

REPRESENTAÇÃO E SÍMBOLO NA ARTE PARIETAL PALEOLÍTICA

A. Bracinha Vieira

I. Ao tentarmos compreender o sentido e o nexo das representações artísticas dos homens do Paleolítico superior europeu, somos conduzidos a uma situação paradoxal: dispomos de documentos numerosos e preciosos (mais de trezentos locais-santuários até hoje descobertos, contendo dezenas de milhares de figurações), sobre os quais, contudo, qualquer interpretação é conjectural e qualquer teoria unificadora carece, em última análise, de fundamento e prova.

O que está em jogo é a compreensão do que os nossos antepassados aceitavam ser a relação com as origens, o mundo, os animais, a morte, as entidades sobrenaturais e o destino; ou, dito de outro modo, a hermenêutica precária destinada a decifrar os primeiros mitos da humanidade – ou pelo menos os primeiros sistemas míticos dos quais há registo gráfico.

Ora, estas constelações mitológicas desenvolvem-se ao longo de mais de vinte milénios (decorrem vinte e dois mil anos entre as ornamentações impostas à "grotte Chauvet", datada em cerca de 31.000 anos, e à caverna de Gouy), e prolongam-se por uma extensão que vai desde a gruta do Escoural, perto de Évora, até às cavernas Kapova e Ignatiev, nos Urais – ou, se atendermos à componente mobiliária da arte paleolítica do Ocidente, até Malta e outras jazidas arqueológicas da Sibéria central.

O Conceito de Representação

Por essa área imensa e ao longo dos milénios, é representado um conjunto de grafismos que, apesar de inevitáveis transformações cronológicas e modificações regionais, mantém elementos morfológicos e estruturais constantes, que permitem a um especialista identificar numa primeira abordagem o domínio da arte pleistocénica. Contudo, para alguns autores, não há na arte paleolítica uma unidade temática e de composição que justifique a sua atribuição a motivações religiosas e ideológicas prevalecentes ao longo de milénios (p. ex. Vialou, 1983); enquanto outros contestam a própria denominação de *arte*, preferindo Margeret Conkey utilizar "a noção de imagética visual e material, que, não sendo completamente neutra, pelo menos evita assumir as obras como de arte representacional" (Conkey, 1994).

Desde a descoberta, em 1879, do conteúdo artístico parietal de Altamira, cuja autenticidade foi de início refutada, como se sabe, pela comunidade científica, e reabilitada nos primeiros anos do século XX após descoberta de outras cavernas ornamentadas, sucessivas teorias foram formuladas sobre o sentido e a significação dos grafismos rupestres: Salomon Reinach (1903) estabeleceu paralelos etnográficos e propôs tratar-se de representações totémicas; Henri Breuil, que dominou a cena da Pré-história europeia durante a primeira metade do nosso século, atribuiu às imagens produzidas o valor de mediadoras numa magia de fertilidade e de caça. Após as interpretações fortemente subjectivas de Max Raphaël, de novo centradas sobre o totemismo, a caverna passou a ser considerada como um todo organizado onde as sociedades de caçadores-recolectores projectavam o seu sistema de valores espirituais.

Os trabalhos de Annette Laming-Emperaire e de André Leroi-Gourhan, a partir do final da década de 50, desenvolveram esta perspectiva e procuraram dar-lhe fundamento objectivo: investigando separadamente, como é conhecido, concluíram ambos pela polarização do espaço da caverna-santuário entre princípios opostos dialectizáveis, masculino e feminino, representados cada um deles não já pelos atributos sexuais secundários dos animais (os caracteres sexuais primários são frequentemente descritos nas figurações antropomórficas, raramente nos animais), mas por grupos de animais – não espécies, mas géneros e famílias de ungulados. Assim, os bovinos opor-se-iam aos equídeos, e um terceiro grupo de animais supostos raros permanecia exterior à antinomia bisonte-cavalo ou auroque-cavalo. Por outro lado, os signos abstractos eram supostos exprimir graus diversos de estilização dos órgãos genitais masculino e femini-

no. Esta visão continha o pressuposto de uma evolução estilística sobre a qual se poderiam efectuar datações relativas e aproximadas, por comparação.

Conhecemos o valor heurístico destas teorias, chamadas estruturalistas, e como constituíram o paradigma dominante até ao início da década de 80, a coincidir quase com o desaparecimento de A. Leroi-Gourhan, em 1986. Desde então, novos achados arqueológicos e novas e subtilizadas tecnologias – como as recentes datações de micro-amostras de material pictórico colhido por repicagem em pontos escolhidos das pinturas parietais, contendo quantidades infinitesimais de matéria orgânica (os ocres tinham muitas vezes excipientes orgânicos) submetidas à nova técnica do "Carbono 14" – têm refutado sucessivamente as teses estruturalistas.

A Pré-história encontra-se hoje obviamente – em termos kuhnianos – numa fase de ciência extraordinária e num ambiente de "crise científica". Por isso, retomando a metáfora, erradamente atribuída a Newton, dos anões que sobem aos ombros de gigantes, Paul Bahn e Jean Vertut publicavam, já em 1988, a seguinte declaração: "Laming-Emperaire e Leroi-Gourhan teriam aceitado que, para que o trabalho progrida, não permanecessemos a seu lado mas nos viessemos colocar sobre os seus ombros." (Bahn e Vertut, 1988).

Eis como, sem um paradigma operacional, se acumulam desde então factos de importante significado e se usam métodos de alto rigor: vemos assim bem mais longe do que os grandes mestres ainda recentes; mas não conseguimos dar unidade, coerência interna e significado ao que se nos depara – pois que as descobertas se sucedem (mais de uma gruta por ano, em média, na área franco-cantábrica) e as técnicas de análise se diversificam, mas nenhum constructo as reúne num todo organizado.

Os novos métodos e técnicas de registo e análise multiplicam-se e diversificam-se: estampagem e modelagem das paredes gravadas, cartografia em curvas de nível de paredes pintadas, macrofotografia e fotografia com filtros, análise sob radiações luminosas específicas, método das equidensidades, estereofotografia, estudo químico dos pigmentos e localização da sua proveniência, datações por rádio-carbono em espectrometria de massa com acelerador de partículas, palinologia, ou seja, identificação de polens fósseis¹ transportados

¹ Os palinólogos identificam, por microscopia electrónica confocal, os polens fósseis, de morfologia complexa e característica para cada tipo vegetal. A comparação com a tabela de ciclos glaciares e períodos inter-glaciares permite situar

pelos frequentadores paleolíticos das cavernas para o seu interior, etc.

A estes meios explicativos, dotados do rigor das ciências exactas, há que juntar as tentativas de compreensão visando estabelecer a "biografia parietal" de cada caverna por métodos experimentais, recentemente desenvolvidos por Michel Lorblanchet (1995) e que fazem apelo a uma co-empatia com os artistas no decurso do próprio trabalho – algo que aflora a ideia da fenomenologia e procura representar a intencionalidade *in illo tempore*, com o recurso simultâneo a comparações etnológicas.

Autores há que questionam a legitimidade de uma reflexão independente e globalizante sobre os elementos publicados: "Desde a morte de André Leroi-Gourhan que nenhuma teoria nova e totalmente abrangente foi desenvolvida para a arte paleolítica, pelo menos por alguém bem informado sobre os dados e que por isso possa ser tomado a sério." (Bahn, 1994). Isto é, a possibilidade de teorizar é recusada aos não especialistas. Também Lorblanchet se refere ao fim do reino do "investigador-rei" trabalhando isolado e de uma forma independente (Lorblanchet, 1995). Mais objectiva é a afirmação de Torti de que "é problemático estabelecer um marco teórico-analítico para nos aproximarmos da compreensão de manifestações figurativas das quais desconhecemos todos os mecanismos e são fruto de esquemas mentais muito distintos dos nossos." (Torti, 1991-92, p. 32).

Contudo, a ausência de hipóteses e modelos teóricos susceptíveis de orientar a investigação tem efeitos nocivos para o desenvolvimento do trabalho e a própria cientificidade da Pré-história, o que não escapa aos especialistas mais argutos: "Deve parecer claro que sem formulações teóricas importantes e sem as núpcias explícitas entre teoria e prática – senão mesmo o reconhecimento da teoria como prática (e vice-versa) – poderá suceder que nunca consigamos obter visibilidades maiores sobre a razão porque imagens variadas foram significativas nos contextos sócio-culturais de *alguns* povos do Paleolítico superior." (Conkey, 1987). – "Necessitam-se novas interpretações da arte do Paleolítico superior. O trabalho empírico sem nenhuma teoria

cronologicamente os géneros, por vezes as espécies reconhecidas. A análise palinológica das poeiras contidas no fundo de incisões de gravuras do Côa, gravuras a céu aberto onde os ventos levaram seguramente polens de plantas coevas da execução artística, constituirá porventura o método indirecto mais elegante e seguro de datação não estilística. Dissemo-lo e publicámo-lo (Vieira, 1995-a e 1995-b) e devemos reconhecer que a limpeza pura e simples das gravuras impedirá em definitivo a sua datação.

ou hipótese condutora explícita é problemático." (Clottes & Lewis-Williams, 1996).

II. O modelo que recentemente delineámos (Vieira, 1996) e aqui desenvolvemos visa dar explicação e compreensibilidade às representações da arte parietal paleolítica no seu conjunto². Tem três pontos de partida:

(i) A interpretação, devida a Lewis-Williams (1991, 1994, 1995 a, 1995 b, 1995 c) e Lewis-Williams e Dowson (1988, 1992), segundo a qual a causa imediata das representações rupestres de caçadores-recolectores recentes – os Kung-San do sul da África – se deve a estados alucinatorios induzidos ritualmente. Um esboço destas ideias fora formulado por Horst Kirchner (Kirchner, 1952) a propósito da arte pleistocénica europeia.

(ii) O estudo comparativo dos rituais xamânicos dos povos peri-árticos, seguido de uma viagem de estudo à Lapónia finlandesa e à Finoscândia, realizada em 1991.

(iii) A análise das relações topográficas entre os diferentes grafismos parietais das cavernas com ornamentações paleolíticas, incluindo linhas de pontos, marcas de mãos, sinais chamados "abstractos", sequências de cúpulas digitais, séries de traços paralelos, representações de animais e antropomorfos. Interessou-nos em particular a proximidade habitual entre alguns destes tipos de sinais que, pela sua recorrência, nos pareceu assumir um significado e designar uma função.

Sabemos que um grande número de religiões, em todos os continentes habitados, comportam rituais de tipo xamânico, durante os quais os iniciados sofrem dissociação parcial da consciência – fenómeno que a psicopatologia de orientação "organo-dinâmica" denomina como "descida de nível dos sintomas" (Ey, 1973) – que conduz a estados crepusculares com visão deformada, sobreposta e mesclada de motivos geométricos e enfim de animais, cujos contornos são primeiro indecisos e parcelares, por fim nítidos e unificadores.

² Para efeitos desta exposição referimo-nos apenas a expressões de arte parietal. Os documentos utilizados, recolhemo-los de planos publicados de grutas, imagens fotográficas e levantamentos em desenho (*relevés*) publicados em revistas e livros de Pré-história. De resto, algumas das cavernas de maior valor ilustrativo das ideias aqui expressas – como Chauvet, Lascaux, Cosquer, Niaux – encontram-se seladas.

O Conceito de Representação

Sobrevém entretanto perda dos limites da consciência do Eu do próprio xâmane com alterações do seu esquema corporal, incluindo vários graus de fusão com os animais sagrados emergentes do transe, e a posseção do iniciado pelo animal tutelar que o acompanha e conduz.

Tais analogias culturais entre povos inúmeros repartidos pelos continentes decorrem da universalidade da possibilidade de dissolução da consciência, que se opera em função da produção de certos estímulos. Universais são então também a percepção alterada do mundo, do corpo e do tempo, a vivência de despersonalização e a multiplicidade de figurações alucinatórias representadas.

Foi ao atendermos à repetição de certas associações de grafismos parietais da arte do ocidente, que se revelaram não fortuitas mas antes sistemáticas, que vimos indiciar-se sentido e rumo para um hipotético encadeado de causalidades. Cada associação, pela sua recorrência, poderia designar um elo de uma cadeia causal eventualmente ligada a rituais. Surpreendeu-nos sobretudo a repetida relação de proximidade entre sinais de mãos – "negativas" ou "positivas", sendo estas últimas, como se sabe, excepcionais – e linhas de pontos, em cavernas muito afastadas e épocas muito distantes umas das outras, fenómeno perante o qual os pré-historiadores têm permanecido desconcertados ou alheios (André Leroi-Gourhan chegou a considerar as enigmáticas sequências de pontos pintados como "assez ingrats", por inassimiláveis ao seu sistema (Leroi-Gourhan, 1992)).

Surgiu-nos então a imagem – que, de ver representada morfológicamente, interpretámos conjecturalmente no plano funcional – de mãos que percutem (tambores) e produzem sons ritmados e sucessivos – aqueles mesmos que preparam e desencadeiam o transe. Ora os sinais de mãos junto de alinhamentos de pontos – tal como se configuram em Pech-Merle, El Castillo, Gargas, Chauvet e muitas outras cavernas-santuários representativas de diversos períodos e regiões – apresentam-se com frequência enquanto *pares de mãos alternadas*, em que as marcas palmares direita e esquerda são ligeiramente assimétricas, como acontece na dinâmica da percussão.

Noutros sítios, as linhas de pontuações (simples, duplas, paralelas, divergentes, bi e trifurcadas, assumindo portanto padrões variados) partem de figuras geométricas fechadas e, eventualmente, dirigem-se daí até esboços imprecisos de animais. Nalgumas paredes com planos de revestimento argiloso observam-se sequências de cúpulas digitais impressas, e às vezes marcas de polegares flectidos impressos, outras vezes pintados sobre a calcite: em Pech-Merle, no painel dos

cavalos pontuados, encontra-se uma série de sete polegares negativos a vermelho; e em Gargas, no santuário das mãos, surgem duas séries de polegares negativos, negros e idênticos (Clottes, 1994).

Estas observações levaram-nos a admitir, enquanto princípio explicativo provisório, que as sequências de pontuações regulares, bem como de bastonetes paralelos, simples ou agrupados dois a dois, e ainda os traçados digitais paralelos (*macaronis*), poderiam corresponder a notações musicais, a uma primeira pauta musical de um ou mais tambores na profundidade da terra, colocados em pontos propícios das cavernas-santuários, onde possibilidades singulares de ressonância amplificariam os seus efeitos sonoros e correlatos psico-sensoriais e perceptivos.

Os sinais de mãos, inteiras ou "mutiladas", as marcas de polegares flectidos e as séries de cúpulas digitais, constituem expressivas metáforas da percussão de instrumentos. Por outro lado, mãos e linhas de pontos mantêm, na topografia das cavernas onde estão representadas, frequente e notável inter-relação: vizinhas e pintadas com o mesmo ocre, parecem situar-se em continuidade funcional e pertencer a um mesmo "campo semântico".

A análise química dos pigmentos e exame microscópico das pinturas de mãos nas paredes de Gargas e Tibiran provaram a existência de vários preparados colorantes, utilizados em longa sucessão no tempo, revelando o uso da mesma tinta (morfologia, granulometria, composição das impurezas dos pigmentos) apenas para um par de mãos e, nalguns casos, uma mão isolada. Isto é, as pinturas de mãos não foram realizadas numa sessão única, e só cada par de mãos foi executado simultaneamente (Clot, Menu & Walter, 1995). Conclusão importante para o modelo que expomos – como se a "metáfora" da percussão, bi-manual ou uni-manual, fosse inscrita nas paredes destas duas cavernas pirenaicas vizinhas de cada vez que eram frequentadas pelos artistas pleistocénicos.

Verificámos ainda que uma categoria de sinais geométricos fechados – quadrangulares, curvilíneos, ovóides, poligonais, semi-lunares, e de outras formas, conforme à época e posição geográfica dos sítios – se situa por vezes em relação directa com as linhas de pontos, que, em alguns casos exemplares (Lascaux e El Castillo, por exemplo), parecem partir desses mesmos sinais, classicamente denominados "tectiformes", mas sugestivos, neste contexto, de imagens sintéticas de tambores. Neles são às vezes representados pormenores que, após comparação etnográfica com os tambores mágicos peri-

-árcticos, parecem exprimir elementos homólogos, como os fios cruzados que junto ao rebordo fixam o tampo à caixa³. Chamá-los-emos *signos-tambor*.

Ora, a relação destes signos-tambor com as pontuações constitui como o primeiro elo de um percurso. Linhas de pontos, simples, duplas, múltiplas, propagam-se por corredores e recessos (em El Castillo encontram-se filas de grandes pontos vermelhos que atravessam galerias em toda a sua extensão) e culminam por princípio em figurações animais. Em inúmeros locais, as pontuações rondam silhuetas de animais; em Chauvet e em Marsoulas há acervos de pontos que confluem e tomam eles mesmos a forma esboçada de animais; enquanto em Pech-Merle marcam, em redor dos cavalos sobrepostos do célebre painel e sobre eles, por entre pares de mãos negativas alternadas, os ritmos diferentes que conduzem à emergência das formas.

Isto é: num extremo das linhas de pontos, encontramos a sua conexão quer com sinais de mãos, quer com signos-tambor (verdadeiros pré-ideogramas, onde a forma e a função que os caracterizam transparecem ainda); no outro extremo, os pontos relacionam-se com silhuetas de animais *em formação*. Próximo dos animais descritos, às vezes sobrepostos a eles, situam-se ainda outros sinais "abstractos", classicamente chamados "claviformes" e "aviformes", quer gravados quer, com mais frequência, pintados a tons castanhos, vermelhos, ou a traço negro. Em muitos deles encontramos as proporções, morfologia e coloração de cogumelos tóxicos, que eram abundantes na tundra-estepe.

Assim, os sinais "campaniformes" vermelhos em forma de sino, com várias dimensões, agrupados num ponto da gruta cantábrica de El Castillo – as "vulvas" de Tito Bustillo – as "medusas" da gruta Cosquer – reproduzem, com certo grau de estilização, o aspecto de cogumelos, às vezes de um conjunto, ilustrando vários estados de desenvolvimento, com o envólucro do carpóforo rasgado, as lamelas alinha-

³ Dos instrumentos paleolíticos, são conhecidos pífaros em falanges perfuradas de renas e flautas em ossos longos de aves, provenientes de Pair-non-Pair e de Isturitz (Dauvois, 1989). Os seus sons, demasiado agudos, não seriam os mais adequados para fazerem ressoar uma caverna. Os eventuais tambores, construídos em madeira e pele de rena ou de outro animal, materiais perecíveis, desapareceram sem deixar vestígios. Mas em Mezine, na Ucrânia, Bibikov (1978) descreveu, no interior de uma habitação paleolítica, numerosos ossos de mamute pintados a ocre vermelho com sinais de percussão e um percutor em T feito em haste de rena, algo evocador dos percutores de tambores mágicos da Lapónia.

das em raios, nalguns casos os pés bem desenhados, e nos "sinos" de Castillo a cor encarnada de *Amanita muscaria*, o cogumelo sagrado por excelência (Lévi-Strauss, 1973). O mesmo se pode dizer dos sinais "em borboleta" pintados a vermelho, de Chauvet: evocam cogumelos (lactários? rússulas? cantarelos?) em dois estados de desenvolvimento.

Noutras grutas encontram-se ainda sinais "barbelados", "ramiformes", "plumiformes", estilizações prováveis de formas vegetais que a Etnobotânica saberá porventura identificar. A sua relação topográfica com as figurações animais é quase sempre de vizinhança ou de sobreposição. No quadro do princípio explicativo que desenvolvemos, representariam verosimilmente plantas tóxicas cujos princípios activos, alcalóides ou outros, desencadeariam a dissolução da consciência e estados onírico-alucinatórios (Schultes, 1969); ou, em alternativa, plantas-excipiente cujo suco se mistura com o extracto de amanita (em certos povos siberianos actuais são utilizados com este fim *Vaccinium uliginosum* e *Epilobium angustifolium*).

Todas estas representações evocam, no contexto em que nos situamos – de tentar repetir os xâmanes e os artistas pleistocénicos –, princípios alucinogénios activos, que por si sós ou em conjunção com os rufos de tambores rituais conduzem ao transe.

III. Eis como, no quadro da nossa hipótese, distinguimos três categorias funcionais de signos:

(i) *Signos-cogumelos* e *signos-vegetais*, que correspondem às supostas fontes de princípios psico-activos, plantas e cogumelos sagrados;

(ii) *Signos-tambor*, geometrias fechadas tendo às vezes superfícies ornamentadas (como acontece nos tambores mágicos da Lapónia e de outros grupos étnicos boreais), dispondo às vezes de prolongamentos que podem representar baquetas para percutir, pés, correias de suporte.

(iii) *Signos sonoros*, assinalando ora os gestos e meios de percussão (mãos, mãos emparelhadas, polegares flectidos, cúpulas digitais), ora os próprios tempos, sincronia, altura dos sons e vivacidade dos ritmos, a unicidade ou multiplicidade das sequências sonoras, e que comportam: pontuações, linhas de pontuações e de traços paralelos gravados, *macaronis* (que são traçados digitais mais livres mas basicamente paralelos), enfim os alinhamentos de cúpulas digitais, onde se confundem gesto técnico e tempos da percussão.

O Conceito de Representação

Com este fundamento, organizámos uma tipologia dos signos comumente chamados abstractos (Vieira, 1996), diversa de outras tipologias anteriormente publicadas, tais como as de G. Sauvet, S. Sauvet e A. Wlodarczyk (1977), D. Vialou (1992), A. Leroi-Gourhan (1992), Torti (1991-92), Sauvet e Wlodarczyk (1995). Conforme à nossa perspectiva, o semi-esquematismo dos signos "geométrico-abstractos" não oculta totalmente a morfologia dos objectos representados. O seu papel simbólico e cerimonial seria o de marcadores fásicos de uma *cadeia operacional*, cujo efeito único era o de convocar os materiais míticos ao campo alterado de consciência do iniciado e reordená-los, em cada cerimónia páleo-xamânica vivida.

Assim, o triângulo mão-tambor-pontuações seria complementar do conjunto signos-cogumelos e signos-vegetais, situando-se ambos, separada ou conjuntamente, na origem da *eficácia simbólica* para o itinerário interior mítico-mágico e por fim mítico-conceptual. Os grafismos inscritos na caverna assinalam os elos e fases da viagem xamânica transposta do plano vivencial subjectivo para o plano objectivo.

A organização da caverna, de cada caverna ornamentada, com as suas particularidades, repete então um percurso prototípico que designa um sentido das partes e do todo e confere uma lógica interna ao encadeamento dos símbolos expressos. Cogumelos tóxicos e plantas com efeitos psico-activos desencadeiam a intoxicação; tambores mágicos suscitam as fontes sonoras que, por si sós, podem levar ao transe; mãos e cúpulas digitais indicam o próprio acto de tamborinar; linhas de pontos e traços marcam a medida do rolar dos tambores nos espaços da caverna e a ressonância desses sons monótonos que conduzem da noite subterrânea das criptas aos planos superiores de luz aonde se manifestam os animais sagrados e sobrevém a experiência mitopoiética.

Assim, estas pautas primordiais dão-nos conta da dinâmica entre sons e silêncio, das variações do ritmo (distância entre as pontuações?), das variações de altura do som, intensidade sonora e ressonância (dimensões das pontuações?), da entrada em acção de um, dois ou mais tambores (bifurcações de linhas de pontos?), dos jogos de contraponto (sobreposições de linhas de pontos? pontuações gémeas de cores diferentes?). Os pontos minúsculos alinhados que marcam as arestas acústicas dos litofones⁴ opõem-se de algum modo às grandes

⁴ Os litofones são concreções naturais, habitualmente configuradas como amontoados de pregas calcíticas, que se formam no interior de certas cavernas e que,

pontuações que se seguem e escoam por longas galerias: como se a nitidez aguda codificada nos primeiros (nas raras grutas com litofones) contrastasse com a dissipação grave dos sons marcados nas segundas.

Situamo-nos deste modo nas origens religiosas e culturais da arte. A música acompanha as expressões plásticas, ou desemboca nelas: sons ritmados, monotonia e repetição – domínio problemático no limiar daquilo que aceitamos que é a música – conduzem à viagem ritual ao espaço mítico povoado por animais sagrados, cujo contorno ondulante e nascente as linhas de pontos e de traços acompanham e integram. A representação objectivante dos estímulos e tempos da "viagem" exprime as fases sucessivas de acesso do iniciado aos materiais míticos.

IV. É certo que nem sempre todos os elos da cadeia operacional são figurados: sendo a viagem esotérica na sua essência, os artistas recorriam com frequência à sinédoque, significando o todo pela parte, e conforme às "capacidades vivas" de cada caverna representavam apenas alguns dos elementos e signos do percurso ritual. No limite, figuravam um único sinal, como se observa em pequenas grutas cantábricas – o que ainda assim contém a mensagem: "Aqui também foi tentada a transmigração."

Neste contexto dilucida-se a complementaridade que reúne os signos abstractos (ou melhor, semi-estilizados) às representações de animais e antropomorfos. Sinais de três naturezas asseguram a eficácia simbólica actualizável pelo ritual, os seus *leitmotive* encadeados designam as origens da viagem mágica rumo às origens do mito: alucinogénio, em alternativa ou em conjunção com sons percutidos (estímulo complementar, mas eficaz por si só); tambores mágicos; acção de percutir, com as palmas das mãos de adultos ou de adolescentes, com alguns dedos ("mãos mutiladas"), com os nós dos dedos (marcas de polegares), com a ponta dos dedos (cúpulas digitais).

Transforma-se o estar-no-mundo do iniciado ao longo da sua viagem sideral; transformam-se o tempo, o espaço, o corpo e o cosmos vividos. As primeiras expressões que nos chegam da pintura, da gravura, do relevo, da escultura, da música, dos seus grafismos simbólicos reunidos, inscrevem-se lado a lado e em conjunção de efeitos,

percutidas, produzem vibrações musicais. Conhecem-se litofones que conservam sinais de percussão paleolítica em alguns pontos das arestas salientes.

mas não aleatoriamente, na arquitectura da caverna-santuário sob a égide das religiões da Pré-história.

Há pois que decifrar, para cada caverna ornamentada, o percurso iniciático, o eixo de progressão que define o paradigma geral da viagem mágica, representando as causas materiais, formais, eficientes e finais de uma viagem mitopoiética. Signos e animais dispõem-se então segundo um itinerário lógico, estabelecendo entre si relações compreensíveis de causalidade, nexos de proximidade que indicam tempos da viagem xamânica, até que as representações das figuras alucinatórias se projectam como astros e constelações em locais propícios na noite da caverna, firmamento reduzido onde os animais sagrados são dados a ver.

Um fio condutor marca as fases de um rito: o xâmane abandona o corpo, acede aos animais tutelares, é guiado e possuído por eles, funde-se com eles participando da matéria dos mitos – que os artistas, sob a sua instrução, representam, em plena vigiliade⁵, nas paredes e tectos, salas, divertículos, corredores e ábsides da caverna, nos lugares de mais forte ressonância e mais profunda intoxicação, como num céu conceptual que dá significado às relações labirínticas dos elementos rupestres. Desenha-se então um paradigma geral válido e basicamente invariável para o conjunto das cavernas ornamentadas e a totalidade dos tempos paleolíticos desde o Aurignacense.

Numa cripta da terra, o xâmane é transportado e um espaço de luz onde se lhe deparam efígies fluidas e imprecisas de alguns dos grandes animais que povoam o seu mundo: não dos que são base da sua economia, mas dos que dominam a sua religião e a cultura. Surgem-lhe vultos indecisos, animais compósitos e indeterminados, "fantasmas de animais", como diz Lorblanchet (1995), cuja primeira emergência nem sempre nos permite a nós, intrusos na caverna, uma identificação taxonómica precisa. A população de efígies em parte sobrepostas cria os chamados "palimpsestos", por vezes sobre-saturados de representações incompletas e fragmentárias. Às vezes, a imagem de um animal de contorno parcial é acompanhada por uma linha sinuosa de pontuações ou de traços que ondula em paralelo com

⁵ O que se apresentara à percepção do iniciado em projecção predominante no hemisfério cerebral não dominante, mais ligado a processar emoções, percepções musicais e relações espaciais, foi representado pelo artista (eventualmente o próprio xâmane, uma vez retomada plena vigiliade, ou alguém próximo dele a quem foi feita descrição pormenorizada das vivências experimentadas) com base em funções perceptivas e motoras de projecção no hemisfério dominante.

os seus limites em formação, ou se integra neles, ou invade a figura – como se o som "segregasse" a representação destes animais, que surge a par com o avanço da viagem iniciática.

Pouco a pouco, os animais traçados tomam integridade e identidade e projectam-se, hieráticos, sobre a calcite ou a dolomite das paredes, dos tectos e dos recessos da caverna, com plena nitidez de contornos e esplendorosa representação de formas, cores, perspectiva e dinamismo⁶. Ora estes animais descritos com perfeição, às vezes com pormenores espantosos (como o esfíncter anal dos mamutes, ou as colorações sazonais da pelagem dos bisontes), são lançados na parede da gruta e inteiramente subtraídos à paisagem que habitavam: flutuam no espaço, por vezes sem cuidado dos efeitos da gravitação, isolados do conjunto do seu meio-ambiente, sendo as espécies representadas sem atenção à escala natural de cada uma; nunca são representados o chão nem a linha do horizonte; não são figuradas árvores nem arbustos do bosque e da tundra-estepe por onde os bandos de grandes ungulados se deslocavam e onde surgiam os animais enormes da Idade Glaciar – mamutes e rinocerontes lanudos, veados gigantes das turfeiras, bisontes lanudos e cavalos de tipo Przewalski, bem como os grandes predadores – ursos e felinos de grande porte, hienas, lobos, o glutão.

Esquecem-se, portanto, as complexas inter-relações ecológicas que, na natureza exterior, ligavam em cadeias de mútua dependência as espécies de organismos; passa a dominar uma outra rede de relações, não menos complexa e necessária, que confere a eficácia ao rito e exprime a emergência dos elementos míticos. Os animais sagrados são alguns dos que os caçadores paleolíticos viam no seu mundo e dos quais conheciam em pormenor os comportamentos (Vieira, 1995). Mas são protótipos, formas hieráticas subtraídas ao seu ambiente e projectadas no microcosmo da caverna. Raramente representam animais vivos, inter-activos entre si e com o meio, mas presenças míticas que, no limite da experiência xamânica vivida, tomam espessura, unidade e significado. Ilustrando fase precedente da viagem, a sobreposição e mescla de fragmentos de animais exprime a multidão de formas imprecisas, transparentes, que povoam o campo em dissolução da

⁶ Alguns animais hieráticos e de configuração nítida conservam ainda assim pormenores de "contaminação" com formas alheias, que traem a sua origem. Tal é o caso de certos cavalos de Lascaux e Pergouset com o casco anterior fendido, próprio dos bovinos, e a que Lorblanchet chama "figurações compostas discretas". (Lorblanchet, 1995, p. 127).

consciência – proto-eidolias que se transformam em fanto-eidolias⁷ (Ey, 1973). Os grafismos evocam os elementos desencadeadores e representam a cadeia de acções e por fim as presenças convocadas.

V. As representações antropomórficas são excepcionais, como se sabe. Em contraste com o habitual rigor dos traços e morfologia dos animais completos, a projecção da própria efígie dos xâmanes é híbrida, quando não estranhamente distorcida, "bestializada". Surgem figuras teriantrópicas, em que o homem nunca recebe as suas proporções naturais, antes aparece deformado ou mistura os seus traços com atributos anatómicos de outras espécies. A viagem mítica implica dissolução da consciência dos limites físicos e psíquicos do Eu e a integração de quem viaja num espírito animal, ou a sua possessão por ele. Eis porque a face humana, suporte por excelência da própria identidade, se esfuma e altera e nunca é representada naturalisticamente.

Numa evocação das origens xamânicas da arte rupestre do Oeste americano, Hedges refere-se à "metáfora do voo mágico", típica do xamanismo ártico, e "ao espírito tutelar, *alter ego* do xâmane, que pode tomar a sua forma. (...) Os animais mostrados em associação estreita com figuras antropomórficas podem implicar associações xamânicas, e o animal pode ser um espírito auxiliar ou um xâmane transformado. Enfim, animais que revestem características humanas podem representar xâmames transformados ou em via de transformação." (Hedges, 1993, p.681). Esta analogia etnográfica assume, no contexto do nosso modelo, aspectos reveladores.

Se os órgãos genitais adquirem com frequência figuração enorme e desproporcionada, isso indica porventura que alguns dos alucinógenos utilizados eram dotados de efeitos afrodisíacos, como a Etnobotânica hoje o confirma. De resto, "o corpo rígido e o falo em erecção são características do estado de transe." (Hedges, 1993, p. 682). Em certos casos, o vulto humano incompleto ou esboçado perde-se no interior do contorno de um grande animal, mamute ou *Megaceros*, por exemplo. Efígies híbridas às vezes representadas (Ucko e Rosenfeld, 1966; Clottes, 1989) reflectem verosimilmente estados intermediários de uma metamorfose em curso: o "licorne" de Lascaux, a figura

⁷ As *eidolias alucinósicas* são percepções alucinatórias periféricas vivenciadas sem delírio. Compreendem as *proteidolias*, imagens de forma elementar, intermitentes e estereotipadas; e as *fanteidolias*, encadeamentos cénicos de imagens oniróides, fragmentárias, que mantêm com a percepção do mundo objectivo relações inconstantes.

gravada numa passagem estreita do Tuc d'Audoubert, os "feiticeiros" dos Trois-Frères, as figuras de Los Casares e do Escoural – todos pertencem a este estado efêmero e bizarro que fixa um momento da transmigração, quando o xâmane possui o animal ou se deixa possuir por ele, confundindo-se mutuamente órgãos e posturas.

Costuma ser no fundo de galerias sem saída que se inscrevem os antropomorfos com o seu cortejo de acompanhantes animais mais ou menos incompletos – patas, focinhos, cornos, garupas, em profusão caótica – porque é no termo de um percurso iniciático que o xâmane se revê entre os elementos mitopoiéticos nos quais se integra, dando-lhes a caução da sua presença. Aí, animais fragmentários enxameiam em volta do seu corpo quimérico, no qual se detectam sempre traços antropomórficos matriciais.

Há certas cenas figuradas na arte pleistocénica – verdadeiros "mitogramas", como lhes chamava Leroi-Gourhan (1965, 1992), e das quais a "cena do poço" de Lascaux é a mais discutida – que exprimem muito provavelmente uma viagem sinistra e sombria, uma *bad trip*: o homem-ave está perante visões terrificantes – ele próprio destruído pelo bisonte ferido cujos intestinos saem já do ventre. Atrás do rinoceronte encontram-se três séries de dois pontos, como indicando a suspensão de um rufo de tambor; e é curioso que idênticas pontuações se encontram num dos limites da caverna, onde a parede em declive do "divertículo dos felinos" mergulha no solo.

Foi ainda Kirchner quem primeiro viu na cena do poço de Lascaux representação de uma sessão páleo-xamanística, tendo escrito a este propósito: "O homem não estaria morto, mas em transe perante o bisonte sacrificial, enquanto a sua alma viajava pelo além. A ave sobre um poleiro, motivo específico do xamanismo siberiano, seria o seu espírito protector." (Kirchner, *in* Eliade, 1976).

Sem pretendermos fundamentar qualquer hipótese de uma continuidade evolutiva que faça das culturas euro-siberianas actuais o ponto de chegada de uma tradição páleo-xamânica remontando ao Paleolítico superior, é de assinalar que entre estes povos (Lapões, até à cristianização; Ostyak e Nenets, a ocidente da Sibéria; Yakut, Yukaghir e Chukchi, no norte e Nordeste siberianos) se recorre à ingestão de cogumelos tóxicos de efeitos alucinogénios (v., p. ex., Lévi-Strauss, 1973) e a ritmos de percussão para se obter o transe, e que os tampos em pele de rena esticada de alguns tambores sagrados contêm, entre outros motivos, linhas de pontos pintados.

O Conceito de Representação

Na Lapónia pré-cristã, a grande viagem xamânica (ou *noaide*, segundo o termo sámi) era desencadeada pela ingestão de um alucinogénio vegetal e pela acção de um estímulo complementar, eficaz por si só, que consistia no rufo prolongado de um tambor mágico acompanhado às vezes por um canto monótono, num local protegido de influências perturbadoras (Spencer, 1985). A consciência do xâmane, ou *noajdie*, sofria então alterações que o guiavam a um "céu" onde encontrava os animais sagrados da sua cultura: estes conduziam-no, faziam-lhe revelações míticas, às vezes misturavam-se com ele e transmitiam-lhe as suas formas e atributos simbólicos (Bäckman & Hultkrantz, 1985).

Os tambores mágicos eram percutidos com uma baqueta em T, de haste de rena, e reuniam à sua função indutora do transe funções divinatórias. Por isso, os grafismos correspondentes aos elementos míticos – zoomorfos, antropomorfos, figurações geométricas de astros e objectos, alguns identificáveis – reúnem-se sobre os próprios tampos dos tambores (entre os Tatar, as duas faces da pele estão cobertas de imagens) feitos com pele de rena, lisa, tensa e pintada (Manker, 1938-1950). Estes elementos figurados na superfície de percussão dos tambores da Lapónia, área oval dividida em níveis estratificados e mais tarde separada em quadrantes, concentram nela a representação microcósmica do universo mítico-mágico dos Sámi. – "Os tambores constituem, com efeito, um microcosmo. (...) Todos estes elementos pintados no tambor resumem de algum modo o itinerário e as aventuras do xâmane, ao mesmo tempo que indicam os meios graças aos quais ele opera a ruptura de níveis e estabelece a comunicação com os mundos superior e inferior." (Eliade, 1983, p.148).

VI. As propriedades acústicas de algumas cavernas foram assinaladas pelo abade Glory (1964), e só mais tarde estudadas – primeiro por Lya Dams (1984, 1985) nos litofones da gruta de Nerja, na Andaluzia; depois, por Reznikoff e Dauvois (1988) e Dauvois e Boutillon (1990), que exploraram correlações entre sons emitidos, ressonâncias e figurações em cada ponto da caverna. Os últimos três autores obtiveram, na sua investigação sistemática de Le Portel, Niaux e Fontanet, "uma correspondência entre os locais com imagens e os locais sonoros, e sobretudo entre os sítios de imagens concentradas e os locais sonoros fortes" (Reznikoff & Dauvois, 1988), e confirmaram a presença de pontuações a ocre nos pontos acústicos cruciais: "Uma pontuação vermelha corresponde exactamente ao aparecimento da

ressonância fundamental da galeria James (em Le Portel)" e "o nó central de ressonância é marcado pelo *grande sinal vermelho* único em toda a arte parietal, pelo *cavalo anamorfótico* e pela *personagem ictifálica*." (Reznikoff & Dauvois, 1988, p.242).

É interessante verificar que os litofones com sinais de uso comportam, sobre as arestas acústicas percutidas, grande número de pequenos pontos alinhados seguindo em paralelo às pregas líticas vibrantes, (Dams, 1985; Torti, 1994). Waller (1993) retomou a análise acústica de cavernas ornamentadas e também encontrou as representações artísticas nos locais com qualidades de ressonância e eco excepcionais: o mapa das ressonâncias e o dos elementos pictóricos correspondem-se. Decerto por isso se observam nas cavernas zonas sobre-aproveitadas e outras não utilizadas e desprovidas de representações. Lya Dams (1985) escreveu: "A arte das cavernas há-de ter complementado efeitos sonoros correspondentes (...) combinando ritmo, som, imagem e símbolo por forma a criar impacto emocional nos participantes (...) de alguma espécie de cerimónia ritual". (Dams, 1985, pp.44-45).

Paul Bahn admite que estes estudos sobre a acústica das cavernas são válidos porque tentam evocar algo que supúnhamos desaparecido para sempre: a dimensão sonora que acompanhava os rituais, quaisquer que fossem, que podem ter sido levados a efeito nas cavernas ornadas ou em abrigos rochosos" (Bahn, 1994).

É certo que o estado actual de uma caverna decorada pode diferir profundamente do seu aspecto no momento, ou momentos, em que foi ornamentada e investida dos símbolos de função mítico-mágica: alterações causadas por movimentos das terras e agentes erosivos subsequentes à abertura de entradas secundárias, ao que já se chamou "selecção geomorfológica" dos materiais e sua disposição; efeitos deletérios, às vezes devastadores, de presenças humanas pós-paleolíticas – podem alterar a unidade funcional de uma caverna e impedir em definitivo o estudo experimental da sua acústica originária em contraponto com os seus conteúdos gráficos. Mas muitas das grutas ornamentadas conhecidas permanecem verosimilmente com o aspecto básico que tiveram quando foram frequentadas pelos homens durante a Idade Glaciar.

VII. O modelo aqui delineado decorre de uma reflexão inter-disciplinar pondo em convergência dados etnológicos, arqueológicos e da psicopatologia da consciência, e ainda da moderna investigação em Pré-história. Visa prestar algum serviço heurístico num campo de

O Conceito de Representação

pesquisa que cresce na abundância de materiais e horizonte de informação bem como em rigor de métodos e técnicas, mas que atravessa uma fase de "crise científica" e quase renúncia às interpretações.

Ora, a hipótese formulada dirige-se a um tempo e a contextos culturais separados de nós pela opacidade dos milénios. Em todo caso, as culturas de populações actuais ou recentes que exploram ecossistemas próximos dos da Idade do Gelo e cujas economias têm bases em parte semelhantes, parecem-nos mais adequadas enquanto termo de comparação etnográfica (sempre extrapolativa mas de inegável valor heurístico) do que povos e culturas de outros continentes, vivendo em condições ambientais muito diferentes – como os aborígenes australianos e os Kung-San da África do Sul, recentemente apresentados como elementos comparativos (Clottes & Lewis-Williams, 1996) –, e apesar da universalidade das práticas chamânicas (Eliade, 1983).

Para reconhecimento ou refutação da validade do modelo aqui enunciado no estado actual dos conhecimentos, haverá que precisar e categorizar os signos parietais e as suas mútuas relações topográficas no quadro de cada caverna e conforme ao seu plano único, às suas particularidades morfológicas e sonoras específicas. O estudo, para cada caso, da localização de signos-vegetais, signos-sonoros e efeitos acústicos, fragmentos de animais e animais em formação, antropomorfos, animais hieráticos de contorno claro, levará a definir o eixo de progressão da viagem iniciática empreendida *in illo tempore* e a sucessão dos símbolos gráficos e fases da sua eficácia mitogénica.

Um aspecto surpreendente da arte pleistocénica é o da retomada, milénios mais tarde mas ainda em contexto paleolítico, dos mesmos temas, ou a adjunção de temas complementares e de igual "campo semântico", que parecem conformar-se com a eficácia simbólica dos precedentes e como que lhes prolongam e avivam o sentido, no âmbito de um fundo cultural comum estável. A análise pormenorizada de certas figuras e painéis mostra que, nalguns casos, uma imagem foi reavivada nalguns pontos, recuperada (restaurada, dir-se-ia hoje) ou feita ressurgir; revela que novos signos lhe foram apostos, ou justapostos; por vezes mesmo que um painel foi prolongado e que as novas figurações permanecem no mesmo quadro conceptual de base em que tinham sido representadas as precedentes.

A perenidade dos símbolos que voltam a dar eficácia à cerimónia xamânica explica que novas representações, ou retoques e adjunções de elementos às que preexistiam, sejam introduzidos em diversas épocas. Técnicas recentes de datação directa têm posto em causa a

"compressão do tempo de execução", correlato das formulações estruturalistas. Assim, por exemplo, na grande parede ornamentada de Cougnac, pintada a traços vermelhos e negros, diversas figuras foram retocadas: a que representa uma fêmea de *Megaceros* foi-o, mais de 5.000 anos após a sua primeira realização (Lorblanchet, 1995). Por outro lado, provou-se que a gruta Cosquer foi habitada durante dois períodos – um, datado de cerca de 27.000 a 26.000 anos, o outro de 19.000 a 18.500 anos (Clottes & Courtin, 1994). O intervalo de perto de 8.500 anos que mediou entre as duas ocupações da caverna nem por isso levou a cultura dos novos ocupantes, supostos do Solutrense superior, a rejeitar ou encobrir as representações dos antigos ocupantes, supostos do Perigordense – antes a juntar-lhes, de forma unívoca e coerente, as suas próprias representações.

Torna-se assim fundamentada a perenidade do pensamento mítico-simbólico dos povos – de alguns povos – paleolíticos europeus ao longo da sua evolução, no que respeita a um núcleo invariante de essências e à sua matriz íntima de significações. Para concluir, o comentário de André Leroi-Gourhan no fecho da sua última aula no *Collège de France*, em 1982, extraído dos resumos publicados dos seus cursos (Leroi-Gourhan, 1981-82), que ele próprio nos enviou no ano seguinte: "A la fin de cette leçon, qui sera pour moi l'ultime, je me représente l'étendue de l'inexploré. Il reste encore presque tout à faire et je souhaite bon travail à ceux qui déjà le mènent ou qui l'entreprendront. Mais chaque tentative pour serrer de plus près le sens des figures se heurte à la structure même de la pensée paléolithique, pensée qui apparaît comme aussi complexe que celles des hommes vivants, pensée qui a dû se développer en multiples variantes sur vingt mille ans de durée et l'Europe entière comme étendue."

Bibliografia

- BÄCKMAN, L., Hultkrantz, A., eds. (1985) – *Saami Pre-Christian Religion, Studies on the oldest traces of religion among the Saamis*, Stockholm (Almqvist & Wiksell International).
- BAHN, P. (1994) – Some new developments in Ice Age art- *Complutum*, 5: 197-202.
- BAHN, P., Vertut, J. (1988) – *Images of the Ice Age*, Leicester (Windward).

O Conceito de Representação

- BIBIKOV, S.N. (1978) – Mézine: la "maison des fêtes" et l'ensemble musical osseux (em russo) – *Sovetskaja Archeologija Moskva*, 3: 29-46 (Abstr.)
- CHAUVET, J.M., Deschamps, E.B., Hillaire, C. (1995) – *La grotte Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*, Paris (Seuil).
- CLOT, A., Menu, M., Walter, P. (1995) – Manières de peindre des mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées) – *L'Anthropologie (Paris)*, 99 (2/3): 221-235.
- CLOTTE, J. (1989) – The identification of human and animal figures in European Palaeolithic art, in: H. Morphy, ed., *Animals into Art*: 21-56, London (Unwin).
- CLOTTE, J. (1994) – L'art pariétal paléolithique en France: dernières découvertes – *Complutum*, 5: 221-233
- CLOTTE, J., Courtin, J. (1994) – *La Grotte Cosquer, Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Paris (Seuil).
- CLOTTE, J., Lewis-Williams, D. (1996 a) – *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris (Seuil).
- , (1996 b) – Upper Palaeolithic Cave Art: French and South African Collaboration – *Cambridge Archaeological Journal*, 6 (1): 137-139.
- CONKEY, M.W. (1987) – New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in "Paleolithic Art" – *Journal of Field Archaeology*, 14 (4): 413-430.
- DAMS, L. (1984) – Preliminary findings at the "organ" sanctuary in the cave of Nerja, Malaga, Spain – *Oxford Journal of Archaeology*, 3 (1): 1-14.
- , (1985) – Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons – *Oxford Journal of Archaeology*, 4 (1): 31-46.
- DAUVOIS, M. (1989) – Son et musique paléolithiques – *Les Dossiers de l'Archéologie*, 142: 2-11.
- DAUVOIS, M., Boutillon, X. (1990) – Etudes acoustiques au Réseau Clastres: Salle des Peintures et lithophones naturels – *Préhistoire Ariégeoise*, 45: 175-186.
- ELIADE, M. (1976) – *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. 1, Paris (Payot).
- , (1983) – *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris (Payot).
- EY, H. (1973) – *Traité des hallucinations*, Paris (Masson).
- FURST, P., ed. (1972) – *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, New York (Praeger Publishers).
- GLORY, A. (1964) – La grotte de Roucadour – *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 61: CLXVI-CLXIX.
- HEDGES, K. (1993) – Origines chamaniques de l'art rupestre dans l'Ouest américain – *L'Anthropologie (Paris)*, 97 (4): 675-691.

Representação e Símbolo na Arte Parietal Paleolítica

- KIRCHNER, H. (1952) – Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus – *Anthropos*, 47: 244-286.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962) – *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris (Picard).
- LEROI-GOURHAN, A. (1965) – *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Mazenod).
- , (1981-1982) – *Annuaire du Collège de France: Résumé de cours et travaux*, Paris, Année 82 .
- , (1982) – *L'art pariétal, langage de la Préhistoire*, Grenoble (Jérôme Millon).
- LÉVI-STRAUSS, C. (1973) – Les champignons dans la culture – *Anthropologie Structurale Deux*: 263-279, Paris (Plon).
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. (1991) – Upper Palaeolithic art in the 1990s: a southern African perspective – *South African Journal of Science*, 87: 422-430.
- , (1994) – Rock Art and Ritual: Southern Africa and Beyond – *Complutum*, 5: 277-289.
- , (1995-a) – Seeing and Construing: The Making and "Meaning" of a Southern African Rock Art Motif – *Cambridge Archaeological Journal*, 5 (1): 3-23.
- , (1995-b) – Image des San et Art San. Une dialectique potentiellement créatrice en Afrique australe – *Les Temps Modernes*, 585: 664-679.
- , (1995-c) – Modelling the Production and Consumption of Rock Art – *South African Archaeological Bulletin*, 50: 143-154.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D., Dowson, T.A. (1988) – The Signs of all Times – *Current Anthropology*, 29: 202-245.
- , (1992-a) – Art rupestre San et Paléolithique supérieur. Le lien analogique – *L'Anthropologie (Paris)*, 96 (4): 769-790.
- LORBLANCHET, M. (1985) – Le Colloque International d'Art Pariétal Paléolithique, Recherche et Conservation – *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 82: 8-13.
- , (1995) – *Les grottes ornées de la Préhistoire: nouveaux regards*, Paris (Errance).
- MANKER, E. (1938-1950) – *Die Lappische Zaubertrommel: I – II*.
- REZNIKOFF, I., Dauvois, M. (1988) – La dimension sonore des grottes ornées – *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 85 (8): 238-246.
- SAUVET, G., Sauvet, S., Wlodarczyk, A. (1977) – Essai de sémiologie préhistorique – *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 74: 545-558.
- SAUVET, G., Wlodarczyk, A. (1995) – Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique – *L'Anthropologie (Paris)*, 99 (2/3): 193-211.

O Conceito de Representação

- SCHULTES, R.E. (1969) – Hallucinogen of Plant Origin. Interdisciplinary studies of plants in primitive cultures – *Science*, 163: 245-254.
- TORTI, J.L.S. (1991-1992) – Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía – *Zephyrus*, XLIV-XLV: 17-33 (Ediciones Universidad de Salamanca).
- , (1994) – *Arte Rupestre de la Cueva de Nerja – Trabajos sobre la Cueva de Nerja*, Nº 4 (Patronato de la Cueva de Nerja).
- UCKO, P.J., Rosenfeld, A. (1966) – *L'Art paléolithique*, Paris (Hachette).
- VIALOU, D. (1983) – Nouvelles recherches sur les représentations pariétales paléolithiques – *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 80: 264.
- , (1984) – Lascaux et l'art magdalénien – *Histoire et archéologie*, 87: 61-69.
- , (1986) – L'art des grottes en Ariège magdalénienne – XXII^e supplément à *Gallia Préhistorique*, Paris (CNRS).
- , (1991) – *La Préhistoire*, Paris (NRF – Gallimard).
- VIEIRA, A.B. (1995-a) – Art paléolithique et éthologie – *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 35 (4): 273-298.
- , (1995-b) – A propósito da arte do Côa – *Dossier Côa*: 441-442, Porto (SPAÉ).
- , (1995-c) – Datação paleoecológica das gravuras do Côa – *Dossier Côa*: 449-452, Porto (SPAÉ).
- , (1996) – Mythe et magie dans l'art pariétal: La logique de la caverne – *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 36 (1): 169-191.
- WALLER, S. (1993) – Sound reflection as an explanation for the content and context of rock art – *Rock Art Research*, 10 (2): 91-101.

Resumo

O modelo apresentado respeita à função dos grafismos parietais contidos nas grutas ornamentadas paleolíticas. Admite-se que um ritual mágico indutor do transe conduz o iniciado às origens míticas e que os signos inscritos na caverna dão sentido à viagem xamânica. A análise das morfologias e relações topográficas dos signos chamados abstractos, entre si e com as figurações de animais e antropomorfos, permitiria distinguir categorias complementares de símbolos – alucinogénios (cogumelos e plantas tóxicas) e sonoros (mãos, linhas de pontos e de traços, tambores) – que representam os próprios desencadeadores da experiência mitopoiética.

Résumé

Le modèle présenté concerne la fonction des graphismes pariétaux contenus dans les grottes ornées paléolithiques. On y admet qu'un rituel magique inducteur de la transe conduit l'initié aux sources mythiques et que les signes inscrits dans la caverne donnent un sens au voyage chamanique. L'analyse des morphologies et relations topographiques des signes dits abstraits entre eux et avec les figurations d'animaux et anthropomorphes permettrait de distinguer des catégories complémentaires de symboles – hallucinogènes (champignons et plantes toxiques) et sonores (mains, lignes de points et de traits, tambours) – qui représentent les déclencheurs même de l'expérience mythopoïétique.