

Formas da memória nos *queros* andinos

Alfredo Cordiviola

Alfredo Cordiviola

Professor titular do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pesquisador 1D do CNPq. Doutor em Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela University of Nottingham, Reino Unido (1998). Seus últimos livros publicados foram *O império dos antagonismos. Escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola* (2010) e *Espectros da geografia colonial. Uma topologia da ocidentalização da América* (2014).

Contato: alfredo.cordiviola@gmail.com

Recebido em: 28 de dezembro de 2016

Aceito em: 24 de abril de 2017

PALAVRAS-CHAVE: *queros*;
memória; época colonial.

Resumo: Os *queros* eram utilizados para beber *chicha* e formalizar pactos em cerimônias rituais pelas elites indígenas andinas na época colonial. *Queros* haviam sido fabricados durante séculos, muito antes que os incas dominassem a região, e continuaram sendo feitos depois de estabelecidas a dominação espanhola e a evangelização compulsória. Nos tempos do Tahuantinsuyo, a superfície dos *queros* estava coberta de incisões e formas geométricas; no vice-reino do Peru adquiriram profusas imagens figurativas. Neste trabalho, analisamos a evolução dessas formas e os diversos modos em que esses vasos cerimoniais eram utilizados para evocar os passados andinos.

KEYWORDS: *queros*; memory;
colonial times

Abstract: In colonial times, *queros* were used to drink *chicha* and to formalize pacts in ritual ceremonies by the indigenous Andean elites. They had been manufactured for centuries, long before the Incas dominated the region, and continued to be made after Spanish domination and compulsory evangelization had been established. During the Inca empire, the surface of the *queros* was covered just with incisions and geometric forms; in the viceroyalty of Peru they were covered instead with figurative images. In this work we analyze the evolution of these forms and the different ways in which these ceremonial vessels were used to evoke the Andean pasts.

As conhecidas genealogias dos Incas, em que são representadas em sucessão às efígies dos antigos governantes do Tahuantinsuyu, são um claro exemplo de registro histórico que opera como memento e resguardo do conhecimento dos fatos passados. Representadas especialmente no século XVIII, as genealogias fornecem assim um modo de interpretação visual do devir andino, facilmente compreensível e articulado por uma lógica temporal clara e manifesta. Para os públicos mais diversos (europeus, funcionários imperiais, curacas, etc), as linhas sucessórias ofereciam um resumo ilustrativo que podia adquirir múltiplos e díspares usos, de ornamentar uma sala a referir o pertencimento a uma linhagem ilustre. Mas no Peru colonial, além deste tipo de pinturas, ou de esculturas ou gravuras, havia outras formas de conservar e rememorar o passado que não eram tão acessíveis, nem se adequavam tão imediatamente aos parâmetros estéticos e interpretativos vigentes no Ocidente desde a Renascença. Uma dessas formas eram os *quipus*, com seus fios, suas cores e seus nós. Ancoradas em práticas comunitárias, baseadas em pressupostos, saberes e interações próprios das tradições andinas, podiam ser, portanto, ilegíveis, ou até invisíveis, para aqueles que não pertenciam a elas ou não dominavam as suas lógicas de representação.

Outra dessas formas eram os *queros* (grafados também como *qeros*, *qqueros* ou *keros*), os vasos rituais de antiga presença nas culturas pré-hispânicas dos Andes. Feitos de barro, cerâmica, prata, madeira, ouro, os vasos foram utilizados durante séculos, de Tihuanaco até a costa norte do Peru, antes de serem adotados pelos incas como instrumentos cerimoniais. Utilizados

em pares, de acordo com o princípio de dualidade que rege a cosmovisão andina, serviam como oferendas valiosas, expressão de reciprocidade e vias de ratificação de alianças e acordos.

Eram objetos materiais que permitiam a circulação da bebida sagrada e objetos simbólicos que manifestavam e afiançavam as continuidades históricas e a coesão entre as partes envolvidas, além de intervir também nos ritos funerários e nas festividades agrícolas. De uso extensivo em todo o império, podiam ser elaborados em cerâmica, pedra ou metal (neste caso, quando feitos em ouro ou prata, eram destinados para a nobreza e conhecidos como *aquillas*) embora a maior parte dos *queros* incas fosse de madeira. Estavam revestidos com incisões geométricas que evocavam rombos, quadrados, retângulos, traços contínuos e quebrados. As geometrias revelavam as sínteses de toda figuração, que prorrompia em gesticulações e entendimentos coletivos através da combinação rítmica e sucessiva das linhas. Essas figuras geométricas também se manifestavam nos *tocapus*, formas visuais de origem pré-incaica compostas por listras em repetições seriadas, tecidas em indumentária e tapizes ou pintadas e esculpidas em monumentos e objetos. Elaborados principalmente na região de Cusco pelos *queroamayocs*, os especialistas no manejo das madeiras e dos símbolos, alguns vasos cerimoniais incas apresentavam silhuetas de animais gravadas na sua superfície, mas em geral, evitavam a figuração, enfatizando a representação daquilo que, em termos ocidentais, poderia ser considerado como abstrações.



Figura 1. Quero inca.
Fonte: Museo de Arte de Lima.

Longe de perder significação ou de cair no esquecimento a partir da dominação espanhola, os *queros*, como os *tocapus*, continuaram sendo elaborados e desenhados até a independência. Em um estudo precursor publicado nos anos sessenta, John H. Rowe propôs uma classificação cronológica da produção de *queros*, baseada nos aspectos técnicos e nos motivos que caracterizariam cada etapa. De acordo com essa classificação, ao longo do tempo os *queros* passam de ter superfícies planas, sem muitos detalhes, a apresentar incisões e desenhos geométricos; posteriormente essas incisões são cobertas com pigmentos coloridos até o surgimento dos

vasos pintados, com superfícies completamente policromas e, às vezes, com incrustações. Essa evolução se estende da época inca até o período colonial tardio, em quatro etapas que Rowe denomina “Inca” (pré-hispânico), “*Transitional Style*” (por volta dos 1530), “*Formal Style*” (das últimas décadas do XVI até os 1630) e “*Free Style*” (dos 1630 até as primeiras décadas do século XIX) (Rowe, 1964). Por sua parte, Teresa Gisbert estabelece uma classificação ligeiramente diferente, que compreende também quatro etapas: “geométrico-inciso”, “virreinal arcaico”, “virreinal tardio” e “republicano” (Gisbert, 2012, 92). Certamente, estas etapas assinalam antes de tudo prevalências e não devem ser entendidas como capítulos fechados em si, mas como fluxo de mudanças, superposições e acréscimos. Nesses fluxos, talvez uma das alterações mais significativas tenha acontecido nos anos iniciais da conquista, como aponta Rowe ao estudar um par de *queros* achados em 1934 em um túmulo de Ollantaytambo.

Os *queros* tinham sido elaborados provavelmente na década de 1530. Nesse momento, Manco Inca, após haver sitiado Cusco sem poder reconquistar a cidade, havia transformado Ollantaytambo em fortaleza e centro de operações, que depois teria de abandonar para se refugiar finalmente em Vilcabamba. Os *queros* encontrados ali, hoje no Museo Inka em Cusco, apresentam pequenas figuras de jaguar avermelhadas, com marcas pretas e contornos amarelos. São os únicos *queros* de procedência inca pintados, característica que se transformaria em norma no período colonial. A figura do jaguar está gravada na madeira e a cavidade é preenchida pelos pigmentos. Esta forma de representação, verdadeiramente transicional,

é diferente tanto dos modos incas quanto dos modos coloniais, mas já preanuncia um cultivo da imagem pictórica que poderia ser entendido como uma réplica liminar (não como uma cópia: como uma resposta) perante as formas visuais que a incipiente ocidentalização já disseminava pela região. Como afirma Thomas Cummins, “*the Ollantaytambo queros suggest the beginning of a slippage among Inca modes of visual expression, media, and genres – a slippage that probably was instigated by the appearance of the Spaniards, their military power, and their images*” (Cummins, 2002, 127).

A policromia será assim uma marca distintiva dos *queros* no período colonial e o vetor principal na passagem das formas predominantemente abstratas à preponderância das imagens pictóricas. A presença destas imagens altera também as configurações semióticas dos *queros*, cujas superfícies passam em geral a estar constituídas por três partes bem diferenciadas: a inferior, decorada com motivos florais; a superior, onde aparecem as imagens principais, e a central, revestida com tocapus (Timberlake, 2008). Outros, no entanto, estavam compostos por duas partes ou continuavam sendo uniformemente geométricos. Podiam variar de tamanho, embora, por sua função, nunca eram tão grandes que não pudessem ser tomados com as mãos. A maioria tinha uma estrutura cônica, com os lados côncavos, mas havia também outros com figuras esculpidas nas bordas ou com formatos de cabeças humanas ou de animais. Todas essas diversidades obedeciam aos usos e destinos que eram atribuídos aos vasos e adquiriam significados conforme as circunstâncias particulares em que estes fossem empregados.



Figura 2. Par de *queros* coloniais, com suas três zonas diferenciadas. Séculos XVI/XVII.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art, New York.

As figuras coloridas que aparecem na superfície dos *queros* não devem ser vistas, portanto, como mero elemento ornamental, nem apenas como mais uma prova de uma irreversível colonização do imaginário andino. Pelo contrário, a incorporação da pictografia possibilita a condensação de uma grande gama de figurações que preservavam e difundiam memórias dos passados. Memórias de caráter mítico e histórico que continuavam circulando (como antes, embora codificadas de outro modo) nos contextos comunitários através dos seus usos cotidianos e cerimoniais. Essas imagens, entretanto, não se limitavam a representar, ou seja, não eram simplesmente “imagens”, nem estavam meramente “no lugar dos” acontecimentos

passados, mas se constituíam também como ativos agentes transmissores através dos quais a história se tornava imediata e presente.

A presença dessas figuras nos *queros*, como o progressivo cultivo do retrato para evocar as genealogias dos Incas, significa uma apropriação das lógicas visuais ocidentais, mas também, segundo conjectura Carolyn Dean, poderia ser vista como uma consequência da guerra contra as idolatrias promovida pelas autoridades. Nas tradições andinas, as múmias dos antepassados conservavam a atualidade da história (sem necessidade de “representar” a história, já que representação implica ausência). A destruição desses restos venerados, entendidos e condenados como ídolos pagãos, poderia haver levado a investir a imagem pictórica com as atribuições antes reservadas para as múmias. O retrato, então, não seria apenas um retrato, tal como entendido na arte ocidental. A figura seria assim, como eram as múmias, passado transubstanciado, e não apenas um instrumento de evocação, como na imaginária ocidental. Como afirma Dean sobre a divergente percepção dos retratos dos Incas conforme as tradições europeias e andinas,

Representation produces presence through substitution, while embodiment creates presence through transubstantiation. One viewer treats the painting like the absent ruler while the other viewer understands the painting to host the essence of the absent ruler and so be the ruler. (...) Thus, we must wonder whether it is possible – even likely- that the Inka understood portraiture as a new means of presentation, of keeping their own royal ancestors around and

physically present, not as substitutes or evocations of their absent ancestors, but as embodiments of them (Dean, 2014, 309).

Não seria impróprio supor, entretanto, que os retratos e as figuras dos *queros* tenham sido invocados como entidades corporizadas e **também** como representações, numa gradação impossível de determinar, que os *queros* tornavam ainda mais incerta e complexa, dados seus usos e circulação em contextos fortemente ritualizados¹. De toda forma, não surpreende que os *queros* tenham sido vistos com suspeição pelas autoridades civis e eclesiásticas da colônia. Mesmo sem ter como captar todas as possíveis presenças contidas nos traços, mesmo sem compreender como esses objetos de madeira podiam ativar reminiscências e promover articulações no tecido social indígena, sabiam que nos *queros* confluíam as evocações de tempos e convicções díspares, que se tornavam claras e distintas à medida que os vasos se esvaziavam, circulando. Os *queros* eram vistos como perigosos não somente pelo conteúdo que traficavam – a chicha da perdição e dos desvios – mas por sua forma, por suas cores e, enfim, por sua existência. Quando o extirpador de idolatrias Cristóbal de Albornoz – “santo hombre” e “brabo jues”, segundo a definição do seu companheiro de investigações, Guaman Poma de Ayala – faz o exaustivo levantamento de cada uma das “guacas” em que sobreviviam ocultas as velhas crenças, não deixa de alertar sobre a nociva condição dos “basos antiguos”. Perseguidor dos insurrectos

1 A modo de hipótese, poderíamos supor que os retratos tendem cada vez mais à representação, como parece estar claro na série elaborada no século XVIII que hoje se encontra no Brooklyn Museum. Não necessariamente isso se aplica às policromias presentes nos *queros*.

dançantes do *Taki Onqo*, visitador implacável em procura de desarraigar as apostasias que se multiplicavam pelas províncias, braço executor das políticas alentadas pelos Concílios Limenses, Albornoz escreve um meticuloso informe, para que se possa reconhecer primeiro, e aniquilar depois, toda manifestação dos cultos antigos. *Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas* (1584) ensina a detectar idolatrias e faz uma listagem dos locais e dos elementos em que pudessem estar ocultas as superstições. Por exemplo, nos *queros*:

Asimismo a(se) de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que no hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa en todas las fiestas que hacen todo lo antiguo y para eso los tienen (Albornoz, 1989, 172).

Albornoz sabia que os vasos, os tocapus e figuras que portavam, não eram exemplos de artes decorativas nem simples amostras da engenhosidade indígena. Os *queros* eram muito mais do que isso, algo que parecia estar além da interpretação ou além da interpretação certa. Mesmo depois de tanto tempo e de tantos aconteceres, guardavam muitos segredos e, por isso, eram também emblemas de uma diferença que devia ser apagada e esquecida. É o que revela a Ordenança emitida pelo vice-rei Toledo:

(...) y por quanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber de palo y de plata, y en las puertas de sus casas (...) ordeno y mando que los que hallaréis los hagáis traer (Gisbert, 2012, 90).

Essa ordem seria dada várias vezes nos séculos seguintes por outros predicadores e burocratas imperiais, até chegar às proibições de todo vestígio de cultura inca decretadas em 1781, após a aniquilação das grandes sublevações lideradas por José Gabriel Condorcanqui. Os *queros*, porém, continuaram sendo fabricados e utilizados, antes e depois dos levantamentos indígenas da era bourbônica.

Como as geometrias dos tecidos andinos e as repetições seriais dos *tocapus*, os *queros* permanecem na vida cotidiana e nos imaginários coloniais como elemento de um sistema comunicativo baseado em convenções e saberes implícitos e em pressupostos filosóficos e metafísicos que evadiam (e negociavam com) as imposições estabelecidas pela ocidentalização. O uso dos *queros* está inserido no marco das práticas sociais atreladas às ferramentas cognitivas e às percepções andinas que informam sobre as formas do universo, as dimensões temporais e as categorias espaciais. Evidentemente, essas ferramentas e essas percepções não eram nem podiam ser as mesmas que imperavam antes da conquista e constituíam formas atualizadas de lidar com as demandas particulares de cada momento histórico. Os *queros* são, de fato, um dos elementos que permitem apreciar como se manifestam, na época colonial, as continuidades e as rupturas em relação aos tempos pré-hispânicos. Os vasos de madeira mantêm o formato dos tempos incas, evocam traços e desenhos de culturas anteriores (Tihuanaco, Wari), utilizam técnicas antes ausentes (pintura nas inserções e superfícies policromas), impõem modos de representação extraídos da arte ocidental (imagens pictóricas) e adotam convenções transculturais (as

três partes com ilustrações miméticas e os tocapus na banda central). Todas essas características evidenciam que os *queros* continuaram sendo objetos práticos e simbólicos relevantes e atuais para as sociedades andinas e não um tributo nostálgico às formas perdidas do passado.

George Kubler, ao estudar em 1961 a persistência e a extinção das tradições culturais pré-colombianas no período colonial, menciona os vasos como exemplo de “explante”. Seguindo a metáfora do órgão ou tecido que foi retirado do seu corpo original, mas, em vez de morrer, permanece vivo e se desenvolve no seio de um contexto diverso e posterior, Kubler resgata os *queros*, juntamente com a *Nueva corónica* de Guaman, como as duas grandes fontes documentais pictóricas do passado andino. Contrariamente a um transplante, em que um elemento isolado é inserido na matriz colonial (por exemplo, no México, a obsidiana no centro de uma cruz, como símbolo mexicana da energia vital) os “explantes” continuam evoluindo e adquirindo novos sentidos, insertos, como os *queros*, nas dinâmicas da interação colonial. Como afirma Kubler,

Though colonial conventions of representation are predominant, the subject matter is indigenous, so that the class as a whole, of which the manufacture endured far into the nineteenth century, can be regarded as an explanted survival of native themes in colonial forms (Kubler, 1964, 27).

As imagens pictóricas são as provas mais evidentes desta transformação, quando, a partir das últimas décadas do século XVI, as linhas retas e os motivos geométricos cedem lugar às cenas coloridas imbuídas dos poderes

descritivos das tradições europeias. Essa apropriação não é produto de uma cópia, nem da aplicação oportuna de certas propriedades formais recebidas, nem de uma súbita mudança nas preferências estéticas andinas. Entre o puma dos *queros* de Ollantaytambo e os elaborados panoramas narrativos que recobrem os vasos dos Setecentos, o que se revela são os modos históricos de compreender as lógicas da representação imagética e as estratégias de intervenção ativa que pautam e atravessam essa compreensão. Evidentemente, esses processos se dão sob (e não por fora das) imposições do regime colonial e supõem uma aceitação (antes do que uma transgressão) das convenções instauradas pelas perspectivas e verossimilhança europeias. Os *queros* não estavam à margem desse “mundo al revés” que Guaman denunciava no Peru; pelo contrário, são produtos desse mundo, estão inseridos integralmente na história colonial andina, e é justamente através dessa inserção que elaboram suas representações do passado e suas evocações memorialísticas. É justamente por causa dessa capacidade de rememoração que eram considerados perigosos. Como nas texturas das túnicas (os *unkus*) e nos rituais festivos que aludiam a batalhas de outrora, nos *queros* a história se manifestava. É o que Albornoz alertava, ao condenar os “*basos antiguos*”: “*porque se les representa en todas las fiestas que hacen todo lo antiguo y para eso los tienen*”.

“*Se les representa todo lo antiguo*”, escreve Albornoz na primeira metade dos 1580. Era o momento em que os *queros* pintados com imagens figurativas já tinham começado a se multiplicar pelos Andes. Cummins (2002, 137) observa que no *Vocabulario de la lengua general del Peru* publicado por

Frei Domingo de Santo Tomás em 1560 não aparecem os *queros* pintados, enquanto que em 1608 constam várias referências a eles no *Vocabulário de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qqichua o del Inca*, reunido por Frei Diego González Holguín.² Da mesma forma, há numerosas alusões aos *queros* pintados na *Nueva Corónica*, enquanto que o Inca Garcilaso, que partira do Cusco em 1561, não os menciona nos *Comentários Reales*. Albornoz desconfiava da geometria e das imagens, porque através delas se ativavam as memórias, as narrativas orais, os gestos e símbolos passados, que se patenteavam no presente de cada circunstância e de cada celebração. As herméticas geometrias e as legíveis imagens estabeleciam diálogos que diferiam de acordo com os eventuais interlocutores e de acordo com o modo em que se relacionassem com outros elementos presentes. Que poder emanava dos *queros*? Como eram interpretados? Que tipo de passado era revelado nas suas incisões e figuras? Como operava essa revelação? Que utilidade teriam essas lembranças? Que consequências poderiam chegar a ter? Se estas perguntas tivessem apenas uma resposta, se pudessem ser respondidas da mesma forma em cada província, em cada convívio e em cada cerimônia, provavelmente nem Albornoz nem o vice-rei Toledo teriam visto nos *queros* uma ameaça para a cristianização e a ordem imperial.

2 Holguín (1952, 204) lista os seguintes significados:

Quero. Vaso de madera.

Titinchascca qqero, o *titibuan morochascca*. Vaso tachonado con plomo.

Quero cuscusca, o *lлимпisca*, o *quero quescascca*. Pintado de colores.

Chumpi quero. Pintado, o acintas, o a vetas travesadas.

Lлимпisca quero. Vaso teñido todo de colores.

Talvez o modo mais elementar de começar a responder essas perguntas consista em observar as imagens que recobrem as partes superiores de alguns *queros* coloniais. Como já foi dito, há muitos exemplos que obedecem a um padrão tripartido, conforme o qual, acima das flores do campo inferior e dos tocapus ou figuras geométricas que ocupavam o centro, o vaso se completava com uma barra coberta de imagens pintadas, que por toda sua circunferência se estendiam até as bordas. Outros estavam divididos em duas partes. Em todos os casos, as imagens pictóricas ocupavam a parte superior dos vasos. Em muitos casos incluíam um arco-íris, associado com a prosperidade, os bons augúrios e emblema da autoridade do Inca e seus descendentes. Nessa parte superior aparecem retratados alguns temas recorrentes, dos quais mais de uma dúzia já foram identificados (Flores Ochoa *et al.*, 1998). Os temas evocam os passados, mas também registram aspectos da época em que foram produzidos.

O mito de Manco Cápac e Mama Ocllo, enviados divinos que surgem das águas do lago Titicaca e se dirigem ao norte com a missão de fundar a que seria depois capital do Império e umbigo do mundo, aparece em *queros* conservados em Berlim, Arequipa e em Cusco. Presente nas páginas dos cronistas, o mito era a versão oficial que explicara a origem dos incas e a legitimação do Tahuantinsuyu; os dois personagens aparecem navegando nas embarcações de totora que ainda são usadas na região; emissários da divindade e da fertilidade, avançam amparados pelas imagens masculina e feminina do sol e do milho.

Outra mitologia representada nos *queros* alude à remota invasão dos chancas, inimigos nômades da puna que teriam sitiado o vale de Cusco no reinado de Viracocha e que foram vencidos quando o defensor da cidade, Pachacuti, transformou as pedras em soldados que conseguiram repelir os invasores. Os *queros* exibem guerreiros em atitude de combate, rodeados por aves (o condor e o colibri) que identificam cada uma das partes em conflito. Outros guerreiros, triunfantes, portam as cabeças decapitadas dos chancas, enquanto uma lhama, que representa os pastores vencidos, é sacrificada. A vitória militar propicia as grandes transformações que seriam operadas por Pachacuti, considerado o fundador do Império.

Cenas de batalha são frequentes nos *queros*, associadas com as campanhas bélicas de ocupação da região das florestas, o Antisuyo. O território dos *antis*, com seus limites incertos e todas suas riquezas, nunca anexado por completo ao império, foi objeto de sucessivas expedições enviadas de Cusco, como a levada a cabo nas últimas décadas do século XV. Nos *queros* aparecem os *antis* cobertos com peles de jaguar, com seus rostos pintados, cabelos compridos, arcos e flechas, rodeados de pássaros, macacos e densa vegetação. Contrastam com os incas, com seus cabelos curtos e insígnias de guerra e escudos de madeira, atribuídos como indícios de uma civilização mais avançada. Em alguns casos, *queros* ilustrados com confrontos entre incas e *antis* tinham as formas peculiares de uma cabeça humana ou de um jaguar. Cabeças decapitadas e jaguares vencidos se transformavam em vasos rituais, que confirmavam a superioridade inca e restauravam o equilíbrio no império. Ferozes e bárbaros, os *antis* pertenciam a um

ecossistema muito diferente, de características quase opostas (e, portanto, também complementares) das que definiam as zonas altas. Eram as terras da fertilidade e das chuvas, mas também dos perigos e da morte.

Os queros registram esse fascínio e esse temor que a região provocava no imaginário inca. Evocam fatos acontecidos (mas não um fato em particular, que possa ser datado), mas também, como Cummins indica, aludem a batalhas rituais que se celebravam periodicamente para favorecer as colheitas, revalidar a ordem comunitária e propiciar a iniciação dos jovens guerreiros (Cummins, 2002, 250). Essas batalhas rituais continuaram sendo praticadas na colônia, e representadas nos queros coloniais que eram provavelmente utilizados nessas cerimônias. A história não era, então, apenas uma imagem, nem uma representação apenas visual de fatos pretéritos; a história era uma recomposição, dentro da qual a imagem pictórica era um dos tantos elementos significantes que se encaixavam nas lógicas rituais do tempo presente. Assim, informações históricas e políticas, memórias coletivas, comportamentos e funções sociais herdados se condensavam nas polissêmicas superfícies dos queros, que por sua vez projetavam, através dos seus usos e intercâmbios, outras transações simbólicas que adquiriam inteligibilidade em contextos rituais, tanto sagrados quanto seculares. As evocações do passado permitiam marcar posicionamentos, formular aspirações, intervir no espaço e no tempo através de gestos, oralidades, convenções e imagens em que estavam entrelaçadas as tradições andinas e as europeias –reinventadas e continuadas sob o horizonte imperativo da ocidentalização.

Isso se aplica também aos *queros* que ofereciam registros das atividades produtivas das sociedades andinas, tanto as existentes antes da conquista quanto as introduzidas na época colonial. O cultivo de milho, batata, pimenta, tunas; a criação de lhamas e alpacas e as cenas de caça que evidenciavam práticas pré-hispânicas são incorporadas aos *queros*, da mesma forma que são representadas atividades decorrentes da economia rural e da vida urbana coloniais, como a marcação de gado, o transporte da coca, as tarefas dos tropeiros, os bailes e as touradas (Flores Ochoa *et al.*, 1998, 191-255). Por outro lado, os *queros* encontram formas de mentar o tempo que não se restringem a este tipo de registro mais “realista” e que não remetem diretamente a episódios mitificados da história dos incas. É o que acontece nos vasos que apresentam animais mitológicos extraídos do repertório iconográfico renascentista, adaptados conforme as percepções e entendimentos locais.

Esses *queros* ilustrados com sereias, centauros e dragões revelam certo afã decorativo, certo cosmopolitismo periférico que replica temas validados por uma longa e profusa imaginação europeia. Também é evidente, no entanto, que nessa leitura das fantasias greco-romanas, medievais, renascentistas e barrocas há um trabalho que não se limita a ser mera imitação, porque incorpora elementos e formas devedoras das tradições andinas. Os bestiários, as fontes literárias e as gravuras que circulavam entre as elites letradas e os artistas indígenas são assim “lidos” a partir de perspectivas e materialidades que interpretam e reinterpretem não apenas as mitologias vindas do outro lado do oceano, mas também as próprias. Para citar um

exemplo, um *quero* do século XVIII, hoje no Museo Municipal de La Paz, exhibe dois centauros e duas sereias. Em faces opostas, os centauros são vistos de perfil, com seus corpos de cavalo, seus torsos nus e uma saia solta como a dos soldados romanos. Armados com arco, apontam suas flechas para o céu; suas figuras, acompanhadas por flores e plantas de pimenta, estão demarcadas por um arco-íris que surge da boca de um felino, forma muito comum utilizada para delimitar as cenas da parte superior dos queros. Nas outras faces restantes, duas sereias de dupla cauda, também enquadradas pelo mesmo arco-íris que percorre a superfície, pelas flores e as pimentas, são contempladas por um pássaro, enquanto seguram na sua mão charangos, que ainda não emitem nenhuma nota.

Que tipo de música executariam esses instrumentos? Contra que tipo de inimigo estavam lutando esses centauros? Sereias costumam aparecer nas fachadas das igrejas coloniais andinas, em La Paz, Potosí, Arequipa e Puno, entre outras. Também estão presentes em retábulos, pinturas e prataria e no “*Mapa mundi del Reino de las Indias*” que Guamán Poma de Ayala inclui na sua *Nueva corónica*. Carregam charangos, penas, flores. Teresa Gisbert e outros especialistas têm estudado os modos em que essas representações estavam associadas às lendas do Quesintuu e Umantuu, os seres aquáticos do lago Titicaca, “*dos hermanas con quien pecó Tunupa, según se cuenta em las fábulas de los indios*”, como informa o jesuíta Ludovico Bertonio em 1612 no *Vocabulario de la lengua aymara* (Revilla Orias, 2012). Tunupa, emissário do fogo celestial, antiga divindade do Qollasuyo, era lembrado como um velho, de pele branca, coberto com uma túnica, que, vindo de

longe, anunciava uma nova ordem para o mundo. Visto como intruso, foi jogado no lago pelos habitantes da região. Como fariam os jesuítas no Brasil, essa aparição seria associada por jesuítas e agostinhos que evangelizavam na área com a figura de Santo Tomás, o pregador que teria cumprido o mandato de evangelizar os povos nos confins da terra. Antes de Bertonio, o mito era mencionado nas páginas dos cronistas do século anterior como Cieza de León, Betanzos, Sarmiento de Gamboa e José de Acosta. Por outro lado, como Bertonio adverte, Tunupa também era considerado embustreiro e, nessa condição, como o pecador que teve seus encontros nas águas do lago com duas entidades femininas. Sua figura também está vinculada com a de Equeco, outra entidade do lago, o lugar da criação onde se articulam, como afirma Medinacelli, “*metáforas poderosas como la del dios del fuego unido sexualmente con dos seres míticos acuáticos, que implican además la idea de placer y juego*” (Medinacelli, 2012, 159). Ecos de Tihuanaco, dos Urus, dos Aimarás e do Incário se entrelaçam na história do deus do fogo que transita pelo lago habitado por mulheres-peixe, sobre a qual se imprime a mediterrânea figura das sereias ocidentais.

Não é este um caso isolado. Muitas sereias cantam suas sedutoras e enigmáticas músicas nas madeiras e pedras andinas. Uma trama de reminiscências semelhante envolve as aparições dos dragões, associados com os mitos da serpente Amaru, a temível criatura do Antisuyo que emite fogo e tem cabeça de felino. Imagem que retorna nos *queros*, os dragões são figuras centrais no cofre de madeira policroma do século XVIII, que se encontra no Museo Casa de Murillo em La Paz. São três, acompanham ao

Inca e a um cacique que vestem *unkus* adornados com tocapus; ameaçados soldados espanhóis tentam se defender, espreitados também por serpentes, pássaros e árvores da floresta. O cofre poderia aludir ao sonho do retorno messiânico dos incas, representado através da ação fulminante de estranhas criaturas de fusão, procedentes das mitologias europeias e andinas, mas já definitivamente transfiguradas nas instâncias da imaginação colonial.

Incas que assumem a postura dos arcanjos das telas coloniais, princesas incas representadas no estilo de Tihuanaco, Incas decapitando Antis, dragões-serpente em batalha, sereias com charango são amostras das alquimias visuais e temporais realizadas nas superfícies dos *queros*. São também evidências e resultados de complexas operações criativas que transcendem toda intenção meramente decorativa. Operações que derivam de observações enviesadas, analogias parciais, firmes persistências e traduções impossíveis; que conservam transformando, pois não estão restritas a copiar os prestigiosos motivos importados, nem somente a camuflar deidades antigas sob as formas aceitas ou reconhecíveis pelos poderes dominantes.

Os *queros*, como as pinturas em que curacas com atributos de poder inca são representados como herdeiros naturais da nobreza andina, fazem parte de uma “guerra iconográfica” que postula a recuperação das tradições passadas como um modo de legitimar o lugar das elites indígenas na sociedade colonial. Nesse aspecto, suas formas de representação seriam significativas para os indianismos dos séculos XIX e XX, que se inspiram nesse imaginário da nobreza andina colonial, antes do que nas tradições pré-

hispânicas, para discutir o lugar do indígena na modernidade (Stastny, 1990). Os *queros*, porém, não são somente uma ferramenta militante em prol da reafirmação de direitos simbólicos e políticos adquiridos ou por adquirir. Altamente evocativos e ubíquos, despertam reminiscências e refazem narrativas ouvidas e imaginadas. Veiculam saberes e gestos antigos e presentes, partilhados e presentidos, cifrados e indecifráveis. São encruzilhadas de assimilações e disseminações de memórias em fragmentos, que, entre invenções e extravios, retornam para manifestar uma história sempre presente, sempre perdida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albornoz, Cristóbal. “Instrucción para describir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas”. In: Molina, Cristóbal de; Albornoz Cristóbal. *Fábulas y mitos de los incas*. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989.
- Cummins, Thomas. *Toast with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Dean, Carolyn. “Reviewing representation: the subject-object in pre-hispanic and colonial inka visual culture”. In: *Colonial Latin American Review*, v. 3, n. 3, 2014, 298-319.
- Flores Ochoa, Jorge; Kuon Arce, Elizabeth; Samanez Argumedo, Roberto. *Qeros. Arte Inka em vasos cerimoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998.
- Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. 3. ed. La Paz: Plural Editores, 2012.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Edición y Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1952.

- Kubler, George. "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art". In: Lothrop, Samuel *et al.* Second printing. *Essays in Pre-Columbian art and archeology*. Cambridge: Harvard University Press, 1964, 14-34.
- Medinacelli G., Ximena. "Bertonio y el mito de Tunupa". In: *Revista Ciencia y Cultura*, 28, La Paz, junio 2012, 133-151.
- Revilla Orias, Paola. "Quesintuu e Umantuu: Sirenas y memoria andina". In: *Runa*, XXIII, 2, 2012, 133-155.
- Rowe, John Howland. "The chronology of Inca wooden cups". In: Lothrop, Samuel *et al.* *Essays in Pre-Columbian art and archeology*. Second printing. Cambridge: Harvard University Press, 1964, 317-341.
- Stastny, Francisco. "El arte de la nobleza inca y la identidad andina". In: Lavin, Irving (ed.). *World art. Themes of unity in diversity. Acts of the XXVI the International Congress of the History of Art*. Penn State University Press, 3, 1990, 731-738.
- Timberlake, Marie. "Tocapu in a Colonial Frame: Andean Space and the Semiotics of Painted Colonial Tocapu". In: González Carvajal, Paola; Bray, Tamara (orgs.). *Lenguajes visuales de los Incas*. Oxford: Hadrian Books, 2008, 177-193.