

NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO DE CERÂMICA CHIMU

Vera Penteado Coelho

(Museu Paulista, Universidade de São Paulo)

Ao iniciar nosso trabalho como arqueóloga na Universidade de São Paulo, uma das tarefas que tínhamos a realizar era o estudo e classificação de coleções de objetos do Peru pré-hispânico. O fato de estas coleções serem relativamente pequenas foi muito propício para nosso trabalho, pois assim pudemos fazer descrições quase artesanais de cada peça, bem como refletir sobre cada uma delas considerada individualmente. Tal possibilidade não se apresentaria se tivéssemos a nosso cargo uma coleção maior, pois então haveria problemas de classificação e tipologia mais urgentes a serem tratados.

É possível que um trabalho como o nosso possa chocar alguns colegas que perguntarão o porquê de se dedicar tempo, atenção e dinheiro a peças que não vieram de escavações sistemáticas.

A arqueologia moderna se propõe coletar dados com a maior riqueza possível de referências contextuais e com o maior refinamento metodológico de que se for capaz. E quando se fazem trabalhos de gabinete, a ênfase é colocada na tipologia e na estatística.

Estudos sobre conjuntos de peças ou peças isoladas são raros.

Mas seriam eles necessários?

A nosso ver, sim.

Na pesquisa de campo, reconstrói-se parte da história de um grupo a partir de evidências materiais, da mesma maneira que um detetive, baseando-se em pequenos sinais, é capaz de desvendar um caso muito intrincado.

Na pesquisa de gabinete, usando o mesmo tipo de raciocínio, poderíamos chegar também a alguns resultados. A tarefa é necessária, pois grande quantidade de coleções aguarda nos depósitos dos museus a sua vez de dizer algo sobre as culturas que representam.

Havia nas coleções que estudamos um desafio ao qual não nos quisemos furtar: o de tentar decifrar uma pequena parte da mensagem que se poderia captar de alguns de seus objetos.

Logo à primeira vista, pudemos fazer uma observação muito pouco ortodoxa: tínhamos diante dos olhos peças muito bem realizadas do ponto de vista artístico, ao passo que outras, por sua feiúra e descuido no acabamento, parece que estavam a desmerecer a boa fama que gozava a habilidade artística dos antigos peruanos.

“Bem acabado” e “mal acabado”, “feiúra” e “beleza” devem ser, é claro, tomados como critérios muito relativos. Se compararmos a mais bela vasilha Mochica com uma estatueta da dinastia T'ang, esta última sairá ganhando. Mas se compararmos uma panela utilitária Kaingáng com a mais feia peça Chimu da coleção Uhle, ainda é esta última que ficará com todas as glórias.

Para evitar que os nossos pontos de vista sejam confundidos com os de um antiquário, julgamos necessário esclarecer um pouco melhor o que estamos entendendo aqui por uma “boa peça”, ou seja, uma peça bem acabada, e o que entendemos por uma peça mal acabada. Estes termos só podem ser compreendidos se compararmos conjuntos de peças dentro do contexto que estamos estudando.

Em primeiro lugar podemos comparar a produção de cerâmica Chimu com sua antecedente Mochica. É fácil notar que a tradição de Chimu retomou muitos aspectos de Mochica: a preferência pelo escultórico, o repúdio às cores vibrantes da costa sul do Peru, o uso da alça em forma de estribo, e, principalmente, a preferência por um certo repertório de temas, são algumas das características que podemos encontrar na cerâmica de ambas as culturas.

Mas se compararmos conjuntos de peças Mochica e Chimu vamos notar grandes diferenças. Em ambas foi usado o molde como recurso para uma produção mais rápida. Mas em Mochica, as “cicatrices” ou seja, as marcas que o molde deixou na peça, foram habilmente disfarçadas pelo ceramista. Em alguns casos é possível notá-las através de um exame muito cuidadoso e em outros, elas não são perceptíveis para o observador menos avisado, pois foram tapadas e disfarçadas posteriormente de maneira bastante cuidadosa.

No caso da cerâmica Mochica, só puderam ser definidas com mais clareza as etapas do processo de fabricação e a qualidade do acabamento por meio do exame de peças quebradas e do exame radiográfico.

Em seu trabalho sobre a cerâmica Mochica, Christopher Donnan definiu e ilustrou as etapas de fabricação de vasos com alça em forma de estribo. (Donnan, 1965, p. 115-134.)

A vasilha é construída em 5 etapas, a saber:

- 1 — corpo globular feito em molde bivalvo;
- 2 — terminação do corpo pelo processo do “coiling”;

- 3 — construção da parte inferior da alça;
- 4 — construção da parte superior da alça;
- 5 — união da alça ao corpo da vasilha.

A junção das diferentes partes é feita acrescentando-se um reforço de argila, e alisando-se o exterior para evitar as marcas.

Adrian Digby, para estudar melhor o processo de fabricação de cerâmica no antigo Peru, usou o artifício de mandar radiografar algumas peças depois de enchê-las com mercúrio. (Digby, 1947, pp. 604-8). Como explica nesse trabalho,

“The opportunities for variations in the technique of attachment of the narrow spouts and structural addenda to a vessel are obvious, but the difficulty of examining them is considerable. A lot may be done by studying sherds and broken vessels, but complete vessels, especially if they are of artistic merit, are taboo to the destructive activities of the true scientist.” Digby, *op. cit.*, p. 606.)

Radiografando as vasilhas, é possível ver claramente a maneira como as diferentes partes foram unidas entre si, estabelecendo entre elas uma hierarquia de qualidade, conforme as marcas das junções foram ou não disfarçadas, e conforme a alça revele ou não uma simetria entre as partes e um equilíbrio em relação ao corpo da vasilha.

Na maioria das peças Chimu, estes recursos técnicos não seriam necessários, pois nela houve muito pouca preocupação do ceramista em disfarçar as marcas deixadas pelo molde e as uniões entre as partes da alça. Em Mochica, ao contrário, a maioria das peças mostra um acabamento mais cuidado e elegante.

A cerâmica da costa norte do Peru é essencialmente plástica, sem, com isso, tornar-se independente da forma das vasilhas, e sem, portanto, poder ser denominada com propriedade de “escultural”. As soluções para conciliar o tema escultórico com a forma da vasilha são mais ou menos felizes.

Aí podemos encontrar um segundo aspecto para definir o que estamos entendendo por peças bem ou mal acabadas. Em uma peça de cerâmica Mochica há um espaço para a representação plástica de um tema, ao qual se justapõe a alça da vasilha, que adquire com maior frequência a forma de um estribo. As duas partes da vasilha não guardam entre si uma inter-relação, não havendo interferência de uma sobre a outra.

Já em Chimu a conciliação dessas partes nem sempre é feliz: na maioria das vezes a representação plástica é alterada ou sacrificada para poder se conciliar com a forma da vasilha ou com a alça.

Um outro ponto para se definir a boa ou má qualidade das peças de cerâmica na costa norte do Peru é o que se refere à maneira de se modelar a representação figurada.

Alguns temas que aparecem em Mochica são mais tarde retomados por Chimu; daí a comparação entre duas maneiras de representar o mundo real poder ser feita de maneira mais objetiva.

Mochica revela maior cuidado nos detalhes da figura. Ao representar, por exemplo, um personagem antropomorfo, o ceramista não omite nenhuma parte do seu corpo ou sua indumentária. À parte escultórica é acrescentado um acabamento pictórico para dar maior ênfase a detalhes, como os traços faciais, adornos e indumentária.

A cerâmica Chimu não só omite o acabamento pictórico, como reduz a figura a suas partes essenciais, omitindo, por exemplo, a representação dos membros ou simplificando em excesso a parte escultórica, a ponto de torná-la padronizada: uma mesma convenção pode servir para representar patas de aves, de lhamas ou pernas humanas.

Em outras palavras, é possível sentir mais claramente em Chimu as concessões que os artistas fizeram para conseguir maior produção de peças.

As palavras de Michael West sobre a cerâmica Chimu poderiam muito bem ser aplicadas a uma indústria mais moderna:

“The ceramic industry had been transformed into an assembly line production under the aegis of the Chimu specialists and pottery no longer reflected the skillful execution that was so characteristic of the earlier Mochiche period.

Although a high level of technical accomplishment had been reached by the Chimu, craftsmanship tended to become standardized and creativity and originality declined; the emphasis was on quantity rather than on quality”. (West, 1967, p. 167).

“Chimu ceramics, probably more than any other craft product, are the best indices of the methods and techniques of mass production employed by the society technicians.” (West, 1967, p. 172).

De acordo com os critérios de qualidade assim definidos, podemos comparar várias peças Chimu entre si, distinguindo entre elas o grupo das bem feitas do grupo das mal feitas. Sempre que necessário, iremos nos reportar a Mochica como ponto de referência para a qualidade. A comparação não é arbitrária, visto que Chimu retoma em muitos pontos uma tradição cerâmica que teve seu apogeu com Mochica.

Para especificar melhor estes conceitos, escolhemos das coleções dois grupos de peças Chimu que pudessem ilustrar de maneira clara nosso ponto de vista.

Do primeiro grupo constam duas peças que se podem considerar bem acabadas (v. pranchas 1 e 2). Nestas peças a cerâmica acusa grande influência da metalurgia.

No caso da prancha 1 isto se traduz pela forma do bojo com ângulo na parte equatorial, a alça de secção quadrangular, as figuras zoomorfas em relevo e a figurinha aplicada na parte superior da alça. Fica bem clara uma preferência pelo contorno retilíneo, próprio da metalurgia, em detrimento das curvas mais suaves e da flexibilidade de linhas próprias da argila.

O bojo da vasilha é dividido em duas partes por uma linha equatorial muito acentuada, formando dois hemisférios cuja união é obtida mediante um ângulo de arestas vivas. O movimento da alça e, em especial a escolha da forma quadrangular para a secção inferior, revelam o mesmo repúdio à maleabilidade do barro.

Na prancha 2 o tratamento da superfície e o colorido é que lembram de maneira mais clara o modelo em metal, embora a forma da alça e a figura zoomorfa aplicada também indiquem claramente sua fonte de inspiração.

Em nenhuma delas a imitação desmerece a qualidade artística da peça. Trata-se de cópias deliberadas; o artesão deve ter gasto grandes esforços para conseguir a semelhança com o modelo em metal, já que tanto a forma como a cor não são próprias da cerâmica. O cuidado empregado para conseguir esta imitação atesta um quê de virtuosismo na cerâmica Chimu.

Em ambos os casos podemos considerar que estamos diante de peças muito bem feitas por dois motivos.

Em primeiro lugar, a intenção de imitar a metalurgia foi bem sucedida, e em segundo lugar, para consegui-la foi necessário desenvolver uma técnica altamente sofisticada, pois há considerável dificuldade em se transpor para a argila a rigidez das formas do metal, bem como sua coloração característica.

Além disso, o aparecimento de formas alógenas em Chimu representa uma inovação considerável entre os temas da cerâmica peruana. E se freqüentemente observamos que Chimu copia o repertório de temas Mochica com tendência a simplificá-los ou abreviá-los, temos aqui um fato que testemunha em favor da força criadora e da capacidade técnica de Chimu.

Os artistas que executaram as peças descritas acima procuraram realizar dois tipos de proezas artesanais: no primeiro caso, imprimindo à argila uma rigidez própria do metal, agindo contra a maleabilidade caracterís-

tica do material que tinham em mãos e, no segundo caso, obtendo sobre a argila uma coloração que não é a sua própria. Não só tais problemas foram solucionados, mas obtiveram-se também resultados elegantes e bonitos.

Na prancha 3 vemos um vaso com alça lateral, representando um personagem antropomorfo que segura uma criança; a alça tem uma pequena figura ornitomorfa, e o gargalo situa-se sobre a cabeça da figura principal. As figuras antropomorfas receberam um tratamento bastante descuidado. Para representar o personagem principal o artista viu-se diante do problema de conciliar a vasilha com o corpo do personagem. Não se pode dizer que a solução tenha sido encontrada, pois ela foi vislumbrada apenas de maneira parcial. De fato, a figura antropomorfa é apenas sugerida pela representação da cabeça e dos braços; o tronco tem volume, movimento e dimensões artificiais e o restante do corpo (pernas e pés) não foi representado.

Ao mesmo tempo que certas partes do corpo são excessivamente simplificadas, podemos notar um excesso de detalhes na representação de ornamentos: colar, tembetá e braceletes. Os traços faciais também são claramente especificados, embora o acabamento não seja cuidadoso: podem-se ver claramente as marcas deixadas pela espátula no nariz e na testa.

As proporções entre as diferentes partes do corpo não são exatas para nenhum dos personagens antropomorfos. No caso da figura principal a cabeça tem aproximadamente a mesma dimensão que o tronco e no caso da figura menor a cabeça ocupa aproximadamente o mesmo espaço que o tronco e as pernas reunidos. O personagem principal apresenta uma desproporção muito grande entre braços e antebraços. A figura menor tem as duas pernas e os dois pés voltados para a direita; os dedos dos pés são representados por meio de linhas incisivas em número de quatro para o lado direito e duas para o lado esquerdo.

Provavelmente estamos aqui muito mais diante de um fenômeno de simplificação deliberada das figuras, feita para obter maior rapidez na produção, que diante de uma deformação dos personagens com vistas a satisfazer critérios de gosto artístico mais sofisticado.

Em cerâmica Mochica há representações do mesmo tema (Coleção Uhle do Museu Paulista 36 —RGA 3565 — nº 36), sem que as figuras mostrem a mesma negligência com os detalhes.

As exigências de produção deveriam ter sido em Chimú bastante fortes já que não houve preocupações de dar a cada uma das peças um acabamento diferente, a fim de melhor poder individualizá-las.

Os dois personagens antropomorfos representados na prancha 4 não guardam, provavelmente, grande semelhança com seus modelos reais.

As figuras são, nesse caso, bastante simplificadas; a cabeça e o tronco têm, aproximadamente, as mesmas dimensões. Nenhum dos personagens tem o braço direito. Os braços esquerdos de ambos são representados por meio de linhas curvas sem a articulação correspondente ao cotovelo. A articulação entre mão e antebraço não existe, sendo que as mãos têm apenas 4 dedos representados por meio de incisões. As pernas são indicadas por meio de linhas curvas aplicadas sobre a vasilha, havendo enorme contraste entre pernas e pés.

Aqui podemos perceber que o ceramista se viu diante de dois problemas técnicos que foram resolvidos apenas parcialmente.

O primeiro foi o de representar figuras antropomorfas em pleno relevo, de corpo inteiro e em tamanho pequeno. Não calculou bem suas possibilidades de ocupação de espaço, pois, ao representar a cabeça em tamanho maior do que lhe era possível, ao chegar à representação do corpo e dos membros, viu-se reduzido a um mínimo, optando então por reduzir a altura do tronco, suprimir um braço, diminuir a extensão e o volume da perna.

O segundo problema era o de conseguir equilíbrio para a parte superior das figuras, que, devido à flexibilidade da argila, dificilmente se podem manter sem apoio na posição vertical. Foram encontradas duas soluções diferentes para cada um dos personagens: o da direita aparece apoiado na proa do barquinho e o da esquerda é sustentado por uma alça que lhe chega quase que à altura dos olhos. Esta alça interfere na figura, comprometendo a curva da parte posterior da cabeça e unindo-se mal a ela. Trata-se de uma solução que, embora eficiente do ponto de vista técnico, não foi feliz no tocante ao resultado estético.

A lhama cuja cabeça está representada na prancha 5 não é propriamente um belo exemplar de sua espécie. Tem apenas uma fileira de dentes representados por meio de incisões. O nariz contrasta com o restante do focinho pela cor (preto mais carregado que o restante da superfície) e pela forma, já que mais se assemelha a um nariz humano. É possível pensar que esta parte foi acrescentada ao focinho já pronto e terminada à espátula por um artesão diferente daquele que fabricou o restante da peça. As marcas deixadas pelo molde são muito nítidas, especialmente na parte mediana do focinho e na secção longitudinal da base.

As semelhanças com o modelo real não foram guardadas em aspectos como a forma dos olhos e das orelhas; a reprodução do movimento do animal também foi sacrificada em atenção a exigências técnicas. Quem já teve oportunidade de observar uma lhama, sentiu-se logo atraído pela graça de movimentos do animal, que se manifesta sobretudo no andar e no porte altaneiro. Esta última impressão é causada em especial pela inclinação do

pescoço e pelo ângulo que este forma em relação à cabeça. Ora, na prancha 5 vemos que esta característica não foi representada na cerâmica: por necessidade de adaptar a base da vasilha (que faz também o papel de pescoço do animal) à superfície na qual se apoia, sua inclinação foi reduzida ao mínimo, subtraindo assim a graça que podemos encontrar em seu modelo real.

O artesão que executou a peça que mostramos na prancha 6 representou a figura de um cachorro sem poder conciliá-la totalmente com a forma da vasilha. O corpo do animal coincide com o bojo da vasilha, ou melhor, sobre o bojo foram representadas suas patas, costelas e coluna vertebral. A curvatura correspondente à parte inferior do corpo foi omitida por necessidades impostas pela forma da vasilha. Assim, na parte correspondente à porção inferior do dorso, temos uma saliência em lugar da ligeira reentrância que seria de se esperar em uma representação mais naturalista. Daí resulta uma posição pouco natural. A proporção entre corpo e cabeça não é a real; as patas, as costelas e a coluna, se foram estilizadas intencionalmente, tiveram um resultado final pouco compensatório do ponto de vista estético: as patas têm volume e curvatura pouco naturais e a coluna mostra um tipo de protuberância exagerado.

A alça em forma de estribo serve de ponte entre a cabeça e o corpo; embora sirva a propósitos exclusivamente técnicos, e seja indispensável ao equilíbrio da peça, revela seus fins de maneira demasiado óbvia para que possa ser considerada elegante.

O pássaro da prancha 7 teve sua figura bastante estilizada e aqui, mais uma vez, notamos que as proporções das partes do seu corpo não têm nada a ver com a realidade. Suas asas são pequenas e estreitas demais, a largura das patas e o diâmetro dos olhos não mostram diferenças consideráveis de dimensões. A forma e posição das patas não guarda nenhuma semelhança com as de pássaros existentes na natureza. O pescoço é composto de duas partes que se unem quase em ângulo reto, o que rouba à figura toda noção de movimento, além de dar a ela uma atitude pouco natural.

A superfície não apresenta um tratamento cuidadoso, e as marcas deixadas pelo molde nas duas extremidades da figura não foram disfarçadas.

O animal que vemos na prancha 8 não é caracterizado de maneira suficientemente clara para poder ser identificado. Podemos pensar em um felino ou um cachorro, sem, todavia, chegar a uma precisão maior. A conciliação entre a vasilha e a figura não é feita de maneira totalmente satisfatória. Acrescente-se a isso o fato de que aqui o artesão limitou a figura ao campo decorativo pontilhado situado na porção superior da vasilha. Esta redução do campo figurativo, aliada a certas peculiaridades da

representação zoomorfa, contribui para o efeito final medíocre que a peça nos causa. A cabeça é modelada, sobressaindo-se do corpo, que se confunde com o bojo ovalado da vasilha. As patas dianteiras, excessivamente curvas e finas, ligam-se diretamente ao pescoço e configuram-se como ângulos retos. As patas traseiras representadas segundo a mesma convenção, diferenciam-se das dianteiras pela posição invertida: em um caso o vértice é posto na parte superior e em outro, na parte inferior do campo decorativo.

A marcas de molde, como em casos anteriores, não foram eliminadas; situam-se, respectivamente, sob a cabeça e sob a alça posterior.

Em resumo, podemos dizer que entre as peças mal acabadas que descrevemos existem certos denominadores comuns. O principal deles é a falta de cuidado nos detalhes, que reflete a produção em série.

A importância dessa produção “classe B” não é pequena e já foi observada dentro de outros contextos:

“Any examination of the specimens that museum curators do *not* exhibit will convince anyone that our own times and culture have no monopoly on bad artists and poor craftsmanship.” (Muller, 1973, p. 41).

A frase de Muller contém uma crítica, embora muito velada e discreta, às pessoas que trabalham em museus. De fato, na organização de exposições ou nas publicações de catálogos ou de outros estudos são sempre escolhidas as peças mais bonitas e mais bem feitas do ponto de vista artesanal. Ora, para se realizar um estudo da produção artística de determinada cultura, devemos procurar ter uma visão de conjunto; se nos concentrarmos nas obras primas não obteremos mais que uma idéia falsa e distorcida da realidade que nos propomos tratar.

Podemos notar que é na cultura Chimu que se concentra o maior número de cerâmicas “classe B”.

Como enquadrar este fenômeno em um contexto mais amplo? Em primeiro lugar, pensando que essa produção é típica de uma cultura urbana.

Embora não tenham sido reunidos em um trabalho sistemático, há suficientes dados sobre a existência de diversas classes sociais em Chimu.

Rowe refere-se à lenda reproduzida em Cabello de Balboa segundo a qual as pessoas de classes sociais diferentes teriam tido diferentes origens míticas:

(...) “evidentemente las diferencias entre las clases sociales eran grandes inmutables en la costa norte porque la leyenda de la creación contada en Pacasmayo habla de dos estrellas que dieron lugar a los reyes y nobles, y dos astros al común del pueblo.” (Rowe, 1970, p. 342).

O alto nível técnico alcançado na metalurgia, na tecelagem e na arquitetura permite também fazer inferências sobre a existência de classes sociais: obras muito bem acabadas pressupõem a existência de artesãos especializados trabalhando em "ateliers" dedicados à produção exclusiva de um tipo de artesanato.

O estudo das habitações de Chan-chan também acrescenta dados sobre a hierarquia social Chimu. Michael West menciona pelo menos dois tipos de casas nesta cidade, de acordo com o espaço maior ou menor que elas ocupam, concluindo que há um tipo popular, ocupando terreno relativamente pequeno, e um tipo de "elite" ocupando território bastante maior.

Não é absurdo pensar que esta se compunha de indivíduos com poderes aquisitivos diferentes, embora todos representassem potenciais consumidores de cerâmica. Assim sendo, a cerâmica é fabricada para atender a um mercado de consumo que não é homogêneo, levando-nos a pensar que sua qualidade não pode ser uniforme.

Por outro lado, uma boa parte da fabricação de cerâmica se destinava a servir como oferenda funerária, e é lícito supor que houvesse entre os Chimu enterros de classe A e B, com peças de acabamento mais ou menos refinado, dependendo da capacidade aquisitiva do consumidor.

A demanda de cerâmica deve ter sido grande na época. As provas disso estão na intensificação do uso do molde e na padronização de determinadas partes da figura (vimos, por exemplo, que nas figuras antropomorfas e zoomorfas o mesmo tipo de linha serve para representar as pernas). A grande demanda ligada à produção em série ocasiona uma queda na qualidade artística dos objetos.

O uso do molde para dar a forma das peças e dos diversos tipos de carimbos para decorá-las faz com que as vasilhas sejam produzidas rapidamente e em muito maior quantidade. E se as exigências quanto ao acabamento são menos severas, podemos pensar que um mercado consumidor de proporções consideráveis podia ser abastecido pelos Chimu.

De fato, Rowe menciona exportação de cerâmica Chimu para lugares relativamente distantes como Ica e Cajamarca. Devemos ter em mente que essa exportação se torna possível graças a certos instrumentos que facilitam a fabricação das peças, e graças também à ausência de cuidados excessivos no acabamento de cada uma.

É possível que a semelhança entre certos aspectos da produção de cerâmica Chimu e a produção de bens de consumo de nossa própria sociedade tenha ocasionado um certo desinteresse dos arqueólogos pelo estudo daquela cultura peruana. De fato, não é agradável encontrar em uma pesquisa arqueológica um aspecto tão pouco fascinante da cultura ocidental como a produção de objetos mal acabados em grandes quantidades.

Apesar dessas características e da feiúra desses objetos, eles poderiam exercer sobre nós uma grande atração, visto que refletem de maneira muito clara o contexto econômico e social dentro do qual foram concebidos.

A ausência de beleza e de acabamento aprimorado, sendo um traço tão típico de Chimu, permitindo inferências tão interessantes sobre sua indústria é, por isso mesmo, responsável por um grande poder de atração ao qual poucos arqueólogos responderam (a bibliografia sobre Chimu é relativamente pequena).

Rowe tem razão quando afirma que:

“El material Chimu tardío es muy abundante, tanto en el Peru como en los museos de otras partes del mundo, y resulta un verdadero impacto el descubrir, examinando la bibliografía arqueológica, que a excepción de estudios superficiales de cerámica, no se ha hecho nada. No hay que buscar lejos las razones: las atracciones hacia el gran arte de los períodos anteriores; la fascinación de contemplar algo verdaderamente antiguo, y la preocupación de la mayoría de los peruanistas con colecciones de cerámica son las principales razones.

El estudio de material tan abundante y accesible parece un problema tan obvio e importante que yo pienso más bien que la mayoría de mis colegas han asumido tacitamente que alguien debe haberlo hecho ya, y que realmente sabemos todo acerca del Chimu tardío. La costa norte está cubierta de ciudades semejantes a Chan Chan (Climor), como la ciudad de la Barranca, en Pacasmayo, con templos, casas, canales de irrigación y cementerios, muchos de ellos del período Chimu Tardío y algunos más tempranos. Fuera de unas pocas tumbas excavadas por Bennett y algunos planos levantados por Squier, Bandelier y Kroeber todo se halla sin estudiar”. (Rowe, 1970, p. 347).

Os dados que apresentamos aqui são fruto da observação de um pequeno conjunto de objetos, mas cremos que nossas afirmações podem ser aplicadas, *mutatis mutandis*, a outras coleções de cerâmica Chimu.

Com isto pensamos em primeiro lugar valorizar o trabalho de gabinete, que, a nosso ver, pode produzir certas conclusões válidas para a arqueologia e, em segundo lugar, tirar do esquecimento peças necessárias para a boa compreensão de certos aspectos culturais de povos antigos.

Se com isto pudermos desmitificar um pouco a visão da arqueologia como o estudo das “obras primas” e dar uma idéia do valor que os objetos feios têm para o conhecimento do passado, nossos objetivos terão sido alcançados.

BIBLIOGRAFIA

- DIGBY, Adrian. Radiographic examination of Peruvian pottery techniques. Actes du XXVIIIe. Congrès International des Américanistes, pp. 604-608. Paris, 1947.
- DONNAN, Christopher: Moche ceramic technology. *Nawpa Pacha*, 3, pp. 115-134. Berkeley, 1965.
- KROEBER, Alfred Louis e MUELLE, Jorge Clemente: Cerámica paletada de Lambayeque. *Revista del Museo Nacional*, t. XI, nº 1, pp-24. Lima, 1942.
- MUELLE, Jorge Clemente: Acerca del estilo Chimú medio. *Revista del Museo Nacional*, t. XXVIII, pp. 182-197. Lima, 1954.
- MULLER, John: Structural studies of art styles. IXth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. Chicago, 1973.
- ROWE, John Howland: El reino de Chimor in Rogger Ravines, editor, "Cien años de arqueología en el Perú". pp. 321-355. Lima, 1970.
- WEST, Michael: Chanchán, an ancient urban metropolis: results of a settlement pattern study. University of California, Los Angeles. PH. D., 1967, Anthropology. Cópia xerox de University Microfilms, Ann Arbor, Michigan.



Prancha 1 — Vaso com alça em forma de estribo, corpo carenado, motivos zoomorfos (caranguejos e macacos) na parte superior.

Museu Paulista da USP 98 — RGA 3634 — nº 103 — Fotografia: Antonio Macedo



Prancha 2 — Vaso com alça em forma de estribo, corpo globular, parte externa da superfície imitando o acabamento do metal.

Museu Paulista da USP 100 — RGA 3643 — nº 112 — Fotografia: Antonio Macedo



Prancha 3 — Vaso com figuras antropomorfas representadas de maneira simplificada.
Museu de Arqueologia e Etnologia da USP — Fotografia: Yolanda Andreatta



Prancha 4 — Vaso com figuras antropomorfas representadas de maneira bastante simplificada.

Museu de Arqueologia e Etnologia da USP — Fotografia: Yolanda Andreatta



Prancha 5 — Vaso com representação zoomorfa (abeça de lhama).
Museu de Arqueologia e Etnologia da USP — Fotografia: Yolanda Andreatta



Prancha 6 — Vaso com alça em forma de estribo, representação zoomorfa.
Museu Paulista da USP 90 — RGA 3628 — nº 97 — Fotografo: Antonio Macedo



Prancha 7 — Vaso de corpo globular, figura ornitomorfa
Museu Paulista da USP 93 — RGA 3632 — nº 101 — Fotografia: Antonio Macedo



Prancha 8 — Vaso de corpo ovoide, figura zoomorfa.
Museu Paulista da USP 91 — RGA 3629 — nº 98 — Fotografia: Antonio Macedo