

A GUERRA ESTÁ SOBRE NÓS. MUDANÇAS SOCIAIS E POLÍTICAS NA PINTURA MURAL DE *BONAMPAK* E *CHICHÉN ITZÁ*.

Daniel Grecco Pacheco¹ e Fernando Dantas Marques Pesce²

Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar uma discussão de mudanças sociais ocorridas na área maia e na Mesoamérica³ por volta do século X d.C. a partir da análise de duas manifestações artísticas de duas diferentes cidades. Os murais encontrados na cidade de Bonampak, localizada no sul do atual México, no Estado de Chiapas, e os murais do Templo dos Jaguares de Chichén Itzá, localizada na Península de Iucatã. As duas cidades floresceram em temporalidades e espacialidades diferentes. Bonampak foi uma cidade localizada próximo ao rio Usumacinta, importante rota de comércio e transporte no período pré-hispânico, com um período de esplendor entre 650 e 800 d.C., no qual exerceu um importante papel estratégico política e economicamente na região. Já Chichén Itzá foi o sítio mais proeminente das terras maias do norte no período Clássico Terminal (800-1050 d.C.). Este assentamento foi um destacado centro regional, estabeleceu o controle de rotas comerciais e de bens de consumo de luxo, além de desempenhar uma posição de coletor de impostos a sítios menores subjugados ao seu poder (COBOS, 2001) (NAVARRO, 2012).

A partir de uma análise comparada entre os murais dessas duas cidades privilegiando a iconografia, os temas representados, e observando diferenças e semelhanças nas técnicas, composições e pigmentos utilizados, pretendemos discutir o contexto das mudanças sócio-políticas verificadas entre os anos de 850 e 900 d.C. momento em que se percebe uma série de mudanças na organização política e religiosa na região, que resultaram em importantes implicações nos espaços públicos e na forma de legitimação das elites.

Nossa intenção é apresentar uma discussão dessas alterações sociais, mudanças e permanências, a partir das manifestações artísticas, pensando como a arte pode refletir o contexto de um determinado período histórico.

Entendemos que as questões tratadas neste artigo não se encerram de imediato, e se constituem num tema fértil para um possível aprofundamento posterior.

¹ Mestrando em História da Arte pela Unicamp, graduado em História pela PUC/SP. Bolsista CNPq. Contato: daniel_gpacheco@yahoo.com.br

² Mestrando em História da Arte pela Unicamp, graduado em História pela PUC/SP. Bolsista CNPq. Contato: fernandopesce@gmail.com

³ Mesoamérica é uma denominação criada e utilizada pela primeira vez por Paul Kirchhoff em 1943 para determinar uma área cultural que inclui a metade meridional do México toda a Guatemala, Belize, El Salvador, parte ocidental de Honduras, costa pacífica da Nicarágua e noroeste da Costa Rica. Esta região é assim chamada por apresentar características culturais em comum, como elementos religiosos, constituição étnica, lingüística, elementos artísticos, arquitetônicos, concepção de mundo, contagem do tempo, e calendário. IN: NATALINO DOS SANTOS, 2002. p. 40.

Questões teóricas

Para pensarmos as transformações políticas e sociais da área maia durante a passagem do Período Clássico para o Clássico Terminal/Pós-Clássico Inicial, a partir da pintura mural, devemos levar em conta uma análise que pense as representações artísticas como exemplos de índices dos respectivos momentos em que foram produzidas. Dentro de uma permanente relação indissociável entre arte e sociedade.

Considerando a arte não apenas como uma mimeses, ou imitação do real, mas sim como elementos para a construção de uma percepção do contexto em que tal obra foi produzida, num exercício que também leve em conta a própria percepção de que se tem de sua apreciação. Ou como afirma Roger Chartier (1986) que cada quadro, e escultura sejam apreendidos como documentos históricos cujas propriedades técnicas remetem a uma experiência particular a uma maneira de ver modificada pela experiência social (CHARTIER, 1986).

Mas para a análise que se pretende levar a cabo no presente artigo utilizaremos o conceito desenvolvido por Michael Baxandall (1991) do “olhar da época”, já que acreditamos que as formas e os estilos da pintura podem nos ajudar a apurar a percepção que temos da sociedade em questão. O estilo, as técnicas, e as formas dão acesso aos hábitos visuais e através destes à experiência social típica de cada época (BAXANDALL, 1991, p. 225).

Desta forma, os próprios murais presentes nas cidades de Bonampak e Chichén Itzá seriam elementos importantes para se pensar as dinâmicas sociais e organizações sócio-políticas em cada uma dessas regiões nos períodos diferentes. Levando em conta permanências e modificações presentes em concepções que aparecem e são representadas em tais murais.

Breve histórico de Bonampak

O sítio de Bonampak está localizado no lado oriental do vale do rio Lacanhá, fazendo parte do atual estado de Chiapas no México. Foi revelado ao mundo pela primeira vez em 1946, por Giles Healey, levado ao sítio por um grupo de lakandones, sendo o primeiro ocidental a ver as pinturas murais que cobriam as paredes internas da Estrutura 1 (COE, 2011, p.135). Em seguida, foi realizado o reconhecimento do sítio e de seus murais, em um trabalho realizado pelo Carnegie Institution de Washington, que resultou em um dos primeiros e mais abrangentes estudos sobre o sítio, incluindo sua arquitetura, arte, iconografia e epigrafia (MATHEWS, 1985, p.60).

Bonampak parece ter sido uma cidade de relativa importância durante o Período Clássico Inicial (200-650 d.C.), como se pode perceber através dos estudos epigráficos feitos em monumentos do sítio vizinho de Yaxchilán (MATHEWS, 1985, p.60). Separados por cerca de 20 km, os sítios desfrutaram de

intensas relações durante o Clássico Final, compartilhando inclusive traços artísticos e arquitetônicos como as padieiras decoradas que também fazem parte do programa iconográfico da Estrutura 1 e podem ter sido inspirados pelas padieiras que adornam a Estrutura 44 de Yaxchilán (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p. 31; MATHEWS, 1985, p.70-71). Por certo também já nesse período, Bonampak se encontrava sob influência política direta de Yaxchilán, talvez fazendo parte de sua rede de tributos (COE, 2011, p. 135).

A grande maioria das pesquisas realizadas sobre Bonampak foram, com efeito, sobre os belíssimos murais que adornam as paredes da Estrutura 1, o próprio nome dado ao sítio no século XX pode ser traduzido como “muros pintados” (MILLER, 2009, p.154). Este artigo deve muito a contribuição de Mary Miller, que vem estudando sistematicamente os murais desde os anos de 1980 e, principalmente, a última obra produzida pela autora em conjunto com Claudia Brittenham (MILLER e BRITTENHAM, 2013), que faz uma releitura dos murais e seus significados observando não só as pinturas, mas todo o programa da Estrutura 1, seus traços arquitetônicos, decorações exteriores, as padieiras e, evidentemente, os murais em seu conteúdo artístico e também epigráfico.

Os murais de Bonampak – Características gerais das pinturas

O programa construtivo da Estrutura 1 de Bonampak foi, possivelmente, concebido de uma só vez, construído no final do século VIII d.C. utilizando-se de uma estratégia unificadora que integra a arquitetura, os relevos em estuque e a pintura exterior do edifício, as padieiras talhadas e a pintura mural (MILLER e BRITTENHAM, 2013, pp. 21-22). Construída sobre a plataforma da grande acrópole que domina o sítio e com sua face voltada para o norte, a Estrutura 1 é um dos maiores edifícios construídos em Bonampak, contando com dezesseis metros de comprimento por quatro metros de largura e sete metros de altura (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p. 22), está dividido em três quartos cujas paredes internas são recobertas pelas pinturas.

O conjunto pictórico da Estrutura 1 nos convida, como observado por Miller e Brittenham (2013, p. 64), a construir uma narrativa unificada que nos forneça uma leitura das pinturas em conjunto, porém cria uma disjunção não só temática entre os quartos, mas também quanto à interpretação e noções que temos referentes as representações de governantes na arte maia do Período Clássico.

Apesar de ser possível criar essa narrativa a partir das pinturas⁴, os registros hieróglifos da Estrutura 1 parecem se opor a isso (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.64-65). Nos textos hieróglifos do Quarto 1 (ver anexo Figura 1), os acontecimentos descritos teriam ocorrido nos anos de 790 e 791 d.C., enquanto que

⁴ Sobre uma leitura sequencial e narrativa das pinturas da Estrutura 1 de Bonampak ver MILLER, Mary Ellen. *The Murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press, 1986 e MILLER, Mary Ellen. *Arte y arquitectura Maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

a única data do Quarto 2 (Figura 2) indicaria que a batalha se deu aproximadamente cinco anos antes. O Quarto 3 (Figura 3), por sua vez, não oferece nenhuma datação, porém devido a presença de personagens que também são representados no Quarto 1, Miller e Brittenham (2013, p.65) sugerem que a cena estaria temporalmente mais próxima deste. Ademais, o registro escrito nos diz de um ritual de ascensão de um novo governante de Bonampak em 790 d.C. (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.70), apesar de não podermos identificá-lo devido ao estado de conservação do mural, sabemos que não pode ser a ascensão de Yajaw Chan Muwaan (governante de Bonampak que teria comissionado os murais), pois seu governo se inicia no ano de 776 d.C. assim como nos revela os escritos da estela 2 de Bonampak (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.70; MATHEWS, 1985, p. 60-61).

Os Quartos 1 e 3 apresentam uma temática parecida, contando com cenas palacianas, rituais, danças e músicos. Além dessa similaridade, os Quartos 1 e 3 também compartilham a presença de três personagens que ocupam posições de destaque no conjunto pictórico, eles são acompanhados de seus nomes e títulos e sabemos que se tratam de jovens nobres (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.79). Igualmente, dois destes jovens nobres são os únicos personagens representados e identificados por seus nomes nos três quartos da Estrutura 1 (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.89).

O Quarto 2, o maior e central em relação ao edifício e aos outros dois quartos, possui uma cena de batalha que se estende pelas paredes sul, leste e oeste. Dominando o as ações neste quarto está Yajaw Chan Muwaan, governante de Bonampak até o ano de 789 d.C.. No plano superior da parede sul, ele aparece capturando um prisioneiro em meio à batalha que, apesar de caótica, representa com realidade aos envolvidos (MILLER, 2009, p. 157). Na parede norte, vemos ao centro da composição Yajaw Chan Muwaan, sobre uma plataforma cercado por nobres de Bonampak, enquanto cativos parecem suplicar por suas vidas (MILLER, 2009, p 158).

Quanto à temática dos murais, encontramos muitos exemplos de representações da vida cortesã em relevos de pedra, que adornavam os palácios dos governantes, e principalmente nas vasilhas policromadas do período Clássico. Cenas de danças como as dos Quartos 1 e 3 aparecem com frequência nas cerâmicas pintadas, contando inclusive com exemplos bastante similares como a vasilha do Kimbell Art Museum (K1452) que apresenta dançarinos com atavios muito parecidos aos representados no Quarto 3 de Bonampak. Sangrias rituais também são recorrentes tanto na cerâmica policromada quanto em monumentos de pedra talhada como a Padieira 24 de Yaxchilán, talvez a mais famosa representação de sangria ritual da arte maia.

A guerra, por sua vez, possui raízes bastante profundas nas representações da arte maia. A ocorrência de motivos iconográficos que teriam migrado para a arte maia a partir do contato direto ou indireto com Teotihuacán, sítio localizado no centro do México e principal centro urbano do período Clássico, estão entre as mais comuns representações relacionadas a guerra na arte maia, geralmente

associadas ao traje dos guerreiros Teotihuacanos (STONE e ZENDER, 2001, p.85), podem ser encontradas em sítios como Kaminaljuyú, Tikal, Copán e Piedras Negras entre outros.

A constatação mais relevante ao se observar os murais de Bonampak é que a figura do governante não ocupa no programa pictórico a posição central esperada. É verdade que sua representação no Quarto 2 é expressiva, juntamente com a Padieira 1 de Bonampak que adorna a entrada para o Quarto 1, porém a impressão que se tem dos murais é que a presença de outros personagens (como os jovens nobres) ganha uma força que não se observa em outras representações do período Clássico.

Um possível motivo para a grande importância relegada aos nobres representados em Bonampak pode ser interpretada como um reflexo das grandes mudanças observadas no período chamado de Clássico Tardio ou Terminal, onde a mobilidade social, a reorganização dos assentamentos, a mudança das esferas de interação cultural, a instabilidade política e a revisão de doutrinas religiosas marcaram as sociedades mesoamericanas e formariam o substrato para o Período Pós-Clássico (LOPÉZ AUSTIN e LOPÉZ LUJÁN, 2001, p.178). Retomaremos essa discussão após uma breve observação dos murais de Chichén Itzá.

“Boca do Poço dos Itzás”

Chichén Itzá, ou “boca do poço dos itzás” na língua maia iucateca, foi uma importante cidade das terras baixas do norte da Península de Iucatã, no México, com um período de ocupação pertencente ao período Clássico Terminal (800-1050 d.C.). A cidade foi um destacado centro regional, com o controle de rotas comerciais e de bens de consumo de luxo, além de desempenhar uma posição de coletora de impostos a sítios menores subjugados ao seu poder (COBOS, 2001). O sítio possui uma área de 15 Km² é conectado por uma extensa rede de caminhos, *sacbeob*, 75 no total, e possui cerca de 20 conjuntos arquitetônicos.

O auge de Chichén Itzá se encerra no Período Pós-Clássico Inicial por volta do ano de 1200 d. C. quando há um abandono do seu centro com a maior parte de sua população migrando para assentamentos periféricos além de formar novas comunidades, e cacicados.

A arte

Durante o período Clássico Terminal observa-se algumas mudanças em relação à forma como os governantes das terras baixas do norte fizeram uso de sistemas simbólicos e artísticos para representar o seu contexto político e social. Essa elite criou novas políticas, rituais e símbolos inspirados por tradições estrangeiras, mas a partir de uma base utilizada pelos sistemas do Período Clássico das terras baixas do sul (SCHELE; FREIDEL, 1999).

Diferentemente dos governantes desta região, os senhores de Chichén Itzá não fizeram grande uso de textos hieroglíficos em suas estelas e edifícios. O uso da escrita no sítio é pequeno tendo em vista a

importância e magnitude que Chichén Itzá alcançou ao longo de sua existência (GRUBE; KROCHOCK, 2011). Ao invés do uso intensivo da escrita, os governantes de Chichén Itzá desenvolveram suntuosos projetos arquitetônicos com figuras em baixo-relevo gravadas em colunas, paredes, pilares e dinteles para narrar suas histórias através de desenhos e imagens. Essas mudanças faziam parte de uma estratégia de arte pública para uma legitimação política por parte de seus governantes (SCHELE; FREIDEL, 1999).

O sistema político

Uma das principais discussões referentes às cidades maias do norte de Iucatã no Período Clássico Terminal e Pós-Clássico diz respeito à forma do sistema político utilizado. Uma corrente de autores como Ruth Krochock (1988), Linda Schele e David Freidel (1999), baseados em fontes escritas e na própria interpretação de textos presentes em Chichén Itzá apontavam a presença de um governo composto por mais de um governante, num sistema conhecido como *multepal* (reino compartilhado), uma espécie de conselho de governantes de lordes locais com poderes e status igualitários que teria existido em Chichén Itzá. Esta interpretação permaneceu sendo utilizada até estudos posteriores (MACLEOD; STONE, 1995) que questionaram a tradução do glifo *y-itaaj*, antes tida como “irmão” e que acabou recebendo uma nova interpretação que remete a uma função de conjunção “com / e”, especialmente quando usada em listas de nomes pessoais (GRUBE; KROCHOCK, 2011, p.177). Entretanto o historiador da arte Jeff Karl Kowalski (2011, p.219) afirma que as duas propostas não são excludentes e que em determinados momentos da história política de Chichén Itzá ambas poderiam ter existido numa mescla que culminaria em “governos duais” com dois líderes exercendo o poder político da cidade.

A apresentação desse debate sobre o sistema político existente em Chichén Itzá durante sua ocupação faz-se importante como um dos elementos a serem pensados no exercício de uma análise das pinturas murais da cidade. Ainda que não haja um consenso sobre qual seria a forma de governo, evidenciamos na iconografia dos murais do Templo dos Jaguares a presença de alguns personagens que se destacam dos demais, e que poderiam fazer alusão a figuras de destaque na condução da política da cidade.

Os murais

As pinturas murais do sítio de Chichén Itzá que serão discutidas neste artigo localizam-se na parte superior da estrutura conhecida como Templo dos Jaguares que está na área norte da cidade, na Grande Nívelação, grande praça e espaço cerimonial, onde se encontra um conjunto de construções monumentais. O Templo dos Jaguares é um edifício que faz parte do complexo do Grande Jogo de Bola de Chichén Itzá, importante parte da cidade onde a elite governante exercia o seu domínio político. De importante função ritual e simbólica, o Jogo de Bola estava associado ao mito de Criação dos maias, numa metáfora de vida e

morte, que recriava o momento da origem da vida humana (SCHELE; MATHEWS, 1998). Além disso, era uma forma simbólica importante associada à guerra. O Templo possui uma complexa e rica decoração relacionada ao rito do jogo de bola, além de grandes colunas com elementos da figura de Kukulcan⁵. Na parte externa do edifício também estão presentes frisos com faixas de serpentes entrelaçadas, jaguares, escudos e guerreiros (ver anexo Figura 6).

As cenas

Nas paredes da câmara da parte superior do edifício se encontram os murais com seis cenas pintadas. Acredita-se que este trabalho tenha sido realizado por volta de 850 d.C. quando o centro da cidade estava localizado na Grande Nivelção (COGGINS; SHANE III, 1989). As pinturas do recinto principal do edifício trazem cenas de grandes batalhas, com muitos personagens envolvidos e aludem provavelmente a conquistas militares empreendidas pela cidade de Chichén Itzá a povos vizinhos (ver Figura 3 em anexo). (PIÑA CHÁN, 1980; COGGINS; SHANE III, 1989, SCHELE; MATHEWS, 1998). Estudiosos como a historiadora da arte Mary Ellen Miller (2009) consideram estas cenas como o relato de guerras sagradas que levaram os senhores da cidade ao poder.

Outro empreendimento artístico de pintura mural do sítio de Chichén Itzá que possui elementos semelhantes está presente no Templo dos Guerreiros, estrutura também localizada na Grande Nivelção. Nestes murais é nítida uma ação militar empreendida contra um povoado costeiro também com a captura de cativos. Os pesquisadores Linda Schele e Peter Mathews (1998) propõem que também a cena desta pintura está contextualmente definida numa paisagem específica. Ao propor que tais batalhas teriam se passado em uma região montanhosa, com terra vermelha, características dos centros Puuc da Península de Iucatã (ver anexo Figura 8).

A narrativa das pinturas do Templo dos Jaguares, além das batalhas em si, parece ser construída a partir de uma ordem cósmica, respeitando o ciclo diário do Sol e do planeta Vênus, distribuindo os acontecimentos em cada um dos períodos desses astros celestes (COGGINS; SHANE III, 1989, p.159). Segundo Clemency Coggins e Orrin Shane III, essa sequência narrativa cíclica seria um registro da derrota do Sol por Venus, algo análogo ao próprio ciclo da vida humana, que culmina com a morte. Neste sentido, o planeta Vênus possui uma importância e ressonância em outras partes da Mesoamérica como um ciclo ligado a guerras, e alertas de perigos e possíveis secas (MILLER; TAUBE, 1993, p.178). Conhecido pelos maias antigos como *Chak Ek'* ou grande estrela, durante o período Clássico o seu ciclo era visto como um

⁵ Kukulcan, ou Quetzalcoatl, a serpente emplumada. Este personagem é uma das principais deidades mesoamericanas, um dos criadores do mundo na crença maia, sendo uma síntese de uma serpente e a ave quetzal. Suas primeiras aparições na Mesoamérica remetem ao período Pré-Clássico (2000 a.C. a 250 d.C.) entre os Olmecas, mas sua presença foi constante em toda a história das diversas culturas da região, principalmente do Centro do México, até o Período Pós-Clássico (909 d.C. a 1697 d.C.) (MILLER; TAUBE, 1993, p.140).

período favorável para empreendimentos militares e batalhas, que durante este período contariam com uma vantagem sobrenatural para a sua realização (MARTIN; GRUBE, 2008). Este uso do ciclo de Vênus e sua associação com a guerra também se faz presente nas representações de batalhas presentes nos murais de Bonampak, onde assim como nas pinturas do Templo dos Jaguares, uma batalha decisiva é correlacionada a um importante momento do ciclo de Vênus (COGGINS; SHANE III, 1989).

Nas cenas de batalhas dos murais do Templo dos Jaguares podemos notar uma grande profusão de guerreiros com adereços comuns de povos do Centro do México, como os toltecas, com escudos redondos, dardos e *atlatls* (lança dardos). Outro elemento que aparece são personagens em palanquins, estruturas de madeiras parecidas com andaimes, usadas para o transporte de pessoas de um importante nível social e algo muito comum durante cerimônias de guerra do Período Clássico (ver anexo Figuras 5 e 6). Além disso, percebe-se também uma grande profusão de figuras que remetem à Kukulcan, guerreiros e personagens acompanhados por esta divindade. Estes elementos evidenciam às constantes relações, e mutuas influências levadas a cabo por Chichén Itzá com esses povos (RINGLE; BEY III, 2009; KOWALSKI; KRISTAN-GRAHAM, 2011). Outra característica é o uso de diferentes adereços pelos guerreiros, o que poderia aludir a diferentes ordens militares.

Em algumas cenas nota-se a presença de alguns personagens que parecem possuir outra patente militar. Seriam eles Kakupakal, ou capitão disco-solar e Kukulcan, que segundo o pesquisador Alexandre Guida Navarro (2012), seria uma figura constante em edifícios da parte norte do sítio, e uma alusão a um governante que deteve o poder político durante o auge da cidade. Estes personagens destacam-se por estarem mais ataviados do que as outras figuras, mas aparecem com tamanho semelhante aos demais e no meio da cena da batalha (ver anexo Figura 4). Não existindo uma intenção de atribuir-lhes um destaque demasiado, preponderando a representação de um grande coletivo, e não o foco em personagens específicos. O realce desses personagens se dá pela colocação de estruturas que os envolvem para destacá-los dos outros guerreiros.

Essas características são marcantes dentro do estilo da pintura mural do sítio de Chichén Itzá que combina o uso de elementos oriundos de tradições artísticas do Período Clássico das terras baixas do sul, ao mesmo tempo em que faz uso de elementos forâneos oriundos do Centro do México. Veremos a seguir de que maneira o uso dessas diferentes tradições pode se conformar como um caminho para um melhor entendimento da pintura mural entre os maias.

Considerações Finais

Os murais de Chichén Itzá apresentam elementos que configuram as características gerais das representações de pintura do período Clássico Terminal, como figuras humanas em escalas reduzidas,

figuras lotando as cenas, e ações apresentadas de forma contextualizadas dentro de paisagens (HOUSTON; BRITTENHAM; MESICK; TOKOVININE; WARINNER, 2009, p.92). Com personagens aparecendo de maneira mais genérica e esquemática, assim como as cores, levando ao uso de uma maior simplicidade e clareza na apresentação de cenas (MILLER e BRITTENHAM, 2013, p.174).

Por sua vez, as pinturas murais de Bonampak apesar de apresentarem dezenas de outros atores da corte e cenas caóticas de batalha e captura de prisioneiros, fazem isso de uma maneira muito mais realista; a escala das representações, por exemplo, equivale a metade ou a um terço da dimensão real (MILLER, 2009, p.154). A atenção ao detalhe também impressiona, podemos observar aqui o esforço necessário para criar uma paleta enorme de pigmentos que conseguissem representar a textura e qualidade de diferentes objetos como os colares de jade, as roupas e também o movimento dos personagens; a análise dos pigmentos dos murais da Estrutura 1 nos indicam seis diferentes variações de azul e cinco diferentes tons de verde (MAGALONI, 2004, pp.250-252), apenas para ilustrar o nível de detalhe que estavam comprometidos os artistas de Bonampak em comparação as representações mais genéricas de Chichén Itzá.

As cenas palacianas, abundantes na cultura material do período Clássico Tardio, já não aparecem mais em Chichén Itzá. A pintura do Templo dos Jaguares apresenta uma característica nova: a inclusão de paisagens. Diferente das cenas de batalha do Quarto 2 de Bonampak, onde a ação acontece sobre um campo verde e um céu azul escuro, as batalhas do Templo dos Jaguares acontecem em uma paisagem mais definida, onde uma aldeia inteira é representada como um dos locais onde se deu o conflito. Essas representações da paisagem nos remetem a tradição pictográfica e artística de populações do centro do México, como os lienzos e códices de tradição mixteco-nahua. Essa percepção da pintura mural de Chichén Itzá vai de encontro a diversas hipóteses de contatos intensos com sítios e culturas provenientes do planalto central mexicano⁶, e que teriam influenciado de sobremaneira a constituição cultural das elites da cidade.

Mesmo com diferenças, é possível observar alguns continuísmos entre os dois programas pictóricos. Existe, tanto em Bonampak quanto em Chichén Itzá, a intensão de representar os grandes feitos das classes dirigentes. Em Bonampak, vimos que aparecem outros atores principais conjuntamente a figura do governante, algo que se desenvolve de maneira mais efetiva em Chichén Itzá, onde a figura do governante já não conta mais com um protagonismo central, em comparação a estelas e monumentos do período Clássico, ou mesmo as padieiras de Bonampak ou a identificação precisa de Yajaw Chan Muwaan no texto hieróglifo da Estrutura 1.

⁶ Sobre as relações entre Chichén Itzá e as culturas do planalto central mexicano ver KURJACK, Edward B.. *Conflicto en el arte de Chichen Itzá*. Mayab, Publicación n.8, p. 88-96. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1992; KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011 e NAVARRO, Alexandre. Kakupacal e Kukulcán. *Iconografía e contexto espacial de dois reis-guerreiros maias em Chichen Itzá*. Edufma, 2012.

Os murais de Bonampak parecem apresentar o início de transformações políticas que estariam acontecendo no âmbito das elites do Clássico, com a importância cada vez maior de outros membros da nobreza na manutenção do poder político. A temática da guerra e do sacrifício apresenta um continuísmo que aparece já no Período Clássico, novas maneiras de representar esse tema se fazem presentes em Chichén Itzá, com a introdução de elementos oriundos do centro do México. Esses processos parecem ser intensificados na medida em que compreendemos melhor a conjuntura político-cultural que se difundiu no Clássico Terminal e por todo o período Pós-Clássico na Mesoamérica.

Segundo López Austin e López Luján, a história maia do Pós-Clássico esta marcada por uma luta pelo poder que enfrenta duas concepções políticas opostas. De um lado estão povos que buscavam preservar o fundamento étnico do poder e do outro estão povos inovadores, imbuídos de ideologias distantes, que tratam de implantar um sistema de dominação mais amplo, que inclui diversas unidades étnicas (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 2001, p.273). A esses povos inovadores eles nomearam Zuyuanos, como suas próprias fontes documentais indicam, seus antepassados procediam todos da mítica Zuyuá.

Essa ideia é mais elaborada em outra obra dos mesmos autores, em que estabelece um espaço e tempos ainda mais extensos para a presença dos zuyuanos. O que estava em evidência para eles era o aparecimento de um novo sistema político multiétnico sustentado pela ideologia da Serpente Emplumada, ou Quetzalcoatl. Segundo os autores (LÓPEZ AUSTIN; LÓPEZ LUJÁN, 1999, pp.10- 11) os zuyuanos, representantes deste deus, impuseram uma ordem inovadora sobre as populações que tinham formas de governo tradicionais, sem ignorar o fato que estes representantes foram muito diferentes entre si, em tempo, história, etnia e tradição cultural, mas estavam conectados por no centro de sua crença estar presente a pátria compartilhada de Tolán-Zuyuá, que a partir de sua grandeza instituía prestígio, autoridade e justificava o uso das armas, e dentro dela destacava-se a figura arquetípica de um grande sacerdote governante chamado, assim como o deus, Quetzalcoatl ou Serpente Emplumada.

Pensamos que essa hipótese se conforma com um dos possíveis caminhos para a compreensão das mudanças notadas na pintura mural e na arte de Chichen Itza. Com isso pretendemos sugerir como a produção artística estava relacionada com o contexto político daquele momento na Mesoamerica, dentro de uma intrínseca correlação entre arte e política.

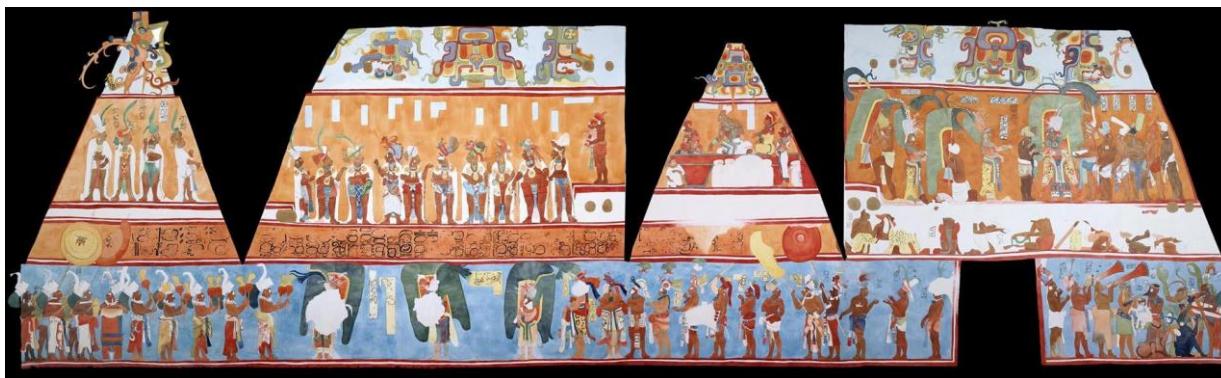


Figura 1 – Quarto 1 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.113.



Figura 2 – Quarto 2 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.94.

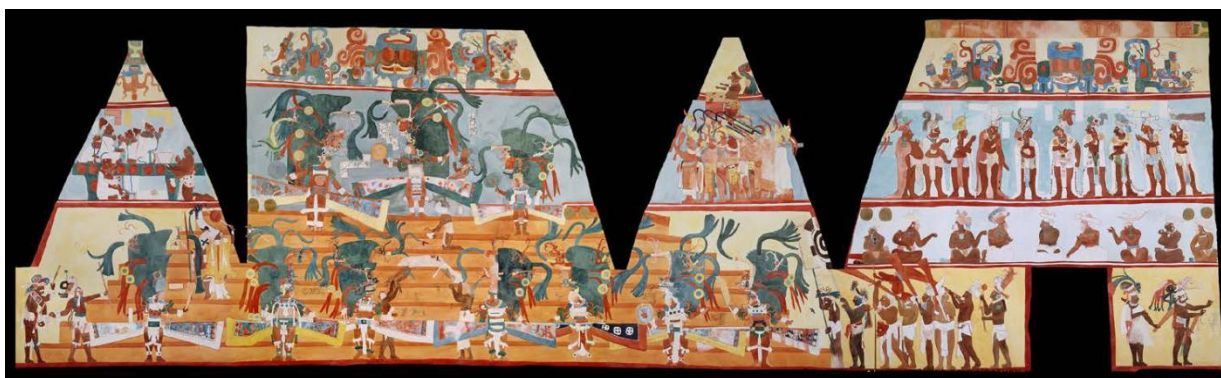


Figura 3 – Quarto 3 da Estrutura 1 de Bonampak, reprodução feita por Heather Hurst e Leonard Ashby IN: MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013, p.129.

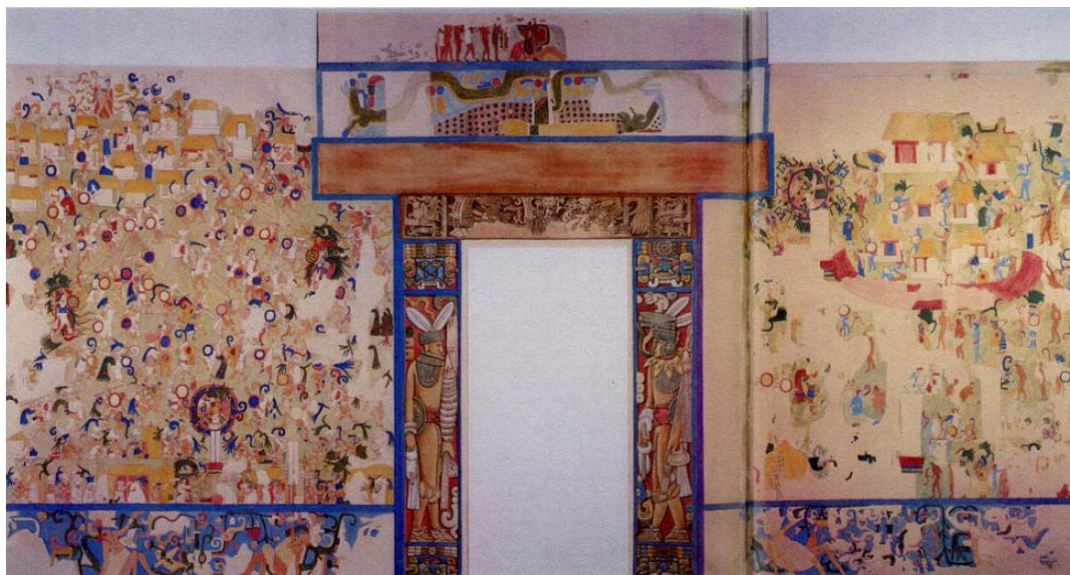


Figura 4 – Mural do Templo Superior dos Jaguares de Chichén Itzá, reprodução feita por Adela Breton, 1906, IN: COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 164-165.



Figuras 5 e 6: Detalhes do Mural do Templo Superior dos Jaguares, Chichén Itzá reprodução feita por Adela Breton, 1906, IN: COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 167, 163.



Figura 7: Fachada superior do Templo dos Jaguares, Chichén Itzá. Foto tirada por Daniel Grecco Pacheco, 2015.



Figura 8: Detalhe do mural do Templo dos Guerreiros, Chichén Itzá. Fonte imagem:

<<http://www.taringa.net/posts/imagenes/8715095/Libro-de-Mormon---evidencia-arqueologica.html>> Acesso em: 20 jan. 2016.

Referências Bibliográficas

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CHARTIER, Roger. “Images”, *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris: PUF, 1986.

COE, Michael D. *The Maya*. Londres: Thames and Hudson, 2011 (8ª Ed.).

STAINES CICERO, Leticia. *Pintura Mural Maya*. Revista Digital Universitária, UNAM. Vol. 5, Nº 7, 2004.

COBOS, Rafael. *El Centro de Yucatán: de área periférica a la integración de la comunidad urbana en Chichén Itzá. Reconstruyendo la Ciudad Maya: el Urbanismo en las Sociedades Antiguas*, editado por A. C. Ruiz, Ma. J. Ponce de León y Ma. Del Carmen Martínez. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 2001.

COGGINS, Clemency Chase; SHANE III, Orrin C.. *El Cenote de los Sacrificios. Tesoros Mayas extraídos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

GRUBE, Nikolai e KROCHOCK, Ruth J.. *Hieroglyphic Texts from Chichén Itzá and Its Neighbors*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

HOUSTON, Stephen; BRITTENHAM, Claudia; MESICK, Cassandra; TOKOVININE, Alexandre; WARINNER, Christina. *Veiled Brightness. A History of Ancient Maya Color*. Austin: University of Texas Press, 2009.

KOWALSKI, Jeff Karl; KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Chichén Itzá, Tula and Tollan. Changing Perspectives on a Recurring Problem in Mesoamerican Archaeology an Art History*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

KOWALSKI, Jeff Karl. *What's "Toltec" at Uxmal and Chichén Itzá? Merging Maya and Mesoamerican Worldviews and World Systems in Terminal Classic to Early Postclassic Yucatan*. IN: KOWALSKI, Jeff Karl, KRISTAN-GRAHAM, Cynthia. *Twin Tollans. Chichén Itzá an the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Dumbarton Oaks, 2011.

KURJACK, Edward B.. *Conflicto en el arte de Chichen Itzá*. Mayab, Publicación n.8, p. 88-96. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1992.

KROCHOCK, Ruth. *The Hieroglyphic Inscriptions and Iconography of the Temple of the Four Lintels and Related Monuments, Chichén Itzá, Yucatán, México*. MA thesis, University of Texas, Austin, 1988.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo e LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*. México: El Colegio de México/FCE, 1999.

LOPÉZ AUSTIN, Alfredo; LOPÉZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. 2ª Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MACLEOD, Barbara; STONE, Andrea. *The Hieroglyphic Inscriptions of Naj Tunich*. IN: STONE, Andrea. *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press, 1995.

MAGALONI, Diana. *Technique, Color, and Art at Bonampak*. IN: MILLER, Mary; MARTIN, Simon. (Ed.). *Courtly Art of the Ancient Maya*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 2004

MARTIN, Simon e GRUBE, Nikolai. *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

MATHEWS, Peter. *Notes on the dynastic sequence of Bonampak, part 1*. Third Palenque Round Table Part 2 (1978).

MILLER, Mary Ellen. *Arte y arquitectura Maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MILLER, Mary Ellen; BRITTENHAM, Claudia. *The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press, 2013.

MILLER, Mary e TAUBE, Karl. *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. New York: Thames & Hudson, 1993.

NATALINO DOS SANTOS, Eduardo. *Deuses do México Indígena*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

NAVARRO, Alexandre Guida. *Kakupacal e Kukulcán. Iconografia e contexto espacial de dois reis-guerreiros maias em Chichen Itzá*. São Luís: Edufma, 2012.

_____. *Invasão tolteca em Chichén Itzá? Uma nova leitura da questão a partir da cultura material das Terras Maias Baixas do Norte*. **História**, Franca, v. 29, n. 2, p. 279-294, Dec. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742010000200016&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 16 Out. 2015.

PIÑA CHÁN, Román. Chichén Itzá. *La ciudad de los brujos del agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

RINGLE, William M.; BEY III, George J.. *The Faces of the Itzas*. IN: FASH, William L.; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*. Washington: Dumbarton Oaks, 2009.

SCHELE, Linda; FREIDEL David. *Una Selva de Reyes. La Asombrosa Historia de los Antiguos Mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

SCHELE, Linda; MATHEWS, Peter. *The Code of Kings. The language of seven sacred Maya temples and Tombs*. New York: Touchstone, 1998.

o: Fondo de Cultura Económica, 1999.

STONE, Andrea; ZENDER, Marc. *Reading Maya Art: a hieroglyphic guide to ancient Maya painting and sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 2011.