

## Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico: discutindo suas identidades e papéis sociais através de estudos de caso Mochica e Nasca

Daniela La Chioma\*

La Chioma, D. Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico: discutindo suas identidades e papéis sociais através de estudos de caso Mochica e Nasca. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 149-164, 2023.

**Resumo:** Os estudos sobre a música andina no período pré-hispânico têm aumentado significativamente nas últimas duas décadas. A maior parte deles são fundamentados em evidências acústicas, particularmente instrumentos sonoros arqueológicos. No entanto, mesmo que as referências musicais sejam prolíficas e variadas na arte andina pré-hispânica, poucas pesquisas foram elaboradas sobre os abundantes dados iconográficos. Dentre elas, a nossa. Este artigo pretende abordar as antigas práticas musicais andinas e os papéis sociais e religiosos dos músicos a partir de uma perspectiva da História da Arte, discutindo os dados dentro de uma metodologia de análise semiótica. Buscamos, além de compreender aspectos musicais das sociedades do Peru antigo a partir de dados não sonoros, trazer uma contribuição metodológica na análise da iconografia musical em geral fundamentando-nos em premissas e perguntas que podem ser aplicadas para além das evidências do mundo andino. Considerando o caráter interdisciplinar da arqueomusicologia, buscamos respostas em dados tanto arqueológicos quanto etnomusicológicos e históricos.

**Palavras-chave:** Música; Peru; Pré-Colombiano; Moche; Nasca.

### Introdução

Quando iniciei minha pesquisa, a área arqueomusicológica era muito recente e pouco tratada em termos teóricos. Uma das dificuldades com as quais me deparei foi a de realizar uma pesquisa em Arqueologia da Música a partir de dados não sonoros. Esta tendência foi muito questionada por colegas musicólogos, que acreditavam que a arqueologia da música traria resultados contundentes se embasada em instrumentos

sonoros ou artefatos que produzissem algum tipo de som. A iconografia parecia um mero acessório para entender as práticas musicais. Parecia estranho obter conclusões sobre práticas musicais sem considerar nenhuma vasilha sonora ou flauta entre os meus dados, sem medir escalas e sem ler partituras. Eu buscava chegar a conclusões importantes sobre a música no antigo Peru me debruçando apenas sobre vasilhas com representações de músicos e dados de contextos arqueológicos fechados, como túmulos com indivíduos de poder político e religioso associados a instrumentos sonoros. Este caminho metodológico foi extremamente exaustivo. Precisei criar um método próprio

\* Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: lachiomadaniela@gmail.com.

de análise e cunhar premissas muito bem delimitadas para que esta tarefa tivesse sucesso. Os resultados vieram após anos de pesquisa, com perguntas bem delimitadas sendo respondidas pelos dados analisados. É este caminho metodológico que pretendo refazer neste artigo, demonstrando como podemos compreender os papéis sociais dos músicos no mundo antigo, mais especificamente nos Andes. Com base na identificação dos seus atributos, buscamos compreender com quais personagens se identificam, sua relação com seu entorno social e com as elites dominantes, bem como seus papéis religiosos e políticos. Após a publicação dos meus trabalhos, outros pesquisadores refizeram este caminho metodológico, seja em outras culturas das Américas (Reyes 2023) ou, até mesmo, em outras áreas culturais (Carderaro 2020).

Inicialmente, busquei nas evidências iconográficas de duas culturas andinas contemporâneas entre si, Mochica e Nasca, respostas para a pergunta central:

- Quais foram os papéis sociais, políticos e religiosos dos músicos nas sociedades andinas pré-colombianas, e como exerciam seus poderes humanos e sobrenaturais ao utilizarem seus instrumentos sonoros?

E desta pergunta, outras se originaram e estiveram presentes ao longo de toda a pesquisa:

- Havia uma hierarquia entre os músicos? Existiam músicos principais e secundários e, conseqüentemente, uma hierarquia entre instrumentos sonoros?
- Em quais períodos os músicos foram mais representados, e como isso demonstra a importância central da música nas estruturas de poder nestes momentos?
- Qual era o papel da simbologia dos instrumentos sonoros em todas as questões inerentes à produção musical e aos músicos? Como esta simbologia regia a produção sonora no calendário ritual?
- Quais são as semelhanças nas práticas musicais dos povos andinos atuais e pré-colombianos com base nas evidências arqueológicas e etnomusicológicas?

Neste artigo apresentarei como cheguei a conclusões referentes às perguntas elencadas

acima com base em evidências arqueológicas, usando premissas específicas e uma metodologia semiótica aplicada ao material arqueológico das culturas Mochica e Nasca em minhas pesquisas de mestrado (2012) e doutorado (2016), ambas realizadas no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP com apoio de diversos museus e instituições do Peru e Estados Unidos<sup>1</sup>. Para abordar todos estes aspectos, precisei cunhar um método próprio e inédito de classificação e análise de músicos na iconografia andina. Para isso, me fundamentei em três premissas, que não se restringem apenas ao mundo andino:

1. As cenas musicais não estão desconectadas do restante da iconografia de uma dada cultura. Portanto as análises não devem ser feitas apenas sobre as cenas musicais, mas com elas e com todo o corpus iconográfico das culturas que estão sendo analisadas (como já apontado por Hocquenghem 1987: 22).
2. Os músicos retratados na iconografia não são “somente” músicos, mas personagens de poder político e religioso que aparecem em uma miríade de outras cenas performando em rituais, caças, batalhas, procissões e, mais obviamente, danças. A música e os músicos não estão desconectados dos outros temas. Músicos, na verdade, também têm sua identidade de não-músicos. São personagens importantes das narrativas destas sociedades que, em muitas cenas, aparecem tocando instrumentos sonoros, mas em outras aparecem em atividades não musicais.
3. Os dados não necessariamente precisam ser sonoros para nos informar sobre a música no passado. A iconografia, associada a contextos de escavação e fontes históricas, pode informar muito sobre os aspectos sociais da música no passado, também chamados de aspectos “extramusicalis”

1 Museu Larco (Lima), Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru (Lima), Museu Tumbas Reais de Sipán (Lambayeque), Museu da Universidade Nacional de Trujillo (Trujillo), Museu de Sítio Huaca Rajada - Sipán (Lambayeque), Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington).

(Mendivil 2009: 48). São aqueles que dizem respeito, não às escalas ou notas que os instrumentos arqueológicos produzem, mas a uma análise contextual que busca compreender quem eram os músicos, quais eram as ocasiões musicais mais importantes, de que forma as performances sonoras ocorriam e como a produção musical estava conectada aos mitos e crenças de determinada sociedade.

### O período Intermediário Inicial Andino e as evidências musicais

Os povos conhecidos como Mochica (ou Moche) e Nasca estão entre os mais emblemáticos da Arqueologia Peruana Pré-Colombiana, tanto pela arquitetura monumental preservada nos sítios arqueológicos quanto pelas várias tecnologias e arte sofisticada em cerâmica, têxteis e metais, que lotam as prateleiras de museus do mundo todo. Artefatos produzidos por estas populações apresentam alto grau de preservação material devido à localização nos áridos desertos costeiros peruanos, onde o clima permite a excelente preservação das peças. Ambos os povos foram contemporâneos entre si, embora distantes geograficamente. O Período Intermediário Inicial<sup>2</sup> (Fig. 1), que vigorou aproximadamente entre 100 a.C. e 600 d.C., foi o momento em que ambas as sociedades se desenvolveram e atingiram seu apogeu. Enquanto os Mochica ocuparam a parte norte da costa peruana, os Nasca ocuparam a parte sul, estando separados por um extenso território correspondente à costa central peruana.

<sup>2</sup> Intermediário Inicial é a terminologia cunhada por John Rowe (1945 *apud* Joffré 2005) e geralmente utilizada em Arqueologia Andina para se referir a uma época em que os regionalismos, caracterizados por uma pronunciada territorialização, foram mais acentuados na área centro-andina, durante a qual as diversas populações espalhadas pela costa e cordilheira desenvolveram técnicas muito particulares de construção arquitetônica, irrigação, produção artefactual, organização política e religiosa etc. (Silverman & Proulx 2002: 12). Seu modelo cronológico foi criado a partir das mudanças estilísticas dos artefatos e de sua posição estratigráfica, bem ao modelo histórico-cultural.

Cada um deles tinha antecedentes regionais distintos (remontando ao Formativo Andino) e, portanto, desenvolveram suas particularidades na arquitetura, na produção cerâmica e têxtil, nas formas de enterramento, tecnologias de irrigação e em outras áreas, incluindo a música. Um ponto em comum na música dos dois povos foi a utilização de antaras (termo andino quéchua para as flautas de Pã) tocadas em pares (Fig. 3B, 4, 6 e 7) e a importante participação da percussão e dos chocalhos em sua produção sonora, como demonstram evidências arqueológicas e iconográficas<sup>3</sup>.



Fig. 1. Mapa da localização das principais culturas do Período Intermediário Inicial no Peru.

Fonte: Donnan (1993).

A cultura Mochica se desenvolveu na parte norte da costa peruana, entre aproximadamente 100 a.C. e 600 d.C., desde o vale de Lambayeque, mais ao norte, até o vale de Santa, ao sul. A costa norte peruana é constituída por vales, formados por sua vez

<sup>3</sup> Ver La Chioma (2012, 2016).

pelos rios que descem do alto da cordilheira dos Andes até a costa do Pacífico, cortando o deserto costeiro de norte a sul. As porções próximas aos rios são cultiváveis, enquanto entre um rio e outro formam-se áreas predominantemente desérticas. Os vales férteis formavam também unidades políticas. Cada vale tinha seu dirigente e sua elite política e religiosa e a produção cerâmica também estava submetida a esta organização (Russel & Jackson 2001: 159). Mesmo que existisse uma padronização com temas de referência para todo o universo Moche, cada vale tinha seus artistas, que davam um toque personalizado à arte local. Por esta razão, algumas cenas da iconografia apresentam diferenças de vale para vale. Quanto mais distantes são estes vales entre si, maiores são as diferenças na morfologia da cerâmica e nas representações iconográficas, no entanto sempre seguindo as referências centrais do mundo Moche, como os personagens sobrenaturais, elementos da natureza e as principais narrativas míticas.

Na mesma época os Nasca, por sua vez, habitaram a costa sul peruana, entre os vales dos rios Chíncha e Acarí. A configuração da costa sul é diferente da costa norte. Há menos rios e a área é mais árida, caracterizada por um planalto desértico. Por isso, os Nasca e seus ancestrais construíram aquedutos subterrâneos chamados de “puquios”. Também foi uma sociedade que se caracterizou pela monumentalidade de suas construções arquitetônicas e pelas famosas linhas, desenhos gigantes impressos no solo que podem ser vistos de grandes altitudes. Sua cerâmica era policroma e ricamente decorada com personagens míticos e humanos, dentre eles, muitos músicos.

Este período foi extremamente prolífico em cenas musicais na arte, particularmente na cerâmica, e em enterramentos de músicos e instrumentos sonoros, que estão presentes no material iconográfico e arqueológico de ambas as culturas, como veremos ao longo deste artigo.

## Método de análise

Tanto na pesquisa sobre os músicos Nasca (mestrado, de 2008 a 2012) quanto na pesquisa sobre os músicos Moche (2008 a 2016, incluindo mestrado e doutorado), a metodologia utilizada foi a mesma. Os critérios foram (Fig. 2):

1. O artefato: são analisadas características do suporte, isto é, do artefato no qual os músicos estão representados. A morfologia, a fase cronológica, o contexto de produção e outros aspectos da peça são analisados.
2. O músico: são analisadas as características do músico representado no artefato: se está isolado ou com outros personagens, se é pictórico ou escultórico, seus atributos, vestimentas, instrumentos e características físicas.
3. Os músicos encontrados são relacionados com outros personagens presentes na arte das culturas em questão. São comparados os atributos físicos, acessórios, vestimentas e outras insígnias com os dos indivíduos que aparecem em outras cenas e narrativas, que não necessariamente apareçam tocando instrumentos.
4. Dados de escavações arqueológicas contendo instrumentos musicais são analisados e comparados aos músicos da iconografia. O mesmo é feito, em menor grau, com documentos históricos que fazem referência à música nativa no período colonial.

Nos estudos de caso a serem apresentados a seguir, pretendo demonstrar como apliquei esta metodologia aos músicos da iconografia, discutindo em conjunto as questões elencadas na introdução: os papéis sociais dos músicos nas sociedades andinas pré-colombianas (incluindo suas atuações políticas e religiosas), a hierarquia entre músicos e instrumentos, a importância da música nas estruturas de poder, a simbologia dos instrumentos sonoros e as semelhanças com as práticas musicais dos povos atuais que ocupam a região andina.

## Metodologia

### O artefato

- **Morfologia**
- **Cronologia/ Fase**
- **Contexto Intra/ Inter-Regional de produção**

Fotos: Museu Larco, Lima



### O Músico

- **Escultórico ou Pictórico**
- **Isolado ou em narrativa**
- **Atributos**
- **Instrumento sonoro**
- **Vestimentas**
- **Persona Social**

Fig. 2. Diagrama: Daniela La Chioma. Fotos: Museu Larco, Lima

## Primeiro estudo de caso: os músicos oficiais Moche

Para compreender a música em uma sociedade, é importante identificá-la e encontrá-la nas grandes narrativas, mesmo naquelas, aparentemente, não musicais. Ainda que uma cena Mochica esteja tratando de temas não sonoros, e que nela não estejam presentes músicos, dançarinos ou instrumentos, ela pode nos informar sobre a música indiretamente, através de elementos que também aparecem em cenas musicais. Esta foi uma das premissas fundamentais do meu trabalho: é possível compreender a música através dos elementos mínimos de linguagem (sememas) presentes também nas cenas não musicais, pois eles nos informam sobre a sociedade estudada como um todo.

Por exemplo, a “Cerimônia do sacrifício” (Fig. 3A), uma famosa cena Mochica do período Médio, estampada em uma série de vasos de linha fina, pode servir como base para compreendermos melhor os músicos, embora não seja particularmente uma cena musical. Nela, os personagens centrais, concentrados na parte superior e paramentados com atributos de poder, são designados com as letras A, B, C, D e E. A cena está centrada em dois personagens principais. O primeiro (A), denominado por Donnan (1975) de *Rayed God* (Deus Radiante) recebe a taça com o sangue do sacrifício oferecida pelo

personagem B, um guerreiro com cabeça de ave. Por ser um personagem que faz uma clara alusão ao mundo diurno, o chamaremos de Senhor Solar. O personagem D, por sua vez, apresenta características antagonônicas ao Senhor Solar. É chamado de Guerreiro Coruja por Makowski (1996: 30), já que porta os mesmos atributos e vestimentas das corujas antropomorfizadas representadas em grande escala na cerâmica do período Médio. Aparece sempre com a boca aberta e batendo palmas. Por estar ligado às forças noturnas e à coruja, o chamaremos de Senhor Noturno, deixando bem demarcados estes dois personagens antagonônicos da “Cerimônia do sacrifício”. As evidências arqueológicas e iconográficas revelam que, no mundo Mochica, os status e papéis sociais dos indivíduos eram reconhecidos nas vestimentas e nos atributos (Makowski 1996: 64, 2014, comunicação pessoal; Bernier 2010: 91; Donnan 2012: 186).

A Figura 3B reproduz um desenho retirado de uma vasilha Mochica pertencente à coleção do Fowler Museum of Cultural History (UCLA, Los Angeles). Trata-se de um vaso de alça estribo com bojo globular e decoração pictórica em linha fina, característico do período Moche Médio (aproximadamente 300 a 400 d.C.). A iconografia apresenta seis músicos, quatro tocando antaras (nomeados como A, B, C e D) em tamanho grande e dois trombeteiros

intercalados em tamanho menor (designados com os números 1 e 2). Os músicos da direita têm seus instrumentos unidos por uma corda. Uma trombeta de concha *Strombus galeatus* (*pututo*) e uma concha *Spondylus* pairam no espaço entre o último e o primeiro antartista. Em La Chioma (2016: prancha 47), há uma cena muito similar, retirada de uma vasilha do Museu Etnográfico de Berlim. É possível notar a semelhança entre o Senhor Noturno da “Cerimônia do sacrifício” e o antartista menor à direita (ambos circulado).

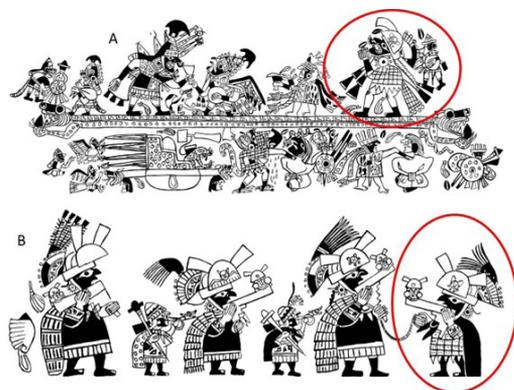


Fig. 3. A: desenho de Donna McClelland, retirado de vaso de alça estribo Mochica com representação da “Cerimônia do sacrifício”. B: desenho de Donna McClelland, retirado de vaso de alça estribo Mochica com representação de músicos.

Fonte: Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington. Dibujo: Donna McClelland.

Quando inserimos na análise dados de contexto arqueológico, podemos corroborar a identificação destes músicos como personagens de poder político e religioso no mundo Mochica. Evidências da Tumba 14 do sítio Mochica de Sipán, escavada em 2007, corroboram que há uma relação direta entre os instrumentos sonoros representados no vaso (*antara*, *pututo* e trombetas espiraladas) e a *persona social* do Senhor Noturno. Esta tumba continha um Sacerdote Guerreiro paramentado com atributos de Senhor Noturno: toucado em forma de V, camisa com placas de metal e toucado de tentáculos de polvo (Fig. 4). Foram encontrados neste contexto exatamente os mesmos instrumentos sonoros representados

na peça do Fowler Museum: duas *antaras*, sete trombetas em forma de espiral (como as tocadas pelos músicos menores) e nove *pututos*, todos em cerâmica (ver La Chioma 2016: prancha 13). Estes objetos estão expostos no Museu de Sitio Huaca Rajada, em Lambayeque. Não são só os atributos de poder e vestimentas que o Sacerdote Guerreiro da Tumba 14 e o Senhor Noturno apresentam em comum. As cabeças antropomorfas em cerâmica encontradas na mesma tumba assemelham-se aos rostos observados nos apêndices das *antaras* da peça do Fowler, apesar de desprovidos do toucado em V. É possível que os *pututos* e trombetas sejam miniaturas e não soem, mas há grande possibilidade de que as *antaras* soem (Carlos Mansilla, comunicação pessoal, janeiro de 2014).



Fig. 4. Paramentos encontrados com o Sacerdote da Tumba 14 de Sipán e seus instrumentos musicais.

Fonte: Museu Huaca Rajada Sipán, Lambayeque.  
Foto: Daniela La Chioma.

Personagens de alto status com todos estes atributos aparecem ainda em danças coletivas, procissões, caças e outras ocasiões na iconografia (La Chioma 2016). Embora na cena da “Cerimônia do sacrifício” os Senhores Solar e Noturno não toquem instrumentos sonoros, em outras cenas de procissão e dança do período Moche Médio estes personagens produzem música. Os músicos, neste caso,

não só apresentam os mesmos atributos de poder dos governantes Moche, mas são eles os próprios governantes, tocando instrumentos sonoros em ocasiões-chave da vida cerimonial Mochica.

### Segundo estudo de caso: o Senhor das Antaras Nasca

Na iconografia nasca, assim como na Mochica, são recorrentes as representações de personagens tocando antaras (La Chioma 2012: 106-107, 2013). Um dos temas mais expressivos da iconografia musical nasca é o tema do “Senhor das Antaras”, um personagem sobrenatural que está sempre associado a várias antaras e a um tambor, com o qual interage em ato de cópula. De forma geral, aparece em vasilhas tipo copo, como exemplificado em La Chioma (2012: pranchas 47-51). Versões modificadas deste personagem, mais realistas, podem aparecer em vasos escultóricos (La Chioma 2012: pranchas 55-56) e em um caso específico um vaso de alça em fita (La Chioma 2012: prancha 52).

Os elementos iconográficos que compõem a representação apontam para uma narrativa de fertilidade e criação. Os personagens usam toucados em forma de “infinito”, que representam serpentes estilizadas, atributo ligado ao ciclo de vida e morte e à geração da vida. Os rostos e cabeças nos membros do Senhor das Antaras fazem referência à germinação dos brotos. O cacto San Pedro dentro do estômago pode significar, caso se trate de um músico humano,

que o indivíduo ingeriu a bebida alucinógena produzida com esta planta para fins rituais, como aponta Gruszczynska (manuscrito da autora, s/d: 27): “O fundo sobre o qual se vê tal cacto, claro e contrastado em relação com o resto das figuras, aponta claramente para a ingestão de mescalina por parte do músico [...]”.

Em algumas cenas há um tambor ao lado do personagem, e em outras, sua genitália está dentro do tambor, em ato de cópula. Notei que nas cenas em que o personagem ainda não copulou o tambor, o cacto estomacal está representado em vermelho (Fig. 5A, 5B), ao contrário das cenas em que o personagem já copulou o tambor, nas quais o cacto é negro (Fig. 5C). Há uma lógica de transformação nesta ocorrência, possivelmente constituindo uma narrativa na qual o Senhor das Antaras fertiliza o tambor com a substância vital presente no cacto. Esses personagens geralmente deixam transparecer um estado psíquico gerado pela ingestão de bebidas alucinógenas, visível por meio da expressão facial com as pupilas bem centralizadas nos olhos abertos e a boca aberta, às vezes com os dentes à mostra. Ao observar estes personagens, nota-se que do cacto parte uma ramificação que constitui seu órgão sexual. Tanto o indivíduo quanto a planta estão representados na cor vermelha, representando aquilo que anima (*camac*), que corresponde à energia vital passada dos pais aos descendentes na cosmovisão andina (Golte 2009: 21). No caso das peças das pranchas 47, 50 e 51 em La Chioma (2012), os membros superiores e inferiores apresentam traços em vermelho, que podem simbolizar o fluxo sanguíneo.



Fig. 5. A: desenho de Senhor das Antaras retirado de vasilha Nasca. Desenho: Ubbelohde-Döering (1931: lám. 15). B: vaso tipo copo Nasca com representação de Senhor das Antaras. Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Ministério de Cultura do Peru. Foto: Daniela La Chioma. C: cabaça Nasca com representação de Senhor das Antaras. Foto: Museu Larco, Lima.

Uma das peças mais importantes no que se refere à iconografia da música na produção artefactual Nasca é o vaso de alça em ponte (Fig. 6). Esta peça conta com exatamente os mesmos elementos presentes na narrativa do Senhor das Antaras mítico, porém com elementos realistas na cena. Há dois Senhores das Antaras grandes e míticos, cada um em um lado do bojo. Um par de antaristas humanos toca, e entre ambos há uma espécie de tambor (que também pode ser interpretada como um vaso de bebida ritual e que aparece mais três vezes na cena). Um cacto San Pedro situa-se ao lado deste par e dois personagens carregam uma trombeta. Copos pairam por toda a cena.



**Fig. 6.** Vasilha de alça em ponte Nasca com narrativa complexa com músicos humanos e Senhor das Antaras.

**Fonte:** Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Ministério de Cultura do Peru. Foto: Daniela La Chioma.

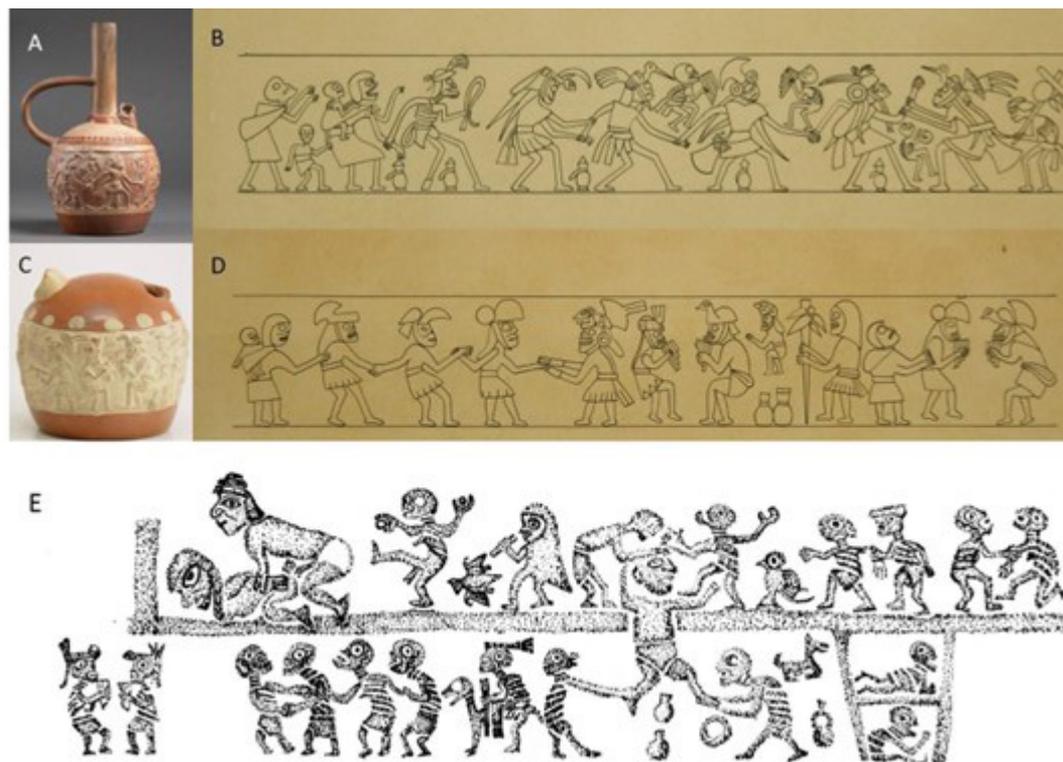
Ambos os senhores míticos seguram antaras de quatro tubos; entretanto, um deles traz antaras de quatro tubos pintadas em sua camisa, enquanto o outro traz antaras de três tubos em sua camisa. Os dois grandes personagens se encontram localizados em lados opostos do vaso, exatamente sob o arco da alça. A nosso ver, esses personagens são versões mais humanizadas do Senhor das Antaras. Eles apresentam os turbantes em forma

de serpente, rostos que saem de suas orelhas, pinturas de olhos de falcão, colares de placas trapezoidais coloridas. Têm a língua vermelha para fora da boca e seguram suas antaras como se fossem bastões, certamente representações de atributos de poder. Segundo Makowski (2000: 282), os oficiais ou guerreiros humanos se transformam em divindades quando seu corpo apresenta apêndices e/ou partes correspondentes a outras espécies do mundo animal, aves ou felinos. O cacto San Pedro, em vez de se localizar no estômago do personagem mítico, aparece entre um dos Senhores das Antaras e o par de antaristas humanos, configurando elemento iconográfico associado à antara e ao Senhor. Sua posição pode remeter à força vital do Senhor das Antaras, entidade mítica e poderosa, que é acionada pelos antaristas humanos ao ingerirem o San Pedro.

### Terceiro estudo de caso: as Danças do Inframundo Mochica

A iconografia da música no mundo andino pré-hispânico exhibe, para além dos músicos humanos e atuantes no plano social, divindades, plantas, animais e seres cadavéricos associados a instrumentos sonoros, principalmente no período Intermediário Inicial, relacionado a Moche e Nasca. Assim, observamos que a iconografia nos oferece um mundo musical fantástico e sobrenatural, no qual a produção sonora se revela em seus aspectos mais simbólicos e metafóricos.

As Danças do Inframundo (La Chioma 2012: 54, 2016: 226, 2019) compõem um tema amplo na arte Mochica, presente em vasos de alça estribo e alça lateral e, algumas vezes, vasilhas. Elas são estampadas em relevo e, embora com algumas variações, todas mostram dançarinos esqueléticos de mãos dadas, mulheres carregando crianças e duplas de músicos tocando antaras. Em algumas peças toda a cena está centrada em um guerreiro flanqueado por um par de antaristas flutuantes (Fig. 7A, 7B), e em outras, em um par de antaristas (Fig. 7C, 7D). Elementos como um personagem carregando uma planta de mandioca e alguns personagens em luta também compõem o cenário.



**Fig. 7.** A: vaso de alça lateral com representação de Danças do Inframundo (Museu Larco, Lima). B: desenho baseado na vasilha da Fig. 3A, com Danças do Inframundo centradas em guerreiro com antaristas pairantes. C: vaso de alça lateral com representação de Danças do Inframundo. (Museu Larco, Lima). D: desenho baseado na vasilha da Fig. 3A, com Danças do Inframundo centradas em par de antaristas. E: desenho baseado em vaso de alça estribo representando a Entrada no Inframundo.

**Fonte:** Créditos A, B, C e D: Museu Larco, Lima. Créditos E: Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington.

A Fig. 7E mostra a “Entrada no Inframundo”, denominada assim por Hocquenghem (1987: 138), e considerada por La Chioma (2016, 2019) uma parte importante da narrativa das Danças do Inframundo. A cena é dividida em duas partes e centrada em um personagem que é puxado para o mundo dos mortos por esqueletos acima e abaixo. Na parte superior esquerda, um casal em cópula invertida é seguido por uma tropa formada por um esqueleto segurando esferas, um morcego e um amendoim tocando uma flauta tubular, chamada de *quena* na região andina. Em ambas as partes grupos de esqueletos dançam de mãos dadas, como se faz usualmente nas Danças do Inframundo tradicionais. Na parte de baixo dois

esqueletos aparecem trancados em pequenas caixas retangulares, que podem representar tumbas. Na parte inferior esquerda há uma dupla de tocadores de antaras.

Bourget e Hocquenghem têm interpretações opostas desta cena: enquanto Bourget (2006: 179-182) afirma que o personagem principal está deixando o inframundo em direção ao mundo dos vivos, Hocquenghem crê que o caminho seja o oposto (1987: 138). É possível responder a esta questão com base nos estudos etnomusicológicos andinos, que debatem o papel simbólico dos instrumentos sonoros, especialmente antaras e quenás, ambos presentes na narrativa. Amendoins são geralmente relacionados com

quenanas na arte Moche (La Chioma 2016: 218). Antaras não são tocadas somente no âmbito humano por governantes e sacerdotes, mas também estão largamente associadas à morte e a figuras cadavéricas, tanto em forma pictórica quanto escultórica (La Chioma 2012, 2016). Cópulas invertidas, ou que não resultam em reprodução, são comuns na arte erótica Moche e performadas por personagens tanto vivos quanto mortos (Bourget 2006: 221; Hocquenghem 1987: 46). Segundo Stobart (2006: 133-136), antaras são associadas com a estação seca, a colheita e o ciclo de vida e morte, mais precisamente o espaço transitório entre a morte e o renascimento, conceitos que estão presentes nas Danças do Inframundo, uma narrativa de passagem. Na iconografia Mochica, antaras estão associadas amplamente a ritos de passagem e à fertilidade dos mortos, como em uma vasilha do Museu de Arte de Lima (ver La Chioma 2016: prancha 127), na qual antaras estão associadas a personagens mortos em atividade sexual.

Por outro lado, flautas tubulares, como é o caso das quenanas, estão relacionadas com a fertilidade, o renascimento e a germinação das sementes, tanto na iconografia Mochica quanto na evidência etnomusicológica andina (Olsen 2002; Stobart 1996, 2006; La Chioma 2016). Considerando os aspectos simbólicos das antaras e quenanas nas ontologias andinas, faz mais sentido que o personagem esteja saindo do mundo dos vivos e chegando ao mundo dos mortos, ou inframundo, já que há um quenista na parte de cima e uma dupla de antaristas na parte de baixo: o primeiro, associado a um instrumento que representa a germinação e a vida, empurra o personagem para sua nova vida no inframundo, enquanto os segundos o recebem.

Se presume que, no mundo Mochica, os indivíduos tivessem a necessidade de “nascer para o inframundo” imediatamente após sua morte física e que, para tanto, as relações sexuais necessárias para este nascimento inverso também devem ser inversas. Como mostra a iconografia, os mortos são recebidos no inframundo acompanhados do som de *antaras* e *tinyas*. Músicos cadavéricos

também aparecem abundantemente em forma escultórica na cerâmica Mochica e estão associados majoritariamente a antaras (La Chioma 2012, 2016). Muito provavelmente estes instrumentos são responsáveis por uma espécie de “procriação reversa”, e sua agência reside em seu próprio poder de conduzir os mortos ao inframundo, garantindo a existência da vida nos planos do abaixo. Por outro lado, as quenanas, instrumentos muito pouco associados a mortos e ancestrais, estão ligadas à estação úmida e à procriação (Stobart 2006: 52). Segundo Olsen (2002: 44), atualmente no altiplano andino, quenanas e *pinquillos* (tipos de flautas tubulares) simbolizam, metaforicamente, o órgão sexual masculino. Sua agência é oposta à das antaras: demonstram a força e a virilidade necessária para a procriação. O fato de que os tocadores de quenanas na iconografia Mochica sejam em geral plantas que crescem para baixo, como amendoins e batatas, além de guerreiros, demonstra que este instrumento promove o nascimento das coisas, pessoas e forças do mundo de baixo para o mundo dos vivos. Amendoins, segundo Bernier (2010: 105), mantêm conexões com o tema da morte e do inframundo. A antara, ao contrário, promoveria o nascimento das coisas, pessoas e forças a partir do mundo dos vivos para o inframundo. Ambos aerofones têm em comum a relação com os fenômenos que ocorrem na fronteira entre o inframundo e o mundo dos vivos. Segundo as interpretações de Hocquenghem (1987: 98-99), as danças dos mortos e os eventos terrenos em honra aos mortos e ancestrais eram típicos da época úmida, em novembro.

A forma como se interconectam as funções simbólicas dos instrumentos sonoros, com distintas eficácias, demonstra seus papéis associados à fertilidade e à morte. A produção sonora andina obedece, em geral, a parâmetros temporais (com base no calendário ritual) e ontológicos, com o objetivo principal de gerar a fertilidade e facilitar a reprodução dos homens, animais e plantas (Stobart 2006: 50). Assim, não somente a simbologia dos instrumentos sonoros deve ser

considerada como também o momento do ciclo ritual no qual determinadas sonoridades devem ser produzidas.

## Discussão

Algumas práticas sonoras contemporâneas presentes especialmente nas regiões de serra e altiplano dialogam com evidências arqueológicas, como veremos nesta parte da análise. Isto não significa uma evidência de continuidade linear, mas a longa duração pode ter conservado os modelos cosmológicos que fundamentam as práticas sonoras das comunidades andinas. As evidências de práticas sonoras coletivas para grandes cerimônias oficiais com antaras aparecem na iconografia e em contextos arqueológicos Nasca e Moche.

No caso Nasca, antaras de cerâmica são abundantes em coleções de museus e aparecem com frequência em escavações. Muitas destas flautas têm sido objeto de estudos arqueomusicológicos, especialmente acústicos e tecnológicos (Olsen 2002: 68; Gruszczynska 2006; Bolaños 2007: 109; Mansilla 2009). Numerosas antaras arqueológicas foram encontradas em conjunto, especialmente em construções arquitetônicas e tumbas de indivíduos de alto status, demonstrando a centralidade da produção sonora em eventos cerimoniais. Estes conjuntos de flautas são formados por instrumentos com variedade de tamanhos e número de tubos. No complexo funerário de Las Trancas foram encontradas três tumbas com conjuntos de antaras de cerâmica. Uma delas continha um músico, chamado de “Músico de Las Trancas” (Bolaños 1988: 53; Mansilla, comunicação pessoal, 2007; La Chioma 2012: 133). Em Cahuachi, o mais influente complexo arquitetônico, que funcionou como centro cerimonial e administrativo Nasca (cujo apogeu se deu entre 200 e 400 d.C.), foi encontrado um conjunto com 27 antaras quebradas propositadamente. A musicóloga Anna Gruszczynska (2006a: 83, 2006b: 82) realizou o estudo técnico e acústico destas flautas, notando que

estavam organizadas em pares (razão pela qual as chamou de “antaras gêmeas”). Cada par apresentava as mesmas dimensões, número de tubos e séries de sons idênticas. As cores e iconografia de cada par também se relacionavam, demonstrando alternância e dualidade (Gruszczynska 2006: 194).

Evidências etnomusicológicas no altiplano do lago Titicaca, zona fronteira entre Peru e Bolívia, demonstram que persistem práticas sonoras nas quais grandes grupos, chamados sicuris, se organizam em tropas e tocam antaras. Estes instrumentos devem ser produzidos, utilizados e descartados em grupo, e nunca individualmente (Bellenger 2007: 174; La Chioma 2012: 116), visto que há uma lógica de diálogo entre eles expressa na cosmovisão aimará e materializada em suas notas, cores e tamanhos. Seguindo o conceito de dualidade bastante difundido nos Andes, a flauta masculina, denominada *Ira*, encabeça um diálogo que é respondido pela antara *Arka*, feminina, com complementaridade de notas e/ ou de oitavas. Estes pares entabulam um diálogo musical amplificando esta lógica para as tropas de flautas, com os conjuntos sendo formados por dezenas de pares de músicos. Há também, geralmente, uma hierarquia entre os músicos marcada por idade e experiência: determinados tipos de flautas devem ser tocados pelos mais velhos e experientes, como amplamente discutido nos estudos etnomusicológicos andinos (Canedo 1996; Olsen 2002; Stobart 2006; Bellenger 2007). Os músicos formam grandes tropas e sempre se organizam em pares<sup>4</sup>, à maneira da iconografia Mochica que vimos nas vasilhas do Fowler e de Berlim. Se nota, também, que há nestas vasilhas uma hierarquia entre os músicos, expressa em seu tamanho e nos seus atributos

4 Uma das discussões mais bem consolidadas nos estudos andinos é a do dualismo no período pré-colombiano. Há constantemente um diálogo entre os conceitos de alto e baixo, claro e escuro, terra e água, que se reflete nas evidências arqueológicas e nos relatos etno-históricos. Desta forma, o diálogo de antaras tem uma importância fundamental na cosmovisão andina no sentido de simbolizar o encontro de opostos que conformam o todo. Para esta discussão completa com todos os conceitos e autores, ver La Chioma (2012: 62-69).

de poder, estando alguns mais paramentados que outros.

A antara se caracteriza por ser um instrumento coletivo, que dialoga sempre com outras antaras. No caso da vasilha do Museu Nacional de Lima (Fig. 6), os dois Senhores das Antaras podem apontar para práticas semelhantes ao Ira-Arka entre os Nasca. O fato de existirem dois Senhores das Antaras, ou seja, dois antaristas míticos, e dois antaristas humanos, pode significar que cada antarista humano incorpora a energia vital (ou *camac*) de um Senhor das Antaras: o antarista humano Ira, incorporaria o *camac* do Senhor das Antaras Ira, identificado por antara com número de tubos diferente em sua camisa. Neste sentido, existiria uma relação entre a personalidade mítica do Senhor das Antaras e o antarista humano que incorpora seu poder e, assim, é capaz de concretizar social e ritualisticamente esta eficácia. Presume-se que o cacto San Pedro seja o ingrediente que possibilita este contato entre o antarista humano e o mítico. Os copos e vasos espalhados pela cena sugerem que a bebida é importante no ritual engendrado e está sob consumo. O vaso entre o trombeteiro e o ajudante, inclusive, contém um copo em seu interior. Donald Proulx (2009, comunicação pessoal) considera o Senhor das Antaras um *xamã*, situando-o, portanto, no mundo terreno. Esta hipótese é plenamente aceitável já que, no mundo pré-colombiano, o *xamã* compartilhava poderes sobrenaturais com as divindades e, destarte, poderia sim ser representado com atributos sobrenaturais. Compreendemos, por meio de nossa análise, que o Senhor das Antaras e o Antarista dos Vários Instrumentos são personagens correlacionados e cujo simbolismo é semelhante: a lógica da reprodução e do ciclo de vida e morte. O primeiro seria a entidade sobrenatural, mítica, que contém a força vital. O segundo, a expressão terrena, o músico socialmente ativo que aciona a força do primeiro por meio das bebidas rituais.

No caso Moche, vimos como os dados de contexto e a iconografia demonstram o uso coletivo das antaras, em conjuntos com dois

ou mais músicos, por vezes acompanhados de trombetas. Muitas peças escultóricas apresentam tocadores de antaras em duplas e, em raros casos, músicos individuais (ver La Chioma 2012, 2016, catálogos). Esta forma de organização da produção sonora com antaras é recorrente tanto nos registros arqueológicos andinos pré-colombianos como na produção sonora contemporânea mencionada anteriormente.

A compreensão da produção sonora no mundo pré-colombiano passa pela análise dos instrumentos sonoros escavados em contextos fechados, um tópico ainda muito pouco estudado pelos arqueólogos. As evidências arqueológicas, sejam de contextos fechados ou iconográficas, nos informam que a produção musical foi um aspecto relevante ao longo da história andina pré-hispânica, sendo este registro mais proeminente no período Intermediário Inicial.

As representações iconográficas da música e dos músicos são recorrentes na arte do mundo andino pré-hispânico e dialogam com os principais elementos das cosmovisões andinas. As análises demonstram que a música é produzida tanto no plano terreno quanto nos mundos do *mais-além*: o dos mortos e o das divindades. Diversos instrumentos são retratados, especialmente antaras, *quenas*, tambores e *chocalhos*. Estes instrumentos são tocados por personagens humanos e sobrenaturais, e podem ter vida e interagir entre si, como no caso da narrativa do Senhor das Antaras.

A produção sonora também é evidenciada como uma das principais atividades das elites de poder político e religioso no contexto analisado neste artigo (sociedades do período Intermediário Inicial Andino). A grande recorrência de músicos na iconografia deste período pode evidenciar não apenas uma ascensão social, política e religiosa de um grupo específico de músicos, mas também uma maior recorrência da produção sonora em rituais e cerimônias de elite. Escavações na *Huaca de la Luna*, edifício que representa o centro político e religioso do vale de Moche, atestam que o templo antigo foi

abandonado ao final do período Moche Médio, aproximadamente entre 550-600 d.C. (Uceda 2010: 141). Este abandono gerou uma nova gama de transformações sociais, bem como mudanças específicas na organização dos espaços no vale (Uceda 2010: 145). As cerimônias não eram mais executadas nas grandes plataformas da huaca, onde, supõe-se, uma audiência de centenas de pessoas se aglomerava, mas no centro urbano de Moche, uma área localizada entre as duas huacas principais (do Sol e da Lua) com residências de elite. Esta alteração demonstra a acentuada tendência a atividades coletivas no final do período Médio, início do período Final. Portanto, a produção sonora parece ter mudado das plataformas religiosas para o âmbito doméstico com as mudanças que levam ao declínio do Estado Moche:

*Em vez de os rituais e a produção se concentrarem nos templos, os senhores da elite urbana agora controlavam os especialistas e organizavam as atividades rituais e cerimoniais dentro de suas próprias residências, o que se pode inferir a partir do aumento da presença de enterramentos e objetos rituais (como estatuetas, vasilhas e instrumentos musicais) nas casas. Este aumento no poder da classe urbana marca o começo da secularização do poder, o que culminaria na aparição do Estado Chimú (Uceda 2010: 147; tradução nossa).*

O caráter ritualístico e religioso da música e dos instrumentos sonoros nos Andes pré-hispânicos era tão essencial que algumas fontes coloniais mencionam a preocupação dos conquistadores espanhóis em proibir e destruir massivamente instrumentos sonoros autóctones a fim de frear a continuidade dos rituais:

*Durante os primeiros séculos após a conquista da América do Sul, as autoridades eclesiásticas tentaram suprimir instrumentos sonoros nativos, especialmente flautas e tambores, por constituírem registros de rituais pagãos. Um missionário jesuíta do século dezessete no Peru reportou orgulhosamente aos seus superiores que ele havia destruído*

*pessoalmente 605 grandes e 3418 pequenos tambores e flautas nos vilarejos peruanos. Em 1614, o Arcebispo de Lima ordenou o confisco e destruição de todos os instrumentos musicais indígenas em seu arcebispado. Aqueles encontrados em posseção dos objetos proibidos eram punidos recebendo trezentas chibatadas em praça pública e depois levados pelas ruas no lombo de uma lhama (Slonimsky 1946: 47 apud Olsen 2002: 4; tradução nossa).*

A música ocupou um lugar central na produção artística e na religiosidade das sociedades antigas, bem como em sua vida comunitária. Portanto, ela não deve ser analisada isoladamente, mas em relação com as outras esferas da sociedade. Quem eram seus tocadores, seus papéis sociais, seu público, em que ocasiões era produzida e qual sua relação com o campo do sobrenatural são questões importantes que buscamos abordar neste capítulo, para o caso do Peru pré-colombiano.

A música no Peru antigo, bem como em outras sociedades do passado, pode ser analisada sob muitos aspectos. A execução musical é o ritual coletivo no qual a simbologia e a agência dos instrumentos sonoros são ativadas pelos seres sociais designados para materializar a mediação entre os distintos planos da existência. Assim, o uso de determinado instrumento sonoro no plano social nunca está separado de sua carga simbólica. A iconografia nos permite constatar que os músicos representados nela também aparecem em outras cenas como os principais atores das narrativas mais conhecidas do mundo andino pré-hispânico que muitas vezes não aparecem associados a instrumentos sonoros. Assim, quando aparecem como músicos, estes governantes ou divindades podem passar despercebidos aos olhos dos pesquisadores. Por esta razão, ao analisar a iconografia musical dos períodos pré-hispânicos, é fundamental entabular um diálogo entre as imagens, seu contexto sociopolítico de produção e as ontologias musicais andinas.

La Chioma, D. Methodological contributions to the analysis of musicians and sonorous instruments in the pre-Hispanic Andean world: discussing their identities and social roles from the case studies of the Moche and Nasca. R. *Museu Arq. Etn.* 41: 149-164, 2023.

**Abstract:** The number of studies on Pre-Columbian Andean music have been meaningfully increasing over the last two decades. Most are based on acoustic data, particularly archaeological sound instruments. However, even though musical references are prolific and varied in Andean Pre-Columbian Art, very few studies were conducted using iconographic data. Among them, ours. This article intends to approach ancient Andean musical practices and the social and religious roles of musicians from a History of Art's perspective, discussing data in a semiotics analysis methodology. We sought to, on top of understanding musical aspects of the societies of ancient Peru from non-sonorous data, contribute to the methodology in the analysis of musical iconography in general based on premises and questions that can be applied beyond evidences of the Andean world. Considering the interdisciplinary extent of *archaeomusicology*, we seek answers in both archaeological and ethnomusicological and historical data.

**Keywords:** Music; Peru; Pre-Columbian; Moche; Nasca.

### Referências bibliográficas

- Bellenger, X. 2007. *El espacio musical andino*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Bernier, H. 2010. Personal adornments at Moche, north coast of Peru. *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 30/1, 91-114.
- Bolaños, C. 1988. *Las antaras Nasca: historia y análisis*. Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- Bolaños, C. 2007. *Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Bourget, S. 2006. *Sex, death and sacrifice in Moche religion and visual culture*. University of Texas Press, Austin.
- Carderaro, L. (2020) *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos: a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Canedo, W. 1996. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. In: Baumann, M.P. (Org.). *Cosmología y música en los Andes*. Dietrich Briesemeister, Frankfurt, 83-106.
- Donnan, C. 2012. Dressing the body in splendor: expression of value by the Moche of Ancient Peru. In: Papadopoulos & Urton, G. (Eds.). *The construction of Value in the Ancient World*. University of California, Los Angeles.
- Donnan, C. 1975. The thematic approach to Moche iconography. *Journal of Latin American Lore* 1/2: 147-162.
- Donnan, C. 1993. *Ceramics of Ancient Peru*. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

- Golte, J. 2009. *Moche: cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Instituto de Estudios Peruanos, Cusco.
- Gruszczynska, A. 2006. Is sound the first and last sign of life? An interpretation of the most recent archaeomusicological discovery of the Nasca culture (Panpipes). In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (Orgs.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf, 191-202.
- Gruszczynska, A. 2006b. Under the safe cover of sound: the sense of music in a cycle of life and death according to Andean tradition. In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (Orgs.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf, 80-94.
- Gruszczynska, A. s/d. *La creación del espacio sonoro: testimonios musicales del sector Y13*. Manuscrito cedido pela autora.
- Hocquenghem, A.M. 1987. *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Joffré, G.R. 2005. Periodificación en arqueología Peruana: genealogía y aporía. *Bulletin de l'Institute Français de Études Andines* 34/1: 5-33.
- La Chioma, D. 2019. As Danças do Inframundo na arte Mochica. *Kaypunku: Revista de Estudos Interdisciplinarios en Arte y Cultura* 4/1: 229-274.
- La Chioma, D. 2016. *O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- La Chioma, D. 2013. El Señor de las Antaras: música y fertilidad en la iconografía Nasca. In: Stockli, M.; Both, A. (Eds.). *Flower world: music archaeology of the Americas Vol. II / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas Vol. II*. Ecko Verlag, Berlín, 51-70.
- La Chioma, D. 2012. *Emissários do vento: um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca*. Dissertação de mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Makowski, K. 2000. Ritual y narración en la iconografía Mochica. *Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* 25: 175-203.
- Makowski, K. 1996. Los seres radiantes, el águila y el búho: la imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.). In: Makowski, K.; Amaro, I.; Hernandez, M. (Eds.). *Imágenes y mitos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Fondo Editorial Sidea, Lima, 13-106.
- Mansilla, C. 2009. El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana: Dossier de Arqueomusicología Andina*, 185-193.
- Mendivil, J. 2009. *Del Juju al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyo del imperio de los incas*. Abya Yala, Quito.
- Olsen, D. 2002. *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient South American cultures*. University Press of Florida, Orlando.
- Reyes, G.G. 2023. *Estudio iconográfico de la representación de los músicos durante el desarrollo regional: Bahía Y Jama Coaque*. Tese de Licenciatura em Arqueologia. Escola Superior Politécnica do Litoral, Guayaquil.
- Russel, G.; Jackson, M. 2001. Political economy and patronage at Cerro Mayal, Peru. In: Pillsbury, J. (Ed.). *Moche art and archaeology in ancient Peru*. National Gallery of Art, Washington, 159-173.
- Silverman, H.; Proulx, D. 2002. *The Nasca*. Blackwell, Malden, MA.

Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 149-164, 2023.

Stobart, H. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Ashgate, Aldershot.

Stobart, H. 1996. *Tara and Q'iwa: worlds of sound and meaning*. In: Baumann, M.P. (Ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Dietrich Briesemeister, Frankfurt, 67-81.

Ubbelohde-Döering, H. 1931. *Altperuanische Gefäßmalereien*, vol. 2.

Des Kunstgeschichtlichen Seminars der  
Universität Marburg an der Lahn, Marburg.

Uceda, S. 2010. Theocracy and secularism: relationships between the temple and urban nucleus and political changes at the Huacas de Moche. In: Quilter, J.; Castillo, L.J. (Eds.). *New perspectives on Moche political organization*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.