

## AS IMAGENS QUIMÉRICAS NA SEMIOSFERA ANDINA: ENTRE A CONSTRUÇÃO DE SABERES E O TRÂNSITO DE MEMÓRIAS

Ana Carla Barros SOBREIRA

*Unicamp-IEL*

**Resumo:** Neste artigo, pretendo apresentar leituras sobre os espaços quiméricos que constituem uma Semiosfera tipicamente andina, observando como as mulheres *Urus* da Cordilheira dos Andes na América do Sul se colocam nesses espaços e como materializam estratégias de rememoração e reinvenção de suas próprias histórias e de seus ancestrais *Inkas*. A partir de conceitos como de as imagens quiméricas de Carlo Severi, dos estudos de memória e identidade de Joël Candau e Halbwachs e da textualidade têxtil em Denise Arnold proponho discussões acerca da presença dos corpos femininos para a construção de identidades e manutenção de memórias.

**Palavras-Chave:** Imagens quiméricas; Semiosfera andina; Tecidos andinos; Identidades; Memórias.

### CHIMERIC IMAGES IN THE ANDEAN SEMIOSPHERE: BETWEEN THE CONSTRUCTION OF KNOWLEDGE AND THE TRANSIT OF MEMORIES

**Abstract:** In this article, I intend to present readings about the chimerical spaces that constitute a typically Andean semiosphere, observing how *Urus* women from the Andes in South America place themselves in these spaces and how they materialize strategies of remembrance and reinvention of their own stories and that of their *Inka* ancestors. Based on concepts such as chimerical images by Carlo Severi, memory and identity studies by Joël Candau and Halbwachs and textile textuality by Denise Arnold, I propose discussions about the presence of female bodies for the construction of identities and maintenance of memories.

**Keywords:** Chimerical images; Andean semiosphere; Andean fabrics; Identities; Memoirs.

### IMÁGENES QUIMÉRICAS EN LA SEMIOSFERA ANDINA: ENTRE LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO Y EL TRÁNSITO DE LAS MEMORIAS

**Resumen:** En este artículo pretendo presentar lecturas sobre los espacios quiméricos que constituyen una semiosfera típicamente andina, observando cómo las mujeres *Urus* de los Andes sudamericanos se ubican en estos espacios y cómo materializan estrategias de rememoración y reinvencción de sus propias historias y la de sus ancestros *Inkas*. A partir de conceptos como imágenes quiméricas de Carlo Severi, estudios de memoria e identidad de Joël Candau y Halbwachs y textualidad textil de Denise Arnold, propongo discusiones sobre la presencia de cuerpos femeninos para la construcción de identidades y mantenimiento de memorias.

**Palabras clave:** Imágenes quiméricas; Semiosfera andina; Tejidos andinos; Identidades; Memorias.

## 1 INTRODUÇÃO

Neste texto, a partir de minhas análises dos desenhos nos tecidos andinos feitos por mulheres na Cordilheira dos Andes na Bolívia, proponho a existência de uma Semiosfera tipicamente andina em que a textualidade têxtil exerce um papel fundamental na rememoração de histórias e na reinvenção de identidades. Trata-se de observar como as imagens quiméricas que se apresentam no contexto andino desafiam a percepção visual humana, uma percepção que é tanto social como culturalmente construída.

Partimos da premissa de que as imagens quiméricas representam um exemplo de uma construção subjetiva, em que diferentes elementos visuais são combinados para criar efeitos ilusórios. Severi (2007, pp. 69-70) é quem apresenta o conceito de quimera e segundo seus pressupostos pode ser definida "[...] como a associação em uma só imagem de traços heterogêneos provenientes de seres diferentes [...]", ou seja, essas imagens são construídas pela fusão de diferentes elementos visuais como cores, formas, texturas e criam assim efeitos visuais que necessitam de interpretações com base no conhecimento de mundo do leitor. E isso traz à tona a ideia de que para entender as imagens quiméricas expressas nos tecidos andinos feitos por mulheres, o leitor necessita dialogar com sua própria percepção influenciada por suas experiências individuais e coletivas.

Produzidas na região de Oruro e Potosí na Bolívia, as imagens quiméricas dos tecidos andinos se apresentam, quase sempre<sup>1</sup>, em sucessões e repetições em um infinito horizontal que sugere uma continuidade além dos limites do suporte e que Dawson (1975) e Müller (1990) classificaram como "janela ao infinito". Surge assim um jogo ilusório que transita entre o visível e o não-visível em uma linha repetitiva elicitando do leitor suas próprias interpretações.

No contexto andino, as imagens quiméricas podem ser observadas tanto nos tecidos geralmente feitos por mulheres como na arquitetura, nas cerâmicas, nas vestimentas, em rituais entre outros. Ou seja, a existência de um contexto cultural em que as semioses são construídas, intercambiadas e interpretadas deixam a mostra uma semiosfera como proposta por Lotman (1996).

---

<sup>1</sup> A este propósito algumas imagens isoladas podem ser observadas, embora mantenham relações com outras imagens.

Lotman (1996) argumenta que a semiosfera é uma esfera dinâmica composta por diferentes sistemas semióticos, como a linguagem, a arquitetura, a música, os gestos, os símbolos visuais que interagem constantemente, trocando sinais e construindo semioses. No contexto da semiosfera, os processos comunicativos estão inseridos, são influenciados e influenciam as estruturas sociais, históricas e culturais.

Vale ressaltar aqui também a capacidade mnemônica das imagens quiméricas que buscam a manutenção das identidades e memórias das comunidades andinas como também coloca os processos de transformação no centro de suas preocupações. Ou seja, o grafismo transita constantemente através de uma "porta de entrada" configurando caminhos para a construção de novas imagens todas em movimento.

Para a materialização da análise das imagens tomei como pressuposto teórico os estudos de Lagrou (2013) visando mostrar o jogo estilístico entre simetrias em que fica evidente que o olhar não consegue se fixar sobre uma única figura delineada por um fundo, mas oscila entre a possibilidade de perceber uma imagem em simultaneidade com outra. Essas figuras produzem um efeito kinestésico que captura o olhar do observador. Observei assim baseado em Lagrou (2013. p. 69) os seguintes princípios para compor a análise:

1. Simetria: *os dualismos e as relações entre as imagens;*
2. Englobado/englobante: a produção de profundidade no espaço perceptivo;
3. Suporte/grafismo: a relação dinâmica entre o suporte tridimensional e o desenho *no tecido;*
4. Abstração/figuração: uma relação sutil de transformação entre uma relação entre linhas[...]
5. Percepção imaginativa e imaginação perceptiva: ilustrada pela sistemática interrupção do desenho sugerindo sua continuação além do suporte [...] (grifo meu)

Dessa forma, este texto busca evidenciar também que o sistema complexo de desenhos (Gow, 1988) expressos nos tecidos apresentam uma certa "pele social" usando uma expressão de Levi-Strauss (1996), ou seja, a roupa *Inka* por exemplo, uma túnica com desenhos possui a capacidade de transformar e põe em ação perspectivas outras.

Os processos de transformação apresentados durante a construção dos tecidos, evidenciam a importância das técnicas usadas pelas mulheres e o papel de cada utensílio para a construção do novo ser. Esse ser, que carrega o espírito dos antepassados, se une ao grupo através dos diálogos que a mulher *tejedora* mantém com o tecido durante seu preparo. Dessa

forma, as imagens quiméricas e suas construções carregam, além de expressões de linguagem de uma cultura oral, todo um arcabouço de identidades e memórias dos povos dos Andes.

## 2 POR UMA SEMIOSFERA ANDINA...

Este artigo soará paradoxal apenas para aqueles que pensam as sociedades em termos de linguagem alfabética. Acreditando, porém, que o avanço dos estudos do letramento e o surgimento dos estudos acerca dos textos multimodais<sup>2</sup> tenham levantado questões outras acerca das relações variadas entre a escrita e os universos pictóricos, penso que podemos pensar em rever nossos olhares acerca dos signos gráficos marginalizados que fazem parte das sociedades de tradição oral.

O universo pictórico na sociedade dos *Urumuratus* (*os Urus*) que habitam o altiplano boliviano na Cordilheira dos Andes se manifesta em formas muito diversas: nas cerâmicas, em suas joias e nos tecidos que são objeto de minha pesquisa. Na imagem a seguir, apresento um casal *Urumuratu* na comunidade em que estou realizando minha pesquisa de doutoramento visando inserir o leitor deste artigo no contexto de minha investigação.

---

<sup>2</sup> Aqui vale destacar os trabalhos de Magda Soraes *in memoriam* precursores dos estudos do letramento no Brasil.



**Figura 2** – Casal *Urumuratu* da comunidade de Coriviri.  
Fonte: Freddy Calderon.<sup>3</sup>

Nosso problema de pesquisa assim se constituiu a partir da constatação de um universo pictórico nos Andes que nomeei de Semiosfera Andina acreditando que a existência paralela de um alfabeto não exclui a existência da oralidade e nem que nós, de formação hegemônica, estamos fora dela. "Mas o problema é saber o que diz essa pictoricidade, em que ela contribui para a transmissão de um saber e em que ela contribui para o grande discurso da oralidade (Calvet, 2011, p. 78)." Griaule (1951), por exemplo, ao estudar mais profundamente os grafismos *Dogons*, observou que no trânsito entre o signo pictórico e sua interpretação linguística, podia-se observar toda uma cosmogonia. "Essas relações particulares entre o pictórico e o discurso se encontram frequentemente nas sociedades de tradição oral" (Calvet, 2011, p. 85).

O grafismo assim faz parte de uma manifestação linguística que se apresenta pictoricamente e que fossiliza um saber ou uma crença expresso através da língua. A pictoricidade carrega em si memórias e contribuem para a formação das identidades. O grande questionamento que fazemos é se podemos considerar os grafismos dos tecidos andinos como imagens quiméricas. Isso porque sendo o grafismo dinâmico, e muitas vezes abstrato, poderia se

---

<sup>3</sup> A autorização de utilização da imagem foi gentilmente cedida pelo jornalista boliviano Freddy Calderón.

abrir para a percepção através de uma figuração virtual, ou seja, a construção de uma imagem mental que não é dada a ver no desenho que observamos, mas só pode ser traduzida em circunstâncias específicas e para quem está preparado para sua leitura. Existiria assim, talvez, uma forma de pensamento e uma forma de percepção que não conhecemos?

Vale observar aqui que se faz necessário traduzir o grafismo quando relacionado ao seu suporte, nesse caso específico os tecidos. Quer dizer, os tecidos andinos fazem parte de uma construção holística no Cosmos que está inserida em um contexto específico. O tecido se constitui por ser uma criatura que incorpora uma natureza viva, uma forma que se relaciona com a mulher que tece e implica a geração entre a mãe e sua cria. Muitos estudiosos tem se debruçado para observar essa animosidade dos tecidos como, por exemplo, Cereceda (1978), Desrosiers (1987), Arnold e Yapita (1998) entre outros.

Existe assim um diálogo entre a mulher *tejedora* que se vincula a corporalidade têxtil e isso constituiria a fala do tecido, que se dá a ouvir enquanto é construído. Desde seu nascimento até sua forma final pode-se observar que os grafismos acompanham as etapas de transformação do tecido como um corpo, um novo ser (*wawa*). Além disso, o canto das mulheres enquanto tecem chama o mundo animal para que participe do grupo humano como se fosse uma placenta que transforma os seres desde a concepção no tempo dos antepassados até a vivência nos dias atuais.

As mulheres *tejedoras* são as encarregadas de fazer nascer um novo ser na comunidade que vem desde o mundo dos mortos até novas fases de sorte e plenitude. No entanto, para entender esses processos de transformação, se faz necessário entender como são construídos as tramas e os grafismos e sua dinâmica genealógica. Ou seja, se faz necessário entender os processos de execução e os estilos utilizados pelas mulheres. Dessa forma,

A relação entre imagens, substâncias, fluidos e corpos é, portanto, altamente relacional e transformacional. Os grafismos aderem *aos seres* durante sua vida cotidiana como durante a experiência visionária, tornando *os corpos* transparentes e impermeáveis, e é desse modo que corpos também se tornam intercambiáveis. (Lagrou, 2013, p. 77) (grifo meu).

O fato de as mulheres tecerem e usarem suas técnicas de trançado na construção dos tecidos sugere que o desenho é um elemento constitutivo de transformação e que faz parte de uma especificidade corporal que vai desde indícios muito sutis até a construção figurativa completa. Podemos inferir que os grafismos dos tecidos transcendem a comunicação verbal e as

unidades mínimas de significação e expressam características globais mais amplas sobretudo quanto a personificação do tecido que traz em si o espírito de um ser ancestral, de outro corpo. Nesse processo, a mesma vitalidade da construção estética e criativa se foca na função de revitalizar os mortos para gerar a nova vida do próprio grupo. A partir desta perspectiva, postulamos que a construção original do têxtil andino está baseada não apenas na teoria, mas também na prática, e está inserida dentro de um contexto que denominei Semiosfera Andina.

Vale aqui retornar ao conceito de semiosfera proposto por Lotman (1996) pois segundo o autor cada cultura possui sua semiosfera própria que é influenciada por suas características históricas, políticas, sociais e econômicas. Acrescento a essa ideia as influências dos saberes culturais. Essa semiosfera se constitui através de um conjunto de signos que são compartilhados pelos membros da comunidade. Ela é a responsável pela produção de textos culturais, que são criados e (re)criados a partir de diferentes sistemas semióticos. Esses textos culturais se manifestam através das artes, esculturas, peças teatrais, cantos, rituais, gestos. As performances culturais são compartilhadas pela mesma comunidade e ocorre através das leituras dos signos sociais e culturais.

Se faz importante destacar que a ideia de semiosfera não é estática. Ela está em constante mudança, se recriando. À medida que uma cultura entra em contato com outra, ocorre uma troca de significados e uma influência mútua entre as semiosferas. Esse processo recebeu o nome de Hibridismo Cultural já estudado por Bhabha (1994) que sugere a importância das diferenças e da tradução cultural, ou seja,

Se a diversidade cultural é uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (Bhabha, 1994, p.34).

Nesse contexto, ao observar o contato entre sociedades distintas e obviamente seus saberes culturais, surgem novas formas de comunicação e de significados. Trata-se assim de observar que no contexto da semiosfera, existe dinamicidade que é composta por diferentes sistemas semióticos, que interagem e se transformam constantemente. Na prática, observei que



os tecidos andinos desde os tempos *Inkas* aos produzidos na atualidade, já expressam influências de outras comunidades com as quais as mulheres *Urus* tiveram contato<sup>4</sup>.

### 3 QUIMERAS EM IMAGENS: AS MULHERES *URUS* E SEUS GRAFISMOS

As mulheres da comunidade de *Coriviri* localizado no altiplano boliviano no Estado de Oruro na Bolívia costumam tecer colchas, roupas e *aguayos* entre outras peças para a comunidade em que vivem. Durante os processos de tecelagem, essas mulheres entoam cantos enquanto pouco a pouco vão confeccionando seus tecidos. Nessas comunidades descendentes dos *Inkas* tradição oral é uma de suas características e são povos falantes do Quéchuá. São os *Urumuratus*, ou *Urus*, que são os habitantes da região do lago *Poopó*.



**Figura 2** – Mulheres *tejedoras* de *Coriviri*.  
Fonte: Acervo da autora.

No contexto dos Andes o corpo se constitui por ser uma ferramenta fundamental de transmissão de semioses sociais, culturais e cosmológicas. O corpo dos seres está em constante construção tanto pela família como pela comunidade buscando desenvolver sua identidade e atestar seus status social. É aqui onde a estética corporal tem seu papel central e se apresenta em forma de pinturas, adornos, tatuagens, tranças nos cabelos e acima de tudo nos tecidos que envolvem os corpos. Nos Andes os saberes estão alojados no próprio corpo do ser, e o tecido se caracteriza por ser esse ser que vivencia as vidas dos antepassados e transmite o conhecimento para o ser que ele envolve.

As mulheres *tejedoras* produzem diferentes peças e cada uma delas expressa um significado para a comunidade. As faixas usadas nos corpos dos homens e crianças, as meias, os

---

<sup>4</sup> A este propósito, vale destacar que a pesquisa também se configurou pela observação dos artefatos em museus e em conversas informais com os teóricos da região dos Andes.



*aguayos*, as colchas de cama, as saias (*polleras*) são apresentados com diferentes cores que também expressam semioses. Em nossa pesquisa buscamos compreender partindo dos estudos da Semiótica da Cultura preconizada por Lotman (1996) os significados sociais, culturais e corporais das produções das mulheres. As peças não apresentam um significado isolado, mas fazem parte de uma produção coletiva de peças que no decorrer da vida de cada sujeito, de suas identidades, da noção de ser humano, se expressa e se coloca gradualmente na configuração das figuras dos tecidos andinos.

Fica evidente assim que os artefatos para as comunidades andinas e no caso específico de minha pesquisa, os tecidos, não se configuram por serem coisas inertes. São seres que expressam sua própria intencionalidade o que fica evidente nas festas e rituais da comunidade. E como Barcelos Neto (2008) evidencia esses artefatos se aproximam da ideia de possuírem personalidade própria que influenciam a vida na comunidade, atuam na capacidade de agir e constroem processos de transformação.

Partindo de entrevistas e conversas informais com as mulheres *tejedoras* da comunidade tentamos observar as figuras atuais da região. Isso porque as peças sempre se encontram em movimento, ou seja, trazem a memória dos antepassados, mas se atualizam de acordo com os acontecimentos da comunidade. As faixas usadas pelos homens expressam especificamente a identidade do usuário. As faixas da região de Oruro e Potosí apresentam pequenos quadrados como os *Tocapus* dos tempos *Inkas* e que apresentam formas de insígnias pessoais em uma forma continua como já citei no início deste texto como se fosse uma janela ao infinito. Por outro lado, existe uma semelhança entre os quadrados *Inkas* e as figuras atuais que dialogam através das estruturas do tecido e da combinação de cores.



Exemplo de "janelas ao infinito"

**Figura 2** – O poncho do presidente Lula<sup>5</sup>.

Fonte: Agência Brasil

[<http://img.radiobras.gov.br/Aberto/index.php/Imagens.Principal.40.0.2004-12-08>]

|Date=8/DEC/2004 |Aut Marcello Casal Jr./ABr

8 de dezembro de 2004<sup>6</sup>

## 2.2 A QUIMERA

O termo quimera surge a partir dos estudos de Carlo Severi ao observar a quimera Hopi, uma comunidade norte-americana estudada por Warburg. Nessa comunidade Warburg encontrou desenhos infantis, imagens de serpentes e relâmpagos em que o relâmpago no céu era representado por uma serpente de duas cabeças. Buscando estudar as imagens mentais produzidas por essas figuras, Severi (2007) se utiliza primeiro de um fenômeno quimérico, ou seja, "[...]a quimera (pode ser definida) como a associação em uma só imagem de traços heterogêneos provenientes de seres diferentes. A quimera grega, corpo monstruoso, que associa serpente, leão e pássaro, é um fenômeno bem conhecido". No entanto, continuando seus estudos, Severi (2007) observa uma diferença crucial entre a quimera grega e as figuras que

<sup>5</sup> Um presente de Alfonso Herrera.

<sup>6</sup> Este ficheiro está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição 3.0 Brasil. Esta fotografia foi produzida pela Agência Brasil, a agência pública de notícias do Brasil. Todo o conteúdo deste site está publicado sob a Licença Creative Commons Atribuição 3.0 Brasil exceto quando especificado em contrário e nos conteúdos replicados de outras fontes.

apresentam as quimeras ameríndias o que nos leva a destacar os processos de transformação que as imagens das comunidades de tradição oral propõem,

Não obstante, está claro que a quimera Hopi oferece aos olhos menos detalhes, ela simplifica a estrutura. É sobre a base desta convencionalização [...] que ela provoca uma projeção que é realizada pelos olhos e que, desta maneira, faz ativamente surgir sua imagem completando-a. Aqui temos que observar dois pontos: não somente a imagem se divide em duas partes, uma material e outra mental, mas o espaço em que a imagem se completa é inteiramente mental. Na cerâmica Hopi, somente o suporte da vasilha, plana ou convexa, dá aos olhos alguma indicação sobre o espaço no qual situar a imagem. Qualquer outra indicação é o fruto do ato do olhar que é feito ao mesmo tempo de projeção e associação. Nem sua relação com o invisível nem sua maneira de engendrar o espaço mental são do mesmo tipo. Enquanto resultado de uma convencionalização iconográfica, a quimera Hopi é, portanto, um conjunto de índices visuais onde o que é dado a ver convoca necessariamente uma interpretação do implícito. Esta parte invisível da imagem se encontra totalmente engendrada a partir de índices dados dentro de um espaço mental. Existe um princípio que sustenta a estrutura dessas imagens-quimeras, onde a associação de traços heterogêneos implica necessariamente uma articulação particular entre o visível e o invisível. Esta estrutura por índices, onde a condensação da imagem em alguns traços essenciais supõe sempre a interpretação da forma por projeção, e, portanto, por preenchimento das partes faltantes, tem uma consequência importante: ela confere à imagem uma saliência particular que a distingue de outros fenômenos visuais. (Severi, 2007, p. 70)

Assim, ao pensarmos em um estilo de grafia que transita entre o visível e o não visível, este se relaciona com processos de transformação entre os corpos, ou seja, uma transformação da lã em tecido, do tecido que nasce e se transforma em ser, uma criatura. E para Lagrou (2013, p. 94), lhe parece que,

[...]na maioria dos casos ameríndios será na arte abstrata do grafismo, geralmente feita por mulheres, que encontraremos os índices de uma arte de percepção que não revela a transformação, mas mostra o caminho para sua percepção. O espírito, dono das imagens fluidas, de fato nunca se deixa capturar; o que ele faz é gerar mais e mais imagens perceptíveis entre as linhas de sua pele.

Sugiro assim, que existe uma certa continuidade nos desenhos quiméricos dos grafismos produzidos pelas mulheres *Urus* na Cordilheira dos Andes, como se fosse um caminho a ser seguido, que nos leva a visualização de imagens visuais, mas que também revela relações de transformabilidade e que sempre estão em movimento. E dessa forma, o tecido como ser vivo,

está inserido dentro de relações de identidades e funcionam como operadores mnemotécnicos transitando entre seu nome, sua voz (seu canto) e seus desenhos.

A produção dos tecidos obedece a uma dinâmica própria que se materializa no tecer. Os rituais do mascar da coca que leva a mulher xamã a visualizar o desenho evidencia um papel crucial para o ato de tecer pois transita entre a percepção visual e a percepção visionária. A mulher *tejedora* precisa estar dentro do desenho, ela percebe e produz as formas, ela constrói diálogos entre imagens, substâncias (as tintas, a lã, os artefatos do telar, a *wichuña*<sup>7</sup>), os fluidos e os corpos e é assim tanto relacional como transformacional.

## 2.2 A ANÁLISE

Nossos estudos se concentraram na produção têxtil das mulheres da comunidade de *Coriviri* onde estive inserida desde 2020. Busquei acompanhar desde a tosa da ovelha, da lhama ou da alpaca até o processo final da produção do tecido. Vivenciei o dia a dia das mulheres, participei dos rituais da comunidade e praticamente vivi entre os habitantes da região por mais de três anos.

Os grafismos que são escritos aplicados a um suporte, no caso de minha pesquisa, nos tecidos, são executados através da técnica de tecelagem. Apresentam-se através de linhas, de repetições, de imagens quiméricas e se alteram de acordo com técnica que o produz. A técnica de urdimbre que se caracteriza pelo entrelaçamento dos fios, é uma das mais utilizadas pelas mulheres *tejedoras* de *Coriviri* e quando a mulher manuseia os fios de lã também produz imagens em três dimensões, ou seja, as imagens quiméricas. Segundo Van Velthem (2019, p. 35) os grafismos têm suas origens nas tradições orais e nas narrativas míticas, ou seja,

[...] os mitos relatam essas transferências, a saber, o modo como obtiveram de diferentes seres, os grafismos, os cantos, as danças, as formas de processar rituais. Uma conhecida narrativa descreve a forma como os grafismos foram conseguidos a partir da observação dos motivos das pinturas[...] A obtenção dos grafismos e de outros itens culturais, indica que se trata de uma apreciação visual, não um mero olhar, mas de uma contemplação demorada, que corresponde a uma forma de conhecimento.

Outro aspecto que vale ser destacado é que no contexto andino, não só as imagens, mas os tecidos que apresentam apenas listras também transmitem significados. Existem listas mais

---

<sup>7</sup> Osso de lhama usado no tecer.

grossas (*pampas*), mais finas (*minis*) entre outras que se relacionam não apenas com mensagens mais com a matemática e que se assemelha aos *Khipus*<sup>8</sup> comunicando tanto a iconografia como a técnica e a estrutura. Por exemplo, ao contar as linhas, se o resultado for par, destina-se o tecido para venda, se for ímpar geralmente se mantém com a família.



**Figura 3** – Poncho de *Tarabuco* com *pampas* e *minis*.  
Fonte: Acervo da autora. Outubro de 2019.

Observei também que o grafismo dos tecidos propõe uma reeducação do olhar, ou seja, leva o espectador para um envolvimento entre seus conhecimentos anteriores, o espaço cinético e as linhas dos desenhos. Seria como produzir uma percepção espacial através do jogo de linhas que substitui um espaço preexistente e transcende o suporte. Para Gell (1998) as simetrias rompem com as construções dos estilos gráficos que nosso olhar, de formação hegemônica, está acostumado. Joga-se com a independência do desenho com relação ao suporte, sugerindo uma continuidade, como já citei na introdução deste texto, uma porta, um caminho, uma "janela ao infinito."

<sup>8</sup> Cordas com nós usados para contagem matemática pelos *Inkas*.





**Figura 4** – Faixa onde se vê as repetições nos grafismos sugerindo continuidade.  
Fonte: Acervo da autora.



**Figura 5** – Tecido que, além das repetições, traça uma linha contínua que sugere ir além do suporte.  
Fonte: Acervo da autora.

Um outro ponto que observamos se relacionou a uma focalização que nos leva ao agenciamento e enquadramento do olhar, ou seja, produz movimento dentro do próprio espaço gráfico. Esse grafismo abstrato abre para a percepção de uma figuração virtual, de uma imagem mental que é sugerida e depende do olhar do observador. Seria aqui como observar a lógica quimérica exploradas por Warburg e Severi (2007).



**Figura 6** – Colcha de cama.  
Fonte: Acervo da autora.

Podemos observar também algumas exegeses explícitas que são fornecidas pelos desenhos nos tecidos e que permitem formular a hipóteses do desenho como uma passagem para a figuração virtual. Aqui a abstração do desenho aponta para uma figuração porque a imagem se destaca entre as linhas do grafismo e se dá a ver como uma imagem virtual dos espíritos e deuses andinos. Surge aqui os seres donos das transformações como as aves, as plantas, as serpentes.





**Figura 7** – Os grafismos que se dão a ver.  
Fonte: Acervo da autora.



**Figura 8** – Faixa infantil usada em Coriviri para rituais de iniciação na comunidade.  
Fonte: Gentilmente cedida por Freddy Calderon, jornalista boliviano.

O grafismo das faixas produz uma dinâmica, uma espacialidade e uma temporalidade próprias que permitem o conhecimento do mundo andino e engendra uma realidade outra que se difere das vivências cotidianas. A estética dos tecidos gera também realidades outras que não encontramos no que está visivelmente observável. E nesse contexto, o tecer, os rituais, as cores, a folha da coca e todas as ferramentas se interseccionam para produzir imagens visuais e materiais e se constituem como técnicas de mediação, que transitam entre memórias, identidades, o visível e o não-visível e apresentam uma realidade outra que não está exposta a olho nu.

#### **4 REFLEXÕES FINAIS**

Neste artigo busquei apresentar as imagens quiméricas dos tecidos feitos por mulheres nos Andes como objeto de estudo que descortina modos outros de conhecimento e que são específicos do mundo andino. O conceito de imagem quimérica quando observado em um contexto específico nos permite elaborar novos conceitos enquanto práticas sociais situadas e que estão sempre em processos de construção e reconstrução dos corpos. Dessa forma os grafismos quando aplicados aos corpos, aos artefatos, as visões e aos contextos se configuram como técnicas de visualização de processos de transformação, que nos levam a questionar como se dá as passagens entre pontos de vista, construção de identidades e manutenção de memórias.

As metamorfoses que ocorrem em cada tecido quando de seu nascimento expressam em cada tecido o espírito da vida. O fluxo da vida em constante construção se mostra através do tecido que é uma criatura que envolve o ser andino. A mulher *Inka* e o homem *Inka* mantem laços de parentesco com o tecido que o acompanha durante toda a vida trazendo consigo os espíritos dos antepassados. Os tecidos andinos cobrem os corpos de conhecimento, mantem vivas as memórias, e protegem os seres do perigo mais temido: o perigo do esquecimento.

## REFERÊNCIAS

ARNOLD, D. Y. YAPITA, J.D. **El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes**. La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades. Colección Academia e ILCA, 2000.

BARCELOS NETO, A. **A arte dos sonhos**. Uma iconografia ameríndia. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio e Alvim, 2002, 275p.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

CALVET, L-J. **Tradição Oral. Tradição Escrita**. São Paulo: Parábola, 2011.

CERECEDA, V. The semiology of Andean textiles: the talegas of Isluga. In: MURRA, J.V.; WACHTEL, N., REVEL, J. **Anthropological History of Andean Polities**. London: Cambridge University Press. Maison des Sciences de l'Homme, 1978, p. 149-173.

DAWSON, A. Graphic art and design of the Cashinahu. In: DWYER, J.P. **The Cashinahu of Eastern Peru**. Filadélfia: Haffenreffer Museum of Anthropology, 1975, p. 131-149.

DESROSIERS, S. **Le tissu comme être vivant**. Paris, Ceteclam, 1982.

LAGROU, E. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, C. LAGROU, E. **Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 67-109.

LEVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 400p.

LOTMAN, M. **La Semiosfera I. Semiotica de la cultura y del texto**. Frónesis Cátedra: Universitat de València, 1996.

SEVERI, C. **Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire**. Paris: Éditions rue d'Ulm, Museu du Quai Branly, 2007.

SEVERI, C. O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos de olhar. In: SEVERI, C; LAGROU, E. **Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração nas artes indígenas**. Coleção Sociologia & Antropologia, 7 Letras, 2013, p.25-66.

GOW, P. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian lived world. In: **Revindi. Revista Indigenista Americana**. Budapeste.1988. p. 19-32.

VAN VELTHEM, L.H. "Evocar outras realidades": Considerações sobre as estéticas indígenas. In: DAMIÃO, C.M.; BRANDÃO, C. **Estéticas indígenas**. Goiânia. Gráfica UFG. 2029, p. 15-42.

**Ana Carla Barros SOBREIRA**

Doutorado em andamento em Linguística Aplicada no Instituto de Estudos da Linguagem-IEL- na UNICAMP. Mestre em Estudos Linguísticos pelo PPGEL - Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Especialista em Ensino de Línguas Mediado por Computador. FALE. UFMG. Possui graduação em Letras-Inglês pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)- Campus II- Campina Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística Aplicada, EAD, Letramento em Contexto Indígena. Membro da Red de Investigación en Educación, Empresa y Sociedad (REDIEES) Bogotá-Colombia. Participa do Grupo de Estudos: CGScholar coordenado por Kope, W.;Kalantzis,M. - Grupo de Pesquisa Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos, coordenado pela Profa. Dra. Daniela Palma IEL-UNICAMP e pelo Prof. Dr. Daniel do Nascimento e Silva -UFSC.- Participa de Grupos de Estudos em Semiótica na USP.