

OS FEITICEIROS E A CENA DO POÇO: ENSAIO SOBRE A RELIGIOSIDADE NO PALEOLÍTICO

Flávia Regina Marquetti

Pedro Paulo Abreu Funari

RESUMO

O presente artigo aborda algumas das representações mais significativas do paleolítico, os chamados feiticeiros, representações híbridas entre homens e animais, sobretudo a figuração do masculino humano sob o mascaramento animal ligado a um esboço de religião, o que indicaria uma complexidade de pensamento bem maior do que até então se pressupunha para o período. A leitura das cenas se faz sob a ótica da semiótica, da arqueologia e da antropologia, buscando uma interpretação das imagens que compõem a narrativa mítica essencial aí delineada.

PALAVRAS-CHAVE

Feiticeiros; cena; ritos; religiosidade

ABSTRACT

The paper discusses some of the most important images from the Paleolithic, the so-called witches, showing mixed human and animal features. They refer to male human traits disguised in a religious way, suggesting a complex mind process. The reading of the scenes uses semiotics, archaeology and anthropology, aiming at interpreting the images as part of a mythic narrative.

KEY WORDS

Witches; representation; rites; religiosity

INTRODUÇÃO

Os estudos da Pré-História têm passado por uma renovação, tão acentuada ou maior do que sobre outros temas do passado (Funari e Silva, 2010). A Pré-História como área especializada de atuação tem, em grande parte, abandonado o empirismo e a busca ilusória da descrição dos fatos do passado, dos cacos e pedras reveladores, sem mediação do sujeito inquiridor, de verdades inefáveis. Ao contrário, como em toda a ciência contemporânea, o conhecimento não pode prescindir de modelos interpretativos, sujeitos às injunções, circunstâncias e contingências dos próprios estudiosos. Chris Gosden tem ressaltado como nossas percepções do passado estão sempre moldados por nossas sensibilidades modernas (Funari, 2007: 109-110; 2008: 87-89).

Se isto é válido para todo o estudo do passado, tanto mais isto se aplica aos períodos mais recuados, como o Paleolítico. Faltam-nos não apenas informações textuais ou etnográficas, como os próprios vestígios materiais são escaros e as inferências sobre a vida humana tornam-se, por necessidade, mais indiretas e dependentes das nossas próprias conjecturas. A própria linguagem é objeto de discussão: quando surgiram as línguas faladas? Outros homínídeos dessa época detinham quais meios para se comunicar: os neandertais conseguiram falar? Clive Gamble (1994: *passim*) em seu clássico estudo sobre os nossos antepassados não hesitava em propor que foi o domínio da fala que permitiu ao homo sapiens sobreviver, à diferença dos neandertais.

A questão da comunicação dos nossos antepassados humanos, portanto, está no cerne da discussão sobre o paleolítico, em geral, e em particular no que se refere às representações pictóricas. Falassem ou não, esses seres humanos se comunicavam por meio de imagens que, em alguns casos chegaram até nós. Contudo, essa comunicação era *sui generis*, pois em meio a uma caverna, nem sempre as imagens podiam ser vistas e mesmo quando o pudessem, não sabemos o quanto se destinavam a que fossem, de fato, vistas, ao menos por outros seres humanos. Mas, quem poderia afirmar que elas não se destinavam à comunicação com outros seres, na esfera daquilo que nós, em tempos modernos, chamamos de religiosidade? Esse termo, derivado do latino (*religio*), não pode, claro, dar conta dos sentimentos de outros povos (como o grego antigo, que

nunca conheceu o conceito de religião) e, menos ainda, da intimidade que os paleolíticos podiam sentir com forças superiores.

Em seguida, mas não menos relevante, a interpretação dessas imagens, para além do seus aspectos míticos, no sentido grego do termo, como narrativa sobre o cosmo, pode ser favorecida por uma interpretação antropológica a respeito de dois aspectos essenciais para a vida: a alimentação e a reprodução, termos, aliás, como veremos, em constante correlação. Na modernidade, tais aspectos essenciais da vida aparecem travestidos de mil e uma formas, a tal ponto que, por vezes, nos esquecemos de sua relevância...ou assim queremos nos convencer. O pão nosso de cada dia é tão distante do simples pão, que esquecemos que de alimentação se trata. O desejo sexual aparece camuflado, mediado por culpas e conceitos elaborados e, segundo alguns, a narrativa sexual substitui a própria prática, que já não pode existir senão como referência concreta às imagens e narrativas. Como, então, interpretar imagens sexuais de uma época na qual, talvez, nem mesmo existisse uma linguagem falada para narrar, para nós, que tudo narramos e fazemos à luz dessas narrativas? Pareceu-nos, à luz de discussões recentes, que seria mais produtivo e prolífico (dois termos da reprodução), uma interpretação semiótica, ao mesmo tempo sexual e espiritual, se assim podemos dizer, de algumas imagens dessa alta antiguidade. Para isso, neste artigo, partimos de uma categoria bem interface entre espírito e corpo, a feitiçaria e o feiticeiro, termos que retomam a ambiguidade do termo feitiço/fetice, mágica e sexualidade juntos.

Os caçadores

O equilíbrio da vida entre os caçadores repousa sobre o intercâmbio entre as duas atividades fundamentais que sustentam as suas vidas: a caça que produz o alimento e a cópula que produz a prole. Essa associação é tão introjetada no ser humano que diversas línguas apresentam a mesma palavra para designar a ambas as atividades (Lèvêque, 1982: 53-54). É por isso que homens e mulheres se transformam em animais se revestindo de máscaras; no Paleolítico superior europeu, há uma busca de assimilação

pela representação figurada, assimilação de resto diferenciada entre os sexos: o aspecto dos homens é objeto de uma estilização bestial; as mulheres são frequentemente dotadas de uma atitude semi-inclinada que lhes confere a curva do traçado dorsal do animal (ibidem: 55).

Neste contexto, segundo Lèvêque, é que se apresentam o feiticeiro de Trois-Frères, de Le Gabillou, ou o casal humano do abrigo de Murat (Lot), no qual tem-se um homem em pé e, à sua frente, uma mulher semi-inclinada. Sobre a mulher foi gravada a imagem de um animal, buscando uma relação de igualdade entre ambos; o homem, enquanto caçador, tem o falo ereto e possui o rosto deformado¹.

A figuração do masculino humano sob o mascaramento animal ou mesmo forte deformação, privilegiando o órgão reprodutor indica a inferioridade do homem em relação ao animal, a necessidade daquele em assumir a pujança deste, sua força, ferocidade e virilidade para atrair os favores da natureza, ou, mais precisamente neste período, a capacidade de subjugar a caça; há uma sutil valorização do homem em relação aos períodos anteriores. A sobreposição da imagem animal à da mulher, corrobora a leitura de uma união ritual ligada à natureza, na qual cada um dos parceiros assume os valores intrínsecos do macho e da fêmea animais e, portanto, aumentam o contingente destes, invertendo as posições: a cópula humana, sob a máscara animal, não gera mais humanos, mas sim mais animais, beneficiando a Natureza. O caçador, agora metamorfoseado em animal, não é mais o predador da natureza, mas sim o predador do homem, sob ambas as máscaras, a morte é uma constante.

Os indícios até aqui levantados nas pesquisas permitem ver um esboço de religião já desenhado no Paleolítico, indicando uma complexidade de pensamento bem maior do que até então se pressupunha para o homem do período tanto no que tange aos papéis assumidos na reprodução quanto na criação de um mundo semi-simbólico, mítico. A representação dos “feiticeiros”, agentes que estabeleceriam o elo entre a natureza e o agrupamento é um ponto chave. Nas análises desenvolvidas até o momento, observou-se uma constante entre a representação dos touros/homens híbridos e uma narrativa elementar, que conjuga a figura da fêmea, Deusa ou mulher, a união entre eles e o decorrente “nascimento” dos animais, determinada por meio de uma

estrutura sêmio-narrativa ancorada nos atores e na localização espacial ocupada por eles, que gera o sentido e comporta a organização de um discurso efetivo e intencional.

Os “feiticeiros”

Há muitos exemplos, em diversas partes da Europa, desta figuração híbrida homem-animal, geralmente, o corpo é humano e a cabeça animal, com chifres. O exemplar mais conhecido é o “Grande Feiticeiro” de Trois-Frères (Ariège). Localizado no mais profundo da gruta, numa passagem estreita e dissimulada, mas dominando a passagem quanto a altura. Ele mede cerca de 75 cm de altura, realizado com técnica de gravura e pintura negra. Nele vê-se um misto de diversos animais, possui rosto de pássaro (mocho), orelhas de lobo, cabeça e armação de rena², corpo e cauda de cavalo, sexo colocado como o de um felino, patas dianteiras de urso ou de felino; as pernas, os pés, o órgão sexual e a postura são de homem (Leroi-Gourhan; 1990:106-7).

Os olhos do feiticeiro são representados de frente, como nos homens, enquanto os animais têm os olhos de lado, com excessão dos felinos. O Feiticeiro fita o espectador de frente, encarando-o, seu posicionamento dentro da gruta acentua esse enfrentamento, pois ele domina o nicho/alvéolo onde está, confirmando seu valor mítico e mágico.

A presença dos olhos de ave de rapina confirmam a leitura do conjunto como um guardião vigoroso. A família Strigidae, à qual pertencem o mocho e as corujas, caracteriza-se pela apurada visão noturna, a capacidade de girar o pescoço 180 graus, possuir hábitos crepusculares e noturnos, seu vôo é silencioso e cava seus ninhos no solo. Todas essas características ligam o mocho/coruja à idéia de um predador rápido e audaz, qua ataca no escuro, capaz de detectar a presa em qualquer ponto, seu vôo silencioso permite-lhe um ataque surpresa, que ligado aos seus hábitos noturnos e crepusculares lhe valeu a associação com a morte. É interessante notar que o mocho ou as corujas defendem tenazmente seus ninhos cavados na terra, eles sempre se posicionam em local mais alto e ligeiramente distante destes, como o Feiticeiro em seu abrigo.

No restante do conjunto o Feiticeiro traz inscrito traços de outros animais igualmente fortes (reana, cavalo), ágeis na caça (felino, urso, lobo) e de audição aguçada

(lobo). Todo o conjunto aponta para um ser no qual as principais características/qualidades de cada animal é ressaltada, tornando-o um guardião/guerreiro perfeito, imbatível. O Feiticeiro funde, assim, as qualidades que compõem o mundo animal (traços vistos) e humano (postura, falo e pernas/pés) no que tange à caça/morte. Composto unicamente em preto, que se opõem dialeticamente ao vermelho, encontra-se sob ele uma infinidade de animais desenhados e com os quais estabelece uma interação gráfica, criando uma ligação simbólico-temática, como afirma Tymula (1995: 211- 48). Enquanto o vermelho está ligado ao fogo, ao calor, ao quente e, portanto, à fecundação e à vida, o preto é seu estágio último, a carbonização, o que leva a uma solidez, rigidez do objeto, a uma não vida, portanto, morte. Desta forma, o Feiticeiro híbrido de Trois-Frères é um Senhor dos animais, protetor da gruta e dos animais, e um Senhor da morte. O falo (humano) representado estabelece uma analogia com a flecha³ – veículo de caça e de morte, mas invertido, colocado como se fosse de um felino, o que reforça ainda mais a idéia de ferocidade que se volta contra o caçador. Ambivalente, o Feiticeiro de Trois-Frères guarda a caça, mas também auxilia o agrupamento humano, preservando o santuário/útero da Terra-Mãe de uma expoliação excessiva, garantindo a subsistência do homem.

O Feiticeiro de Gabillou (Dordogne), como o de Trois-Frères também se encontra no último grupo da gruta, é constituído por um homem itifálico com cabeça de bisão e está ligado por um traço a dois signos vulvares, o que corrobora a idéia do mais viril colocado no mais feminino da cavidade⁴. Escavado na parede do abrigo, possui apenas coloração negra. Toda a gruta possui inúmeros animais desenhados, sem um padrão aparente (Gaussem; 1991: 114). O Feiticeiro domina todo o conjunto, quer pela disposição na altura em relação às demais pinturas, quer pela profundidade. A presença das vulvas junto a este não limita sua função como no anterior a um Senhor da morte e guardião apenas, ele é também um gerador de vida.

A cena do poço

Dentre todas as representações, uma das mais intrigantes é a *cena do poço* (fig.1) da caverna de Lascaux⁵, nela todo um arcabouço narrativo é apresentado. Datado do final do Solutreano e princípio do Magdaleniano, aproximadamente 17.000 anos, o *poço*

abre-se no fundo da *Abside*, sala redonda que se abre para Oeste⁶, na confluência da *Passagem* e da *Nave*, sendo necessário descer de 4 a 5 metros até o começo do nível inferior para se chegar a ele. Como nos demais exemplos, o *poço* situa-se num ponto extremo, no mais profundo da caverna, a descida ao *poço* pode ser sentida como uma “queda”, ou “mergulho”. As imagens não deixam dúvidas da correlação estabelecida entre as cavernas e o útero da terra, e do valor mítico atribuído a elas. Para que se possa realmente apreender a importância da representação da *cena do poço* é necessário antes percorrer o conjunto de salas e corredores que levam a ele, pois o percurso compreende toda uma estrutura investida de sentido, que culmina na *cena do poço*.

O *poço* fica no ponto extremo da *Abside*, ele é precedido pelos seguintes setores: a *Abside*, a *Passagem* e a *Sala dos Touros*. A *Sala dos Touros* agrupa 130 figuras, 36 de animais, 50 signos geométricos e traços de atividade; os animais compreendem: 17 cavalos, 1 auroque, 11 vacas e touros, 6 cervos e 1 urso negro. A *Passagem*⁷ liga a *Sala dos Touros* à *Nave* e à *Abside*, possui uma grande densidade de representações, centenas de figuras e 385 pinturas, todas de difícil leitura, entre os temas animais encontram-se o cervo, o bisão, o íbex e os bovídeos, todos animais portadores de cornos; além de signos em crochê, em cruz e quadrangulares. A *Abside* possui uma superfície de 30 m², com elevação de 3,50m e contém mais de mil figuras, cerca de 500 animais e 600 signos geométricos, as figuras se repartem nas paredes laterais e no teto em cúpula, sem descontinuidade. A densidade cresce ao se penetrar mais para o fundo da *Abside*, sendo máxima na região que se abre para a parte mais alta do *poço*, situado no mais recuado da sala. No percurso percebe-se um adensamento nas imagens dos animais, a cada sala ou passagem elas se avolumam, e nota-se um escalonamento nos valores atribuídos a elas: passa-se da *Sala dos Touros*, composta por diversos animais viris, desta para a *Passagem*, guardada por animais viris e portadores de cornos – agressivos, para culminar na *Abside*, prenhe de toda a vida animal sob o “comando” do Grande Feiticeiro.

Na parede esquerda da *Abside*, localizado entre o cervo e o pequeno cavalo, encontra-se o Grande Feiticeiro, assim chamado por assemelhar-se às máscaras africanas, ele é composto por uma estrutura gráfica de largas faixas finamente gravadas, o fundo, pintado em negro, ressalta a imagem ocre com suas finíssimas incisões sub paralelas. A imagem do Grande Feiticeiro em tudo nos remete a um jorro de água em

cascata (chuva ou fonte) ou de luz, daí a correlação estabelecida com as máscaras africanas feitas em ráfia, presas no alto e que se abrem ao longo do corpo.

A presença do Grande Feiticeiro entre os inúmeros animais da Abside confirma o visto para os demais “feiticeiros”, ele domina um conjunto de vida e morte, o cromatismo empregado: ocre-amarelo contrastando com o fundo intencionalmente negro, pintado para depois serem gravadas as linhas finíssimas que compõem a figura, conotam a idéia do raio brilhante/chuva, poder fertilizador uraniano, sobre o fundo estéril, negro/morte, ou profundidade/útero da Terra⁸. Mas ao contrário dos demais feiticeiros, ele não é o ponto final do caminho, ele o antecede juntamente com a infinidade de animais ali representados.

Ao descer para o *poço* a primeira pintura encontrada é a de um cavalo negro, incompleto, foi representada apenas a cabeça com a crina e parte da curva lombar, ele está diante da abertura de acesso, à altura dos olhos. A segunda pintura é a cena do homem-pássaro, junto ao bisão e ao rinoceronte, estas figuras estão agrupadas em uma área de 3m², a altura de 1,40m do chão. Em oposição às salas anteriores, o poço possui um número reduzido de figuras, oito no total: quatro animais (cavalo, bisão, pássaro e rinoceronte), três outros registros geométricos (pontuações e signos em gancho), no centro o homem-pássaro, única representação humana no santuário, uma vez que o Grande Feiticeiro não possui qualquer traço humano. Outra característica da cena é ser monocromática, toda feita em negro⁹, o restante da caverna apresenta imagens em diversas cores.

Nos conjuntos imagéticos analisados, fica evidente a intenção do artista paleolítico em evidenciar uma imagem e conceder uma atenção periférica a outros elementos e, assim, construir um sentido, uma significação. Segundo Edward Lopes (1986: 68):

O espaço se temporiza desde o momento em que passa a ser olhado [...]. A imagem parada de uma pintura, por exemplo, que é, na sua materialidade, substância sem sentido, passa a ser percebida como significante quando o leitor projeta sobre ela o molde, a *grille* do arcabouço narrativo, de tal modo que o ponto que ele lê adquire, a cada instante presente da leitura, os valores de cena *tópica* e *crônica*, *tópica* enquanto lugar em que decorre o acontecimento, e *crônica* enquanto espaço em que se relata agora, no presente do leitor, o que já aconteceu no passado, o que está acontecendo no presente, e o que vai acontecer no futuro. É o arcabouço narrativo, portanto, que, projetado pelo leitor sobre o discurso a ler, organiza o sentido que há de seguir a trajetória do olhar, guiando esse trabalho de sutura dos parciais apresentados pelos sucessivos segmentos em que o discurso é recortado, de modo a

transformar esse discurso errático na totalidade contínua e coerente do texto.



Fig. 1 *cena do poço* – Lascaux, França¹⁰

Dessa forma, podem ser articulados três segmentos na cena do poço, propriamente dita e uma que se opõe espacialmente, a do cavalo:

- No alto à esquerda, o bisão ferido pela azagaia e, à sua frente, quase no centro da composição, o homem itifálico com cabeça de pássaro, caído ou deitado de costas; abaixo dele, a seus pés, um signo em gancho ou outra azagaia caída, porém menor.
- No centro da composição, em primeiro plano, um pouco abaixo do homem/pássaro, o bastão com o pássaro encimado
- Na mesma altura que o bastão, mas deslocado para a esquerda, o rinoceronte e as seis pontuações agrupadas em duas linhas.

A interpretação mais corrente vê uma cena de caça, na qual o homem (ou xamã) caído teria sido atingido pelo bisão ferido pela azagaia¹¹, mas a sua complexidade é bem maior.

O conjunto das imagens do poço apresenta características interessantes, a primeira delas é a diferença no método utilizado pelo artista, o cavalo negro (da entrada), o rinoceronte e as pontuações foram feitos a partir da pulverização da cor, diversamente dos demais, traçados a pincel, a fonte do colorante é a mesma, o dióxido de magnésio. Esta distinção, bem como a incompletude do cavalo e do rinoceronte privilegiando a região dorsal e a cabeça, os aproxima. Sobretudo por um abrir o

conjunto (o cavalo), e o outro fechar (o rinoceronte). Entre eles há a cena traçada a pincel e na qual os personagens aparecem completos. O cavalo localiza-se na parede direita, e o restante das imagens, na parede esquerda.

O cavalo e o rinoceronte se opõem neste contexto, pois embora ambos sejam animais viris, o cavalo é pouco agressivo, ao passo que o rinoceronte pode tornar-se bastante irascível; ambos possuem velocidade, o rinoceronte pode chegar a atingir 45km/h, ao passo que o cavalo de corrida chega a 64km/h, a diferença entre eles é que enquanto o cavalo utiliza a velocidade para escapar aos seus predadores, o rinoceronte utiliza-a para atacar. A disposição destes no conjunto também indica uma oposição, enquanto o cavalo está voltado para a direita (Leste), o rinoceronte volta-se para a esquerda (Oeste)¹² da composição central, cada um está direcionado para um ponto cardinal, estabelecendo uma linha temporal: de leste para oeste – caminho percorrido pelo sol e que conota um ciclo mínimo de vida, um dia, mas que na lógica do caçador-coletor é sinodoicamente uma representação do todo - vida. Assim é estabelecida uma montagem metafórica entre esses dois animais, que “articula uma relação de citação anafórica imprópria entre dois seguimentos discursivos, que se tomam como imagem citante e imagem citada”, como diz Edward Lopes (1986: 66). O contexto institui uma relação, paráfrase imprópria, entre os termos:

cavalo vs rinoceronte : : (sol) nascente vs (sol) poente : : vida vs morte = renascimento

que leva ao motivo da iniciação ritual, representada pela imagem/cena descrita no centro deste percurso solar. A concepção de centro é reforçada pela posição norte-sul do corpo do homem-pássaro caído e, sobretudo, pelo bastão encimado pelo pássaro que estabelecerá o eixo zênite-nadir. A cena congrega, especialmente, a intersecção dos pontos cardinais, constituindo simbolicamente a esfera total do espaço cósmico – local onde se desenvolvem todas as energias da criação.

O grupo traçado a pincel pode ser analisado a partir de dois subgrupos: do bisão e homem-pássaro; do bastão encimado pelo pássaro.

O bisão é retratado com o apuro realista dado à figura animal no período, semelhante ao bisão de Altamira e contendo os mesmos semas, este também parece investir (contra o homem-pássaro). A leitura feita tradicionalmente do bisão acredita-o ferido por uma azagaia que o traspassa do ânus em direção à região do sacro,

eviscerando-o. Mas um olhar um pouco mais cuidadoso revela alguns detalhes importantes.

O bisão apresenta o sexo ereto, alinhado com os chifres, traçando-se uma diagonal, o falo posiciona-se exatamente entre os cornos, assim como a mão do homem-pássaro. As entranhas que parecem sair do ferimento podem ser tomadas também como uma descarga de sêmen, pois estão exatamente colocadas sob a cabeça do falo. O feitio das “entranhas” é também curioso, ele é composto por duas linhas/traços paralelos e sinuosos que formam um ovóide que, por sua vez, encerra em seu centro uma forma fálica ereta, ligeiramente estilizada, (saco escrotal, corpo do pênis e glândula), semelhante ao falo do bisão, mas enquanto este é representado preenchido pela cor negra, o outro é apenas delineado, estabelecendo um jogo entre positivo e negativo, formando um ângulo reto entre si.

A azagaia, que parece atravessar o corpo do animal é completamente visível em sua extensão, contrariando outras representações, nas quais os objetos (lanças, azagaias ou flechas) são desenhados apenas até a superfície do corpo, a parte que penetra no animal, desaparece sob a pele, quando muito dá lugar à chaga/vulva. A azagaia representada na cena parece mais estar encostada ao corpo do animal, estabelecendo uma simetria com o falo do homem-pássaro.

A pujança viril do bisão é ressaltada ainda pelos segmentos de reta, a guisa de pelos, no dorso e no peito do animal, que estabelecem um paralelo semântico com os chifres e o falo, possuidores dos mesmos semas.

Junto do bisão está o homem “caído”, a cabeça assemelha-se a de um pássaro, com bico semi-aberto e olho redondo, o tronco e os membros são filiformes, as mãos, com quatro dedos, abrem-se em leque, como as dos pássaros, o sexo é ostensivamente marcado, os pés possuem a mesma forma dada ao sexo, compartilhando os semas contextuais do chifre e da azagaia/flecha, bem como o tronco. O corpo do homem, inclinado a 45°, em relação ao bisão, estabelece um ângulo de 70° em relação à azagaia, também a 45° sobre o bisão, obtendo-se um espelhamento entre as partes: homem/azagaia, que captura a cabeça e a maior parte do tronco do bisão, deixando de fora deste V o quarto traseiro do animal, exatamente no ponto de ligação entre os “dois falos”; o bastão com pássaro também está excluído deste V.

Compondo, igualmente, um ângulo de 70° um em relação ao outro, ou de 45° em relação ao corpo, os braços do homem-pássaro apontam simultaneamente: um para o meio dos chifres do bisão (mão esquerda) e outro para o bastão encimado pelo pássaro (mão direita). A cabeça da ave é semelhante à do homem, mas como em um jogo de simetrias e dissimetrias, ela está voltada para o outro lado (Oeste).

Todos esses detalhes, geralmente pouco observados na análise da cena, permitem outra leitura da mesma: a posição central e em primeiro plano do bastão com o pássaro revela ser ele o eixo zênite-nadir e o elo entre os demais componentes da cena; as mãos do homem, por sua vez, estabelecem uma correlação entre os chifres/bisão e o bastão com pássaro, que é mediada pelo homem-pássaro. Levando-se em consideração que todos os animais desta parede estão voltados para Oeste e somente o homem para Leste e que o Oeste é marcado pelo poente, pelo fim de uma jornada ou ciclo (morte), a cena indicaria uma passagem ritual, talvez de iniciação guerreira, na qual o bastão com pássaro articula as diferentes partes deste discurso imagético: o homem-pássaro (assim caracterizado para indicar a referencialização interna do discurso que os aproxima) enfrenta e supera a morte (bisão + rinoceronte + Oeste) e renasce (face do homem voltada para Leste, tal qual o cavalo da entrada).

A possibilidade de uma iniciação guerreira e de caça é ponderada a partir da angulação formada pelo homem-pássaro e a azagaia, indicando a equivalência estabelecida entre eles pelo artista, bem como entre o falo ereto do homem (e os pés) e a azagaia, paralelos. Dessa forma, homem/falo e azagaia se confundem no enfrentamento da morte, caça e cópula.

Fora desta triangulação formada pelo corpo do homem e da azagaia, encontram-se os falos, entendidos aqui como o do bisão e o que se está no interior do ovóide, e o bastão encimado pela ave, que pela justaposição dos elementos cria uma montagem metonímica, de causa e efeito. O bastão transforma-se em um correlato dos falos, e vice-versa. O falo é tanto instrumento de vida (fecundação), valor positivo, marcado aqui pelo falo “branco” encerrado dentro do ovóide, quanto de morte (símile do chifre/azagaia), valor negativo, indicado pelo falo negro do bisão, assim como o bastão mágico, capaz de levar o homem à morte e trazê-lo à vida novamente. O bastão com o pássaro está em ligação direta com o Grande Feiticeiro da sala anterior, ambos com signos ligados ao sol/luz/céu, o vôo, que se dá no eixo da divindade – zênite-nadir –

umbigo do mundo, centro de energia que liga todos os pontos. O pássaro como símbolo de viagem iniciática é bastante comum em todas as culturas.

O falo “branco”, circundado pela forma ovóide e vazada, resgata todo o simbolismo contido no ovo e na semente¹³: promessa de vida, forma amorfa, latente, e que se encontram em suspensão entre a vida e a morte. Tal qual o pássaro, suspenso entre o céu e a terra, compartilhando dos valores atribuídos tanto a um quanto à outra. Todo este conjunto de elementos citantes e citados, leva ao símbolo da passagem, do rito iniciático. Confirmando tudo isso, as seis pontuações que antecedem o rinoceronte e precedem o bastão, são signos masculinos, colocados exatamente sobre uma abertura da caverna, conotando talvez uma hierogamia – princípio de vida; bem como os signos colocados sob os pés do homem-pássaro, forma mista, segundo Leroi-Gourhan¹⁴, que une masculino e feminino; já o signo sob o bastão, em cruz, é feminino.

Portanto, a *cena do poço* representa uma iniciação guerreira, de morte e renascimento, mediada tanto pelo feminino, gruta/útero, quanto pelo masculino, bastão com pássaro/falos - Grande Feiticeiro.

CONCLUSÃO

O simbolismo das imagens paleolíticas não se apresenta imediato, direto, claro, com um sentido indiscutível, como se fosse possível decifrá-lo de uma vez por todas, exauri-lo de outras possíveis conotações e interpretações. Este o sentido de exaurir: retirar completamente para fora (ex, para fora, haurire, retirar, esgotar), não deixar nada para ser descoberto, ou inventado (este os sentidos de invenio, encontro e invento). Não foi esta a nossa pretensão neste artigo, mas, ao contrário, propusemos uma leitura antropológica das imagens que permite, de alguma maneira e a nosso juízo, dar conta de alguns aspectos da simbologia dessas figuras e desenhos, em um contexto material concreto, nas paredes de cavernas. Entrelaçam-se, nessa trama, os sentimentos mais básicos e concretos e aqueles mais simbólicos e abstratos: sexualidade, reprodução, metáforas, transposições, mundo terreno e espaço sobrenatural, espírito e corpo. Simples imagens, separadas de nós por milhares de anos, resquícios de um

mundo perdido e que se nos apresenta apenas por ténues elos. Nem por isso nos deixam de tocar fundo na alma, por alguma razão há de ser.

Agradecimentos

Agradecemos a Clive Gamble e Chris Gosden. Mencionamos o apoio institucional da Unicamp (Grupo de Pesquisa Arqueologia Histórica e NEPAM), do CNPq e FAPESP. Este artigo resulta do pós-doutoramento de Flávia Marquetti sob a supervisão de Pedro Paulo Funari. A responsabilidade pelas idéias restringe-se aos autores.

BIBLIOGRAFIA

FUNARI, P. P. A.; SILVA, G. J. Teoria da História 1a. reimpressão 2010. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GAMBLE, C. Timewalkers. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

GAUSSEN, Jean. Gabillou et la signification de l'Art pariétal 1. Paléo. N. 3, 1991. pp. 113-117. <http://www.persee.fr>.

GOSDEN, Chris. Archaeology and Colonialism. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. Resenha de FUNARI, P. P. A. Resenha de Archaeology and Colonialism de Chris Gosden. Vestígios ^{JCR}, v. 2, p. 87-89, 2008.

GOSDEN, Chris. Prehistory. Oxford, Oxford University Press, 2005. Resenha de FUNARI, P. P. A. Prehistory de Chris Gosden. Revista de Arqueologia (Belém) ^{JCR}, v. 18, p. 109-110, 2007.

LEROI-GOURHAN, André. Les religions de la préhistoire-paléolithique. 3.ed. Paris: PUF, 1970

LÉVÊQUE, Pierre. La Pensée des Chasseurs Archaiques. Dialogues d' histoire ancienne. n° 7, p.41-52, 1982.

LOPES, Edward. *Metáfora. Da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

GOSDEN, Chris. *Archaeology and Colonialism*. Cambridge, Cambridge

MARQUETTI, F.R. *Da sedução e outros perigos. O mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora UNESP, 2011 (prelo)

TYMULA, Sophie. Figures composites de l'art paléolithique européen. *Paléo*. N. 7, 1995. pp. 211-248. <http://www.persee.fr>

SÍTIOS:

<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html>

<http://www.grands-sites-archeologiques.culture.fr>

<http://www.persee.fr>.

NOTAS

¹ É necessário fazer uma diferenciação entre a representação da mulher e da Deusa Mãe Natureza, embora ambas sejam representadas pelo corpo feminino, a Deusa sempre possui uma posição de superioridade, quer no tamanho, quer na atitude, é, geralmente, representada pela formas opulentas; já a fêmea da espécie humana, quando representada nas cenas de cópula é, geralmente, subjugada pelo macho, esta forma de indicar a supremacia masculina sobre o feminino perdurou na cerâmica grega, as prostitutas são, muitas vezes, representadas curvadas sob os machos, um exemplo é a Kylix de figuras vermelhas de 480 a.C. que se encontra no Museu Ashmolean, em Oxford, na qual o casal (jovem prostituta e seu cliente) copula como o casal do abrigo de Murat.

² Segundo M. Lorblanchet (apud Tymula; 1995: 5), a galhada do grande feiticeiro não parece ser nem de rena, nem do cervo elefante, mas talvez de megaceros, alces gigantes, caçados na pré-história em função de sua carne.

³ Este tema pode ser representado pelos esquemas:

Chifre → bastão/flecha → falo → bastão/flecha → chifre

<animal> “chifre” – » <objeto/arma> “flecha” → <animal/humano> “falo”.

Conferir Marquetti; 2011: cap.2.

⁴ Outro exemplo de figura composta, homem/animal, é homem com cabeça de felino do sítio de Hohlenstein-Stadel, Alemanha, data do Auraciano (entre 35.000 a 30.000), é um dos mais antigos exemplares dos chamados “feiticeiros”. Como os demais ele possui corpo nitidamente humano, com falo ereto em evidência, e cabeça de felino.

⁵ As informações sobre Lascaux foram retiradas do site do governo francês

⁶ A localização da abertura da Abside e, de certo modo, do poço para Oeste é significativa, o homem paleolítico possui um esmerado senso de direção e estas eram recobertas por valores semi-simbólicos, o Leste, região que o sol nasce possui valor positivo, ligado à vida, à luz; já o Oeste, poente, liga-se à morte, à escuridão. Em mais de uma caverna ornamentada pode-se verificar a relação entre esses dois pontos cardeais, como no caso da gruta que abriga a Dama de Laussel, que está voltada para a abertura da caverna a Oeste (Conf. Marquetti; 2011: cap.2).

⁷ Como nas demais análises, observa-se aqui a presença de um enorme touro localizado sobre a estreita abertura que leva do Divertículo axial à Passagem, guardião do caminho.

⁸ Como foi visto nas análises das vênus paleolíticas (Marquetti, 2011:cap.2), o útero/caverna é ao mesmo tempo espaço de vida quanto de morte e de renascimento.

⁹ Confirmando a leitura feita de outros sítios, o preto opõe-se ao vermelho, enquanto o vermelho está ligado ao fogo, ao calor, ao quente e, portanto, à fecundação e à vida; o preto é seu estágio último, a não vida, portanto, morte.

¹⁰ Imagem retirada de http://www.lascaux.culture.fr/content/fr/pdf/homme_blesse_small.pdf

Graphisme et développement du site: La Forme interactive. Photographies: N. Aujoulat / Centre national de la Préhistoire; Dessins: abbé Glory / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

¹¹ Nenhum texto até o momento lido oferece qualquer leitura sobre a presença do rinoceronte e das pontuações, como se estes fossem obra fortuita, igualmente não se dá nenhuma relevância ao cavalo da entrada do poço.

¹² A incompletude na representação dos animais reitera sua associação com o sol nascente (cavalo) e o poente (rinoceronte), pois enquanto o cavalo é mais sumário que o rinoceronte, limitando-se à cabeça, ao pescoço e parte da linha das costas; este apresenta cabeça, dorso e ancas completos; sob a ótica da representação intencionalmente simbólica aí indicada, postula-se que o cavalo é limitado em sua representação à parte superior apenas, por indicar os primeiros raios do sol (cabeça) surgindo no levante, ao passo que o rinoceronte, retratado de costas, é o astro retirando-se, no qual uma pequena parte inferior do círculo já está oculta no horizonte. O que nos leva a repensar a associação feita por Leroi-Gourhan para o par cavalo/bisão, eles não se inscreveriam, como pensou o pesquisador, numa dicotomia fêmea/macho restritiva, mas sim vida/morte, daí seu posicionamento em muitas cavernas. A ligação vida/feminino e morte/masculino foi intuída pelo pesquisador, que não chegou a formulá-la como tal para o par cavalo/bisão.

¹³ Conferir a relação entre a terra, a semente e o útero feminino em Marquetti, *op.cit*, cap.2.

¹⁴ Leroi-Gourhan, 1970:93-5.