

# Semiótica aplicada à Arqueologia – um estudo de caso na Área Andina

Archaeological semiotics – a case study in the Andean Area

CÁSSIA RODRIGUES BARS

*Mestre e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, MAE-USP. E-mail: cassiabars@gmail.com*

Master Degree in Archaeology, PhD student, Museum of Archaeology and Etnology of The University of São Paulo, MAE-USP. E-mail: cassiabars@gmail.com

**RESUMO** O principal objetivo deste artigo é ressaltar a importância do método semiótico para a construção de conhecimento em arqueologia. Para tanto, será apresentado um estudo de caso relacionado à análise de um artefato mochica, cuja composição escultórica serve de base para uma iconografia complexa, intimamente ligada aos conceitos que formam a base da cosmovisão andina.

**PALAVRAS-CHAVE** Cosmovisão Andina, Iconografia Mochica, Semiótica em Arqueologia.

**ABSTRACT** This article intends to emphasize the importance of the semiotic method for the archaeological studies in general. In order to show the relevance of this methodology, we present a case study based on the analysis of a Mochica artifact, which serves as basis for a complex iconography, closely related to the principles that form the basis of the andean cosmology.

**KEYWORDS** Andean Cosmology, Mochica Iconography, Archaeological Semiotics.

Robert Preucel, autor do livro *Semiótica em Arqueologia*,<sup>1</sup> ressalta que a relação da arqueologia com a semiótica data do início dos anos 1960, com a introdução de conceitos provenientes do estruturalismo nos trabalhos de arqueólogos como André Leroi-Gourhan, Annette Laming-Emperaire e James Deetz. Em 1980, Ian Hodder teria reintroduzido o estruturalismo na arqueologia, como base teórica das diversas posturas assumidas pelo pós-processualismo.<sup>2</sup> Entretanto, Preucel também destaca o fato notável de que, apesar destes exemplos, até os dias de hoje muito poucos arqueólogos se dedicaram à compreensão e aplicação da semiótica em seus trabalhos. “O termo semiótica não aparece em nenhuma das recentes revisões de métodos e teorias arqueológicas”.<sup>3</sup>

De forma geral, o fato de a semiótica não ser adotada como ferramenta metodológica por muitos arqueólogos não implica na inadequação da metodologia em si, mas sim no fato de que muitos a consideram “complexa” e por demais “filosófica”, e não compreendem como ela poderia ser aplicada no estudo da cultura material de forma clara. Outro fator citado por Preucel<sup>4</sup> seria o de que a semiótica, de forma geral, tende a tratar a cultura material, ou a iconografia, como um “texto”, fato que incomoda muitos arqueólogos processualistas, como Binford. Em sua crítica à arqueologia contextual de Hodder, Binford afirma que:

[...] ao adotarmos os procedimentos ditados pela arqueologia contextual, assumimos que a interpretação do registro arqueológico depende tanto de um conhecimento sólido e suficiente sobre a natureza humana, como de um ato interpretativo, a fim de que seja possível recriar os “códigos” ou as “expressões mascaradas” relacionadas às antigas esferas de negociações de poder [...] em resumo, nós simplesmente traduzimos o que inferimos sobre o passado para nossa visão contemporânea.<sup>5</sup>

Robert Preucel, author of *Archaeological Semiotics*,<sup>1</sup> tells us that the relation between archaeology and semiotics dates back to the beginning of the nineteen sixties, with the introduction of concepts from structuralism, as seen in the works of archaeologists like André Leroi-Gourhan, Annette Laming-Emperaire and James Deetz. In 1980, Ian Hodder would reintroduce structuralism in archaeology as a theoretical base for the numerous approaches assumed by the post-processualism.<sup>2</sup> However, Preucel also stresses the fact that, besides these examples, today very few archaeologists attempt to apply semiotics to their work. “The term ‘semiotics’ appears in none of the recent overviews of archaeological method and theory”.<sup>3</sup>

The fact that semiotics is not adopted as a methodological tool by many archaeologists is not due to the inadequacy of the methodology itself, but to the fact that many consider it “complex” or “too philosophical”, and do not understand how could it be applied to studies of material culture as a whole. Another point, discussed by Preucel,<sup>4</sup> would be that semiotics, in general, tends to treat material culture, or iconography, as a “text”, an approach that does not please many processualists. Binford, in his critics to Hodder’s contextual archaeology, argues that:

[...] if we adopt the procedures advocated by the ‘textual contextualists’, interpretation of the archaeological record is dependent upon adequate and sufficient knowledge of human nature linked to and interpretative art in order to recreate the ‘codes’ or ‘masked expressions’ of ancient power negotiations [...] in short, we simply translate the inferred past into our contemporary view of ourselves.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> PREUCEL, Robert, W. *Archaeological Semiotics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

<sup>2</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 8-9. Preucel também chama a atenção para o fato de que Hodder considerou tanto o estruturalismo, como também incorporou as críticas pós-estruturalistas na elaboração dos preceitos do pós-processualismo de forma geral.

<sup>3</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 3. Como exemplo, o autor cita os trabalhos de BINTLIF, J. (Ed.). *A Companion to Archaeology*. Oxford: Blackwell, 2004; HODDER, I. *The Archaeological Process, an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1999; O’BRIAN *et al.* *Archaeology as a Process. Processualism and its Progeny*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2005, entre outros.

<sup>4</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> BINFORD, L. R. “Data, relativism, and archaeological science”. *Man, New Series*, v. 22, n. 3, set. 1987, p. 391-404.

<sup>1</sup> PREUCEL, Robert, W. *Archaeological Semiotics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

<sup>2</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 8-9. Preucel also calls the attention to the fact that Hodder considered not only structuralism, but the post-structuralist reviews, in the development of the post-processual concepts in general.

<sup>3</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 3. As an example, the author mentions the works of BINTLIF, J. (ed.). *A Companion to Archaeology*. Oxford: Blackwell, 2004.; HODDER, I. *The Archaeological Process, an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1999, and O’BRIAN *et al.* *Archaeology as a Process. Processualism and its Progeny*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2005, among others.

<sup>4</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> BINFORD, L. R. “Data, relativism, and archaeological science”. *Man, New Series*, v. 22, n. 3, Sept. 1987, p. 391-404.

Other archaeologists, like Tilley,<sup>6</sup> for instance, also do not consider that material culture presents itself as a “text”. However, for the author, its structure can be regarded as analogous. Therefore, considering this aspect, semiotics could be an excellent methodological tool for archaeology. For Preucel, archaeology itself could be considered as a “semiotic enterprise”, because “it must attend to the linkages between their theories, data and social practices in the pursuit of meaning”.<sup>7</sup>

Semiotics can be applied to the analysis of material culture as a whole, since it aims to the study of the signs, and these could take the form of words, images, gestures or objects. Deetz, for example, has relied on semiotics for the structural analysis of artifacts such as arrowheads, which would be manufactured according to a series of “rules” that would control the distribution of different attributes in the weapons. This attributes were treated as material units of significance, named by the author as “factemes” and “formemes”.<sup>8</sup>

This broad field of semiotic application in archaeology, however, is often restricted today to the analysis of artifacts or structures that serve as basis for complex iconographies. Iconographic analyses in archaeology are extremely important to the understanding of many different social and cultural aspects. According to Flannery and Marcus, “when archaeologists use the term ‘iconography’, they are usually referring to an analysis of the way ancient peoples represented religious, political, ideological or cosmological objects or concepts in their art”.<sup>9</sup> Therefore, the semiotic method is certainly today more common in the works of archaeologists that assume theoretical positions that tend to consider aspects linked to symbolic issues.

Consequently, the most conspicuous approaches that take the use of semiotics into consideration can be linked to the works made by the so called post-processualists, as well by the followers of

Já arqueólogos como Tilley,<sup>6</sup> por exemplo, também não consideram que a cultura material se apresente como um “texto”. Entretanto, para o autor, ela se estrutura de maneira análoga. Dentro desta perspectiva, a semiótica poderia se tornar uma excelente ferramenta metodológica. Para Preucel, a arqueologia em si já seria um “ato semiótico”, pois “necessariamente tem que manter conectados todos os elos que fazem permanecer unidos a teoria, os dados e as práticas sociais na busca dos significados”.<sup>7</sup>

A semiótica poderia ser aplicada à análise da cultura material como um todo, já que seus objetos de estudo, os signos, podem ser compreendidos como palavras, imagens, sons, gestos ou objetos. Deetz, por exemplo, utilizou a semiótica na análise estrutural de artefatos, como pontas de flechas, os quais seriam fabricados de acordo com uma série de “regras” que governariam a distribuição de diferentes atributos às armas. Estes atributos foram tratados como unidades materiais de significado, as quais ele denominou “factemas” e “formemas”.<sup>8</sup>

Apesar de seu amplo campo de aplicação, nos dias de hoje a semiótica geralmente é utilizada de forma mais consistente, na análise de artefatos ou estruturas que servem como base para iconografias complexas. A análise iconográfica em arqueologia é de extrema importância para a compreensão de diversos aspectos que envolvem a sociedade como um todo. Segundo Flannery e Marcus, “quando os arqueólogos, de maneira geral, utilizam o termo ‘iconografia’, eles se referem a uma análise do modo como os povos antigos representavam conceitos ligados à religião, à política, à cosmologia ou a ideologias vigentes, através de sua arte”.<sup>9</sup> Sendo assim, hoje o método semiótico certamente é mais utilizado por arqueólogos que assumem posturas teóricas que tendem a considerar aspectos ligados a questões simbólicas.

As principais abordagens que levam em conta o uso da semiótica em arqueologia são, portanto, provenientes de correntes pós-processualistas e da arqueologia cognitiva. Estas abordagens, de uma forma ou de outra, procuram geralmente se apoiar nos trabalhos de Ferdinand de Saussure e nas várias

<sup>6</sup> TILLEY, C. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London: Routledge, 1991.

<sup>7</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>8</sup> DEETZ, J. *Invitation to Archaeology*. Garden City, New York: The Natural History Press, 1967.; PREUCEL, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>9</sup> FLANNERY, K. V.; MARCUS, J. “Cognitive Archaeology”. In: WHITLEY, D. S. (Ed.) *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*. London: Routledge, 1998, p. 35-48.

<sup>6</sup> TILLEY, C. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London: Routledge, 1991.

<sup>7</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>8</sup> DEETZ, J. *Invitation to Archaeology*. Garden City, New York: The Natural History Press, 1967; PREUCEL, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>9</sup> FLANNERY, K. V.; MARCUS, J. “Cognitive Archaeology”. In: WHITLEY, D. S. (Ed.) *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*. London: Routledge, 1998, p. 35-48.

revisões feitas por seus seguidores estruturalistas e pós-estruturalistas.<sup>10</sup> Segundo Saussure, considerado o “criador” da semiologia<sup>11</sup> (ou semiótica), a semiótica é uma ciência que estuda o papel dos signos como parte integrante da vida social. Já para o filósofo Charles Peirce (criador do termo “semiótica”, hoje amplamente mais utilizado), ela é uma “doutrina formal dos signos”, que possui um funcionamento lógico e racional.<sup>12</sup>

A semiótica saussuriana é estreitamente associada às teorias de Lévi-Strauss, e pode ser compreendida como uma metodologia que procurou construir uma ponte entre a antropologia e a linguística.<sup>13</sup> Enquanto Lévi-Strauss buscava compreender as estruturas que permeavam a organização e formação dos mitos, dos sistemas de parentesco e do totemismo, Saussure procurava desvendar as estruturas que sustentavam a organização dos signos entre si.

Ao longo do tempo, podemos dizer que os estudiosos de semiótica passaram a trabalhar com correntes teórico-metodológicas que, de maneira geral, podem ser subdivididas em duas grandes tendências, conhecidas como semióticas “dura” e “suave”. Segundo Barthes,<sup>14</sup> a “semiótica dura” tem como base o conceito estruturalista de “pares de opostos” proposto por Lévi-Strauss. Sua metodologia de análise se baseia na montagem de quadros comparativos nos quais estes “pares de opostos” são dispostos e discutidos. Por vezes, estes quadros de análise eram baseados em modelos matemáticos e atingiam um alto grau de complexidade. Esta “complexidade” tornava a “semiótica dura” desinteressante a diversas disciplinas, incluindo a arqueologia.

A “semiótica suave”, por sua vez, surgiu como uma alternativa aos modelos ditados pela “semiótica dura”. No lugar de seus quadros de análise e das complexas descrições que os seguiam, a “semiótica suave” propunha a produção de um texto. “*A única forma de comentar uma imagem é criar um texto*

cognitive archaeology. Such approaches, in their own ways, generally are supported by the theories of Ferdinand de Saussure, as well as by the many reviews of his work made by his structuralist and post-structuralist followers.<sup>10</sup> According to Saussure, considered the “father” of semiology<sup>11</sup> (or semiotics), this would be a science that studies the role of the signs as part of social life. For the philosopher Charles Peirce (responsible for the creation of the term “semiotics”), it would be a “formal doctrine of the signs”, that functions in a logical and rational manner.<sup>12</sup>

Saussurian semiotics is strictly associated to the theories of Lévi-Strauss, and can be understood as a methodology that intends to build a bridge between anthropology and linguistics.<sup>13</sup> Alongside Lévi-Strauss, that sought to understand the structures behind the configuration of myths, kinship systems and totemism, Saussure sought to make clear the structures that sustain the organization of the signs in a discourse.

Along its history, we could say that the semioticians developed their works supported by theoretical-methodological positions that, in general, could be subdivided into two broad tendencies, known as “hard” and “soft” semiotics. According to Barthes,<sup>14</sup> “hard semiotics” is based on the structuralist concept of the “pairs of opposites”, as proposed by Lévi-Strauss. Its methodology is based on the creation of comparative schemes, in which these “pairs of opposites” are placed and discussed. These schemes could be based on mathematical models and achieve a high degree of complexity. Such “complexity” made the “hard semiotics” unattractive to several disciplines, including archaeology.

“Soft semiotics” appeared as an alternative to the models of inference dictated by the “hard semiotics”. In the place of the mathematical schemes, and the complex descriptions that followed, “soft semiotics” advised the production

<sup>10</sup> PREUCCEL, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>11</sup> Segundo Saussure, o termo “semiologia” deriva do grego (*semeíon*), ou “signo”, e seria relativo à investigação da natureza dos signos e das leis que os governam. SAUSSURE, F. (1916). *Course in General Linguistics*. London: Fontana/Collins, 1974, p. 16.

<sup>12</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Writings (8 Vols.)*. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931, p. 58.

<sup>13</sup> A linguística, segundo Saussure, constitui um “ramo” da semiótica. SAUSSURE, *Op. cit.*

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *Système de la Mode*. Paris: Seuil, 1957.

<sup>10</sup> PREUCCEL, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>11</sup> According to Saussure, the term “semiology” derives from the Greek (*semeíon*), or “sign”, and is related to the investigation of the nature of the signs and of the laws that govern them. (SAUSSURE, F. (1916). *Course in General Linguistics*. London: Fontana/Collins, 1974, p. 16).

<sup>12</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Writings (8 Vols.)*. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931, p. 58

<sup>13</sup> Linguistics, according to Saussure, should be considered a “branch” of semiotics. SAUSSURE, *Op. cit.*

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *Système de la Mode*. Paris: Seuil, 1957.

of a text. “*The only way to comment an image is to produce a text about it*”.<sup>15</sup> Generally, this is the most common method applied to semiotic analyses in archaeology. According to Flannery and Marcus, when a previous knowledge about cosmology, religion, or ideological aspects of an ancient society is available (for example through history or ethnohistory), it is possible to achieve “truly scientific” iconographic studies.<sup>16</sup> Specifically in relation to Andean archaeology, semiotics can rely on the knowledge about the cosmovision of these peoples, which allows us a better understanding of the context in which the images were created.<sup>17</sup>

The great cultural area known as “Andes” was the home of several societies that grew and developed during the pre-Columbian period. Besides the particularities inherent to each of them, there are some fundamental concepts shared by them. The combination of these concepts forms the basis of the “Andean cosmovision”. Such fundamental concepts can be related to the relations among man, nature, and the invisible or supranatural forces.<sup>18</sup> Knowledge about these concepts<sup>19</sup> allows the iconographic studies to be coherent, in the sense that it is expected that one affirmation made for an isolated representation, parts of it, or a group of them, should be sustained and repeated in other similar situations. This would allow us to “read” the image, and to clarify the structural patterns that compose one or more images.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> BARTHES *apud* GERVERAU, Laurent. *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

<sup>16</sup> FLANNERY, K.V.; MARCUS, J., *Op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> DONNAN, C. *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: University of California, Latin American Studies Publications, 1976; BOURGET, S. *Bestiaire Sacré et Flore Magique: Écologie Rituelle de Liconographie de la Culture Mochica, Côte Nord du Peru*. Montreal: Université de Montréal- Département d’Anthropologie, Faculté des Arts et Sciences, 1994. Tese (Doutorado); GOLTE, J. “Construcción de sentido en una cosmovisión o novela policiaca: la secuencia del entierro en la iconografía”. In: *XIX Reunión anual de etnología (Anales de la reunión anual de etnología)*: La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. MUSEF, p. 757-806, 2006.

<sup>18</sup> BRODA, J. “Introducción”. In: BRODA, J.; BAÉZ-JORGE, F. *Cosmovisión, Ritual e identidad de los pueblos Indígenas de México*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15-45

<sup>19</sup> The main sources of knowledge about the Andean cosmovision can be related to the literature produced during the period of the contact with the western world, as well as to ethnographic studies in general, since aspects of the Andean cosmovision can be noted in the material production of several Andean contemporary societies.

<sup>20</sup> GOLTE, J., *Op. cit.*, p. 800.

*sobre ela*”.<sup>15</sup> Geralmente este é o método mais utilizado quando são aplicadas análises semióticas em arqueologia.

Segundo Flannery & Marcus, nos casos nos quais é atestado um conhecimento prévio sobre a cosmologia, a religião, ou aspectos ideológicos de uma sociedade antiga (por meio da história ou da etno-história, por exemplo), é possível a realização de estudos iconográficos “verdadeiramente científicos”.<sup>16</sup> Especificamente em relação à arqueologia da área andina, a semiótica tem como aliados os conhecimentos acerca da cosmovisão destes povos, os quais permitem uma melhor compreensão dos contextos de construção das imagens.<sup>17</sup>

A grande área cultural conhecida como “Andes” abrigou diversas sociedades que tiveram seu desenvolvimento e ápice no chamado período pré-colombiano. Apesar das particularidades inerentes a cada uma delas, existem alguns conceitos fundamentais por elas partilhados, que nos permitem falar em termos de uma “cosmovisão andina”. Estes conceitos fundamentais formam a base dos modos de relação entre o homem, a natureza e as forças invisíveis ou supranaturais.<sup>18</sup> Conhecimentos acerca destes conceitos<sup>19</sup> permitem que haja coerência no estudo da iconografia andina como um todo, no sentido de que se espera que uma afirmação feita para uma única representação, parte dela, ou conjunto delas, deva se sustentar e se repetir em outras situações semelhantes, possibilitando assim a realização de uma “leitura” da imagem, ou a compreensão de seus padrões estruturais.<sup>20</sup>

Para que haja a compreensão das estruturas internas que formam uma imagem ou um conjunto delas, é necessário

<sup>15</sup> BARTHES *apud* GERVERAU, Laurent. *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

<sup>16</sup> FLANNERY, K. V.; MARCUS, J., *Op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> DONNAN, C. *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: University of California, Latin American Studies Publications, 1976; BOURGET, S. *Bestiaire Sacré et Flore Magique: Écologie Rituelle de Liconographie de la Culture Mochica, Côte Nord du Peru*. Montréal: Université de Montréal – Département d’Anthropologie, Faculté des Arts et Sciences, 1994. Tese (Doutorado); GOLTE, J. “Construcción de sentido en una cosmovisión o novela policiaca: la secuencia del entierro en la iconografía”. In: *XIX Reunión anual de etnología (Anales de la reunión anual de etnología)*: La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. MUSEF, p. 757-806, 2006.

<sup>18</sup> BRODA, J. “Introducción”. In: BRODA, J.; BAÉZ-JORGE, F. *Cosmovisión, Ritual e identidad de los pueblos Indígenas de México*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15-45.

<sup>19</sup> As principais fontes de conhecimento sobre a cosmovisão andina provêm tanto da literatura produzida na época do contato, como os códices, como de estudos etnográficos em geral, já que, de certo modo, aspectos da cosmovisão andina podem ainda ser notados na produção material de diversas sociedades que hoje habitam a área.

<sup>20</sup> GOLTE, J., *Op. cit.*, p. 800.

que se esclareçam, em primeiro lugar, os mecanismos de relacionamento entre suas unidades mínimas de significação. Estas unidades, ou sememas, possuem por si só significados próprios. Em conjunto, porém, formam um certo número de sintagmas (combinações de sememas) e fornecem informações de como a imagem deve ser “lida”, e de seus sentidos de “leitura”. Informalmente, podemos dizer que a combinação dos sememas forma uma “frase”, ou um “texto” que pode ser compreendido até certo ponto.

Para a arqueologia, é também de suma importância que a leitura destas imagens leve a uma compreensão do papel dos símbolos, ou dos sistemas simbólicos, em seu contexto social, e como seus mecanismos de funcionamento proporcionam a manutenção e a construção de padrões sociais e ideologias. Segundo Renfrew,<sup>21</sup> talvez esteja muito distante do alcance do arqueólogo a compreensão total dos significados a partir de uma leitura iconográfica. Entretanto, é possível compreender como os sistemas simbólicos vêm a existir e atuar dentro de um contexto específico; ou seja, nas palavras de Sturrock, compreender como “como os signos significam”.<sup>22</sup>

A base do método geralmente aplicado nos estudos iconográficos relacionados à área andina consiste na análise do “todo” que compõe uma dada representação, além da consideração do papel representado por cada um de seus respectivos sememas.<sup>23</sup> Segundo Ana Cláudia Oliveira

[...] o olhar vai e vem nessa perspectiva de ver o todo a partir das partes que o compõem e vice-versa [...] esse “o que” da imagem que o semiótico quer tornar visível são os processos de estruturação de seu todo a partir da compreensão das unidades... e do modo como estas são arranjadas na sua manifestação textual [...] (ou seja) o semiótico parte da obra iconográfica para, pelo verbal, delinear a cadeia de procedimentos constituintes da obra.<sup>24</sup>

Conforme comentado, as abordagens semióticas em arqueologia tendem a seguir uma linha saussuriana. Tal fato também se reflete na área andina. Pesquisadores como Golte, por exemplo, se baseiam fortemente nas ideias de Saussure na medida em que dão grande ênfase aos conceitos de “pares de opostos” em suas análises. O conceito dos “pares de opostos”

To reach the understanding of the internal structures that form an image or a group of them, it is necessary to clarify the mechanisms of relationship among its minimal units of significance. These units, or sememes, carry their own specific meanings. In group, although, they can form a certain number of sintagms (combinations of sememes), and provide us information of how the image should be “read”. One could say that the combinations of sememes form a “sentence”, or a “text” that could be read and understood to some extent.

It is extremely important to notice that, for archaeology, the reading of these images should also allow a better understanding of the role of the symbols, or the symbolic systems, in their social context, as well as how its mechanisms of functioning favor the maintenance and the construction of social patterns and ideologies. According to Renfrew,<sup>21</sup> perhaps it is impossible for the archaeologist to understand completely the meanings of the symbols through an iconographic analysis. However, it is possible to understand how the symbolic systems come to exist and act inside a specific context. In the words of Sturrock, to understand “how the signs signify”.<sup>22</sup>

The basis of the methodology commonly applied to the iconographic studies related to the Andean area consists in the analysis of the “whole” that composes an image, in addition to the consideration of the role played by each of its respective sememes.<sup>23</sup> According to Ana Cláudia Oliveira

[...] the gaze comes and goes in this perspective of seeing the whole from its minimal parts and vice-versa... what the semiotician seeks to make visible are the processes of structuring of its whole, starting from the understanding of its units [...] and how such units are arranged in its textual manifestation [...] the semiotician starts from the iconographic image to, through verbalization, delimitate the chain of procedures that forms the representation.<sup>24</sup>

As mentioned before, the semiotic approaches in archaeology tend to follow Saussure. This is also true for the Andean area. Researchers as Golte, for instance, rely on Saussurian premises

<sup>21</sup> RENFREW, C.; BAHN, P. *Archaeology – Theories, Methods and Practice*. London: Thames & Hudson Ltd., 1991, p. 391.

<sup>22</sup> STURROCK, J. *Structuralism*. London: Paladin, 1986, p. 22.

<sup>23</sup> DONNAN, C., *Op. cit.*; BOURGET, S., *Op. cit.*; GOLTE, J., *Op. cit.*

<sup>24</sup> OLIVEIRA, A. C. (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 116.

<sup>21</sup> RENFREW, C.; BAHN, P. *Archaeology – Theories, Methods and Practice*, London: Thames & Hudson Ltd, 1991, p. 391.

<sup>22</sup> STURROCK, J. *Structuralism*. London: Paladin, 1986, p. 22.

<sup>23</sup> DONNAN, C., *Op. cit.*; BOURGET, S., *Op. cit.*; GOLTE, J., *Op. cit.*

<sup>24</sup> OLIVEIRA, A. C. (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 116.

when emphasizes concepts like the “pairs of opposites” in his analyses. The concept of the “pairs of opposites” is broadly used in such cases, mostly because it seems to “fit” perfectly to numerous “pair” concepts that are inherent to the Andean cosmovision as a whole. The concepts of *hanan* (above) and *burin* (below), for example, were used as parameters for questions associated to hierarchic organization, time, life and death.<sup>25</sup> To *hanan* ideas of life, order and light were associated. On the other hand, were connected to *burin* ideas such as death, disorder and darkness.

Although apparently “opposites”, concepts like *hanan* and *burin* cannot be understood as binary “fixed” oppositions. The “pairs of opposites” should be understood as in permanent movement, as everything else in the universe. Life and death, for example, cannot be understood simply as “opposites”. The passage from life to death is a transition that would have been initiated with the natural process of ageing.

Viveiros de Castro analyzed the Amerindian mentality in his work “*A Inconstância da Alma Selvagem*”,<sup>26</sup> and proposed the *perspectivism* as an alternative to structuralism, and its organization of the world in “pairs of opposites” that would carry a “fixed” meaning. According to the anthropologist, the Amerindian mentality does not apprehend the world through unchangeable concepts. Each meaning could be reinterpreted according to the situation. “From the point of view of the spirits, humans and spirits share essential aspects; from the point of view of the animals, humans and spirits may be the same. There is, therefore, duality; but it is only the reduction of a richer structure”.<sup>27</sup>

Perspectivism can also be applied to the Andean case. Golte, for instance, relies on the idea of the “pairs of opposites”, but at the same time, generally ends up concluding the inconsistency of the attempt to understand them in an inflexible manner. About the “pair of opposites” female/ male, Golte wrote: “Each complementary half is subdivided again into two subparts, feminine and masculine.”<sup>28</sup> Therefore, to base any Andean iconographic analysis only on

é bastante utilizado nestes casos, pois parece se “encaixar” perfeitamente a diversos conceitos “pares” que permeiam a cosmovisão andina como um todo. Os conceitos de *hanan* (acima) e *burin* (abaixo), por exemplo, eram utilizados como parâmetro para questões como a organização hierárquica, o tempo, a vida e a morte.<sup>25</sup> A *hanan* associavam-se ideias de vida, ordem e luz, enquanto que a *burin*, eram ligadas as ideias de morte, desordem e trevas.

Apesar de aparentemente “opostos”, conceitos como os de *hanan* e *burin* não traduzem uma oposição binária “fixa”. A mentalidade andina compreende os “pares de opostos” ou a “dualidade” como em perpétuo movimento, assim como tudo o que há no universo. A “morte” e a “vida”, por exemplo, não podem ser compreendidas como “opostas” simplesmente. A passagem da vida para a morte é uma transição, que teria sido iniciada com o processo natural de envelhecimento.

Ao analisar o pensamento ameríndio na obra “*A Inconstância da Alma Selvagem*”,<sup>26</sup> Viveiros de Castro propõe o *perspectivismo* como alternativa ao estruturalismo e sua organização do mundo em pares de opostos de “significados fixos”. Segundo o antropólogo, a mentalidade ameríndia não compreende o mundo por meio de conceitos pares imutáveis. Cada significado estaria sujeito a uma nova interpretação, de acordo com o ponto de vista adotado. “Do ponto de vista dos espíritos, humanos e animais comungam aspectos essenciais; do ponto de vista dos animais, humanos e espíritos quiçá sejam a mesma coisa. Há, portanto, talvez, dualidade; mas ela seria apenas a redução de uma estrutura mais rica.”<sup>27</sup>

Podemos transpor o *perspectivismo* também para o caso andino. O próprio Golte, por exemplo, ao mesmo tempo em que trabalha com a noção de “pares de opostos”, geralmente acaba por concluir a inconsistência da tentativa de aplicar o conceito de forma rígida. Sobre o par de “significados fixos” feminino/ masculino, Golte escreveu: “Cada metade complementar, por sua vez, é subdividida novamente em duas subpartes femininas e masculinas”.<sup>28</sup> Desta forma, basear uma análise iconográfica somente sobre a questão da “dualidade” seria, assim como apontou Viveiros de Castro, uma “redução” de uma estrutura

<sup>25</sup> ARCURI, M. et al. *Por Ti América: Arte Pré-Colombiana*. Rio de Janeiro: Pancron, 2005, p.56

<sup>26</sup> VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>27</sup> VIVEIROS DE CASTRO, E., *Op. cit.*, p. 85.

<sup>28</sup> GOLTE, Jürgen. “Un universo oculto”. *Baessler-Archiv*. – Berlin. N.F. N. 52, p. 125-174, 2004, p.144.

<sup>25</sup> ARCURI, M. et al. *Por Ti América: Arte Pré-Colombiana*. Rio de Janeiro: Pancron, 2005, p. 56.

<sup>26</sup> VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>27</sup> VIVEIROS DE CASTRO, E., *Op. cit.*, p. 85.

<sup>28</sup> GOLTE, Jürgen. “Un universo oculto”. *Baessler-Archiv*. – Berlin. N.F. N. 52, p. 125-174, 2004, p. 144.

complexa. Não só o pensamento andino em geral se baseia no “dual”, mas exprime também a constante dinâmica do movimento que rege o funcionamento do universo, baseado em mecanismos cíclicos e lineares.

### Estudo de Caso: Análise de um Artefato Mochica

A cultura mochica (ou “moche”) se desenvolveu na costa norte peruana durante o chamado “Período Médio” (aproximadamente entre 100 a.C. e 800 d.C.). A iconografia presente em seus artefatos e estruturas arquitetônicas traduz, de modo geral, diversos conceitos fundamentais presentes na cosmovisão andina. O artefato escolhido para a análise consiste em um vaso escultórico cerâmico de alça estribo (Figuras 1 e 2) pertencente à coleção do Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, em Lima. A peça foi escolhida, dentre a vasta coleção mochica do museu, por apresentar uma quantidade significativa de sememas que permitem que seja feita uma análise profunda sobre diversos preceitos presentes na cosmovisão andina como um todo.<sup>29</sup>

Como é possível observar nas Figuras 1 e 2,<sup>30</sup> o artefato consiste na imagem de um personagem masculino, ajoelhado, em uma postura aparentemente relaxada, tendo as mãos pousadas sobre as pernas. Seu corpo está nu, desprovido de qualquer adorno, a não ser pela complexa pintura corporal. Sua calma expressão facial contrasta com a condição atestada pela corda amarrada em seu pescoço, semema que indica seu destino como vítima sacrificial.

O personagem em questão representa, certamente, um “guerreiro”. Imagens de “guerreiros” são muito comuns na iconografia mochica. Geralmente, quando representados de forma tridimensional, assumem a mesma posição ajoelhada vista no artefato em questão. A vasta quantidade de representações

<sup>29</sup> Infelizmente, não há informação sobre o contexto arqueológico do achado. Apenas parte da coleção do museu foi formada por meio de achados em escavações realizadas por Larco Hoyle na primeira metade do século passado. A maioria dos artefatos do acervo é proveniente de diversas coleções particulares, adquiridas por Rafael Larco Herrera ao longo de sua vida. Desta forma, pouquíssimas peças apresentam dados quanto ao contexto ou sítio de origem.

<sup>30</sup> O desenho da peça foi concebido de modo a enfatizar apenas as linhas principais dos contornos escultóricos e da pintura bidimensional presentes no artefato original. Geralmente, o padrão de desenho para peças arqueológicas inclui a representação de texturas, volumes e luminosidade, por meio de técnicas como a do pontilhismo (CONNANT BRODRIBB, A.C. *Drawing archaeological finds*. New York: Association Press, 1971). Entretanto, nesse caso, a representação de tais feições iria comprometer a visualização da complexa pintura bidimensional em análise.

the concept of binary “fixed” concepts would be, as pointed out by Viveiros de Castro, a “reduction” of a far more complex structure. The Andean thinking, in general, is based on the “duality”, but this duality maintains, and is maintained, by the dynamic movement that governs the functioning of the universe, based upon the configuration of cyclic and linear mechanisms.

### A Case Study: The Analysis of a Mochica Artifact

Mochica culture (also known as “Moche”) came to existence and had its development in the Peruvian north coast during the “Medium Period” (aprox. 100 B.C. - 800 A.D.). The iconography found in its artifacts and architectural structures expresses, in general, numerous fundamental concepts related to the Andean cosmovision. The artifact chosen for this analysis consists in a vase-sculpture that belongs to the collection of the Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, located in Lima (Figures 1 e 2). The object was chosen, among many others of this vast collection, because of the significant quantity of sememes present in its iconographic representation, which allows a sound analysis on numerous concepts that can be related to the Andean cosmovision as a whole.<sup>29</sup>

As it can be seen in Figures 1 and 2,<sup>30</sup> the artifact consists in the image of a male character, seated cross-legged, in an apparently relaxed posture, with his hands over his legs. He is naked, and the only thing that covers part of his body is a complex body painting. His calm expression contrasts with the condition attested by the rope around his neck, a sememe that indicates his destiny as a sacrificial victim.

<sup>29</sup> Unfortunately, there is no information about the archaeological context of this object. Only part of the collection of the museum can be related to archaeological excavations carried out by Larco Hoyle, in the first half of the last century. Most artifacts come from numerous private collections, bought buy Rafael Larco Herrera. Therefore, context or origin information can be found only in the description of very few objects.

<sup>30</sup> The drawing of the artifact was designed to emphasize only the main lines of the sculptural contours and of the two dimensional graphic representations found in the original artifact. Generally, archaeological drawings of artifacts include the representation of textures, volumes and luminosity (CONNANT BRODRIBB, A.C. *Drawing archaeological finds*. New York: Association Press, 1971). However, in this case the representation of such features would compromise the visualization of the complex painting that will be analyzed in detail.



The character here represents, certainly, a “warrior”. Images of “warriors” are very common in Mochica iconography. Generally, when represented three dimensionally, they assume the same position as seen in the artifact here in analysis. The vast quantity of two dimensional representations of these characters, however, allows us to see these “warriors” in various complex scenes. Such scenes form a narrative expressed in several ceramic vases that apparently portray a series of connected rituals. Such rituals would culminate in the final sacrifice of the prisoners, all defeated in a “ritual battle”.

According to the iconographic analyses of the archaeologist Jaime Castillo,<sup>31</sup> the “ritual battle” would be fought by Mochica warriors, distinctly dressed, carrying symbols of high status.<sup>32</sup> The combats were performed in pairs, and the defeated warrior would have his garments and jewelry taken away. He would be completely naked and tied up with ropes around the neck and hands, and would be carried, in a kind of parade, to the place of the sacrifice.

The cross-legged posture is used to portray a great number of characters in Mochica iconography, ranging from images of great chiefs, to his closest “helpers”, warriors and priests. Workers, when represented performing their normal tasks, can also be portrayed in the same manner. Even supranatural beings, like the “main deity” Ai Apaec, are occasionally represented assuming this position.<sup>33</sup>

To be cross-legged, therefore, indicates dignity. This is a representation of a warrior, a member of a privileged social class, who assumes a posture and a facial expression of calm and restraint, knowing that death is ahead of him. The very image of the warrior as a whole would represent a “pair of opposites” or the “duality” life/death.

However, as pointed out, death cannot be reduced to a mere opposition in relation to life. Death is a transition, a change of state, for this warrior will assume a new form in the Infraworld (or “world of the dead”). The blood that flows

bidimensionais, entretanto, nos permite avistar esses guerreiros em meio a inúmeras cenas de temática complexa. Estas cenas, as quais estes “guerreiros” protagonizam, formam uma espécie de narrativa, exposta em diversos vasos cerâmicos, que retratam aparentemente uma série de rituais conectados entre si, cujo ápice seria o sacrifício final de prisioneiros, derrotados em uma “batalha ritual”.

Segundo as análises iconográficas do arqueólogo Jaime Castillo,<sup>31</sup> esta “batalha ritual” seria travada por guerreiros mochicas, ricamente vestidos e ornados com símbolos de alto *status*.<sup>32</sup> Estes combates eram realizados em pares, e o guerreiro derrotado seria destituído de suas ricas vestimentas e levado nu e amarrado, com cordas no pescoço e nas mãos, em uma espécie de procissão até o local do sacrifício.

A postura ajoelhada é utilizada para retratar inúmeros personagens da iconografia mochica, desde grandes chefes, até seus “ajudantes” mais próximos, guerreiros e sacerdotisas. Trabalhadores, quando retratados em seus ofícios, também podem ser representados ajoelhados. Mesmo seres supranaturais, como a “divindade principal” Ai Apaec, são ocasionalmente também retratados desta forma.<sup>33</sup> Estar ajoelhado, portanto, denota dignidade. Esta é uma representação de um guerreiro, membro de uma classe social privilegiada, que assume uma postura e uma feição facial de calma e compostura diante da morte iminente. Pode-se dizer que a própria imagem do guerreiro como um todo representaria um “par de opostos”, ou a “dualidade” morte-vida.

Entretanto, como comentado, a morte não pode ser reduzida a uma mera oposição em relação à vida. A morte é uma transição, uma mudança de estado, pois este guerreiro assumirá uma nova forma no Inframundo (ou “mundo dos mortos”). O sangue derramado em seu sacrifício servirá à fertilidade da terra e assegurará a continuidade da vida. A própria postura assumida pelo guerreiro demonstra que a morte não deve ser compreendida imediatamente como um mal. Ela serve ao restabelecimento da vida.

<sup>31</sup> CASTILLO B. L. J. “La Cerimônia del Sacrificio – Batalla y Muerte el Arte Mochica”. Catalogue of the exposition. Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, Feb to Aug 2000. Lima, 2000.

<sup>32</sup> In rare occasions, the “enemies” portrayed in battle scenes can be considered “foreigners”.

<sup>33</sup> Scenes known as “the sacrifice on the mountain” generally depict a cross-legged Ai Apaec watching the sacrifice being performed in his honor.

<sup>31</sup> CASTILLO B. L. J. “La Cerimônia del Sacrificio – Batalla y Muerte el Arte Mochica”. Catálogo para exposição de mesmo nome. Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera, Fevereiro a Agosto de 2000. Lima, 2000.

<sup>32</sup> Raramente se encontra uma cena de batalha ritual na qual os “inimigos” são retratados como pertencentes a povos estrangeiros.

<sup>33</sup> Cenas conhecidas como “o sacrifício da montanha” geralmente trazem a imagem de Ai Apaec em postura ajoelhada, observando a cena do sacrifício realizado em sua honra.

O corpo do guerreiro está repleto de sememas de significados complexos, que transmitem todo um conjunto de pensamentos sobre a interação dos pisos ecológicos e sobre os ciclos de vida e de morte. John Rowe,<sup>34</sup> estudioso da iconografia chavín, denominou de “*kennings*” sememas semelhantes, que atuam de forma “metafórica”. Derivado da poesia nórdica medieval, o termo expressa o uso de determinadas palavras que funcionariam como metáforas para ideias complexas, e que só seriam compreendidas por aqueles que pertenciam a um grupo seletivo. Por exemplo, o termo “*sea*” poderia substituir a ideia de uma área ocupada por focas (“*the seal’s field*”). Rowe afirmava que as representações chavín empregavam uma técnica semelhante, apenas com a diferença de se utilizar de imagens em vez de palavras. Dentre os sememas “metafóricos” representados sobre os braços do guerreiro estão as “volutas”, as “volutas escalonadas”, a “rede” e o “zigue-zague”.

Os sacrifícios, no mundo andino, eram realizados sob a perspectiva de que a morte promoveria uma transformação dinâmica que permitiria novos nascimentos. Estas transformações eram reguladas, segundo preceitos da cosmovisão, por um tempo linear e um tempo cíclico. O tempo linear indicava o final de uma etapa. A forma “humana” do guerreiro deixaria de existir. Sua “alma” ou “espírito” iniciaria uma nova etapa, uma nova “vida” no Inframundo. O tempo cíclico indicava que o sangue sacrificial penetraria na terra e a fecundaria, mantendo a “morte” e a “vida” em perpétuo movimento. Os sacrifícios atuavam como um mecanismo de controle e manutenção do bom funcionamento do universo, a fim de garantir que ambos os tempos, linear e cíclico, permanecessem em equilíbrio.

O semema da “voluta”, indicado na Figura 3 pelos números 3 e 4, é a própria imagem do “tempo cíclico”, da movimentação dinâmica e da transformação. Já a “voluta escalonada” (Figura 3, número 1), é na realidade, composta pela combinação de dois sememas: o do “escalonado” e o da “voluta”. O escalonado, representado pelas linhas retas em forma de degraus, exprime ideias ligadas tanto à questão sacrificial, como às relações entre os diferentes pisos ecológicos andinos. As diferenças extremas de altitude na área andina criaram zonas com características distintas, que iam desde a costa desértica aos vales férteis, conhecidos como *lomas*, aos altos picos das montanhas e à região da selva. Cada um destes

from his sacrifice will assure the fertility of the earth, and reassure the continuity of life. The very own posture assumed by the warrior shows that death should not be understood as an unfortunate event. It serves the continuity of life.

The body of the warrior is full of sememes that carry complex meanings related to the interaction of the different ecological zones of the Andes, and to the circles of life and death. John Rowe,<sup>34</sup> when studying Chavin iconography, found similar sememes. He called them “*kennings*”. The term, that derives from medieval Nordic poetry, expresses the use of certain words that would function as metaphors for complex ideas, and could only be understood by the ones that belong to a selected group. For example, the term “*sea*” could replace the idea of an area occupied by seals (“*the seal’s field*”). Rowe says that Chavin representations would made use of a similar technique; the only difference would be the use of images instead of words. Among the “metaphorical” sememes represented over the arms of the warrior are the “volutes”, the “stepped volutes”, the “net” and the “zigzag”.

The sacrifices, in the Andean world, were made under the perspective that death would provide a dynamic transformation that would allow new births. Such transformations were regulated, according to the cosmovision, by a linear and a cyclic time. The linear time indicated the end of a period. The human “form” of the warrior would cease to exist. His “soul” or “spirit” would initiate a new “life” in the Infraworld. The cyclic time indicated that the sacrificial blood would penetrate the earth, fertilizing it and maintaining “life” and “death” in endless movement. The sacrifices would act as a control mechanism for the maintenance of the perfect functioning of the universe, guaranteeing that both times, linear and cyclic, would maintain balance.

The sememe of the “volute” (indicated in Figure 3 by the numbers 3 and 4), is the very own image of the “cyclic time”, of the dynamic movement of the transformations. The “stepped volute” (Figure 3, number 1), is in reality composed by the combination of two sememes: the “stepped motif” and the “volute”. The “stepped motif”, represented by the straight lines in the form of steps, depicts ideas related to the sacrifice, but also indicates the relations among the main ecological zones of the Andes. The differences among the

<sup>34</sup> ROWE, J. H. *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. New York: Museum of Primitive Art, 1962.

<sup>34</sup> ROWE, J. H. *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. New York: Museum of Primitive Art, 1962.

extreme altitudes in the Andean area propitiate ecological zones with very distinct characteristics, ranging from the desert coast, to the fertile valleys known as *lomas*, the high peaks of the mountains, and the forest regions located at east. Each one of these environments would favor a certain type of agricultural practice, herding, and exploration of natural resources. Therefore, it was crucial for the population of any of these regions to establish commercial contacts with groups that inhabited different ecological zones. This peculiar geography, and these relations among the groups, were perceived as “vertical” (*hanan/ hurin*); the different ecological zones were represented by the steps of the “stepped motif”. The architecture of the pyramids reflects, in its own way of construction, the “stepped motif”. According to archaeological excavations,<sup>35</sup> and to the Mochica iconography, in the tops of the pyramids and mountains sacrifices were performed. The symbol of the “stepped volute” represents, therefore, the maintenance of the cyclic time (and consequently, the linear time as well) through such rituals. In an analogous manner, it also expresses the dynamic movement of the transformations of the universe, and the movement of the above and the below (*hanan/ hurin*), that could be inverted according to the point of view adopted. The universe is not a static environment, as indicated by the movement of the skies. The moon “rises” every night to the “world of the above”, at the same time that the sun goes down to the Infraworld, inverting, in a cyclic manner, their positions. From the point of view of the inhabitants of the Infraworld, “the above is the below, and the below is the above”, all is inverted. Over the chest of the warrior, an inverted stepped pyramid is represented. It is depicted like this because the rope in the neck of the warrior indicates that soon this would be the point of view assumed by him.

The “movement” itself is also expressed by the constant cadency of the lines that form the sememe of the “zigzag” (Figure 3, number 5). In many Mochica representations the zigzag is used as indicator of a “way to be followed”, generally from a lower point (represented by the basis of the ceramic vessel) till the top of a pyramid or mountain.

ambientes ecológicos propiciava um certo tipo de cultivo, de criação animal e de riquezas naturais. Deste modo, era fundamental para a população de qualquer uma dessas regiões, que fossem estabelecidos contatos comerciais com grupos de ambientes ecológicos diferenciados. Esta geografia e estas relações eram percebidas como “verticais” (*hanan/ hurin*); os diversos pisos ecológicos eram representados pelos degraus do escalonado. A arquitetura das pirâmides mochicas reflete, em seu próprio modo de construção, o escalonamento. Segundo indicam escavações arqueológicas<sup>35</sup> e a própria iconografia, tanto no topo das pirâmides como no das montanhas eram realizados sacrifícios. O símbolo da “voluta escalonada” representa, portanto, a manutenção do tempo cíclico (e por consequência, também do linear) por meio destes rituais. Da mesma forma, está imbuído também em sua imagem a questão do movimento dinâmico das transformações do universo, e o movimento do acima e do abaixo (*hanan/ hurin*), que pode se inverter de acordo com o ponto de vista adotado. O universo não se apresenta como um ambiente estático, como indica a própria movimentação do céu. A Lua sobe ao “mundo de cima” todas as noites, assim como o Sol desce ao Inframundo, invertendo, ciclicamente, suas posições. Do ponto de vista dos habitantes do Inframundo, “o acima é o abaixo, e o abaixo é o acima”, tudo está invertido. Sobre o peito do guerreiro está representada uma pirâmide escalonada invertida, pois a corda em seu pescoço indica que em breve esta será a sua visão.

A questão do “movimento” em si é também expressa pela cadência constante das linhas do semema do “zigue-zague” (Figura 3, número 5). Em muitas representações mochicas, o zigue-zague é utilizado como indicação de um “caminho a ser seguido”, geralmente de um local mais baixo (representado pela base do vaso cerâmico) até o topo de uma pirâmide ou montanha.

Já o semema da “rede” (Figura 3, número 2) está relacionado com a cerimônia da “caça ao veado”. Recentemente, foi localizada uma das mais antigas cenas desse tipo em uma das paredes de um cômodo no interior da Huaca Ventarrón, em um contexto cerimonial datado em aproximadamente quatro

<sup>35</sup> ALVA, W. *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica*. São Paulo: Stlgraf, 2006; BOURGET, S. “Rituals of Sacrifice: its Practice at Huaca de la Luna and its Representation in Moche Iconography”. In: PILLSBURY, (Ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, p. 111-125.

<sup>35</sup> ALVA, W. *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru – O Esplendor da Cultura Mochica*. São Paulo: Stlgraf, 2006; BOURGET, S. “Rituals of Sacrifice: its Practice at Huaca de la Luna and its Representation in Moche Iconography”. In: PILLSBURY, (Ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, p. 111-125.

mil anos.<sup>36</sup> A antiguidade deste mural atesta a importância simbólica da caça ao veado, um tema que ainda estava sendo representado, de maneira quase idêntica, em artefatos de culturas milênios depois, como a mochica.

O tema retrata veados, geralmente machos, sendo apanhados em redes, representadas da mesma forma que o semema em questão – um padrão de linhas paralelas cruzadas. Em muitas das representações deste tipo são retratados também os caçadores; senhores ricamente paramentados, acompanhados de seus cães. Larco Hoyle compara as cenas retratadas na iconografia mochica com as cerimônias de caça realizadas na época incaica.

[...] indivíduos armados procuravam reduzir as presas em pequenos grupos, até que conseguissem que entrassem em uma grande rede previamente estendida [...] dentro dela... os chefes atacavam os veados [...] em todas as cenas de caça podemos comprovar que a maioria dos animais atacados são machos, fato que pode ser relacionado intimamente com o costume inca, no qual as feras eram exterminadas, os huanacos e vicunhas eram tranquilizados, e era dada liberdade às fêmeas.<sup>37</sup>

Segundo Kuscher<sup>38</sup> e Walter Alva,<sup>39</sup> a cerimônia da caça ao veado estava ligada à celebração da ancestralidade. A caça, muito provavelmente, era realizada pelos grandes senhores em honra a seus ancestrais, a fim de legitimar sua linhagem. O estudioso Bawden<sup>40</sup> aponta para o fato de que a ordem social andina, de forma geral, era submetida a uma tradição definida por laços de parentesco. Fatores como afinidades com fundadores míticos, o culto aos ancestrais e a ênfase dada à importância de ser membro de uma determinada sociedade definiam o *status*, reforçavam a coesão social e impediam a integração política entre certos grupos culturais. O poder supranatural dado à ancestralidade destas elites legitimaria a permanência delas no poder.

A importância da ancestralidade na mentalidade andina também se refletia no tratamento aos parentes falecidos,

The “net” sememe (Figure 3, number 2), is related to the ceremony of the “deer hunting”. Recently, one of the most ancient scenes of this sort was found in one of the walls of a chamber in the interior of the Huaca Ventarrón, in a ceremonial context that dates back to approximately 4.000 years.<sup>36</sup> The antiquity of this mural painting attests the symbolic importance of the deer hunting, a theme that was still being represented, in an almost identical manner, in artifacts of cultures that would rise and develop thousand years later, as the Mochica culture.

This “theme” depicts deer, generally male, being caught in nets, represented as the sememe found in the body of the warrior – a pattern of parallel crossed lines. In many representations of this sort, the hunters are also depicted; very well dressed lords, accompanied by their dogs. Larco Hoyle compares these scenes, depicted in Mochica iconography, to the ceremonies of hunting performed during the Inca times.

[...] armed people sought to isolate the animals of prey in smaller groups, until they manage to lead them to a large net previously stretched [...] inside of it [...] the chiefs attacked the deer [...] in all scenes of hunting we can notice that the majority of the animals attacked are males, fact that could be closely related to the Inca costume to exterminate the beasts, tranquilize the guanacos and the vicunas, and set the females free.<sup>37</sup>

According to Kuscher<sup>38</sup> and Alva,<sup>39</sup> the ceremony of the deer hunting could be connected to the celebration of the ancestry. The hunt, very likely, was performed by the great chiefs in honor to their ancestrals, legitimizing their lineage. Bawden<sup>40</sup> points out to the fact that the Andean social order, in general, was maintained by a tradition defined by kinship relations. Factors such as affinities with mythic founders, the cult to the ancestrals, and the emphasis given to the importance of being a member of a certain society, would establish the status, reinforce social cohesion and prevent the political integration among certain cultural groups. The supranatural power given to the ancestry of the élites would legitimize their permanence in the spheres of power.

<sup>36</sup> Ignácio Alva Meneses, comunicação pessoal – Arqueólogo responsável pelas escavações no complexo Ventarrón-Collud.

<sup>37</sup> LARCO HOYLE, R. (1938). *Los Mochicas*. Tomo I. Lima: Metrocolor, 2001, p. 318.

<sup>38</sup> KUTSCHER, Gerdt. *Cerámica del Peru Septentrional*. Berlin: Casa Editora GerMann, 1954, p. 51.

<sup>39</sup> ALVA, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>40</sup> BAWDEN, G. “Moche Culture as Political Ideology”. *Latin American Antiquity*, v. 6, n. 3, 1995, p. 255-273; p. 258.

<sup>36</sup> Ignácio Alva Meneses, personal communication – Archaeologist responsible for the excavations at the Ventarrón-Collud complex.

<sup>37</sup> LARCO HOYLE, R. (1938). *Los Mochicas*. Tomo I. Lima : Metrocolor, 2001, p. 318

<sup>38</sup> KUTSCHER, Gerdt. *Cerámica del Peru Septentrional*. Berlin: Casa Editora GerMann, 1954, p.51

<sup>39</sup> ALVA, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>40</sup> BAWDEN, G. “Moche Culture as Political Ideology”. *Latin American Antiquity*, v. 6, n. 3, 1995, p. 255-273; p. 258.

The importance of the ancestry in the Andean mentality also could be noticed in the treatment given to the deceased relatives, considered as “active persons” in the present. As spirits, they would maintain, to a certain degree, their desires and feelings towards the living.<sup>41</sup> If death is a transformation, the very own ancestry is also part of a cyclic process, at the same time legitimizing the historic time (linear) and the political power.

The deer, as soon as caught in the nets, were killed by the Mochica lords. In most representations, the blood that flows from the injury is depicted, as well as the erect phallus of the animal, in a clear allusion to the death/life cyclic process. The net itself, according to Alva Meneses,<sup>42</sup> would be related to the webs of the spiders. Spiders can be considered “creator” animals. In its nets, the prey is killed, and the same happens to the deer, during the hunting ceremony. In a way, the hunting ceremony resembles the sacrifice ceremony, in which the main goal is to offer the blood as a symbol of life regeneration.

Besides this reference to the deer, there are other images and sememes present in the body of the warrior that are related to animals. Over the legs of the warrior, a series of sememes in diamond shape with a dot in the center are represented. In Mochica iconography, this sememe refers to the stylized spots of the jaguar. The jaguars present a pattern of spots in round shape, with one or two dots in the center. It was observed that this pattern is represented, in Mochica iconography, by sememes composed by organic lines (Figure 4, numbers 1 and 2) or sememes stylized in a geometric pattern (Figure 4, number 3), as it is the case of the warrior body painting.

The warriors were depicted not only as human beings that could wear garments, headdresses and other attributes linked to animals,<sup>43</sup> but also as supranatural beings, which combined human and animal characteristics. One of the most studied scenes represented in Mochica iconography is the

considerados como sujeitos “atuantes” no presente. Como espíritos, eles manteriam, de certa forma, seus desejos e sentimentos em relação aos vivos.<sup>41</sup> Sendo a morte apenas uma transformação, a própria ancestralidade é também parte de um processo cíclico, ao mesmo tempo em que legitima o tempo histórico (linear) e o poder político.

Os veados, assim que pegos nas redes, são abatidos pelos senhores. Na maioria das representações, é retratado tanto o sangue que jorra do ferimento, como é enfatizado o falo ereto do animal, em uma clara alusão ao processo cíclico de morte-vida. Já a rede pode ser relacionada, segundo Alva Meneses,<sup>42</sup> às teias das aranhas. As aranhas podem ser consideradas animais “criadores”. Em suas teias, a presa é abatida, assim como ocorre no caso das redes da caça ao veado. De certa forma, o ritual da caça se assemelha a um ritual de sacrifício, no qual o principal intuito é oferecer o sangue sacrificial como um símbolo da renovação da vida.

Além da alusão ao veado, estão presentes sobre o corpo do guerreiro algumas imagens e sememas que retratam ou fazem alusão a outros animais. Sobre as pernas do guerreiro, em visão frontal, está representada uma série de sememas com o formato de losangos com um pequeno círculo no centro. Na iconografia mochica, este semema se refere à estilização das manchas dos jaguares. Os jaguares apresentam um padrão de pelagem com manchas em formato circular, com um ou mais pequenos pontos negros no centro (também conhecido como “padrão de roseta”). Foi observado que o “padrão de roseta” é representado na iconografia mochica por sememas compostos por linhas orgânicas (Figura 4, números 1 e 2) ou estilizados de forma mais geométrica (Figura 4, número 3), como é o caso da pintura corporal do guerreiro.

Os guerreiros eram retratados não só como seres humanos que portavam toucados e atributos de animais,<sup>43</sup> mas também como seres supranaturais antropozoomorfos que combinavam características humanas a elementos de animais diversos. Um dos “temas” mais conhecidos retratados pela

<sup>41</sup> ROSTWOROWSKI, M. D. C. *Estructuras Andinas del Poder – Ideología Religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 1998, p. 15

<sup>42</sup> ALVA MENESES, N. I. “As Imagens e os Símbolos das Tumbas de Sipán”. In: ALVA, *Op. cit.*, p. 145-157; p. 150.

<sup>43</sup> It is known, according to the results of many excavations in Sipán, that some warriors were buried alongside with their headdresses and garments linked to animal imagery (ALVA, *Op. cit.*). In an analogous manner, it is possible to find in the iconography many examples of completely anthropomorphic warriors with headdresses depicting birds, mammals, and other natural and supranatural beings.

<sup>41</sup> ROSTWOROWSKI, M. D. C. *Estructuras Andinas del Poder – Ideología Religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 1998. p. 15.

<sup>42</sup> ALVA MENESES, N. I. “As Imagens e os Símbolos das Tumbas de Sipán”. In: ALVA, *Op. cit.*, p. 145-157; p. 150.

<sup>43</sup> É sabido, de acordo com os resultados obtidos com as escavações em Sipán, que alguns guerreiros eram enterrados com toucados e ornamentos ligados a imagens de animais, como as raposas (ALVA, *Op. cit.*). Da mesma forma, é possível encontrar na iconografia diversos exemplos de imagens de guerreiros totalmente antropomorfos, paramentados com toucados de aves, de diversos mamíferos e de seres supranaturais.

iconografia mochica é o “tema da apresentação da taça”. Em cenas como estas, sacrifícios por degolação são dirigidos por quatro entidades da mais alta hierarquia, e a um destes grandes senhores é oferecido o sangue sacrificial em uma taça. O ato sacrificial em si é realizado por “guerreiros felinos”.<sup>44</sup> Cenas nas quais personagens com características felínicas estão envolvidos no sacrifício de prisioneiros são recorrentes, conforme indicam as análises de Donnan.<sup>45</sup> É muito provável que haja uma associação direta entre o modo como os felinos em geral atacam suas presas, e o modo como o sacrifício é realizado, por degolação.<sup>46</sup> Tanto jaguares, como pumas e jaguatiricas têm o costume de abater suas presas com uma mordida na região da nuca, pescoço ou garganta.<sup>47</sup> A imagem do guerreiro, tanto como prisioneiro a ser degolado, como aquele que possivelmente, se tivesse vencido a batalha ritual, realizaria o sacrifício, representa com perfeição a união de aspectos aparentemente “antagônicos” no corpo de um só ser.

Na lateral de seu corpo também estão as imagens de uma espécie de lagarto, e de uma serpente com cabeça de mamífero (Figura 2). A figura da “serpente mamífero” é extremamente comum, tanto na iconografia mochica, como na de muitos povos andinos, estando presente, por exemplo, nas estruturas arquitetônicas de Chavín de Huantar. A composição da serpente

“presentation theme” scene. Such scenes depict sacrifices in which the throats of the victims are cut. The ritual is commanded by four entities of the highest hierarchy, and to one of these lords the blood of the victims is offered in a goblet. “Feline warriors”<sup>44</sup> are the responsible for cutting the throats of the victims. Scenes in which characters with feline characteristics are involved in the sacrifice of prisoners are very common, according to the analysis of Donnan.<sup>45</sup> It is very likely that scenes like those indicate a direct association between the way that felines in general attack their preys, and the way that the sacrificial act is carried out, by cutting the throat of the victims.<sup>46</sup> Jaguars, pumas and ocelots usually attack their preys with a bite around the back of the head, neck or throat area.<sup>47</sup> In the artifact chosen for this analysis, the warrior can be seen as a prisoner, but warriors are also the ones that carry out the sacrificial acts. It all depends on the results of the ritual battle. The very image of the warrior itself, represents the perfect union of apparently opposite aspects, personalized in the body of a single being.

<sup>44</sup> Geralmente, os “guerreiros felinos” são representados com um corpo humano, cabeça e cauda de felino. Em algumas representações, é possível também observar a combinação de sememas ligados a outros animais, como garras de aves de rapina no lugar dos pés humanos.

<sup>45</sup> DONNAN, Christopher. *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, UCLA, 1978.

<sup>46</sup> Além das representações iconográficas, evidências arqueológicas atestam o ritual de sacrifício por degolação. Escavações em Huaca de la Luna (realizadas por Bourget entre 1995 e 1996) identificaram diversos indivíduos vítimas de sacrifício na chamada “plaza A”, localizada na plataforma II da pirâmide. Análises osteológicas destes achados mostram que as lesões *perimortem* mais comuns estão associadas a marcas na coluna cervical (pescoço) e fraturas na região do crânio. A localização dos cortes indica que o objetivo era cortar a garganta da vítima, e não decapitá-la. (VERANO, J. W. “War and Death in the Moche World. Osteological Evidence and Visual Discourse.” In: PILLSBURY (Ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, p. 111-125.)

<sup>47</sup> “Carcças predadas por onça-pintada (jaguars) quase sempre apresentam uma mordida na base do crânio (atrás das orelhas) ou na área da nuca/pescoço, esmagando-o ou rompendo vértebras [...] Raramente a presa é morta por sufocamento, com uma mordida na garganta [...] As onças-pardas (pumas) tendem a matar suas presas com uma mordida na área dorsal do pescoço ou então por sufocamento, através de uma mordida na garganta.” (PITMAN, M. L. et al. *Manual de Identificação, Prevenção e Controle de Predação por Carnívoros*. Brasília: Edições IBAMA, 2002, p. 30-34.) Um comportamento semelhante pode ser observado entre as jaguatiricas, as quais também geralmente atacam a presa com uma mordida na nuca, pescoço ou na parte de trás do crânio (ALIAGA-ROSSEL et al. *Ocelot [Leopardus pardalis] Predation on Agouti [Dasyprocta punctata]*. Biotropica, v. 38, n. 5, 2006, p. 691-694.

<sup>44</sup> Generally, the “feline warriors” are represented with a human body and a feline head and tail. In some representations, it is possible also to notice the combination of sememes linked to other animals, as claws of birds of prey in the place of the human feet.

<sup>45</sup> DONNAN, Christopher. *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, UCLA, 1978.

<sup>46</sup> Besides the iconographic representations, archaeological evidence attests the practice of cutting the throat of the victims of sacrifice. Excavations in Huaca de la Luna (carried out by Bourget between 1995 and 1996) identified many individuals that were victims of sacrifice in the so called “plaza A”, located in the platform II of the pyramid. Osteological analyses of such finds show that the most common *perimortem* injuries were located in the cervical vertebrae (neck) and in the head area. The location of the cuts indicates that the goal was to cut the victims’ throats and not to decapitate them (VERANO, J. W. “War and Death in the Moche World. Osteological Evidence and Visual Discourse”. In: PILLSBURY (Ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art, Washington, 1999, p. 111-125.)

<sup>47</sup> “Carcasses preyed by jaguars almost always present a bite in the basis of the head (behind the ears) or in the neck area, smashing and breaking the vertebrae [...] Rarely the prey is killed by suffocation, with a bite in the throat [...] Pumas tend to kill their preys with a bite in the dorsal proportion of the neck, or by suffocation, with a bite in the throat” (PITMAN, M.L. et al. *Manual de Identificação, Prevenção e Controle de Predação por Carnívoros*. Brasília: Edições IBAMA, 2002, p. 30-34). A similar behavior can be observed among the ocelots, which generally attack their preys with a bite in the neck, or behind the skull (ALIAGA-ROSSEL et al. *Ocelot (Leopardus pardalis) Predation on Agouti (Dasyprocta punctata)*. Biotropica, Vol. 38, n.5, 2006. p. 691-694).

Images of animals are also found in both sides of the body of the warrior. One refers to a lizard, and on the other side, a “mammal serpent” is represented (Figure 2). The image of the “mammal serpent” is extremely common in Mochica iconography and in pre-Columbian Andean iconography in general. It can be found, for example, on the architectural structures of Chavin de Huantar. The composition of the “mammal serpent” can sometimes present some sememes related to other animals, like birds. However, its main characteristic is to indicate a “fusion” between mammals and reptiles. References to this “fusion” can be found in a number of representations, indicating a possible “close relation” between animals of this kind in the realm of the Andean cosmovision. According to Alva Meneses, “the Mochica ideology can explain the unity of the cosmos, integrated by interrelated levels, establishing parallelisms among the many different species”.<sup>48</sup> The idea expressed by the image of the “mammal serpent” is reinforced by the presence of the image of the lizard, represented alongside with sememes that are related to the jaguar, found on the legs of the warrior.

In just one Mochica artifact, we can observe a complex combination of the main principals of the Andean cosmovision; the cult to the ancestrals; the maintenance of the cyclic and linear times through the performance of sacrificial rituals; the understanding of nature as a truly net, integrated by numerous forms of life, and the structuring of all these concepts through duality, which should not be understood as “fixed” or “static”, but in permanent movement. The painting in the chest of the warrior, in a black and white pattern inside the inverted pyramid, is yet another reference to the same idea.

The same idea can be observed in the painting of the handle of the vase. The two different colors applied in the painting “divide” the handle in two halves. The shape of the handle, commonly found in Mochica ceramic vases, can also be considered a sememe itself, or maybe in this case, following Deetz,<sup>49</sup> a *formeme*, but with a symbolic as well as a functional character. The two halves of the handle, frequently painted in two different colors, are united in a single tube at the top. If there was any liquid inside such vases, it would be “divided” and then “reunited” when poured. This “reunion” of these two parts can be understood as the *tinku*.

mamífero pode, por vezes, apresentar alguns sememas relativos a outros animais, como as aves. Entretanto, sua principal característica é indicar uma espécie de “fusão” entre mamíferos e répteis. Em inúmeras representações há a alusão a este tipo de “fusão”, indicando uma possível “relação” estreita entre animais deste tipo, no âmbito da cosmovisão andina. Segundo Alva Meneses, “ao estabelecer paralelismos entre os diferentes reinos animais, a ideologia mochica pode explicar a unidade do cosmos, integrada por níveis inter-relacionados”.<sup>48</sup> A ideia expressa pela “serpente mamífero” é ressaltada pela presença da imagem do lagarto, representada juntamente com os sememas que indicam a presença do jaguar, sobre as pernas do guerreiro.

Apenas em um artefato mochica observa-se uma mescla dos principais preceitos que regem a cosmovisão andina; o culto à ancestralidade; a manutenção dos tempos “cíclicos” e “lineares” por meio dos rituais de sacrifício; a visão da natureza como uma verdadeira rede integrada pelas diversas formas de vida; e principalmente, a estruturação destes conceitos através da dualidade, que não deve ser compreendida como imutável ou imediatamente “oposta”, mas sim como em constante movimentação. A pintura no peito do guerreiro, realizada em um padrão quadriculado claro-escuro dentro da pirâmide invertida, nada mais é do que mais uma referência à mesma questão.

O mesmo ocorre na pintura da alça estribo, sendo esta “dividida” ao meio, também por duas cores diferentes. O formato da alça, comumente utilizado na confecção de artefatos cerâmicos mochicas, por si só também pode ser considerado um semema, ou, talvez nesse caso, utilizando a nomenclatura de Deetz,<sup>49</sup> um *formeme*, porém com significado também simbólico além de funcional. As duas metades da alça, frequentemente pintadas de cores diferentes, se encontram em um único tubo. Se havia algum conteúdo líquido no interior desses vasos, ao ser vertido ele se “dividiria em dois”, para depois tornar-se “um” novamente. Este “encontro” destas duas partes pode ser compreendido como o *tinku*. Na mentalidade andina, o *tinku* representa uma espécie de “ponto de encontro”. Segundo Golte,<sup>50</sup> todos os “pares de opostos” complementariam um ao outro, e se encontrariam em *tinku*, criando novas situações, como nascimentos e mortes.

<sup>48</sup> Alva Meneses, *Op. cit.*, p. 148-149.

<sup>49</sup> Deetz, *Op. cit.*

<sup>50</sup> Golte, *Op. cit.* (2004 e 2006).

<sup>48</sup> Alva Meneses, *Op. cit.*, p. 148-149.

<sup>49</sup> Deetz, *Op. cit.*

Assim como afirmou Viveiros de Castro,<sup>51</sup> a “dualidade” é a redução de uma estrutura mais rica. Não só porque está em eterna movimentação, e porque seus significados podem “mudar” de acordo com a perspectiva adotada, mas porque não se detém apenas no “dual”. A “dualidade” também é a estrutura formadora da “unicidade” e da “multiplicidade”. No caso do artefato em questão, a “unicidade” é representada, como comentado, pelo próprio personagem, que contém em seu corpo todos os conceitos duais. A presença dos sememas ligados aos animais, entretanto, exprime a “multiplicidade” das formas de natureza. Todos os seres existentes estão submetidos à movimentação dinâmica dos “opostos complementares”.

Preucel, ao afirmar que a “arqueologia é por si só um ato semiótico”,<sup>52</sup> também chamou a atenção para o fato de que as implicações desta premissa seriam de que nossas interpretações são, e sempre serão, incompletas. A total objetividade é ilusória. Entretanto, segundo o autor, isto não implica que haverá um total relativismo, ou que não há avanços no conhecimento em arqueologia. A semiótica é uma excelente ferramenta metodológica, e deve ser incorporada aos mais diversos estudos sobre a cultura material, sejam estes voltados aos aspectos funcionais ou simbólicos dos objetos e estruturas. Assim como afirma Gervereau, “uma explicação da imagem nunca pode dar conta de tudo aquilo que um documento contém. O único equivalente da imagem é sempre a própria imagem. Munidos desta lição de modéstia fundamental, devemos todos preparar-nos então para lutar infatigavelmente contra a imperfeição”.<sup>53</sup>

In the Andean mentality, the *tinku* represents an “intersection point”. According to Golte,<sup>50</sup> all “pairs of opposites” would complement each other, and would meet in *tinku*, creating new situations, as births and deaths.

As pointed out by Viveiros de Castro,<sup>51</sup> “duality” is only the reduction of a far more complex structure. Not only because it is in eternal movement, and its meanings can “change” according to the perspective, but mainly because it cannot be reduced to the “dual”. Duality is the structural basis that forms the “unity” and the “multiplicity”. In the artifact presented here, the “unity” is represented, as pointed out, by the image of character himself, which contain in his body all dual aspects discussed above. The presence of elements related to animals, however, expresses the “multiplicity” of the forms of life. All beings are governed by the dynamic movement of the “complementary opposites”. Preucel, admitting that “archaeology itself is a semiotic act”,<sup>52</sup> also calls the attention to the fact that the implications of this premise would be that our interpretations are, and will always be, incomplete. Total objectivity is an illusion. However, this does not imply that we should accept a complete relativism, or that there are no advances in archaeological knowledge. Semiotics is an excellent methodological tool, and should be incorporated to the studies of material culture in general, regarding pure functional or symbolic aspects of objects and structures. As pointed out by Gervereau, “an explanation of the image can never express entirely all that an object contains. The only equivalent to the image is always the very own image itself. Aware of this fundamental modesty, we should be prepared to fight vigorously against imperfection”.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Viveiros de Castro, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>52</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>53</sup> GERVEREAU, Laurent. *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 10.

<sup>50</sup> Golte, *Op. cit.* (2004 e 2006).

<sup>51</sup> Viveiros de Castro, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>52</sup> PREUCEL, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>53</sup> GERVEREAU, Laurent. *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004, p.10.





1



1 Representação de “guerreiro mochica”.  
Peça pertencente ao acervo do Museu  
Arqueológico Rafael Larco Herrera.  
Fotografia da autora.

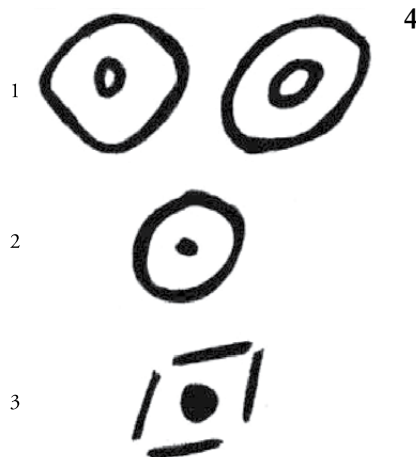
2 Ilustração da autora a partir do artefato  
apresentado na Figura 1.

3 Detalhe de sememas sobre o corpo do  
guerreiro apresentado nas Figuras 1 e 2.  
Ilustração da autora.

4 Representação gráfica de sememas  
referentes a padrões de pelagem vistos nos  
jaguars, encontradas em peças mochicas.  
(1- padrões representados conforme  
encontrados na peça ML003778; 2- padrão  
representado conforme encontrado na  
peça ML001175, pertencente ao acervo  
do Museu Larco. 3- padrão representado  
conforme encontrado na peça MAE  
3562, pertencente ao acervo do Museu  
de Arqueologia e Etnologia da USP).  
Ilustração da autora.



3



4

