alguns casos que permitem identificar o lugar do acontecimento". Isso pode ser tanto um acontecimento histórico descrito nas iconografias dos vasos *kero*, como provavelmente o seu período ao qual se refere a cena, ao menos, nos casos das representações de

¹¹ Para mais informações, veja o capítulo terceiro desta mesma pesquisa, onde podem ser observados o desenvolvimento e a complexificação na manufatura e decoração dos vasos *keros* ao longo de sua utilização nas sociedades andinas.

rituais. Mais adiante o arqueólogo polaco apresenta que, em suas observações, os objetos diferem entre si em vários aspectos: como forma, tamanho, tipo de encenação representada e qualidade da elaboração do objeto. E esta forma, por sua vez, parece evidenciar uma marca de diferenciação social. *Keros* pequenos e simples parecem pertencer a classe mais baixa da estratificação enquanto os *keros* grandes e ricamente decorados parecem pertencer a elite (Ziółkowski, 2009, p. 309).

Ao final desta introdução, espera-se que o leitor já tenha obtido as informações necessárias do que se trata essa dissertação. Sobre o copo de cerâmica cerimonial chamado vaso *kero*, de origem boliviana e que hoje está sob salvaguarda da Universidade Federal de Juiz de Fora no Brasil. A partir disso, adiante, o percurso teórico-metodológico escolhido por este presente autor será aprofundado e apresentado. Assim, essa descrição inicial é necessária, uma vez que é importante essa contextualização para o desenvolvimento da compreensão da trajetória do objeto de pesquisa como um todo.

Apresento no item a seguir os objetivos de pesquisa, que apontam a necessidade compreensão da história de vida do vaso *kero* do MAEA-UFJF, bem como os objetivos secundários. E, *a posteriori*, o segundo item será sobre o desenvolvimento das bases teóricas e metodológicas que sustentaram toda a argumentação aqui apresentada, que darão o suporte necessário para a concretização desta presente pesquisa. A partir desta apresentação, espero que o presente leitor a partir de agora possa estar familiarizado com MAEA-UFJF, com o encontro deste presente autor com o supracitado museu, bem como a peça que será a estrela guia à qual acompanharemos sua jornada de vida, o vaso *kero*.

1.3 Objetivos – A biografia social de um vaso *kero*: estilo, origem e significado no acervo do MAEA-UFJF

Com a premissa desta proposta sendo abordada anteriormente, do qual a inspiração inicial advém da ideia de que, a partir da comparação com os vasos *keros* em distintos guias museográficos de coleções ceramistas andinas e de outros aportes referenciais teóricos afins; pode-se então, fazer a classificação do estilo do vaso *kero* exposto no MAEA-UFJF, com a possibilidade de se encontrar sua datação aproximada.

Porém, mais adiante com o desenvolvimento do projeto e reflexões acerca do objetivo da pesquisa, teve-se a intencionalidade de desenvolver o projeto mais robusto com o intuito de compreender a história de vida do objeto. Em sentido de frisar, o objetivo principal se tornou então compreender a biografia social do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanakota* exposta no MAEA-UFJF.

A proposta aqui então é de pesquisar a história de vida do vaso cerimonial, e como objetivo secundário, entender mais ou menos em qual fase específica da cultura *Tiwanaku* o vaso cerimonial *kero* exposto do MAEA-UFJF foi produzido, assim como seu estilo e possível localização de origem. Isto junto a sua contextualização cultural, importância simbólica cerimonial dentro daquela sociedade andina. Assim, evidencia-se a relevância científica para o aprimoramento de sua comunicação museológica.

A proposta então é de pesquisar a história de vida do vaso cerimonial e, como objetivo secundário, entender aproximadamente em qual fase específica da cultura *Tiwanaku* o vaso cerimonial *kero* exposto do MAEA-UFJF foi produzido, assim como seu estilo e possível localização de origem. Isto junto a sua contextualização cultural, importância simbólica cerimonial dentro daquela sociedade andina. Assim, evidencia-se a relevância científica para o aprimoramento de sua comunicação museológica. Portanto, a partir do estudo deste vaso, podem ser levantadas questionamentos decorrentes, como por exemplo:

- I. “Que hábitos cerimoniais eram realizados a partir de seu uso?”;
- II. “Quais narrativas estão sendo contadas em sua pintura iconográfica?”;
- III. “Quais saberes ancestrais andinos podem ser compreendidos a partir de seu uso cerimonial?”

Objetivo geral:

Compreender a biografia social do objeto, a história de vida do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanaku* sob salvaguarda do MAEA-UFJF.

Objetivos específicos:

- a) Compreender o uso da matéria prima e a produção dos vasos *keros*;

- b) Compreender os aspectos históricos e socioculturais *Tiwanakotas* em relação ao vaso cerimonial dos vasos *kero* em geral;
- c) Compreender a iconografia e o estilo do vaso cerimonial *kero* do MAEA-UFJF;
- d) Analisar morfologicamente o vaso cerimonial *kero* do MAEA-UFJF.

2 - AGÊNCIA E MATERIALIDADE NO CONTEXTO ANDINO: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Após termos apresentado uma breve descrição da exposição do MAEA-UFJF, assim como dos objetivos propostos, chegou o momento desta escrita trabalhar seu embasamento teórico-metodológico na continuidade da presente dissertação. Para descrevermos sua biografia social contextualizando suas relações simbólicas e ritualísticas, algumas já até descritas, é necessário embasarmos-nos no conceito de agência, materialidade em junção à ontocosmovisão andina.

2.1 Agência

A definição de agência para nós nesta dissertação é um conceito caro, nosso ponto de partida é o arqueólogo britânico Ian Hodder (2003, 2004, 2012, 2014), que aqui nos serve de fundamento. Em sua concepção, agência é a capacidade de pessoas ou objetos de agir e causar impacto no mundo. O autor explica o termo da seguinte maneira:

[...] simply the ever-present force of things: the life force of humans and all organic things, and the forces of attraction, repulsion, etc. of all material things and their interactions. We are ourselves part mineral, produced by the flow of things through us. Humans have a particular form of life force, but all things are vital or vibrant (Bennett 2010 apud Hodder, 2012, p. 215).

Deste modo, a agência é essa força presente nas coisas em interação, em interconexão e interdependência entre seres humanos e seres não humanos (coisas, objetos), exercendo sua influência sob este meio. Conforme consta na citação acima, objetos, grupos de pessoas e afins, formam fluxos de energia, matéria e informação em relação. A esses fluxos que interagem entre si de maneira impermanente e interdependente, envolvem relações entre coisas e humanos que não serão necessariamente puramente materiais, mas também tessituras sociais e simbólicas. Assim, a agência não é apenas uma propriedade humana, mas um fenômeno emergente das interações complexas entre humanos e coisas.

Para compreendermos a noção de agência, é importante frisar que esta se relaciona também com a ação intencional, e esta ação se relaciona de modo a oferecer um embasamento teórico robusto para aplicarmos aqui uma pesquisa. Pesquisa esta que segue em direção à descrição e análise da história de vida do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanaku*.

Neste embasamento, autores como Hodder, Latour e Gell (Hodder, 2012, Gell, 1998, Latour *apud* Hodder, 2012), nos auxiliam na compreensão da capacidade do vaso cerimonial possuir agência através da sua relação com intenções humanas ao longo do tempo, de modo a implicar um olhar para a intencionalidade das coisas e dos significados culturais a eles atribuídos em sua trajetória, sua biografia social. Isto, é claro, tanto pelos seus criadores quanto pelos seus usuários ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, para conceituarmos agência, é preciso também compreender que este conceito é multifacetado, sendo uma destas facetas o impacto que um objeto pode ter na vida de uma pessoa. Um exemplo é como o vaso cerimonial *kero* hoje impacta a vida deste autor que vos escreve no contexto de seu mestrado. Um outro exemplo é quando Hodder (2003) dá o exemplo do quebra-molas no qual é uma força que obriga os motoristas a desacelerarem a velocidade. E isso é uma forma de agência que impacta diretamente o comportamento humano devido à sua presença física. Hodder explica esse exemplo em suas próprias palavras para nós:

Let us consider the example of the speed bump. The object may cause motorists to slow down and therefore it has agency in the second sense above – it has an impact on people's lives. In the case of the speed bump, the object has an impact on us because of its physicality as an impediment that blocks us and can damage our vehicle. On the other hand, the speed bump was placed there by someone in authority. There is an intention lying behind it and a sanctioning that derives from the speed bump's association with the project and goals of law enforcement. But in considering the relationship between agency and intentionality, we need to discuss different aspects of intentionality. We can again be assisted here by considering the agency of objects (Hodder, 2003, p.101).

O vaso *kero* exposto no MAEA, produz também agenciamentos no comportamento humano, um desses é quando os mediadores do Museu têm que pedir aos seus visitantes para não colocarem as mãos na vitrine expositora. O vaso enquanto possuidor de valor simbólico e histórico hoje, agencia um maior cuidado e zelo daqueles humanos que estão ali para conservá-lo enquanto patrimônio material.

Podemos também entender como este objeto está inserido em um contexto hoje assim como esteve em contexto análogo ontem, do qual esteve em uma teia de relações sociais, possuindo uma vida simbólica que vai além de seu

valor utilitário. Sendo compreendido assim, a partir deste embasamento como mediador de múltiplos significados, acumulando uma história de associações com seus criadores e usuários andinos, carregando um *ethos* de conotações espirituais.

Dessa maneira, para trabalharmos com a história de vida deste objeto, torna-se necessário considerar dois aspectos fundamentais do conceito de agência: intencionalidade do ator principal e sua intencionalidade atribuída pelos participantes ou observadores subsequentes. Como escreve Hodder (2003):

So in exploring agency as intentional action we need to recognise two phases – the intentionality of an actor before or within an act, and the ascription of intentionality to an act by participants or observers (Hodder, 2003, p. 101).

Ou seja, vamos metodologicamente trabalhar estes dois aspectos da intencionalidade, a primeira do ator principal e, em seguida, a intencionalidade atribuída subsequentemente. A de primeira ordem, refere-se às intenções originais daqueles que projetaram e se utilizaram daquela peça em seu contexto inicial. Devemos com isso nos perguntar qual era a intenção dos artesãos e qual a demanda social andina exigiu a fabricação, bem como a utilização deste vaso cerimonial.

Quanto à questão de segunda ordem, da intencionalidade atribuída pelos usuários e observadores subsequentes, com passar do tempo o artefato vai adquirindo camadas de sentidos, passando por processos de resignificação. E essas camadas de sentidos atribuídos a ele ao longo do tempo podem assumir aspectos tais como: peça de colecionismo, bem patrimonial, acervo de museu, objeto de exposição, objeto de pesquisa, etc.

Hodder (2003) afirma nessa citação acima que é importante reconhecer as duas fases no conceito de agência de um objeto, duas ordens. Uma primeira que diz a respeito da intenção do seu criador, e uma segunda que é sobre como outras pessoas, em diferentes épocas, perceberem e atribuírem seus novos valores ao objeto. Com isso, compreendemos que a agência de um objeto não é algo fixo, tampouco engessada pelo seu manufator, mas sim resignificada ao longo do tempo, permeada pelas relações que atribuem as respectivas interpretações daqueles que entram em contato com a peça.

2.2 Materialidade

O conceito de materialidade pode ser entendido como o estudo dos aspectos físicos e palpáveis de um objeto, de modo que seus significados adquirem aspectos através da interação humana e de sua inserção nos contextos socioculturais dos quais estes se relacionam. De acordo com Hodder (2012, p. 33):

Materials and things are seen as actively engaged in the social process, and as going through social biographies. After all such work it can no longer be argued that self and society can be separated from things, studied independently of materials and the object world. Hegel and Marx were right. Humans and things emerge contextually in relation to each other. Since humans and things are dialectically and relationally construed, so in different contexts different types of materials, things and humans are produced.

Por conseguinte, Hodder (2012), ainda nos ajuda a entender como a cognição humana está interligada com o mundo das coisas. Uma vez que nossos pensamentos, ou processos cognitivos, são fortemente influenciados pelo mundo dos objetos. Segundo o autor:

Things stimulate our cognitive capacities, flowing through our neural processes, leading to reflection upon reflection, creating pathways that stay with us. There is a dependence of humans on things (Hodder, 2012, p. 38).

A partir deste trecho, podemos compreender como os objetos dentro da materialidade das coisas possuem um papel significativo na forma como pensamos a realidade circundante. Desse modo, demonstrando o vínculo entre a cognição humana e o mundo dos objetos. Tudo isso, ao final das contas, está aqui para demonstrar como os aspectos físicos e tangíveis dos objetos se relacionam com as intencionalidades humanas e, para além, as intencionalidades não humanas.

Ao considerar essas explicações, é possível notar que ambos os conceitos, de agência e materialidade, conversam entre si, na medida em que estes reconhecem a importância dos objetos no mundo humano, embora de maneiras diferentes. Enquanto a materialidade explora como as qualidades tangíveis dos objetos influenciam a identidade e cognição humana por um lado, por meio de seus fluxos interdependentes, por outro, a agência atribui a esses objetos intencionalidade e com isso capacidade de influenciar seu meio.

Em resumo, tanto a intencionalidade presente no agenciamento quanto interdependência e impermanência dos fluxos da materialidade se complementam mutuamente. Dentro dos fluxos da materialidade é que os seres humanos e não humanos podem aplicar seu agenciamento.

Por sua vez, conceito de materialidade está imbricado também no conceito de agenciamento, de modo que a materialidade e o agenciamento estão relacionados na medida em que a materialidade é entendida como um meio necessário de manifestação fenomênica, enquanto elemento ativo daquilo que possui agenciamento, influenciando e sendo influenciado pelas interações humanas e contextos socioculturais (Hodder, 2012, p. 32). Assim, nossa atenção segue em direção a focarmos na interação, na relação entre humanos e não humanos, aqui, no caso do nosso estudo da biografia social do vaso cerimonial.

Nessa rede de relações, a materialidade envolve então uma imbricação entre as relações humanas e as técnicas. Como posteriormente descreveremos aqui, a técnica vai desde a extração da argila, a modelagem da pasta, o cozimento até chegar a sua decoração. Nota-se que ela perpassa uma cadeia de fluxos que se envolvem entre a matéria física e as relações sociais imbricadas de simbolismo e contextualidade social. A decoração não é uma simples decoração estética, mas um padrão contextual inserido dentro de uma realidade cerimonial, dotada de responsabilidade ante ao corpo ritualístico. Reconhecemos, assim, que os objetos (seres não humanos) e seres humanos estão interligados e continuam entrelaçados em sua relação de impermanência e interdependência.

A materialidade aqui nos serve, então, de embasamento teórico para compreendermos a gama de relações que cercam o vaso cerimonial. Dessa maneira, ela possui a função de fundamento metodológico que abrange um campo interdisciplinar no campo das humanidades na junção descritiva que leve em conta a relação contextual sócio-histórica aqui investigada. De acordo com Hodder (2012):

All this work on material culture and materiality is of utmost importance in demonstrating the thorough extent to which person and society are dependent on things. Materials and things are seen as always relational, contextually embedded within specific networks and social contexts. Materials and things are seen as actively engaged in the social process, and as going through social biographies (Hodder, 2012, p. 33).

Nesse sentido, segundo Hodder (2003), os objetos e vestígios materiais não são simples, passivos e inertes, mas detêm consigo seu próprio agenciamento, de tal modo que eles possuem capacidade de influenciar e moldar as interações humanas, assim como as práticas sociais e as estruturas culturais. Hodder (2012), compreende a materialidade como uma força ativa que cumpre uma função significativa na criação e continuidade das relações sociais e culturais. Os artefatos e os vestígios arqueológicos não são apenas produtos da ação humanas. Além disso, com a materialidade os objetos também fazem parte ativamente na construção e negociação de sentidos significados culturais, de tal modo que eles podem influenciar as escolhas, as crenças e os hábitos das pessoas, assim como mediar as relações entre os sujeitos. Como, de fato, o vaso cerimonial *kero* mediava as relações político-estatais do império andino de *Tiwanaku* (Berenguer, 2000).

Em conformidade, Hodder (2012), nosso autor, aponta que objetos em diferentes sociedades servem como meios pelos quais espíritos ou poderes sobrenaturais podem agir, indicando uma dimensão de agenciamento que transcende a funcionalidade física direta dos objetos. Ele discute como objetos são incorporados em relações sociais, carregando histórias de associações com possuidores passados, com isso adquirindo uma "vida" e histórias pessoais. Quando propomos aqui a investigação da biografia social do vaso cerimonial *kero*, é desta história de "vida" que estamos referindo.

Isso aponta para uma compreensão de objetos, o vaso *kero* em nosso caso, esta peça, não é meramente corpo carregado de símbolos, mas uma entidade que encarna forças que evocam relações sociais e torna visível a riqueza da história intangível da sociedade *Tiwanakota*. Essa perspectiva sugere que objetos podem ter intencionalidade porque evocam associações significativas para as pessoas afetadas por eles, e que a ação intencional às vezes só tem efeito porque é percebida como agente. O simples ato de propor uma investigação sobre este vaso, realizado por este autor, evoca uma intencionalidade desperta a partir do contato com o vaso cerimonial. Essa relação por si só já implica um agenciamento.

Deste modo, para compreendermos a biografia social do vaso *kero* cerimonial da cultura *Tiwanaku*, precisaremos entender sua origem no sentido da extração da matéria prima, o trabalho do artesão, seu contexto sociocultural e até

o seu descarte e reuso em contexto museológico contemporâneo. Partindo então em uma direção a compreensão mais ampla da vida do artefato, buscamos demonstrar a importância de se levar em conta não apenas o período de produção e uso da peça, mas também sua interpretação e transformações de seu significado ao longo do tempo, a fim de entendermos o seu agenciamento em meio a materialidade envolvida.

Ao destacar o conceito da materialidade na construção do conhecimento arqueológico, realça-se a necessidade de levar em conta não apenas o artefato em si, mas também os processos sociais e contextuais que os envolvem. Nesse sentido, essa abordagem nos convida a analisar não somente os objetos, mas também os sistemas socioculturais do qual fazem parte, abrindo as portas para um entendimento mais holista, em direção a uma abordagem que prioriza a compreensão integral dos fenômenos. E, se opõe assim ao procedimento puramente analítico em que seus componentes são tomados isoladamente.

Essa perspectiva de compreender a teia complexa que transcende o procedimento puramente analítico que observa seus componentes de forma isolada, com isso, transcende a perspectiva puramente dualista cartesiana. Ela possibilita uma compreensão mais holística, dinâmica e sistêmica nas interações humanas, mediada pelos objetos e assim os agenciamentos mútuos dentro da materialidade das coisas.

2.3 A agência dos objetos: entrelaçamentos sociais e identidade na perspectiva de Hodder e Gell

No livro “Entangled”, Ian Hodder (2012) afirma que ao invés focarmos somente nos seres humanos, a importância que o conceito profundo de materialidade nos segue em direção em compreender o fenômeno do objeto como um todo, donde na interação social adquirem qualidade quase humanas, tais como o agenciamento, personalidade, poderes, etc. Essa perspectiva é importante para ilustrar como os objetos e coisas têm um papel ativo nas nossas vidas e na sociedade como um todo, não apenas como meros recipientes passivos de significado. Hodder (2012) sublinha que os objetos possuem uma agência conferida a eles pelos humanos e que elementos espirituais humanos atribuídos a estes e outras formas de presença, muitas vezes necessitam de coisas para existir e fluir através delas. O autor assim descreve:

Many authors, often influenced by Gell (1998), have explored the ways in which things appear to have a sort of agency: not the primary agency of conscious human intentionality, but a secondary agency given to things by humans (Robb 2005, Dobres and Robb 2000). Spiritual and other forms of presence, almost by definition, need things to exist and flow through (Miller 2010). But it is not just the thing that creates the flow. Perhaps we are always fascinated by the being of things, however mundane and inconsequential. Perhaps we are always fascinated by the thingness of things – that is, their duration in a dimension that connects us but is different from us in its own temporality (Hodder, 2012, p. 32).

Assim, a materialidade dos objetos e suas interações com os humanos criam um entrelaçamento complexo, revelando-se essenciais na construção social e nas práticas do cotidiano. Quando Hodder (2012, p. 32) afirma que: “talvez estejamos sempre fascinados pela coisidade das coisas – isto é, sua duração em uma dimensão que nos conecta, mas é diferente de nós em sua própria temporalidade”, podemos entender que a atemporalidade dos fluxos dessas agências dos objetos, das coisas, tem sua transitoriedade *sui generis*. Ou seja, sua própria vivência do tempo-espaço.

Dando desenvolvimento no argumento de Hodder (2012, p. 44), mais adiante nosso autor alega que o processo dinâmico de entrelaçamento da identidade humana e do *self*, em sua constituição, é um processo dinâmico entre o humano e os objetos do mundo. Nele, não somos meros utilizadores de objetos, mas sim construtores de nossa própria identidade, de modo que as existências através de contínuas interações e relações com as coisas ao nosso redor se tornam interdependentes, influenciando mutuamente nossas percepções, comportamentos e formas de estar no mundo. Assim, ao abordarmos essa perspectiva no embasamento teórico deste capítulo, isso nos permite ver os objetos como partícipes ativos em nossas vidas, que em muitos aspectos definem quem somos. Moldamos os objetos e eles nos moldam.

Com o intuito de compreender o agenciamento dos objetos, é preciso considerar como os moldamos e como por eles somos moldados, sua influência social e como somos por eles influenciados, de acordo com as práticas culturais. Tendo isto em mente, o agenciamento deve ser entendido para além de sua funcionalidade ou valor simbólico. O antropólogo Gell (1998) nos ajuda a compreender como os artefatos, incluindo objetos cerimoniais, como é o caso do vaso, mediam tecnologias destinadas a alcançar certos fins a enredar indivíduos

em relações e intencionalidades específicas, de modo que vá além de sua funcionalidade ou valor simbólico.

Seguindo o raciocínio de Gell (1998), artefatos e objetos cerimoniais como é o nosso caso do vaso *kero*, podemos entendê-los como um mediador destinado a entrelaçar pessoas em relações. Este autor enfatiza a ideia de que os artefatos são projetados para fascinar e se integram numa de uma maneira que impõe certas relações e intencionalidades prescritas pelo seu agenciamento. Aprofundando seu argumento, Gell (1998) afirma que objetos cerimoniais, como foi o caso do vaso *kero* no passado, e/ou que envolvam grande admiração na sua presente exposição no MAEA-UFJF, ocupam posições nas redes de agência social humana de importância quase equivalentes às dos próprios humanos.

Ora, um copo cerimonial pode um sofrer sacrilégio dentro de um contexto ritualístico, ou uma peça de grande valor histórico pode ser quebrada em atos de vandalismo ou acidentalmente, com efeito, o corpo social vivenciará um certo tipo de frustração e luto. Isso decorre porque, segundo Gell (1998), esses artefatos possuem uma certa “tecnologia do encantamento”, que têm o poder de lançar um “feitiço” que nos leva a ver o mundo real de uma forma encantada. Em suma, Gell vê os objetos cerimoniais e de arte como dispositivos técnicos para garantir a aceitação dos indivíduos dentro das redes de intencionalidades nas quais estão envolvidos. Segue um trecho a seguir que exemplifica esse argumento:

Idols (...) are indices that may be animated in a variety of ways, that enable transactions in lethal effect, fertility, auspiciousness, and the like. The particular forms of agency and intention at issue here, and the process of consecration, are explored in detail. The larger point is that there are multiple implications of agency in objects, 'an inseparable transition' between them and actual human agents. Once appreciated as indexes of agency, iconic objects in particular can occupy positions in the networks of human social agency that are almost equivalent to the positions of humans themselves (Gell, 1998, p. 8).

Nesse sentido, Hodder (2012, p. 32) concorda com Gell, ante a agência dos objetos. Hodder reconhece que os humanos atribuem agência aos objetos e que ela depende tanto das propriedades intrínsecas do objeto quanto das percepções humanas. Portanto, tanto o arqueólogo Hodder (2012) quanto o

antropólogo Gell (1998) estão alinhados em suas perspectivas epistemológicas que aqui nos servem de embasamento teórico-metodológico.

A compreensão da dinamicidade entre os conceitos de agenciamento e materialidade nos permitem uma compreensão profunda sobre como é o nosso estudo de caso do vaso *kero* de *Tiwanaku*. Embasados tanto por Hodder (2012) quanto por Gell (1998), podemos descrever esse vaso cerâmico como atores, agentes, que modelam e são modelados pelas relações sociais implicadas em seu contexto sociocultural. Isso se dá de tal maneira que esse embasamento teórico-metodológico nos convida a compreender este vaso cerimonial de uma maneira mais completa, holística, impermanente e interdependente. Levando em consideração o seu percurso, ou seja, desde sua manufatura lacustre ao lado do lago Titicaca até sua chegada e exposição no contexto museológico do MAEA-UFJF.

Seguindo adiante para aprofundarmos nesses conceitos que envolvem tanto agenciamento quanto materialidade, em direção para a compreensão da biografia social do vaso cerimonial *kero* exposto no MAEA-UFJF, as perspectivas de Bruno Latour vêm a somar no que tange a fornecer a base teórico-metodológica sólida. Latour nos convida a perceber os objetos como atores ativos em uma rede, de modo a reconhecê-los como agentes ativos e dinâmicos no tecido sociocultural. Assim, adiante no tópico a seguir, trabalharemos os embasamentos necessários para o exame da interconexão entre materialidade, agenciamento e a história de vida do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanaku* em exposição no MAEA-UFJF.

2.4 Agenciamento e biografia social: Hodder e Latour em auxílio para a análise do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanaku*

Hodder (2012) destaca a importância de reconhecer duas fases no agenciamento: (1) a intencionalidade de um ator antes ou durante um ato, (2) e a atribuição de intencionalidade a um ato por participantes ou observadores, apontando para a complexidade e as múltiplas camadas do processo resumido pelo termo 'agenciamento'. De um lado, há a intencionalidade deste presente pesquisador em relação ao caso de estudo do vaso *kero*, porém, poderia ser inúmeras intencionalidades acerca do vaso cerimonial ao longo de sua história. E

isso implica na complexidade das múltiplas camadas que envolvem esse processo.

Para Hodder (2012), a vida de um objeto é vista não apenas como um elemento crucial na criação de vidas significativas para os seres humanos, mas também como algo que possui uma certa agência ou "vida" própria, embora esta última noção seja complexa. Hodder sugere que a cultura material — o consumo, descarte, estilo, contexto e historicidade dos objetos — tem muito a contribuir para o diálogo sobre a cultura material.

Baseando-se em Latour, Hodder (Latour, 2005 *apud* Hodder, 2012), aponta que os objetos e a matéria não são simples receptores passivos das ações humanas. Pelo contrário, eles participam ativamente nas interações, influenciando e sendo influenciados pelas ações humanas. Por sua vez, Latour (2005 *apud* Hodder, 2012) argumenta que os cientistas, ao isolar novas substâncias em laboratórios, não apenas revelam coisas que sempre estiveram lá, mas também dão a essas substâncias as condições para agir e demonstrar sua eficácia.

Portanto, a realidade de um objeto depende parcialmente das ações humanas, existindo uma inter-relação mutuamente constitutiva entre pessoas e coisas, o que Latour (2005 *apud* Hodder, 2012) chama de “referência circulante”: uma rede de associações e colaborações entre pessoas e objetos. Assim, os objetos adquirem "vidas" através dessas interações, refletindo e influenciando as biografias humanas, mas também possuem uma capacidade de agência, em certa medida, que os torna participantes ativos na vida cotidiana e nas realizações científicas. Ainda nas palavras de Hodder (1991):

Latour refers to this mutually constitutive interrelationship as circulating reference: a network of associations and collaborations between people and things. In his analysis of a failed attempt to create a Personal Rapid Transit system in Paris, Latour shows that one 'cannot conceive of a technological object without taking into account the mass of human beings with all their passions and politics and pitiful calculations' (1996, p. xiii). Latour's point, then, is that the lives of people are so thoroughly interwoven with the lives of objects that a human science can no longer be the science of humans alone. Machines, like texts and human actions, must also be interpreted (Hodder, 1991, p. 212).

Os conceitos de agenciamento e a vida de um objeto estão intimamente relacionados através da forma como os objetos são integrados e influenciam as

relações sociais, históricas e culturais dentro das sociedades. O antropólogo Gell (1998) chama a atenção ao mencionar que ídolos e objetos rituais possuem um tipo de agenciamento que pode ser animado de várias formas. Trazendo seu argumento para o nosso caso de estudo, o vaso *kero* em seu uso ritual deve ser visto como um artefato consagrado que, além de ser um recipiente para conter *hicha* ou outro líquido cerimonial, estava ali simbolizando poder e autoridade política. Consagrado em uso ritualístico, reforça a relação entre o intercâmbio simbólico entre práticas de poder.

Adiante, Thomas (1996 *apud* Hodder 2012) aumenta essa perspectiva ao enfatizar que os objetos são mais que seus símbolos e o que simbolizam, eles encarnam uma energia que traz à mente as relações sociais e que torna visível a riqueza de uma história intangível. Ele sugere que os objetos, ao longo de sua “vida”, podem manifestar seu agenciamento através de formas simbólicas e sociais representativas que acumulam si. Além disso, em algumas sociedades, estes objetos são vistos não apenas como testemunhos de relações históricas ou como meio para espíritos ou outros fenômenos metafísicos, mas como seres reais e animados com o poder de agir no mundo como humanos (Appadurai, 1986 *apud* Hodder, 2012).

Tudo já discutido até aqui implica que a agência dos objetos transcende sua mera funcionalidade pragmática ou mesmo seu valor simbólico, tendo assim um papel ativo nas interações sociais. Deste modo, o agenciamento neste sentido refere-se à capacidade de objetos de agir ou influenciar eventos e/ou relações, sendo assim atribuído a eles via percepções e práticas humanas que interagem com eles, os objetos.

A partir dessa percepção agora aqui consolidada sobre agenciamento, é crucial entendermos o papel dos objetos nas sociedades. E em nosso caso específico, o vaso cerimonial *kero*, do qual, embasados por essa perspectiva de materialidade e agenciamento, podemos atribuir a eles, assim como sociedades atribuem, uma base de significados, histórias e relações sociais que eles representam ou encarnam. Então, a “vida” de um objeto e seu agenciamento estão intimamente ligadas à medida em que ambos são construídos e reconhecidos dentro do seu sistema e tecido sociocultural. E através desta dissertação, o sentido social que se toma em nossa contemporânea cultura latino-americana encontra rumos ante a essa escrita que visa compreender sua

biografia social de um lado, e sua exibição expográfica de outro. Nas palavras de Hodder (2014):

Sociologists have tended to see the social world as about interpersonal relations. But Bruno Latour, John Law, and Karin Knorr-Cetina have come to see how engines, measuring instruments, laboratory probes, and detectors play a part as actors in structuring social relationships. These authors explore the production of scientific knowledge in the laboratory, but they also argue that similar social/thing processes occur more widely (Hodder, 2014, p. 22).

Através do estudo contextual e interpretativo desse vaso de cerâmica *kero*, inspirado por Hodder, a presente pesquisa visa compreender como esse objeto material estava envolvido nas interações sociais e rituais de *Tiwanacotas*, de modo a examinar as características formais do vaso, como sua forma, decoração, estilo artístico e simbolismo, a fim de entender como esses elementos eram significativos para a sociedade andina em questão. Além disso, Hodder (2003) nos inspira também a considerar as trajetórias históricas do vaso, desde a sua produção até seu uso e possíveis reapropriações ou reinterpretções ao longo do tempo. Essa investigação com o vaso de cerâmica *kero* visa compreender como ele se encaixava no sistema de crenças, práticas sociais e estruturas de poder da cultura *Tiwanaku*, suas relações com outros objetos, pessoas e o ambiente circundante. Deste modo, a metodologia desta pesquisa toma a seguinte direção, tal como o estudo de sua materialidade e a descrição de sua trajetória de “vida”. Visando assim, aqui uma abordagem contextual.

Dando finalização a este tópico que trata de embasarmos nossa pesquisa teórico e metodologicamente com as estruturas conceituais de Ian Hodder, estamos diante de um enfoque que permite esta pesquisa rastrear a jornada de tal artefato desde a sua criação até o seu uso, reuso na exposição do MAEA-UFJF. Isto, pois, ao descrevermos e analisarmos o vaso, estamos incluindo suas características físicas, sua função social de outrora e contemporânea.

Ao investigar o percurso de um vaso desde sua origem na região *Tiwanaku* na Bolívia até sua exibição no Brasil, é essencial reconhecer os vários agentes e elementos envolvidos neste processo, até sua chegada ao museu. Este reconhecimento de atores facilita o mapeamento das interações e relações tecidas em torno do vaso de cerâmica, sublinhando a complexidade dessa

trajetória transnacional. A contextualização do vaso em seu ambiente cultural *Tiwanakota*, por meio da imersão das práticas sociais e simbólicas associadas a essa cultura, fornecem uma imagem mais rica de como ele se integra nos sistemas de crenças, rituais, economias e outros aspectos vitais do Império *Tiwanaku*.

2.5 Ian Hodder e Michael Shanks: para além do dualismo cartesiano na abordagem teórica e metodológica para o estudo do vaso cerimonial *kero*

Shanks (1998) em seu artigo “The Life and Artifact in an Interpretive Archaeology”, nos ajuda a entender a direção necessária para transformar nossa pesquisa em uma compreensão mais holística e contextualizada do agenciamento dos objetos. A ser feito aqui uma reflexão sobre a agência e sua relação dos objetos enquanto possuidores de intencionalidades, de modo a demonstrar a superação do dualismo cartesiano. A questão é que Shanks (1998) propõe uma abordagem que transcende os dualismos tradicionais, entre sociedade e natureza, humano e não humano, desafiando o reconhecimento da complexidade e interconexão destes eixos.

Deste modo, Shanks (1998) e Hodder (2005) estão em ressonância com os argumentos já aqui trabalhados, dos quais propõem o reconhecimento da complexidade das relações entre humanos e objetos. Hodder (1992), particularmente, ressalta a ideia de que os objetos possuem agência, capacidade de influenciar e ser influenciados pelas dinâmicas sociais. A forma como Hodder (2005), em uma reflexão ontológica, propõe a superação do dualismo cartesiano, é através de um processo hermenêutico que venha a ressaltar a dinâmica relacional sujeito/objeto. Em outras palavras, não mais entender objeto e sujeito como entidades separadas, mas em relação. Dessa forma, Hodder propõe superar o dualismo cartesiano ao sugerir que o sujeito e o objeto se moldam.

Ian Hodder (2012) afirma que para a superação do dualismo cartesiano, é necessário ter em mente que a partir do conceito de agência, os objetos e vestígios materiais devem ser vistos não como simples artefatos passivos e inertes, mas possuem sua própria intencionalidade. Esse agenciamento significa que eles têm a capacidade de influenciar e moldar as interações humanas, práticas sociais e estruturas culturais. Desse modo, sua perspectiva indica a

materialidade enquanto força ativa, de criação e continuidade das relações entre objeto e sujeito, bem como das relações sociais como um todo.

Nessa perspectiva, Hodder (2012), rompe com a visão dualista que separa a mente (ou o sujeito) do mundo material, onde o sujeito estaria em um ponto neutro de observação externa e absoluta a partir desse modelo lógico. Porém, a partir de uma ontologia relacional, na qual o conceito de agência se encontra, o modelo lógico cartesiano é colocado em xeque, uma vez que para a lógica cartesiana ingênua aqui coloca o sujeito, o observador acima da materialidade, se desconsiderando como parte integrante e relacional do todo. Enquanto a partir de uma compreensão ontológica relacional, o observador não está acima da materialidade do todo, mas sim dentro de um contexto, dentro de uma relação. Com essa compreensão em mente, é possível demonstrar o engajamento dos objetos em seu contexto social, uma vez que estes também são pontos nodais que interagem dentro da materialidade das coisas. Essa ideia fica evidente no trecho a seguir:

Materials and things are seen as always relational, contextually embedded within specific networks and social contexts. Materials and things are seen as actively engaged in the social process, and as going through social biographies (Hodder, 2012, p. 33).

Considerando essa materialidade das coisas, nas linhas que se interconectam, é possível traçarmos a linha da biografia social de um objeto. A partir de sua singularidade, de seu ponto nodal que seu agenciamento produz, é possível descrever a passagem de sua trajetória social. E essa compreensão do trajeto exercido através da agência de um objeto ao longo do tempo, e que deste tempo, a descrição é uma ferramenta mais adequada do que uma simples análise simples de sua fisicalidade.

Tanto Shanks (1998) quanto Hodder (2005), portanto, compartilham a visão de que os artefatos devem ser entendidos como participantes ativos que moldam e são moldados por suas interações socioculturais e não apenas como itens passivos. E que essa relação transcende o dualismo cartesiano, pois uma perspectiva mais pragmática e cartesiana compreende os objetos como inertes, isolados em si. Enquanto a perspectiva de nossos autores da qual aqui nos embasamos, a eles desafiam a divisão convencional cartesiana entre natureza e cultura, entre o humano e o não humano, sugerindo uma visão mais

interconectada na qual os artefatos são vistos como constituintes nas redes humanas socioculturais.

Nesse contexto, a metodologia a ser adotada na descrição da trajetória de vida do vaso cerimonial *kero*, conforme sugerido pela abordagem de Shanks (1998), do qual é preciso se esforçar para entender que esse objeto não só é em sua fisicalidade, em termos de sua funcionalidade ou estética, mas também como um participante ativo dentro de seu contexto. Uma abordagem que Hodder (2012) reforça com sua ênfase em uma descrição e compreensão mais rica e contextualizada da materialidade.

2.6 As interpretações do conceito de agência na arqueologia

Para além de corroboração de Hodder (2012) na superação do dualismo cartesiano, mas demonstrando como o conceito de agência na arqueologia se desenvolveu ao longo das décadas, novas perspectivas foram aceitas pela comunidade enquanto outras debatidas e questionadas. A fim de demonstrarmos aqui as críticas feitas ao longo dos anos a partir da dialética da construção deste campo científico, será necessário recorrermos ao artigo “*Beyond Agency*”, de Robb (2010). No qual Robb (2010) apresenta uma discussão a partir de uma análise crítica dos principais nuances que circundam o tema.

2.6.1 Primeira Onda: Agência como poder político

A abordagem desta escrita levará em conta três interpretações essenciais sobre o conceito de agência na arqueologia, bem como o seu contexto histórico e suas posteriores críticas envolvidas. Naquilo que Robb (2010) aponta como a primeira onda do conceito de agência, surgida entre as décadas de 1970 e 1980, ainda dentro do modelo processualista. Uma segunda onda ocorrida entre os anos finais de 1980 que incorporou os modelos pós-processualistas. Por fim, uma terceira onda que foi influenciada pela Teoria do Ator-Rede, de Bruno Latour e Michel Callon, bem como pela Arqueologia Simétrica, de Witmor.

Segundo Robb (2010), surgida entre os anos de 1970 e 1980, esta perspectiva inicial estava inserida, como já dito, no paradigma processualista da arqueologia. Nesta ocasião, por mais que a terminologia “agência” não fosse amplamente empregada, sua inclusão foi iniciada a partir de pesquisas que

focavam sistemas sociais, de modo que elas visavam explorar para além das estruturas sociais, direcionando o enfoque a questões políticas. Essas perspectivas iniciais concentravam-se majoritariamente segundo Robb (2010), em interpretações que levavam em conta a origem das desigualdades sociais, o prestígio pessoal e o exercício da agência pelo poder de um sobre os outros, dos quais, desencadeariam hierarquias institucionalizadas.

2.6.2 Segunda Onda: Agência como Dialética e Estruturação

Mas como toda teoria e prática científica não está imune a críticas, do mesmo modo, a primeira onda acerca da teoria de agência passou por repetição de exames entre seus pares. Essas críticas demonstraram as limitações que a primeira onda apresentava. Segundo Robb (2010), a perspectiva de limitar a questão da agência a questões políticas restringia uma compreensão mais ampla das dinâmicas relacionais, sejam elas sociais ou da vida cotidiana. Sendo assim, focou-se somente o protagonismo político, enviesando o olhar de modo a negligenciar o papel de agentes outros, mas igualmente importante na influência da tecitura social.

Porém, foi somente a partir da segunda onda que a revisão a partir das primeiras críticas seguiu em direção ao seu aperfeiçoamento paradigmático, de modo que o conceito de agência foi sendo reestruturado. Assim, a partir da década de 1980 a arqueologia passa a agrupar influências do pós-processualismo, no tangente à influência das teorias de Bourdieu e Giddens (Robb, 2010). Segundo Robb (2010), o conceito de agência passou a ser visto então a partir de uma perspectiva relacional, dialético, entre as estruturas sociais e a intencionalidade do agente em si. Dessa maneira, o *habitus* Giddeniano fornecia as bases para a compreensão das relações através das transformações, juntamente com as ações sociais dos seus agentes.

2.6.3 Terceira Onda: Agência Relacional

Robb (2010) ressalta que as influências da Teoria do Ator-Rede de Latour e Michael Callon, bem como a Arqueologia Simétrica proposta por Witmore foram fundamentais para a reformulação do conceito de agência que seguiu em direção a sua terceira onda. O conceito, a partir deste ponto, não seria uma intencionalidade exclusiva de indivíduos, mas sim uma teia relacional entre

humanos em não humanos, focando a questão do agenciamento nas interações sociais.

Essa mudança de perspectiva propõe que os objetos também exercem agência nas sociedades inseridas a partir da sua relação dentro da tessitura social, entremeada em sua teia relacional. Essa perspectiva abre espaço para uma compreensão mais ampla onde os objetos não somente são ferramentas passivas, mas sim copartícipes ativos nas relações que compõem as teias sociais (Robb, 2010). Novamente, segundo nosso pesquisador Robb (2010), Gell assim como Latour, argumentam que os objetos desencadeiam eventos causais dos quais sua agência atua nas teias sociais de maneira a demonstrar sua intencionalidade dentro de certos contextos sociais. Eles podem assim serem vistos, por meio de seus contextos, como agentes em processos sociais mais complexos.

Desta maneira, após abordarmos as nuances entre as diferentes ondas relativas à questão da agência na arqueologia, podemos observar como a compreensão deste conceito se desenvolveu ao longo dos anos, do qual partiu de uma percepção restrita em uma abordagem política, para uma compreensão mais ampla e relacional da realidade, de modo a incluir agência em seres humanos e não-humanos. A trajetória deste conceito, apresentado por Robb (2010), fornece um embasamento sólido para aprofundarmos a análise da história de vida do vaso *kero* aqui pesquisado, uma vez que agora podemos direcionar nosso olhar, nossa perspectiva, para aspirarmos uma metodologia que abranja questões relativas a cadeias operacionais de manufatura da peça, conforme discutido por Dobres e Robb (2005), bem como a continuidade do estudo relativo à cultura *Tiwanaku*. O objetivo aqui então é integrar perspectivas teóricas e práticas metodológicas que valorizem a complexidade das redes sociais e culturais, a qual o nosso objeto aqui agencia sua teia de relações.

2.7 Definições operacionais e pressupostos de trabalho

Após o breve aprofundamento histórico do conceito de agência em si, é importante agora associá-lo diretamente à questão pertinente a esta pesquisa, uma vez que nosso objetivo aqui é direcioná-lo para uma compreensão da história de vida deste objeto, bem como sua cadeia operatória. Para isso, em

auxílio, o artigo "'Doing' Agency: Introductory Remarks on Methodology", de Dobres e Robb (2005), aqui nos servirá de embasamento teórico-metodológico.

Dobres e Robb (2005) distinguem conceitualmente a diferença entre método e metodologia dentro das pesquisas, especialmente no tangente a investigações arqueológicas. Nossos autores, Dobres e Robb (2005), afirmam que o método se refere a técnicas específicas de análise, práticas de coleta e interpretação de dados materiais. Como análise microscópica, espectrometria de raios x, análise de resíduos, datação por termoluminescência etc. Apesar de fornecerem dados empíricos valiosos, estes métodos sem uma metodologia robusta poderiam gerar dados puramente descritivos e fragmentados, desconexos de uma compreensão mais ampla. Como por exemplo uma gama de informações sociais adjacentes que o estudo de um objeto, como o vaso *kero* por exemplo, poderia fornecer.

Metodologia, por sua vez, segundo Dobres e Robb (2005), estaria relacionada a forma de como se construir o argumento, o modo de se pensar, bem como a instância de compreender a cultura material. Esta visão conjectura a noção de que não há distinção pragmática entre teoria e metodologia, uma vez que a prática arqueológica está intrinsecamente ligada à interpretação do registro material (Wylie, 1986, 1992 apud Dobres, Robb, 2005). Ou seja, teoria e metodologia estão imbricadas de tal maneira que são indissociáveis.

Com isso, esta dissertação, neste presente capítulo, também não considera a distinção entre teoria e metodologia. Como veremos no desenvolvimento desta obra a questão teórico-metodológica é quem guiará está escrita. Por sua vez, a questão metódica tal como análise microscópica, espectrometria de raios x etc., não será feita. Está escolha é feita pelos desafios relativos de se realizar uma análise metódica aprofundada em uma dissertação de mestrado, uma vez que há pouco tempo disponível para realizarmos estas pesquisas, entre outras questões orçamentárias. Por isso, permanece em aberto a possibilidade para realização destas pesquisas em algum momento no futuro.

2.8 Metodologia da cadeia operatória no estudo do vaso cerimonial *kero* da cultura Tiwanaku

Para darmos continuidade a este presente embasamento teórico-metodológico, um passo importante é estabelecermos os parâmetros que irão guiar está pesquisa no tangente a como trabalharemos a cadeia operatória do

vaso cerimonial *kero*. E para isso, Dobres (2009) servirá de orientação, passo a passo, das referências que irão sustentar esta presente pesquisa. Em nosso estudo de caso da cerâmica do vaso *kero*, ao empregarmos a metodologia do estudo da cadeia operatória, poderemos compreender a trajetória desde a escolha da coleta da argila, sua produção, bem como seu uso e reuso em contexto museal.

Abrindo margem para investigarmos tanto seus aspectos técnicos de produção, bem como seus aspectos sociais envolvidos. Sendo a cadeia operatória uma das principais metodologias interpretativas de médio alcance (Dobres e Robb, 2005; Dobres, 2009) para se pesquisar a partir da compreensão de agência e materialidade, descreveremos aqui os passos a serem tomados neste procedimento. Sendo estes, 1º aquisição da matéria-prima, 2º preparação da argila, 3º modelagem do vaso, 4º queima/cozimento, 5º decoração, pintura e estilo, 6º uso ritual, 7º reutilização em contexto museal.

1º - Aquisição e matéria prima:

A primeira fase da cadeia operatória envolve a obtenção da argila utilizada na manufatura do vaso *kero*. É fundamental investigar as escolhas relacionadas à origem da argila, considerando possíveis preferências culturais ou simbólicas na seleção das fontes de matéria-prima. Para isso, pretende-se utilizar a literatura etnoarqueológica contemporânea como base comparativa (Casanova, 2014; Ciales, 2014), a fim de inferir como esse processo poderia ter ocorrido durante o auge da cultura *Tiwanaku*.

2º - Preparação da Argila:

Após compreendermos o primeiro passo da aquisição da matéria prima, é preciso agora entendermos o processo que passará a argila agora já coletada. A pergunta a ser feita aqui é: “Como a argila será preparada?”. Esse preparo envolve, como veremos, a inclusão de filtragens e mistura com outros componentes.

3º - Modelagem do Vaso:

Para compreendermos como se dará a modelagem, será preciso descrever as técnicas utilizadas, bem como as ferramentas que darão suporte

para que o vaso tome forma e ganhe “vida”. Esse passo é muito importante, pois é quando este é formado, moldado. No processo de compreendermos assim sua cadeia operatória, gestos técnicos empregados aqui precisam ser levados em conta, bem como as tomadas de decisão que serão descritas durante o processo.

4° Queima/Cozimento:

Nesta etapa, o objetivo será compreender como se dará o processo da queima. As exigências necessárias para que se chegue ao ponto de cozimento necessário para que a cerâmica se solidifique de maneira concisa e duradoura. Como se apresenta nos vasos *kero* de *Tiwanaku*, uma vez que possuem cerâmica consideravelmente resistente, como veremos mais adiante.

5° Decoração e Pintura:

Os motivos iconográficos são de suma importância aqui para serem observados, uma vez que sintetizam, personificam e incorporam toda uma cosmologia ancestral andina em si. A partir daqui, poderemos desenvolver a argumentação que abarca a cosmologia andina, adentrando nos pormenores da representação simbólica e social que a forma, que a presença deste vaso emana nas teias das suas relações sociais.

6° Uso Ritual:

Já se aproximando das etapas finais de compreensão de sua cadeia operatória, é importante frisar o contexto cerimonial a qual as teias relacionais que se encontram juntamente aos vasos *kero* dentro da cultura *Tiwanakota*. Isto, pois, como já dito, eram servidos majoritariamente com a bebida *chicha*, em rituais de libações, cerimônias de políticas de alianças, sacrifícios humanos, dentre outros contextos cerimoniais xamânicos ao qual está sociedade originaria estava envolvida.

7° Reutilização em contexto museal:

Por fim, a compreensão da cadeia operatória nos leva a compreender seu reuso em contextos contemporâneos. Iremos apresentar uma interpretação de como este vaso ressurgiu na superfície, como vai de encontro ao Prof. Dr. Franz

Joseph Hochleitner, contexto em que este translada a peça ao Brasil, seu contexto museal contemporâneo sob salvaguarda do Museu de Arqueologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA-UFJF), bem como sua rede de interações sociais e agenciamentos que este vaso proporciona aqui no Brasil, uma possibilidade de educação museal que visa iniciar ao público, em sua maioria desconhecedor, dos povos do centro sul andino.

2.9 História de vida do vaso kero no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora

Depois de ter sido apresentado os passos da cadeia operatória, do qual mais adiante será realizado nesta pesquisa, poderemos então condensar esta compreensão no que é a escrita da história de vida do vaso *kero*. Como ciclo completo, compreenderemos desde a aquisição de sua matéria-prima ao seu descarte e reuso em contexto museal. Esta perspectiva, como já dito, é embasada a partir das discussões levantadas por Marcia-Anne Dobres e John E. Robb (2005), do qual permite-nos conectarmos com os conceitos de agência e materialidade aqui já trabalhados. Neste contexto de compreensão relacional que o conceito de agência proporciona como embasamento desta presente pesquisa, é possível descrever as relações sociais e os processos ritualísticos que o vaso *kero* interagiu durante sua trajetória de vida.

Segundo Dobres (2009), os objetos possuem trajetórias de vida complexas, dos quais possuem nuances que precisam ser compreendidas a partir das suas relações. Dentre estas relações, está como proposto no tópico anterior compreendermos sua cadeia operatória como um todo. E imbricado pelo conceito de cadeia operatória, está complementarmente o conceito da história de vida de um objeto. Com essa ferramenta metodológica em mãos, é possível então realizarmos uma leitura crítica que transcenda uma simples análise técnica, mas que segue em direção a uma compreensão mais relacional da peça como um todo, nos quais os parâmetros práticos, como é o nosso caso de estudo do vaso *kero*, possibilita-nos entender desde sua manufatura até como hoje agência sua relação social em espaço museal. Sendo um mediador simbólico, entre signos e significados que permeiam a relação entre o visitante e o mediador do MAEA-UFJF. Assim, o conceito que se embasa este presente capítulo teórico-metodológico, inspirado por Dobres (2009), fornece as fundamentações

para que possamos evidenciar como o vaso *kero Tiwanakota* possui uma história de vida rica de nuances e complexidades, agenciando significados a cada período histórico a qual interagiu ante as sociedades que permeou.

Deste modo, ao compreendermos a cadeia operatória a qual o vaso *kero* passou, podemos seguir adiante na escrita em descrever sua história de vida, a qual Dobres e Robb (2005) serve de embasamento e inspiração, dado que estes autores frisam a necessidade de se investigar o ciclo de vida completo dos objetos. Eles integram perspectivas que permitem uma compreensão mais aprofundada da relação entre o agenciamento destes objetos, conjuntamente com a materialidade a qual estavam e estão imersos (Dobres e Robb, 2005; Dobres, 2009). Reafirmam, assim, o potencial que um copo cerimonial, como é o caso do vaso *kero*, serve como mediador de significados entre o mundo humano e o mundo não humano.

2.10 Razão prática e razão cultural

Segundo Dobres e Robb (2005), para se pesquisar tecnologias antigas é possível embasar-se a partir de duas ontologias teóricas, a razão prática e a razão cultural, de modo que a razão prática estaria sujeita a uma perspectiva oriunda de um paradigma materialista e positivista. Enquanto a razão cultural estaria relacionada à promoção de uma perspectiva interpretativa que visa compreender a relação simbólica e cultural entre os humanos e não humanos (Dobres e Robb, 2005).

A ontologia da razão prática leva em compreensão a tecnologia como um meio extrassomático de adaptação do homem (Binford, 1965, *apud* Dobres 2009), de modo a exercer assim uma perspectiva utilitarista dos objetos, compreendendo os objetos em sua forma passiva, visando observar sua função social em sua relação pragmática (Dobres, 2009). As vantagens desta abordagem utilitarista e funcionalista como forma de compreender os objetos e suas tecnologias é a replicabilidade do método. Porém, as nuances e as camadas simbólicas que entremeiam os objetos ficam por si reduzidas a sua mera utilidade física.

Nesse sentido, a perspectiva de interpretação a partir da razão cultura fornece um caminho para incorporarmos perspectivas nativas como contraponto a uma análise funcionalista, reducionista e pragmática. Neste percurso, o

argumento técnico de produção do objeto, a partir desta perspectiva, será compreendido a partir da mediação da cultura a qual está inserido (Dobres e Robb, 2005). A perspectiva ontológica da razão cultural fornece um meio para incorporarmos perspectivas teóricas nativas nesta escrita enquanto argumento metodológico.

Essa abordagem permite uma perspectiva teórico-metodológica descritiva que auxilia na compreensão de observarmos os objetivos como agentes ativos na construção dos significados sociais. Dobres (2009) argumenta que as técnicas e as tecnologias fornecem expressões sobre suas visões de mundo, se nos embasarmos a partir da perspectiva da razão cultural. Ou seja, a ontologia que se dá através da razão cultural nos permite compreender as cosmologias que sustentam os valores sociais que moldam as práticas e o exercício da vida material cotidiana, transcendendo assim a razão reducionista e puramente materialista.

Em sentido prático a esta presente pesquisa, quando abordarmos a perspectiva da razão cultural associada a investigação da cadeia operatória do vaso *kero*, é possível assim incluirmos os rituais associados a este, bem como o empregamos como objeto gerador (Ramos, 2004) que agregará suas mitologias associadas. Tal inclusão permite uma abordagem metodológica de diálogo, como um ponto de contato que possibilitará uma compreensão e uma descrição mais complexa sobre o papel social do vaso *kero* dentro de sua comunidade ancestral, assim como compreender a perspectiva ontológica andina e a cosmovisão dos humanos que moldaram este vaso cerimonial.

Ao utilizarmos a razão cultural descrita por Dobres (2009), este embasamento teórico-metodológico permite compreender essa relação com o objetivo de integrar perspectivas andinas que dialoguem entre si. É importante frisar que, por mais que Dobres (2005) e Dobres e Robb (2005) não tratem diretamente da inclusão de ontologias nativas, os aparatos metodológicos apontados por estes, como o diálogo constante entre teoria e prática, nesse diálogo, emerge a base em que aqui adaptamos e incorporamos perspectivas outras. Perspectivas culturais e cosmológicas ameríndias.

Ao abrir a perspectiva teórico metodológica para interagirmos com cosmologias andinas a partir da ontologia da razão cultural, é possível assim integrarmos perspectivas originárias que se interagem com a materialidade de

forma relacional e animada. Tendo como base esta perspectiva, podemos compreender o vaso *kero* para além de um recipiente que reserva um líquido, mas um sujeito ativo inserido em uma rede cosmológica centro sul andina, que se expressou dentro da cultura *Tiwanaku* em contexto cerimonial e hoje se expressa em contexto museal.

2.11 Materialidade e agenciamento em *Sumak-Kawsay*

A partir da compreensão sobre razão cultural na arqueologia no tópico anterior, o presente percurso teórico-metodológico se direciona em torno de investigar um pouco sobre a ontocosmovisão andina. E, para isso, é importante realizar uma introdutória pesquisa sobre o conceito de *Sumak Kawsay*. Traduzido para o português como Bem-Viver, como brevemente descrito em uma nota de rodapé de nossa introdução, é um paradigma andino, uma estrutura ordenadora, uma ética de vida e uma forma de se relacionar com os seres que se opõe à racionalidade cartesiana e nos direciona para uma forma harmoniosa de ser/estar no mundo. Os aspectos básicos do Sumak-Kawsay, (Bem-Viver), devido a sua complexidade, exigem uma vivência experiencial da sua essência solidária para poder se compreender, de modo que pode ser mais ou menos definidos como: (1) viver em harmonia com a natureza, valorizando a vida comunitária e o bem comum, (2) valorização dos Saberes Tradicionais, (3) o equilíbrio interno em integração da dimensão espiritual. Promove-se assim o bem-estar integral, em harmonia do ser humano com a espiral do espaço-tempo, *Pachamama*, a mãe terra (Cruz, 2018; Krenak, 2020; Quintero, 2017).

Seria o *Sumak Kawsay*, uma filosofia andina? Ou um *Pachasofia*? Segundo Tutaya (2018), nas últimas décadas do século XX ocorreram debates filosóficos e antropológicos no Peru acerca de uma questão central: haveria uma filosofia andina, distinta e para além da tradição ocidental? Eis que a resposta para esta questão se demonstrou ambígua. Ambígua porque, por mais que não seja possível afirmar que há uma filosofia andina nos moldes ocidentais, ou seja, estruturada por séculos de reflexão sistemática, oral e escrita, sobre o ser, a natureza e a sociedade, seria ademais necessário reconhecer a presença de um pensamento andino, oriundo de uma racionalidade *sui generis*. Racionalidade essa que pode ser demonstrada a partir do conceito de *Pachasofia* (Cruz, 2018). Porém, afirmá-la enquanto filosofia de acordo com os moldes filosóficos

acadêmicos contemporâneos, como afirma Tutaya (2018), é um desafio um tanto questionável a qual a própria academia andina possui suas ressalvas. E aqui não interessa a presente escrita desfocar-se de seu principal objetivo ante a debates pormenorizados que aqui não cabem neste agora.

Mas ante a questão do que já é conceituado como “*Pachasofia*”, embasasse a partir da ontocosmovisão andina, e desta está no cerne para compreendermos o *Sumak Kawsay* e sua tradução como Bem-Viver. Nesse sentido, Ribas (2008) nos ajuda a entender o princípio por de trás de *Sumak-Kawsay* e assim poderemos compreender a *Pachasofia* quando:

[...] o filósofo Josef Estermann, de origem suíça, mas radicado na Bolívia, utiliza o neologismo *Pachasofia* para definir o que seria uma filosofia andina de origem muito antiga e que mantém seus princípios em vigência. *Pachasofia* é formado por Pacha, do quéchua/aymara, que significa tanto o tempo quanto o espaço, o cosmos, o universo e a Terra, acrescido do termo grego sophia, que pressupõe o ‘saber’ integral a respeito da ‘realidade’. Cunhado por Fernando Manrique Enríquez (1987) e utilizado por Josef Estermann em sua obra ‘Filosofia Andina’ (2006), *Pachasofia* seria um nome para a rede de conhecimentos que expressam a ‘visão de mundo’ ou cosmologia andina (Ribas, 2008, p. 48).

Por conseguinte, Cruz (2018), nos ajuda a entender que a *Pachasofia* transcende o dualismo cartesiano natureza/cultura moderno. Vale ressaltar que até mesmo o conceito de *Pachamama* é de difícil tradução para nossa cosmologia ocidental, visto que não se pode traduzir como simples “natureza”, como assim a compreendemos, exigindo sua conceituação integral de *Pachamama*, mãe-terra. Mignolo (2017) ressalta que este conceito, sobre a “natureza”, é de difícil compreensão para as sociedades eurocêntricas. Deste modo, nesta presente pesquisa, iremos utilizar o conceito de *Pachamama*, em sua integralidade e não em sua tradução aproximada dualística moderna. Então, quando abordamos a extração de argila, enquanto fonte primária oriunda da terra para se fazer o vaso *kero*, estamos afirmando que esta materialidade é oriunda de *Pachamama*. Isso é claro, quando esta escolha teórica é embasada a partir da compreensão da razão cultural descrita por Robb (2005). E a partir dessa compreensão da razão cultura é que é possível compreender as semelhanças de que a força de *Pachamama* é de onde se origina toda a rede de fluxos que gera a manifestação do que Hodder (2012) chama de materialidade. E o agenciamento

das coisas que se manifesta através da materialidade, por sua vez, é rica de *kallpa*. Segundo Tutaya (2018):

Todo lo existente tiene vida propia, fuerza y voluntad. La naturaleza tiene ánima. El hombre, los animales y las plantas son seres vivos que pose en ánima, fuerza, sentimientos y voluntad. Todos los tienen, pero en distinto grado. Los objetos cuanto más naturales tienen más fuerza o energía (kallpa) (Tutaya, 2018, p. 97, grifo do autor).

A questão é evidenciar pontos em comum entre os conceitos de agenciamento e materialidade, já aqui embasados em Ian Hodder (2012), em convergência com a *Pachasofia*. E a compreensão da natureza contendo vitalidade, conceituada na palavra quéchua de *kallpa* (Tutaya, 2018), consolida muito bem esse destino. E essa associação soa natural, fácil, porque são como dois rios que se encontram em destino ao oceano. São descrições fenomênicas da percepção da coisidade¹², mediadas pelo corpo e pelos sentidos como diria Merleau-Ponty (1999).

Desse modo, a materialidade manifesta através da força do espaço-tempo de *Pachamama* não está presa em um dualismo mental, dogmático e dicotômico entre natureza/cultura cartesiana. É como se o conceito de agenciamento e materialidade estivessem neles implícitos, o movimento motriz de *Pachamama* e sua força vital de *kallpa*. E é necessário um aprofundamento para que este presente argumento, o qual visa explorar os pontos de diálogo e convergência entre perspectivas ontológicas ocidentais relacionais da arqueologia de Hodder com perspectivas originárias como o *Sumak Kawsay* e *Pachasofia*, por exemplo. Assim, o tópico que segue terá aprofundamento necessário para a corroboração argumentação aqui feita.

2.12 Relacionalidade e interdependência na ontocosmovisão centro sul andino

Considerações feitas acerca do tema de interagir perspectivas teóricas ocidentais com originárias, é preciso agora partirmos para compreendermos o *modus operandi* da ontocosmovisão¹³ andina e para isso, Tutaya (2018) a partir

¹² Qualidade de ser uma coisa. Ver mais em: Heidegger (1971, p. 163-180).

¹³ Ontocosmovisão refere-se a uma visão de mundo enraizada em uma ontologia específica, isto é, uma concepção do ser e da existência. Trata-se de um modo de perceber e experienciar o cosmos que articula de forma inseparável os planos do ser (ontologia) e do universo (cosmovisão), sendo comum em epistemologias indígenas e outras formas de saberes não

de sua pesquisa antropológica, visou descrever os princípios cognoscentes da relação sujeito/objeto no mundo andino. E essa ontocosmovisão andina é vivida cotidianamente a partir da sua própria tradição, enraizada por sua cosmovisão. Essa ontocosmovisão não se compôs através de meios conceituais puramente mentais, abstratos, e sim por meio de tradições vivenciais, a partir de uma ontologia própria, isto é, em sua própria relação sujeito/objeto. Esta relação por sua vez, se expressa em sua organização social, sua linguagem e tradição oral permeada por sua cosmologia ancestral.

Deste modo, essa ontocosmovisão ancestral se expressaria na cultura material dos povos andinos, através seja de seu legado ancestral, através da vivência cotidiana continuada através da tradição oral que se mantém e permeia as aldeias até os dias atuais. Tutaya (2018) compreende essa dimensão ao descrever como se dá essa relação quando compara como que cada povo é como uma pessoa: possui uma alma coletiva que se distribui em cada sujeito, unindo todos em uma mesma essência. Do qual essa alma andina é fenômeno manifesto através do pensamento, do sentir, da ação, e em resumo na forma de ser e estar-se no mundo. Assim, a cultura material seria apenas a ponta da folha de uma raiz mais profunda.

Essa forma de viver, *Sumak Kawsay*, é inerentemente conectada à paisagem e, assim, ao território. Ou seja, intrinsecamente ligada à cordilheira e, por isso, esta dissertação mais adiante descreverá a cordilheira tanto em perspectiva geofísica, quanto em perspectiva relacional de sua paisagem. Ainda segundo Tutaya (2018), pesquisas arqueológicas e antropológicas demonstram a profunda relação entre a paisagem cultural e a fisicalidade da cordilheira na cosmovisão andina, do qual, Lumbreras (1981) por exemplo, propõe a noção do *Espaço Cultural Andino*, cujo território e paisagem configuram em um sistema, um modo de vida agrícola integrado entre floresta, serra e montanha ao longo da Cordilheira dos Andes. Essa organização não é apenas produtiva, mas também cosmológica.

Deste modo, a partir da cosmovisão andina, a integração entre os seres humanos, os animais, as plantas, os rios, as montanhas, os vales yungas por exemplo, possuiriam sua própria agência, sua própria intencionalidade, força e

vontade. Nelas, *Pachamama* é expressão em forma de agência matriz. E essa agência matriz é dotada de força vital, *kallpa* (Tutaya, 2018), do qual é força variável a depender da intensidade e grau de consciência dos seres humanos e não humanos envoltos por ela. Assim, seres espirituais superiores dotados de *kallpa* como o *kamaqnin* (Tutaya, 2018) seriam assim os responsáveis por zelar a conduzir a energia vital de cada elemento de *Pachamama*. Essas entidades se manifestam tanto em gênero feminino como masculino, em uma relação de simetria em sua dualidade, tais como: entidades femininas — como *Pachamama* (terra), *Quchamama* (águas), *Saramama* (milho), *Kukamama* (coca) — ou masculinas — como *Apu* (montanhas sagradas), *Amaru* (rios), *Illapa* (relâmpagos).

Nessa ontocosmovisão animista e vitalista, o tempo e espaço são compreendidos em sua característica indissociável, com qual é compreendida pela palavra *Pacha*. Eis que a compreensão ontológica de temporalidade e espacialidade andina não é linear como a percepção ocidental, mas sim espiralada, como um movimento helicoidal irregular (Tutaya, 2018). Em um retorno circular em que se sobre uma escala, uma oitava do tempo-espaço, do qual os eventos se retornam como uma onda, mas são singulares através das circunstâncias relacionais. Essa singularidade relacional é a materialidade impermanente se manifestando dentro da espiral oitavada. Assim, o tempo não é um vetor que aponta para um futuro a ser conquistado, mas uma espiral que carrega a memória do que já foi, em direção a um futuro análogo ao que outrora era o passado, mas guardando para o futuro sua singularidade relacional. Ao contrário da perspectiva ocidental linear temporal, cujo passado já se foi e se perdeu entre as areias do tempo como em uma ampulheta e o futuro é aquilo que está a cair, ou como em uma perspectiva linear fechada expressa na cosmologia cristã que até hoje é vivenciada, em sua percepção em ciclo fechado que começa com gênese (início), novo testamento (meio) e apocalipse (fim).

Segundo Tutaya (2018), um ancião andino, ao ser comunicado sobre a perspectiva ocidental de temporalidade e se espantar sobre isso, teceu um comentário dizendo o porquê estes lhe pareciam mais ansiosos e agressivos: “Eles têm medo de se perder no que está à sua frente — um futuro desconhecido — como alguém que entra em um quarto escuro e fala alto para afastar o que não pode ver”. Isto, pois, a partir da ontocosmovisão andina, o futuro não existe como

algo absolutamente concreto que se cria do nada, do zero. Mas sim é feito através dos reflexos ondulares da espiral helicoidal do passado, do qual é realmente possível de se construir efetivamente a perspectiva de agora em relação ao passado, e assim projetar um futuro através da perspectiva do agora em relação ao que já se foi. Em outras palavras, o tempo é memória em movimento (Tutaya, 2018).

A compreensão de tempo e espaço na cosmovisão Aymara, por exemplo, segundo Cassagne (1987), possui em si uma racionalidade na qual a palavra *nayra* significa ao mesmo tempo “a palavra que está diante de nós” e “a palavra de outrora”, que pode demonstrar a percepção do passado como algo palpável, acessível e visível ante o sujeito. Ao contrário, o termo que vem a significar “futuro”, *qhipa*, é empregado para sinalizar aquilo que está situado atrás, oculto ao olhar. Desta maneira, o vetor de temporalidade dentro da população Aymara, segundo Cassagne (1987), está invertido se o compararmos com o sistema ocidental de compreensão de tempo e espaço. Nesse sentido, a compreensão do tempo vivido na ontocosmovisão andina se dá através da memória experienciada, organizada por meio de eras comunicadas através da oralidade, possuidoras de sua própria compreensão helicoidal.

Essa memória é vivida e revivida através da tradição ritualística herdada dos ancestrais, bem como nos ritos anuais de solstício, entre outros, dos quais os seres humanos de pele, osso e carne assumem o papel de mediadores entre o passado e o presente (Cassagne, 1987). Neles, as oferendas dirigidas aos ancestrais e/ou a *Pachamama* se dão através do *ayni*, princípio da reciprocidade, do qual é possível o compartilhamento de energias que integram princípios de fertilidade e prosperidade (Cassagne, 1987).

Assim, a ontocosmovisão andina é ordenada por meio de uma perspectiva de mundo em que seu embasamento não é oriundo de uma questão puramente filosófica abstrata, mas sim vivenciada através de ritos e na vida cotidiana na relação sujeito e *Pachamama*. Na cultura Aymara, como relata Cassagne (1987), *Pachamama* enquanto tempo-espaço é a ordenadora cosmológica dessa perspectiva ontológica andina. E, para entender essa perspectiva ordenadora, onde *Pachamama* deve ser compreendida como tempo-espaço, Tutaya (2018) elenca alguns pontos interessantes a qual descreveremos a seguir.

2.12.1 Complementaridade andina: simetria e harmonia cósmica

Pachamama enquanto manifestação ordenadora espaço temporal, segundo a tradição andina (Tutaya, 2018), integra toda a manifestação da realidade onde nada está isolado e sim, tudo está integrado. E mais, tudo possui seu complemento. Esse princípio, chamado *Iskaynintin* ou *Yanantin*, estabelece que a realidade é estruturada por um princípio de simetria dual complementar onde, em sua essência, a oposição é necessária para que seja dinamizada uma relação do movimento em equilíbrio. Se aplicarmos o conceito de materialidade aqui (Hodder, 2012), no qual as teias da relação que interligam os seres são impermanentes e interdependentes, a integralidade de *Pachamama* demonstra através de seu fluxo das coisas, possui então um princípio simétrico e ordenado, onde nada está isolado, e sim emaranhado como demonstra o conceito de materialidade (Hodder, 2012).

Porém, dentro da ontocosmovisão andina, essa complementaridade por sua vez não é fechada, e sim relacional (Tutaya, 2018), assim como na materialidade para Hodder (2012). Isto, pois, os pares podem ser formados por seres distintos, por agentes distintos, desde que haja cooperação e princípio de reciprocidade entre eles. Segundo Tutaya (2018), um exemplo é o do milho e do feijão, que crescem mais bem juntos, protegendo-se mutuamente de pragas. Lhamas e ovelhas também se complementam na defesa contra predadores. Na vida social, as parcerias e alianças se formam para realizar trabalhos comunitários, nos quais o princípio da reciprocidade, *ayni*, é fundamental.

Porém, nem toda complementaridade é harmônica, pois em contextos de guerras ou desastres este princípio se rompe em uma diferença irreconciliável. Quando levada ao extremo, ela gera o desequilíbrio: o *pachacuti* cósmico — momento de colapso e reconfiguração (Cassagne, 1987). Ao se apropriar e ressignificar esse conceito, os espanhóis encontraram uma brecha argumentativa para traduzir o conceito de juízo final. E, assim, introduziram uma finalidade temporal — um fim absoluto da história — alheia à lógica cíclica e regenerativa que organiza o pensamento andino (Cassagne, 1987).

Entretanto, ante o conflito de opostos, é possível a realização da síntese “dialética” entre a lógica que visa a eliminação da diferença através de sua harmonização. O conceito expresso no termo Aymara *tinku*, segundo Cassagne

(1987), deve ser compreendido como o encontro ritualizado entre opostos, que em sua realização plena encontra sentido no campo simbólico expresso pelo termo *taypi*. E nesta relação, seja ela ritualizada ou cosmologicamente ordenada, os elementos contrários encontram harmonização. Tal como a água e o fogo, onde ainda segundo Cassagne (1987), a divindade *Tunupa* encontra o meio do qual atua através da transmutação da diferença visando a harmonização, bem como o casamento entre homem e mulher, o dia e a noite, o sol e a lua. O princípio cósmico de *tinku* harmoniza as tensões internas entre os opostos complementares visando a síntese, a harmonização em uma perspectiva a subir a escada helicoidal na perspectiva espaço-temporal da relação dual complementar. Nesse processo, cada metade se torna espelho do outro e o confronto se converte em forma de fluxo e harmonia (Cassagne, 1987).

O próprio nome que batiza *Tiwanaku* como centro cerimonial é fruto da ontocosmologia andina a partir da compreensão terminológica de *taypi*, de maneira que diversos cronistas coloniais, como Cobo, Sarmiento, Molina e Cieza de León identificam a Ilha do Sol ou *Tiwanaku* como os espaços primordiais dos povos andinos (Cassagne, 1987). No entanto, o nome Aymara de *Tiwanaku* — *Taypi Qala*, ou “pedra central” — sugere que esse local cumpre uma função simbólica mais complexa do que a de mero ponto de origem. *Tiwanaku* representaria o *taypi*, o centro cósmico onde potências complementares se encontram e se equilibram. Elementos contraditórios, como o fogo e a água, ou as regiões do *urcu* (terra alta) e da *uma* (água), são ali reconciliados, onde a divindade *Tunupa*, associada a esse centro cerimonial de peregrinação xamânica, personificaria a mediação entre forças antagônicas, indicando a possibilidade de convivência culturas e povos entre os opostos, mas complementares. Isso pode ser observado no alongamento craniano, onde segundo Bloom (2005), os crânios seriam alongados de acordo com a origem étnica de cada sujeito, e estes sujeitos, por sua vez, representam a dualidade complementar em harmonia no centro cerimonial de *Tiwanaku*.

Com isso, é possível compreendermos como tudo no mundo andino está interconectado, nada está isolado. Assim, se apresentam como um *continuum* do qual o termo *Kachkaynintin*, segundo Tutaya (2018), interliga o espaço no tempo e o tempo no espaço, onde há uma continuidade do fluxo da vida manifesta, em relação dinâmica com o meio. Ou seja, esse fluxo se encontra na relação de

todas as coisas manifestas, do macrocosmo ao microcosmo, os seres, o ser humano e os seres não humanos.

Por conseguinte, a experiência fenomenológica do agora, de *Pacha* manifesta, permite a continuidade do tempo vivenciada em cíclica e ordenada continuidade. Nesse *continuum*, o passado não está morto, mas vivo na memória do agora que orienta e projeta as ações futuras. Ações essas em nível individual, bem como também em nível coletivo, uma vez que uma alma coletiva que se distribui em cada sujeito, unindo todos em uma mesma essência, assim como na relação experiencial do tempo-espço dentro de uma comunidade. E essa comunidade, por sua vez, é alimentada por uma consciência através de um profundo senso de comunidade e responsabilidade com a mesma. Nas palavras de Tutaya (2018):

El Todo es un supersistema de sistemas, minisistemas y microsistemas, por lo cual todo lo que existe está ordenado. Cada elemento tiene por lo menos una función dentro de un sistema y pertenece a él. Sin embargo, un elemento puede pertenecer a diversos sistemas y en cada uno tendrá una función específica. Si alguno de los sistemas deja de funcionar, aun le quedarán sus otras funciones. En el caso hipotético de que el elemento hubiera pertenecido a un solo sistema estructurado y pierde su función, aún queda la posibilidad de modifi carlo para asignarle una nueva función dentro de un nuevo sistema, con el cual establecerá una relación de reciprocidad (Tutaya, 2018, p.102).

Cada elemento tem o seu lugar dentro do sistema a partir de um precipício holístico, integral de interação do todo e suas respectivas partes em integração global dentro do sistema. Uma análise apurada a partir de uma segmentação, em um sistema fechado por exemplo, só faria sentido se o compreendemos este temporariamente isolado. O que difere de uma perspectiva reducionista isolacionista que a princípio um pensamento cartesiano, ou mecanicista, viria a ter. Desta maneira, a perspectiva andina sistêmica privilegia a percepção ampla ao invés de uma lógica reducionista ou puramente materialista dos fenômenos. Essa percepção global da realidade permite a aquele imbuído desta forma de ser estar no mundo possuir uma consciência coletiva mais refinada, ao compararmos por exemplo àqueles oriundos de sociedades modernas imbuídas de perspectivas individualistas mecanicistas de mundo. Novamente, nas palavras de Tutaya (2018):

Por otro lado, al interior de un sistema, los elementos que forman parte de este tienen que ser solidarios y responsables con el sistema en su

conjunto, pues el objetivo es asegurar la existencia del sistema que a su vez asegura la existencia individual. El mandato es no permitir que se «caiga el sistema». Esta situación hace que cada elemento del sistema esté al tanto del funcionamiento de los otros elementos. Cuando por diversos motivos, un elemento deja de funcionar inme diatamente los otros elementos acuden a ofrecerle su ayuda mutua o ayni y de esta manera el sistema sigue funcionando (Tutaya, 2018, p.103).

Para alcançar esse equilíbrio, seja ele social ou de compreensão integral dos sistemas maiores integrados e em relação aos sistemas menores, é necessário compreender que o meio que este fluxo harmônico que se manifesta não é estático. É na verdade dinâmico e este princípio na língua aimará é denominado de *Chawpinnintin* (Tutaya, 2018), do qual a realidade fenomênica está em fluxo dinâmico em que é necessário navegar entre as ondas dos extremos com a sabedoria e flexibilidade ensinada pelos ancestrais. Em vez de dicotomias rígidas, aceita-se a simultaneidade de contradições.

Esta perspectiva relacional não é um simples relativismo pós-moderno, mas um princípio epistêmico do qual seus fundamentos do quais segundo Tutaya (2018), desafiam a epistemologia ocidental, especialmente os princípios da não contradição lógica e do terceiro excluído. Por exemplo, na ontocosmovisão andina um elemento pode ser “A” e não ser “A” ao mesmo tempo, isso a depender do contexto e da relação que este se insere, bem como a função que este desempenha dentro do sistema a qual está integrado. Ou seja, a perspectiva aqui é relacional e processual. O importante não é o que se é em essência, mas o que se faz, como se relaciona, como se transforma.

Em termos sociais práticos, segundo Tutaya (2018), a perspectiva deste princípio na vida cotidiana impõe ao sujeito uma responsabilidade e consciência coletiva da influência de seus atos na tessitura social e o contexto a qual pertence. Isto, pois o sujeito imbuído destas ontocosmovisões, de *Sumak Kawsay* por exemplo, em tese evitaria assim excessos, de modo a administrar suas emoções e medir suas palavras dentro destes princípios cognitivos segundo Tutaya (2018). A moderação não é fraqueza, mas sabedoria prática, uma vez que *Pachamama* é impermanente e interligada de modo ordenado, através de seu tempo espaço helicoidal; é preciso saber dançar, fluir com ele através de *Chawpinnintin*.

2.13 Cosmovisão andina, agência e materialidade

Toda a descrição da ontocosmovisão andina aqui se faz necessária uma vez que é a partir dela que podemos compreender, ou ao menos inferir a perspectiva andina das mãos que modelaram o vaso *kero Tiwanakota*. Isto, pois a tradição pan-andina compartilha a mesma compreensão e visão de mundo entre si. Além do mais, a presente dissertação também compartilha das mesmas perspectivas por dois motivos: primeiro é que a razão cultural segundo Drobres e Robb (2005), permite-nos abrirmos a tal perspectiva para maior acurácia e imersão teórica-metodológica para a presente investigação da trajetória de vida do vaso cerimonial *kero* e, em segundo, os conceitos de agência e materialidade, em sua base ontológica relacional, conversam com a ontocosmovisão andina, que também parte do mesmo princípio monista relacional¹⁴.

Entretanto, não cabe a presente dissertação aprofundar na filosofia da ciência aqui de tal maneira que ficaria demasiado extenso relacionar complexas questões ontológicas ocidentais contemporâneas em voga, juntamente com a ancestral perspectiva andina. Por isso, permanecerá em aberto para pesquisas subsequentes que exijam o aprofundamento necessário, uma vez que a presente escrita, por enquanto, já se dá por satisfeita, pois o presente capítulo teórico-metodológico visou abarcar desde o complexo conceito de materialidade e agência, a partir de sua ontologia relacional dos seres humanos, bem como dos seres não humanos, a fim de superar a perspectiva ocidental hegemônica de ciência reduzida ao paradigma materialista da fisicalidade. Este, por sua vez, ignora a teia de relações impermanentes e interdependentes que compõem a materialidade do mundo das coisas.

Em conjunção a compreensão ontológica relacional da materialidade, a ontocosmovisão andina não só compreende a dinâmica relacional do mundo das coisas, mas as denomina e reconhece a vitalidade de seus agentes não-

¹⁴ Monismo relacional, neste contexto, refere-se a uma perspectiva ontológica que entende toda a realidade como parte de um único tecido relacional e interdependente, no qual não há separação rígida entre matéria e espírito, sujeito e objeto, natureza e cultura. Inspirado tanto nas ontologias indígenas dos Andes quanto em teorias contemporâneas como a Teoria do Ator-Rede (Latour) e a materialidade relacional (Hodder, 2012), esse paradigma afirma que tudo o que existe — sejam humanos, não-humanos, objetos, entidades espirituais ou forças naturais — participa de redes dinâmicas de relações. A agência, nessa descrição, é distribuída e intencional, e a realidade se relaciona em princípios como a complementaridade (*yanantin*), a reciprocidade (*ayni*) e o equilíbrio dinâmico (*chawpinnintin*), caracterizando uma visão não dualista, processual e profundamente integrada do cosmos.

humanos que atuam através dessas redes. E é por isso que o presente capítulo teórico-metodológico visou trabalhar a perspectiva andina para descrever a trajetória de vida do vaso cerimonial *kero*. Assim sendo, este é percebido como agente ativo e possuidor de intencionalidade dentro das camadas simbólicas que o acompanhou em sua cadeia operatória, assim como atua hoje como mediador em contexto museal.

2.14 Rios que se encontram na superação do dualismo cartesiano

Tanto Ian Hodder (2012), quanto a *Pachosofia* a partir da ontocosmovisão andina seguem em direção a uma perspectiva que transcende o pensamento cartesiano. O primeiro, de tradição ocidental, possui essa premissa enquanto objetivo e finalidade, o segundo de origem andina, e desde os tempos imemoriais, é a filosofia ancestral que sustenta toda uma cosmologia. Ao embasarmos a perspectiva de materialidade e agenciamento proposto por Hodder (2012) com a *Pachasofia*, emerge uma nova perspectiva sobre a materialidade e a agência dos objetos que pode e aqui será trabalhada, bem como sobre a interação humana com o ambiente circundante.

Dessa maneira, Hodder (2012), assim como o *Sumak Kawsay*, possuem em comum sua ênfase na interdependência dos fluxos das coisas. Hodder (2012) argumenta que os artefatos e objetos possuem agência dentro de contextos sociais e históricos específicos, influenciando e sendo influenciados pelas dinâmicas culturais. Da mesma forma, *kallpa* nos leva a reconhecer a interconexão entre a *Pachamama*, o cosmos e os seres humanos.

A diferença reside no fato de que o primeiro, Hodder, é um cientista que não promove direcionamento ético sobre a rede de fluxos. Ele simplesmente propõe o método científico enquanto ação descritiva a partir de uma base ontológica relacional. Enquanto a perspectiva originária tal qual a *Pachasofia* e o *Sumak Kawsay* promovem a convivência harmoniosa e ética entre os seres. O primeiro enquanto cientista ocidental não atesta o planeta terra enquanto ente vivo, a *Pachasofia*, por sua vez, não só enfatiza isso em sua ética, como direciona toda uma rede de ações e ritualísticas nessa direção. Ainda que Hodder não atribua intencionalidade espiritual aos objetos, sua concepção de agência relacional se aproxima, em termos teórico-metodológicos, daquilo que o saber andino entende como *kallpa*.

Além do mais, tanto Hodder (2012) como o *Sumak Kawsay* se convergem no entendimento de como a materialidade é algo vivo e dinâmico. O arqueólogo britânico compreende os objetos como participantes ativos nas práticas socioculturais. De modo semelhante, *Sumak Kawsay* nos leva a compreender *Pachamama* como ente vivo, dinâmico e tudo que porventura nasce de seu ventre é dotado da mesma dinamicidade, de *kallpa*, cuja interação com os seres humanos transcende a mera utilidade ou funcionalidade material, possuindo em si agência e intencionalidade.

À vista disso, o conceito de materialidade demonstra que há uma rede de fluxos que interagem entre si dentro de sistemas complexos, impermanentes e interdependentes. No caso aqui abordado, a compreensão cosmológica andina não só atesta a mesma descrição dos fluxos dessa teia relacional, como aponta que essa tessitura é oriunda do tempo-espço, *Pachamama*.

Tanto Hodder quanto a perspectiva *Pachosofica* nos levam a compreender a importância de entender os fenômenos e objetos não como entidades isoladas, mas como componentes de redes complexas e interconectadas. Quando Hodder (2012) e Shanks (1998) desafiam o pensamento cartesiano ao frisar a interação dinâmica entre sujeito e objeto na interpretação do passado, a partir da hermenêutica da materialidade e agenciamento, essa perspectiva transcende o método que separa claramente a mente (sujeito) da matéria (objeto); propondo assim, uma compreensão mais integrativa e dinâmica da relação entre seres humanos e seu ambiente circundante. Da mesma maneira, *Sumak Kawsay* confronta a visão reducionista que encara a matéria como simples recurso a ser explorado como reflexo passivo da intencionalidade humana. Pelo contrário, a vida de *Pachamama* se manifesta em todo o planeta Terra, pois ao reconhecermos essa vida, estamos desafiando a visão estritamente materialista e utilitária da natureza predominante na sociedade ocidental.

E, ao integrar o *Sumak Kawsay* com os conceitos de agência e materialidade de Hodder, podemos seguir adiante na compreensão da dinâmica e significância dos objetos e fenômenos dentro das sociedades andinas. Dessa maneira, ao integrarmos a cosmovisão andina com os conceitos de agência e materialidade deste autor enquanto embasamento teórico-metodológico, esta ação não somente nos ajuda a compreender o agenciamento e a materialidade

do vaso *kero* nos tempos de seu uso cerimonial em *Tiwanaku*, mas também nos auxilia dando ferramentas descritiva para práticas científicas e museais contemporâneas. Diante disso, visamos aqui estabelecer relações justas e decolonizadas, de modo a valorizar os saberes ancestrais.

Ao reconhecermos a dinamicidade e a vida presente em *kallpa*, estamos convidados a reavaliar nossas relações com *Pachamama* e a adotar uma ética que honre a interdependência e a impermanência entre todos os seres. Esta abordagem, além de complementar nossas perspectivas acadêmicas, nos encaminha para que sejamos realmente decoloniais. Como dois rios que se desembocam no mesmo oceano, proponho aqui encararmos essa convergência entre o saber tradicional andino e o embasamento arqueológico proposto por Hodder como um destino harmonioso neste trabalho. Também será obedecido o princípio da reciprocidade andina, da relação dinâmica e equânime entre o saber (tradicional) e o conhecimento (científico).

A sabedoria ancestral de compreender de onde vem esse fluxo vivo da materialidade por um lado, e o conhecimento arqueológico da análise e descrição acadêmica por outro. Há essa rede de fluxos, de impermanência e interdependência que o conceito de materialidade nos convida a observar, a essa força que é movimento, de onde ela vem?

Segundo a *Pachosofia*, essa rede de fluxos impermanentes e interdependentes é fruto de onde se origina toda a vida. É oriunda de *Pachamama*. E esta, por sua vez, é a fonte da agência manifesta através de *kallpa*. Assim, o conhecimento ocidental e o saber andino, nesta dissertação de mestrado, encontram a harmonia decolonial para seu embasamento. Desse modo, é possível consubstanciar o conhecimento arqueológico e o saber andino, entendendo que o fluxo da materialidade advém de *Pachamama* e a intencionalidade do agenciamento dos objetos advém de *kallpa*.

Como estão em harmonia cósmica o Sol e a Lua no saber andino, proponho que a reciprocidade entre o saber (tradicional) e o conhecer (científico) aqui também estejam. O saber e o conhecer aqui não se anulam, mas se complementam no princípio da reciprocidade. Sigo neste destino, nesse percurso teórico-metodológico harmonioso, que equilibra e respeita tanto os saberes tradicionais quanto os conhecimentos científicos.

3 - TIWANAKU: GEOGRAFIA, PAISAGEM SAGRADA E A TRAJETÓRIA DE UMA ANCESTRAL CIVILIZAÇÃO ANDINA

Para escrever este presente capítulo, inicialmente é preciso entender que em língua portuguesa é bastante escasso informações sobre *Tiwanaku*. Esta própria dissertação usou, em sua maioria, fontes de língua espanhola e inglesa. Dessa maneira, para escrever este capítulo, parto do princípio de que o leitor conhece muito pouco sobre a formação geo-histórica e social andina e menos ainda sobre a cultura *Tiwanakota*. Procuro então primeiramente situar nosso leitor sobre a composição geológica da cordilheira dos Andes, uma vez que

infelizmente na educação básica brasileira pouco se estuda sobre a geologia dos nossos países vizinhos, assim como os biomas para além de nossas fronteiras.

Deste modo, o leitor irá perceber que faço primeiramente uma breve descrição geográfica, demonstrando como se deu a formação geológica que gerou a cordilheira dos Andes, de como se deu esta cordilheira, seu altiplano e como ele comporta o maior lago navegável de alta altitude do mundo. E de como este lago é responsável pela manutenção da vida naquele bioma e como isto, é de suma importância para os povos nativos que ali habitam. Suma relevância tanto em sentido prático de colheita e plantio como em sua relevância simbólica na questão de que esta paisagem está inserida em um contexto de espiritualidade originária.

Adiante, irei adentrar na temática sobre a história de *Tiwanaku*, para que o leitor de língua portuguesa tenha uma compreensão maior sobre esta ancestral cultura. Longe de querer esgotar todas as informações geográficas e históricas que circundam *Tiwanaku* mas, ainda assim, será necessária uma descrição ante a escassez destas informações aos leitores de língua portuguesa. Uma vez cumprido este objetivo, podemos então adentrar na temática relacionada à compreensão da história da vida social do vaso cerimonial *kero* e, inicialmente, tangenciaremos tanto a geografia andina quanto sua paisagem, compreendendo uma breve história de *Tiwanaku*, para adiante seguirmos com a descrição da biografia social do vaso cerimonial *kero* em exposição no MAEA-UFJF.

3.1 Uma breve introdução à geografia de *Tiwanaku*

Brevemente antes de compormos a descrição da paisagem andina no tangente a *Tiwanaku*, seria interessante primeiro fazermos uma pequena descrição geográfica. Nisso, Revilla e González (2018) nos auxiliam a entender a relação geográfica no contexto ambiental da cultura *Tiwanaku* através da compreensão donde os elementos naturais tais como relevo, clima e hidrografia moldaram o desenvolvimento, a expansão e, eventualmente, o declínio dessa notável comunidade histórica. Uma análise geoespacial permite contextualizar a região que é marcada por intensas atividades tectônicas e vulcânicas, assim como uma topografia que dialoga com os vestígios arqueológicos deixados pelos antigos *Tiwanakotas*. Assim sendo:

El primer elemento que debemos destacar es su emplazamiento en Bolivia, a 57 km al Oeste de la ciudad de La Paz, entre las coordenadas 16°33'52"S - 68°41'10"W y 16°34'00"S - 68°39'51"W. Tiwanaku está localizada en el territorio que conocemos como Altiplano Central, a unos 3.860 metros sobre el nivel del mar, junto al margen izquierdo del río de nombre similar, Tiahuanaco, en su tramo bajo. Poco después de superar la actual población, el río desaguará en el lago menor, perteneciente al complejo hídrico del Lago Titicaca, a unos 15 km en la actualidad (Revilla, González, 2018, p.10).

Figura 8 - Localização de Tiwanaku



Fonte: Revilla, González (2018).

No coração do Altiplano Central da Bolívia, localiza-se *Tiwanaku* com suas marcantes propriedades únicas de relevo que desempenharam um papel basal para seu crescimento e florescimento. Seu entorno montanhoso assim como a proximidade do rio Tihuanaco deixa *Tiwanaku* imersa em um ambiente que compõe dinamicamente sua relação de seu entorno influenciados por processos tectônicos que criaram a cordilheira dos Andes. Junto a essas dinâmicas que adiante estão desenvolvidas com as teorias da paisagem de Ingold (2011), esta parte introdutória tem o intuito de ajudar ao leitor em uma ambientação da geografia e do espaço circundante em meio a Cordilheira do Andes em composição com a cidade de *Tiwanaku*. E também para a função de compartilhar geograficamente esta ambientação, recorro novamente ao auxílio de Revilla e González (2018):

Tiwanaku está enmarcada por dos relieves montañosos interiores del altiplano: al Norte, las colinas formadas por materiales sedimentarios, fuertemente disectadas, que drenan principalmente hacia el Norte

fuera de esta cuenca hidrográfica, y se elevan unos 320 metros sobre el nivel del río hasta alcanzar una cota de 4.165 m; al Sur, por la Serranía de Machaca, que asciende casi 1.000 m sobre el nivel del mismo río, hasta los 4.825 m. La diferencia altitudinal de estas sierras interiores da lugar a una cuenca disimétrica, posiblemente condicionada por una probable falla tectónica, con escaso desarrollo en su margen derecha y más extensa por la izquierda, donde se encuentran los vestigios arqueológicos de Tiwanaku (Revilla, González, 2018, p. 47).

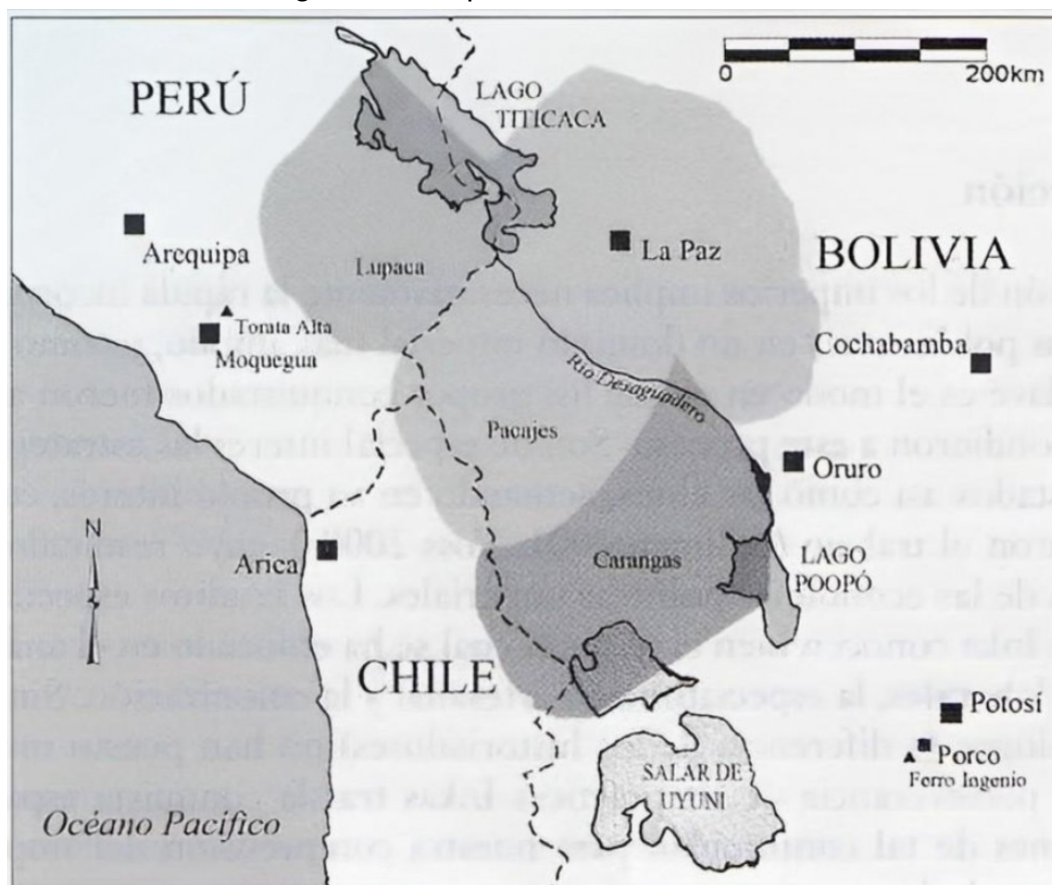
Figura 9 - Cordilheira dos Andes



Fonte: Cesar I. Martins, 29 de junho de 2014. Licença: C.C 2.0 Wikimedia Commons.

A cordilheira dos Andes surge na tensão entre duas placas tectônicas a milhões de anos atrás, fazendo emergir uma cadeia de cordilheira que conta com mais de 8 mil quilômetros de extensão, estendendo-se desde a patagônia no sul do Chile e Argentina, a até a costa do mar do Caribe na Colômbia (Huanca, 2011). Segundo Huanca (2011), esta é a maior cadeia do mundo em comprimento, possui altitude média de 4 mil metros de altitude. Segue na figura 10, que à esquerda em cor marrom escuro, se encontra a Cordilheira dos Andes no mapa físico da América do Sul.

Figura 11- Mapa do Centro Sul Andino



Fonte: Van Buren, Weaver (2014, p. 248).

Quanto a isso, Figueiredo (2021) conceitua que o conjunto de elementos físicos, seres vivos e instituições sociais que conformam o mundo andino cultivam uma relação complexa e adaptativa, pois com mais de 9 mil anos de desenvolvimento humano naquele clima, estes humanos revelam uma profunda relação entre as práticas culturais e o ambiente. Assim, é possível compreender como milhares de anos de saberes tradicionais andinos foram se desenvolvendo naquela ambientação montanhosa. Saberes estes passados de geração a geração, experimentadores que são, desenvolveram saberes naquela região lacustre, no centro sul andino, do qual é o enfoque desta pesquisa, ao longo dos milênios em seus horizontes temporais.

Figura 12 - El Illimani visto desde La Paz, Bolívia



Fonte: EEJCC, 2016. Licença: CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons.

Dentro do Centro Sul Andino, por volta do paralelo longitudinal, no grau 15°, está localizado o lago Titicaca. Huanca (2011) nos ajuda a entender um pouco mais sobre o lago Titicaca e sua dimensão geográfica, quando diz que:

Este es lago más grande y extenso en Sudamérica con una área variable entre 8,500 a 9,500 Km². (...) es el lago más alto y navegable em el mundo, localizado a 3,810 m.s.n.m, em el piso altitudinal y geoecológico de puna. No hay em el mundo um lago tan extenso y muy poblado a sua alrededor como el Titicaca de origen glaciar (Huanca, 2011, p. 25).

Huanca (2011) ainda continua com sua descrição do lago em sua ordem climática, pois este lago é o que permite a vida humana manter-se via agricultura e assim surgir sociedades complexas. É importante reconhecer que grandes civilizações complexas do passado surgiram ao redor de grandes rios que, por sua vez, ganharam notório reconhecimento tanto histórico e geográfico, bem como as cosmogonias míticas que as envolviam. Deste modo, assim como está o rio Nilo está para Kemet¹⁵, como o rio Ganges está para Bharat¹⁶, o lago Titicaca estava para Tawantisuyo e *Tiwanaku*. Porém, muito antes de Kemet e Bharat estarem em seus respectivos auge, assim já o eram habitadas por

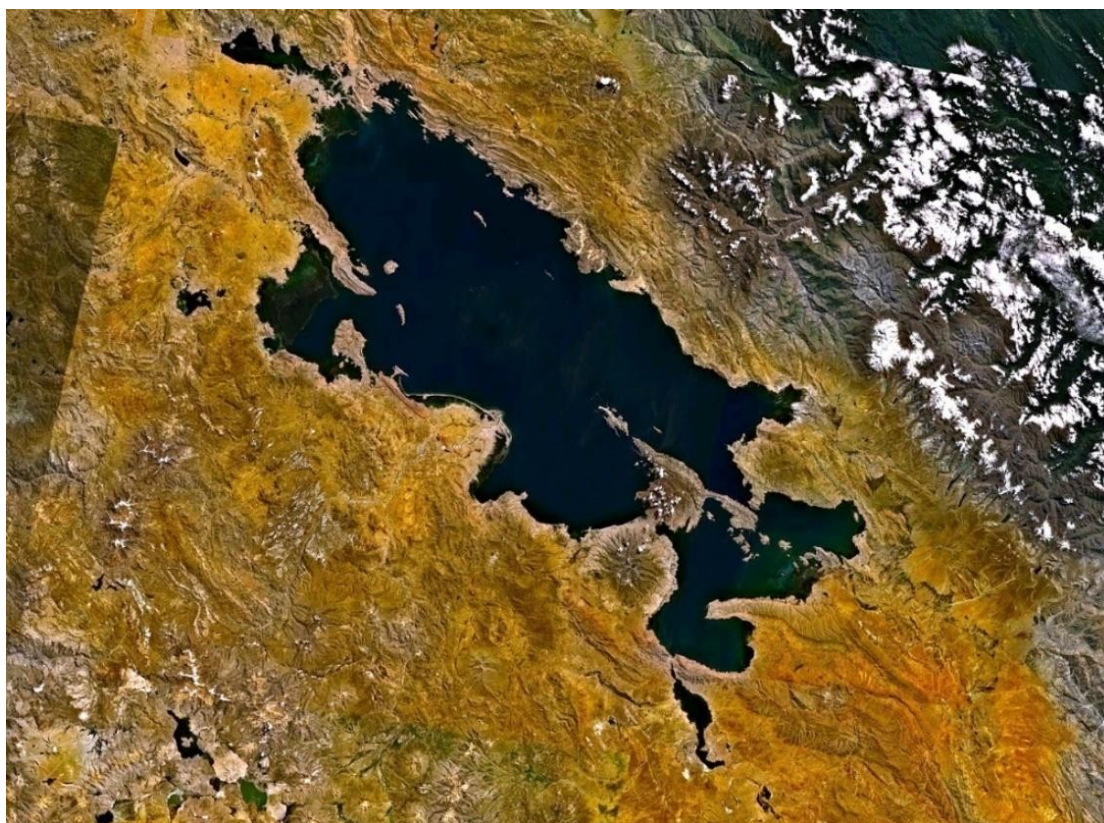
¹⁵ Nome original pelo qual os habitantes do Egito antigo se autodenominavam.

¹⁶ Nome original pelo qual os habitantes da Índia antiga e atual se autodenominam.

populações de caçadores coletores antes de seu sedentarismo e posterior desenvolvimento agrícola; com as civilizações andinas tais como os *Viscachani* e depois os *Tiwanaku*, também não seriam diferentes. Por exemplo:

La cultura Viscachani es la más antigua que se desarrolló en el altiplano boliviano (Sica Sica) entre 8,500 a 2,500 a.C. que coincidió con la fase de sequía en el altiplano hasta 5,500 a.C., era una cultura lítica y pre cerámica. Igualmente Wancarani que se desarrolló al NE del lago poopó de agricultores e pastores (Huanca, 2011, p. 102).

Figura 13 - Imagem de satélite do Lago Titicaca



Fonte: NASA, 29 de dezembro de 2005 via Wikimedia Commons.

Neste ambiente lacustre denominado pelos locais de *Cota/Cocha* (Itier, 2023), os andinos que ali viviam tiveram a oportunidade de se desenvolver em meio uma ambientação de difícil altitude, junto a cordilheira. Nesse contexto, as primeiras vidas humanas em meio ao lago sagrado eram de caçadores/coletores de camelídeos, vicunhas e guanacos (Young-Sanchez, 2004, p.13). Além disso, Young-Sanchez (2004) explica que houve um processo gradual concluído há cerca de sete mil anos, onde os camelídeos foram domesticados e a reprodução seletiva produziu lhamas (animais de carga robustos) e alpacas (valorizadas por seus pelos macios e brilhantes). Estes camelídeos, adaptados às condições do

altiplano, tornaram-se essenciais para a vida cotidiana. Eles não apenas forneciam carne e lã, mas também eram utilizados como meio de transporte em um ambiente onde as distâncias podiam ser longas e desafiadoras.

Figura 14 - Lago Titicaca e a Cordilheira dos Andes



Fonte: Anthony Lacoste, 2007. Licença: C.C 3.0 via Wikimedia Commons.

Conjuntamente à domesticação de alguns seres vivos do reino animal, o reino vegetal também foi domesticado. Young-Sanchez (2004) nos ajuda a entender também como que por volta de 2000 anos a.C. as populações humanas fizeram sua transição de uma vida seminômade de caçadores coletores para uma vida sedentária, quando desenvolveram o cultivo de safras resistentes à geada local, cultivando tubérculos como a batata, grãos como a quinoa, sendo o lago Titicaca a fonte de água local, pois:

La massa de agua del lago Titicaca, durante el día absorbe y capta el calor para soltar y calentar durante la noche. La prueba más contundente es la presencia de la vegetación arbórea y arbustiva, así como los cultivos propios de los pisos quechua y transición (papa, maíz, frutas, cebolla, (hortalizas), que es fiel reflejo de este tipo de clima, el mismo no se observa en áreas fuera de la influencia del lago Titicaca (Huanca, 2011, p. 82).

A influência do lago Titicaca é o que propicia o clima para a manutenção da agricultura naquela região lacustre. Nessa agricultura, por exemplo, a batata e o milho não só eram fonte garantida de suplemento alimentar, como também um fator valioso para fonte de comércio e troca de sementes locais, como foi para as primeiras populações, vide os *Tiwanaku* (Young-Sanchez, 2004). Os bens agrícolas estavam envoltos de atividades ritualísticas de oferendas, na compreensão daquilo que a terra fornece aos humanos como fonte de vida. E a oferenda ritualiza a gratidão dos filhos pela mãe, em uma ritualística que se retroalimenta na simbologia da vida, morte, renascimento e fecundidade. Assim, produção de milho e outros bens agrícolas era altamente valorizada como um importante componente em cerimônias religiosas e rituais, sinalizando seu papel no tecido cultural das comunidades (Young-Sanchez, 2004).

Os agricultores locais aprenderam a aproveitar a rica diversidade micro ambiental do centro sul andino, desenvolvendo técnicas agrícolas coerentes com as condições climáticas e geográficas desafiadoras. No que tange ao clima desafiador do entorno do lago, Huanca (2011) tem algo a nos dizer:

Mientras tanto em el área del lago Titicaca muestra la temperatura de 13°C como media anual, esto es 3 o 4°C mayor en relación a la temperatura dela aire (área circundante al lago), variando entre 11°C em invierno y 15°C em verano a nive superficial. Este es el efecto térmico del lago. El valor de las isotermas aumenta de las montañas (cordilleras) hacia el lago, de modo que el mayor valor del parâmetro de temperatura se localiza em el área del lago Titicaca (Huanca, 2011, p. 83).

Figura 15 - Vista do lago Titicaca a partir da Ilha do Sol



Fonte: O Autor (maio de 2024).

Com este clima ao mesmo tempo desafiador e propício para agricultura, estava dada a oportunidade de a transição da vida humana ali mudar de caçadores coletores para um estilo de vida sedentário. Os primeiros assentamentos estavam localizados nas margens do Lago Titicaca, onde as pessoas podiam cultivar e explorar recursos do lacustres, tais como: peixes, aves aquáticas e plantas aquáticas (Young-Sanchez, 2004). Concomitantemente, o cultivo de tuberculosas, como as batatas, demonstrou-se um incrível desenvolvimento tecnológico agrícola, cultivo esse em um ambiente montanhoso e desafiante comparado com outras zonas agricultáveis do planeta. Assim, tinham como fonte hídrica o lago sagrado.

A partir desta base lacustre é que se permite surgir uma organização populacional que sedimenta o desenvolvimento econômico, social e ritualístico que irá transformar-se no centro cerimonial de *Tiwanaku*, do qual adiante esmiuçaremos. A combinação da domesticação de animais com o cultivo efetivo de plantações criou um ambiente propício para a inovação e a troca cultural, preparando o terreno para novos horizontes que viriam a se desenvolver nas próximas eras. No que se refere às primeiras culturas humanas ao entorno do Lago, Huanca (2011) tem algo a nos ressaltar sobre duas culturas interessantes, os *Chiripa* e os *Púcara*:

Entre los años 2,000 a 1,000 a.C. se desarrollaran dos culturas em el altiplano, que coincidió com la fase final del ascenso del lago Titicaca: Pucará em el Perú y Chiripa em Bolívia. Lá primera tuvo su centro de difusión em Pucará (800 a 600 años a.C.) ubicado ak NW del lago Titicaca, fue uma cultura de camellones. Al finalapareció la cultura Tiwanaku (Huanca, 2011, p.102).

É importante estabelecer aqui a relação entre a Cordilheira que, a partir do seu degelo fomenta a água do Lago Titicaca e que, por sua vez, é a mesma água que alimenta a vida humana ao seu entorno. Como diz Huanca (2011, p. 61) sobre os rios que desembocam no lago: *“Muchíísimos ríos de primer al séptimo orden desembocan em el lago Titicaca. Los más importantes (...) son: Suches, Huancané, Ramis, Coata, Ilpa, Llva y desaguadero”*. Ainda segundo Huanca (2011), graças a presença do lago Titicaca é que se mantém a planície do altiplano, relativamente homogênea, uma vez que esta anula a atividade erosiva dos rios a essa altitude de quase 4.000 m. E *Tiwanaku* se encontra em meio a esta planície, dentre a formação rochosa e os picos da Cordilheira dos Andes.

3.2 Uma breve introdução à paisagem andina

Após feita essa pequeníssima introdução da geografia física que situa *Tiwanaku*, seguimos então para falar da paisagem de *Tiwanakota*. E para isso é preciso primeiramente compormos duas percepções iniciais para que o leitor tenha uma perspectiva imagética da paisagem. Imagética no sentido da composição da tela mental daquele que lê, daquele que imagina, de se colocar em um processo de imersão. Dentro dessa imersão, dois pontos são cruciais para iniciarmos nossa transposição imagética: **Tempo e Espaço**.

Espacialmente, é necessário brevemente descrever a paisagem para que o leitor possa mais ou menos ser introduzido ao tema. E na questão da temporalidade, é importante para que tenhamos uma compreensão das dinâmicas envoltas na trajetória *Tiwanakota* neste mesmo espaço. Espaço esse que pode ser visto através de diversos tipos de olhares, que variam a depender da origem étnica do mesmo. Assim, tempo e espaço se entrelaçam em teias sensíveis do qual podemos descrever a paisagem.

Essa paisagem embasa-se nos conceitos deixados por Ingold (2011), do qual se trata de mais que uma composição de imagens do horizonte, é uma manifestação viva de experiências e interações contínuas entre os seres humanos e o ambiente ao seu redor. Ela passa a ser entendida como um campo

onde as atividades humanas estão entrelaçadas, emergindo a teia das histórias de vida, movimentos e relações, ao invés de ser apenas uma representação visual ou um simples cenário (Ingold, 2011).

Figura 16 - Paisagem do lago Titicaca

Fonte: Unesco, 2017, Licença CC BY-SA 3.0.



Para os Andinos, a paisagem é mais que apenas um simples cenário da vida, mas um lugar onde o Tempo/Espaço em seu fenômeno, é o que permite a vida se manifestar na Terra. Na prática, essa manifestação está relacionada à compreensão mais profunda do significado de *Pachamama*. É preciso compreender que *Pachamama* está para além do seu significado enquanto Mãe-Terra, do qual transcende a ponto de englobar aquilo que podemos entender como Tempo e Espaço. O Tempo/Espaço aqui escrevo em letras maiúsculas pois devem ser compreendidos como entidades que formam *Pacha*. E é deste modo que os Andinos compreendem o Tempo e o Espaço como entidades. Entidades essas, por sua vez, são complementares e indivisíveis, de modo que cada Espaço tem seu próprio Tempo e cada Tempo tem seu próprio Espaço (Tutaya, 2018).

Além disso, como já foi descrito na metodologia, a percepção da movimentação do Tempo para os andinos é distinta da concepção Ocidental, uma vez que sua compreensão parte do princípio de que o Tempo é indissociável do Espaço, sendo *Pacha* a unidade complementar que é formada nessa junção. Dentro da compreensão da ciclicidade do Tempo, seu movimento segue um direcionamento helicoidal e irregular (Tutaya, 2018). Em eventos que se podem: *“cree que todo vuelve a ocurrir, pero no de manera idéntica ya que pueden sumarse otros factores que alteren poco o mucho esta ciclicidad”* (Tutaya, 2018).

Essa compreensão de que o Espaço que possui seu próprio Tempo desafia a visão ocidental tradicional que separa rigidamente essas dimensões. A compreensão de tempo tradicional ocidental considera somente o tempo como linear, ou seja: o passado está atrás, presente é o agora e futuro está à frente.

Na cosmologia andina, o passado está à frente, porque podemos vê-lo em nossa tela mental, e ao mesmo tempo é tangível. Este princípio é análogo a um fio já tecido em uma roda de fiar, vemos os efeitos do algodão que já se concentrou a ponto de se transformar em fio. E esse fio no tear é acumulado sendo enrolado como uma espiral, enquanto o futuro está atrás, oculto como a lâ que ainda não foi fixada. Assim, o presente, o agora, é efêmero naquilo que o futuro se transforma em passado. Esse exemplo da roda de fiar foi feito por um ancião quéchua oriundo de puno no Peru, comunicado a Tutaya (2018, p.100), nos idos dos anos 1980.

Figura 17 - Horizonte de Tiwanaku I



Fonte: Sasha India, 20 de junho de 2017, Licença C.C. 2.0 via Wikimedia Commons.

Associando a cosmologia andina sobre o Tempo/Espaço com as perspectivas teóricas de Ingold (2011) sobre a paisagem, o povo *Tiwanaku*, de ontem e de hoje, não vê simplesmente a paisagem como passiva, muito menos como recurso material a ser explorado e desprovida de vida. Em vez disso, eles reconhecem uma profunda interconexão e continuidade ontológica entre humanos e entidades não-humanas imantadas no espaço, borrando as fronteiras e reconhecendo a sacralidade viva de *Pacha*, inerente a todos os elementos dentro da paisagem. Tais como a montanha sagrada *Inti Illmani*¹⁷ (Fig.12) e o lago sagrado Titicaca. Alan Kolata tem algo interessante a nos dizer quanto a paisagem andina:

Anyone who spends time in the Andean altiplano, the ever-rolling high plains cracked with small patchworks of cultivated fields, will feel the visceral power of the wind, rain, and hail that lash the countryside, a power often intensified by violent strikes of lightning and awe-inspiring peals of thunder. But the descendants of the ancients who created and lived in the society we know as Tiwanaku, the Aymara, experience, understand, appreciate, and interact with these raw elements of nature in ways significantly different from our own (Kolata, 2004, p. 97).

Nessa experiência e interação entre os elementos da paisagem nos demonstra a realidade ontológica vivenciada pelo povo Andino Aimará¹⁸ e, por consequência, apesar de discutível, também a herança que obtiveram da cosmologia andina como um todo. Na unidade entre o ambiente construído pelo humano em relação harmoniosa com os seres não-humanos que os rodeiam, a paisagem é integrada quando foram construídos templos *Tiwanakotas* que buscaram selar a relação em concórdia dos humanos com os seres da natureza, tais como as montanhas sagradas, as estrelas do cosmos, ao sol e a lua (Hastorf, 2008). Ou seja, seus templos estão alinhados com as forças cósmicas da natureza e para dar um exemplo mais objetivo quanto a isso, transcrevo aqui

¹⁷ Illimani é a montanha mais alta da Cordilheira Real, parte da Cordilheira Oriental dos Andes - a oeste da Bolívia. Encontra-se nas proximidades de La Paz e é o segundo pico mais alto da Bolívia, depois de o Nevado Sajama (Biggar, 2024).

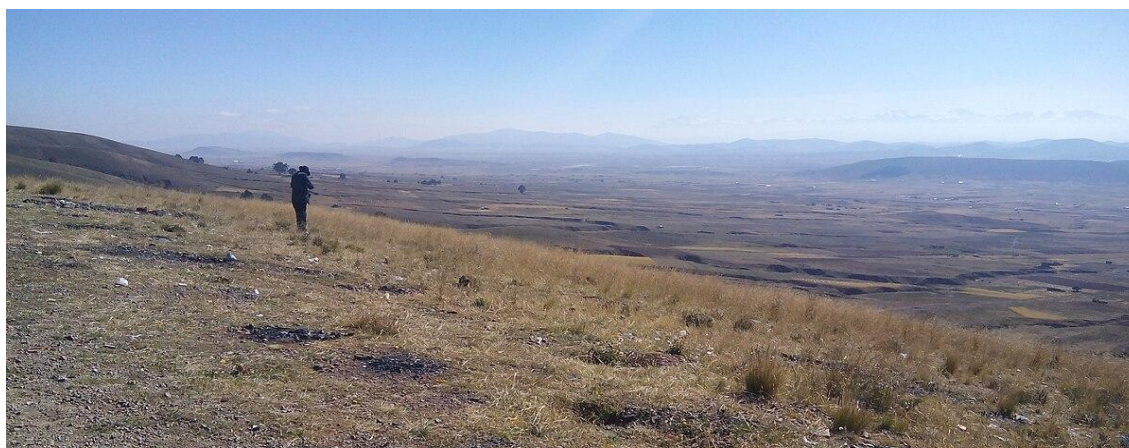
¹⁸ É importante ressaltar que a definição da noção de Aimará possui em si uma forma complexa de identidade étnica. De acordo com Szeminski (1987), o termo originalmente indicava somente a língua que se fala na região sul-andina, de modo que posteriormente foi associado a categorias culturais, tanto por questões político-sociais tanto em um contexto colonial e pós-colonial. Em um processo de redefinição étnica, o termo aimará abrange tanto outros grupos sociais, como os urus, quanto o processo de categorização tributária e racial imposta pelos espanhóis. Deste modo, a denominação "Aimará", deve ser compreendida como um conceito híbrido, no qual podemos combinar elementos linguísticos, culturais e socioeconômicos, bem como integrar diferentes etnias dominadas ao longo da história do altiplano andino.

uma escrita de Kolata (2004), um dos maiores especialistas sobre o tema, do qual exemplifica essa questão:

The elite of Tiwanaku deployed culturally specific notions of sacred geography that entwined observable natural phenomena with imagined landscapes encoded in mythic history to invest their capital with social, spatial, and temporal meaning (Kolata, 2004, p.105).

Representações rituais, cerimônias e oferendas ainda hoje acontecem dentro da paisagem sagrada (Fig. 18), reforçando o senso de interconexão e influência mútua. A paisagem serviu e serve como um espaço interativo onde o povo *Tiwanaku*, e hoje os Aimará se envolvem com as forças divinas e comungam com o reino espiritual (Kolata, 2004).

Figura 18 - Horizonte de Tiwanaku II



Fonte: Sasha India, 20 de junho de 2017, Licença C.C. 2.0 via Wikimedia Commons.

Descrever a paisagem andina é limitante ante escrita, não basta escrever para dizer sobre os pormenores que só a experiência viva de sentir o lugar *in loco* é possível exprimir. Limitação essa que não é somente pela mídia de transmissão de informação, mas também e até mais importante, a percepção da paisagem é diferente em cada corpo, pois a partir de um corpo nativo, sua percepção é totalmente diferente de um corpo estrangeiro. E, se o estrangeiro for imerso em uma cultura demasiada europeia e cartesiana, herdeira da colonialidade¹⁹, este estará ainda mais distante de perceber a paisagem sagrada

¹⁹ “A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América” (Quijano, 2009, p. 74). Assim também: “A colonialidade

da montanha e do lago, pois as discrepâncias ontológicas serão ainda mais assombrosas. A herança ontológica Aimará ante a cosmologia andina como um todo é fator fundamental para que percepção daquela paisagem da Cordilheira, assim como a do lago Titicaca sejam entendidas como agência ativa que foi e é sacralizada²⁰. Naquilo que é a paisagem viva e sacralizada, dentro do pensamento Andino, Kolata nos auxilia a entender quando escreve sobre:

Aymara minds shape the physical perception of these forces of nature through a deeply embedded filter of shared social, cultural, and historical experience. The philosophical principles, social behaviors, and cultural meaning that connect the Aymara to their environment are fundamentally different from ours. Where we see evident discontinuity and categorical differences (between, say, humans and certain animals), they often perceive unity and connectedness (Kolata, 2004, p. 98).

A percepção da continuidade integral da cosmologia andina, perspectiva originária, é o que transcende o pensamento cartesiano que opera por uma lógica colonial dicotômica (Walsh, 2013, 2017). Lógica analítica, não descritiva, tampouco integrativa. É importante entendermos, ao menos um pouco aqui, como opera a lógica ocidental cartesiana e como ela se difere da perspectiva originária ante a paisagem. Isto, pois quando Kolata (2004, p. 98) escreve que a visão Aymara difere bastante da perspectiva ocidental, ele está falando dele: *“interact with these raw elements of nature in ways significantly different from our own”*. Essa percepção “diferente da nossa” de Kolata, é importante aqui frisar, ele fala a partir de sua perspectiva branca e eurocentrada. Ou seja, ele está falando a partir de sua origem do Norte-Global²¹ oriundos de uma sociedade herdeira de

também em três principais esferas de dominação, a *colonialidade do poder*, a *colonialidade do saber* e a *colonialidade do ser*. A primeira se refere à dominação política, a segunda trata sobre a dominação epistêmica, e a terceira considera a dominação ontológica” (Silva, 2022).

²⁰ De acordo Rivera Casanovas (2018), em sua pesquisa sobre Teresa Gisbert (1926–2018), uma importante arquiteta, historiadora da arte e pesquisadora boliviana, Gisbert demonstrou como os elementos naturais, como a Cordilheira e o Titicaca ganham significados sagrados dentro do contexto cosmológico andino, do qual depois foram ressignificados durante o período colonial. A relação disso com a paisagem andina reforça a ideia de que estas, as montanhas e lagos, não são passivos, mas sim agências conformadas de acordo com as respectivas percepções ontológicas daqueles que com elas as observam e/ou relacionam a estas. Segundo Casanova (2018), Gisbert também sublinhou as discrepâncias ontológicas entre as cosmologias indígenas andinas e as visões coloniais e europeias, enfatizando a necessidade de compreender esses lugares a partir de seus significados locais, do qual podemos compreender que esta atitude transcende, assim, uma leitura puramente ocidental e cartesiana.

²¹ O Norte Global engloba países do Ocidente Coletivo em suas zonas de influência desde o pós-segunda guerra mundial. Em contraparte, o Sul Global, engloba as regiões da América Latina, Ásia, África e Oceania, conceitua o delinear da distinção geopolítica e socioeconômica em relação aos países do hemisfério Norte, o Norte Global. Originado das discussões sobre

uma lógica cartesiana com dificuldade em reconhecer as forças espirituais que integram a paisagem andina.

Este presente autor que a vós escreve, por sua vez, escreve a partir de sua perspectiva latino-americana mestiça²², o que torna singular essa percepção sobre a paisagem, diferindo-o assim de um branco ocidental. A perspectiva de um latino-americano mestiço daria um capítulo sobre as consequentes problematizações sobre o dilema que o mesmo vive, uma vez que vive na periferia da capital, sem possuir os privilégios da metrópole, mas lhe foi extirpado de sua raiz ancestral a ponto de perder sua identidade originária. Um sujeito descolado, sem lugar no mundo, que lhe foi feito branco, mesmo não sendo.

Entretanto, ao reconhecer em si as dinâmicas históricas do capital e ao tomar partido ante as teorias decoloniais²³, indo em direção ao reencontro de si, em uma incessante busca de uma ontologia integrativa originária do cosmos. Reconheço-me, no caso de minha perspectiva, enquanto sujeito mestiço que compreende a necessidade de encontrar-se nessa ontologia originária, seja andina ou indígena brasileira. Só de simplesmente colocar-se à disposição disso, desse movimento e argumento aqui, fará com que este sujeito viva a paisagem andina com outros sentidos. Por mais que possua equívocos ante a perspectiva indígena, o movimento interno em uma busca pela mudança ontológica dentro de

colonialismo e desenvolvimento econômico, o termo ganhou destaque com intelectuais como Antonio Gramsci e economistas como Raúl Prebisch. Ele descreve a situação sobre as consequências históricas do colonialismo, neoimperialismo e desigualdades persistentes no comércio internacional e na distribuição de recursos. A evolução contemporânea do conceito inclui uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder pós-colonial e uma articulação da região do "Sul" como um centro de produção intelectual e resistência (Dados, 2012).

²² Não me considero etnicamente branco, pelo fato de que sendo descendente tanto de Italiano vindos de Vêneto, como de indígenas Puris oriundos do campo das vertentes de Minas Gerais, me considero assim, um Latino-americano de pele branca-mestiço. Uma vez que parte de meus ancestrais veio de barco, enquanto outra parte já estava aqui antes da chegada de Colombo. Os brancos-mestiços como eu estão permeados por camadas onde coexistem privilégio e subalternização. Em redes complexas e ao mesmo tempo fluídas que dependem do lugar em que se está ou do papel social que se atua, para se ter privilégio ou não. Entretanto, por reconhecer minha etnicidade não como branco ocidental, minha percepção sobre a paisagem andina será evidentemente diferente de um branco europeu, ou de um branco-mestiço que tenha a pretensão de se esbranquiçar e querer se parecer com um branco ocidental. Este presente autor não possui a pretensão de ser branco, uma vez que reconhece em si suas raízes indígenas, por mais que tenham sido violentadas e apagadas, mas não tão completamente apagadas assim, pelo colonialismo.

²³ A decolonialidade surge como arcabouço teórico-conceitual que se popularizou com o Grupo de estudos acadêmicos sobre modernidade/colonialidade, surgido na década de 1990, onde seus membros propuseram uma crítica radical à colonialidade do poder, do saber e do ser. A decolonialidade surge então como uma resposta epistêmica, teórica e política ao colonialismo e visa atuar no mundo de forma a superar a lógica colonial que persiste nas estruturas globais, mesmo após o fim formal das administrações coloniais (Ballestrin, 2013).

si, posso afirmar que só isso já é suficiente para alterar o modo de se compreender a paisagem.

Figura 19 - Templo de Kalasasaya, Bolívia



Fonte: Pelegrin-RAM, 5 de julho de 2009. Licença: C.C. 4.0 via Wikimedia Commons.

No que se refere à questão de como compreender a paisagem, Ingold (2011) nos auxilia enquanto fundamento teórico para a descrição da mesma. Para expressar-se sobre a paisagem, segundo nosso autor Britânico, é necessário descrever ao invés de cartesianamente analisá-la. Nesta descrição da paisagem aqui indicada, o vento frio em fevereiro, presenciando uma oferenda a *Pachamama* no topo da pirâmide de *Akapana* em *Tiwanaku*, essa vivência é impossível de ser analiticamente aqui expressada. A polissemia de sensações físicas, a singularidade de compartilhar o Tempo/Espaço com os demais no encerramento de um encontro de saberes, tudo isso compõe as vivências que experimentei junto a paisagem andina. Nesses sentidos, a imagética me transporta para aquela paisagem de forma única, lastimosamente impossível de ser completamente compartilhada. Ao menos, almejada dentro deste trabalho.

3.3 A cordilheira sagrada e o lago sagrado: paisagem na longa duração

A interconexão ontológica entre humanos Andinos e elementos não humanos dentro da paisagem sagrada dos Aimará hoje, assim como dos *Tiwanaku* ontem, possuem em si uma razão fundamental. Razão essa detentora de sua própria experiência vivencial, imersa na compreensão do Espaço/Tempo como entidades complementares. Vivência essa, por sua vez, expressa nas práticas de rituais, cerimônias, oferendas e temas afins, que reforçam a ideia de que a paisagem não é passiva, mas sim um espaço interativo. Interpenetrados pelo povo *Tiwanaku* ontem, hoje os Aimará e a ontologia andina como um todo, se relacionam com forças espirituais da paisagem, evidentemente, cada cultura ao seu modo. Kolata é assertivo ao expressar o trecho seguir, sobre os Aimará e sua relação com estas forças:

The Aymara see the possibility of humans and the natural world in a relationship of mutual transformation (mountains are kin and have individual humanlike personalities; humans can turn into mountain deities). They see the visible, material world interpenetrated by animating spiritual forces with which they have intimate relations (Kolata, 2004, p. 98).

A sacralidade da paisagem pode e deve ser compreendida como uma teia de inter-relações que ressoam com a visão cosmológica dos andes destacando a importância de cada elemento na construção do sagrado. Essa conexão entre a paisagem, tanto para os *Tiwanakotas* ontem quanto para o Aimará hoje e por mais que possamos problematizar se há uma continuidade, ambos compartilham a ontologia andina de uma relação intrínseca e perene sobre a paisagem. Nela, segundo Kolata (2004, p. 99): *“In the Aymara world, the past is palpable in the present. The mental landscape of the Aymara, their philosophical principles, and their social behavior, were all shaped by the cultural heritage of Tiwanaku”*. Assim, o passado e o presente se entrelaçam, formando uma continuidade cultural que transcende gerações e materializa-se na vivência cotidiana e espiritual dos Aimará. Essa conexão viva entre temporalidades reflete a resiliência de uma cosmologia que enxerga a paisagem sagrada como um agente ativo na formação das identidades e práticas culturais.

Figura 20 - Oferenda a *Pachamama* no topo da Pirâmide de Akapana - Tiwanaku



Fonte: O Autor (fevereiro de 2024).

Dito isso, nos atentaremos aqui na descrição do Tempo e do Espaço envolto a *Tiwanaku*, dentro do espaço que compõe a cordilheira dos Andes e o redor do lago Titicaca, junto a sua transformação ante a temporalidade. Temporalidade tal que podemos assim perceber seus efeitos do passado no presente de agora. O fio do tear daqueles que construíram a monumentalidade que hoje é ruína, andaram pelas mesmas montanhas sagradas da Cordilheira andina que hoje os Aimará andam e por ela relacionaram-se a partir das interações da materialidade.

Figura 21 - Cerimônia Aimará em Tiwanaku



Fonte: Ernestina Cortés Albor - Revilla, González (2018, p.18).

As linhas da materialidade que relacionam o Lago Sagrado junto às Montanhas Sagradas presenciaram os grandes feitos e as oferendas daqueles humanos *Tiwanakotas*, assim como hoje presenciam os efeitos do Tempo sob suas ruínas neste agora. E a partir destes seus efeitos vistos em nosso agora, podemos compreender as primeiras ocupações humanas nessa paisagem, para assim traçar uma trajetória de longa duração associada a cosmologia andina.

Cosmologia essa cujo passado é cíclico, está em movimento espiralado do Tempo/Espaço, e é preciso mirar aquilo que tangencia *Tiwanaku* nessa longa duração. Isso nos leva a compreender que ali viveram povos que coexistiram na bacia do Lago Titicaca e aos pés da Cordilheira dos Andes, e que esta bacia e a Cordilheira foram testemunhas do ciclo de longínquo das civilizações que ali habitaram. A Cordilheira foi a fonte de matéria prima, por meio da argila, que possibilitou aos ceramistas daquelas civilizações produzirem seus vasos cerimoniais. O Lago e a Cordilheira foram testemunhas do início²⁴, do auge e do

²⁴ As cerâmicas produzidas no altiplano andino podem ser compreendidas como extensões da própria cordilheira, dado que a argila, sua matéria-prima, é retirada diretamente das montanhas, uma vez que: "*Claramente, las comunidades de alfareros conocen los recursos de su entorno, y saben cuáles son las mejores fuentes de arcilla, por lo que suelen identificar más de una fuente con propiedades y calidades distintas. Si bien la fuente de aprovisionamiento se sitúa, según Arnold (1994), a una distancia no mayor a 7 km, otras revisiones sugieren que esta distancia*

declínio das diversas culturas as quais para estes foram a fonte de vida no Tempo/Espaço *Pacha*.

Deste modo, embasados na cosmologia originária de *Pacha*, concomitante à perspectiva de Ingold (2011), intentamos compreender a paisagem a partir da perspectiva da materialidade do Lago Titicaca e da Cordilheira dos Andes, recontando o início, o auge e o declínio da cultura *Tiwanaku* dentro do centro-sul Andino. Nessa perspectiva, podemos entender a trajetória de vida e o agenciamento do vaso cerimonial *kero* aqui pesquisado, uma vez que é sumamente importante reconhecer que sua argila é oriunda da Cordilheira dos Andes e sua água, que consolidou o barro, provindo da água do degelo montanhoso que depois desemboca no lago Titicaca. Lago onde as cerimônias feitas pela cultura *Tiwanaku* utilizaram-se das águas do degelo da Cordilheira para fazerem suas bebidas, que usavam vasos *kero* como suporte.

A polissemia de significados que se entrelaçam dentre a paisagem sagrada dos Andes e do lago Titicaca emergem onde o Tempo/Espaço se manifesta como uma entidade viva. Entrelaçam em movimento espiralado, do qual ecoa tanto em práticas ritualísticas Aimará, como em objetos da cultura material de *Tiwanaku*. Em uma teia de inter-relacional entre o passado já tecido, em um presente efêmero, e diante de um futuro como um fio que ainda não foi fiado. Fiação essa sustentada pela herança ancestral, onde essa forma de pensar nos leva a uma perspectiva ontológica prática e reflexiva, que enfatiza a seriedade em construir um legado, um futuro sólido. Na busca de corrigir o passado colonial através do presente envolvido pela mudança ontológica, que se absorve da paisagem como perspectiva da descrição da mesma.

Ao atribuir *Pacha* à paisagem, como a Cordilheira e o Lago, neste presente trabalho acadêmico, é possível lançar-se nessa descrição de longa duração. A paisagem é o denominador comum, a testemunha. Em uma inter-relação entre o passado e o presente, entre o humano e o não humano, refletindo a continuidade de uma cosmologia andina que enxerga na paisagem não apenas um cenário, mas um agente imerso em sua materialidade. E, portanto, ao

puede ser mayor (Druc, 1996). Aún más, en ocasiones el barro puede obtenerse por intercambio. En los Andes, existe mucha afiliación de la comunidad con sus fuentes de arcilla, usualmente fuentes comunitarias” (Criaes, 2014). Essa argila é, portanto, um molde, uma forma gerada por mãos humanas que modelam a terra oriunda das montanhas.

imbuirmos desta compreensão de agenciamento, podemos então começar a traçar a trajetória de vida do vaso cerimonial *kero*.

3.4 As primeiras ocupações humanas

Nesta composição de montanha e de um grande lago navegável é que se forma uma primeira compreensão da composição das imagens que remontam a paisagem andina do centro-sul andino. Agora com a paisagem já brevemente descrita, bem como uma introdução a Cordilheira dos Andes, frisamos também a importância do lago Titicaca para o desenvolvimento da vida humana naquela região lacustre. É o momento de darmos continuidade a história humana habitando aquele lugar. Dessa maneira, procuro argumentar aqui a importância biológica e geológica do lago Titicaca para o desenvolvimento da vida ao seu entorno, transforma-se a partir da domesticação animal e vegetal pelo humano.

Depois da domesticação vegetal, tecnologias agrícolas permitiram o florescimento de sociedades complexas com uma divisão social do trabalho bem-marcada (Young-Sanchez, 2004), podemos traçar uma continuidade histórica na qual os primeiros humanos eram caçadores e coletoras e, adiante, como estes se desenvolveram para comunidades agropastoris sedentárias. Utilizavam-se de tecnologias agrícolas que permitiram essa transformação, as quais são as mesmas que permitiram a sociedade *Tiwanakota* desenvolver-se a tal modo que se transformaram em um centro político e de peregrinação cerimonial em seu auge. Tendo em mente que as cronologias do assentamento andino produziram muitos debates, Morales (2019) nos ajuda a entender cronologicamente essa transição das populações humanas na região dos Andes, segundo ele:

Los arqueólogos que investigan la sociedades prehispanicas em los Andes Centrales y Mesoamérica, han asumido este tema dentro del surgimento de las sociedades complejas, que cronológicamente, comprende el Período Precerámico Final o Formativo Inicial (3000-1800 a.C.) y el Periodo Formativo Temprano (1200-800 a.C.), considerando que estos aspectos Sociales quedan plasmados em la cultura material, sean estos, arquitectura, iconografía, patrones funerarios u otras manifestaciones que materializan las acciones humanas, (...) (Morales, 2019, p. 205).

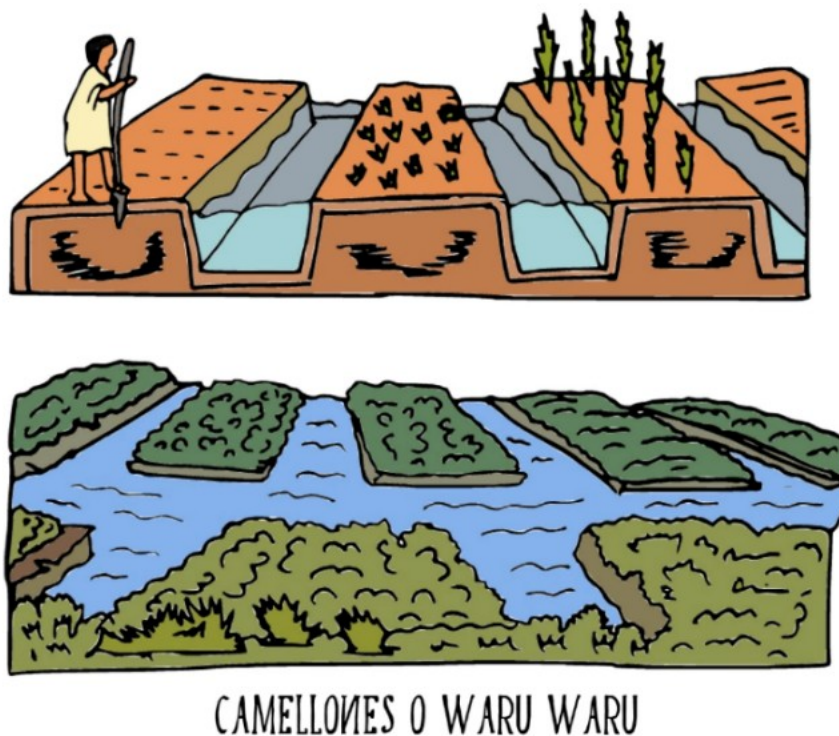
Segundo Young-Sanchez (2004), por volta do ano 1300-500 a.C., a adaptação humana no Centro-Sul Andino desenvolveu-se a partir de uma nova

tecnologia que alterou drasticamente, para melhor, a promoção da vida humana naquele lugar. Ao entorno do lago Titicaca, criaram uma técnica de cultivo que consiste em criar grande número de sulcos, fendas, das quais denominam-se de *camellones* ou *waru waru* (Protzen, 2016, p. 33), onde artificialmente a plantação é separada por canais de água. Essa técnica mitiga as geadas noturnas durante o plantio e ao mesmo tempo absorve a radiação do calor solar durante o dia, assim gradualmente emite o calor durante as noites frias, fornecendo uma forma de isolamento térmico que protege as plantações de ondas de frio (Young-Sanchez, 2004, p. 13). Com isso, o excedente agrícola é o que permite o desenvolvimento de grandes cidades, estratificação social, trabalhadores especializados, ou seja, uma divisão social do trabalho complexa.

A vocação agrícola dessas primeiras sociedades humanas no entorno do lago Titicaca, historicamente, sustentou uma grande densidade populacional. Essa dinâmica, contudo, sofreu transformações significativas ao longo do tempo, incluindo as reconfigurações territoriais promovidas pelo Império Inca. Políticas como o deslocamento de povos promovidas pelos Incas, como os Mitmaqkuna, alteraram a organização populacional da região (Lorandi de Gieco, 1983). Com a chegada dos invasores espanhóis, liderados por figuras como Francisco e Gonzalo Pizarro, novas mudanças ocorreram sobretudo devido à transição de uma economia agropastoril para uma economia mineradora (Huanca, 2011, p. 114). Além disso, as epidemias introduzidas pelos europeus, como a de varíola em 1579, intensificaram o declínio populacional. Segundo Huanca (2011):

El área circun-lacustre historicamente há sido de la más alta densidad demográfica, lo que obligó manejar las tierras de cultivo y aumentar la frontera agrícola hasta las cumbres de las montañas, para evitar la erosión edáfica, mediante los camellones o waru warus, para desafiar la sequía y las inundaciones, desde 1,300 años a.C. y abandonada desde el siglo XVI (Huanca, 2011, p. 114).

Figura 22 – Camellones ou Waru Waru



Fonte: vídeo “A cultura Tiahuanaco em 9 minutos de Proyecto Panaca” (2022).

Assim, para encerrar esse tópico sobre as primeiras ocupações humanas ao entorno do lago Titicaca dentro do panorama andino, vale frisar para o leitor a importância desta região lacustre para a agricultura em grande altitude. Acrescido a ela, destaca-se também a relevância do desenvolvimento tecnológico que os *waru warus* permitiu, demonstrando grande capacidade técnica para o plantio daquelas ancestrais sociedades andinas. Adiante, vamos descrever como que o povo de *Tiwanaku*, ao sul do Titicaca, aprendeu essa tecnologia com o povo de Púcara²⁵, ao norte do lago.

²⁵ Sobre a cultura Púcara, Mujica (2004) nos ajuda a entender, que esta cultura é: “La sociedad compleja más temprana de la cuenca norte del Titicaca fue la conocida hoy con el nombre de Pukara, que se desarrolló entre los años 250 a.C. y 380 d.C. El sitio tipo es el pueblo de Pucará, que se encuentra en el kilómetro 106 de la actual carretera que une la ciudad de Puno, a orillas del lago Titicaca, con la del Cusco, a 3,950 m de altitud. El sitio arqueológico abarca una extensión aproximada de 6 kilómetros cuadrados, área en donde se encuentran finas muestras de esculturas líticas, cerámica de magnífico acabado y de gran valor artístico, un asentamiento poblacional cuyas características señalan que estamos ante el primer asentamiento urbano del altiplano del Titicaca, todo esto asociado a un complejo ceremonial con arquitectura sumamente elaborada” (Mujica, 2004, p. 80).

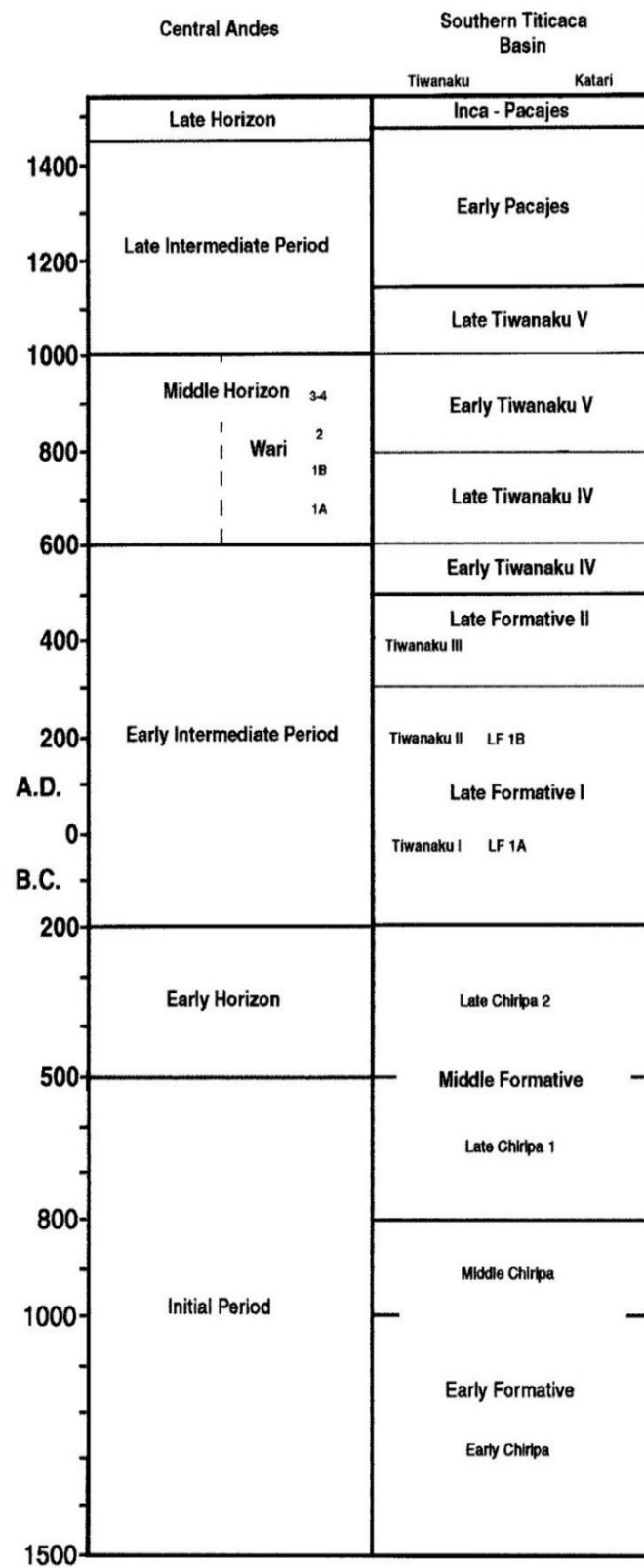
3.5 Cronologia de *Tiwanaku*

Antes de começarmos a falar da aldeia de *Tiwanaku*, é importante conhecer a cronologia de *Tiwanakota*, suas definições e temas afins. Desse modo, farei aqui uma breve descrição sobre as épocas históricas que acompanham *Tiwanaku*. Para isso, é preciso frisar que o primeiro trabalho conduzido com este objetivo a se tornar a mais assertiva nesta questão cronológica de dividir em fases ou épocas *Tiwanaku*, foi primeiramente proposto por W. Bennett (Bennett 1956 *apud* Quispe, 2009), que reconheceu quatro fases cerâmicas com base nas diferenças estilísticas e estratigrafias dos artefatos coletados em suas escavações.

Entretanto, essa sequência proposta por Bennett demonstrou-se possuir uma perspectiva por demasiada linear e posteriormente, Carlos Ponce Sanginés expandiu as categorias tipológicas criadas por Bennett ao observar as sequências cerâmicas, baseada nas observações estratigráficas das unidades escavadas no templo de *Kalasadaya* (Ponce, 1981; 1999 *apud* Quispe, 2009, p. 13). Essa sequência cerâmica e estratigráfica se abrange de tal modo a ressaltar os estágios de desenvolvimento e a continuidade cultural do estado *Tiwanakota*, separando-a em cinco épocas [da I à V] e três fases de desenvolvimento: Aldeão [épocas I e II], Urbano [época III e início da IV] e Imperial [época V] (Ponce, 1981; 1999 *apud* Quispe, 2009, p. 13).

Com essa divisão em cinco fases ou épocas, podemos compreendê-las dentro de um período temporal, são eles: Época I e II, desde o ano 400 a.C. a 100 d.C., Época III vai desde o ano 100 d.C. ao ano 400 d.C., a quarta Época, de 400 d.C. ao ano 800 d.C., e a quinta e última Época vai do ano 800 d.C. ao ano 1100 d.C (Berenguer, 2000).

Figura 23 - Cronologia Tiwanakota



Fonte: Janusek (2004).

3.6 O Início da sociedade *aldeana* de *Tiwanaku* (Época I e II)

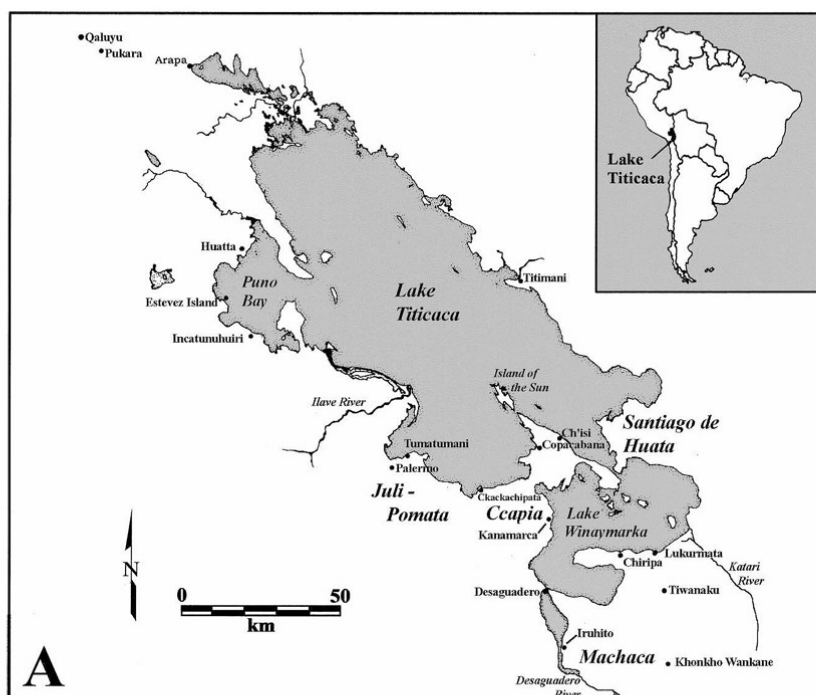
A definição em três fases históricas da cultura *Tiwanaku* demonstra a transição de uma sociedade agropastoril *aldeana* para uma sociedade urbana e depois imperial de vocação espiritual/cerimonialista. Segundo Berenguer (2000), a duas primeiras épocas *Tiwanaku* I e II, fase *aldeana*, a sociedade *Tiwanakota* absorveu muita das culturas vizinhas que ali habitavam o entorno do lago Titicaca, dos quais:

[...] los habitantes de Tiwanaku heredaron diversas tecnologías, instituciones y formas simbólicas. Al cabo de los primeros 500 años, los Tiwanakotas lograron situar al sitio como el más importante asentamiento de la mitad sur del Titikaka. Organizados en un pequeño Señorío, absorbieron a las culturas Wankarani y Chiripa, y rivalizaron por un tiempo con el Señorío de Pukara, que a la sazón dominaba la mitad norte del lago. Una época más lluviosa que la actual, que duraría cerca de 1000 años, marcaría el surgimiento, auge y ocaso de esta nueva civilización (Berenguer, 2000, p. 5).

Podemos entender o papel fundamental na transição das primeiras populações humanas de caçadores-coletores para sociedades agropastoris sedentárias, que mais tarde se tornaram as culturas *Chiripa* e a cultura Púcara. E estas, por sua vez, se tornaram mais adiante as primeiras sociedades complexas do entorno lacustre e, como veremos a seguir, influenciaram grandemente *Tiwanaku*.

Tiwanaku, enquanto herdara o legado cultural destes dois povos ancestrais citados e tantas outras culturas não referenciadas nesta dissertação, nosso povo aqui pesquisado integrou simbolismos espirituais e sociais andinos que seriam a base de sua identidade. Deste modo, ao início de sua época primeira e segunda, que marcam sua fase *aldeana*, seu alicerce é oriundo de uma cosmologia fruto da base da espiritualidade andina. Espiritualidade essa que reconhece a vida das montanhas sagradas da cordilheira assim como a do Titicaca, o lago sagrado, e forja as estruturas que permitiram *Tiwanaku* se tornar a civilização que se tornou.

Figura 24 - Bacia do lago Titicaca



Fonte: Janusek (2004).

3.7 Cultura Chiripa

A cultura *Chiripa* desenvolveu a partir do lado sul do lago Titicaca por volta do ano 1500 a.C. a 250 a.C. (Arias, 2023), do qual estas datas sintetizam três períodos históricos dessa cultura, que são: *Chiripa Temprano*, *Medio* y *Tardío*. Eles representam a formação de uma das primeiras sociedades complexas do altiplano andino. Sua influência sobre a cultura *Tiwanaku* é visível pois estes deixaram como legado a religiosidade, hábitos cerimoniais e afins (Roddick, 2002, Stanish, 2003). Esse legado demonstrou que foram, em grande parte, significativamente uma tradição religiosa da região sul do Lago Titicaca que serviu como um centro sagrado por centenas de anos antes do desenvolvimento mais centralizado comparados com Púcara e *Tiwanaku* (Roddick, 2002, p. 4). Nas palavras de Couture (2004):

(...) similar architectural complexes at Much older sites Around Lake Titicaca – such as Chiripa on the Nearby Taraco Peninsula – suggest that Tiwanakus diagnostic architectural tradition derives from and reflects preexisting and broadly similar cosmological and religious beliefs shared throughout the Titicaca Basin. In using older forms, the builders of the Kalassaya Platform and the Semi-Subterranean Temple were explicitly linking Tiwanaku to more distant past (Couture, 2004, p. 128).

É importante frisar que enquanto a cultura *Chiripa* exercia sua influência a *Tiwanaku*, essa relação não se caracteriza como uma continuidade direta (Arias, 2023, Stanish, 2003, Roddick, 2002). Janusek (2004), nos ajuda a entender que anteriormente pensava-se que *Tiwanaku* se desenvolveram diretamente da cultura *Chiripa* mas que, *a posteriori*, as escavações revelaram cerâmicas distintas associadas aos estágios iniciais de *Tiwanaku* I e II. À vista disso, foi Ponce (*apud* Janusek, 2004) quem sugeriu que a cerâmica de *Tiwanaku* I estava relacionada com o estilo Kalasasaya, enquanto a cerâmica de *Tiwanaku* III está relacionada com estilo Qeya, em sua fase urbana.

Objetivamos aqui enfatizar a relação da histórica de *Tiwanaku* com sua produção ceramista e seus antecedentes, uma vez que a intenção desta pesquisa é descrever a história de vida de um vaso cerimonial desta mesma cultura. Para isso, nessa trajetória histórica, buscaremos intercalar informações importantes consideradas marcadores temporais *Tiwanakotas*, assim como informações ligadas à sua produção ceramista.

Nesse sentido, Andrew Roddick ainda contribui a este trabalho quando traz a informação de que a cerâmica sob o engobe vermelho pode ter sido também uma certa influência herdada da cultura *Chiripa*. Nas palavras de Roddick (2002):

The development of the Chiripa platform mounds and enclosures were some of the earliest in the South-Central Andes, but the architectural style did not fade away, as the cream-on-red pottery did. Bandy has demonstrated that these forms of architecture are found in abundance later in the Formative sequence on the Taraco Peninsula (Bandy, 2001 apud Roddick, 2003, p. 45, grifo nosso).

Dentro da produção ceramista de *Tiwanaku*, em seus primórdios, o estilo cerâmico da primeira fase de *Tiwanaku* I, *Kalasasaya*, é fruto de uma mistura que demonstra influências regionais e ao mesmo tempo transformações locais durante as fases iniciais do desenvolvimento de *Tiwanaku* como centro cultural e político, não antecedendo o ano de 300 a.C. (Stanish, 2003, p. 138). Stanish (2003) explica como a cerâmica do estilo *Kalasasaya* é caracterizada por vasos incisados nas cores vermelha e amarela, com designs representativos, características que demonstram certas afinidades estilísticas com as cerâmicas Púcara, porém, se diferem a ponto de serem uma tradição diferente. Desse modo:

The red-yellow incised pottery with representational designs is stylistically related to Pucara and would be more or less consistent with this late date. The designs, on the other hand, deviate enough from styles from the Pucara heartland to make them a distinct tradition (Stanish, 2003, p. 138).

O importante aqui é destacar a influência da cultura Púcara sobre a cultura *Tiwanaku*, onde se fundiram com tradições locais de modo a criar um estilo e estética próprios. Do mesmo modo, Stanish (2003) auxilia a entender como as cerâmicas *Chiripa* influenciaram essa mesma dinâmica cultural, de intercâmbio das tecnologias adornos da produção ceramista andina, durante o Período Formativo Superior, do qual datam entre ~300 a.C. a 100 a.C. Essas cerâmicas refletem transições sociais e políticas que prepararam o terreno para o estilo *Kalასasaya* de *Tiwanaku* I, que subsequentemente incorporou influências de *Chiripa*, *Pucara*.

Junto à produção ceramista está a influência dos *Chiripas* a *Tiwanaku* no tangente à construção dos montes escalonados, que mais tarde seriam chamados de pirâmide de *Kalასasaya*. Roddick (2002) nos ajuda a entender isso em seu trabalho com informações relativas à influência *Chiripa* sob a monumentalidade *Tiwanakota*, ao relatar suas formas fortemente inspiradas quando afirma:

The forms are also present at the urban center of Tiwanaku: The Putuni Platform (Couture, 2002), the Kalassassaya and the semi-subterranean temple, and a recently mapped structure almost identical in form to the Chiripa structures (Vranich 2001 apud Roddick, 2002, p. 45).

Dessa maneira, é possível, ao menos um pouco, compreender a relação entre *Chiripa* e *Tiwanaku* a partir de uma perspectiva que revela uma rede complexa de interações e influências herdadas, onde práticas ceramistas, arquitetônicas e cerimoniais foram o legado dos *Chiripas* ao povo *Tiwanakota*. Nesta teia complexa de influências mútuas e coexistência ao redor do lago Titicaca, é importante aqui frisarmos para o leitor um pouco como se dá cronologicamente suas existências. Enquanto a cultura *Chiripa* ao sul, assim como a *Pucara* ao norte do lago Titicaca, coexistiram por vários séculos, mais ou menos entre 800 a.C.-100 d.C., *Chiripa* teve um papel precursor no

desenvolvimento cerimonial andino, enquanto *Pucara* foi expoente no desenvolvimento de tecnologias agrícolas que influenciariam *Tiwanaku*.

Chiripa contribuiu para a formação das bases arquitetônicas e cerimoniais de *Tiwanaku* e *Pucara* desempenhou um papel crucial no fornecimento de tecnologias como os *waru waru* e no desenvolvimento de um estilo artístico que ecoa nas fases iniciais de *Tiwanaku*. Além disso, a relação entre estas culturas demonstra como *Tiwanaku* pode ser tida como herdeira de um legado que sintetiza elementos de tradições regionais lacustres ao Titicaca, naquilo que a *posteriori* possibilitaria *Tiwanaku* a se tornar o grande centro cerimonial e político que se tornou.

3.8 Cultura *Pucara*

A cultura *Pucara* (250 a.C. a 380 d.C), segundo Mujica (2004, p. 80), com a tecnologia agrícola *waru waru* ou *camellones*, influenciou a cultura *Tiwanaku*, que herdou tal tecnologia. Essa herança foi crucial para o período inicial de seu desenvolvimento agrícola. E justamente neste período inicial havia grande quantidade de chuvas e umidade, o que favoreceu a prática agrícola como um todo, sendo a fertilidade das terras um grande fator que aumentou a produtividade de *Tiwanaku* no período *aldeano* (Berenguer, 2000).

A cultura *Pucara* desempenhou um papel considerável em influenciar a cultura *Tiwanaku*, uma vez que foi “*la primera sociedad compleja de la región, y en las transformaciones humanas en el manejo del suelo y el agua que posibilitaron tal desarrollo*” (Mujica, 2004, p. 79). *Pucara* ao norte, *Tiwanaku* ao sul do lago Titicaca, ambas mantiveram por um certo tempo uma relação de rivalidade (Berenguer, 2000, p.5). A relação de *Tiwanaku* ao sul com os *Pucara* ao norte vai para além da herança tecnológica agrícola e de certa rivalidade, alcança também outras áreas da vida social, tal como a parafernália religiosa como diz Chávez (2004, p. 81), “*Tiwanaku’s religious parafernália includes modified versions of Pucara burners*”. Essa dinâmica de interação e troca reflete uma complexa rede de influências culturais e tecnológicas que moldaram aspectos fundamentais das duas sociedades.

Figura 25 - *Camellones* reconstruídos

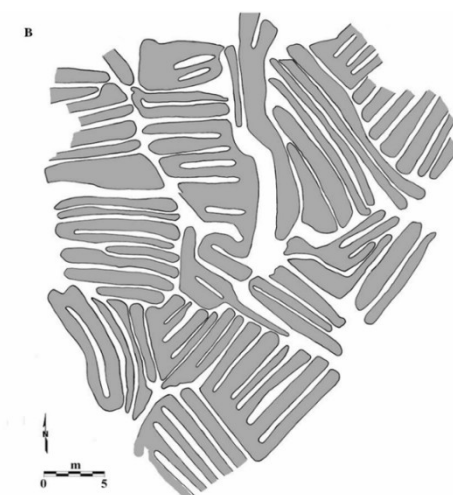


Fonte: Young Sánchez (2004).

Entre essas influências mútuas destaca-se a produção de cerâmica, que evidencia a interpenetração estilística e temporal entre as culturas *Tiwanaku* e *Pucara*. Sobre produção de cerâmica, nessa relação de troca de conhecimentos ceramistas entre *Tiwanaku* e *Pucara*, Mujica (2004) nos descreve que:

Se encontró un lote de piezas de cerámica muy importantes ya que en él 'se halla la evidencia física de una asociación entre la cerámica más temprana de Tiwanaku y rasgos del estilo Pukara, con lo cual queda definitivamente claro que la cultura Pukara es anterior, en su conjunto, a la cultura Tiwanaku y obviamente antecedente' (Lumbreras, 1974 apud Mujica, 2004, p. 82).

Figura 26 - Mapa de como eram os *Camellones*



Fonte: Janusek (2004).

Hastorf (2008) nos ajuda a entender a relação entre *Tiwanaku* e *Pucara*, pois quando o povo *Tiwanakota* ao sul do Titicaca começou a construir edifícios cerimoniais mais elaborados, tais como o templo semisubterrâneo de cabeças clavadas, havia ali uma possível competição em suas monumentalidades. Isto, pois a capacidade de *Tiwanaku* de incorporar a monumentalidade em seus templos contribuiu para sua ascensão ante ao declínio *Pucara*. Assim, houve uma rivalidade por um tempo, junto a sincronia de ascensão *Tiwanakota* que levou ao declínio *Pucara* (Stanish, 2003, p. 157).

Quanto ao declínio do senhorio *Pucara* ocorrido antes da expansão *Tiwanakota*, este colapso por sua vez ajudou no crescimento da zona de influência deste último. Quando a cultura *Pucara* enfrentou seu colapso, este diminuiu sua produção de cerâmica e de monólitos e encarou uma dispersão populacional, enquanto *Tiwanaku* iniciou sua política de expansão de sua zona de influência. A partir dessas relações, segundo Stanish (2003):

There was clearly a cessation of Pucara pottery and stela production, and major building at the site of Pucara slowed or halted at this time. Systematic settlement data are not available, but limited reconnaissance suggests that there was a dispersal of settlement, and not a population abandonment (...). In short, the collapse of Pucara does not appear to have been a demographic one but a collapse of the elite political economy that had previously been able to mobilize labor for commodity production and architectural works (Stanish, 2003, p.157).

Ante ao colapso político/econômico da elite *Pucara*, os habitantes de *Tiwanaku* intensificaram suas formas cerimoniais civis. Tal como a construção uma montanha artificial vista no monte escalonado de *Akapana* (Hastorf 2008, p. 555), que contemporaneamente viria a ser chamada pirâmide por Ponce²⁶ (Stanish, Vranich, 2013, p. 5).

Porém, após o colapso da civilização *Púcara*, pesquisadores tais como Chávez (1988 *apud* Stanish, 2003) sugerem que deslocamentos populacionais ocorreram em direção a área de *Tiwanaku*. Ao levantar essa hipótese migratória,

²⁶ *"Instead of containing objective data, Ponce's publications were for the most part a forceful discourse on the despotic and coercive power of Tiwanaku. (...) Tiwanaku was now an empire like that of the Aztecs and the Egyptians and accordingly needed a pyramid in the center of the site. (...). With a terminological sleight of hand, the suffix pyramid was added and repeated in all publications (books, newspapers, pamphlets) until it became inconceivable to say 'Akapana' without adding 'pyramid'" (Stanish; Vranich, 2013, p. 5).*

surge o indicativo de uma zona de influência mútua andina como um todo, onde não é uma continuidade cultural direta, mas zonas que se intercalam e se influenciam, sem estabelecer uma hierarquia ou continuidade. Como no caso da influência artística na produção ceramista, pois são observadas semelhanças estilísticas entre as práticas de *Pucara* e de *Tiwanaku* (Stanish, 2003). Sobre a relação entre *Pucara* e *Tiwanaku*, no sentido do colapso da primeira e da expansão da segunda, nas palavras de Stanish (2003, p. 157):

The data suggest strongly that Tiwanaku did not expand outside its core territory until at least the sixth or even seventh century a.d., and maybe even later. Likewise, the data from Pucara suggest that it collapsed as a regional polity around the third century a.d. Given present data, it appears that Pucara collapsed well before the emergence of Tiwanaku as an expansive polity. This collapse would have occurred around a.d. 200, fully four hundred years prior to Tiwanaku expansion to the north (Stanish, 2003, p. 157).

Outras culturas também influenciaram *Tiwanaku* para além do *Pucara*, como a cultura *Chiripa*, da qual já falamos anteriormente. Porém, o mais importante é frisar que ambas, tanto do *Pucara* quanto os *Chiripa*, não podem ser encaradas como antecessores diretos de *Tiwanaku*, mas sim como grandes influenciadores. Imersos em um contexto cultural comum, essa cultura compartilha a mesma cosmologia ante a paisagem andina como um todo, compartilha uma espiritualidade ante as montanhas.

3.9 Tradição Yaya-Mama e os templos semisubterrâneo

A fase *aldeana* de *Tiwanaku* é marcada pela profunda influência da cultura *Chiripa* sobre ela, uma vez que neste período sua monumentalidade começa a se iniciar através da construção do templo semisubterrâneo de cabeças clavadas, caracterizado por um muro adornado com 175 cabeças humanas esculpidas predominantemente em calcário (Berenguer, 2000, p. 11). Berenguer (2000) ainda compartilha a informação de que seu acesso se dá por uma escada de sete degraus cercada por robustos muros de contenção que configuram uma planta quase quadrada de 28 por 26 metros. Dessa maneira, tal estrutura é oriunda e demonstra a influência direta da cultura *Chiripa* sobre os *Tiwanaku*, uma vez que estes construíam templos semisubterrâneos em pátios afundados, onde neste pátio em sua posição de destaque, encontram-se monumentos que expressam a tradição monolítica espiritual *Yaya-Mama* (Mohr, 1987, p. 24). Ainda segundo

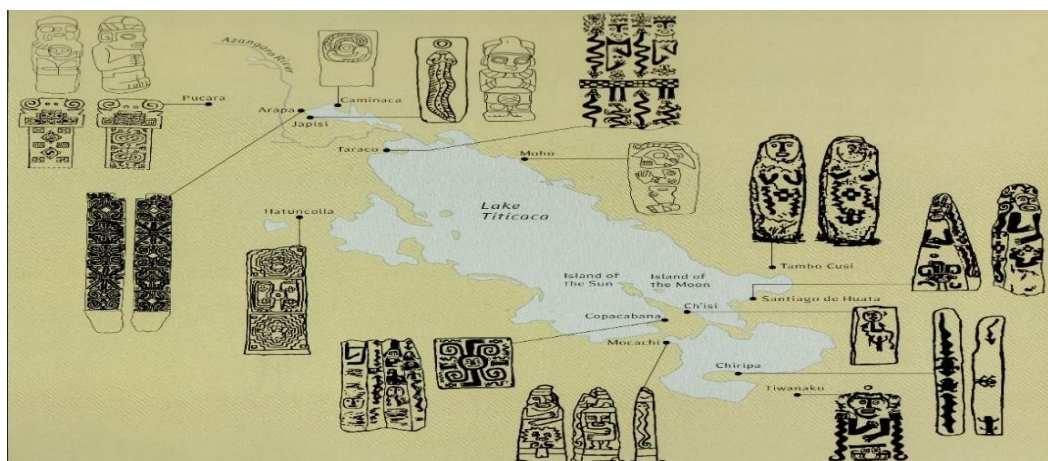
Mohr (1987), os *Chiripa* influenciaram significativamente parte importante da formação da tradição espiritual amplamente difundida ao redor do lago Titicaca, principalmente no tangente à cultura monolítica espiritual no que concerne às estelas *Yaya-Mama*.

Assim, a tradição *Yaya-Mama* é representante da unidade espiritual do entorno lacustre do Titicaca, uma vez que diferentes culturas possuem estes monolitos representados em seus respectivos centros cerimoniais. Segundo Chávez (2004, p.73), as estelas monolíticas *Yaya-Mama* possuem em sua representação visual figuras masculinas e femininas com faces opostas, dos quais sua tradição desenvolveu-se autonomamente. Essa tradição foi perpetuada tanto pelos *Tiwanaku* bem como pelos *Wari* e posteriormente também nos Incas (Chávez, 2004). Ainda de acordo com Chávez (2004), na língua Quéchuá, *Yaya* significa papai e *mama*, mamãe, sendo suas localizações distribuídas de modo aproximadamente equidistantes de uma à outra dentro de uma delimitação circundante ao lago Titicaca. Nas palavras de Chávez (2004):

Some Yaya-Mama temples were rebuilt and used over centuries, indicating that the sites retained their sacred character. The Semi-Subterranean Temple at Tiwanaku was likely originally built in Yaya-Mama times by people who used Kalasasaya-style pottery (ca. 300 B.C – A.D. 200). Subsequently rebuilt, the Semi-Subterranean Temple visible at Tiwanaku today probably dates about A.D 400 [...] (Chávez, 2004, p. 74).

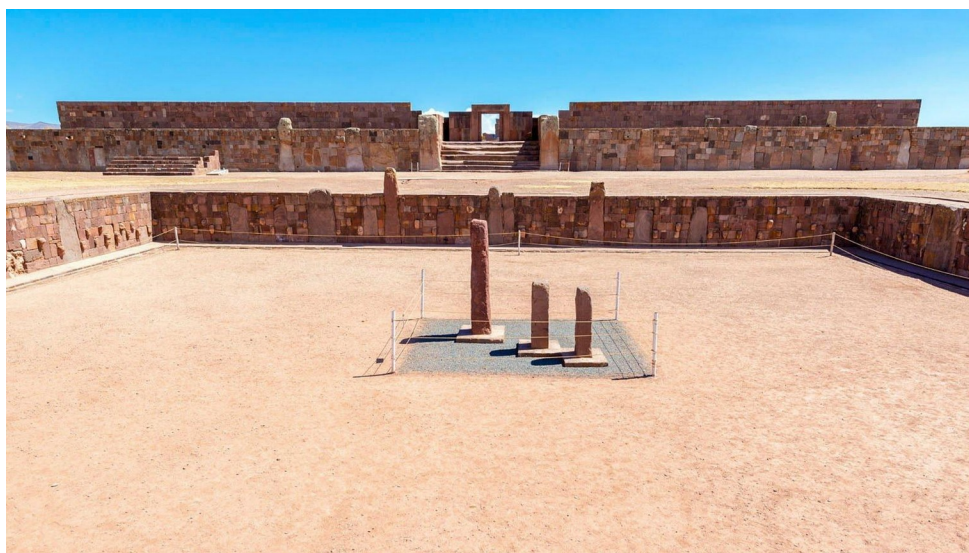
Diante desses dados, podemos compreender a datação aproximada do templo semisubterrâneo sendo datado dentre os anos 300 a.C. a 200 d.C., mas tomando a forma monumental com encontramos hoje, aproximadamente, do ano 400 d.C., que é marcadamente reconstruído na fase urbana de *Tiwanaku*.

Figura 27 - Yaya-Mama circundam Titicaca



Fonte: Young-Sanchez (2004).

Figura 28 - Templo semisubterrâneo



Fonte: Rodoluca, 23 de julho de 2002, C.C 3.0 via Wikimedia Commons.

A partir das informações coletadas com a presente pesquisa, podemos criar uma tabela que auxilie o leitor para ter um melhor entendimento cronológico e como se deu as influências entre os *Chiripa* e os Púcara sobre a cultura *Tiwanaku*, do qual que viria a surgir após as duas primeiras.

Tabela 1 - Períodos Históricos de *Chiripa*, Púcara e *Tiwanaku*

Período	<i>Chiripa</i> (Sul do Lago Titicaca)	<i>Pucara</i> (Norte do Lago Titicaca)	<i>Tiwanaku</i> (Sul do Lago Titicaca)
1500 a.C. – 250 a.C.	Desenvolvimento inicial da sociedade <i>Chiripa</i> ; deixou influências religiosas e arquitetônicas a <i>Tiwanaku</i> .		
250 a.C. – 380 d.C.	Declínio de <i>Chiripa</i> em (±) 250 a.C.; legado cultural transmitido a <i>Tiwanaku</i> .	Formação e consolidação da cultura Púcara; desenvolvimento dos <i>waru waru</i> e estilo artístico.	Fases iniciais de <i>Tiwanaku</i> (Épocas I e II); absorção de influências de <i>Chiripa</i> e Púcara.
380 d.C. – 400 d.C.		Declínio de Púcara.	Transição para a fase urbana (Época III).
400 d.C. – 800 d.C.			Fase urbana consolidada (Época IV).
800 d.C. – 1100 d.C.		Também não	Fase imperial de <i>Tiwanaku</i> (Época V).

Fonte: O autor (2024).

3.10 Para além dos *Pucara* e dos *Chiripas*

Para além dos *Pucara* e dos *Chiripas*, as trocas culturais e de bens afins de *Tiwanaku* não se limitam somente a este povo do norte e ao sul do lago Titicaca. Dentre outros povos vizinhos a *Tiwanaku*, a relação entre eles não somente era sobre questões comerciais que implicavam na interação, mas também questões de conflitos militares e alianças estratégicas ligadas ao controle de redes de comércio, cerimônias e festas competitivas (Stanish, 2003).

Para exemplificar melhor, Stanish (2003) nos ajuda a entender o que se passou dentro desse contexto político no ano 400 d.C. na emergência o estado urbano de *Tiwanaku*:

By a.d. 400 or so, dozens of polities of varying sizes and complexity existed in the region. Intense competition was the norm, as evidenced in iconography and other indices of conflict. This competition took many forms, including military conflict, strategic alliances, competitive feasting and ceremonialism, the co-option of exchange networks, and the intensification of economic production. It is no surprise that a state such as Tiwanaku developed out of this political context (Stanish, 2003, p.165).

Compreendendo as épocas I e II, a descrição até aqui feita das fases iniciais da aldeia de *Tiwanaku* demonstra o papel crucial que foi a interação com culturas vizinhas para a consolidação desta cultura no entorno lacustre. Seja na herança *Tiwanakota* ante a tecnologia agrícola dos *waru waru*, seja nas trocas cerâmicas e comerciais junto aos *Pucara*. A demonstração dessa dinâmica é necessária para demonstrar que é limitante descrever a história de *Tiwanaku* como uma entidade isolada, fechada em si e sem relação com as culturas vizinhas. Pelo contrário, é importante demonstrar essa relação de compartilhamento da cultura material.

Como descrito, há evidências que corroboram para o apontamento de que a transformação da sociedade *Tiwanakota* foi gradual, onde uma sociedade baseada em chefias locais e práticas agropastoris passou a se organizar de forma mais centralizada e complexa. Ao absorver e integrar símbolos, práticas e tecnologias de diversas culturas, *Tiwanaku* estabeleceram as fundações de uma civilização que posteriormente dominaria a paisagem sociopolítica do altiplano, consolidando-se como um centro espiritual e de poder.

3.11 Transição da época II e o início da fase urbana de Tiwanaku, época III

A transição entre as épocas II e III começa em torno do ano 100 d. C., representando um ponto importante na história de *Tiwanaku*, pois este povo começou a se tornar um grande centro cerimonial, expandindo sua zona de influência para o sul até onde o que hoje é o norte do Chile (Stanish, 2003; Hastorf, 2008). Neste contexto de emergência *Tiwanakota* e declínio da cultura *Pucara*, encontramos o final do período *aldeano* para a emergência da época III, ou a fase urbana de *Tiwanaku*. Segundo Hastorf (2008, p. 556), quando *Tiwanaku* consolidou sua zona de influência regional, durante os anos de 300 d.C.

Tal cultura andina presenciou a sua transformação de uma aldeia para um centro cerimonial e político, nos quais os novos edifícios cerimoniais não mais estariam movimentados em direção às montanhas e à lua, mas sim ao movimento do sol (comunicação pessoal de Leonardo Benetiz, 2005, *apud* Hastorf, 2008). Por volta do ano 300 d.C., *Tiwanaku* já havia se tornado um grande centro comercial e reorientando suas rotas comerciais, diferentemente

dos anos iniciais do seu período *aldeano* (Rivera 1991; Rodman 1992 *apud* Hastorf 2008).

Mais adiante, já no final da época *Tiwanaku* II em direção ao início da época III, aproximadamente no ano de 400 d.C., a cultura *Pucara* entra em processo de declínio e gradual transformação (Stanish, 2003, p. 197). Segundo Stanish (2003), após o colapso de *Pucara*, surgiu uma poliarquia autônoma na região norte do lago, a cultura *Huaña* tardia (600 d.C a 1100 d.C.), contemporânea a *Tiwanaku*. Sendo *Huaña* tardia um povoado autônomo que não exerceu grande influência regional, mas também por outro lado, não sofria subordinação de *Tiwanaku* ou de outros povos. A falta de controle direto por parte de *Tiwanaku* sobre essa área sugere que houve uma complexa dinâmica de interação e troca econômica entre os enclaves *Tiwanakotas* e essa poliarquia autônoma. Nas palavras de Stanish (2003):

The existence of a Pucara derived polity that existed between approximately a.d. 600 and 1100 and that was independent from Tiwanaku (or, for that matter, Wari to the north) is supported by settlement and ceramic data. It is hypothesized that Tiwanaku enclaves existed within or adjacent to autonomous polities and that some economic exchange was carried on between these polities, collectively referred to as the Late Huaña culture, and the Tiwanaku enclaves (Stanish, 2003, p.197).

A transição das eras de *Tiwanaku*, época II para época III, foi testemunhada pelas montanhas da Cordilheira dos Andes, dado que ela testemunhou as primeiras ocupações humanas, pois recebeu as oferendas dos andinos que ali habitavam, como ainda hoje recebem. Por exemplo, o ponto mais alto visível de *Tiwanaku* é o pico da montanha *Quimsachata*, que é testemunha das passagens das eras, dos horizontes temporais da vida andina que circundam o vale daquela região lacustre ao redor do Titicaca. O pico desta montanha *Quimsachata* possui associações simbólicas e espirituais para os *Tiwanakotas* (Reinhard, 1991 *apud* Kolata, 2004). Nesse sentido, Kolata (1996^a *apud* Kolata, 2004), nos ajuda a entender como a paisagem deste pico é importante para o povo *Tiwanakota* de ontem, e ainda dos Aimarás, pois continua sendo um local de peregrinação ritual entre os andinos contemporâneos. Nas palavras de Kolata:

We can infer with reasonable confidence that sacred expeditions to mountain huacas, so characteristic of Andean indigenous society past and present, were fundamental to religious and social practice among

people of Tiwanaku. Beyond daily acts of worship that occurred in the intimate confines of households, periodic pilgrimages to distant mountains to worship the life-creating and life-destroying forces of nature were surely one of the principal spiritual exercises undertaken by the people of Tiwanaku (Kolata, 2004, p. 102).

Feito estas observações ante a vida das montanhas que circundam os povos andinos dos quais recebem suas oferendas, das quais são testemunhas de longa duração, podemos a partir disso descrever a trajetória *Tiwanakota*. E este presente tópico marca a transição da época II para época III, do qual esse processo, iniciado por volta de 100 d.C., culminou no auge de sua monumentalidade e reorganização social por volta de 300-400 d.C.

No tópico adiante, veremos como o surgimento da monumentalidade impactou a vida de toda aquela região, pois *Tiwanaku* começa a materializar sua monumentalidade, sedimentando as bases daquilo que viria a se tornar seu império. Essas bases incluem a pirâmide de *Akapana* que, por sua vez, é um simulacro da montanha de *Quimsachata* (Kolata, 2004, p. 102). Assim, as montanhas andinas são testemunhas de sua espiritualidade, monumentalidade e de capacidade adaptação e inovação que definiu *Tiwanaku* como uma das culturas mais emblemáticas dos Andes Centrais.

Figura 29 - Vista de Kalasasaya para o monte Quimsachata



Fonte: O autor (2025).

3.12 Fase Urbana: auge da época III

Current archaeological data indicate that Tiwanaku was first settled in the century B.C and for several centuries functioned as a small agricultural community. Toward A.D. 300, however, Tiwanaku was transformed from a relatively small and undistinguished settlement into one of the most prestigious ceremonial centers in the southern Titicaca Basin (Couture, 2004, p. 128).

Marcadamente, a fase III, compreendendo então de 100 a 400 d.C., é o ponto crucial para a transição do estágio *aldeano* de *Tiwanaku*, reconfigurando sua urbanidade. Neste mesmo período foi construída uma grande plataforma elevada cercada por monolitos e alinhadas a eventos astronômicos, denominada de *Kalasitasaya*. É importante ressaltar que apesar de terem iniciado sua construção monumental agora neste período urbano, fase III, foi somente em sua fase imperial que grandes reformas foram feitas nestas estruturas aumentando sua monumentalidade (Berenguer, 2000, p. 11).

Figura 30 – Pátio de Kalasitasaya a esquerda e o Templo Ssmisubterrâneo a direita

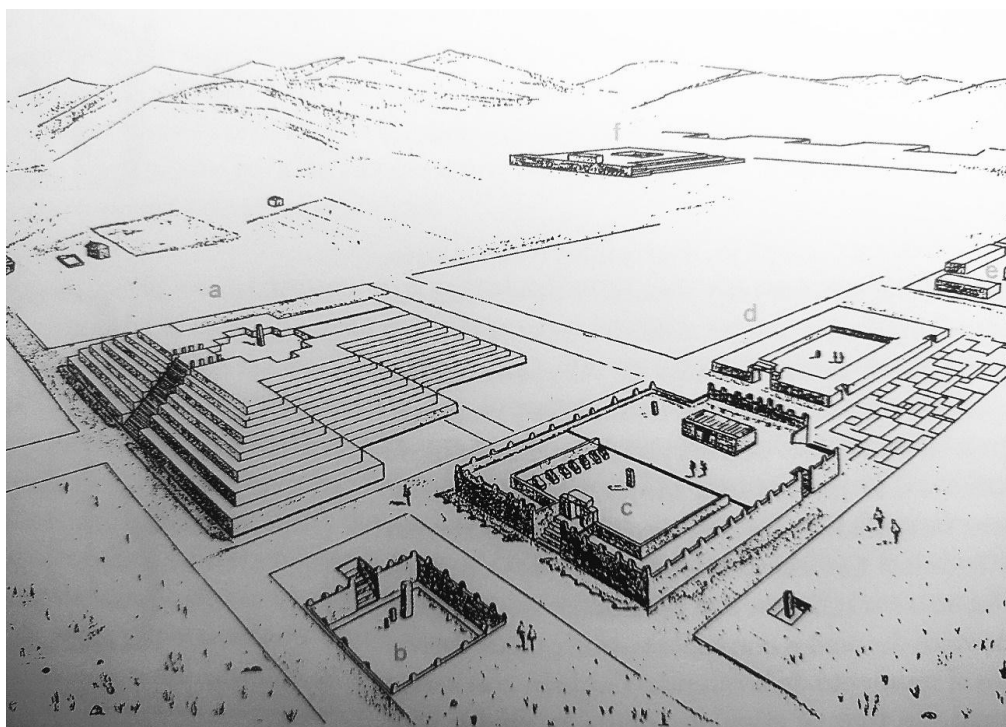


Fonte: Ryan Hoffman, 25 de junho de 2020.

A importância dessa monumentalidade toda está relacionada com seu contexto como pátio elevado cerimonial, do qual passou por significativas expansões e embelezamento durante a fase III, tais como a expansão de sua altura e extensão (Janusek *et. al.* 2013). Ainda segundo Janusek *et. al.* (2016, p.112), a orientação espacial deste grande pátio passou por uma mudança de norte-sul para leste-oeste. A transição da orientação cerimonial de norte-sul para leste-oeste começou no período Formativo Tardio, mas foi

consolidada no Horizonte Médio (fase III), quando *Tiwanaku* incorporou novas práticas religiosas e ideológicas centradas no culto ao sol e no cosmos (Janusek, 2013, 2016). Isso representou que uma nova ideologia religiosa e práticas cerimonialistas estavam ali alterando a composição ritual, de modo que essa nova reconfiguração permitiria a sua atuação enquanto observatório solar, onde os sacerdotes poderiam acompanhar o movimento do astro rei durante o ano.

Figura 31 - Mapa do Sítio Arqueológico de Tiwanaku



Fonte: Berenguer (2000, p. 7).

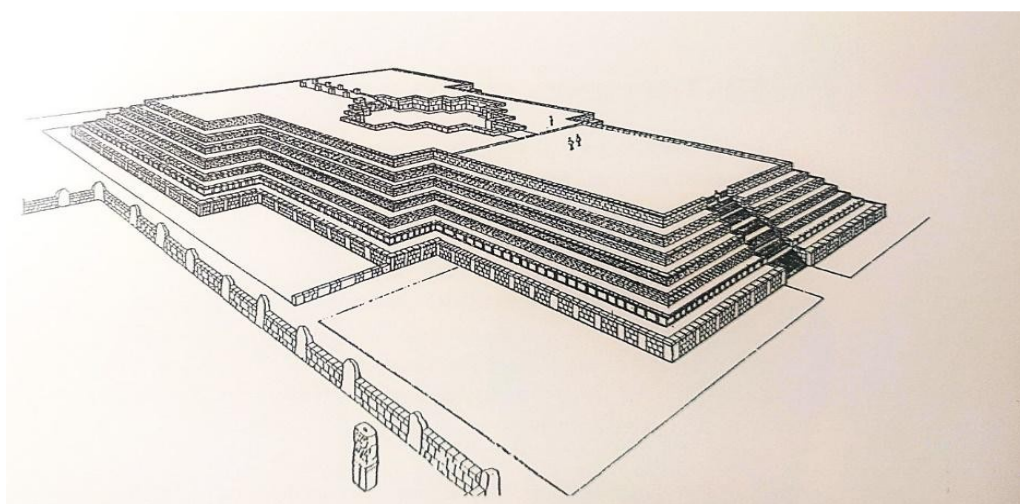
Nesta fase urbana, também, a pirâmide de *Akapana* por exemplo, com seus 182 metros de largura e 194 metros de comprimento, foi construída na fase III, sendo usada como centro cerimonial e, mais adiante, intensamente utilizada na posterior Fase IV e gradualmente abandonada na Fase V. (Berenguer, 2000, p. 7). Ainda de acordo com Berenguer (2000), essa construção monumental é o único ponto da cidade de onde se pode avistar a montanha Illimani e o lago Titicaca ao mesmo tempo, com seus sete terraços que se sobrepõem um ao outro, e que são sustentados pelos seus grandes muros de contenção.

Segundo Berenger (2000, p. 9), as montanhas nos arredores de *Tiwanaku* tinham sua sacralidade para aquele ancestral povo originário, pois era de onde originava-se a água que abastecia os campos de cultivo assim como a

população. Uma destas montanhas regionais era a montanha *Quimsachata*, que demonstrava ser um poderoso símbolo de abundância agrícola. Enquanto isso, a pirâmide de *Akapana* foi construída de modo a ser semelhante ao pico de *Quimsachata* e, ao mesmo tempo um templo, com seus terraços elaborados, se tornou um dos grandes centros de peregrinação de todo centro-sul andino (Kolata, 2004, p.102-103). Nas palavras de Kolata:

The Akapana was the Tiwanaku shrine of world creation, the mountain of human origins and emergence. Viewed in the larger context of its urban setting, the Akapana was the life-giving mountain at the center of the island-world and may have evoked the images of the sacred mountains on Lake Titicacas Island of the Sun (Kolata, 2004, p. 103).

Figura 32 - Pirâmide de Akapana reimaginada



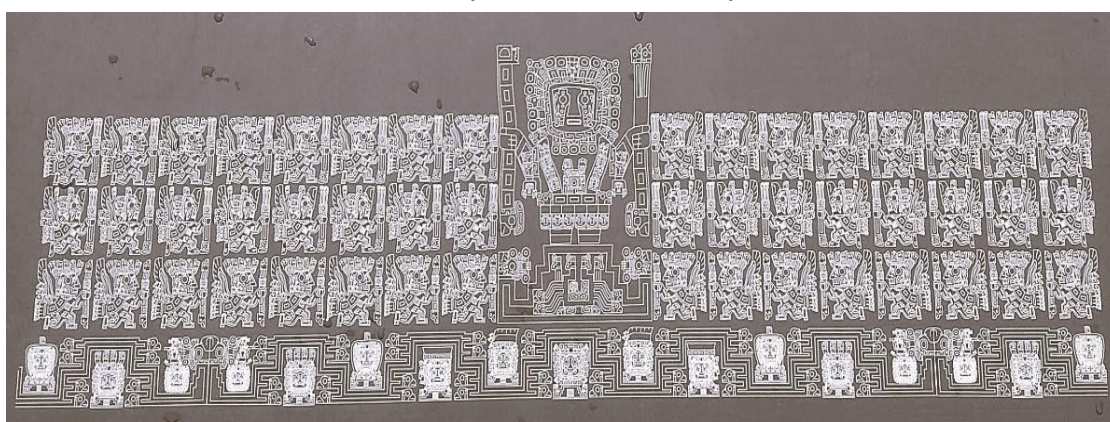
Fonte: Berenguer (2000, p. 9).

3.13 Porta do Sol de *Tiwanaku*

Dentro do pátio de *Kalasasaya*, hoje se encontra a Porta do Sol de *Tiwanaku*. É um importante pórtico que é um calendário lunissolar (Hochleitner, 1970), como veremos adiante. Da perspectiva europeia, foi encontrada por aventureiros e pesquisadores daquele continente no século XIX (Massey, 2024), já em ruínas, como na figura 34. Ela possui dimensões aproximadas de 2,8 metros de altura, 3,8 metros de largura e cerca de 50 centímetros de espessura, foi esculpida em um único bloco de andesito, com peso estimado em 10 toneladas (Protzen, 2016; Jarvis, 2014). Apresenta em sua iconografia 24 figuras míticas de cada lado do pórtico, dessas, há 32 com cabeças humanas, 16 com cabeças de aves (Massey, 2024). E ao meio do pórtico se encontra a divindade

andina *Wiraqucha*²⁷ (Quispe; Ayca, 2023, p. 81), do qual aprofundaremos sua cosmogonia mais adiante. Das 24 figuras míticas aladas, de cada lado de *Wiraqucha*, estas são interpretadas como seres antropomórficos, esculpidas em baixo relevo, em formato bidimensional (Conklin 2007b *apud* Young-Sanchez, 2004). A Porta do Sol possui datação aproximada de sua construção entre 200 d.C a 400 d.C. (Young-Sanchez, 2004, p. 37), ou seja, no auge da fase urbana, ou época III de *Tiwanaku*.

Figura 33 - Iconografia da Porta do Sol com Wiraqucha e os 48 acólitos (seres antropomórficos alados)



Fonte: Placa descritiva do Próprio Sítio de *Tiwanaku* – Foto do autor (2019).

A Porta do Sol é símbolo do saber matemático andino, uma vez que é possível encontrarmos em suas dimensões a proporção áurea, o número phi, $\phi \approx 1,618$, em sua geometria (Cabero *et. al.*, 2017). Segundo Cabero *et. al.* (2017), a Porta do Sol está organizada de modo a formar triângulos áureos, dos quais revelam-se dois triângulos cujos lados estão em proporção áurea. Além disso, o painel é dividido em retângulos dourados, reforçando essa simetria sagrada, de modo que Porta do Sol reflete conceitos cosmológicos, como a organização do tempo e do espaço. Para explicar melhor como Cabero *et. al.* (2017) assumiram

²⁷ *Wiraqucha* é a divindade andina mais antiga que se conhece (Quispe e Ayca, 2023), do qual pode ser descrito dentro da cosmologia andina como o “Deus dos Báculos”. De acordo com crônicas escritas no período colonial espanhol, essa divindade é retratada de diversas maneiras, tanto como um deus distante e universal quanto como um herói mítico que percorre a terra realizando feitos. As narrativas cosmológicas de *Wiraqucha* em sua criação primordial inicialmente fez primeiramente o céu, a terra e toda uma geração de homens que viviam na obscuridade (Pease, 2014 *apud* Quispe e Ayca, 2023). Em suas narrativas míticas, descrevem *Wiraqucha* emergindo do Lago Titicaca, criando o sol, a lua e as estrelas em Tiwanaku, e trazendo ordem ao mundo após destruir uma humanidade anterior rebelde, organizando as populações desenhando e esculpindo suas formas em grandes pedras antes de enviá-las para diferentes regiões dos Andes (Fioravanti-Molinié, 1987).

essa razão, eles partem do princípio de que a parte inferior está 2 cm abaixo do nível atual do chão, e o consideram como padrão integral.

Figura 34 - Porta do Sol no final do século XIX

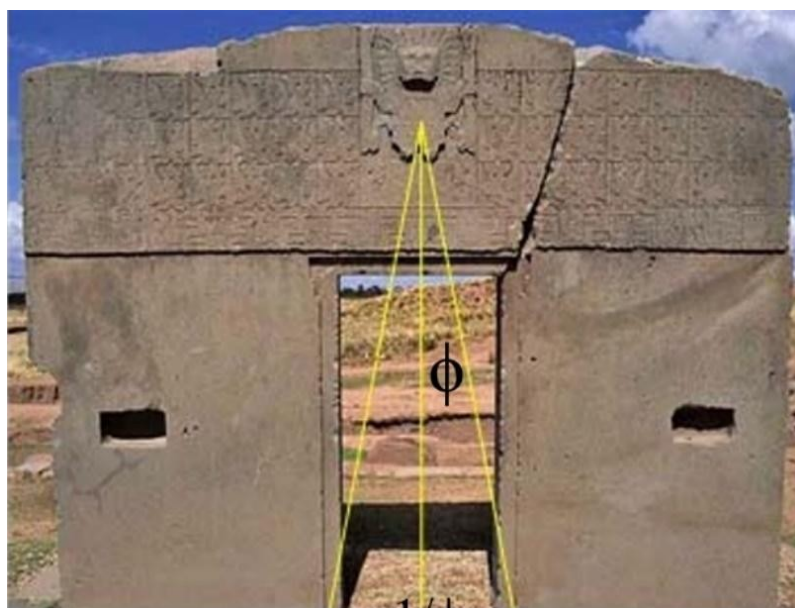


Fonte: Georges B. Von Grumbkow (1877).

Segundo os matemáticos Cabrero *et al.* (2017), a primeira proporção a ser encontrada refere-se ao triângulo áureo como consta na figura 35. E na figura 36, ao meio do friso central de *Wiraqucha*, há duas linhas projetadas em direção a base da porta, dos quais:

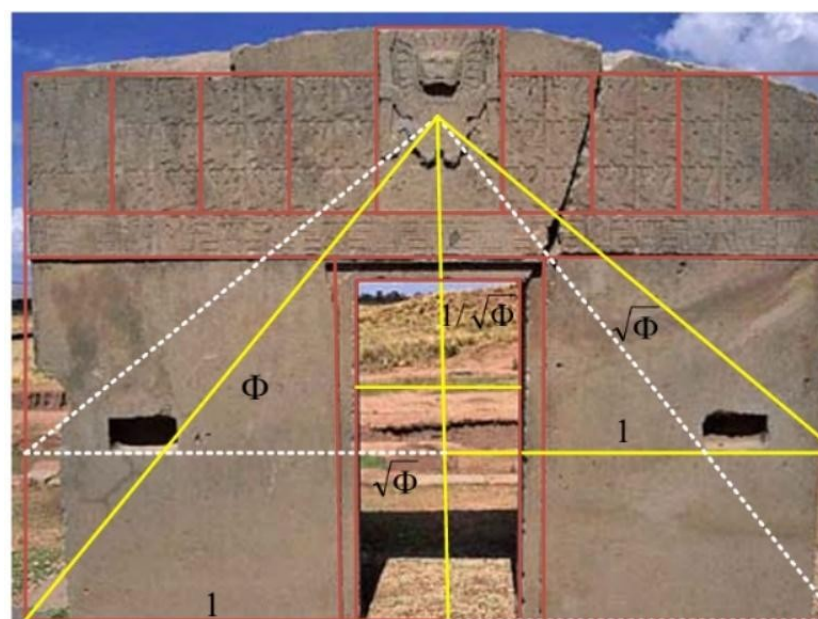
*The relation between the orthogonal line (ϕ) to the base of the triangle ($1/\phi$) gives the relation ϕ^2 . Extending the lines from the navel to the vertices of the Gate of the Sun, we find that two golden triangles are formed. At the same time, projecting the lines from the navel to the surface below the horizontal line of the rectangular windows, two triangles are formed again. All of them satisfying the relation of golden triangles. Dividing the surface of the Gate of the Sun in rectangles and according to the iconography of the front face, the proportions found correspond to several golden rectangles as shown in figure (Cabrero *et. al.*, 2017, p. 155).*

Figura 35 – Proporção Matemática entre a altura e a Base da Porta



Fonte: Cabrero et. al. (2017)

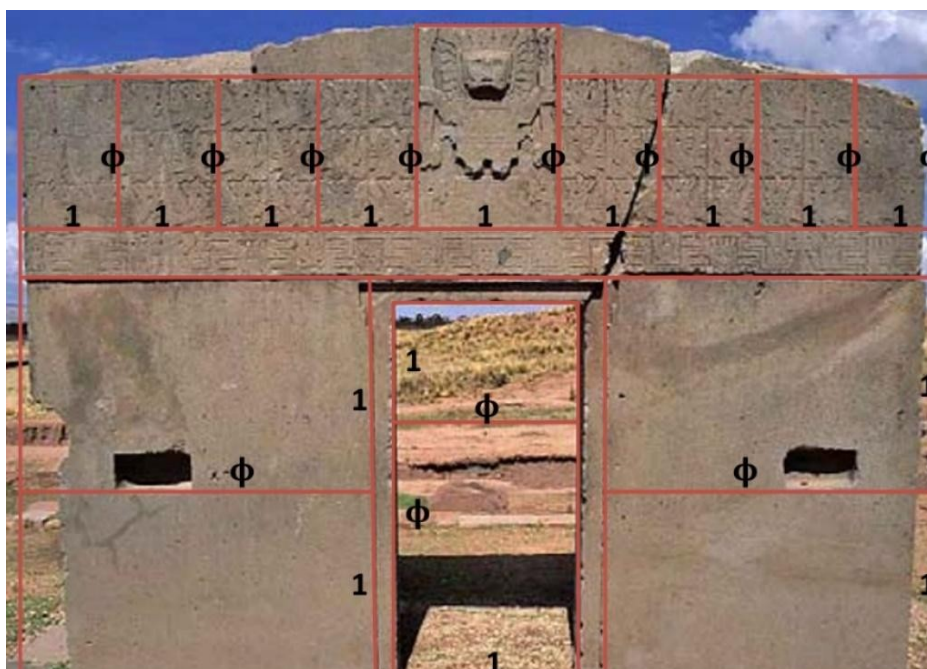
Figura 36 - Proporção Aurea Dos Triângulos Dourados a partir de Wiraqucha



Fonte: Cabrero et. al. (2017).

Ainda Segundo Cabrero et. al., (2017), dividindo a superfície da Porta do Sol de *Tiwanaku* em retângulos e na sequência ante a iconografia central de *Wiraqucha*, as proporções encontradas correspondem a vários retângulos dourados como mostra a figura 38.

Figura 37 - Proporção áurea na face frontal do pórtico



Fonte: Cabrero et. al. (2017).

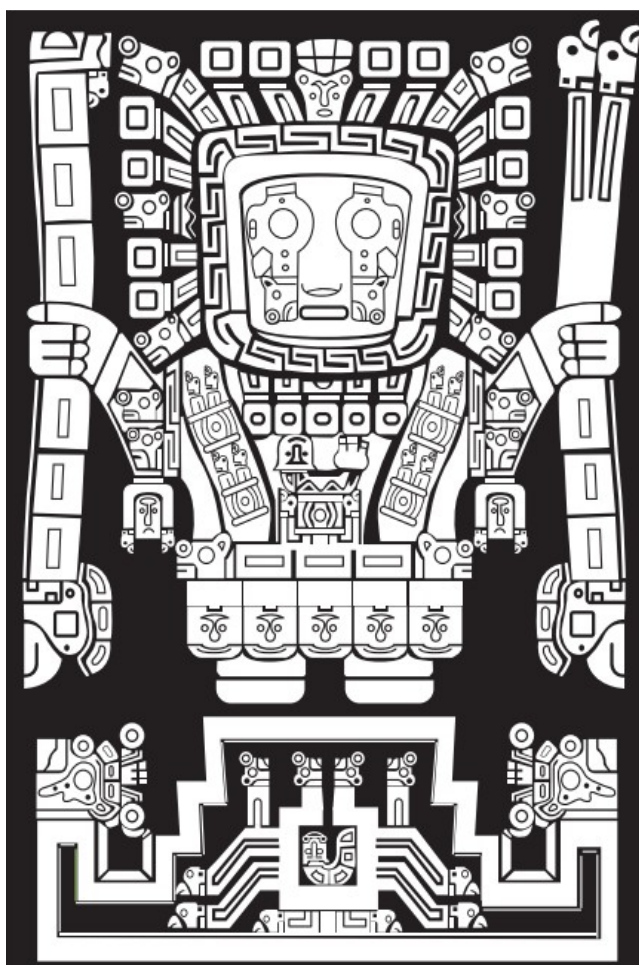
Segundo Young-Sanchez (2004), a Porta do Sol provavelmente estaria pintada e incrustada em ouro, sendo seu friso aparentemente inacabado nas partes externas. Entretanto, segundo Protzen (2016, p. 198), o friso não estaria inacabado, mas representando trabalhos mal realizados em uma fase posterior, nas palavras do autor: *“Stübel y Uhle sostuvieron convincentemente que las secciones periféricas no son los contornos de un trabajo más delicado inconcluso, sino que representan el trabajo de imitadores que no tenían la destreza técnica ni el talento estético de sus predecesores”*. Nesse sentido, a Porta do Sol contém “erros” que não teriam como serem reparados em um hipotético estágio ulterior.

Segundo Young-Sanchez (2004), estilisticamente, o friso dianteiro do Pórtico, partilha de linhas têxteis muito semelhantes que denotam uma influência Púcara-Tiwanaku, que são datáveis dentre os anos de 200 d.C. a 400 d.C. E esse é seu argumento para definir uma datação aproximada da Porta do Sol. O autor argumenta ainda que o friso deveria ser originalmente colorido de modo que o portal lembre um têxtil em tapeçaria (Young-Sanchez, 2004, p. 37). Quanto a questão de como a Porta do Sol emula iconografia de tapeçarias, Quispe e Ayca (2013, p. 81-82) argumentam que a divindade central do Pórtico,

Wiraqucha, estaria usando como um cinto, uma faixa na altura de sua cintura, no qual representaria uma *wak'a*²⁸. Nas palavras de Quispe e Ayca (2023):

Se señala que la faja que lleva puesta divide lo que es el alaypacha - alax pacha (los de arriba, que formaría la parte superior de la cintura) y manqhapacha (los de abajo, que forma parte de ella todo lo que es debajo de la cintura, donde se generan nuevas vidas). Además, la faja es considerada también como la protección de otros seres (Quispe e Ayca, 2023, p. 82).

Figura 38 - Wiraqucha ou Deus dos Báculos

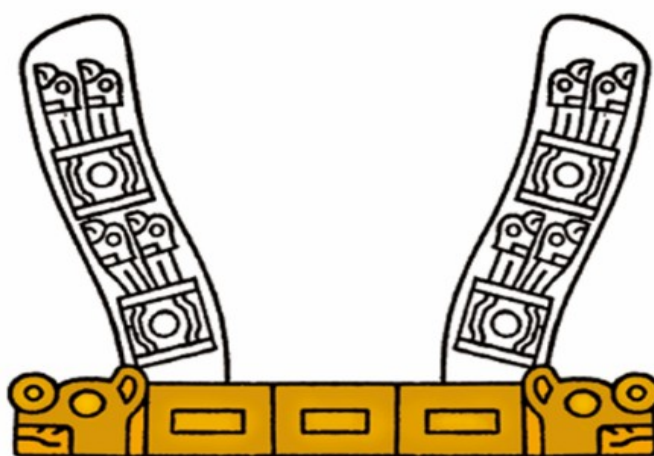


Fonte: Durand (2004).

²⁸ O uso e o significado *wak'a* do termo variam de acordo com as práticas culturais e as tradições locais, mas nesse sentido aqui atribuído a *Wiraqucha*, segundo Quispe e Ayca (2023), *wak'a* pode ser entendido segundo a cosmovisão andina como uma prenda de vestir tradicional, do qual é frequentemente uma faixa ou cinta usada ao redor da cintura. Por isso, este objeto vem a desempenhar importante função dentro da simbologia, uma vez que representa a conexão entre as pessoas e os elementos de *Pachamama*. Assim, a *wak'a* encarna valores espirituais que comungam com uma visão de mundo influenciada pelo princípio de reciprocidade.

Em soma a isso, Quispe e Ayca (2013) argumentam que os motivos desta *wak'a*, em sua faixa inspirada na iconografia geométrica das tapeçarias, ainda estaria por fazer sendo incompleta, uma vez que é compreendido que a Porta do Sol é um monumento inacabado. Contudo, como veremos adiante, Hochleitner (1970), considera os três retângulos entre os pumas, é um espaço referente aos meses na contagem do calendário lunissolar *Tiwanakota*. Young-Sanchez (2004), descreve que a interpretação de que a Porta do Sol seria um como calendário, como apontou Posnansky, não era absolutamente convincente em seus detalhes, deixando em aberto as hipóteses. Entretanto, como será abordado adiante, Hochleitner (1970) convincentemente demonstra os meandros dos quais o calendário tem seu ordenamento cósmico engendrado ante as fases do sol e da lua.

Figura 39 - A *wak'a* na cintura de Wiraqucha

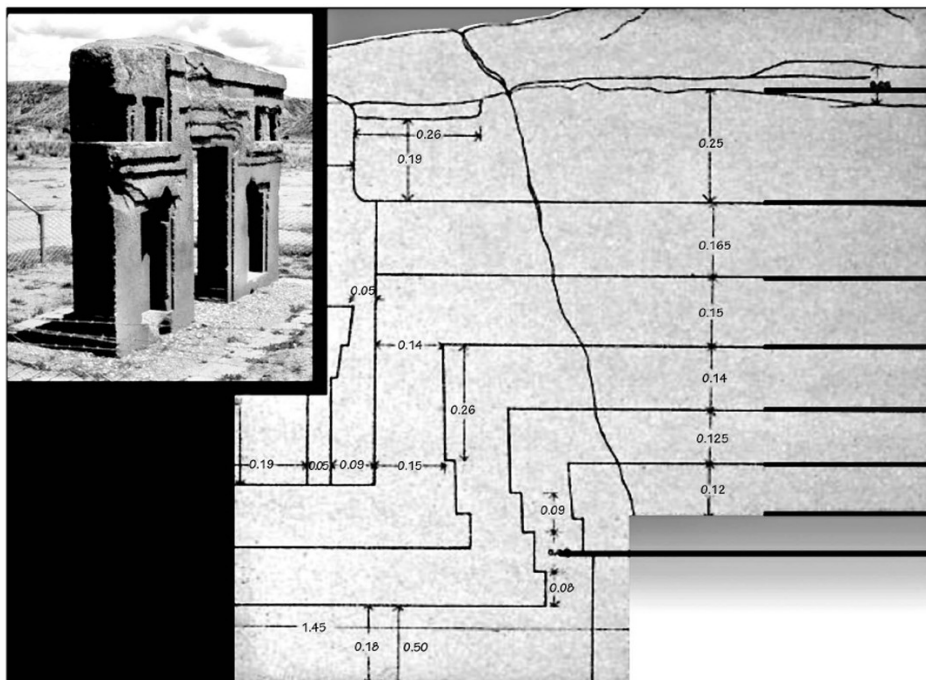


Fonte: Quispe e Ayca (2023).

No que tange à parte traseira da Porta do Sol, é bem diferente da parte dianteira, uma vez que possui uma abertura central ladeada por dois nichos menores e, que acima destes, há ainda dois nichos ainda menores (Young-Sanchez). Segundo Conklin (2013), a parte de trás da Porta do Sol contém em si uma composição logarítmica matemática que representa bem a cosmologia andina, segundo as palavras deste autor:

The Reverse Face of the Sun Gate. A confirmation of this logarithmic-like geometric concept found on Huari and Tiwanaku textiles is found carved in stone on the so-called back side of the Sun Gate, which seems to be something of a summary of Tiwanaku cosmic geometry. The several sets of multiple lines that surround the portal seem to emanate upward from a baseline. Each set is arranged in a logarithmic-like geometry that appears to replicate the spacing concept of the horizontal rows of figures found portrayed on the tunics of Huari and slightly evident on the tunics of Tiwanaku (Conklin, 2013, p. 80).

Figura 40 - Progressão Logarítmica da parte de trás da Porta do Sol



Fonte: Conklin (2013).

Figura 41 - A Porta do Sol de Tiwanaku



Fonte: Mhwater (2007) - Domínio Público, via wikimidia Commons.

3.14 Calendário lunissolar decodificado por Prof. Dr. Franz Hochleitner

No ano de 1957, o Austríaco recém-chegado ao Brasil, Franz Joseph Hochleitner²⁹, publicou o artigo “A porta do sol de Tihuanaco: ensaio de decifração e seus ideogramas” no jornal Diário Mercantil de Juiz de Fora (UFJF, 2017). Mais tarde, Franz receberia uma bolsa de estudos para seu doutoramento na Universidade de Bonn, na Alemanha. Logra seu doutorado, no ano de 1968 com a seguinte tese: “Sistemas calendáricos das culturas Americana e Chinesa”, orientado pelo Prof. Dr. Hermann Trimborn (Oliveira, 2005). Sua tese posteriormente seria republicada em português na revista cultural da UFJF, denominada *Lvmina Spagere*, ano de 1970, traduzida por Celso Rodrigues Filho (Hochleitner, 1970).

Aos termos acesso a sua tese, Hochleitner (1970) explica sua teoria referente a decodificação da Porta do Sol de *Tiwanaku*. Nela, o autor demonstra que é um calendário Lunissolar o qual possui um sistema de contagem semelhante ao calendário Chines e Asteca. Neste presente tópico, pretende-se delinear sucintamente a teoria de Franz, uma vez que a informação desta tese se encontra em difícil acesso, primeiramente por não estar disponível online e por ter seu acesso restrito, uma vez que se trata de um periódico, a revista não pode ser alugada na biblioteca da UFJF.

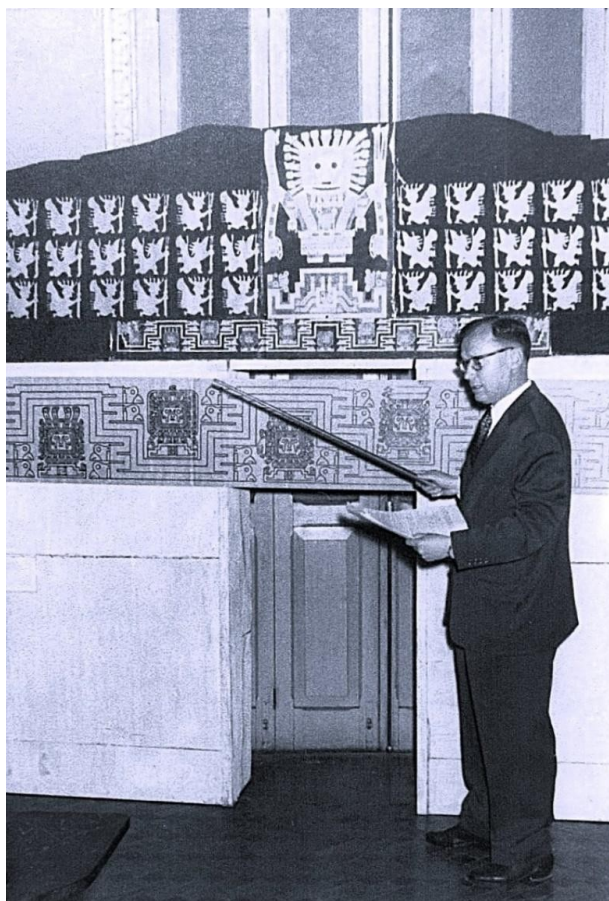
Um calendário lunissolar é um sistema de contagem do tempo que mescla a contagem solar de 365 dias, juntamente com a contagem do calendário lunar de 354 dias, do qual há 11 dias de descompasso entre ambos os sistemas e que precisam ser matematicamente sincronizados para que haja um calendário eficiente. E, para efetuar essa sincronização, é necessário completar a contagem de 8 anos solares, uma vez que em 8 anos a diferença acumulada é de 88 dias ($11 \text{ dias} \times 8 \text{ anos} = 88 \text{ dias}$), equivalente a depender do sistema, conta-se de dois

²⁹ Franz Joseph Hochleitner (1916–2017) foi um pesquisador austríaco naturalizado brasileiro, reconhecido por sua contribuição à arqueoastronomia e à preservação do patrimônio arqueológico americano. Formado em Ciências Aplicadas e especializado em radiocomunicação militar durante a Segunda Guerra Mundial, Hochleitner desenvolveu interesse pelos sistemas calendáricos de culturas pré-colombianas, notadamente os maias, astecas e tiwanacotas. Radicado no Brasil após a guerra, estabeleceu-se em Juiz de Fora, onde fundou o Setor de Arqueoastronomia da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), embrião do atual Museu de Arqueologia e Etnologia Americana (MAEA). Seu trabalho mais notável foi a interpretação da Porta do Sol, monumento de *Tiwanaku* (Bolívia), a partir da qual propôs a existência de um calendário lunissolar complexo. Em 1964, recebeu bolsa da Fundação Alexander von Humboldt para estudos em arqueologia e etnologia na Universidade de Bonn. Hochleitner faleceu aos 101 anos, deixando um legado de dedicação à pesquisa e à educação patrimonial.

a três meses lunares. Para a correção e adição desses meses adicionais do ciclo, deve-se adicionar meses intercalados (ano bissextos), o que equivale a cerca de dois ou três meses lunares, a depender do sistema. Após oito anos solares (2922 dias) e 99 meses lunares (2923,5 dias), o calendário retorna aproximadamente ao alinhamento, onde é necessário se ajustar, *a posteriori*, um dia e meio. Nas palavras de Hochleitner (1970):

12 meses lunares correspondem a 354 dias. Assim faltam 11 dias para completar um ano solar com 365 dias ou 12, quando se trata de um ano bissexto. Se um ano solar começa com uma lua nova, já terá 11 dias no início do próximo ano solar da Lua e estará, mais ou menos, na fase dos três quartos crescentes. Se se soma para cada ano solar é de 11 dias à duração da lua passada, então, após 8 anos o início do ano solar cairá, de novo, numa lua nova. Todavia, na realidade, este não é exatamente o caso, já que 8 anos solares correspondem a 2922 dias e, 99 meses lunares, 2923,5 (Hochleitner, 1970, p. 31).

Figura 42 - Prof. Dr. Franz Hochleitner apresentando sua tese



Fonte: MAEA-UFJF.

É importante destacar na citação supracitada a importância de o calendário começar na lua nova, uma vez que permite a soma exata de 11 dias

para efetuar a sincronização calendárica. Porque, mais adiante, Hochleitner (1970) afirma que o calendário da Porta do Sol começa justamente em uma lua nova, permitindo assim a sincronização entre a contagem solar e a lunar com maior eficiência. Porém, há ainda a discrepância de um dia e meio entre ambos os sistemas, lunar e solar, deve-se então, considerar esse sistema inexato.

Wiraqucha, ou o deus dos báculos, é figura central e fundamental para interpretarmos o calendário lunissolar, uma vez que em sua iconografia consta os meandros pelos quais o sistema de contagem do tempo pode ser compreendido. Segundo Hochleitner (1970, p.32), na iconografia de *Wiraqucha* está o simbolismo da contagem dos 12 meses lunares, os dois ciclos bissextos, bem como o símbolo que representa o ciclo dos 8 anos.

Como consta na figura 43, em vermelho, é possível observar os 12 meses lunares. O ciclo, segundo Hochleitner (1970), se completa por meio de uma lua parcial, em azul na figura 43, na parte de cima do centro esquerdo de *Wiraqucha*, o qual representa a diferença que ascende os 11 dias, como já havia sido mencionado aqui anteriormente.

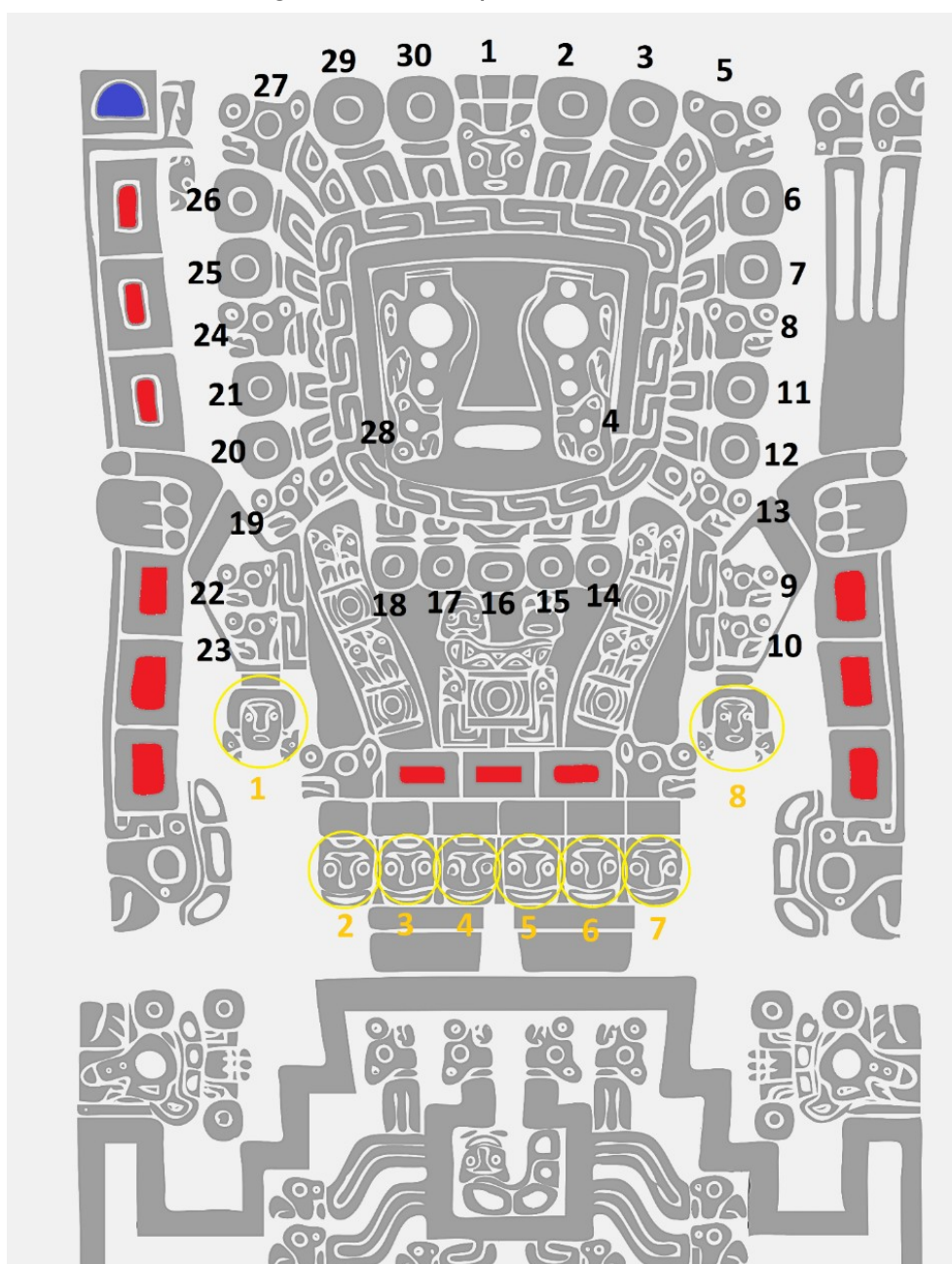
Ao redor da cabeça de *Wiraqucha*, sua coroa conta com 24 ideogramas que possibilitam, segundo Hochleitner (1970), a leitura das fases da lua, no início de cada ano solar. Cada ideograma representa um dia dentro de um mês lunar. Entretanto, um mês lunar conta com 29 ou 30 dias, assim ficariam faltando outros 6 ideogramas, que podem ser encontrados na iconografia de *Wiraqucha*, onde há cabeças de puma na parte inferior dos olhos alados e dos cotovelos. Na figura 43, suas referências são os números 4, 9, 10, 22, 23, 28 respectivamente, inseridos na imagem que segue.

Segundo Hochleitner (1970), os círculos duplos na coroa de *Wiraqucha* prevalecem como representação dos dias, enquanto as cabeças de puma caracterizam dias que as fases da lua marcam o início do ano solar. Sendo importante também considerar, a saber, o dia 1° sendo uma lua nova, o 16° dia deve então ser considerado uma lua cheia. Nas palavras de Hochleitner (1970):

Se era a lua nova no início de um ano solar que queremos designar como n° 1, o segundo ano solar naturalmente, após 12 meses lunares, começará com a cabeça de puma e leva ao n° 13. Já que $13 - 1 = 12$, o primeiro ano desse calendário seria bissexto. O terceiro ano solar começaria então, no 24° dia depois da lua nova, o quarto no quinto, etc.

Se mantivermos o mesmo deslocamento angular, o 8º ano começará na cabeça de puma 19 (Hochleitner, 1970, p. 32).

Figura 43 - Wiraqucha Calendário



Fonte: Marcomogollon (2020) – adaptado – C.C. Attribution-Share Alike 4.0.

Em outras palavras, as cabeças de puma simbolizam os pontos de partida (fases lunares) no início de cada ano solar. Cada cabeça marca um deslocamento de tempo em relação à lua nova, que é considerada o ponto de partida no primeiro ano. Assim, o primeiro ano solar começa com a lua nova, marcada como o ano número um, referente a iconografia de coroa que consta no topo da coroa de *Wiraqucha*. No ano dois, após 12 meses lunares (354 dias), o

segundo ano solar começa 11 dias à frente da lua nova, ou seja, na cabeça de puma número 13. Isso ocorre porque cada "cabeça" representa um dia, e o deslocamento é de 11 dias. Dessa maneira, ao contarmos as 12 cabeças do primeiro ciclo, a contagem chega à 13ª cabeça no segundo ano. E assim se segue, no terceiro ano por exemplo, começa no 24º dia depois da lua nova, pois o deslocamento é de 11 dias + 11 dias = 22 dias. Por isso, como o calendário usa divisões geométricas oitavadas, ele é ajustado para começar na cabeça de puma número 24. Na figura 44, essa representação da estrela oitavada fica mais fácil de ser compreendida.

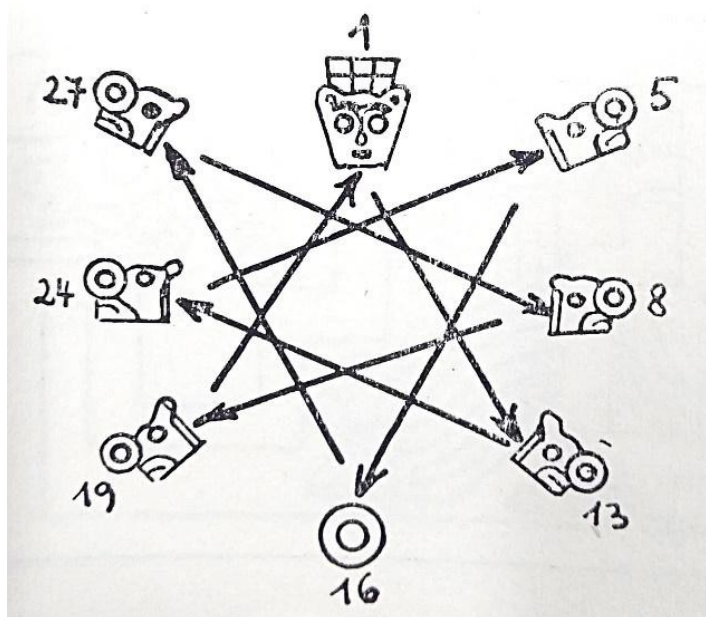
Tabela 2 - Exemplo de Cada Ano

Ano Solar	Deslocamento da Lua Nova	Cabeça de Puma correspondente
Ano 1	Lua Nova	Coroa Cabeça de Puma 1
Ano 2	11 dias depois	Puma 13
Ano 3	22 dias depois	Puma 24
Ano 4	33 dias depois	Puma 5
Ano 5	44 dias depois	Puma 16
Ano 6	55 dias depois	Puma 27
Ano 7	66 dias depois	Puma 8
Ano 8	77 dias depois	Puma 19

Fonte: O autor (2024).

E o padrão continua, pois em cada ano solar começa com a Lua 11 dias mais avançada em relação ao ano anterior. Esse deslocamento é acumulado ano após ano, movendo o início do ano solar para uma nova cabeça de puma, até que o ciclo se completar e chegar no 8 e último ano da contagem. No oitavo ano solar, o deslocamento chega à cabeça de puma número 19. Ele cai nesta iconografia pois representa ao longo de oito anos, o deslocamento acumulado que é de 88 dias (11 dias x 8 anos). Esse deslocamento faz o calendário retornar a um alinhamento próximo ao inicial, completando o ciclo. Então, cada cabeça de puma representa no calendário lunissolar de *Tiwanaku*, o começo de cada ano lunar.

Figura 44 - Sistema octogonal do Calendário de Tiwanaku



Fonte: Hochleitner (1970).

Segundo Hochleitner (1970), os oito anos são representados na iconografia de *Wiraqucha* a partir das oito cabeças humanas, das quais seis estão na horizontal sob o corpo, como um cinto do deus do cajado. Enquanto as outras duas se encontram uma em cada um de seus cotovelos, dos quais segundo Franz, representam os meses bissextos. Franz também sugere que os meses bissextos podem ser representados pela iconografia dos dois condores na parte superior do cajado direito, representando cada condor um mês bissexto. Na figura 43, consta os números em amarelos, rodeando em círculos as cabeças que representam este grande ciclo de oito anos. Sobre esse sistema de calendário, Hochleitner ainda contribui explicando que:

[...] deveria ser ainda mencionado que ambas as cabeças de pássaro, da extremidade superior do centro direito, podem significar os dois anos bissextos do ciclo de oito anos. Isto não significa uma duração do ano de 365,25 dias, assim, a exatidão do ano Juliano. Todavia, 365,25 é também o resultado quando se admite, como o fizemos, um ciclo mensal de 30 dias para o ano de *Tiwanaku* e 29,5 dias. (...), este ciclo de cálculos geométricos e a determinação do início do ano solar com o auxílio das fases lunares, num período de oito anos, não só era conhecido pela civilização de *Tiwanaku*, mas também o encontramos entre os astecas (Hochleitner, 1970, p. 32-34).

Mais adiante em sua tese, Hochleitner defende que o sistema estrelado de oitavas, é um padrão cultural que pode ser observado em culturas ancestrais, tais como os Astecas e os Chineses. Nela, Hochleitner (1970) consegue

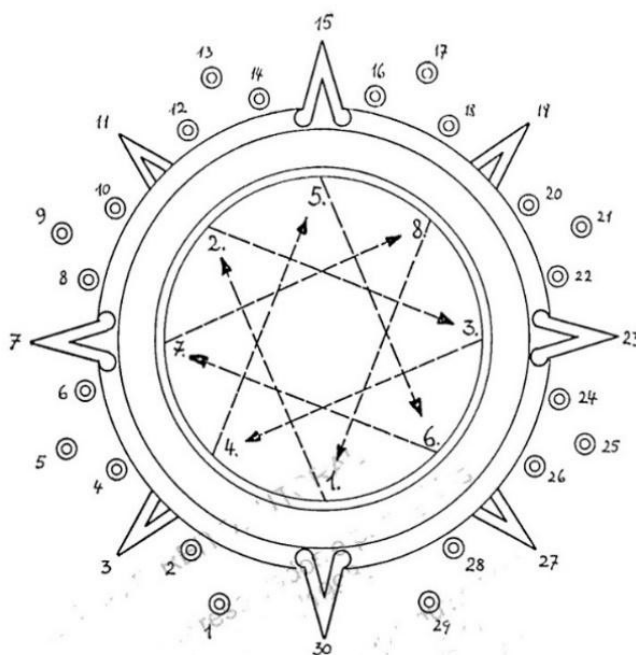
demonstrar essa relação do calendário Asteca em sua pedra solar, assim como a correlação cíclica contida nos ideogramas do *I Ching*, como veremos a seguir.

3.15 Conexões Interculturais entre os Sistemas Calendários de *Tiwanaku*, Astecas e Chineses: Uma Leitura Comparada

Hochleitner (1970) demonstra uma existente convergência entre sistemas de calendários de culturas distantes geograficamente. Nosso presente autor aponta que no caso da Pedra do Sol da cultura Asteca (Fig. 45), símbolos angulares representam o ciclo de oito anos nesse calendário, dos quais são organizados geometricamente com semelhança visual quando comparado com o calendário de *Tiwanaku*. Nessas semelhanças, a cultura asteca, por sua vez, segundo Hochleitner (1970, p. 36-38), com seu calendário solar de 365 dias chamado de *xiuhpohualli*, juntamente com seu calendário ritualístico de 260 chamado de *tonalpohualli*, teriam valores oraculares e cosmológicos semelhantes aos dos andinos e chineses. Por mais que a função prática deste ciclo de oito anos no calendário asteca tenha tomado um aspecto mais simbólico que astronômico para os astecas, ainda assim afirma Hochleitner, há evidência suficiente para demonstrar o seu valor ante seu ordenamento ritual e sua estrutura cosmológica. Em outras palavras, os oito sinais angulares na Pedra do Sol asteca poderiam simbolizar o mesmo ciclo calendário da Porta do Sol de *Tiwanaku*, ainda que cada monumento carregue consigo seu próprio contexto simbólico.

Mais adiante, Hochleitner aponta como a tradição chinesa, através das trigramas e hexagramas do *I Ching*, dentro de seu sistema, representam as fases lunares e sua relação com o ciclo solar. Nele, há oito trigramas básicos ordenados em um octógono, dos quais segundo Hochleitner (1970), representam fases da lua (Fig. 46). Essa geometria octogonal, a partir da tese de Hochleitner, revelaria a similaridade estrutural dos calendários andinos, mesoamericanos e o chinês (Hochleitner, 1970, p. 40-43). A organização circular e geométrica dos sinais chineses ecoa a estrutura visual dos calendários andinos e mesoamericanos, especialmente no que se refere à presença de ciclos de 8 e 64 unidades – este último número, por exemplo, sendo comum tanto aos hexagramas chineses quanto às representações simbólicas da Pedra do Sol Asteca (Hochleitner, 1970, p. 43-49).

Figura 45 - Sistema octogonal do calendário Asteca



Fonte: Hochleitner (1970).

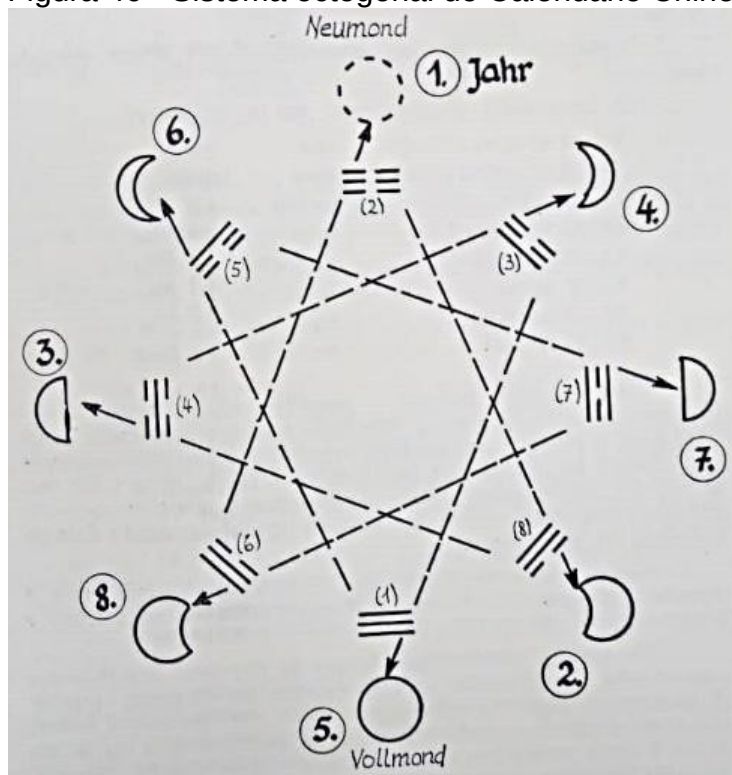
Por mais que Hochleitner (1970) realce que não há evidência direta de contato entre povos asiáticos e americanos na antiguidade, o presente autor defende, em sua tese, demonstrando evidências que corroboram para considerarmos um “paralelismo cultural”. Em outras palavras, a ocorrência de desenvolvimentos análogos em contextos distintos, influenciados por condições materiais e simbólicas semelhantes.

Embora Hochleitner não seja um defensor explícito e direto da hipótese difusionista, também não a rejeita. Ele se posiciona de forma conciliadora: vê valor heurístico na hipótese difusionista, especialmente como um modelo explicativo para paralelos culturais complexos, mas mantém a postura científica de reconhecer os limites das evidências disponíveis. Deste modo, a questão é uma aceitação condicional e ponderada, baseada mais nas semelhanças e paralelos simbólicos do que em provas historiográficas diretas.

A essas semelhanças e paralelos, segundo Hochleitner (1970), aparecem em evidência na organização e na forma que são estruturados os calendários lunissolares, principalmente na presença de ciclos de oito anos. Também se

destaca o uso de estruturas geométricas octogonais, que mantêm a harmonia que sincroniza o calendário solar com o lunar.

Figura 46 - Sistema octogonal do Calendário Chines



Fonte: Hochleitner (1970).

Tais estruturas calendáricas de oito anos que harmonizam o calendário solar com o lunar aparecem tanto na cosmovisão de *Tiwanaku* quanto nos sistemas asteca e chinês. Essas evidências sugerem que essas civilizações, embora separadas por vastos oceanos, partilharam de uma racionalidade simbólica comum, sendo elas profundamente sofisticadas na observação astronômica e na necessidade de encontrar harmonia os ritmos naturais astronômicos com os ciclos da vida coletiva, como o plantio e a colheita.

Assim, mesmo na ausência de provas materiais de contato transoceânico, o exame comparativo dos símbolos e do significado contido dos artefatos, monumentos e registros iconográficos, revelam padrões culturais que de alguma forma transcendem fronteiras geográficas. Os padrões indicam um grau surpreendente de convergência simbólica entre as culturas ancestrais. Portanto, a análise dos sistemas calendáricos de *Tiwanaku*, bem como dos astecas e dos chineses, permitem não apenas compreender a profundidade com que essas

culturas observavam e ritualizavam o tempo, mas também traçar um possível diálogo entre cosmologias distantes que, mesmo isoladas geograficamente, compartilharam estruturas simbólicas de notável convergência.

3.16 Os 48 acólitos da Porta do Sol e o calendário lunissolar *Tiwanakota* segundo Franz Hochleitner

O calendário lunissolar *Tiwanakota*, assim como outros sistemas de contagem de tempo desenvolvidos por civilizações agrícolas, apresenta uma estreita relação entre os ciclos astronômicos e os ritmos da vida terrestre, de plantio e colheita. Na Porta do Sol em *Tiwanaku*, é possível identificar a presença de 48 figuras antropomorfizadas (Fig. 33), representadas em posição de reverência diante do personagem central conhecido como *Wiraqucha* ou “Deus dos Báculos”, como já dito. Essas figuras apresentam cabeças humanas ou de aves possivelmente condores, de acordo com a cosmologia andina, dos quais estão ajoelhadas ao redor da divindade central.

Segundo a interpretação proposta por Franz Hochleitner (1970), essas 48 figuras, também conhecidas como acólitos, teriam uma função que vai além da representação simbólica ou ritual. Elas atuariam como marcadores temporais, estruturando uma contagem do tempo baseada no ciclo lunar mensal, composto por 24 fases visíveis e 24 fases invisíveis, totalizando 48 subdivisões simbólicas. Essa hipótese sugere uma função astronômica do monumento, na qual as figuras antropomórficas, além de reverenciarem o Deus dos Báculos, também organizaram visualmente o tempo a partir das mudanças lunares.

Figura 47 - Cólito Antropomorfo Puro



Fonte: Durand (2004).

Hochleitner estabelece um interessante paralelo entre essa estrutura e o sistema dos 24 termos solares do calendário chinês, que divide o ano solar em 24 segmentos de aproximadamente 15,2 dias cada. No modelo chinês, esses termos estão organizados em 12 termos principais (solstícios, equinócios e pontos médios) e 12 termos secundários, fornecendo um guia agrícola estável baseado na posição do Sol (Lin, 2024). Da mesma forma, o calendário *Tiwanakota*, segundo essa leitura, apresentaria uma divisão semelhante, porém mais detalhada com o dobro de segmentos, 48 no caso, o que permite uma contagem ainda mais precisa do tempo agrícola do mundo andino.

Embora os sistemas tenham origens culturais distintas, uma asiática e outra ameríndia, ambos refletem uma compreensão sofisticada da relação entre os corpos celestes e a organização da vida humana. Vale destacar que enquanto as semanas do calendário gregoriano constituem divisões arbitrárias de sete dias, os termos solares e, por analogia, os acólitos *Tiwanakotas*, baseiam-se em fenômenos naturais e astronômicos precisos. No caso chinês por exemplo, cada termo corresponde a um avanço de aproximadamente 15° graus na órbita

aparente do Sol, totalizando 365,25 dias ao fim dos 24 termos, ou seja, a duração de um ano solar (Lin, 2024).

Segundo Lin (2024), cada termo solar no calendário chinês possui um nome tradicional do qual descreve os fenômenos naturais daquela estação associada a atividades humanas referentes a aquele período. Esses marcos temporais, embora próximos de períodos de duas semanas, não devem ser confundidos com semanas ocidentais, pois seu propósito é fornecer um referencial temporal fixo vinculado à agricultura e ao clima, e não simplesmente dividir o tempo de maneira uniforme.

Quando dobramos os 24 termos solares, expandindo o sistema para que contenha 48 ciclos como é no caso do calendário de *Tiwanaku*, cada termo teria duração média de aproximadamente ~7,6 dias. Com essa divisão sofisticada, teríamos como duração deste ciclo de modo a possuir semelhante duração das semanas do calendário gregoriano. De acordo com a fórmula matemática de multiplicarmos os 48 acólitos/termos solares por 7,6 dias, temos como resultado aproximado os ~365,25 dias, de modo a corresponder com um ano solar. Isto é, esse refinamento de expandir os termos solares de 24 para 48, sugere um detalhamento maior na contagem temporal e com isso uma marcação mais precisa dos ciclos sazonais associados a atividades humanas. Atividades essas tanto rituais, quanto como agrícolas.

Em outras palavras, quando dividimos a duração do ano solar pelo número de termos, podemos entender a extensão temporal de cada termo em dias, 15,22 dias/termo neste caso. Para os tradicionais 24 termos solares, a divisão é a seguinte:

$$\frac{365.25 \text{ dias}}{24 \text{ termos}} \approx 15.22 \text{ dias/termo}$$

Agora, consideremos um cenário *Tiwanakota* com 48 termos solares, acólitos, como sugere Hochleitner (1970). Ao dividirmos a quantidade de dias do ano, 365,25 pelos 48 acólitos, temos como resultado um número menor de dias/termo, ao compararmos com os 24 termos solares do calendário chinês. E

temos como resultado que cada acólito da Porta do Sol de *Tiwanaku* tem como aquilo que o representa sendo como 7,61 dias. Eis a divisão:

$$\frac{365.25 \text{ dias}}{48 \text{ termos}} \approx 7.61 \text{ dias/termo}$$

As 48 figuras antropomórficas, os acólitos presentes na Porta do Sol, compõem uma complexa iconografia organizada em torno da figura central, o “Deus dos Báculos”. Esses seres estão representados de perfil e dispostos em três faixas horizontais ao redor da divindade. Segundo Agüero, Uribe e Berenguer (2003), embora a escultura *Tiwanakota* apresente uma diversidade iconográfica mais ampla em outros suportes líticos, na Porta do Sol, os 48 acólitos são variantes de apenas dois tipos iconográficos: os antropomorfos com cabeça humana (Fig. 47) e os antropomorfos com cabeça de ave de rapina, possivelmente condores (Fig.48). Esses dois grupos compõem o conjunto rítmico e simétrico do pórtico, convergindo visual e simbolicamente para o personagem central

Figura 48 - Acólito antropomorfo de ave



Fonte: Durand (2004).

Os antropomorfos puros (Fig. 47) possuem representações que incluem cabeça, braços e pernas anatomicamente humanas, os quais estariam vestidos com túnicas e estão segurando dois cetros (Agüero, Uribe e Berenguer, 2003). Agüero *et al.*, (2003) ainda descreve que estes seres são sempre representados de forma ereta, com pés no solo e braços erguidos, sugerindo uma postura cerimonial, possivelmente associada a autoridade ou poder sacerdotal. Eles são os mais semelhantes e próximos quando comparado com o “Deus dos Báculos”, uma vez que compartilham traços iconográficos em seu peitoral e adornos oculares. Porém, de modo a sempre compor-se na imagem, os acólitos, a prostrar-se em reverência a *Wiraqucha*, contextualizando sua posição hierárquica inferior ante a figura central da deidade (Agüero, Uribe e Berenguer, 2003).

Os acólitos antropomorfos com traços de aves, por sua vez, possuem asas onde deveriam ser braços humanos. Essa transfiguração antropomorfizada mescla traços humanos com aves, dos quais possivelmente possam ser representações das asas de um condor (Agüero, Uribe e Berenguer, 2003). Sua representação é feita de modo padronizado, uniforme, do qual os seres estão ajoelhados, cabeça de perfil e asa em posição simétrica ao braço erguido (Fig. 48).

3.17 Final da fase urbana, épocas III e início da época IV

Como já dito, a época terceira de *Tiwanaku*, que marca sua fase urbana, consolidou o estabelecimento de *Tiwanaku* enquanto uma sociedade complexa. Em estratificação social e marcada divisão social do trabalho em funções que semearam o tecido social de tal maneira, que prepararam esta sociedade para se tornar o império que adiante se tornaria. A construção monumental entrou em voga a ponto de se iniciar a ser um grande centro religioso, associado à decadência e colapso de culturas vizinhas, definitivamente coincidiram de tal modo que permitiu *Tiwanaku* se tornar o que se tornou.

Além do mais, a tecnologia agrícola dos *camellones/waru waru*, por sua vez, permitiram o crescimento populacional e econômico, de modo a abastecer alimentícia e comercialmente *Tiwanaku*. Assim, a época terceira de *Tiwanaku* é marcada pela transição de uma sociedade *aldeana* para uma sociedade urbanizada. E essa urbanização trouxe características formais de alto grau de

compreensão arquitetônica e urbanística, uma vez que essas construções compreendiam bem os pontos cardinais e estavam alinhadas com os astros e as montanhas sagrados e o lago Titicaca em seu entorno (Janusek, 2012, p. 123). Nas palavras de Isbell (2008):

(...) public monuments were megalith-faced pyramids participating in eternal sacred space-time. Within Tiahuanaco's monumental civic center, gateways, walls, and building perimeters were precisely aligned with sacred phenomena such as mountain-tops and astronomical positions, with commanding vistas and transitional places participating in a cosmos that dwarfed humans as much as the great monuments dwarfed visitors to the metropole (Benitez n.d.; Isbell, Vranich, 2004; Vranich, 1999, 2002 apud Isbell, 2008, p. 745);

As diferenças fundamentais entre as fases de *Tiwanaku* III e IV é que na terceira fase se inicia o processo urbanístico monumental e político de *Tiwanaku*, enquanto na fase subsequente esse processo já está bem consolidado (Berenguer, 2000, p.5). Essa consolidação vai em direção ao estabelecimento de uma identidade estilística própria, observada tanto na cerâmica como nas iconografias que concomitantemente demarcam a zona de influência que se expande para além do vale de *Tiwanaku*. Tudo isso se deu por volta do ano 400 d.C.

Deste modo, a transição da fase urbana para a fase clássica de *Tiwanaku*, que se deu logo após o início da época IV, entre os anos de 400 a 500 d.C. aproximadamente, é marcada pela continuidade do processo de expansão e sofisticação sociopolítica. Nesse contexto, logo no início da fase Clássica (400-800 d.C), a força de sua urbe se torna um instrumento poderoso de influência pan-regional (Janusek, 2006). Desse modo, consolidam seu papel hierárquico ante suas cidades satélites, como Lukurmata e Pajchiri, dos quais com suas estruturas agrícolas que permitiam a urbanização *Tiwanakota*. Isso reforça a integração regional, cultural e economicamente ante sua metrópole da qual guardavam semelhança estruturação arquitetônica, consolidando assim a identidade coletiva do Estado *Tiwanakota*.

Essa identidade étnica *Tiwanakota* foi essencial em prol de sua expansão imperial, a qual alcançaria em seu auge no que hoje chamamos de sua fase clássica, pois durante a época IV, e em seu auge na fase V, *Tiwanaku* expandiu sua zona de influência aos limites do Altiplano Andino, tendo colônias e enclaves comerciais em áreas distantes como os vales costeiros do pacífico, onde hoje é o

norte do Chile (Berenguer, 2000). Mas neste período urbano, ao seu final, culminou com a semente plantada na fase III, forneceu as estruturas necessárias a *Tiwanaku* sustentar e projetar seu poder através de um vasto território dentro dos Andes Centrais.

3.18 A consolidação urbana de Tiwanaku: o papel de Lukurmata e Pajchiri

Depois da época terceira passada entre os anos 100 a 400 d.C. é que remarca o processo em que a urbanidade de *Tiwanaku* consolida-se como um grande centro. Kolata (2004, p.105) relata que os templos-montanhas, como a pirâmide de *Akapana*, eram circundadas por uma vizinhança residencial de classes baixas, circundada por um grande padrão urbano alinhado com o eixo de acordo com as direções cardinais. E a partir do ano de 500 d.C., já em sua época IV, para sustentar essa consolidação, seriam necessárias grandes quantidades alimentícias que viriam de suas cidades satélites, sendo delas sendo Lukurmata e Pajchiri (Kolata, 1993), onde se encontram grandes quantidades dos *camellones/waru waru*. Kolata (1993, p. 207) ainda nos ajuda a entender como caminhos conectam estas cidades agrícolas que serviam de provisão para *Tiwanaku*, nas palavras de Kolata:

The fact that Lukurmata is linked directly to the raised field complexes of the Pampa Koani by elevated roadbeds, or causeways, as well as to its companion secondary center of Pajchiri, and to Tiwanaku itself, enhances the viability of a reconstructed regional settlement system that emphasizes a structure characterized by hierarchy and centralized control (Kolata, 1993, p. 207).

Assim, é possível perceber que essas cidades satélites eram responsáveis por organizar a ruralidade e fornecer o subsídio ao sistema agrícola que sustentava *Tiwanaku*. Nessa rede de cidades vizinhas pertencentes que representam a consolidação desta hegemonia regional, tanto Lukurmata quanto a cidade de Pajchiri possuíam populações com cerca de 10 mil pessoas cada uma (Berenguer, 2000), e estavam subordinados diretamente à capital, em uma linha de relação política administrativa direta. Uma citação direta de Berenguer (2000, p. 37) nos ajuda a dimensionar o que foram essas cidades:

El fenómeno urbano experimentado durante las fases III y IV se esparció también fuera del valle de Tiwanaku. (...), Lukurmata y Pajchiri en el valle inmediatamente al norte, y Ojje en la península de Copacabana, son cuatro de las principales ciudades regionales que los gobernantes de Tiwanaku fundaron en diferentes puntos de la cuenca. Todas cuentan con plataformas aterrazadas, patios hundidos y monolitos (Berenguer, 2000, p. 37).

Essas cidades satélites possuíam características arquitetônicas semelhantes à sua capital, *Tiwanaku*, uma vez que possuíam pátios como *Kalasasaya*, templos semisubterrâneos e monolitos (Berenguer, 2000). A partir disso, podemos entender como essas semelhanças reforçam a ideia de uma identidade cultural comum, compartilhada, além da consolidação do papel de *Tiwanaku* como núcleo político, econômico e espiritual. Quanto a isso, Kolata (2004) apresenta um ponto interessante sobre a similaridade arquitetônica e urbanística de Lukurmata ante *Tiwanaku*:

The regionally importance city of Lukumata, several miles to the northwest of Tiwanaku, possesses a ceremonial core of temples and elite residences constructed by moat. Lukurmatass central ceremonial complex, organizes around a terraced mound, was finished with drainage network a terraced mound, was finished with a drainage network like those at Akapana and Puma Pumku (Kolata, 2004, p. 104).

A partir dessa constatação, podemos então compreender como *Tiwanaku* cresceu e sustentou-se enquanto zona de influência pan-regional, de modo integrativo, no entorno do lago Titicaca (Janusek, 2006). Assim se formaram as bases do que viria a se desabrochar em sua fase imperial. Bases essas que desabrocham nas realizações *Tiwanakotas* iremos fazer uma breve descrição a seguir.

3.19 Época IV de Tiwanaku: auge de um centro de peregrinação xamânica

A época IV de *Tiwanaku*, que se estendeu de 400/-800 d.C. (Kolata, 2004, p. 130), marca o período clássico, seu auge, deixando assim registro no mundo para sempre na história andina e das civilizações humanas. Assim se deu sua fase imperial, da qual o período refletiu a mudança de uma sociedade que exercia somente uma influência regional, a fim de consolidar seu domínio expansivo para o todo centro sul andino como um todo. Permeado a este período histórico desta cultura do entorno lacustre do lago Titicaca, *Tiwanaku* se tornou uma potência hegemônica cultural, econômica e política, moldando

profundamente as dinâmicas sociais andinas pré-incaicas. E para corroborar essa afirmação inicial que abre este tópico, transcrevo aqui uma citação direta de Berenguer (2000), a qual recorro em auxílio textual.

Los grandes proyectos de construcción arquitectónica y agrícola que caracterizaron a la Fase III de Tiwanaku fueron expandidos enormemente en la Fase IV (400-800 DC), también denominada Época Clásica. En esta época, la metrópolis se erigió como la Capital de una red jerárquica de urbes secundarias, que los gobernantes de Tiwanaku fundaron en diversos puntos de la cuenca. Promediando la Fase IV, Tiwanaku pasó a ser también la Capital de un imperio en expansión, que comenzó a enviar colonos a las tierras bajas situadas a ambos lados de los Andes y a establecer enclaves comerciales en puntos distantes (Berenguer, 2000, p. 5).

Dessa maneira, *Tiwanaku* demonstrou-se uma rede de influência complexa como um centro de assentamentos hierárquicos, ligados entre si por uma rede de caminhos e rotas comerciais que iam desde as partes tropicais a até as regiões da costa do Pacífico (Berenguer, 2000). E com esta grande zona de influência em expansão nesta quarta época, *Tiwanakota* consolida-se então como um centro de peregrinação cerimonial. Peregrinação esta, por sua vez, sacramentando o estado *Tiwanakota* como centro cerimonial que envolvia sacrifícios humanos e o uso de alucinógenos em grandes cerimônias e festivais (Berenguer, 2000; Young-Sanches, 2004).

Os sacrifícios humanos são parte importante da descrição da fase imperial *Tiwanakota*, pois é neste momento que estas cerimônias aumentam de escala, onde grandes quantidades de oferendas escavadas demonstram essa relação (Kolata, 2004, p.105). Berenguer (2000) explica que os sacrifícios humanos eram uma prática naturalizada entre todas as culturas do entorno do lago Titicaca e, por sua vez, com os *Tiwanaku* não seriam diferentes. Segundo Kolata (2004, p.106), escavações feitas na Pirâmide de *Akapana* foram encontrados sepultamentos com cerâmicas policromadas de alta qualidade da quarta fase de *Tiwanaku*, que pela quantidade de corpos retirados em um pequeno espaço, sugere que milhares de humanos possam ter sido sacrificados ali e deve muito mais sepultamentos na área. Estas cerâmicas estariam, segundo Kolata (2004, p.107), com seus fragmentos espalhados pelo sepultamento, do qual encontraram milhares de finos pedaços policrômicos de vasos *keros*: “*Hundreds of exquisite drinking cups and serving vessels used only once, then purposely smashed to commingle with become part of the sacrifice*” (Kolata, 2004, p. 111).

A sociedade *Tiwanakota*, em seu auge, foi centro cerimonial de peregrinação e centro ritualístico de sacrifícios humanos, em grandes cerimônias onde o espetáculo de violência pública resultavam no desmembramento sacrificial (Kolata, 2004).

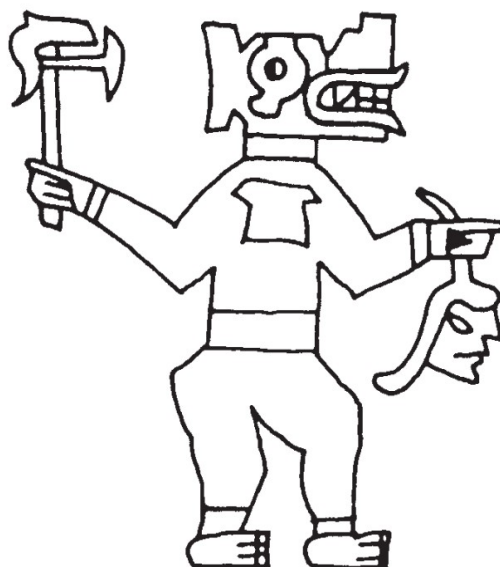
Rituals of violence were clearly an essential element of Tiwanaku political ideology. The material expression of these beliefs was highly dismembering of human bodies, while an iconography of ritual homicide reproduced that ideology and underscore the power over life death held by the Tiwanaku elite (Kolata 2004, p.111).

Essa iconografia da morte, podemos dizer assim, que Kolata (2004) escreve nesta citação direta acima, faz parte de uma gama mais ampla de iconografias que envolvem pinturas em vasos *kero*, dentre outras, de homens cabeça de Puma decapitadores. Nesta época imperial, figuras mais emblemáticas personificaram práticas cerimoniais de sacrifícios humanos, com que relacionam decapitadores, iconografia de híbridos humanos com cabeças de puma, assim como esculturas encontradas da divindade felina chamada de Chachapuma, cuja presença reflete a complexidade do simbolismo religioso e cosmológico de *Tiwanaku* (Kolata, 2004).

3.20 Simbologia do felino dentro da cultura xamânica andina

Na fase imperial de *Tiwanaku*, os sacrifícios humanos aumentaram de escala de um modo que esta cultura se tornou um grande centro cerimonial, assim como núcleo de peregrinação e integração pan-regional (Janusek, 2006). E, para entendermos isso, é necessário primeiro explicarmos aqui algumas questões dentro da cosmologia andina, pois como já dito por Berenguer (2000), *Tiwanaku* não foi a primeira cultura ao entorno do lago Titicaca a fazer sacrifícios humanos rituais. Essa ritualística, por sua vez, está ligada à tradição xamânica andina, ao simbolismo que o felino exerce sobre as culturas daquele entorno, bem como expressa em suas iconografias e estátuas de homens cabeça de felino decapitadores. Em uma mão ele segura um machado e, na outra, uma cabeça humana (Fig.50).

Figura 49 - Sacrifício com máscara felina - era clássica de Tiwanaku



Fonte: Durand (2004).

Compreender o felino para nós nesse momento é de suma importância, uma vez que o leitor verá mais adiante que o vaso *kero* aqui pesquisado possui em sua iconografia símbolos que remetem ao felino puma (andino) e/ou jaguar (amazônico). A iconografia andina, de um modo geral, reflete o vínculo e uma continuidade entre tradições religiosas anteriores, tais como a cultura *Pucara*, na qual os felinos também desempenham papel fundamental. Berenguer (2000, p. 31) aponta que há também representações cerâmicas Púcara que destacam práticas rituais durante transe que envolviam substâncias enteogênicas³⁰. Berenguer (2000) também cita a conexão dos povos amazônicos contemporâneos com o uso de substâncias, em que o xamã passa por um processo que se transforma, espiritualmente, em um felino.

Semelhante afirmação, desta conexão entre o xamã e a puma, a partir do uso de enteogênicos, foi feita por Chocano (2019, p. 216). Em sua pesquisa etnohistórica, Chocano demonstra relações que conciliam o estudo de padrões

³⁰ “A enteogenia pode ser entendida como o uso de princípios psicoativos dentro de um contexto xamânico, oriundo de plantas de poder, sendo um veículo que leva o iniciado a entrar em estados de hiper consciência, estabelecendo conexão com o mundo espiritual. A etimologia ‘enteógeno’ foi proposta para diferenciar-se do termo alucinógeno, do qual deriva a palavra ‘alucinação’ que tem suas raízes no latim ‘*hallucinatio*’, que significa ‘errar’, ‘enganar-se’. Enquanto o neologismo enteógeno, inspirado pelo grego clássico, ‘*entheos*’, significa ‘inspirado por Deus’ e ‘geno’ refere-se à gestação de algo, implicando a ideia de ‘Deus dentro de si’ a partir do uso das plantas de poder com princípios ativos, enquanto veículo de conexão espiritual” (Cf. De Freitas et. al, 2024; Labate, 2004; Lira, 2018).

cerâmicos andinos, combinando-os com pesquisas de povos andino-amazônicos que se utilizam de substâncias enteogênicas. Os padrões cerâmicos, no caso, são de estruturas que remetem a felinos associados aos xamãs dos respectivos povos pesquisados, como o povo Tukano da Colômbia por exemplo. Segundo Chocano (2019, p.216):

El mito es la transformación del chamán en jaguar, usando una serie de mecanismos en la cual se incluye la ingestión de alucinógenos para poder entrar en trance y en este estado ascender a las esferas estelares que gobiernan el mundo. La transformación en jaguar, transmite una nueva identidad ideológica de un ser humano con atributos de jaguar que controla los fenómenos naturales, ordenando el mundo dentro del mito que establece el poder teocrático del profeta o chamán vinculado al jaguar amazónico (Chocano, 2019, p. 216).

Chochano (2019) trabalha com a ideia de que nos mitos contemporâneos da região andino-amazônica, a partir de uma análise etnohistórica, podem ajudar a desvendar iconografias andinas principalmente aquelas envoltas aos andes centrais. Este pesquisador afirma que durante o período formativo dos Andes, especialmente com a cultura Chavín (1200 a.C. – 400 a.C.), umas das primeiras, os símbolos ideológicos apresentam um personagem antropomórfico com atributos de felino, serpente e ave. Ele aponta que a iconografia do jaguar, nas culturas formativas dos Andes, constitui um conjunto de representações de felinos antropomorfos. Segundo Chocano (2019):

La materialización de estos mitos sobre el jaguar y la transformación del chamán en este animal, se manifiesta en representaciones de felinos antropomorfos (...), expresa la relación y control de las fuerzas naturales y estelares, sino También el surgimiento y manejo del poder en las sociedades del Periodo Formativo en los Andes Centrales (Chocano, 2019, p. 2018).

Voltando a *Tiwanaku*, principalmente nos arredores de *Akapana*, Berenguer (2000, p. 8) descreve que em seu entorno e em diversos lugares no topo da pirâmide foram encontradas oferendas, objetos cerimoniais e sepultamentos. De acordo com Kolata (2004, p. 107), parte dos corpos encontrados nos sepultamentos na pirâmide de *Akapana* são frutos de sacrifícios humanos realizados em larga escala, tendo sido como um espólio de um possível pós-guerra. Kolata (2004) ainda segue descrevendo que na base da pirâmide foram encontrados uma série de oferendas sacrificiais de lhamas e de vasos *keros* quebrados, revelando que os rituais tomavam uma grande

dimensão em seu espetáculo público. E dentre os sacrifícios humanos encontrados em *Akapana* de um modo geral, já foram encontrados dentre os corpos ao menos de uma mulher e várias crianças. Nas palavras de Berenguer (2000):

Las cabezas cortadas y los cuerpos decapitados se correlacionan con el hallazgo de una gran cantidad de vasos decorados con cabezas-trofeos, que fueron destrozados al momento de la ofrenda. También con varios chachapumas, un tipo de efigie esculpida en piedra, que representa un individuo con máscara de puma sosteniendo un hacha en una mano y una cabeza humana en la otra (Berenguer, 2000, p. 8).

Berenguer acima cita o *Chachapuma* como uma escultura de um grande felino segurando em suas mãos uma cabeça decapitada. Por sua vez, Kolata (2004) considera que os rituais de violência e decapitação são evidentemente os elementos essenciais da cultura política e ideológica de *Tiwanaku*, uma vez que estas iconografias se apresentam em cerâmicas, estátuas como a do *Chachapuma*, por exemplo. *Chachapumas* são um gênero de esculturas antropomórficas de felinos da cultura *Tiwanaku*. Essas esculturas, em sua maioria, são feitas de basalto e andesito (Guengerich, Janusek, 2021). Caracterizados por sua estilística predatória, como presas, os *Chachapumas*, normalmente são representados ajoelhados e estão segurando uma cabeça humana em uma das mãos e um machado (Smith, 2012).

Todos esses feitos cerimoniais na pirâmide de *Akapana* nos demonstram uma sociedade ricamente simbólica que visava se integrar junto a paisagem da montanha sagrada *Quimsachata* e, ao mesmo tempo, com sacrifícios humanos altamente violentos. Essa percepção consolida *Tiwanaku* como grande centro cerimonial regional, tendo pirâmide de *Akapana* como um grande campo gravitacional que convergia todo o panorama cerimonial em oferendas e sacrifícios humanos. Ademais, por mais que *Akapana* tenha ganhado cada vez mais importância durante o auge *Tiwanakota*, outros complexos cerimoniais não perderam seu espaço de importância, como templo semisubterrâneo e o pátio de *Kalassasya*. Pelo contrário, segundo Kolata (2004), a consolidação urbana neste período auge *Tiwanakota* representou duas novas marcáveis instalações esculturais, são eles os monolitos Bennett estela no templo semisubterrâneo e o monolito Ponce em *Kalassasya*.

3.21 Monolito Bennett ou Pachamama/Estela 10

A partir deste tópico, nosso objetivo será compreender um pouco do contexto cerimonial e iconográfico no tangente aos monolitos de *Tiwanaku* (Fig.51), uma vez que eles desempenharam um papel fundamental em seu contexto espiritual. Além disso, seguram em suas mãos um vaso *kero* de um lado, com um tablete de rapé em outro (Berenguer, 2000; Kolata, 2004).

Figura 50 - Chachapuma de Basalto – Museo Arqueológico de Tiwanaku



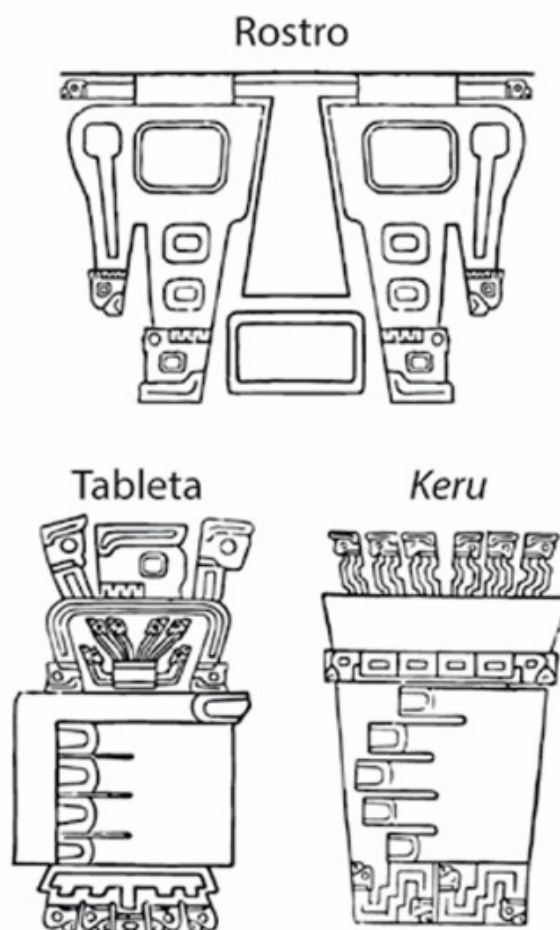
Fonte: Kolata (2004, p.110).

Assim, os monolitos são encontrados em lugares como o templo semisubterrâneo e o pátio de *Kalasadaya*. As esculturas representam em sua maioria figuras humanas e divinas que condensam a simbologia Tiwankota. Segundo Bandy (2013, p.137), essa classe de esculturas de pedra antropomórficas está segurando em sua mão esquerda um vaso *kero* e a mão direita um tablete de rapé, dos quais três exemplos dessa classe de escultura, tais como os monólitos de Bennett, Ponce e El Fraile, são os mais bem preservados. Permita-me ao leitor transcrever um parágrafo inteiro de Villanueva (2021) que descreve muito bem a importância destes monolitos de pedra dentro da cultura de *Tiwanaku*, do qual nosso autor fala aqui especificamente do

monolito Bennett (Fig.5), que se encontra no museu lítico de *Tiwanaku*. O monolito Bennett, diz ele:

Se trata de una escultura de arenisca de 7,3 m de alto y 1,2 de ancho que, junto con los monolitos Fraile y Ponce, es el mejor conservado, el más grande y complejo de Tiwanaku. La seriación de Janusek y Ohnstad (2018) tiende a situarlo en el Horizonte Medio, entre aproximadamente el 600 y 1000 d.C. Sin embargo, la pieza fue encontrada en los años 30 (Bennett, 1934) durante excavaciones realizadas en el Templo semisubterráneo, un patio hundido del Formativo tardío (ap. 200-500 d.C.), recostado boca arriba y junto a dos estelas más pequeñas y antiguas, de estilo Khonkho (Janusek y Ohnstad, 2018). Así, emplazar al Bennett implicó remodelar drásticamente una de las estructuras ceremoniales más antiguas de Tiwanaku (Villanueva, 2021, p. 29).

Figura 51 - Bennett Frontal



Fonte: Villanueva (2021).

Figura 52 - Monolito Bennett no Museu de Tiwanaku



Fonte: Pavel Špindler, 2008, licença C.C. 3.0, via wikimidia Commons.

Berenguer (2000, p. 82) indica que os tabletes de rapé na outra mão dos monolitos são oriundos de um rapé chamado de *wilka* provindo das sementes de *Anadenanthera colubrina*, no Brasil conhecidas como angico-branco, ou paricá, com efeitos psicoativos, ou etnogênicos a depender do uso. A elite *Tiwanakota* exercia suas celebrações enteogênicas no templo semisubterrâneo, como no pátio de *Kalasadaya*, do qual estes *keros* eram preenchidos com a bebida Chicha (Couture, 2004). Para além da bebida *Chicha*, segundo Kolata (2004), o monolito Bennett há indícios de que o símbolo de lhamas em seus pictogramas, ou pictogravuras, representam também uma planta que contém o princípio ativo da mescalina, *Trichocereus pachanoi*, também conhecida como *wachuma*. Nas palavras de Kolata (2004):

Snuff trays, inhalation tubes, miniature mortars and pestles, and other paraphernalia found at Tiwanaku sites make it clear that processing and consumption of psycotropic substances were elements of religion worthy of public commemoration on monumental stat art. Domesticated llamas, maize in the alcoholic form of chicha, and Trichocereus pachanoi appear together in a single, compressed image on the Bennett stela, signaling a convergence of native conceptions regarding the social and natural reproduction of the organic world (Kolata, 2004, p.113).

3.22 Os vasos *kero* na cultura Tiwanaku: contexto sócio-histórico e espiritual

Como demonstrado no tópico anterior, os vasos *kero* estavam sendo segurados pelos monolitos *Tiwanakotas*. Isso por si só já demonstra uma grande importância ritualística cerimonial do mesmo para o contexto social daquela ancestral cultura. Isto, pois, esses artefatos, como já dito, podiam ser manufaturados de diversos materiais tais como cerâmica, madeira, prata e ouro, dos quais refletiriam a posição social e o status de seus usuários (Berenguer, 2000). Para Isbell (2013), se alguém tivesse que caracterizar a cultura *Tiwanaku* por um único artefato, certamente seria o vaso *kero*. Aqui concordamos com ela porque eles conseguem nos dizer que eram bem mais que objetos utilitários para beber *chicha*, mas sim copos cerimoniais admiráveis que demonstram ao qual pertencem, agenciando socialmente. Eles sintetizavam as teias das relações sociais que compunham seu entorno cerimonial, demonstrando assim a sua suma importância para o fluxo de expressão daquela civilização andina.

Os *keros* eram utilizados em cerimônias, banquetes e outros eventos rituais em que sua presença era fundamental para a construção da identidade coletiva. De acordo com Isbell (2013), o aparecimento em camadas arqueológicas posteriores no sítio de Iwawi demonstram mudanças importantes sobre hábitos, tais como as etiquetas alimentares e ritos cerimoniais. Essas mudanças afetaram os padrões de consumo e assim, a identidade cultural de *Tiwanaku*. Nas palavras de Isbell (2013):

The key diagnostics of Tiwanaku, the kero and tazón, appear without antecedent in strata IV and III and overwhelm the second half of the sequence. (...) It seems that in the south altiplano, the appearance of Tiwanaku culture involved the adoption of new eating customs that consisted more of table manners and social etiquette than of basic cooking techniques or primary staples. This suggests that change in identity was taking place (Isbell, 2013, p. 175).

Isbell (2013) contribui também com reflexões acerca da origem dos vasos *kero* junto as mudanças que seu agenciamento causava na organização social. Os ritos cerimoniais a base de chicha, bebida a base de milho, misturadas com o enteógeno vilca/cebil, demonstram que havia ali uma vasta rede de rotas e comercias para a obtenção das matérias primas para adquirirem estas substâncias. Isto, pois o vale de *Tiwanaku* é um local de difícil plantio de milho e a obtenção de vilca/cebil, idem. Por sua vez, o vale de Cochabamba localizado em uma altitude menor, 2.550 metros acima do nível do mar e 1.300 mais baixo que *Tiwanaku*, seria o local mais apropriado de obtenção das matérias primas, tal como o plantio de milho. Assim, a associação dos *keros* com a ingestão de *chicha* junto a outros enteógenos indica que não iniciaram essa ritualística em regiões de grande altitude, mas sim no vale de Cochabamba (Isbell, 2013).

Símbolo da expansão *Tiwanakota* em sua zona de influência (Isbell, 2013), este vaso cerimonial pode assim representar *Tiwanaku*. Porém, dentro desta expansão, surgem-se variabilidades microrregionais que mesclam padrões de *Tiwanaku* juntamente com características culturais das regiões sob sua zona de influência (Trigo, 2019). Essas variabilidades que distinguem as estilísticas ligadas aos vasos *kero* demonstram uma interseção entre regionalismos que refletem em uma vasta diversificação do repertório estético destes vasos cerimoniais. Isso forma assim uma heterogeneidade estilística que pode ser interpretada segundo Trigo (2019), como uma consequência da multiplicidade étnica em integração dentre as identidades locais junto ao domínio de *Tiwanaku*. Como apontado por Trigo (2019, p. 119): “*no hay en consecuencia una homogeneidad total en el estilo Tiwanaku, debido a las regiones y grupos étnicos con los que Tiwanaku interactuó y que generaron micro estilos*”. Assim, conclui-se que o estilo da metrópole *Tiwanakota* foi absorvido e reinterpretado de acordo com seus contextos regionais, assimilando características locais com as herdadas de *Tiwanaku*, gerando assim uma heterogeneidade de estilos.

Trigo (2019) ainda contribui a este presente texto quando traz a informação de que os elementos decorativos nos vasos *keros*, como cruces, estrelas e ziguezagues, estão intrinsecamente ligados à cosmologia e à geografia espiritual andina. Há uma mesclagem de estilos regionais já estabelecidos pela ancestralidade local. Neles, os padrões “*proprios del estilo regional Tiwanaku Derivado de Cochabamba [...] además de las franjas*

verticales en zigzag que aparecen en la parte inferior de challadores y keros" (Trigo, 2019, p. 124-126), podem ser interpretados como representações de temas fundamentais, convergindo com outras iconografias de águas correntes ou montanhas. Esses elementos estilísticos, segundo Trigo (2019), sugerem conexões com rituais relacionados à fertilidade e à abundância, demonstrando a conexão cosmológica andina com a paisagem de seu entorno e sua adaptabilidade na integração pan-regional proporcionada por *Tiwanaku*.

Portanto, dentro desses estilos que se mesclam e se integram regionalmente dentro da cosmologia andina como um todo, é importante primeiro levantarmos considerações sobre como abordar a temática sobre sua estilística, no sentido de conceituarmos sobre criação de significados que individualizam estilos. E, para isso, Janusek (2003) serve de fundamento e grande inspiração, quando afirma que o estilo está inerente tanto no modo característico de sua produção quanto nos fins objetivados dentro do caminho percorrido de sua manufatura. Nessa perspectiva, aprofundaremos esta abordagem que envolve o estilo da cerâmica *Tiwanakota* no tópico a seguir.

3.23 A cerâmica e seu reflexo social

Segundo Janusek (2003, p. 30), para abordamos um estilo, primeiramente, devemos considerar as variações locais uma vez que é necessário ir além de uma abordagem tradicional que tende a isolar o artefato como portador de estilo, ausente dos processos de sua produção e uso. Janusek (2003) nos ensina que o estilo não é apenas uma combinação de características específicas de uma classe de objetos materiais, mas também a maneira de fazer as coisas em si. Na cerâmica por exemplo, o estilo não é simplesmente expresso em um conjunto de atributos decorativos; ele é moldado em um vaso através de técnicas. Nas palavras do autor:

Style is as much a manner of making things as it is a conjunction of certain characteristic attributes of a class of material objects. In pottery, style is not simply expressed in a set of decorative attributes; it is crafted into a vessel through specific techniques of production (Janusek, 1995, p.30).

Deste modo, o estilo está inerente tanto no modo característico de sua produção (Hodder 1990; Wiessner 1990 *apud* Janusek, 2003), quanto nos fins

objetivados dentro do caminho percorrido de sua manufatura (Dietles e Herbich, 1998 apud Janusek, 2003). Com essa afirmação, Janusek (2003) nos lembra a importância em interpretarmos os vasos *kero* não apenas como objetos estéticos, mas sim como manifestações orgânicas das identidades e expressões regionais. Um objeto elaborado como é o caso do vaso *kero*, sendo ele um símbolo da cultura material incorporada de ideias e intenções. Lembra ainda ele que:

Still, we must distinguish between the style of techniques and things, or between 'technological style' (Lechtman 1977) and 'material style' (Dietler and Herbich 1998:236), for an object may be employed or apprehended in manners radically distinct from those involved in its creation (Janusek, 2003, p. 30).

Enquanto os vasos *kero* são encontrados em contextos de períodos formativos em outras partes dos Andes como um todo, em *Tiwanaku* eles só foram usados maciçamente durante a época de *Tiwanaku* IV (Janusek, 2003). Quanto a isso, Couture (2004) diz que é razoável concluir que os monolitos como de Bennett, também conhecido como Estela 10 e monolito Ponce conhecido como Estela 8, não estavam presentes quando o templo semisubterrâneo e o pátio de *Kalasadaya*, que foram construídos na época *Tiwanaku* III.

No contexto *Tiwanakota*, os vasos cerimoniais *kero* foram usados como ferramentas de reafirmação social, do qual desempenharam um papel simbólico importantes que iam mais além do que sua função utilitária. Serviram como símbolos palpáveis da materialidade, gerando agenciamentos que permitiram condensar identidades sociais e papéis políticos junto a cosmologia andina (Janusek, 2003). Sendo assim elementos fundamentais para as relações sociais e a manutenção de poder pelas elites locais e subserviência das classes populares.

Diante disso, os vasos *keros* podem ser interpretados a partir de seu agenciamento que condensam práticas culturais dentro da hierarquia social imbuída de ritualísticas xamânicas. A proposta sobre os vasos *keros* de um modo geral, embasadas pela perspectiva de Janusek (2003), vão em direção a uma descrição que não se restringe à morfologia, mas segue em direção a uma compreensão mais integrativa destes artefatos de cerâmica, do qual foram moldados, desde sua argila ao cozimento, pelas suas ricas práticas sociais andinas, sedimentadas por uma cosmologia esotérica. E, somado a isso,

conecta as montanhas sagradas junto as cerimônias realizadas com estes copos estilizados em uma teurgia que envolvia o uso de enteógenos e sacrifícios humanos.

3.24 Época V: declínio e transformação

Ao final da época IV, que se deu a partir dos anos 800 d.C., *Tiwanaku* viveu ao menos dois grandes episódios de renovação urbana que se refletiram em sua transformação social, dos quais incluíram o surgimento de duas linhagens reais (Kolata, 2003b *apud* Kolata, 2004, p. 99). Couture (2004, p. 133) nos informa que a transformação social em *Tiwanaku* IV manifestou a construção em larga escala de centros residenciais para a elite. E mais adiante estes complexos residenciais se transformaram no que hoje, dentro do sítio arqueológico de *Tiwanaku*, é o setor residencial de *Putuni*, feito no período de *Tiwanaku* V (800 d.C – 1100 d.C.).

Putuni é um marcador importante de transição entre a época IV e a época V de *Tiwanaku*. Corroborou, na verdade, com a compreensão de que houve mudanças radicais na arquitetura urbana, das quais foi destruída uma vizinhança inteira para a construção deste complexo residencial dedicado as elites, demonstrando uma bem estabelecida corte real (Couture; Sampeck, 2003, Kolata, 1993 *apud* Couture, 2004, p. 143). Nicole Couture (2004) ainda nos informa que as mudanças em Putini não foram um acontecimento isolado, uma vez que naquele período a pirâmide de *Akapana* foi majoritariamente fechada para grandes cerimônias, resguardando suas atividades somente para modestos rituais em pequena escala. Por isso, abriga certas características do que outrora fora os espetaculosos sacrifícios humanos dos períodos anteriores que ali ocorreram (Mujica, 1995 *apud* Couture 2004, p. 143).

Escavações feitas no lado oeste do sítio arqueológico de *Tiwanaku* recuperaram restos de muitos vasos de cerâmica indicando que aconteciam muitas cerimônias no complexo de *Putuni* na época V *Tiwanakota* (Couture, 2004, p.148). Ao contrário do que acontecia em *Akapana*. Putini seguia sendo um complexo residencial e cerimonial muito mais intimista e exclusivista do que o que ocorria na pirâmide nos períodos anteriores, diz Couture (2004) que essas cerimônias atendiam somente a elite de *Tiwanaku*.

Segundo Couture (2004), o complexo de *Putuni* também compartilha indícios de que este foi abandonado às pressas, de forma abrupta, sendo talvez consequência de um evento violento. Esse abandono às pressas está relacionado com uma crise climática em *Tiwanaku*, do qual argumenta Kolata (et. al., 2000 *apud* Couture, 2004), que a desintegração *Tiwanakota* está fundamentalmente relacionada com um colapso ambiental, uma vez que os *waru waru* entraram em processo de exaustão agrícola junto a seca severa, impactando o coração do estado de *Tiwanaku*.

Esta conclusão adveio após extrações, cortes praticados nas camadas de neve acumuladas ano a ano, no glaciar *Quelcacaya*, ao sul do Peru, documentam: “*una forte disminución en la media anual de precipitaciones entre 1000 y 14000 DC y severas condiciones de sequía entre 1245 y 1310 DC, fenómeno que afectó a todo el hemisfério*” (Ortoloff, Kolata, 1993 *apud* Berenguer, 2000, p. 104). Assim, essa seca foi importante para o eventual colapso *Tiwanakota*, uma vez que o império *Wari*, império vizinho e contemporâneo a *Tiwanaku*, sofreu do mesmo problema e eventual decline-o e colapso por volta do ano 1000 d.C (Berenguer, 2000).

Aqueles que outrora faziam ritos de sacrifício em massa, tido como seres poderosos que controlavam o tempo e a fertilidade, agora estavam descredibilizados diante sua impotência humana, perante a realidade concreta que é a magnificência de *Pachamama*. Com esta crise, desintegrava todo o aparato ideológico/sacerdotal que mantinha aquele estado coeso. O rito se esvazia e perde o sentido. Quanto isso, transcrevo um trecho de Berenguer (2000) para melhor exemplificar essa situação:

Las orillas del Lago Sagrado retrocedieron varios kilómetros, dejando al descubierto cientos de hectáreas de terreno baldío. Aunque los sacerdotes incrementaron sus ritos en la cima de Akapana, sacrificando niños, adultos y grandes cantidades de llamas para pedir lluvias, cada vez tenían menos éxito. En algún momento el patio hundido de la azotea de Akapana quedó irremediabilmente seco. Alrededor del año 1000 d.C., los oficiantes del culto sacrificaron a los dioses un cándido y lo ofrendaron en la boca de uno de los canales que antaño desaguaba la estructura, pero todo fue inútil (Berenguer, 2000, p. 96).

Assim se deu o colapso de *Tiwanaku*, uma junção de fatores climáticos, que desencadearam uma crise social tremenda que culminou desintegração da estrutura estatal que sustentava o império. Sem essa sustentação, como consta

no complexo de *Putuni* que foi abandonado às pressas, a violência ali se instalou (Berenguer, 2000). Contudo, é importante destacar que o colapso de *Tiwanaku* não se deu abruptamente, mas sim foi um processo que iniciou com o desgaste da sua hierarquia societal como demonstrado quando houve uma diminuição e um uso mais exclusivista da pirâmide de *Akapana*, assim como o uso cerimonial mais intimista e elitista do complexo de *Putuni*. O trecho a seguir, de Criales (2017), ilustra e corrobora bem o que quero dizer:

Como solo un escenario posible, sugiero que tras el 800 d.C. los líderes del estado intentaron ejercer un control más directo sobre muchos grupos locales, y posiblemente sobre otros grupos de élite, presentando un reto para las bases del poder y autonomía económica local (...) El control hegemónico creciente, porque no podía abolir las bases de la autonomía local, exacerbaba las tensiones ya inherentes a estructuras sociales delicadamente equilibradas. Una vez que el cambio climático y el estrés productivo comenzaron a amenazar las bases del poder estatal con toda su fuerza, la estructura socio-política desequilibrada experimentó crisis y finalmente, quizás violentamente, se fragmentó (Criales, 2017, p.6).

Alguns episódios de grande violência ocorreram, como o descrito acima do abandono de *Putuni*, assim como no vale de *Moquegua*, uma colônia de *Tiwanaku*, onde há evidências que indicam que monumentos *Tiwanakotas* foram completamente destruídas no século X (Goldstein, 1989, p. 240, 253; 1990, p. 104; Sutter, 2000, p. 51 *apud* Pärssinen, 2017, p. 315). Pärssinen (2017, p. 316) ainda nos ajuda a entender que a população de *Tiwanaku*, que havia se concentrado na urbe de sua capital, depois do colapso teve um movimento populacional para as periferias do império.

E sobre o processo que se deu com a cerâmica após este colapso e migração, transcreverei um trecho de Pärssinen (2017) que exemplifica muito bem, combinando com o objeto dessa dissertação, enfocando assim, acerca da cerâmica *Tiwanakota*:

*No obstante, a orillas del Lago Menor del Titicaca, el estilo Tiwanaku V sobrevivía en cerámica hasta el principio del siglo XIII (Korpisaari, 2006), pero en el sur de Tiwanaku, en Caquiaviri, el estilo desaparece rápidamente con un explosivo aumento de nuevos asentamientos a partir de los siglos XI y XII. En la misma época, la cerámica fabricada perdió algo de su calidad extraordinaria y la iconografía de felinos, aves y peces/serpientes evolucionó rápidamente hacia formas más simples y geométricas (Pärssinen, 2003a; 2005a; Pärssinen & Siiräinen, 1997 *apud* Pärssinen, 2017, p. 316).*

Portanto, podemos observar como a cerâmica reflete por sua vez a teia de relações sociais que compõe a história de um lugar, e em nosso caso, o império *Tiwanakota*. Por isso, durante esta escrita sobre a história de *Tiwanaku*, busquei relacionar o vaso *kero*, sua cerâmica, sua origem que é de uma argila oriunda dos Andes, com as teias das relações sociais que envolviam aquele ancestral estado Andino. Uma vez que essa trajetória histórica aqui é descrita, é possível então entender a história de vida do vaso *kero* do MAEA-UFJF. E para isso, no capítulo a seguir descreveremos como se dava, e como ainda se dá, o processo de manufatura artesanal dos vasos *kero* andinos.

4 - A JORNADA BIOGRÁFICA DO VASO KERO DA CULTURA TIWANAKU: DA MATÉRIA-PRIMA, RITUAL E ESTILO ACARAPI

Contextualizando os vasos *kero*, também conhecido como “qiru” que significa madeira em quéchua (Porrás, 2018, p. 1), suas variações em escrita como “Keru,” “Qero,” e “q'iru”, se referem ao vaso cerimonial geralmente de madeira, cerâmica ou metal em formato cilíndrico. No período Inca, de acordo com Goede Montalván (2024), os vasos *kero* de ouro eram reservados especificamente para o governante de *Tawantinsuyu*³¹, devido à sua associação com o sol luminoso. Enquanto os copos de prata, refletindo a luz divina da lua, representavam o feminino. Possuíam um alto valor nas elites daquela sociedade andina. Berenguer (2000), ao detalhar sobre os *keros Tiwanakotas*, nos ajuda a entender que:

Los de extracción social baja usaban sencillos cuencos de calabaza, otros de mayor posición bebían en recipientes más finas, mientras que la nobleza lo hacía en recipientes de plata y oro. Como indicadores de status y rango, estos artefactos acompañaban regularmente a sus usuarios la tumba (Berenguer, 2000, p. 58).

Esses copos cerimoniais, onde “copo” em espanhol significa “vaso”, eram amplamente utilizados na cordilheira dos andes desde os períodos pré-coloniais com propósitos cerimoniais. Assim, os *keros* possuem uma história antiga nas sociedades andinas, porém sabe-se pouco sobre os pormenores e detalhes da ritualística de seus usos cerimoniais *Tiwanakotas*. Segundo Beth Haupt (2007), as evidências do uso deste copo em cerimônias são datadas dentro outras culturas andinas desde antes de *Tiwanaku*, a partir do ano 1 da era comum, tais como em Nazca (1-700 d.C.), Chimú (900-1470 d.C.), Sicán (900-1350 d.C.), Moche (100-750 d.C.). Portanto, apesar de ser difícil determinar uma data exata para o início do uso dos *keros*, há indícios de que esses vasos eram utilizados em contextos sofisticados e rituais a cerca de 2000 anos antes do presente (Haupt, 2007).

³¹ *Tawantinsuyu* é o nome pelo qual o Império Inca se autodenominava. 'Inca' refere-se à alta casta dessa sociedade complexa, cuja capital era a cidade de Qosqo (Cusco). *Tawantinsuyu* significa 'as quatro regiões' ou 'as quatro partes juntas' em quéchua. O termo *Tawantinsuyu* ode também ser usado para descrever o último império originário deste continente do hemisfério sul, como sinônimo do termo “Inca”.

Possuindo grande valor simbólico dentro das sociedades andinas ancestrais como um todo, estes copos cerimoniais se caracterizam por terem um corpo cilíndrico com uma silhueta afinada em sua metade, semelhante a um violão, que se afina no meio mantendo suas bordas largas, sendo a borda superior maior que a base. Adotavam uma forma hiperboloide ou troncocônica, com um anel no meio. A partir dessas referências, Berenguer auxilia a identificar a função desse anel no meio do vaso:

El rodón o anillo en la parte media parece ser un vestigio del amarre que servía para reparar la pieza cuando se rajaba, sugiriendo que las vasijas de metal y cerámica son copias de vasos de madera (Berenguer, 2000, p. 58).

Ademais, a decoração dos vasos possui uma geometria singular, que lhes confere uma aparência estilizada e elegante, facilitando sua identificação. No entanto, também podem ser encontradas variantes dessa forma, o que adiciona uma interessante diversidade dentro dessa categoria (Uribe, 2004). Alguns possuem uma decoração que se apresentam um cinturão ao meio de seu cilindro. Esse estilo aumenta o seu valor estético e cultural, denotando quanto maior a complexidade estilística sendo atribuído as elites *Tiwanakotas* (Uribe, 2004).

Essas protuberâncias podem ser de designs geométricos simples, alongados ou subcônicos, passando por figuras naturalistas e até representações mais complexas como rostos frontais. Essas representações faciais localizadas na frente do vaso são ocasionais, mas quando aparecem, são altamente simbólicas e evocam semelhanças com os rostos esculpidos na icônica Porta do Sol de *Tiwanaku*.

4.1 Produção ceramista andina

Em algum momento do período formativo, que ocorreu entre 200 a.C. e 300 d.C. (Young-Sanchez, 2004), já citado anteriormente como fase *Tiwanaku* I. Nesse momento, quando a formação estatal *Tiwanakota* iniciou seu desenvolvimento e na seguinte fase conhecida como Horizonte Médio, ou Fase *Tiwanaku* IV, esta ancestral cultura produzia cerâmica padronizada estilizada, muitas vezes produzida em massa e fabricada com moldes de madeira que por conta do clima inapropriado, úmido ao lado do lago Titicaca, dificultou-se sua

conservação. Diante disso, os *keros* de madeira de *Tiwanaku* se perderam com o tempo (Berenguer, 2000).

Segundo Alconini (1995), no período *Tiwanaku* IV, Lukurmata foi integrada à órbita de *Tiwanaku* como um ponto estratégico para a administração da produção agrícola da Pampa Koani e de outros recursos lacustres. Com isso, a substituição abrupta do estilo de cerâmica entre o período de *Tiwanaku* III para o estilo *Tiwanaku* IV, assim se deu. A cerâmica tradicional local "*Lorokea Fiber*" foi menos utilizada, enquanto as vasijas "*Cutini Cream*" foram substituídas pelas variedades "*Pantini Orange*" e "*Vilamaya Buff*". Surgiram ainda as vasijas "*Lillimani Cream*" (Alconini, 1995, p. 26-29), de modo que:

[...] La ocupación Tiwanaku IV en Lukurmata se caracteriza por el reemplazo abrupto de la cerámica de estilo III por la de estilo IV sin una transición gradual entre los dos. Considera que ambas unidades estilísticas son completamente diferenciables entre sí, por el tipo de pasta, acabado y formas cerámicas.

Nessa perspectiva, a partir do estudo ceramista é possível distinguir algumas das fases de ocupação dos períodos históricos da cultura *Tiwanaku* em sua longa duração. Isto, pois, durante o período de *Tiwanaku* V, não foram encontradas ocupações claras no nível doméstico em Lukurmata. Alconini (1995) atribui a esse fenômeno um abandono parcial do local, como consequência da solidificação política do núcleo de *Tiwanaku* e uma migração da elite para a capital lacustre. De modo a administrar mais diretamente os campos elevados de Pampa Koani (Bermann, 1990 *apud* Alconini, 1995).

No livro, "*Tiwanaku: Ancestors of the Inca*" de Young e Sanchez (2004), descreve evidências arqueológicas onde os restos da fermentação da bebida chicha nos vasos *kero* de *Tiwanaku*, sugerem que eles usavam o *keros* em um ritual de festa e bebida semelhante ao do que era feito no período Inca. No entanto a destruição ritual destes vasos, ocorreu em *Tiwanaku* de uma maneira que isso não é observado entre os *Tawantinsuyu* (Young-Sanchez, 2004). Além disso, Kirsop (2013) nos ajuda a entender a cosmologia contextual ante a ritualidade dos vasos *kero*, sua vida social dentro de uma comunidade andina:

If the social life of an object begins with a productive act, then each object is brought into being and exists with all others, participating in the events of the world." In other words, keros, like all life, are brought into the world. These cherished objects were then handed down from

generation to generation, surviving cycles of life and death (Kirsop, 2013, p. 93).

Com isso, podemos compreender as importâncias sociais do vaso *kero* dentro da cosmologia andina obedece ao princípio da simetria e de continuidade geracional do saber ancestral. As associações cosmológicas junto ao princípio de reciprocidade, simetria e harmonia estão incluídas no uso cerimonial deste copo, o vaso *kero*. Elas lhe conferem importância simbólica, cerimonial, em sua relação social, quanto ao movimento impregnado de significado ritualístico. Kirsop continua:

In Andean thought, death was a necessary component of the circle of life; it was necessary to perpetuate life. Thus, each opposing element within a pre-existing system of complementary dualities was necessary to maintain the balance of the cosmos. Another key Andean concept at play among keros is reciprocity, which can be understood through the circulation of fluids such as aqha, water, and blood. Fluids can be understood as physical manifestations of camay because they are vitalizing forces that sustain and animate all life (Kirsop, 2013, p. 93).

Dessa maneira, a vida e a morte são tidas como facetas da mesma moeda. Os fluídos vitais, como o sangue e a água, aparecem no contexto cerimonial andino reforçando a simetria cosmológica entre polaridades opostas e complementares. Inserida nesse universo simbólico está a bebida fermentada à base de milho, a *aqha* (ou *chicha*), que, segundo Kirsop (2013), era servida em vasos *keros* durante festas rituais que envolviam tanto os vivos quanto os mortos, literal ou metafisicamente. A autora ressalta que, em cerimônias como as oferendas a *wak'as* e os rituais de *Capacocha*, fluídos portadores de vida, como a *aqha* e o sangue (de forma separada), eram oferecidos às divindades como forma de garantir a fecundidade agrícola e o equilíbrio cósmico. Kirsop conclui que o próprio ato de encher e derramar um *kero* carrega um simbolismo cíclico: o *kero* cheio representa a vida, enquanto o vazio representa a morte — mas da morte, a vida se renova, pois o líquido derramado fertiliza a terra e sustenta os seres humanos, fazendo dos *keros* verdadeiros recipientes da vida (Kirsop, 2013, p. 93):

When the cup is full of aqha, it is a symbol of life, whereas an empty kero becomes a symbol of death. From death though, life is possible, as the fluid that is poured or consumed goes on to provide sustenance to the earth and its human inhabitants; making keros the quintessential vessels of life (Kirsop, 2013, p. 93).

Esta riqueza na cerâmica reflete a complexidade da organização social e cultural da sociedade andina como um todo e aqui especificamente da sociedade *Tiwanakota*. Os vasos *kero* não somente servem como exemplo da habilidade técnica e artística dos artesãos *Tiwanakotas*, mas também nos abrem portais de compreensão da complexidade social no entorno deste objeto. A partir da sua biografia social, portas se abrem para discussões cosmológicas mais profundas de seu entorno cultural. Porém, para além do uso cerimonial com “aqha”, os vasos *kero* também poderiam ser usados para consumir alucinógenos, Berenguer (2000) tem algo muito interessante a nos dizer sobre:

Algunos cronistas españoles sostienen que los inkas y otros pueblos andinos del tiempo de la conquista se emborrachaban tomando chicha mezclada con zumo de vilca, un árbol del género Anadenanthera cuyas semillas tienen propiedades alucinógenas. Dos dibujos del cronista indígena Guamán Poma muestran soberanos inkas bebiendo en un kero, mientras un chamán le ofrece otro al sol. Los keros de Tiwanaku también pueden haber servido para que las autoridades brindaran y bebieran pociones alucinógenas en ritos de intoxicación chamánica menos colectivos que los multitudinarios agasajos estatales (Berenguer, 2000, p. 58).

Datadas entre os anos de 500 a 1100 d.C., as cerâmicas de *Tiwanaku* são especiais por sua padronização e tecnologia iconográfica decorativa. De modo que sua produção está inserida em uma cadeia operativa complexa que abrangia vários estágios desde o processo de manufatura, desde a coleta, decoração final e utilização cerimonial. O estudo das evidências encontradas nas escavações em Ch'iji Jawira (Rivera, 2003 *apud* Trigo, 2019) y Mollu Kontu (Couture, 2003 *apud* Trigo, 2019) revelou detalhes importantes sobre essa cadeia operatória.

Com o intuito de compreender a produção cerâmicas *Tiwanakotas*, a partir de agora, vamos mesclar informações arqueológicas obtidas a partir da literatura acadêmica sobre o tema com observações etnoarqueológicas contemporâneas de outros autores. Desse modo, teremos mais ou menos uma compreensão geral sobre os meandros da produção ceramista andina. Assim, podemos separar o processo em cinco partes, a saber:

- (1) Coleta de materiais;
- (2) Preparação da argila;
- (3) Modelagem;
- (4) Secagem e queima;
- (5) Tratamento de superfície - Iconografia.

4.2 Coleta de materiais

Como primeiro passo para a produção ceramista, a argila desempenha um papel fundamental nesta atividade de tal modo que a forma de sua obtenção também exerce função específica para sua acurácia. Como descreve Criales (2014), a:

[...] cerámica intervienen materiales de composición y fuentes distintas. El primer paso dentro de la cadena operativa de la cerámica es la obtención de los materiales para formar el cuerpo principal de un cerámico. La arcilla es, sin duda, el elemento central dentro de esta actividad. La arcilla es un sedimento de grano fino o un producto de la erosión, que se hace plástico al humedecerlo. Presenta minerales arcillosos (partículas finas de silicatos de aluminio hidratado) y ocasionalmente materiales accesorios. La estructura cristalina en capas de los minerales arcillosos permiten plasticidad, manteniéndose la forma durante el secado y la cocción, y fusión a diferentes rangos de temperatura, que hacen que el material se haga denso y fuerte sin perder su forma (Cremonte, 1985 apud Criales, 2014, p. 20).

A qualidade da argila então tem de ser oriunda de um sedimento de grão fino ou produto da erosão para que e possa tornar o material plástico quando umedecido. Desse modo, sua composição varia conforme os minerais de silicatos de alumínio hidratado e pode incluir materiais extras.

Figura 53 - Argila 1



Fonte: Criales
Figura 54 -



(2014).
Argila 2

Fonte: Criales, (2014).

A plasticidade da argila deve-se à sua estrutura cristalina em camadas, que permite que a argila mantenha a forma durante a secagem e a cozimento (Cremonte, 1985 *apud* Criales, 2014).

Dentro do âmbito da perspectiva etnoarqueológica andina, a manufatura tradicional, Arnold (1994 *apud* Criales, 2014), observa que muitas das formas envolvidas na produção ceramista são bem são específicos e requerem muita experiência, geralmente aprendidos em ambientes familiares. Em áreas como as terras altas de Bolívia, a produção de cerâmica é frequentemente uma atividade familiar realizada paralelamente a atividades agrícolas e pastorais, como descrito por (Siilar, 2000 *apud* Criales, 2014).

Figura 55- Argila 3

36



Fonte: Criales
Figura 56 -



(2014).
Argila 4

Fonte: Criales (2014).

4.3 Preparação da argila

Após a coleta, a argila é preparada para ser moldada. Este passo envolve a limpeza da argila para remover impurezas e a mistura com outros elementos para alcançar a consistência desejada. Na preparação da argila, em sua aquisição da pasta cerâmica, assim o é para que seja um passo crucial na garantia da qualidade final. Casanova (2014), nos ajuda a entender o processo de implemento das argilas e pastas, nos auxiliando com informações que levam em consideração os estudos etnográficos atuais, assim como as explicações de ceramistas contemporâneos da cidade *Tiwanaku*, na Bolívia.

Os dados arqueológicos somados a evidências etnográficas permitem uma aproximação mais acurada das atividades dos processos de manufatura do passado. Segundo Criales (2014), o processo de elaboração envolve etapas minuciosas para transformar a argila bruta em uma massa maleável com consistência suficientemente adequada para a fabricação cerâmica. A seguir, detalho citando Casanova (2014), sobre essas etapas:

La preparación de las arcillas y las pastas debió realizarse en general, en espacios abiertos externos, especialmente patios. El agua, tan necesaria en estos procesos, se habría conseguido en una vertiente situada al sur del sitio. Una vez extraídas las arcillas estas fueron molidas, tal vez cernidas, lavadas y decantadas. Probablemente, se mezclaron tipos de arcillas para obtener pastas con ciertas cualidades. Las arcillas debieron pasar por una etapa de podrido para luego ser mezcladas con antiplásticos y finalmente reposar (Casanovas, 2014, p. 73).

Depois da coleta da argila, esta é inicialmente secada ao sol. Este primeiro procedimento de secagem, é para que seja reduzido o teor da umidade natural da matéria prima, auxiliando no manuseio e processamento subsequente. Adiante, a argila é seca e quebrada em pedaços menores se imbuindo o

método manual como o uso de batanes (instrumentos de pedra) ou paus. Deste modo, a fragmentação é facilitada para sua posterior pulverização e homogeneização da mesma (Criales, 2014, p. 21).

La arcilla extraída es secada al sol y partida en terrones (Cremonte, 1985) o machacada mediante el uso de batanes de piedra o de palos, esta técnica tiene posible origen europeo (Sillar, 2000). El pulverizado con batanes o pekañas (Zeballos, 1975) o entre dos piedras llamadas qhuna y qhunaña (Sillar, 2000) es típico de las tierras altas (Criales, 2014, p. 21).

Sendo pulverizada, a argila é então peneirada removendo as partículas maiores e itens indesejados, garantido a textura e homogeneidade. Para em seguida serem adicionados antiplásticos³² que regulam a plasticidade natural da argila. Esse procedimento evita problemas subsequentes como rachaduras e fissuras durante a secagem e o cozimento. Entre os materiais frequentemente utilizados estão areia, pedra pizarra moída, cinzas vulcânicas, chamote ou tiesto moído, terra negra e outros materiais como concha moída, espículas de esponja, fibra vegetal e até mesmo esterco (Criales, 2014, p. 21).

Uma vez que a argila é peneirada e são adicionados os antiplásticos, o material deve ser misturado garantido a uniformidade da mistura. Este procedimento se torna necessário para a obtenção uniforme da cerâmica com as propriedades almejadas para a modelagem final. A mistura pode ser manual, utilizando as mãos e os pés para amassar e homogeneizar a massa, ou pode utilizar ferramentas simples para facilitar o processo (Criales, 2014, p. 21).

Depois de mesclada, a pasta cerâmica deve passar pelo processo de maceração que precisa passar por um período de repouso, é necessário “descansar a massa”. Este descanso é necessário para que a pasta cerâmica tenha seus compostos ali mesclados sejam enfim distribuídos uniformemente permitindo que a argila atinja uma consistência ótima para modelagem (Casanova, 2014).

Foi observado que muitas dessas pastas de *Tiwanaku* contêm inclusões muito finas de mica, areia. Por essa razão, Casanova (2014), sugere que esses componentes são provavelmente naturais, fazendo parte da composição original

³² Para reduzir o encolhimento das argilas quando secam, são adicionados os antiplásticos. Já os fundentes, ou seja, aquilo que se funde, são materiais adicionados às argilas cerâmicas onde há a função de abaixar a temperatura de vitrificação das massas cerâmicas.

das argilas. O carbonato de cálcio ou caliche pode ter origem nas areias utilizadas ou ter se incorporado de forma pós-deposicional.

Observando las pastas de los distintos fragmentos cerámicos hallados en Ch'iji Jawira, especialmente de kerus y tazones, se constató que muchas de ellas tienen inclusiones muy finas de mica, arena y a veces caliche (Casanova, 1994 apud Casanova, 2014, p. 73).

Figura 57 - Pastas



Fonte: Criales (2014).

4.4 Modelagem

Depois que a argila era então moída, depurada, lavada e decantada, é então transformada em pasta a até tomar a consistência necessária. Assim, se inicia o processo de modelagem da peça (Casanova, 2014). Às vezes, diferentes tipos de argila eram misturados para obter pastas com qualidades específicas, como por exemplo, ao adicionar mica, areia e outros materiais na pasta (Casanova, 2014). Ação que poderia ser natural ou adicionada, dando como resultado uma melhora na resistência ante ao fogo em seu cozimento. E nos casos de panelas, que não é o caso dos vasos *kero*, a adição de certos materiais também auxiliavam na melhor transmissão de calor em panelas e outros recipientes de cozinha (Casanovas, 1994; Antezana Iriarte, 2014; Arduz *et al.*, 1991; Gabelmann, 1999; Gabelmann, 2008a; Goins, 1967 *apud* Gabelmann, 2014).

A modelagem em si era feita com a técnica tradicional de rodete, método este em que se trabalha com a pasta recolhendo pequenos pedaços como pequenos pães, para depois remodelá-las em finos filetes, a fim de montar a cerâmica desejada. Como Casanovas descreve:

Se amasó la pasta y se formaron 'panes o bolas' de pasta cuyo tamaño dependía de las dimensiones de las piezas a elaborarse, de estos panes se cortaba un pedazo y se lo estiraba entre las manos formando una tira cilíndrica, repitiendo la acción se tenían varias tiras cilíndricas que nuevamente se cortaban si había la necesidad (Casanovas, 2014, p. 73).

Figura 58 - Rodetes Andinos



Fonte: Museo Chileno de Arte Precolombino (2024).

Feitos esses moldes de argila, são então recortadas em partes menores que são esticadas até formarem tiras cilíndricas como pequenas filetes, como “cobrinhas”. Essas tiras cilíndricas são usadas para a modelagem gradual da peça, começando geralmente do fundo, moldada a partir da pequena bola de argila anteriormente separada para este feitio. Sendo uma destas pequenas bolas achatadas sob superfícies planas, como um disco de cerâmica ou cesto, para em seguida serem então o fundo da cerâmica almejada. As tiras então são adicionadas uma a uma, formando as paredes da peça, que são alisadas e ajustadas para garantir a forma desejada (Casanovas, 2014).

Ao utilizarem o uso de moldes que também era comum, em especial para modelar detalhes decorativos nas peças de cerâmica. Tais como cabeças antropomórficas e zoomorfas que comumente eram utilizadas em apliques para os *keros* e incensários. A modelagem permitia a repetição precisa das formas complexas e detalhes finos. Lembrando que os vasos *kero* eram feitos em duplas, significando o princípio da dualidade complementar cósmica da cosmologia andina, de modo que a modelagem deveria obedecer a semelhança simétrica necessária para o exercício desta ritualística (Casanovas, 2014).

Como os vasos encontrados inteiros são tipicamente associados a contextos funerários, o vaso *kero* do MAE estar inteiro é uma evidência que ele pode ser oriundo de um desses contextos. E, por ter sido recolhido fora de seu contexto arqueológico original, sugere-se que fora trazido à superfície por huaqueiros³³, que o retiraram de uma tumba.

Figura 59 – Processos históricos do manejo da argila

³³ O termo huaqueiro designa indivíduos que realizam escavações clandestinas em sítios arqueológicos, com o objetivo de obter objetos de valor histórico, artístico ou comercial, geralmente para venda no mercado ilegal. Derivado da palavra huaca, de origem quéchua, que significa "lugar sagrado" ou "local de culto", o termo carrega a conotação de violação e profanação de contextos arqueológicos. A ação dos huaqueiros causa danos irreversíveis ao patrimônio cultural, pois destrói a estratigrafia e o contexto original dos achados, impossibilitando análises científicas e comprometendo o entendimento histórico das sociedades pré-colombianas.

Fonte: Roddick (2014).



Ao modelar e alisar as peças, raspadores e alisadores eram feitos de fragmentos de cerâmicas, utilizados para ajustar o grosso das paredes do vaso, de modo a alisar a superfícies tanto interna quanto externa das peças. Assim, as

escolhas dos fragmentos de cerâmica e outros modeladores como ferramentas variavam de acordo com a dureza necessária ante a pasta. Fragmentos de panelas e outros recipientes de pasta menos compacta eram preferidos para raspadores, enquanto cerâmicas mais duras eram usadas para alisadores (Casanovas, 2014). A seguir, alguns modeladores etnográficos que nos servem de exemplo, para termos uma ideia dos materiais ainda hoje utilizados. As fotos foram retiradas do livro "Moldeando la vida - La Colección de Cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción" de Juan Villanueva Criales (2014), oriundas da página 43 do mesmo.

Figura 60 - Instrumento de modelar 1

Instrumentos para modelar



A. Piedra para modelar o *ch'ako*

Objeto ID: 6347

Medidas (cm.): 7,4; 3,7; 2,4.

Material: Piedra arenisca

Procedencia: Pampa Lupiara, Yamparáez, Chuquisaca.

Pequeña piedra de material sedimentario suave, de color marrón oscuro y con manchas amarillentas provocadas por el uso. Presenta un pronunciado desgaste curvo en su superficie interna, la pieza es usada para modelar la superficie externa de los ceramios.

Fonte: Criales (2014).

Figura 61 - Instrumento de modelar 2



B. Paleta para modelar o *jawkaña*

Objeto ID: 20548

Medidas (cm.): 36; 3,4; 0,9.

Material: Madera

Procedencia: Batallas, Los Andes, La Paz.

Paleta alargada de madera empleada para modelar. Presenta dos perforaciones en la parte proximal y una en la distal. Asimismo, tiene desgaste plano pronunciado en el extremo distal, y algunas rajaduras transversales, posiblemente debidas a un esfuerzo de palanca. Esta herramienta es usada para sostener la cara interna de una pieza en el proceso de modelado.

Fonte: Criales (2014).

Figura 62 - Instrumento de modelar 3



C. Fragmento de *tutuma* para modelar o concha
 Objeto ID: 17424
 Medidas (cm.): 13,2; 6,8; 0,4.
 Material: Corteza de calabaza
 Procedencia: Cotoca, Andrés Ibáñez, Santa Cruz.

Fragmento de *tutuma* o corteza de calabaza, elipsoide aplanado, con ligera curvatura interna. Presenta los contornos desgastados, restos de arcilla en la superficie interna, y un quiebre notorio en un costado, a una altura media. La pieza tiene algunas incisiones en la superficie externa y es empleada para levantar y dar forma a las paredes de grandes ceramios.

Fonte: Criales (2014).

4.5 Secagem e queima

Ao final da modelagem, as peças eram então guardadas em estruturas protegidas para secar, abrigando-as contra as intempéries do tempo. Esse armazenamento protegia de modo a permitir que a argila perdesse lentamente a umidade residual e se firmasse de uma maneira que esta endurecesse sem fissuras, preparando-as para a próxima etapa, o cozimento.

A secagem é um passo fundamental no processo de fabricação das peças de cerâmica de uma maneira geral. Para ela, é necessário a remoção completa da umidade das peças antes da queima para seu cozimento. Esta etapa pode variar conforme o clima e o tamanho da peça desde alguns dias a até meses, pois a retirada completa da umidade da argila é essencial para evitar que a água restante atrapalhe a queima durante o aquecimento, o que poderia causar a explosão das paredes das peças.

Por exemplo, no caso etnoarqueológico na reconstrução da cadeia operatória da cerâmica do período formativo, em específico da comunidade de Huayculí (Gubelman, 2014), as técnicas de secagem incluem a colocação das peças à sombra por um dia após terem sido torneadas. Essa técnica permite os ceramistas refinarem a superfície externa e após o refinamento, já com as peças já secas por mais um dia ao sol, estariam prontas para a queima.

Por sua vez, a queima da cerâmica é dividida em várias etapas, cada uma com seu próprio intervalo de temperatura e efeito específico na peça, as etapas são, segundo Cremonte (1985 *apud* Criales, 2014):

- Desidratação (~100°C): A evaporação final de qualquer umidade residual da argila;
- Decomposição de material orgânico (~350°C);
- Combustão e união de minerais argilosos (400-850°C);
- Combustão de materiais orgânicos (500-900°C);
- Vitrificação (> 950°C): Fase em que a cerâmica adquire a sua resistência e durabilidade máxima.

Assim, para lograr a queima, é preciso verificar a coloração da cerâmica, de modo que a tonalidade avermelhada indica uma oxidação completa. Por sua vez, uma coloração mais negra ocorre devido a argila estar carregada de carbono que não foi completamente queimada, de modo que em oxigenação mais baixa, pode-se obter uma cerâmica de cor preta uniforme (Cremonte, 1985; Arnold, 2003 *apud* Criales, 2014). Após a queima, as peças permanecem cobertas e esfriando por aproximadamente dez horas para prevenir rachaduras ou fraturas causadas por mudanças bruscas de temperatura.

4.6 Tratamento de superfície – iconografia

A decoração em si irá exigir por sua vez um capítulo específico sobre o tema, dada a importância de se realizar um estudo iconográfico. Reservaremos este aprofundamento para o capítulo 4 sobre cosmovisão andina. Entretanto, vamos apresentar alguns exemplares de vasos *keros* da cultura *Tiwanaku*, assim como de outras culturas contemporâneas ao *Tiwanakotas* a fim de exemplificarmos as decorações que envolviam esses copos cerimoniais. Segundo Uribe (2004):

Dentro de lo que se hoy se concibe como la esfera de interacción e influencia altiplánica, la cerámica Tiwanaku ha sido ampliamente reconocida por un estilo que involucra elaboradas decoraciones, formas y tecnología, cuya calidad es aplicable a la totalidad del 177 proceso de manufactura (cfr. Alconini 1993; Girault 1990; Rivera 1994 apud Uribe, 2004, p.176-177).

Os vasos *kero* da cultura *Tiwanaku* possuíam um alto grau de padronização, de modo que se pode indicar um rigoroso controle sobre sua fabricação e distribuição (Berenguer, 1987, 1993 *apud* Uribe, 2004), uma vez que outros jarros de maior utilização cotidiana possuíam uma menor rigidez em sua manufatura. Segundo Uribe (2004), as decorações encontradas nos vasos *keros* indicam figuras humanas como as mais utilizadas, seguidas de figuras zoomórficas, híbridas, aves e felinos.

Sobre a iconografia geométrica presente na decoração dos vasos *Tiwanakotas*, Uribe tem a acrescentar que:

Las figuras geométricas, por su parte, privilegian los elementos triangulares y lineales, predominando aquellos motivos que denominamos aserrados opuestos y barras intercaladas además de varios otros, entre los que se cuentan espirales, ganchos, rombos, zigzags, etc. En este sentido, durante la difusión de esta iconografía es imposible trazar una secuencia o evolución icónica que tomando como referente la lito-escultura parca del naturalismo y termine en lo abstracto (cfr. Bennett 1934 y 1956), puesto que en la alfarería Tiwanaku siempre predomina lo último y se tiende a lo geométrico (Uribe, 2004, p. 179).

As formas harmoniosas ali decorados, juntamente com a precisão nos desenhos, indica qualidade técnica e especialização, demonstrando assim a habilidade dos artistas artesãos que trabalhavam neste ofício nos tempos *Tiwanakotas*. Assim como o uso polícromico para a decoração, o reluzente polimento das peças e a precisão da temperatura para a queima adequada da argila, ratificam o alto grau tecnológico ceramista alcançado (Uribe, 2004).

4.7 Estudo de caso: vaso cerimonial *kero* do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora

O livro “Modeando la vida”, de Criales (2014), nos serve de grande inspiração, além de nos equipar como guia museográfico do Museo Nacional de Etnografía y Folkore (MUSEF) da Bolívia, nos fornecendo ótimas imagens sobre seu acervo de vasos *keros*, servindo como fonte comparativa. Devido a essa relevância, passou a somar como fonte de inspiração para nossa ficha

catalográfica aqui também utilizada. Quando abordarmos com mais detalhes o vaso *kero* do MAEA-UFJF, assim a utilizaremos, a ficha catalográfica no caso, que aqui será mostrada junto aos vasos *keros* deste museu boliviano. A apresentação dos vasos *keros* a seguir irá obedecer a ordem cronológica, ou seja, começaremos com o período inicial/formativo.

Adiante, apresentamos um quadro geral com os períodos históricos e suas respectivas comunidades andinas mais proeminentes. A tabela servirá de complemento para a sequência de imagens dos vasos *keros*. De antemão, é importante frisar como que é perceptível o desenvolvimento da produção ceramista quando comparamos o período formativo do estilo Mizque, com o período do horizonte médio, auge da sociedade *Tiwanakota*. Logo depois do período do Horizonte médio é perceptível uma pequena queda na qualidade da fabricação e no polimento da cerâmica do estilo Ciaco. Ao final da sequência de imagens dos vasos *keros*, as duas últimas, são do período *Tawantinsuyu*. Já sendo *keros* bem conservados de madeira.

Quadro 1 - Períodos Históricos Andinos

Período	Datação	Principais Culturas	Pequena Descrição
Período Inicial/formativo	a.C. 2100 a.C. – 1400 a.C.	Chavín (Peru), Valdivia (Equador)	Desenvolvimento da cerâmica, surgimento de aldeias e primeiras sociedades complexas.
Horizonte Inicial	a.c. 1400 a.C. - 400 a.C.	Chavín (Peru)	Primeiras unificações culturais, disseminação de estilos artísticos e religioso
Período Intermediário Inicial	a.c. 400 - 500 d.C.	Moche, Nazca (Peru)	Desenvolvimento de estados regionais, aumento da complexidade social e arquitetônica.
Horizonte Médio	c. 500 - 900 d.C.	<i>Tiwanaku</i> , <i>Wari</i> (Bolívia, Peru)	Expansão de estados teocráticos, integração econômica e cultural.
Período Intermediário Tardio	c. 1000 - 1476 d.C.	Chimú, Lambayeque (Peru)	Fragmentação política, desenvolvimento de reinos e chefaturas locais.
Horizonte Tardio	c. 1476 - 1533 d.C.	Tawantinsuyo (Peru)	Formação e expansão do Império

			Tawantinsuyo (Inca), centralização política e cultural, integração de vasto território.
--	--	--	--

Quadro 1 - Períodos Históricos Andinos

Ref.: (Rowe, 1967).

Figura 63 - Kero: Período Formativo



Objeto ID: 7057 (INIAM)
Forma general: Irrestricta
Forma funcional: Vaso
Equivalencias: Keru (que.); vase (ing.)
Tamaño: Mediano
Alturas (cm.): máx. 17
Diámetros (cm.): Base 14,8; borde 13,9.
Grosor (mm.): 5,15.
Peso (gr.): 586
Periodo: Formativo (aprox. 1500-500 a.C.)
Estilo: Formativo de Mizque
Procedencia: Aiquile, Cochabamba.

Material: Arcilla con feldespatos y algo de biotita.
Técnica de formación: Modelado
Tratamiento superficial: Bruñido en ambas caras.
Cocción: No visible debido a tratamiento de superficie.
Simetría: Si
Componentes estructurales: Cuerpo hiperboloide, más amplio en la base que en el borde.
Formas secundarias: Borde curvo de sección redondeada y base plana.
Elementos agregados: Ninguno
Colores: Naranja rojizo 5YR 6/6 (engobe)

Vaso *keru* hiperboloide de base ancha, presenta incisiones post-cocción en la cara externa, que ocupan todo el diámetro de la pieza a la altura de los dos tercios inferiores de cuerpo. Las incisiones se organizan en base a dos bandas horizontales anchas, cada una orlada de sucesiones de triángulos reticulados, y en medio de ambas bandas un amplio espacio dividido en seis paneles, igualmente separados por bandas. Cada panel posee una banda quebrada vertical interna, que define espacios triangulares contrapuestas, igualmente reticulados.

Relaciones y remisiones: Revisiones recientes de la cerámica formativa de Cochabamba son provistas por Pereira et al. (2001)

Fonte: Criales (2014).

Figura 64 - Kero Tiwanaku

CATÁLOGO 24
Keru Tiwanaku

Objeto ID: 23196
Forma general: Irrestricta
Forma funcional: Vaso
Equivalencias: Keru (que.); vase (ing.)
Tamaño: Mediano
Alturas (cm.): máx. 23,8.
Diámetros (cm.): Borde 14,9; base 8,7.
Grosor (mm.): 6
Peso (gr.): 655
Periodo: Horizonte Medio (aprox. 500-1100 d.C.)
Estilo: Tiwanaku, posiblemente variante cochabambina.
Procedencia: Desconocida

Material: No visible debido a tratamiento superficial; uso de pigmentos minerales.
Técnica de formación: Anillado
Tratamiento superficial: Bruñido en el exterior y en la región interna superior; y alisado en la región interna inferior.
Cocción: Oxidación
Simetría: Si
Componentes estructurales: Cuerpo hiperboloide y muy alargado, con anillo protuberante o *torus* en la parte central del cuerpo.
Formas secundarias: Borde curvo de sección redondeada y base plana.
Elementos agregados: Ninguno
Colores: Rojo 10R 5/8 (engobe); naranja 7.5YR 7/8; blanco 2.5Y 8/1; negro 2.5Y 2.5/1 (pintura)

Vaso *keru* muy alargado con *torus* central. La pintura se ubica en la cara externa, en tres segmentos horizontales. El primero, en la parte superior del cuerpo, presenta un friso continuo de motivos escalonados en naranja, delineados en negro, sobre fondo de engobe. El segundo, situado sobre el *torus* es una banda negra gruesa delineada en blanco, cargada de motivos poligonales, irregulares, de color blanco. El tercero, situado a la altura de la base, es una banda horizontal naranja, delineada en negro.

Relaciones y remisiones: *Kerus* alargados y con *torus* protuberantes que aparecen en la colección del MUSEF son los ejemplares 25788, 27597 y 27729. El estilo, posiblemente proveniente de los valles cochabambinos, ha sido descrito por Byrne de Caballero (1984) y Céspedes (2000).

Fonte: Criales (2014).
 Figura 65 - Vaso Ciaco

CATÁLOGO 81
Vaso Ciaco

Objeto ID: 23689
Forma general: Irrestricta
Forma funcional: Vaso
Equivalencias: Keru (que.); vase (ing.)
Tamaño: Mediano
Alturas (cm.): máx. 16,9.
Diámetros (cm.): Base 6,7; borde 15,4.
Grosor (mm.): 5
Peso (gr.): 308
Periodo: Desarrollos Regionales Tardíos (aprox. 1100-1450 d.C.)
Estilo: Ciaco
Procedencia: Cochabamba

Material: Arcilla con inclusiones de feldespatos y pigmentos minerales.
Técnica de formación: Modelado
Tratamiento superficial: Bruñido externo y alisado con estrías en el interior.
Cocción: Oxidación
Simetría: Si
Componentes estructurales: Cuerpo de forma hiperboloide.
Formas secundarias: Borde curvo de sección horizontal y base plana.
Elementos agregados: Ninguno
Colores: Crema 10YR 8/4 (engobe); negro 10YR 2/1; rojo oscuro 10R 3/6 (pintura)

Vaso hiperboloide estrecho, la parte del labio está pintado con una línea negra. Tiene pintura en toda la superficie externa, separada en dos segmentos. En el superior, más alargado, figuran tres paneles del color del engobe, donde se dibujan motivos de volutas delineadas en negro y triángulos contrapuestos unidos por una punta o "clepsidras", delineados en negro y rellenos de rojo. En el segmento inferior, igualmente tres paneles, cada uno con un par de triángulos contrapuestos, en rojo delineado con negro. El borde, la separación entre segmentos, y las divisiones entre paneles, están marcados por gruesas bandas rojas delineadas con negro.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF. Ciaco fue definido en líneas generales por Céspedes (2000).

Fonte: Goede Montalván (2024).

Figura 66 - Keros de Madeira incas I



Fonte: Criales (2014).

Figura 67 - Keros de Madeira incas II



Fonte: Criales (2014).

A ficha catalográfica seguir é profundamente inspirada na ficha obtida em Criales (2014), oriunda do guia museográfico do Museo Nacional de Etnografía y Folklore (*Musef*).

Figura 68 - Kero MAEA-UFJF “Frente”



Fonte: O Autor (2024).

Forma funcional: Vaso

Equivalências: Keru (que.); Vase (ing.)

Tamanho: Mediano

Alturas (cm): 17 cm

Diâmetros (cm): Borda 14,5 cm

Espessura (mm): 3milímetros

Peso (g): 500 g.

Período: Horizonte Médio (Aprox. 700 – 1000 d.C.)

Estilo: *Tiwanaku* - Acarapi

Procedência: Pillapi, Bolívia

Simetria: Sim

Figura 69 - *Kero* MAEA-UFJF “Verso”

Fonte: O Autor (2024).

Componentes estruturais: Corpo hiperboloide e muito alongado, com protuberância anelar ou toro na parte central do corpo.

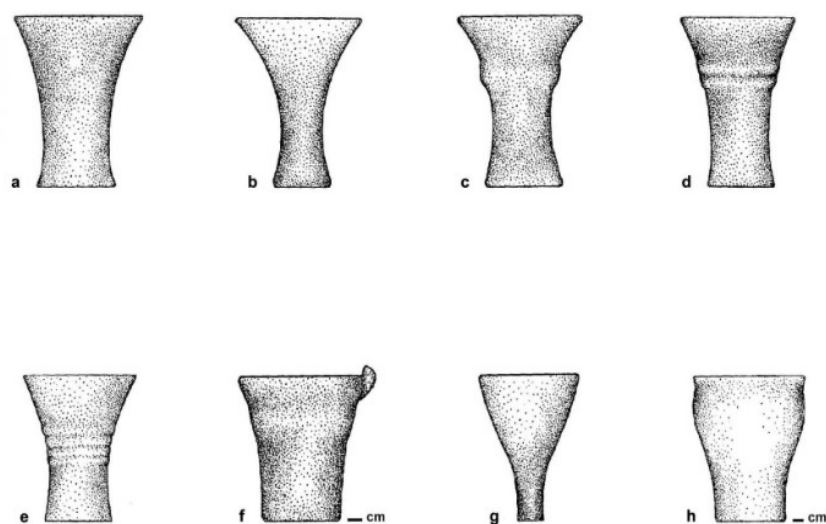
Formas secundárias: Borda curva com seção arredondada e base plana.

Cores: Vermelho, Laranja, Branco e Preto.

A ideia na sequência destas imagens é demonstrar como se variaram tanto a forma quanto a decoração da cerâmica do vaso *kero* em si ao longo dos períodos históricos das sociedades andinas. Começando com a primeira figura (63), datada do período formativo. Passando pelo período do horizonte médio na figura (64), onde situa-se o período histórico do apogeu da cultura *Tiwanaku* (500 d.C – 1100 d. C). Seguindo pelo seu período posterior depois do colapso do Império *Tiwanakota* (1100 d.C. – 1450 d.C.), período em que o vaso da figura 65 foi elaborado. Terminando com as duas últimas imagens lado a lado que representam o período do Império *Tawantinsuyu*, da figura a esquerda (66 e 67),

representando os *kero* de madeira durante o auge do último império andino e logo ao lado, um vaso *kero* de *Tawantinsuyu* ocupada. A seguir, imagens mais detalhadas do vaso *kero* exposto no MAEA-UFJF.

Figura 70 - Iconografia vaso *kero* MAEA-UFJF



Fonte: O Autor (2024).

Na iconografia do vaso, é possível observar um felino com rabo de serpente, também na cosmologia andina como um todo e *Tiwanakota* em nosso caso. Os felinos são animais totêmicos e frequentemente retratados associados a violência, como no caso da divindade *Chachapuma*, o decapitador de cabeças (Baitzel, 2019). Aparecem em diversas formas artísticas em *Tiwanaku*, onde são associados a violência e ao poder. A figura mítica de *Chachapuma* associa atributos humanos e felinos, corpo de humano cabeça de felino, sendo representado desde esculturas monolíticas a cerâmicas. *Chachapuma* associado a decapitação, é conhecido por ter características reconhecíveis como cabeça de puma, olhos grandes e redondos e narizes quadrados.

Figura 71 - Kero MAEA-UFJF Iconografia



Fonte: O Autor (2024).

Assim como em outras tradições andinas, os felinos dentro da cultura *Tiwanakota* são apresentados como animais de poder e força, suas representações comuns possuem marcante violência ritual, do qual, em suas iconográficas, esculturas e afins, costumam estar figurados com “cabeças troféus”, simbolizando a ferocidade e força felina, marca de poder e domínio. As elites de *Tiwanaku*, segundo Kolata (2003 *apud* Baitzel, 2019), estavam “obcecadas” com a violência como uma fonte de poder. Isso é refletido nas representações artísticas dos *Chachapuma* e em práticas rituais de decapitação.

Figura 73 - Felinos de Tiwanaku



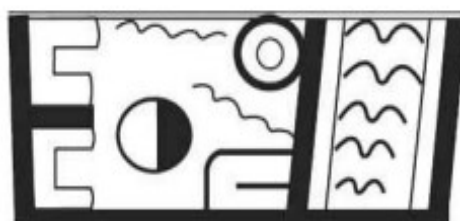
Fonte: Posnansky (1957) *apud* Villanueva (2020).

Figura 74 - Felino do vaso *kero* (MAEA)



Fonte: Posnansky (1957) *apud* Villanueva (2020).

Figura 72 - Cabeça de puma A



Fonte: O Autor (2024).

Figura 73 - Cabeça de puma B



Fonte: O Autor (2024).

A iconografia *Tiwanakota* utiliza a imagem do felino não apenas como um simples elemento decorativo, mas como um símbolo central de poder e autoridade, refletindo a complexidade das relações sociais e ritualísticas da cultura *Tiwanaku*. Segundo Bars (2009), Julio Tello, considerado “fundador” da arqueologia peruana, ajudou a investigar significativamente a iconografia do felino na cosmologia andina. Através da ideia de um “felino pan-andino”. Ele

propôs que todas as imagens de felinos na cultura andina como um todo um todo possuía o mesmo significado. “O culto ao felino”, seria então uma representação e continuidade, em um entendimento que fornece um ponto de convergência comum. Entretanto, ainda segundo Bars (2009), essa perspectiva é passiva de problematização, uma vez que haveríamos de considerar as divergências e complexidades dentro do próprio contexto cultural pan-andino.

De acordo com as figuras (74), (75), e (76), é possível observar como a sociedade *Tiwanakota* representava os felinos em sua iconografia tradicional. E na imagem (73), é o felino oriundo do vaso *kero* exposto do MAEA-UFJF em destaque. Com isso, podemos inferir de que se trata sim de um felino. E, se tratando de um felino, tudo o que foi discutido neste tópico pode ser validado a ponto de fazermos essa atribuição simbólica ao famigerado vaso *kero* do referido museu juizforano. Deste modo, podemos compreender as nuances ritualísticas e simbólicas em que este vaso estava inserido, sendo usado como símbolo de poder, símbolo de força felina em contexto cerimonial.

4.8 Vaso *kero* do MAEA-UFJF: estilo Acarapi ou geométrico complexo

Segundo Burkholder (2001), o estilo cerâmico Geométrico complexo, também conhecido como Acarapi, tem suas superfícies geralmente cobertas de cor vermelho escuro. Como é o caso do nosso vaso *kero* do MAEA-UFJF, onde sua coloração possui muito brilho assim como indica Burkholder (2001). Esta autora segue ainda dizendo que o estilo Acarapi possui elementos decorativos são compostos de escalonados, cruzes, bandas de diamantes e círculos, bem como elementos sólidos contínuos, assim como tendo zigzagues. O que novamente encontramos no vaso *kero* do MAEA-UFJF, logo ao lado do felino que ali está, há elemento decorativo escalonado em zigzague de cor alaranjada nas imagens (78), (77) e (79). Burkholder (2001) ainda descreve o estilo Acarapi com uma coloração: “policromática e emprega de quatro a cinco cores: preto, branco, laranja, amarelo e, às vezes, cinza, sobre um engobe vermelho” (Burkholder, 2001, p. 232).

Figura 74 - Monte escalonado A



Figura 78 - Monte escalonado B



Figura 79 - Monte escalonado do vaso kero do MAEA - UFJF



Fonte: O Autor (2024).

Podemos observar esse mesmo padrão no vaso *kero* aqui pesquisado nesta dissertação, uma vez que ele possui coloração (1) preta, (2) branca, (3) laranja sobre o fundo (4) vermelho. Nesse sentido, Burkholder segue explicando:

O estilo Acarapi é um dos de maior qualidade dentro do corpus cerâmico *Tiwanaku*. A superfície é de cor laranja (5YR-7/6 a 6/8) e tem uma consistência de pedra. Os antiplásticos tendem a ser pequenos e dispersos. As formas predominantes são os *keros* e os *tazones*, embora possam ter outras formas (Cf. Alconini 1995: Fig. 43 *apud* Burkholder, 2001, p. 232).

Acerca dos detalhes da coloração no sistema de cores Munsell que Burkholder (2001) aqui descreve no que consta o estilo Acarapi, reconhecemos que será necessário aprofundar nesta presente pesquisa para afirmarmos de que se trata do mesmo padrão de coloração ante a comparação com o vaso *kero* do MAEA-UFJF. Ademais, nossa autora descreve também que as formas predominantes dentro deste estilo são vasos *keros* assim como tazones. O que só faz aumentar os indicativos que de fato o vaso *kero* do MAEA-UFJF se trata deste estilo cerâmico.

Adiante, em seu artigo Burkholder (2001), afirma que a partir de informações cruzadas a partes do estudo de peças arqueológicas dos sítios de *Iwawi*, *Lukurmata* e *Tiwanaku*, a autora situa o estilo Acarapi dentro do período *Tiwanaku* Tardio IV até o final do *Tiwanaku* Inicial V. O que inclui esse estilo cerâmico possuindo datação aproximada entre o ano 700 ao ano 1000 d.C. Isso significa que o estilo icnográfico da decoração deste modelo de cerâmica pode ser encontrado na parte sul da bacia do lago Titicaca. Sobre o estilo Acarapi, Burkholder ainda escreve detalhando que:

Seu predomínio em complexos como *Akapana* (Alconini 1995) e em outras áreas cerimoniais de *Tiwanaku* (Alconini 1995; Janusek 1994, 1999) sugere, no entanto, que poderia ser restrito ao uso de elites, limitando assim sua distribuição a locais com este tipo de componente. O uso prolongado deste tipo está associado à sua conservação por um longo tempo, sugerindo que a cessação definitiva da fabricação deste estilo poderia ser muito anterior ao ano 1000 d.C. (Burkholder, 2001, p. 232).

4.9 Comparação com outros estilos

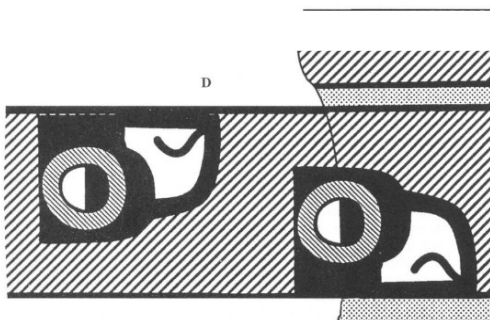
Agora, é necessário também realizar um estudo comparativo com outros estilos para que possamos afirmar com a acurácia necessária que o estilo do vaso *kero* do MAEA-UFJF pertence ao estilo Acarapi. Vamos inicialmente começar nossa comparação com o estilo geométrico simples, também conhecido como estilo Chambi, logo após iremos fazer uma comparação com o estilo Puma e por fim o estilo Mamani. O critério para escolhas esses estilos seu deu porque são oriundos da cultura *Tiwanaku*, assim, oriundo da região sul do lago Titicaca, pois há outras culturas vizinhas que também produziam cerâmicas assim como vasos *kero*, do qual são mais distintos.

Uma das características da cerâmica Chambi é que apresentam uma cor predominante marrom claro e a inclusão típica é a areia, sendo suas peças geralmente bem oxidadas (Burkholder, 2001). Suas cerâmicas mais comuns incluem *tazones*, pequenos *cuencos* e ocasionalmente *keros*. As superfícies das peças Chambi podem ser englobadas ou não, e as polidas não apresentam brilho. Sua decoração, assim como indica o nome de seu estilo, possui geometria simples, predominantemente negras com acréscimos em branco e vermelho (Burkholder, 2001). Segundo a autora:

O único elemento representacional nestas peças é uma ave, executada em preto no interior da borda. Pelo bico curvo da ave, seu corpo em forma de lágrima, o pescoço longo e a pata dobrada, provavelmente corresponde a um flamingo. Este ícone também aparece em outros estilos (Burkholder, 2001, p. 232).

Uma vez que os vasos *kero* são raros neste estilo, e o único elemento representacional destas peças de estilo Chambi é um bico curvo de ave, podemos já descartá-la enquanto possibilidade de estilo. Do mesmo modo o estilo Puma, no qual Burkholder (2001, p. 232) afirma: “*el incensario de cabeza de animal. La forma de animal mas comtin es el felino, de ahi la designacion del estilo como Puma*”. Diante disso, podemos descartar também o estilo Puma. Enquanto uma diferença fundamental relativa ao estilo Mamani, é que os olhos são desenhados divididos, como na figura (80). Fato que os olhos do felino do vaso *kero* do MAEA-UFJF não são divididos.

Figura 75 - Estilo Mamani



Fonte: Burkholder (2001).

Burkholder (2001), inclusive, afirma a necessidade de se trabalhar melhor as diferenças entre os estilos pois há semelhanças entre estes, ambos usam

pastas similares e têm superfícies bem-acabadas e com brilho. Contudo, o estilo Acarapi tem uma gama de cores mais ampla e elementos decorativos geométricos, enquanto o estilo Mamani se destaca mais por ter representações figurativas de animais e humanos.

Com todas as considerações acima feitas, podemos afirmar que o estilo do vaso cerimonial *kero* sob tutela ao Museu de Arqueologia e Etnologia Americana, da Universidade Federal de Juiz de Fora, pertence ao estilo Aracapi (Geométrico Complexo), tendo como sua datação aproximada do ano 700 d.C. ao ano 1000 d.C.

Figura 76 - Estilo Acarapi



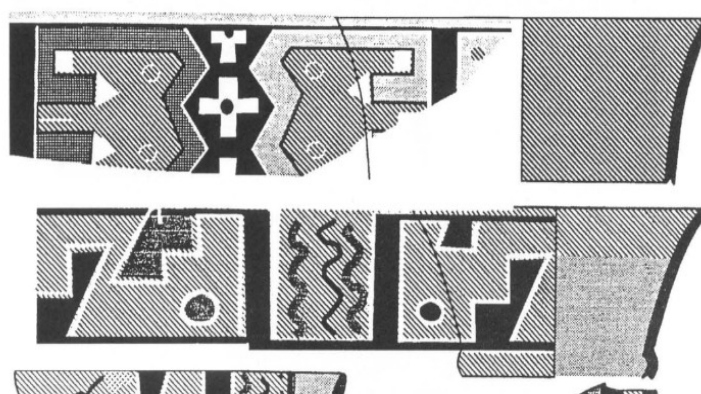
Fonte: Bukholder (2001).



Figura 77 - Estilo Acarapi

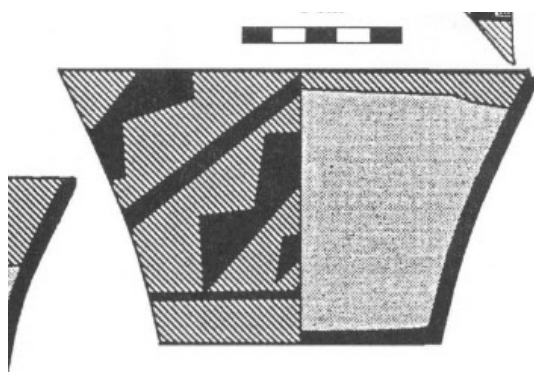
Fonte: Bukholder (2001).

Figura 78 - Estilo Acarapi



Fonte: Bukholder (2001).

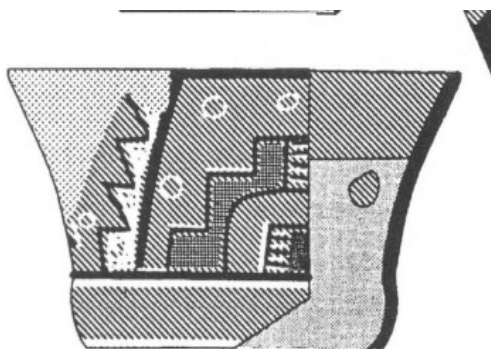
Figura 84 - Estilo



Acarapi

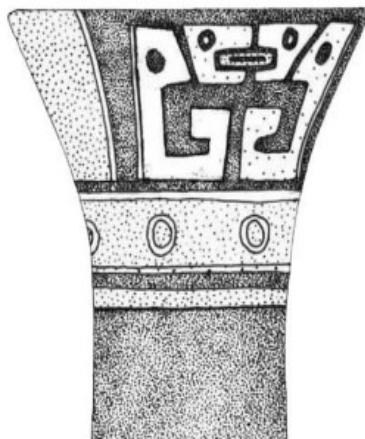
Fonte: Bukholder (2001).

Figura 85 - Estilo Acarapi



Fonte: Bukholder (2001).

Figura 79 - Vaso *kero* - Tiwanaku Geométrico



Fonte: Bukholder (2001).

kero - Tiwanaku

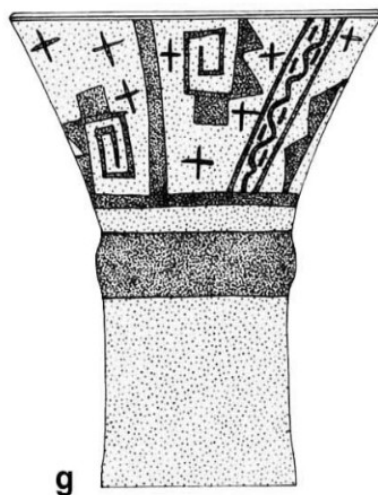


Figura 80 - Vaso
geometria

Fonte: Bukholder (2001).

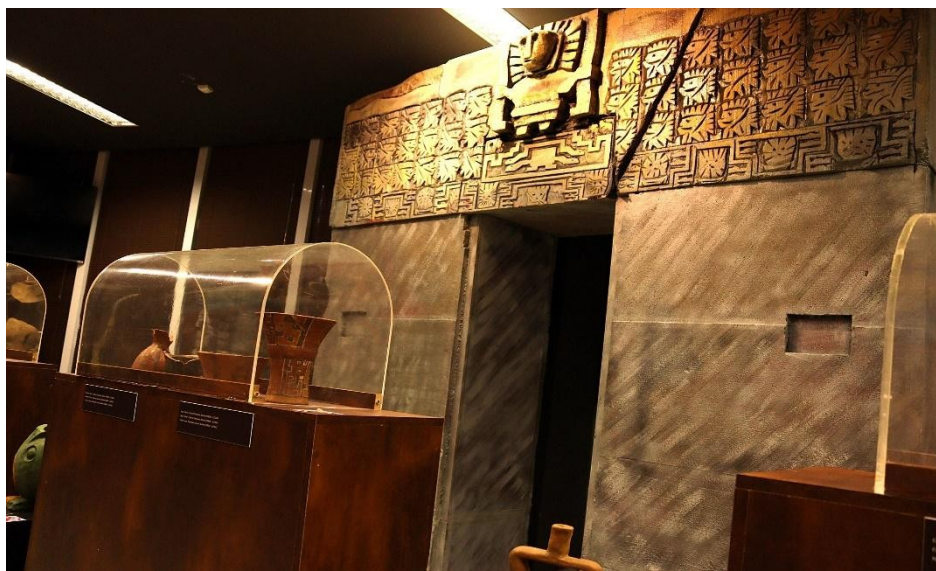
A partir do artigo de Bukholder (2001), é possível criarmos uma tabela comparativa dos estilos cerâmicos de *Tiwanaku* aqui pesquisados, uma vez que a diversidade de estilos provém de manufaturas diversas. Dessa maneira, é crível assim desenvolvermos uma tabela (o autor, 2024) com as características gerais que diferenciam os estilos, bem como a região de ocorrência, formas típicas, seus acabamentos, dentre outras diferenciações. Além de Bukholder (2001), do qual foi fonte primeira, foi utilizado também como banco de dados comparativos informações de Uribe (2004), bem como de Janusek (2003).

Figura 81 - Vitrine expositora do MAEA



Fonte: O autor (2025).

Figura 82 - Exposição do MAEA - Porta do Sol e Vaso *Kero*



Fonte: O autor (2025).

Tabela 3 - Comparativo dos Estilos Cerâmicos de Tiwanaku

Característica	Estilo Chambi (ou Geométrico Simples)	Estilo Acarapi (ou Geométrico Complexo)	Estilo Puma	Estilo Mamani
Região de ocorrência	<i>Tiwanaku</i> , Cuenca do Titicaca	Sul da Cuenca do Titicaca, contextos cerimoniais em <i>Akapana</i>	Entre as elites políticas de <i>Tiwanaku</i> e áreas associadas	Não Consta
Formas Típicas	Taças e ocasionalmente <i>keros</i>	<i>Keros</i> e <i>Tazones</i>	Vasilhas com cabeças de animais modeladas	<i>Keros</i> , tigelas e incensários

Acabamento de Superfície	Superfície frequentemente engobada, mas sem brilho	Engobadas de vermelho escuro, brunidas com muito brilho	Normalmente engobadas sem brilho	Superfície bem polida e bem-acabada
Pasta	Pasta geralmente bem oxidada.	Pasta de cor laranja, consistente como pedra	Pasta modelada e pintada	Similar ao estilo Aracapi (Geométrico Complexo)
Elementos Decorativos	Figuras geométricas, simples, volutas, espirais, linhas onduladas e retas, decoração representacional de uma ave	Escalonados, cruces, bandas de diamantes, círculos, volutas, zigzags, linhas retas e onduladas	Modelados de cabeça de animal, pintura representando animais de perfil e decorações adicionais geométricas	Motivos representacionais (animais, humanos, aves)
Cronologia Interna	Documentado desde <i>Tiwanaku</i> IV Tardio até final de <i>Tiwanaku</i> V	Documentado desde <i>Tiwanaku</i> IV Tardio até final de <i>Tiwanaku</i> V	Documentado desde <i>Tiwanaku</i> IV Temprano, aprox. 700 a 1100 d.C.	Mamani Temprana (800-900 d.C.) Mamani médio (900-1000 d.C.) Mamani Tardio (1000-1100 d.C.)
Motivos Decorativos	Principalmente em preto, com adição de branco e vermelho	Escalonados, cruces, bandas de diamante, círculos e zigzags, linhas retas e onduladas	Modelados de cabeça de animal, pintura representando animais de perfil e decorações adicionais e geométricas	Antropomórficos e zoomórficos.

5 - TRAJETÓRIA FINAL: DE PONCÉ, AO PROFESSOR FRANZ E O PERCURSO DO VASO *KERO* NO MAEA-UFJF

Neste presente e último capítulo de finalização, que encerra a descrição da trajetória do vaso *kero* atualmente sob salvaguarda do MAEA-UFJF, pressupõe-se que o leitor já tenha familiaridade com as nuances que envolvem este copo cerimonial. Isto, pois, a argila utilizada em sua produção é oriunda da Cordilheira dos Andes, assim como a água que serviu para sua modelagem provém do degelo da mesma, seu líquido e sua forma são o próprio plasmar dos Andes — hoje materializado em exposição no museu.

Com isso, quero dizer que sim: a exposição do vaso cerimonial *Kero* no MAEA é como um fragmento da Cordilheira dos Andes que agora habita uma mostra museal nas terras da Zona da Mata mineira, no Brasil.

Para contextualizar essa jornada, iniciaremos este capítulo descrevendo o cenário arqueológico boliviano nos anos 1950, com foco na atuação do arqueólogo Luís Carlos Poncé e sua perspectiva ideológica sobre *Tiwanaku*, especialmente no que tange às escavações e reconstruções do sítio arqueológico. Em seguida, a abordagem seguirá em direção à trajetória do professor Franz Hochleitner — sua relação com a história de *Tiwanaku*, como chegou à Bolívia, e de que forma seu caminho se cruzou com o de Poncé.

Esse encontro marca um ponto de convergência entre as trajetórias desses dois pesquisadores e a do vaso *kero*, hoje em exposição no Brasil. Assim, o leitor pode se perguntar: como esse vaso cerimonial saiu das terras altas bolivianas e veio parar no sudeste brasileiro, a mais de três mil quilômetros de distância?

Para compreender essa travessia, é essencial mergulhar no contexto político da Bolívia nos anos 1950, o qual influenciou diretamente a circulação de bens culturais e a construção de narrativas museológicas que chegaram até nós.

5.1 Contexto boliviano dos anos 50: o arqueólogo Luís Carlos Poncé

Segundo Stanish e Vranich (2013), o contexto nacionalista boliviano foi marcado uma série de crises econômicas e políticas, do qual o país passava por um processo que tinha perdido a guerra do chaco (1932-1935) para o Paraguai. Guerra essa que deixou cicatrizes sociais profundas gerando um sentimento de impotência e vulnerabilidade nacional.

Diante disto, o arqueólogo Carlos Poncé Sanginés (1925-2005) surge como uma figura importante dentro do movimento nacionalista boliviano. Como arqueólogo e político, ele trabalhou para instaurar uma agenda nacionalista que visava reconstruir *Tiwanaku* como um símbolo nacional da identidade boliviana. Sua perspectiva era trazer o ponto de vista nacionalista boliviano sobre as escavações arqueológicas de *Tiwanaku* de modo que este símbolo pudesse servir como instrumento de levantar autoestima social (Stanish, Vranich, 2013). Com isso, por meio das escavações iniciadas em 1950, Carlos Ponce começou sua reivindicação de modo a transformar *Tiwanaku* como um grande estado,

equivalendo-o a grandes civilizações monumentais do passado, tais como os astecas e os incas. Moseley (2013), descreve como os arqueólogos contemporâneos de Poncé o discordavam completamente, uma vez que por exemplo Rowe, era excluído por ser estrangeiro, ante a justificativa nacionalista das escavações.

Assim, Poncé seguia promovendo a ideia de que *Tiwanaku* era a capital de um vasto império que conquistou toda a Bolívia. Indicando que os atuais bolivianos, eram descendentes diretos dos *Tiwanakotas*, inaugurando assim um movimento de orgulho nacional boliviano ante ao seu passado. Perspectiva essa coerente com a arqueologia que se praticava em sua época, que contribuía com as práticas que forjavam os discursos sobre identidade, pertencimento e nacionalismos no âmbito estatal.

Porém, os métodos de Carlos Poncé, incluíram a reconstrução do sítio arqueológico de modo ostensivo, enfrentando críticas de sua intervenção (Stanish, Vranich, 2013). Por mais que inicialmente este arqueólogo boliviano tivesse a intenção de respeitar as evidências, suas tentativas de transformar *Tiwanaku* em um centro político cultural e monumental foram guiadas por interpretações que muitas vezes ignoravam a complexidade das influências culturais vizinhas. Com o tempo, Poncé tornou-se um defensor controverso ante a uma construção narrativa que visava a excepcionalidade de *Tiwanaku* comparado com influência das culturas vizinhas que o mesmo sofrera, pois estas outras, estariam em territórios que hoje pertencem tanto ao Chile como ao Peru.

Segundo Protzen e Nair (2016), em 1957 foi iniciado o trabalho de Poncé com o Centro de Investigaciones Arqueológicas em *Tiwanaku* (CIAT), do qual foi essencial para a reconstrução do sítio arqueológico. Nas palavras de Protzen e Nair (2016):

De 1957 a 1960, el CIAT realizó excavaciones dentro de la estructura y limpió todo su perímetro. Posteriormente, reconstruyó los muros de contención de Kalasasaya en los cuatro lados, la puerta de ingreso y partes de los muros que delimitaban el patio interior del terraplén circundante. Por ello, lo que pueden ver hoy los visitantes del Kalasasaya es, en realidad, la proyección imaginativa que el CIAT tuvo de la estructura, donde queda muy poco del Kalasasaya «arqueológico» (Protzen e Nair, 2016, p.104).

Junto ao CIAT entre 1960 e 1964, Poncé conduziu o projeto de restauração do templo semisubterrâneo e seu conjunto de cabeças clavadas. A

maioria das cabeças foram esculpidas em calcário e toba vulcânica, enquanto algumas outras em arenito (Protzen e Nair, 2016). Essa obra envolveu ainda a substituição do piso original do pátio por uma laje de concreto, o que impossibilitou futuras análises estratigráficas e obscureceu o contexto original das estelas e esculturas (Protzen; Nair, 2016). Protzen e Nair (2016, p. 52), ainda afirmam que “*la mayoría de cabezas que se ven hoy en día son réplicas, no originales*”, de modo que as cabeças clavadas foram recolocadas. De onde inicialmente foram encontradas espalhadas pelo pátio, principalmente na direção norte. Assim essa obra reconstruiu os muros de arenito, concretou o piso e recolocou as cabeças clavadas na parede.

A reconstrução que descaracterizou o sítio e o projetou como ferramenta política, foram feitas a partir de uma versão parcialmente idealizada da arquitetura original, de modo que levou a comprometer, em certa medida, a autenticidade histórica da estrutura. Nesse sentido, a perspectiva de Poncé em relação a *Tiwanaku* como uma monumental capital de um grande império soberano, cambiando o enfoque das relações interculturais *Tiwanakotas* com outras populações vizinhas, de modo que segundo o arqueólogo Kolata (1993 *apud* Protzen; Nair, 2016, p. 116), que iniciou suas escavações em *Putuni*, afirma que é: “*muy claro al afirmar que la plataforma del templo fue construida sobre estructuras domésticas más tempranas, que fueron arrasadas intencionalmente para acomodar el nuevo esquema de Construcción*”.

No que se refere a essa frase de Kolata, é importante também refletirmos que a partir do momento em que percebemos como as obras realizadas por Poncé em *Tiwanaku* para além de idealizar o passado, revelam uma intenção clara de reconstrução seletiva da memória está orientada por uma visão política e nacionalista. Que escolheu arbitrariamente o que deveria ser preservado e o que deveria ser apagado. Poncé, então, arrasou intencionalmente as estruturas domésticas arcaicas pois não cabia em seu plano nacionalista o levantar de uma estima monumental do passado.

Ao fazer isso, seu projeto se torna um instrumento de silenciamento de aspectos fundamentais da história latino-americana, pois ao escolher engrandecer e inflar seu nacionalismo a partir de construções idealizadas sobre a civilização *Tiwanakota* e sua excepcionalidade, sua narrativa obedece ao mesmo padrão hegemônico de *status quo* de domínio, supressão e opressão de

um povo sobre outro. Ou seja, obedece a uma lógica colonial de domínio e hegemonia. Esse tipo de abordagem era comum na arqueologia nacionalista da época, que visava exaltar um pretenso passado glorioso como forma de fortalecimento nacionalista, ao mesmo tempo em que não tinha como objetivo problematizar as violências coloniais e as desigualdades estruturais que persistem até hoje.

5.2 Do Lago Titicaca a Juiz de Fora: o caminho do vaso *kero*

Tratar da trajetória de vida do vaso *kero*, atualmente exposto no MAEA-UFJF, é falar dos seus encontros, deslocamento pelo tempo/espço e aquilo que ele carrega de significados por onde passa. Se em tempos clássicos de *Tiwanaku* sua camada simbólica, sua relação social naquele período era ser um sujeito cerimonial, um mediador entre mundos, entre o mundo dos vivos e dos mortos. Agora, nos idos de 1950, o vaso ganharia mais uma camada simbólica, camada essa desse sujeito histórico, que saiu das terras do altiplano andino e foi transladado ao Brasil naquele momento como uma peça de colecionismo. E como isso se deu, seu traslado e o ganhar de outras funções sociais, quanto a isso, é o que vamos abordar nesse presente tópico. Para entender esse traslado, é necessário visualizar a teia de relações que permearem o tempo e o espaço do vaso *kero* ante a esta passagem, donde os fios das vidas que se entrecruzam, os seus encontros, o fizeram pousar em terras brasileiras.

Considerando que já compreendemos um pouco contexto histórico boliviano dos anos de 1950, quanto a arqueologia de Poncé, podemos ter mais ou menos uma noção de como as coisas estavam se dando nas terras altiplânicas da Bolívia. Como já dito, Poncé almejava uma arqueologia mais alinhada aos propósitos idealistas, objetivando a reconstrução do sítio arqueológico com o fim de levantar a estima nacional boliviana. A partir desta compreensão, é possível então termos uma certa noção do cenário que se dava na Bolívia de 1950, um país da periferia do capital, predominantemente agrário, com grande contingente humano em vulnerabilidade social. Com isso em mente, é possível então traçarmos a trajetória do vaso *kero*, com suas linhas que perpassam o tempo e o espaço, onde a história daquele vaso cerimonial se conecta com a história de vida de Franz Hochleitner.

Segundo a autobiografia de Franz Joseph Hochleitner, nasceu em Salzburg, Áustria, em 1916 (Oliveira, 2005). Teve como formação Ciências Aplicadas com uma especialidade em comunicação militar, sendo posteriormente recrutado pela Luftwaffe, quando a Alemanha anexou o país de origem. Lutou ao lado da Alemanha durante a segunda guerra mundial, de acordo com sua formação militar. Entretanto, findado o conflito mundial, o então capitão Hochleitner deu baixa da Luftwaffe e foi em busca de um recomeço, imigrou para o Brasil. Onde começou uma nova carreira de professor de engenharia na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais.

Na década de 1930, o até então engenheiro de comunicações aéreas, Hochleitner teve seu primeiro contato com a obra de Edmund Kiss e as teorias cosmológicas de Hanns Hörbiger sobre a porta do sol de Tiwanaku. Embora crítico das especulações místicas e raciais típicas da Alemanha daquele período, foi através desses textos que Hochleitner conheceu a ideia de que o friso da Porta do Sol pudesse representar um calendário. A partir disso, ele reformulou o conceito, descartando os elementos esotéricos e reinterpretando os dados com base em métodos científicos, astronômicos e arqueológicos. Assim, nasceu uma hipótese mais sólida sobre o verdadeiro sentido astronômico e agrícola do monumento de Tiwanaku (Oliveira, 2005). Franz Hochleitner com seu espírito investigativo, propôs uma decodificação astronômica sobre o portal *Tiwanaku* no ano de 1957. Publicando o artigo “A porta do sol de Tihuanaco: ensaio de decifração e seus ideogramas” no jornal Diário Mercantil de Juiz de Fora (UFJF, 2017).

Ainda de acordo com as notas autobiográficas de Hochleitner (Oliveira, 2005), nos idos finais dos anos de 1950, em 1959 e 1960 para ser mais exato, Franz fez uma viagem a Bolívia a convite da Organização Internacional do Trabalho (OIT)³⁴. O objetivo daquela viagem de Hochleitner junto a OIT, fora atuar como professor no projeto de formação técnica em engenharia para jovens Aimarás, na região lacustre do Titicaca, na cidade de Pillapi (Oliveira, 2005), cidade está a 12 km de *Tiwanaku*. Foi neste contexto que o Austríaco Franz conheceu o Boliviano Poncé. Neste encontro, Franz apresentou seu estudo

³⁴ A OIT é uma agência multilateral da Organização das Nações Unidas (ONU), cujo sua função é se dedicar a promoção da “justiça social e os direitos humanos trabalhistas reconhecidos internacionalmente, perseguindo sua missão fundamental de que a justiça social é essencial para a paz universal e duradoura (OIT, 2024).

sobre a decodificação dos enigmas criptografados na porta do sol de *Tiwanaku* a Poncé. Quanto ao reconhecimento de Poncé pelas descobertas de Franz, isso:

Lhe possibilitou também a aquisição de uma permissão oficial para acompanhar as pesquisas arqueológicas do então Ministro da Educação e Belas Artes, Carlos Ponce Sanginés. A equipe contava ainda com os arqueólogos Gregório Cordeiro Miranda, Luis Girauld e Maks F. Portugal, o químico Raul González e o topógrafo Waldo Parra Velasco entre outros. Hochleitner passou então a ser Membro Correspondente do Centro de Investigações Arqueológicas de *Tiwanaku* (Oliveira, 2005, p. 2).

Para resgatar mais informações sobre a relação de Carlos Poncé com Franz Hochleitner, assim como o traslado das peças arqueológicas para o Brasil, foi feita conversa com uma das atuantes mais antigas do MAEA-UFJF, Profa. Dr^a Luciane Monteiro³⁵. Hoje responsável pela MAEA, as informações relatadas por Monteiro aqui irão ilustrar melhor como se deu o processo de obtenção das peças por Franz Hochleitner, uma vez que o Austro-Brasileiro o havia contado pessoalmente como se deu o processo de aquisição das peças a ela.

Figura 83 - Foto de Hochleitner ao lado de Poncé ao lado da Porta do Sol



³⁵ “Presente desde a criação do MAEA, na Universidade Federal de Juiz de Fora, onde foi professora de Educação e Mestre em História pela UFJF, com especialização em História da Arte, a professora Luciane Monteiro é responsável pela preservação e divulgação da pesquisa e extensão cultural que acontece há mais de

trinta anos na Universidade Federal de Juiz de Fora. Luciane Monteiro é Doutora em História (UFJF). Graduada em História pela UFJF, com o mestrado em História da Arte, como diretora do MAEA, ela é responsável pelas atividades para a preservação e extensão cultural do MAEA, que

Fonte: Oliveira (2005, p. 121).

Segundo Monteiro, enquanto ministrava suas aulas de engenharia na Bolívia da cidade de Pillape, Franz Hochleitner se deparou com uma situação difícil. Diante da pobreza e da fome, moradores locais vendiam artesanatos de sua cultura local juntamente com artefatos arqueológicos a estrangeiros, como forma de burlar temporariamente a fome que os assolava. Nesse contexto, locais ofertam a Franz Hochleitner as peças arqueológicas, do qual sob efeito da empatia ante o sofrimento alheio e combalido por dentro pela situação da miséria de outrem, o coração falou mais alto e o Austro-Brasileiro acabara por comprar as peças de *Tiwanaku* a partir da mão dos locais.

Segundo Monteiro, Franz Hochleitner ao comparar as peças, o fizera pensando dar-lhes ao seu amigo e então ministro de estado, Carlos Poncé. Dar as peças a Poncé, para Franz, seria a devolução das mesmas ao estado Boliviano por direito. Porém, uma vez já compradas as peças das mãos de locais em situação de vulnerabilidade social, Poncé, ao saber dessa origem das peças, as rejeitou. Rejeitou a devolução pois segundo o relato de Monteiro, o renomado arqueólogo Boliviano justificou-se dizendo que as peças foram retiradas de seu contexto arqueológico, contaminando a originalidade dos resultados e de nada serviriam para seus objetivos científicos. Diante desta situação delicada, diz Monteiro, Poncé então propusera uma doação das peças a Franz, para que este as levasse de volta ao Brasil. Um acordo que não está firmado em mãos, mas que teria sido dito pela boca de Poncé.

Uma vez que nem Poncé, nem Hochleitner estão vivos para confirmarem, só nos resta acreditar na verdade deste relato. Veracidade essa, que ao analisarmos o contexto patrimonial dos anos de 1950, é realmente muito provável que esta conversa tenha se dado nestes tramites. Assim, é preciso compreender que o contexto patrimonial do final dos anos de 1950, que é muito diferente do contexto contemporâneo, do qual as cartas patrimoniais da UNESCO³⁶ orientam as tratativas sobre os acordos de transferências de bens

³⁶ A Convenção da UNESCO de 1970, formalmente intitulada *Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais*, provém de um tratado internacional que visa o combate ao tráfico ilícito de bens culturais, bem como a promoção e preservação destes. Em vigor desde 14 de novembro de 1970, a convenção organiza as nações que adotaram este tratado há se disporem de diretrizes estatais que implementem medidas de prevenção contra o comércio ilegal

arqueológicos. Com isso, quero contextualizar o período histórico Boliviano e mundial do final daquela década do pós-guerra e o modo como se deu a transferência de posse das peças arqueológicas em questão. Pois até então, esse tipo de tramitação não era visto com maus olhos, mas sim uma prática vista com uma relativa normalidade patrimonial.

Com o vaso *kero* e outros artefatos arqueológicos e etnológicos em mãos, Franz então retornou ao Brasil com certa facilidade, uma vez que possuía um passaporte diplomático, fruto de suas atividades junto à Organização Internacional do Trabalho (OIT/ONU). É importante voltar a frisar que estamos nos referindo ao final da década de 1950, um período anterior à regulamentação internacional de bens culturais pela Convenção da UNESCO de 1970. Portanto, o vaso cerimonial *kero*, atualmente em exposição no MAEA-UFJF, anterior a carta da UNESCO, não está infringindo nenhuma tratativa internacional já estabelecida.

Essas peças arqueológicas foram transladadas para o Brasil por meio de um engenheiro Austro-Brasileiro, até então com passaporte diplomático, representante da OIT/ONU, do qual comunicou sua situação a um ministro de estado, Carlos Poncé no caso. E que diante da sua questão, este ministro de estado doou as peças a um representante diplomático da OIT/ONU. Duas figuras importantes que estavam representando papéis políticos e sociais igualmente importantes. Por mais que não tenha sido encontrado nenhum registro de transferência do traslado das peças, estas duas figuras, Poncé e Hochleitner não são meros aventureiros, mas sim representantes formidáveis de suas respectivas nações de origem. Enquanto o primeiro era um ministro de estado, o outro é pesquisador que decodificou o calendário lunissolar de *Tiwanaku* e representante da OIT/ONU até então. Além do mais, por mais que o traslado da peça pudesse, em outros contextos, levantar questionamentos sobre sua legalidade, não é este o caso, pois a transferência ocorreu antes da entrada em vigor da Convenção da UNESCO de 1970.

Esta Convenção estabelece que bens culturais transferidos antes de sua publicação não estão sujeitos à devolução obrigatória, aplicando-se apenas a

de patrimônios culturais. Promovam a restituição de bens exportados ilegalmente após sua entrada em vigor e incentivem a cooperação internacional na proteção do patrimônio cultural. Ela não é retroativa, aplicando-se apenas a transferências ilícitas ocorridas após sua ratificação pelos países envolvidos (Unesco, 1970).

peças exportadas de forma ilícita após essa data. Portanto, o vaso *kero* permanece legalmente salvaguardado no Brasil, uma vez que um ministro de estado autorizou a vinda destas peças ao Brasil, realizadas por um Austro-Brasileiro, representante da OIT/ONU, detentor de um passaporte diplomático.

Embora a convenção em termos gerais não seja retroativa, a mesma não impede que haja negociações bilaterais para restituição de bens anteriores a 1970, entretanto não exige que isso ocorra. Quanto a pressupostos de possíveis questionamentos éticos contemporâneos, demandaria levantamentos e pontuações que fugiriam do propósito desta dissertação. Também exigiria uma escrita demasiada longa para problematização extensa, seguida de uma ponderação assertiva. Fato é que as peças no Brasil hoje e estão sob o guarda-chuva legal das normas internacionais contemporâneas.

Além disso, a importância destas peças no MAEA-UFJF representa assim, uma aliança histórica entre um ministro de Estado boliviano e um pesquisador que decodificou o calendário lunissolar de *Tiwanaku* e que mais tarde se tornaria professor catedrático de História da América na Universidade Federal de Juiz de Fora. Adiante, seriam doados do professor ao museu e esta instituição, por sua vez, reforçam o papel do MAEA como um espaço de preservação e comunicação do patrimônio cultural andino.

Deste modo, podemos dizer que a permanência deste vaso cerimonial sob salvaguarda do MAEA-UFJF representa a possibilidade de difusão da cultura Andino boliviana no Brasil, com potencial de fortalecer os laços interculturais e a valorização do patrimônio cultural em um contexto acadêmico internacional. Juntamente, é claro, das funções básicas de um museu que é possibilitar a conservação e comunicação adequada de um objeto dentro de uma ambientação expográfica.

Ressalvas feitas, é importante agora voltarmos a falar da trajetória de Franz Hotchleitner junto ao vaso cerimonial, uma vez que o professor após voltar da Bolívia ingressa na Faculdade de Filosofia e Letras da UFJF, graduando-se como professor de história no ano de 1965 (Oliveira, 2005). Em seguida, recebe uma bolsa de estudos para seu doutoramento na Universidade de Bonn, na Alemanha. Logra seu doutorado, no ano de 1968 com a seguinte tese: “Sistemas calendários das culturas Americana e Chinesa, orientado pelo Prof. Dr. Hermann Trimborn” (Oliveira, 2005). Nesta tese, o agora Dr. Hochleitner defende

sua interpretação sobre a decodificação da porta do sol, demonstrando que é um calendário lunissolar, possuindo um sistema de contagem semelhante ao calendário Chines e Asteca (Hochleitner, 1970).

Atuou como professor de 1968 a 1985, ano de sua aposentadoria. Assumiu a cadeira de professor de história da América da UFJF, aposentando-se em 1986. Entretanto, manteve vínculo como pesquisador até o ano de 1999, pois neste ano foi vítima de um derrame inabilitando-o compulsoriamente ao exercício de suas pesquisas (Loures Olivera et al., 2005). Neste contexto, as peças arqueológicas de *Tiwanaku* sempre estiverem junto ao entorno universitário e de pesquisa na UFJF via professor Franz, desde que esse assumiu sua licenciatura nos anos de 1970. Quanto a isso: “o acervo de Hochleitner estava acomodado na sala de Intercâmbio Cultural desde a década de 1970. No entanto, tratava-se de uma situação informal que foi regularizada em 1986 com a oficialização do termo de doação” (Hochleitner, 2005 *apud* Reis, 2013).

A regularização formal no ano 1986 se deu com o objetivo para que fosse formalizado o setor de arqueoastronomia da UFJF, uma vez que Hochleitner já atuava como pesquisador em uma pequena sala do prédio da Biblioteca Central da UFJF (Oliveira et. al. 2012). O objetivo naquela época segundo Oliveira et. al (2012), era a concretização de um museu escola, porém por motivos administrativos, esse projeto foi abandonado. Entretanto, as peças agora institucionalmente pertencentes a UFJF naquele agora, então estariam compondo o acervo do até então Setor de Arqueoastronomia da UFJF, que mais tarde viria a se tornar em 1999 o Museu de Arqueologia e Etnologia Americana (Reis, 2013).

Nesse contexto, as peças *Tiwanakotas* permearam o espaço universitário Juizforano, sob salvaguarda do Professor Franz, até sua institucionalização formal. Assim, ao abordar a trajetória do vaso *kero* e a atuação do professor Franz na fundação do Museu, é importante considerar a continuidade histórica dessas peças arqueológicas após o falecimento do professor fundador do MAEA. Diante disso, opto por transcrever um breve trecho já descrito por este presente autor:

Nos anos de 1980, o até então Setor de Arqueologia (SAE) e que mais tarde seria conhecido como MAEA, tinha uma pequena exposição no saguão do prédio central da reitoria da UFJF. Porém, com mudanças de

gestão, a exposição foi retirada nos anos 1990 e guardada na reserva técnica até julho de 2017, quando é inaugurado a nova sede do Centro de Ciências (...). Como descrevem Oliveira *et al.* (2012), em meados dos anos 80 do século XX, membros administrativos da Universidade Federal de Juiz de Fora propuseram realizar uma coleção dos acervos existentes da instituição com a implementação de um “Museu Escola”. Diante daquela organização, o pesquisador das culturas ameríndias e professor de história da América desta mesma instituição, Dr. Prof. Joseph Franz Hochleitner, este, então, realizou a doação de seu acervo arqueológico pessoal à Universidade. Com isso, a Pró-Reitoria de Ensino e Pesquisa cria o Setor de Arqueoastronomia (SAE) sob processo de nº 824/86-PROEP, com o intuito de convergir os diversos acervos da universidade na implementação do ‘Museu Escola’ (Silva, 2022, p. 45).

Passando por diferentes espaços expositivos ao longo das décadas, nos anos de 1980 o vaso *kero* foi inicialmente exposto em uma sala onde hoje funciona a reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora. Na década de 1990, foi transferido para o acervo do MAEA-UFJF, onde permaneceu até a inauguração, em 2017, da sala de exposição em que se encontra atualmente, localizada no Centro de Ciências da UFJF.

Uma semana após a inauguração da sala que leva o nome do professor Franz, este pesquisador austro-brasileiro veio a falecer, aos 101 anos de idade. É justamente nesse momento de inauguração da nova exposição que a trajetória do vaso *kero* se cruza com a deste presente autor. Vale ressaltar que a exposição está inserida no Centro de Ciências, dentro de um complexo que reúne outras mostras de ciências e museus anexos. O MAEA-UFJF é um museu vinculado a esse centro, com uma sala expositiva situada em um corredor ao lado do planetário.

Figura 84 - O Presente autor mediando para um grupo estudantil Peruano



Fonte: O autor (2018).

Tabela 4 – Trajetória do Vaso *kero* junto a Franz Hochleitner

Período	Localização do vaso <i>kero</i>
Época clássica ~800 d.C., <i>Tiwanaku</i> IV-V	Uso cerimonial dentro do contexto espiritual Andino no Período do Horizonte Médio
1959 - 1960	Adquirido por Franz Hochleitner na Bolívia durante sua atuação no projeto da OIT / ONU, junto à população Aimará, após a rejeição de Carlos Poncé em reintegrá-lo ao patrimônio Boliviano.
1960 - 1970	Parte do acervo pessoal de Franz Hochleitner
1970 - 1986	As peças <i>Tiwanakotas</i> foram acomodados na sala de Intercâmbio Cultural da UFJF
1986 - 1990	Incorporado oficialmente ao acervo da UFJF com a criação do Setor de Arqueoastronomia (SAE).
1990 - 2017	Guardados na reserva técnica do MAEA, divulgado em algumas exposições temporárias
2017 - Presente	Exposto na sala de exposição do MAEA, no Centro de Ciências da UFJF, inaugurada uma semana antes do falecimento de Franz Hochleitner.

Fonte: O autor (2024).

5.3 Mediação no MAEA-UFJF

No ano de 2017, este presente autor que lhes escreve teve seu primeiro contato com as peças oriundas de *Tiwanaku*, do qual para mim se apresentavam com uma aura de mistério e do fantástico. Uma vez que o MAEA conta com quatro crânio propositalmente alongados em sua exposição, estes indubitavelmente causam naturais estranhamentos a quem os observa pela primeira vez.

Dado que fui bolsista do MAEA durante os anos de 2017 a 2022, pude atuar na mediação da exposição que leva o nome do Professor Franz. Comecei recebendo as instruções básicas sobre as peças, porém, a expografia de um modo geral, foi montada pela curadoria para contar mais a história do professor Franz do que *Tiwanaku* em si. Delineando um pouco mais sobre o processo de mediação no MAEA, em pesquisa anterior (Silva, 2022, p. 62), descrevi como se realizava a mediação do MAEA, no período em que fui bolsista. Transcreverei aqui um trecho que descreve muito bem este processo, pois a mediação:

Se dava em formato de apresentação das informações para os visitantes, por meio da descrição das peças e de seus detalhes como: origem, contexto cultural dos *Tiwanaku* e como elas vieram para o MAEA via o professor fundador do museu, o Professor Franz Hochleitner. O mediador atuava com o público única e exclusivamente na sala de exposição do Museu Arqueológico. Em raras ocasiões, a medida da necessidade, algum outro mediador do Centro de Ciências poderia fazer a substituição do mediador do MAEA. As mediações se davam no formato unidirecional, dadas as orientações puramente descritivas dos artefatos arqueológicos ali expostos (Silva, 2022, p. 62).

Durante os anos de pandemia de Covid-19, em meio ao isolamento social, este presente autor se propôs a realização de um curso de especialização na Casa de Oswaldo Cruz. Do qual obtive como resultado daquele trabalho de conclusão de curso a construção de um roteiro de mediação para o MAEA-UFJF, feito com inspirações decoloniais. É importante descrever esse roteiro, dado que no próximo tópico será demonstrado como a materialidade do museu em si, é fonte de influência cognitiva, assim como demonstra Hodder (2012). E essa influência, por sua vez, foi o convite do agenciamento daquelas peças feitas a este presente pesquisador. Argumento este que será desenvolvido melhor no próximo tópico acerca do agenciamento e materialidade no MAEA-UFJF, junto ao vaso cerimonial *kero*.

Ao final do ano 2020, como já apontado, me candidatei para o curso de Especialização de Divulgação e Popularização da Ciência promovida pela Casa de Oswaldo Cruz/FioCruz. Nesse processo seletivo em que fui aceito, minha proposta de pesquisa para a conclusão deste curso *Lato Sensu* foi a elaboração de um roteiro de mediação para o MAEA-UFJF com inspirações decoloniais. Neste trabalho, tive a oportunidade de me aprofundar tanto nos conhecimentos arqueológicos e históricos de *Tiwanaku*, assim como na questão a pedagogia da liberdade aliada à educação museal (Silva, 2022). Muita da relação que hoje estabeleço como premissa para este presente trabalho foi inicialmente construída naquele projeto. Hoje interpreto essa presente escrita como oportunidade de aprimoramento e até mesmo correção de algumas questões relacionadas a *Tiwanaku* daquele roteiro.

Uma questão central que une aquele roteiro de mediação com inspirações decoloniais ante a presente pesquisa é que são como uma continuidade. Um trabalho levou ao outro. Questões políticas importantes foram e ainda são pertinentes, no tangente a questões a povos originários, a dimensão daquilo que se expõe, como se expõe, como se analisa e como se escreve sobre o outro. No aspecto mais pertinente das questões, a humanização dos seres, seja pela pedagogia da libertação de Paulo Freire (2021) aplicada naquele contexto da criação daquele roteiro de mediação, seja nessa presente pesquisa. Que busca como premissa a construção de pontes entre povos subalternizados sobre as muralhas da colonialidade.

Figura 85 - O Presente autor mediando para um grupo de escoteiros



Fonte: O autor (2019).

5.4 Agenciamento e cosmologia andina: o vaso *kero* e a transformação do olhar curatorial

Com o processo de mediação no MAEA já brevemente descrito, faço agora uma pequena reflexão sobre o agenciamento e a cosmologia andina, que a partir daquela sala de exposição museal, proporcionam um convite a uma transformação do olhar curatorial, pois como mediador, fui percebendo que as peças em si possuem um brilho maior que a própria história do professor. Não que este não merecesse uma homenagem, por sua trajetória e feitos geniais afins sobre a decodificação de calendários ameríndios, como a porta do sol de *Ti wanaku* (Hochleitner, 1970) ou com o calendário maia (Hochleitner, 1994).

Contudo, a história que representa a vida daquelas pessoas, dos objetos que estão em exposição, guardam em si um arcabouço intrínseco que vai além da proposta inicial da curadoria. Pois estas peças, como já afirmei anteriormente neste texto, são um pedaço da cordilheira dos Andes e como um pedaço de uma montanha sagrada que agora habita as terras da zona da mata mineira, há uma sacralidade inerente a elas. E quando o sujeito se apropria do conhecimento de

sua sacralidade, é como reconhecer um símbolo espiritual importante que agora ali exposto, ganha novas camadas de significado na exposição.

Embasei-me em um fundamento teórico-metodológico do giro ontológico proposto por Hodder (2012), somados à perspectiva da Cosmologia andina (Tutaya, 2018). Neste embasamento, hoje percebo como a materialidade com suas linhas e fluxos que se atravessam, impermanentes e interdependentes, me atravessaram a partir do agenciamento singelo das peças ali expostas.

Recapitulando os conceitos, é importante entendermos como o conceito de agência está imbricado no conceito de materialidade, uma vez que a agência, segundo Hodder (2012), é a capacidade de pessoas ou objetos (seres humanos e não humanos) de agir e causar impacto no mundo, enquanto a materialidade está para além das qualidades físicas e palpáveis dos objetos, mas é o estudo de como essas qualidades influenciam e são influenciadas por contextos socioculturais e cognitivos. Assim, a materialidade é a base do agenciamento e é fundamental para que os seres humanos e não humanos atuem em seus contextos de interação social, os quais a materialidade da coisa em si é capaz de impactar os processos cognitivos humanos. E nessas afetações que o vaso *kero* provocou neste presente autor através de seu agenciamento imerso na materialidade das coisas, surgiram as inspirações que catalisam esta presente dissertação.

Outro aspecto importante de recapitular aqui para o presente leitor, segundo Tutaya (2018), é a compreensão do tempo/espço para os Andinos. Para este povo originário *Pachamama* é o tempo espaço, traçando nas junções onde tempo é espaço e o espaço é o tempo, que se move em um sentido helicoidal e irregular. Um movimento em espiral com uma escada em caracol, no qual as ações do presente ecoam através das ondas do tempo na espiral do passado e do futuro, onde as ações do presente reverberam através dos tempos.

A proposta teórico metodológica aqui é encontrar o rio ocidental ontológico defendido por Hodder (2012), juntamente com o rio andino da compreensão de tempo/espço. Ambas as perspectivas sobre a materialidade/espço são semelhantes, tanto a materialidade para Hodder (2012) e do espaço Andino (Tutaya, 2018) são compreendidas como linhas fluídicas da fisicalidade em si, impermanentes e interdependentes, que influenciam e agenciam através dos respectivos corpos formados. Enquanto

Hodder não apresenta o padrão direcional do tempo para a materialidade, a perspectiva andina não só reconhece a vida do fluxo das coisas, como indica que há um movimento helicoidal acontecendo nela. Ou seja, para este trabalho compreende-se o tempo/espço da materialidade das coisas, reconhecendo que há um movimento em sentido espiralado helicoidal acontecendo agora. Com isso, combinando perspectivas ocidentais de materialidade com a compreensão do tempo helicoidal andina.

E nesse movimento do espaço tempo helicoidal, as peças de *Tiwanaku* formam o catalizador do entusiasmo criador que me fizeram escrever um roteiro de mediação museal com inspirações decoloniais, assim como esta presente pesquisa. Tal entusiasmo criador, essa inspiração, não é dada ao acaso e se embasam da complementariedade do giro ontológico dentro das ciências humanas (Hodder, 2012) combinado com a cosmologia andina, abarcando compreensões de modo que as linhas que atravessam a materialidade contorcem uma tecitura tempo/espacial em espiral. Helicoidal e irregular, como escreveria (Tutaya, 2018), onde o presente, através da combinação de agenciamentos deste que lhes escreve, junto as peças expostas, conglomeram uma ressignificação e geram uma afetação do passado, através do presente. Analogamente falando, é como um arremessar de uma pedra em um lago neste agora. Isto é, neste presente no qual a partir dos efeitos desta ondulação, gira-se a espiral do tempo, a ponto de seus ecos, ecoarem interferindo e afetando o passado a forma como compreendemos o passado. Bem como o projetar de um futuro que é como um espelho, fruto das reverberações do eco do passado.

Em outras palavras, a vida do objeto como o vaso cerimonial *kero* da exposição do MAEA-UFJF hoje, magnetiza em si, uma circundante agência na vida museal. Nessa perspectiva, a partir de práticas educativas de inspiração deloconial (Walsh, 2013, 2017), é possível criar roteiros de mediação, que a partir deste agora, afeta como vemos as ondulações do tempo passado. Projetando um tempo futuro, a partir de uma educação museal integrativa, alinhada com o Bem-Viver Andino (Tutaya, 2018). Deste modo, assim se dá a agência do vaso *kero*, a partir da aplicação do roteiro que adiante demonstrarei.

Diante disso, devemos nos perguntar como as ações educativas mediadas com estas peças andinas hoje, afetam o passado. Para responder essa questão é preciso levar em conta, uma vez que estas cerâmicas foram

feitas por mãos que compreendiam o tempo como helicoidal, é de se constatar que seu agenciamento também possua em si essa dimensão temporal. Afetando nesse agora, a memória coletiva sobre o passado originário andino.

Assim, a interferência humana do presente, a forma como se trabalha com as peças hoje, afetam o passado helicoidal irregular a partir da cosmovisão andina. E a partir desta perspectiva metódica de combinar o conceito de materialidade/agência, junto a perspectiva de tempo/espaço andina, com isso, é possível compreender que as ações deste agora, afetam memórias e símbolos coletivos.

Esse resultado da relação entre a agência humana, deste pesquisador no caso, a partir da inspiração que a agência do vaso *kero* exposto no MAEA-UFJF, se realiza na dinâmica da interação dos agenciamentos mútuos. Isto, pois a partir da impermanência e interdependência que a materialidade impõe aos seres, juntamente com o agenciamento que corpos que ocupam os espaços das vitrines expositoras do MAEA-UFJF; diante disso, posso garantir que a combinação de ambos os fatores convida o pesquisador que se propõe a pesquisá-las a se deparar com o limiar de uma fronteira ontológica que exige sua transformação decolonizante. Esta, por sua vez, pode ser expressa em um projeto de roteiro de educação decolonial (Silva, 2022), embasada pelo Bem-Viver Andino (Tutaya, 2018) que foi posto em prática em um minicurso que será descrito a seguir.

Ao considerar que a materialidade é impermanente e interdependente, ela não é aleatória, segundo a cosmologia andina (Tutaya, 2018), ela é relacional, como uma onda que reverbera. Assim, a agência causada pela iconografia das peças originárias emitem um somido uníssono de um tempo helicoidal, espiral, que atua e reflete nos dias de hoje. A materialidade não é aleatória, possui padrões harmônicos como o som de uma sinfonia que reverberam através do tempo e isto é claro, só pode ouvir esse som quem se propõe a ouvir a partir da perspectiva andina sobre o tempo. Esses padrões, por sua vez, são expressos na iconografia andina demonstrada nos vasos *kero*, que informam através da sua iconografia uma compreensão mais relacional do tempo em espiral, que interliga todos os seres junto a *Pacha*, *Pachamama* (Tutaya, 2018).

Assim, podemos concluir a partir dos demais aspectos aqui levantados, que a materialidade dos objetos, vai mais além do que uma simples existência como artefato patrimonial. As peças originárias como o vaso *kero*, possuem em

si uma *kallpa*, energia intrínseca, de modo que agencia as relações entre o presente e o passado estão catalisando reflexões que extrapolam as narrativas tradicionalmente traçadas pela curadoria. É quando as peças falam por si mesmas. E escutam aqueles que possuem os ouvidos para ouvi-las, ou seja, aqueles que se permitem realizar em si um giro ontológico em perspectiva decolonial, desafiando os paradigmas impostos pela visão cartesiana e materialista, convidando os observadores a se reformularem internamente para que possam se conectar com dimensões simbólicas originárias que ecoam através dos tempos.

As peças em exposição proporcionam um agenciamento que demonstram a capacidade destes objetos de evocar reformulações ontológicas e epistemológicas a aqueles que interagem com estas. Entremado desta relação, emerge uma dialética entre o observador e a paisagem cultural/espiritual que as peças, não só representam, mas emanam de si. Elas foram criadas, usadas e enterradas em uma sociedade que compreendia o tempo como uma espiral helicoidal, estas peças existem nesta dimensão, assim como coexistem na dimensão unilinear ocidental a depender do observador.

Mas, ao adotarmos aqui neste trabalho a perspectiva decolonial, proponho uma ruptura com uma leitura puramente eurocêntrica de mundo. Por mais que esta escrita tenha sim sua métrica em tradição metódica, acadêmica de separar em etapas de produção em capítulos, referências etc., reconhecendo que há sim aqui uma tradição de escrita acadêmica ocidental que é preciso se respeitar, mas desde o início deixei claro que parte do princípio de que o conhecimento é absorvido de modo espiralado. Em idas e vindas, subindo uma oitava e condensando compreensões que aparentemente são paradoxos, mas que se encontram em harmonia como no conceito de *tinku*, na busca da síntese entre dualidades. Aparente paradoxo de uma escrita tradicionalmente científica ocidental, dentro de uma universidade de um país oriundo da periferia capitalista. Porém imbuída, está escrita, do saber andino e originário para que possamos descrever e compreender mais adequadamente o papel do agenciamento do vaso *kero*. Mas que ao fim, está ação proporciona uma síntese dinâmica entre perspectivas ocidentais e originárias, sem promover a anulação de uma em favor de outra.

Para encerrar este presente tópico, inserido no capítulo que fecha a trajetória de vida do vaso cerimonial *kero* de *Tiwanaku* exposto no MAEA-UFJF, é preciso concluir dizendo ao leitor que esta reflexão é fruto de anos de convivência com aquela sala expositora. De uma pessoa que simplesmente anteriormente observava os objetos como inertes pedaços de matéria, mas que através do agenciamento causado por elas a este, o até então mediador, as peças lhe desencadearam reflexões que aqui estão escritas. Portanto, a importância desta escrita no presente tópico advém das causas e das consequências da trajetória de vida de um vaso cerimonial moldado a mais de três mil quilômetros de distância do lugar que hoje está, podem causar na vida do pesquisador que aqui lhes fala. Deste modo, posso concluir afirmando que é assim que as teias da vida se entrelaçam dentro da materialidade das coisas.

5.5 Inspirações decoloniais: o vaso *kero* como agente de transformação museal

Na continuidade das reflexões acerca dos efeitos do agenciamento do vaso cerimonial *kero* do MAEA-UFJF, a este autor causado, um destes foi o mote para a criação de um roteiro de inspirações decoloniais. Como já dito, este roteiro foi realizado como trabalho de conclusão de curso de especialização em divulgação e popularização da ciência, ofertado pela Casa de Oswaldo Cruz/FioCruz, no ano de 2022.

O foco inicial do roteiro era ser aplicado aos novos mediadores era para que estes tivessem uma compreensão mais ampla da cultura *Tiwanaku* ali exposta, embasando-se em teóricas e práticas decoloniais, adaptadas ao contexto brasileiro. Levando em conta que o roteiro seria aplicado em uma exposição cuja curadoria não pensara inicialmente em montar uma expografia embasada nestas teorias, assim é importante ter em mente as limitações impostas.

Aproveitando o ensejo da primavera dos museus, o roteiro então foi colocado em prática dois anos depois de sua produção em setembro do ano de 2024. Assim, ao ser colocado em prática, objetivou-se abrir essa experiência não somente aos novos mediadores como foi o foco inicial daquele roteiro, mas sim aberto ao público geral da comunidade externa da UFJF.

O objetivo de descrever a realização desta oficina aqui, advém da questão de que o vaso *kero* foi peça central deste minicurso, como veremos mais adiante. Além do mais, a trajetória de vida do vaso *kero* nos leva a este momento presente, do qual serviu como peça central do mote do minicurso que propunha a realização de um treinamento aos novos mediadores a partir de inspirações decoloniais³⁷.

Considerações iniciais feitas, é importante dizer que a aplicação daquele roteiro foi realizada em duas etapas de uma hora cada e foi dividida em dois dias. A primeira hora foi dedicado uma fala e a segunda hora foi dedicada a uma parte prática. O minicurso teve como local de sua realização o prédio do Centro de Ciências da UFJF, em um de seus auditórios no primeiro andar, bem como a sala da exposição do MAEA-UFJF, na segunda hora do primeiro dia do minicurso. No segundo dia, foi feita uma fala explanatória sobre a história de *Tiwanaku*. E na segunda hora do segundo dia, foi realizado uma oficina de modelagem a partir de argila crua, onde os participantes foram convidados a moldar uma pequena replica do vaso *kero*.

5.5.1 - 1º Dia de Minicurso

O objetivo aqui é detalhar sucintamente como se deu o minicurso, uma vez que o foco aqui é descrever a trajetória de vida do vaso *kero*. Dessa maneira, detalhando sucintamente como se deu o minicurso, na primeira etapa foi explanado os conceitos básicos sobre decolonialidade (Quijano, 2009; Walsh, 2013, 2017). Segundo Aníbal Quijano, a colonialidade pode ser entendida como elemento constitutivo do poder capitalista que se baseia na ideia de raça “e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal (Quijano, 2009, p. 74).

Durante a fala de abertura, foram distribuídas réplicas de vasos *keros*, adquiridos no Peru, na cidade de Pisac. Compradas por este autor no ano de

³⁷ Chamo aqui de inspirações decoloniais, uma vez que o tema pode tomar direção a problematizações conceituais um tanto pantanosas, numa linha tênue entre a intensão de ser decolonial e, sem querer, cair nos abismos de se tornar aquilo que se critica. Diante disso, tanto o roteiro de inspirações decoloniais ali trabalhado quanto essa presente dissertação de mestrado, não almeja se afirmar categoricamente como sendo decoloniais. Uma vez que compreende que a descolonização dos seres e dos saberes demanda tempo, aprimoramento, reflexões internas e mudanças ante a críticas externas bem fundamentadas. Assim, a preferência em dizer “inspirações” decoloniais segue uma direção mais humilde e propõe afirmar: tenho boa vontade e estamos aprendendo juntos.

2024. Em seguida após conceituado o que seria colonialidade, dentro da mesma fala, foi desmembrado estes conceitos acerca de como a colonialidade do saber e do ser foram amplamente utilizados dentro dos espaços museais como instrumento de dominação ontológica e epistêmica (Siqueira, 2020).

Figura 86 - Segurando o Passado: Réplicas do vaso *kero*



Fonte: MAEA-UFJF (2024).

O objetivo desta abordagem crítica serviu para contextualizar para o público ali presente sobre a importância de práticas museológicas engajados com a inversão das narrativas coloniais. Para isso, é preciso elencarmos questões que levassem o pensamento crítico para a questão decolonial. Questões estas tais como: “Quais são os elementos que podem auxiliar na base de um roteiro de mediação inspirado pela abordagem decolonial?”; “Quais práticas pedagógicas promovem o diálogo e a negociação de significados através da escuta atenta do visitante?”

E para o levantamento destes questionamentos, tivemos como Paulo Freire (2021) a inspiração pedagógica matriz, para o exercício de uma educação museal que fosse realmente libertadora. É importante também apontar que o planejamento do roteiro, com inspirações decoloniais é voltado para práticas

educativas críticas, buscou-se então se basear nas orientações da Política Nacional de Educação Museal (PNEM, 2021).

Além disso, as reflexões conduzidas pela pesquisadora Juliana Siqueira (2020) forneceram um importante embasamento destacando oito pontos fundamentais em seus estudos para a produção de práticas educativas decoloniais em museus. É relevante dizer que por mais que a prática deste minicurso, assim como a mediação do MAEA, não cumpram estritamente todos os oito pontos elencados, ao menos, foi almejado o máximo a tentativa da realização destes. Assim, o roteiro foi feito a partir do embasamento teórico estabelecido por Siqueira (2020, p.117), que destaca estes pontos importantes para mediações decoloniais, que podem ser sintetizados da seguinte maneira:

- O caráter experimental e situado construído no campo da museologia, sob uma perspectiva decolonial;
- Uma museologia que busca ser transformadora e libertadora, comprometida com a perspectiva dos grupos marginalizados;
- A visão integral ou holística do patrimônio, onde o museu não se trata apenas de colecionar objetos, mas de explorar a relação entre o ser humano e sua realidade;
- O princípio da autonomia, reconhecendo os direitos das comunidades e povos como guardiões legítimos de suas memórias e patrimônios.
- A natureza dialogal, que envolve tanto a dimensão educativa quanto a comunicativa do processo museológico;
- A articulação da temporalidade histórica a partir do presente, considerando a relevância do contexto atual na interpretação do passado;
- A organização em redes de articulação colaborativa, que promovem ações conjuntas e estratégias de resistência para fortalecer os museus sociais;

- A complexidade dos processos de observação e ação sobre a realidade, reconhecendo a necessidade de uma abordagem reflexiva e abrangente na compreensão e transformação da sociedade.

O objetivo com esses oito pontos apresentados está também associado a possibilidade de usarmos da alteridade antropológica naquele espaço museal como porta de entrada para reflexões mais profundas acerca dos mitos que sustentam o colonialismo. Isto, pois os museus desempenharam um papel na formação da racionalidade moderna a partir dos gabinetes de curiosidades, onde os colonizadores estigmatizavam os nativos rotulando-os como selvagens (Siqueira, 2020). Essa abordagem contribuiu para a geração de conhecimentos eurocêntricos, sustentando a dominação colonial. Sobre os museus, essa afirmação nas palavras de Siqueira, ressalta que:

[...] ao contribuírem no processo de configuração da racionalidade moderna, os museus tomaram parte, complementarmente, na constituição da colonialidade do saber, [...] corroboraram na colonialidade do ser na medida em que suas coleções serviram de prova material da diferença ontológica entre colonizadores e colonizados (Siqueira, 2020, p.117).

Após a explanação teórica feita a partir do que foi apresentado na fala oral daquele minicurso, juntamente com as questões que levaram o público a refletir criticamente as questões acima apresentadas, os participantes foram convidados a fazerem uma visita guiada para a exposição do MAEA-UFJF. Durante a parte prática da visita museal e a aplicabilidade do roteiro, foram necessários dois movimentos dentro da proposta inicial de inspirações decoloniais a serem feitas. Um primeiro movimento no qual através deste autor junto a estrutura museal do MAEA-UFJF, se colocaram aptos a provocar perguntas geradoras acerca do colonialismo, assim como o desvelamento das opressões colonialistas dentro da própria ciência; e, em segundo, o MAEA se apresentou como lugar de diálogo das quebras de mitos e paradigmas coloniais.

E diante destas abordagens teóricas e práticas durante a visita guiada, juntamente com a aplicação da instrução do roteiro de inspirações decoloniais, o vaso *kero* se destacou como um sujeito central para as reflexões das questões elencadas. Uma vez ressaltado como seu agenciamento e a partir da perspicácia

do mediador agora já instruído, poderiam elencar os elementos fundamentais para instigar e desencadear o pensamento crítico sobre decolonialidade e saberes originários para o público visitante.

O tópico a seguir será de reflexões sobre agência e materialidade, conforme o embasamento trabalhado no capítulo teórico-metodológico desta dissertação. Essas reflexões a seguir serão condizentes ao primeiro dia do minicurso, referente à explanação que embasa o roteiro a partir das teorias decoloniais, bem como a parte prática em que abordamos a exposição do MAEA em si. Seguindo este método de escrita, no tópico subsequente, será descrito como foi realizado o segundo dia da oficina e depois, refletiremos novamente sobre a questão da agência e materialidade de acordo com os afazeres daquele dia de minicurso. Isto é, descreve-se a prática do dia de minicurso seguido por um tópico com reflexões acerca da agência e materialidade a partir das práticas daquele dia.

Figura 87 - Parte prática do minicurso na exposição do MAEA



Fonte: MAEA-UFJF (2024).

5.6 Agenciamento do vaso *kero*: entre a materialidade e a reflexão decolonial

A aplicação do roteiro no primeiro dia do minicurso destacou como a presença física do vaso *kero* catalisa reflexões de cunho decolonial, entrelaçando significados históricos e simbólicos com as interações no espaço museal. Nele, sua presença, agênciava necessidades teóricas nos seres humanos ali estão abertas e dispostas a refletir sobre temas que circundam tanto a decolonialidade quanto saberes originários.

Considerando que o roteiro se fundamenta na compreensão do objeto exposto como objeto gerador (Ramos, 2004) — aquele que abre portais de diálogos a partir de seu estar no mundo —, a mediação se constrói em contexto de uma educação museal embasada numa perspectiva crítica paulofreiriana (Freire, 2021). Assim, promove-se uma prática educativa orientada para o pensamento crítico, voltada ao público museal brasileiro.

Nesse sentido, o vaso *kero*, exposto ao lado de outras peças originárias dos Andes, mobiliza o auxílio de mediadores preparados a refletirem junto ao público sobre temas contemporâneos e de interesse coletivo ligados aos povos originários. No método pedagógico freiriano, esse convite ao pensamento crítico consiste em levantar questões que façam o visitante refletir sobre seu próprio lugar no mundo diante das peças ali apresentadas. Trata-se de um processo sem imposições, manipulações ou discursos prontos. Mas sim de uma provocação respeitosa que estimula a construção de consciência crítica de dentro para fora, compreendendo os tempos e percursos de cada sujeito, como ensina o Mestre Freire (2021).

A partir da minha experiência com essa coleção — especialmente com o vaso *kero* — percebo como a trajetória de vida desses objetos tem servido como catalisador para a conscientização política coletiva do público visitante em relação às questões indígenas. A presença dessas peças no MAEA-UFJF permite que, por meio das mediações, sejam abordadas questões pertinentes aos direitos dos povos originários, tomando como referência inclusive os avanços constitucionais de nossos vizinhos plurinacionais andinos, que inspiram reflexões críticas no contexto brasileiro.

Não se trata aqui de afirmar uma posição institucional, mas de reconhecer o potencial que essas peças têm, no presente, de provocar pensamento, diálogo e transformação social.

Quanto à questão da vida contemporânea do vaso cerimonial *kero* nesta oficina ministrada em setembro do ano de 2024, em Juiz de Fora, é importante descrever que a ideia foi muito bem recebida tanto pelos novos mediadores quanto pelo público em geral, do qual, assim como a agência daquelas peças evocaram em mim reflexões discutidas no tópico anterior. Pude então, como ministrante do minicurso, evocá-los em questionamentos pertinentes a causas indígenas para que refletíssemos juntos. É como se, além do vaso *kero*, aquelas peças evocassem a presença das montanhas sagradas da cordilheira em um convite a reflexão de temas e questões dos povos originários.

Considerando toda esta reflexão acerca do agenciamento do vaso *kero*, é preciso destacar que estas evocações decoloniais não podem ser entendidas como uma propriedade intrínseca do objeto, mas sim como uma relação que surge da interação entre o vaso, o mediador, o público visitante e a expografia proposta pela curadoria. Essa tríade de interação museal é embasada e pode ser encontrada a partir dos escritos de Cury (2006). Com isso, é importante reconhecer a perspectiva relacional que o conceito de agência traz conjuntamente aos objetos, pois a partir desta interação do mediador, junto ao vaso *kero* neste espaço museal, é que se evoca o levantamento de questões decoloniais e assim suas problematizações.

E no caso específico do minicurso aqui trabalhado, os mediadores representaram um papel essencial a desempenhar em sua comunicação museológica (Cury, 2009), ao descrever os significados históricos e culturais do vaso, assim como das peças. Compreendendo-os como objetos geradores (Ramos, 2004) que irão inspirar temas acerca da ancestralidade indígena, andina, bem como dos direitos dos povos originários.

Nessa perspectiva relacional da materialidade emergente dentro do espaço museal, ela não é unidirecional ou unilateral. Na verdade, a simples presença física, material, do vaso convida aos mediadores a evocar estranhamentos culturais, naturalmente espontâneos, nos visitantes de modo que o poder de agenciamento do vaso *kero* reside em sua capacidade de ser um

catalisador de problematizações decoloniais para a produção do pensamento crítico.

Assim, a materialidade do espaço do MAEA, das linhas que se entrelaçam das trajetórias de vida que manifestam os fenomênicos encontros que aquele espaço museal presencia, se tornam um elemento fundamental para compreendermos o agenciamento do vaso *kero*. Nele, o vaso é possuidor de camadas simbólicas onde outrora fora um artefato cerimonial, com suas iconografias geométricas de pumas, remetendo a compreensões cosmológicas andinas, onde a natureza e a cultura estão intrinsicamente interligadas. E hoje atua como representante da cordilheira dos Andes em terras brasileiras, agenciando provocações ante um público escasso da história e dos conhecimentos indígenas. O vaso *kero* assume sua agência ganhando novas camadas de significado, permitindo que o vaso continue a contar histórias e provocar reflexões no público contemporâneo.

No minicurso, essas camadas de ressignificação evocam que outrora o *kero* era tido como objeto cerimonial, mas agora em um contexto expográfico, a partir de uma comunicação museológica crítica (Cury, 2009), o vaso se torna um agente ativo na promoção de uma pedagogia Paulo freiriana (Freira, 2021). A partir de sua utilização enquanto objeto gerador (Ramos, 2004).

Porém, nessas camadas de significados que o vaso adquire ao ser trasladado ao Brasil, dentre elas, está também o risco de este ser reinterpretado a partir de uma perspectiva colonialista, de ser apresentado como fantasioso ou exótico, ou de cair em mero colecionismo. Entretanto, o objetivo daquele minicurso foi justamente afastar dos novos mediadores possíveis intenções coloniais ou de exotização banais, mas sim de compreender o vaso como agente de transformação social, de promoção e valorização dos povos indígenas nas terras Brasileiras assim como no continente como um todo. Exigindo dos mediadores a partir de agora, uma abordagem ética e crítica, centrada no reconhecimento dos limites que vivenciamos em um contexto político de sul global, porém, sem negar as dinâmicas de poder envolvidas.

5.6.1 - 2º Dia de Minicurso

Como no primeiro dia foi feito uma fala de uma hora explanando conceitos e práticas decoloniais relativas aos museus, no segundo dia o foco foi

direcionado para contar a história de *Tiwanaku*. Contextualizando a geografia andina, juntamente com a Paisagem sagrada das montanhas da Cordilheira. Para na sequência, conjecturar as fases e os períodos históricos de *Tiwanaku*. Foi uma fala que obedeceu a mesma lógica do que foi aqui trabalhado no capítulo dois desta dissertação, mas com enfoque reduzido para que tivesse somente uma hora de duração.

Nos momentos finais da fala, pôde-se apresentar mais sobre a cerâmica *Tiwanakota*, focando nas questões cerimoniais do vaso *kero*, quando foi explicado que um dos métodos de modelagem da argila a partir das técnicas de rodete, em que se faz pequenos filetes, como pequenas serpentes, condensando-as como em uma espiral. Depois dessas explicações, os participantes foram convidados a se dirigirem para o pátio externo do centro de ciências, onde com um pacote de argila crua, apta a ser modelada, foi convidado ao público visitante ali disposto, a modelarem um pequeno vaso *kero*. Para servir de modelo, como fonte de inspiração, foi deixado ali duas réplicas contemporâneas pequenas de vasos *keros* comprados em Pisac, no Peru. Os participantes daquela oficina de modelagem então, foram inspirados a tocarem na argila, a reproduzirem as técnicas indígenas ceramistas, em um processo mais imersivo e de contato com a história do vaso *kero*.

Ao final da atividade, foi feita uma breve reflexão sobre como práticas como aquela dialogam com o conceito contemporâneo de Bem Viver, cada vez mais presente na educação museal do MAEA UFJF. Inspirado em princípios andinos ancestrais, o Bem Viver propõe uma relação de equilíbrio entre seres humanos, natureza e saberes tradicionais. No tempo e no espaço do museu, esse conceito se materializa ao promover vivências educativas que valorizam o fazer coletivo, a troca de saberes e o respeito à diversidade cultural, criando um ambiente de aprendizagem que vai além da simples transmissão de conteúdo, buscando uma experiência mais integral e sensível com o público.

5.7 Modelando significados: agência, materialidade e a biografia social do vaso *kero*

Como o vaso *kero* agiu como mediador, de modo a revelar aspectos entre seu agenciamento e sua história a partir das réplicas moldadas pelas mãos do público daquele minicurso?

Para responder essa pergunta, é necessário primeiramente compreender como essa relação se dá para além de uma experiência tátil, mas adentra em perspectivas mais profundas das quais pode-se refletir sobre a agência, sobre a materialidade bem como sobre a trajetória de vida do vaso cerimonial *kero* exposto no MAEA. Quando os participantes do minicurso tocaram na argila e exploraram sua maleabilidade, em sua interação com o barro, ao dar forma a matéria, vivenciaram como a agência do vaso *kero* pôde então exercer sua influência. Uma vez que os participantes trabalharam com a técnica de rodetes em espiral, este processo em si pôde ser remetido ao símbolo da compreensão temporal andina helicoidal, quando ali rememorados desta simbólica correlação.

Segundo Hodder (2012), a materialidade deve ser compreendida como uma força ativa, um elemento transformador de práticas sociais e seus respectivos significados culturais. Pois quando a matéria bruta da argila se encontra com a trajetória de vida dos ali então participantes do minicurso, ao dar forma a argila, agora moldada, se torna um agente de transformação social.

Figura 88 - Parte prática de manufatura de réplicas do vaso *kero*



Fonte: O autor (2024).

O vaso *kero* teve seu papel ressignificado a partir do momento em que ele esteve como centro das atenções da prática de modelagem. Este sujeito atuou como um agente simbólico de modo a influenciar a prática vivencial daqueles participantes, nas quais as réplicas ali produzidas dentro do contexto traçado pelo minicurso, possibilitaram que o vaso originário ganhasse um novo capítulo em sua própria biografia social.

Isto, pois ao moldar a argila, os participantes do minicurso puderam reconstruir suas próprias percepções ante ao vaso *kero* da exposição do MAEA. E dentro das camadas de simbolismos que permeiam o vaso *kero*, uma nova camada foi adicionada. Este sujeito se tornou um mediador que conecta o passado com o presente. Um elo, uma ponte que reafirma sua importância dentro de um contexto participativo. Fluindo entre as linhas impermanentes e interdependentes que compõe a materialidade das coisas, abrindo portais entre o seu passado de *Tiwanaku* e seu presente no museu.

Ao ter acesso a essas ferramentas teórico-metodológicas fornecidas pelo roteiro, o mediador estará apto a abrir os portais conceituais que permeiam temporalidades e espacialidades. Temporal porque abre a margem para a comunicação museal compartilhar descrição sobre a ancestral cultura de *Tiwanaku*. Espacial porque convida ao público visitante juizforano, deslocar-se do eixo cultural brasileiro a qual está acostumado e transporta-se, sua mente e atenção, ao país vizinho e a cordilheira do qual as peças são oriundas. Com essa ferramenta em mãos, o mediador agora capacitado e instruído, poderá manejar o diálogo da educação museal a partir de referenciais originários.

Portanto, com essa escrita, quero demonstrar como os agenciamentos mútuos entre os sujeitos humanos e não humanos, como o vaso *kero*, podem desconstruir narrativas coloniais de modo a transformar os espaços museais em um ambiente dialógico de cocriação de sentidos e saberes outros que transcendem a perspectiva puramente analítica de observação do vaso *kero* em si. Uma vez superado a perspectiva puramente analítica, a comunicação museológica não se limitara a apenas olhar a matéria bruta do vaso, mas sim adentrando nas camadas mais profundas de ressignificação e compreensão de sentidos e saberes originários. E essa ressignificação segue em direção didática

simples, como o abrir de uma porta a demonstrar uma realidade outra, realidade ancestral que transcende a perspectiva puramente objetivista e analítica.

Junto ao engajamento social da perspectiva da divulgação científica (Brossard, Lewentain, 2009) ali vinculado aos participantes, as práticas culturais andinas como a modelagem em rodetes de uma cerâmica, a experiência em si, permitiu o questionar de paradigmas de preservação passiva. Estabelecendo uma conexão ativa entre culturas e temporalidades. Quanto a isso, o embasamento de Hodder (2012) é fundamental uma vez que ele argumenta que a materialidade deve ser contextual, de modo a permitir que compreendamos melhor os enredamentos históricos e sociais.

O presente minicurso, com a prática de replicação da peça de colocar a “mão na massa”, digamos assim, vai muito mais além de um ensino técnico de manufatura da argila. Vai em direção a promoção de uma experiência transformados. Uma experiência que reconhece a agência dos seres não humanos, no caso o vaso *kero*, demonstrando seu potencial em seu papel ativo na conscientização social da comunidade Juizforana ante as pertinentes questões indígenas.

Figura 89 - Bolsista manufaturando uma réplica do vaso *kero*



Fonte: O autor (2024).

Para concluir, é importante ressaltar que a oficina de modelagem do vaso *kero* apontou um modo concreto de interconexão entre agência, materialidade e uma prática museal de inspirações decoloniais. Alinhando perspectivas outras com o embasamento teórico de Hodder, nas quais a argila, com sua maleabilidade, exigiu atenção para que o participante então criasse um corpo na teia da materialidade, que agora passará a exercer sua agência. Esse percurso evidencia como o patrimônio cultural possui sim agência e que esta transcende o paradigma de uma ontologia puramente materialista.

Nesse sentido, os participantes se conectaram com a biografia social do vaso *kero* Tiwanakota e os participantes, por sua vez, também foram conectados em suas trajetórias de vida com o copo cerimonial originário. As teias da vida se interligaram, se enredaram. Nesse contexto transformador de inspirações decoloniais, demonstro aqui como a materialidade e a agência são entidades imbricadas cujas forças se operam de modo a modelar as relações humanas. Os participantes moldaram um replica do vaso *kero* mas, ao mesmo tempo, suas percepções ante a cosmologia andina também foram moldadas. Nesse contexto, o vaso *kero* reproduzido pelos participantes é mais do que uma cópia, é o resultado de uma mediação entre o passado e o presente, entre o Brasil e os Andes, um veículo de aprendizagem e comunicação msueal. Projetando um novo futuro inspirado pelo Bem-Viver Andino.

Figura 90 - Resultado final do minicurso



Fonte: O autor (2024).

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado teve como mote de pesquisa estudar a biografia social do vaso cerimonial *kero*, oriundo da ancestral cultura andina de *Tiwanaku*. Onde atualmente, se encontra sob salvaguarda do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA-UFJF). Diante de uma perspectiva arqueológica que visa o diálogo com outras áreas das humanidades, interdisciplinar, buscou-se compreender aqui a trajetória desse artefato. Ou seja, compreender sua história desde sua confecção e uso cerimonial na cultura *Tiwanaku*, bem como sua ressignificação com suas novas camadas simbólicas adquiridas dentro do espaço museal em contexto brasileiro.

Assim, a presente pesquisa se encontra em um campo de estudos que visam a valorização da cultura material para além de perceber o objeto em sua fisicalidade e sem agência, mas sim como elemento ativo, influenciando a materialidade que o circunda. De tal maneira que é possível desenvolver comunicações museais a partir de perspectivas históricas andinas. Deste modo, está presente seção de considerações finais visa sintetizar os resultados alcançados.

Pois é a partir da compreensão ativa dos objetos em seu agenciamento é que foi possível delinear esta pesquisa, na qual a partir da compreensão da trajetória de vida do vaso *kero*, foi possível descrevermos suas transformações simbólicas ao longo do tempo. Seja a compreensão e descrição de seu contexto ritualístico, seja no espaço museal em contexto contemporâneo. E, ao mapearmos as camadas simbólicas que atravessaram e atravessam o vaso ao longo do tempo, foi possível descrever as teias sociais que o perpassa.

Porém, este mapeamento teve seus desafios e desventuras, uma vez que artigos e textos sobre *Tiwanaku* em língua portuguesa são escassos. E essa escassez de dados em língua lusitana, contudo, não foi um desafio estrangulador a esta pesquisa, pelo contrário. Foi um desafio estimulador que serviu de inspiração ante a importância de que se tenha mais informações sobre em língua portuguesa, pesquisas e interações com e sobre nossos países vizinhos latino-americanos ao Brasil.

Quanto a metodologia utilizada, nos embasamos em abordagens que levam em conta a agência dos objetos, sua intencionalidade imersa na teia de interações que a materialidade produz, juntamente com seus fios que se entrelaçam. Uma vez assim, seria possível investigarmos a cadeia operatória do vaso *kero*, seu processo de manufatura, compreender seu uso ritual, sua importância cerimonial naquele contexto. Com isso, foi possível descrever em língua portuguesa o processo histórico da cultura *Tiwanaku* com suas três épocas e cinco fases, bem como descrever criticamente as camadas simbólicas que atravessam sua saída da Bolívia no contexto dos anos de 1950 e sua chegada ao Brasil. E, por fim, explicar como seu agenciamento hoje atua em contexto de educação museal, sendo um agente participativo na democracia brasileira no quesito a ser um representante fortuito e ativo na simbologia no que tange a presença e personificação dos povos ameríndios em espaço museal.

Nessa compreensão da cadeia operatória, foi possível realizarmos sua análise iconográfica e morfológica, contribuindo assim para a identificação da característica estilística do vaso *kero*. Houve também limitações quanto a dificuldade de acesso ante a informações detalhadas sobre a origem exata do vaso *kero*, uma vez que este foi retirado de seu contexto arqueológico. Mas a partir de um estudo comparativo, foi possível determinar a qual classe seu estilo

pertence, e com isso, determinar sua datação aproximada para dentre o ano 800 d.C. a 1100 d.C.

Para além da constatação de sua datação aproximada, está a compreensão obtida a partir do *kero* e da iconografia, do qual foi possível descrever o contexto social e cerimonial em que este vaso estava inserido. Seja no uso cerimonial do consumo da bebida *chicha*, seja no uso xamânico etnogênico de *wachuma*. Isto, de modo que a materialidade dos elementos iconográficos ali visualmente expressos a partir do vaso *kero*, permitiram a descrição de suas relações sociais que estavam entremeadas em sistemas teocráticos de poder dentro da sociedade *Tiwanakota*.

O encantamento iconográfico e a curiosidade natural que o vaso *kero* gera no público visitante do museu, foi descrito nesta pesquisa como uma nova camada simbólica contemporânea. Camada essa que evidencia como um objeto em contexto museal as adquire a partir de sua relação com a exposição e assim, a partir e com os mediadores museais. Por sua vez, os mediadores agora capacitados convidam através de questionamentos embasados pelo pensamento crítico de Freire (2021), a transcender o natural estranhamento ante ao exótico e começar a adentrar em compreensões mais respeitadas ante as peças originárias. Assim, foi demonstrado como a musealização do *kero* no MAEA-UFJF adiciona uma nova camada simbólica a este vaso ancestral, uma vez que o mesmo tornou-se um objeto gerador e, assim, uma ponte entre os saberes andinos e o público do museu.

As implicações desta pesquisa serão significativas para o estudo do ancestral povo de *Tiwanaku* em língua portuguesa, além de contribuir para o debate sobre uma educação museal com inspirações decoloniais. A partir da compreensão da cadeia operatória do *kero* e da análise de sua trajetória, foi possível investigar as dinâmicas sociais relacionadas a esse vaso. Com base nesses achados, espera-se fornecer aos leitores de língua portuguesa interessados no tema e especialmente aos novos mediadores do MAEA-UFJF, subsídios para aprimorar sua comunicação museológica com maior precisão.

A partir de perspectivas que possuem inspiração nas perspectivas teóricas sobre decolonialidade, foi possível fornecer aos novos mediadores o reforço ao pensamento crítico paulofreiriano (2021). Nesse sentido, também houveram implicações desta dissertação ao campo educacional, uma vez que

servirá de subsídio como fonte de dados de modo a auxiliar as práticas pedagógicas que visam a valorização cultural das culturas ameríndias. Desse modo, foram fornecidas estratégias de mediação baseadas em problematizações oriundas de perspectivas decoloniais, criticamente pensadas como um instrumento de fomento e engajamento público ante a temas de interesse dos povos originários.

Sem se preocupar em esgotar o tema sobre *Tiwanaku* ou sobre os vasos *kero*, a presente pesquisa também faz apontamentos sobre possibilidades de pesquisas futuras. Portas que se abrem à medida que a investigação aprofunda, como um fio que se destrincha ao puxarmos do tear, do tear dos tecidos que se entrelaçam e que compõe a materialidade das coisas. Destes fios, a trajetória dos outros objetos do acervo agora serão também uma possibilidade de pesquisa, uma vez que a partir da literatura acadêmica aqui referenciada servirá de base para análise e descrição das outras peças que compõe a exposição.

Com todas estas considerações aqui já feitas, é importante reprisarmos ao caro leitor o passo a passo dentre os capítulos, relembrar em sentido de fechamento para a conclusão desta obra, uma vez que é importante essa recapitulação dos dados que fizeram parte da jornada desta pesquisa.

6.1 Contribuições teórico-metodológicas

Como já dito, foi escolhido realizar a presente pesquisa a partir do estudo da história de vida do vaso cerimonial *kero*, no qual o segundo capítulo serviu de embasamento teórico metodológico fornecendo as bases necessárias para a realização da pesquisa, a partir do conceito de agência e materialidade. E, por conseguinte, descrevermos a cadeia operatória do vaso e assim compreendermos as relações sociais e as interações as quais o nosso objeto esteve inserido. Dessa maneira, foi possível observar as camadas simbólicas que permearam o vaso cerimonial em longa duração, desde sua confecção ao seu contemporâneo contexto museal.

Com essa compreensão em mente, foi possível descrever como o vaso *kero* como um copo cerimonial carregado de carga simbólica na cosmologia andina. E posteriormente teve seu traslado para além do físico, mas um deslocamento de seu eixo socio-cosmo cultural ao ser inserido em uma exposição museal brasileira. Essa compreensão só foi possível através da

fundamentação teórico-metodológica trabalhada naquele capítulo desta dissertação, levando em conta o vaso *kero* para além de um artefato possuidor de valor patrimonial, mas que possui, em sua unicidade, seu valor em uma dimensão simbólica a partir da cosmovisão andina.

Tudo isso é possível de se compreender quando focamos a atenção do pesquisador, bem como do leitor, ante a materialidade e a agência inerente do vaso *kero*. Das linhas impermanentes e interdependentes que locam e realocam entre as teias que compõe o mundo das coisas, a partir da agência do vaso *kero* que está inserida neste contexto relacional. É possível, dela, investigarmos sobre seu uso ritualístico, sua relação com a cosmologia *Tiwanaku* e o papel que desempenhava nas práticas de poder naquela sociedade teocrática.

Assim, a perspectiva teórica-metodológica dessa dissertação buscou embasar-se em múltiplas estratégias de ação: análise morfológica e iconográfica do objeto, levantamento bibliográfico sobre a cultura *Tiwanaku* e sobre peças similares em outros acervos, além de reflexões teóricas sobre cultura material, museologia, educação museal e patrimonial. Combinando inspirações decoloniais juntamente com o pensamento crítico para contextualizar e relacionar o objeto com o lugar do pesquisador. Visando equalizar, mitigar e amenizar os possíveis excessos que porventura possam a vir ocorrer ante a complexidade que se envolve em pesquisar temáticas indígenas em contexto museais. Pois naturalmente, esses espaços museais, carregam consigo a colonialidade do saber.

Por fim, ao colocar em prática a premissa de descrever a biografia social do vaso cerimonial *kero* da cultura *Tiwanaku*, foi possível compreendê-lo como sujeito histórico, portador da compreensão do espaço-tempo andino, um testemunho material dos andes convivendo em terras brasileiras. Nesta perspectiva, assim, é possível vê-lo para além de um objetivo inerte, fruto de colecionismo, mas sim como um interlocutor legítimo na construção de sua memória e da história de seu povo

6.2 A paisagem e a história como fundamentos interpretativos

A relação entre a paisagem lacustre e sua significância dentro da cosmologia andina foi o foco central que conduziu a primeira parte do terceiro capítulo. A escrita desta dissertação teve como condução a perspectiva da

compreensão de como os elementos naturais, tais como as montanhas e lagos podem e devem ser compreendidos para além de suas características físicas. Mas sim como entidades vivas a partir da compreensão da ontocosmovisão andina, em que diferentemente do paradigma materialista ocidental que observa a natureza como matéria inerte, a ontocosmovisão andina se relaciona com a agência espiritual exercida por *Pachamama* e assim, respectivamente, se relaciona com a paisagem.

Deste modo, a perspectiva do presente autor se situa dentre e em relação entre as duas cosmovisões, entre os dois paradigmas, ocidentais e ameríndios. A partir de uma abordagem que se considera mestiça latino-americana, é possível, a partir desta perspectiva, fluir entre ambos os universos. Através do deslocamento e realocação cultural resultante do contato entre cosmovisões indígenas e coloniais. Isso permite, realizar problematizações ante a tensão entre diferentes formas de conhecimento e saberes, ocidentais e originários. Onde é possível assim apontar a importância de considerarmos na academia a inclusão de outras epistemologias.

Dentro desta inclusão epistêmica, encontramos o conceito de *tinku*, enquanto ponto de encontro, tensão e complementariedade entre diferentes formas de ver e habitar o mundo. O *tinku*, neste contexto, não é apenas um evento ritual ou simbólico entre comunidades indígenas, mas se apresenta também como uma categoria epistemológica e política para pensar os cruzamentos entre os saberes andinos e os paradigmas ocidentais. Ele permite visualizar a possibilidade de uma articulação criativa entre mundos distintos, onde a diferença não é anulada, mas reconhecida e mantida em sua potência relacional.

Com isso em mente, foi refletido neste capítulo a necessidade de uma leitura mais integrada de perspectivas outras na elaboração do conhecimento acadêmico, uma vez que é sugerido a inserção da compreensão de espaço tempo andino dentro desta dissertação. Reconhecendo *Pachamama* enquanto sujeito ativo e que possui seus agenciamentos. Impactando assim nas descrições e compreensões realizadas nesta pesquisa, uma vez que é deslocado do paradigma materialista, ocidental e hegemônico, se embasando assim de saberes ameríndios como fundamento. Tal escolha não foi dada a sorte e feita por capricho ou aventura, mas sim embasada e inspirada a partir dos

teóricos da decolonialidade que fazem este convite aos acadêmicos do sul global. Dessa forma, este trabalho também se insere no debate sobre a construção de novas abordagens teóricas mais inclusivas e diversas.

Mais adiante no mesmo capítulo, foi possível abordar a história de *Tiwanaku* a partir da literatura arqueológica. Uma vez que não há registros detalhados, escritos e pormenorizado da sociedade *Tiwanakota*, somente a partir das escavações é que foi possível concluir algumas características da trajetória desta ancestral cultura lacustre. Desse modo, colocando em perspectiva cronológica *Tiwanaku*, foi possível dividi-la em três épocas, que podem ser separadas em cinco fases históricas. Dos quais, o capítulo terceiro possibilitou seu detalhamento descritivo.

Foi trabalhado nesse capítulo a descrição ante o recorte daquilo que se sabe acerca da época *aldeana Tiwanakota*, onde a partir do ano 100 d.C., a urbanidade começa a surgir iniciando-se como centro cerimonial de peregrinação regional. E a partir do ano 300 d.C, época III, era de *Tiwanaku* clássica, a construção do templo semisubterrâneo de *Tiwanaku*, como foi recentemente encontrada, é realizada. Bem como a construção de monumentos dedicados ao sol, também são deste período.

Ao final de *Tiwanaku*, em sua fase imperial, consolida-se como centro cerimonial e teocrático estatal. De modo a se tornar um centro de peregrinação xamânica por toda a cordilheira. Neste período é quando constroem a pirâmide de *Akapana*, onde são realizadas oferendas humanas em larga escala e são dedicados ao deus sacrificador *Chachapuma*. Com uma rede de cidades satélites que a sustentavam, *Tiwanaku* se tornou uma metrópole que estendia sua zona de influência até onde hoje é a região no norte do Chile e sul da Bolívia.

6.3 Resultados da análise estilística e operatória

O objetivo de recapitular a terceira parte desta obra se dá pela importância de descrever o processo de manufatura do vaso *kero*, bem como sua análise iconográfica e comparação estilística. Uma vez assim, foi possível encontrar sua datação aproximada a partir da identificação de seu estilo, sendo realizada através de comparações com outros vasos *keros* já catalogados.

Deste modo, no quarto capítulo, foi realizado uma pesquisa e embasamento através da literatura acadêmica etnoarqueológica disponível, que

dialoga com estudos do quefazer contemporâneo da cerâmica andina. Herdada de tradições ancestrais dos quais neste agora, auxiliam como fonte de inspiração para inferência do que possivelmente era realizado no passado remoto. Dito isso, foi descrito como é feita a questão da escolha da argila, o realizar de sua modelagem assim como sua queima. Por isso, foi demonstrado como poderia ter sido realizado a manufatura do vaso *kero Tiwanakota* que hoje está presente na exposição do MAEA.

Ao separar o processo em etapas da cadeia operatória, após a descrição inicial do processo de coleta de argila até sua queima, o presente capítulo seguiu para a análise iconográfica no tangente a decoração do vaso. A iconografia foi de grande importância, uma vez que auxiliou na constatação de seu estilo, conhecido como estilo geométrico complexo, ou Aracapi. Após seu estudo patrimonial e morfológico e através do método comparativo com outros vasos do mesmo estilo, foi possível identificar o estilo do vaso. Observa-se um puma no vaso *kero* em exposição do MAEA, bem como estruturas escalonadas, uma escada, característica observada no estilo geométrico complexo. Destaca-se também sua característica de possuir uma cerâmica resistente, encapada por um engobe vermelho brilhante, possuindo um cinturão em seu meio. Esse conjunto de fatores foram determinantes para o diagnóstico do estilo do presente vaso aqui pesquisado.

6.4 Possibilidades de uma educação museal decolonial

No quinto capítulo e a última parte deste fechamento, dando sequência e visando encerrar a trajetória investigativa do vaso cerimonial *kero*, objetivou-se conectar suas origens altiplânicas andinas com as práticas contemporâneas de inspiração decoloniais na mediação do museu que está salvaguardando-o. O objetivo é compreender sua trajetória para além de uma simples análise cronológica, mas sim como sua agência enquanto extensão da cordilheira, exercendo sua influência enquanto ser não-humano atuante no campo simbólico que o circunda. Como no campo entremeado nas teias expográficas, educativas e políticas envoltas no contexto museal brasileiro latino-americano, por exemplo.

A quinta parte inicia abordando como se encontrava o contexto arqueológico boliviano dos anos de 1950, focando na atuação do arqueólogo e político Carlos Poncé, do qual, envolto na reconstrução do sítio arqueológico de

Tiwanaku, o mesmo visava afirmar a estima e a identidade nacional boliviana, por mais que isso levantasse questionamentos ante a descaracterização das ruínas. Porém, é importante compreender a complexidade da época uma vez que práticas dessa natureza eram comuns, pois do mesmo modo, o traslado das peças andinas ao Brasil, por mais que levarem semelhantes questionamentos, eram de certa maneira igualmente comuns à época nos idos dos anos de 1950.

E tratando de seu traslado, sua trajetória que o trouxe até o Brasil, foi detalhado neste último capítulo como o engenheiro austro-brasileiro Franz Hochleitner contratado enquanto professor da OIT, adquiriu o artefato em meio à realidade social marcada pela vulnerabilidade social e pela venda de bens culturais como meio de sobrevivência. Por sua vez, o mesmo, ao tentar realizar a devoluta das peças, obteve a negativa de Poncé sob justificativa científica, ao qual segundo o relato aqui coletado, recebeu autorização verbal para transladá-las ao Brasil. Com isso é possível criticamente observar a fragilidade institucional da época ante a questão patrimonial, uma vez envolta a questão de circulação de bens.

Dessa maneira, o traslado da região lacustre andina a zona da mata mineira e a permanência do vaso junto à UFJF, estão ligadas diretamente a vida acadêmica de Franz Hochleitner, uma vez que ao austro-brasileiro ao ingressar como professor desta universidade brasileira, o doou e o institucionalizou, federalizando-o. Assim, foi adicionada uma nova camada simbólica na história de vida do vaso cerimonial *kero*, o que culminou, dentre outros fatores, o vaso *kero* e outras peças originárias, somaram na criação do Setor de Arqueoastronomia, posteriormente transformado no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana, o MAEA.

E quanto à atual exposição que se encontra as peças andinas, com sua inauguração em 2017, a trajetória de vida do vaso *kero* se encontra com a trajetória deste que escreve a presente dissertação. Nesse encontro, nesse contexto relacional, o presente autor visou adicionar camadas de inspiração decoloniais a exposição. Uma vez que este foi o primeiro mediador daquela sala, a agência daquelas peças exercidas ao presente autor, neste contexto relacional, convidou-o a observar como que aquelas peças andinas e a cultura *Tiwanaku* são na verdade os verdadeiros protagonistas da exposição.

Por mais que a expografia fora montada para descrever o feito genial de Hochleitner em decodificar o calendário lunissolar *Tiwanakota*, do qual o professor leva o nome da sala em sua homenagem, por mais Franz tenha essa justa homenagem, tudo que circunda *Tiwanaku* espontaneamente atraí a luz das atenções. Na verdade, o feito da decodificação é somente um capítulo na trajetória de vida daquelas peças andinas, capítulo importante pois disto se traz um dos motivos de seu traslado. Isso adiciona mais uma camada simbólica em seu contexto relacional. Porém, na capa deste livro biográfico que é argumentado aqui, o protagonismo daquela exposição, após uma reflexão crítica e decolonial, deveria ser na verdade as próprias peças e a história andina *Tiwanakota*. Para além da descrição dos feitos geniais da decodificação do austro-brasileiro.

Com isso em mente que foi desenvolvido um roteiro de inspirações decoloniais para ser aplicado aos novos mediadores do MAEA, de modo a realocar o protagonismo museal para *Tiwanaku*. Do qual este mesmo roteiro foi colocado em prática em forma de minicurso, onde foi descrita sua realização no quinto capítulo dessa dissertação.

A atividade combinou teoria crítica, visita guiada e oficina prática de modelagem com argila, permitindo que os participantes interagissem com as simbologias do vaso de forma sensível e imersiva. O exercício inspirado na ontocosmovisão andina e na pedagogia freiriana, reforçou o potencial do museu como espaço de construção de sentidos e transformação social. Sendo esta atividade mais um tópico na história de vida deste presente vaso cerimonial, demonstrado como a agência de peças andinas como extensão da cordilheira dos andes, exercem influência sob o meio de modo a expandir e a inspirar a busca por conhecimento e sabedorias andinas para além das terras do altiplano.

Aquela exposição que outrora fora pensada para homenagear Hochleitner, na verdade, revelou-se um espaço com grande potencial para iniciar diálogos sobre temas indígenas muitas vezes silenciados, somados ao compartilhamento de conhecimentos originários que das peças inspiram saber e força. Assim, é possível concluir como o vaso *kero* hoje sob salvaguarda do MAEA-UFJF, não é mais que um artefato arqueológico vítima de colecionismo, mas sim um “sujeito-agente”, possuidor de camadas, sentidos e significados que se renovam e atualizam conforme o contexto que lhe relaciona. Onde sua

presença realiza um encontro entre tempos e espaços, saberes e territórios, convidando-nos a escuta plena, junto a reflexão crítica na reimaginação dos papeis museais em suas expografias. Por fim, na teia das relações que se entrelaçam entre a materialidade das coisas, que entrelaçam sujeitos, tempos e espaços, o presente vaso segue moldando consciências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCONINI, Sonia. Rito, **símbolo e história en la pirámide de Akapana, Tiwanaku**: Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica. Tese de Doutorado. Ed. Acción, 1995.
- ARIAS, Adolfo Enrique Pérez. Síntesis cultural y cronología prehispánica en la cuenca sur del lago Titicaca: Cultural Synthesis and pre-Hispanic Chronology in the Southern Basin of Lake Titicaca. **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, v. 4, n. 3, p. 1243–1259, 2023.
- BAITZEL, Sarah I.; TRIGO RODRÍGUEZ, David E. El sacrificador camélido *Tiwanaku*: Orígenes y transformación de la iconografía animal en el contexto de un estado en expansión durante el Horizonte Medio (400-1100 d.C.). In: MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO. Arqueología boliviana. Año 5, número 5, 2019. **Convenciones, personajes e historias iconográficas**. La Paz: Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología, 2019. p. 31-56.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BANDY, Matthew. *Tiwanaku* Origins and Early Development: The Political and Moral. In: STANISH, Charles; VRANICH, Alexei (ed.). **Visions of Tiwanaku**. Cotsen Institute of Archaeology Press, 2013. p. 135.
- BAPTISTE, Brigitte *et. al.* **Knowing our lands and resources**: Indigenous and local knowledge of biodiversity and ecosystem services in the Americas. UNESCO Publishing, 2017.

BARS, Cassia Rodrigues. **O felino na iconografia mochica: análise dos padrões de estilização na cerâmica ritual**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

BEAUCLAIR, Nicolás. La reciprocidad andina como aporte a la ética occidental: Un ejercicio de filosofía intercultural. **Cuadernos interculturales**, v. 11, n. 21, p. 39-57, 2013.

BERENGUER, José. **Los Senores del Lago Sagrado**. Museo de Arte Precolombino, Santiago, 2000.

BLOM, Deborah E. Embodying borders: human body modification and diversity in *Tiwanaku* society. **Journal of Anthropological Archaeology**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 1-24, 2005.

BOLIVIA. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Reunión Anual de Etnología, 28. **Rebelión de los objetos: Enfoque cerámico**. La Paz: Musef, 2014. 302 p. ISBN 978-99974-853-5-9.

BROKAW, Galen. Semióticas, estéticas e o conceito quéchua de quilca. **História e arqueologia da América indígena**. Florianópolis: Editora UFSC, p. 23-45, 2017.

CABERO Z., Marco Antonio; GONZALES V., Michael Carlos; MUÑOZ F., J. Willam Ariel. **The gold number in the gate of the sun**. Advances in Intelligent Systems Research (AISR), v. 141, International Conference on Applied Mathematics, Modelling and Statistics Application (AMMSA 2017). Beijing: Beihang University of Aeronautics and Astronautics; Vienna: Space Generation Advisory Council, 2017

CASANOVAS, Claudia Rivera. La cadena operatoria de la cerámica en *Tiwanaku*: el caso de Ch'iji Jawira. In: BOLIVIA. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Reunión Anual de Etnología, 28. **Rebelión de los objetos: Enfoque cerámico**. La Paz: Musef, 2014. p. 65-87. (Anales de la Reunión Anual de Etnología). ISBN 978-99974-853-5-9. Depósito Legal: 4-4-347-15 P.O.

CASANOVAS, Claudia. Ch'iji Jawira. **Evidencias sobre la producción de cerámica en Tiwanaku**. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1994.

CASTRO MAMANI, Edith. Diccionario ilustrado de la lengua aymara. Ministerio de Educación de Chile, División de Educación General, Unidad de Currículum y Evaluación. 2. ed. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, 2019.

CHÁVEZ, Sergio J. The *Yaya-Mama* religious tradition as an antecedent of *Tiwanaku*. In: YOUNG-SÁNCHEZ, Margaret (ed.). **Tiwanaku: Ancestors of the Inca**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. p. 70-75.

CHOCANO M., Daniel. El jaguar en la cosmovisión y el surgimiento del poder durante el periodo formativo en Pacopampa. In: BRODA, Johana;

VILLANUEVA, Juan Pablo; SAKAI, Masato (orgs.). **Deidades, paisajes y astronomía en la cosmovisión andina y mesoamericana**. 1. ed. Lima: Universidad Ricardo Palma, p. 205-220, 2019.

COUTURE, Nicole C. Monumental space, courtly style, and elite life at *Tiwanaku*. In: YOUNG-SÁNCHEZ, Margaret (ed.). ***Tiwanaku*: Ancestors of the Inca**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. p. 126-149.

CRIALES, Juan Villanueva. Lo boliviano y lo indígena en la construcción arqueológica del post-*Tiwanaku* altiplánico. Narrativas no inocentes y alternativas futuras. **Surandino Monográfico**, n. 2, p. 1-20, 2017.

CONKLIN, William; VRANICH, Alexei; STANISH, Charles. The Cultural Implications of *Tiwanaku* and Huari Textiles. In: **Visions of *Tiwanaku***: Cotsen Institute Conference on *Tiwanaku*, p. 65-87, 2013.

CRUZ, Miguel. Cosmovisión andina e interculturalidad: una mirada al desarrollo sostenible desde el sumak kawsay. **Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades**, [S. l.], n. 5, p. 119-132, 2018.

CORDIVIOLA, Alfredo. Formas da memória nos querós andinos. **Caracol**, n. 14, p. 388-411, 2009.

DADOS, Nour; CONNELL, Raewyn. The global south. **Contexts**, v. 11, n. 1, p. 12-13, 2012.

DE FREITAS, Jan Clefferson Costa; DA SILVA SHANENAWA, Markone Brandão; MAIA, Nathália Cristina Medeiros. Enteogenia e Psicodelia: as Filosofias da Ancestralidade nas Revoluções Científicas. **Kalagatos**, v. 21, n. 2, p. eK24041-eK24041, 2024.

DOBRES, Marcia-Anne. Archaeologies of technology. **Cambridge Journal of Economics**, v. 34, n. 1, p. 103-114, 2010. doi:10.1093/cje/bep014.

DOBRES, Marcia-Anne; ROBB, John E. "Doing" Agency: Introductory Remarks on Methodology. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 12, n. 3, p. 259-265, Sep. 2005. doi: 10.1007/s10816-005-6926-z

DURAND, Jesús Ruiz. *Introducción a la iconografía andina 1 Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho Cusco y Puno en Perú*. Lima: IDESI / BID / Banco de Crédito / Compañía Minera Antamina S.A. / Ikono multimedia S.A., 2004. História, tradición e iconografía Peruana, 2.

FIORAVANTI-MOLINIÉ, Antoinette. El regreso de Viracocha. **Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines**, v. 16, n. 3, p. 71-83, 1987.

FIGUEIREDO, A. R. Sociocriosfera andina: etnoconhecimento ancestral e a ruptura pós-colonial nos Andes Centrais. 2021. 234 f. Tese de Doutorado em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 80. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. 253 p.

GABELMANN, Olga U. Diversas preferencias tecnológicas: reconstruyendo la cadena operatoria de la producción cerámica del período Formativo en Cochabamba, Bolivia. **Rebelión de los objetos**: enfoque cerámico. Anales de la reunión anual de etnología, p. 39-63, 2014.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Illustrated ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GOEDE MONTALVÁN, Peggy. **Keru Vessel**. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/south-america-early/inca-art/a/keru-vessel>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GUENGERICH, Anna; JANUSEK, John W. The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at *Tiwanaku*, Bolivia. **Ñawpa Pacha**, v. 41, n. 1, p. 19-46, 2021.

HASTORF, Christine, A. The formative period in the Titicaca basin. In: SILVERMAN, Helaine; ISBELL, William H. (ed.). **The Handbook of South American Archaeology**. New York: Springer, p. 545-561, 2008.

HAUPT, Beth, M. ***Tiwanaku ceramic style and its influence on theory, interpretation, and conclusions of Andean archaeologist***. Tese de Doutorado. Archaeological Studies Program, University of Wisconsin-La Crosse, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **The Origin of the Work of Art**. In, Poetry, Language, Thought, by Heidegger, M. 1971.

HODDER, Ian. **Entangled**: An archaeology of the relationships between humans and things, 2012.

HOCHLEITNER, Franz Joseph. Sistemas calendáricos das culturas americanas antigas e dos chineses. Traduzido do alemão por Celso Rodrigues Filho. **Lvmina Spagere**: Revista de Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora: ESDEVA, n°7, p. [27-52], jul. 1969/jun. 1970. Publicação anual.

HOCHLEITNER, Franz Joseph. **Chuen**: o novo calendário maia. Ed. da UFJf, 1994.

HODDER, Ian. The entanglements of humans and things: A long-term view. **New literary history**, v. 45, n. 1, p. 19-36, 2012.

HODDER, Ian; HUTSON, Scott. **Reading the past**: current approaches to interpretation in archaeology, 2003.

HODDER, Ian. **Theory and practice in archaeology**. Routledge, 2004.

INGOLD, Tim. **Being alive**: Essays on movement, knowledge and description. Routledge, 2021.

INGOLD, Tim. Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world. **Environment and planning A**, v. 40, n. 8, p. 1796-1810, 2008.

ISELL, William H. *Wari and Tiwanaku*: International identities in the central Andean Middle Horizon. In: SILVERMAN, Helaine; ISELL, William H. (ed.). **The Handbook of South American Archaeology**. New York: Springer, 2008. p. 731-759.

ISELL, William H. Nature of an Andean City: *Tiwanaku* and the Production of Spectacle. In: VRANICH, Alexei; STANISH, Charles (Ed.). **Visions of Tiwanaku**. Berkeley: University of California, 2013. p. 167-195.

ITIER, César. **Palabras clave de la sociedad y la cultura incas**. Institut français d'études andines, 2024.

JANUSEK, John W. **Identity and power in the ancient Andes**: *Tiwanaku* cities through time. Routledge, 2004.

JANUSEK, John W. The changing 'nature' of *Tiwanaku* religion and the rise of an Andean state. **World Archaeology**, [S. l.], v. 38, n. 3, p. 469-492, 2006.

JANUSEK, John W. Vessels, time, and society: toward a ceramic chronology in the *Tiwanaku* heartland. **Tiwanaku and its hinterland**: Archaeology and paleoecology of an Andean civilization, v. 2, p. 30-89, 2003.

JANUSEK, John W. *Tiwanaku* and its precursors: Recent research and emerging perspectives. **Journal of Archaeological Research**, v. 12, p. 121-183, 2004.

JANUSEK, John W.; WILLIAMS, Patrick Ryan. Telluric techné and the lithic production of *Tiwanaku*. In: COSTIN, Cathy Lynne; EARLE, Timothy (ed.). **Making value, making meaning**: Techné in the Pre-Columbian world. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, 2016. p. 95-128.

JANUSEK, John W. Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the *Tiwanaku* Heartland. In: KOLATA, Alan L. **Tiwanaku and its hinterland**: archaeology and paleoecology of an Andean civilization. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2003. v. 1: Agroecology. p. 30-89. ISBN 1-56098-600-X.

JARVIS, Dennis. **Gateway of the Sun**, *Tiwanaku*. World History Encyclopedia. Publicado em 14 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/image/2374/gateway-of-the-sun-Tiwanaku/>>. Acesso em: 13 dez. 2024

KIRSOP, Megan. **Vessel of Life: A Case Study of a Colonial Andean Kero**. 121 f. Tese (Mestrado em Artes) – Graduate School, University of Florida, Gainesville, 2013.

KRENAK, Ailton. *Caminhos para a Cultura do Bem Viver*. Organização de Bruno Maia. Ilustração de capa por Bruno Big. Projeto gráfico de Inajah Cesar e Mariana Castro. Revisão de Eliete Wermelinger. 1. ed. São Paulo, 2020.

KOLATA, Alan, L. The flow of cosmic power: Religion, ritual, and the people of *Tiwanaku*. In: YOUNG-SÁNCHEZ, Margaret (ed.). ***Tiwanaku*: Ancestors of the Inca**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. p. 97-125.

KOLATA, Alan, L. Understanding *Tiwanaku*: Conquest, colonization, and clientage in the south central Andes. In: SHAPIRO, Judith M. (ed.). **Latin American Horizons**. Dumbarton Oaks, Washington, DC, 1993. p. 193-224.

LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas, Mercado das Letras, 2004.

LIRA, Wagner Lins. Xamanismo e enteogenia ameríndia: a ayahuasca e outras “plantas de poder” em contextos indigenistas e vegetalistas amazônicos. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5, n. 10, p. 59 a 78-59 a 78, 2018.

LORANDI DE GIECO, Ana María. Mitayos y mitmaqunas en el Tawantinsuyu meridional. **Histórica**, v. 7, 1983.

LOURES, Oliveira. Setor ou Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da UFJF. **Revista de Arqueologia da SAB**. Belém, vl. 17, 2005.

LOURES, Oliveira, A.P.P. (Org.). **Memórias Autobiográficas de Franz Joseph Hochleitner**. 1ª ed. Juiz de Fora: Editar, 2005. v.500. 228p.

LUMBRERAS, Luis G. **The Peoples and Cultures of Ancient Peru**. Smithsonian Institution Press, 1974.

MASSEY, Leslie. Exploring Bolivia's Ancient Gate Of The Sun. **ShunCulture**. Última atualização em 05 out. 2024. Disponível em: <<https://shunculture.com/article/what-is-the-gate-of-the-sun-bolivia>>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MERLAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO. **Arqueología Boliviana: Convenciones, Personajes e Historias Iconográficas**. Año 5, Número 5, 2019. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología, 2019. ISBN 978-99974-331-2-1.

MOSELEY, Michael. Stylistic variation and seriation. **Visions of Tiwanaku**, v. 78, p. 11-26, 2013.

MUJICA, Elías. Los andenes de Puno en el contexto del proceso histórico de la cuenca norte del Titicaca. In: LLERENA, Carlos A.; INBAR, Moshe; BENAVIDES, María A. (ed.). **Proyecto TA-MOU-C12-006**. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina; Universidad de Haifa, Programa US-Israel AID/CDR, p. 79-91, 2004.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. **Tecnologías precolombinas**: Alfarería. Disponível em: <https://precolombino.cl/wp/recursos-educativos/tecnologias-precolombinas/alfareria/#/introduccion/>. Acesso em: 5 jul. 2024.

OLIVEIRA, L.; LOURES OLIVEIRA, A. P. P.; ROCHA, C. H. B.; LOURES-OLIVEIRA, J. C.; MAGESTE, L. E. C. História, memória e inventário do MAEA-UFJF. In: LOURES OLIVEIRA, APP. (org.). **Desafios da Arqueologia e Patrimônio entre o Mercado e a Academia**, [S. l.], 1ed. Juiz de Fora: EDUFJF, v. 1, p. 97-116, 2012.

OLIVEIRA, Luciane Monteiro et al. Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da UFJF. **Revista de Arqueologia**, v. 20, n. 1, p. 173-175, 2007.

OIT, INTERNATIONAL LABOUR ORGANIZATION. **Mission and impact of the ILO**. Disponível em: <<https://www.ilo.org/about-ilo/mission-and-impact-ilo>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

PÄRSSINEN, Martti. Desde la expansión de *Tiwanaku* hasta la diáspora pos*Tiwanaku*: Reflexiones finales. In: **El horizonte medio**: Nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia. Instituto Francés de Estudios Andinos & Universidad de Tarapacá, 2015. p. 297-330.

PONCE SANGINÉS, Carlos. **Tiwanaku, espacio, tiempo y cultura**: ensayo de síntesis arqueológica. 1981.

PORRAS, Alba Gladys. **Estudio iconográfico de la representación del felino en los queros o vasos ceremoniales incas del Museo de América de Madrid**. Tese (Doutorado em História, Geografia e História da Arte: Sociedade, Território e Patrimônio) - Universidad de Murcia, Murcia, 2018.

PROTZEN, Jean-Pierre; NAIR, Stella. **Las Piedras de Tiahuanaco**: Arquitectura y construcción de un centro megalítico andino. Fondo Editorial de la PUCP, 2016.

PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (ed.). **Teoria e prática da Sociomuseologia**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021. 520 p.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria de Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina. Sa, 2009. Cap. 2. p. 73-117. Disponível em:

<https://www.iciet.fiocruz.br/sites/www.iciet.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>. Acesso em: 03 maio 2022.

QUINTERO, Pablo. Buenos Vivires: matrices culturales, estructuras económicas e interculturalidad crítica en abya yala. In: WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2017. Cap. 15. p. 425-440 (Serie Pensamiento decolonial).

QUISPE, Juan Carlos Chávez; ALCONINI, Sonia. **Kalla Kallan, un centro de interacción Yunga-Kallawaya -Tiwanaku** en los valles de Charazani-Curva durante el Horizonte Medio (ca. 500-1150 DC). 2009. Tese (Doutorado) – Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Antropología y Arqueología.

QUISPE, Edwin Usquiano; AYCA, Elvira Espejo. **Wak'añ Wak'a**. Fajas Protectoras e Formadoras de Vida. Museu Nacional de Etnografía y Folklore (Editor). La Paz: MUSEF, 2023. 406 p. ISBN: 978-9917-607-13-7.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

REIS, Daniel. A janela, o museu e a imaginação. Espaços e exposições no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio–PPG-PMUS** Unirio| MAST, vol. 6, n. 1-2013, p. 135, 2013.

RIVERA, Casanovas, C. Teresa gisbert y la arqueología andina. Chungará (Arica), **Arica**, v. 50, n. 4, p. 533-536, dic. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562018000400533&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2024. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562018005002601>.

ROBB, John. Beyond agency. **World Archaeology**, v. 42, n. 4, p. 493-520, 2010. doi: 10.1080/00438243.2010.520856.

RODDICK, Andrew P. **Archaeological approaches to ritual in the Andes**: A ceramic analysis of ceremonial space at the Formative period site of *Chiripa*, Bolivia. 2002. Tese (Doutorado) – University of British Columbia.

ROMERO, Andrés. **Antropología: el enigma de Tiahuanaco**. Nueva Era. [S. l.: s. n., 1980. Consultado em 1 de novembro de 2006. Arquivado do original em 26 de julho de 2009.

ROWE, John H. Stages and Periods in Archaeological Interpretation. In: ROWE, John H.; MENZEL, Dorothy (eds.). **Peruvian Archaeology**: Selected Readings. Palo Alto: Peek Publications, p. 1-26, 1962.

ROWE, John Howland; MENZEL, Dorothy. **Peruvian archaeology**. Peek Publications, 1967.

SHANKS, Michael. The life of an artifact in an interpretive archaeology. **Fennoscandia archaeologica**, n. XV, 1998.

SILVA, Fabricio Pereira da. Comunalismo nas refundações andinas do século XXI O Sumak Kawsay/Suma Qamaña. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 34, n. 101, p. e3410117, 2019.

SILVA, Gabriel Rodrigues, *et. al.* **É possível um roteiro de mediação com inspirações decoloniais para uma exposição arqueológica?** Educação museal e divulgação científica no contexto do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2022.

SINGULANE, Dalila Varela; SAPORETTI, Carolina. Povos originários nos museus: educação, memória e resistência: entrevista com a Profa Dra Luciane Monteiro (MAEA-UFJF). **Faces de Clio**, v. 8, n. 16, p. 412-415, 2022.

SIQUEIRA, Juliana Maria de. Corazonar uma Museologia onde caibam muitas museologias: a interculturalização do campo como projeto decolonial. *In*: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário C. (ed.). **Introdução à Sociomuseologia**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2020. Cap. 1. p. 113-152.

STANISH, Charles; VRANICH, Alexei (ed.). **Visions of Tiwanaku**. Cotsen Institute of Archaeology Press, 2013.

SZEMINSKI, Jan. Thérèse Bouysse-Cassagne, La identidad aymara. Aproximación histórica, siglo XV-siglo XVI; «Le jeu des hommes et des dieux: les Collas et le contrôle de l'île de Titicaca», **Cahiers des Amériques latines**, n° 6. Annales, v. 44, n. 3, p. 600-601, 1989.

TIJERO, Pedro Pablo Alayza. La arquitectura tiahuanaco y el quero challador: la mimesis con el entorno. **Illapa Mana Tukukuq**, n. 17, p. 136-149, 2020.

TRIGO, David. El arquero de la iconografía *Tiwanaku*: Identificación y desglose en motivos parciales. *In*: Ministerio de Culturas y Turismo. **Arqueología Boliviana: Convenciones, Personajes e Historias Iconográficas**, ano 5, n. 5, 2019. ISBN 978-99974-331-2-1.

TRIGO RODRÍGUEZ, David E. El arquero de la iconografía *Tiwanaku*: identificación y desglose en motivos parciales. *In*: **Arqueología boliviana**. Año 5, número 5, 2019. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología, p. 117-157, 2019.

TILLEY, Chris. Do corpo ao lugar à paisagem: Uma perspectiva fenomenológica. **Vestígios** – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, v. 8, n. 1, p. 24-62, 2014.

TILLEY, Christopher; CAMERON–DAUM, Kate. **An anthropology of landscape: The extraordinary in the ordinary**. UCL Press, 2017.

TRIGO RODRÍGUEZ, David E. El arquero de la iconografía *Tiwanaku*: identificación y desglose en motivos parciales. In: ARQUEOLOGÍA boliviana. Año 5, número 5, 2019. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología, 2019. p. 117-157.

TUTAYA, Norma Meneses. Principios cognoscitivos de la cultura andina. **Lengua y Sociedad**, v. 17, n. 2, p. 91-112, 2018.

UFJF, Universidade Federal de Juiz de Fora. Morre o fundador do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana, Franz Hochleitner. **Portal de Notícias da UFJF**, 12 jul. 2017. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/noticias/2017/07/12/morre-o-fundador-do-museu-de-arqueologia-e-etnologia-americana-franz-hochleitner/>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

UNESCO. Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais. Representação da UNESCO no Brasil. UNESCO Brasília Office, BR/1972/PI/H/1. **Senado Federal, Subsecretaria de Informações**. Paris, 12-14 de nov. 1970. Acesso em: 10 dez. 2024.

URIBE, Rodriguez, M. **Alfarería, arqueología y metodología**: aportes y proyecciones de los estudios cerámicos del norte grande de Chile. Tese (Magíster en Arqueología) - Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Postgrado, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago, 2004.

URIBE, Rodriguez, Mauricio. Acerca de la cerámica *Tiwanaku* y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). **Estudios atacameños**, n. 27, p. 77-101, 2004.

VILLANUEVA, C., Juan. Embriagando a la montaña. El monolito Bennett de *Tiwanaku* desde una poética andina. In: EYZAGUIRRE MORALES, Milton; VILLANUEVA CRIALES, Juan (org.). **Expresiones. Lenguajes y poéticas**. La Paz: MUSEF, 2021. p. 27-46.

VILLANUEVA, C., Juan. **La iconografía animal Tiwanaku, una perspectiva Histórica**. Conferencia n. 13., 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V1GSimZEl6k>. Acesso em: 3 jul. 2024.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales Tomo I: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Editorial Abya-Yala, 2013.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo 2. Quito: Ediciones Abya – Yala 2017.

YOUNG-SÁNCHEZ, Margaret (Ed.). ***Tiwanaku***: Ancestors of the Inca. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. 257 p. ISBN 978-0803249219.

ZIÓŁKOWSKI, Mariusz. Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) "figurativos". **Estudios Latinoamericanos**, v. 29, p. 307-334, 2009.