

# A TRANSFORMAÇÃO EM ANIMAL E A REPRESENTAÇÃO DO FELINO NO REGISTRO RUPESTRE DO MÉDIO SÃO FRANCISCO

Flavio Silva Faria  
Maria da Conceição de M.C. Beltrão

## Resumo

As pinturas rupestres biomórficas de duas grotas, mais aquelas de um sítio menor (Encantado), todos incluídos na área de atuação do Projeto central (Bahia), foram estudadas quanto à ocorrência superposta de traços zoomórficos e antropomórficos. Conseguimos detectar quatro biomorfos cujos aspectos exibem uma mistura de traços animais mamíferos e humanos (teriantropos). Desses quatro, três mostraram a associação de características felinas àquelas humanas.

Dois dos teriantropos “humano / felino” estão associados a um par de pictogramas geométricos, o cruciforme e o gradil; por outro lado, na pintura rupestre dessas mesmas grotas, encontramos diversos exemplos do zoomorfo felino (e só ele) associado àquele par de pictogramas geométricos. Discutimos esses resultados como indícios do universo simbólico do xamanismo expresso pela arte rupestre no continente americano.

## Abstract

Biomorphic rock paintings from two canyons, in addition to those from a minor site (Encantado) – all included in the geographic range of Project Central (Bahia, Brazil) – were studied for the superposed occurrence of zoomorphic and anthropomorphic features. We detected four biomorphs which display a blending of animal (mammal) and human features (therianthropes). Three of them displayed feline features.

Two of the “human / feline” therianthropes were found to be juxtaposed to a pair of geometric pictograms: a grid and a cross; we also found some zoomorphs of felines to be associated to these geometric pictograms in the same canyons. These results were discussed as an evidence of rock art expression of the symbolic universe of shamanism from the american continent.

A busca de vínculos entre a arte rupestre e visões de mundo influenciadas pelo xamanismo apresenta-se hoje como uma componente importante dos estudos sobre a Pré-História de todos os continentes. Se atentarmos para os argumentos e temas de discussão apresentados nos últimos vinte anos, veremos que boa parte do atrativo da “explicação xamânica” da arte rupestre está em seu alegado universalismo. Isto porque existe uma certa invariância entre as práticas ou entre os temas narrativos e figurativos característicos de tradições culturais fortemente marcadas pelo xamanismo, mesmo quando são comparadas sociedades ou culturas muito distanciadas geográfica ou temporalmente. Devemos notar que o núcleo principal dessa invariância – perceptível em visões do transe iniciático ou do transe das sessões de cura, bem como em certos elementos cosmológicos – foi exposto de forma sistematizada há mais de cinquenta anos (Eliade, 1996). Sendo assim, foi possível surgir uma orientação de pesquisa que, grosso modo, consiste em comparar resultados locais de levantamentos de arte rupestre com um esquema geral de interpretação, baseado nos traços universais da visão de mundo típica do xamanismo.

Este programa de pesquisa passou por um refinamento significativo quando alguns autores focalizaram seus estudos no “transe” característico das práticas xamânicas. Com o recurso a estudos sobre “estados alterados de consciência” (E.A.C.) – termo considerado tecnicamente mais adequado que “transe” – foi iniciada uma notável tentativa de fortalecer o universalismo da abordagem mencionada acima. Para tanto, um novo tipo de invariância transcultural começou a ser considerado: a imagística experimentada por seres humanos submetidos a estados alterados de consciência. Os proponentes dessa abordagem sublinharam a recorrência de certas visões e sensações em pessoas que atingem um E.A.C., independentemente do método utilizado para se atingir esta condição fisiológica, como, por exemplo, desgaste físico, dor, dança e música, uso de drogas etc. Para tanto, foi reunida uma soma considerável de dados sobre fenômenos entópticos, isto é, percepções de caráter visual que na verdade se formam no globo ocular ou no nervo óptico, na ausência de estímulos externos. Essa reunião de dados experimentais levou à construção de um modelo geral de formação das imagens no desenrolar do transe, em que os padrões geométricos simples, característicos desses fenômenos entópticos, funcionam como elementos básicos para o surgimento de outras percepções visuais, mais complexas (Lewis-Williams e Dowson, 1988). Assim, um dos traços fundamentais do modelo em questão é o de enfatizar transições de percepções entópticas com formas geométricas simples para visões “figurativas” (cenas, rostos etc.) no desenrolar de experiências de estado alterado de consciência.

Segundo os autores do modelo, as possibilidades de transição de formas por eles sistematizadas poderiam ser consideradas como os temas visuais fundamentais da arte rupestre universalmente válidos.

Podemos considerar que esta abordagem trouxe ganhos valiosos. Por exemplo, a explicação da recorrência de um certo padrão gráfico em diferentes províncias rupestres pode escapar a hipóteses algo restritivas, como simplesmente “empréstimo” ou “influência cultural” mediante migração. Acreditamos que os méritos do modelo são inegáveis, porém cabe aqui discutir os seus limites de validade. Lewis-Williams descreveu o seu modelo como a busca de uma “ponte neurobiológica” para o passado, visto estimar-se que mesmo os autores dos exemplares mais antigos de arte rupestre eram fisiologicamente comparáveis aos humanos atuais. Contudo, a idéia da ponte neurobiológica levou-o a estabelecer uma ligação por demais direta, sem mediações, entre reação fisiológica, imagística e manifestação cultural (arte rupestre, no caso). É o que ele, neste caso escrevendo com Jean Clottes, deixa antever claramente em passagens como a seguinte: “A ubiquidade do xamanismo não resulta da difusão de idéias e de crenças no mundo, mas em parte da necessidade inelutável, no seio das sociedades de caçadores-coletores, de racionalizar uma tendência universal do sistema nervoso humano: aceder a estados alterados de consciência” (Clottes e Lewis-Williams, 1996). Uma das críticas mais elaboradas a esta formulação – e que visou reformular certos aspectos do modelo – foi apresentada por Dronfield (1996). Sua principal preocupação foi a de chamar a atenção para a fragilidade de comparações entre diferentes conjuntos de temas visuais geométricos, tendo por base apenas as semelhanças formais. Dronfield frisou a necessidade de acrescentar uma instância de mediação cultural, que desempenharia um papel seletivo entre a manifestação de fenômenos visuais entópticos (ou subjetivos) e a expressão cultural sob forma de pintura ou de qualquer outro procedimento técnico.

Um dos autores do presente trabalho procurou discutir, em artigo anterior (Faria, 1997), as possibilidades de aplicação do modelo de Lewis-Williams, tomando como material básico o registro rupestre do médio São Francisco (área do Projeto Central). Segundo os resultados então apresentados, o modelo de Lewis-Williams mostrou-se bastante útil, porém com restrições. Foi observado, por exemplo, que realmente havia indícios da formação de formas figurativas a partir de composições não-figurativas. Contudo, estas últimas não se apresentaram necessariamente como formas geométricas simples (treliças, losangos e linhas curvas), mas como composições de formas extremamente elaboradas, e

mesmo assim, simétricas. Observações como essas levaram à sugestão de que o estudo detalhado da arte rupestre em uma região específica pode requerer “ajustes” à forma geral do modelo de Lewis-Williams.

Essa restrição de ordem empírica acabou por nos levar a um problema mais abrangente, particularmente importante para o continente americano, onde podemos contar com informações etnográficas precisas sobre a relação xamanismo / iconografia. Trata-se da possibilidade de que a excessiva ênfase na busca de padrões universais – um objetivo por si só importante, sem dúvida – possa levar a um descuido quanto às informações locais sobre o imaginário derivado do xamanismo. Devemos então perguntar se seria correto deixar de lado os aspectos específicos do xamanismo em um certo continente ou região quando tentamos interpretar a arte rupestre local. Se isto ocorresse, acabaríamos adotando uma posição simplista, segundo a qual elementos universais atingidos por abstração seriam “importantes” ou “efetivos”, ao passo que qualquer aspecto do registro rupestre que escape a este padrão seria visto como meramente “paroquial” ou mesmo “contingente”. Nunca é demais lembrar, a esse respeito, a importância que assumiu o registro etnográfico San para o desenvolvimento desse mesmo modelo que acabamos de discutir (Lewis-Williams, 1981; 1986). Em suma, postulamos que o desenvolvimento e a aplicação de modelos devem ser enriquecidos através da informação sobre as formas concretas assumidas pelo registro rupestre nos diversos continentes, ou mesmo em áreas mais limitadas. Para tanto, iremos explorar um traço “universal” do xamanismo – a transformação em animal – como guia de estudo da arte rupestre, porém tentando delinear uma abordagem especificamente americana.

### **Espíritos auxiliares e formas animais**

As descrições etnográficas mais antigas de populações siberianas já tinham sugerido que a obtenção de poderes xamânicos é um momento decisivo da iniciação de um novato. A descrição geral desta etapa de vida, confere grande importância ao papel desempenhado pelos chamados espíritos auxiliares. Estes não devem ser confundidos com espíritos familiares, ou mesmo com uma série de espíritos divinos e semidivinos. Os espíritos auxiliares caracterizam-se por manter com o xamã uma relação íntima, podendo ser por ele controlados ou “possuídos”. Habitualmente, eles aparecem ao novato durante um transe ou sonho iniciático, sendo dotados freqüentemente (mas nem sempre) de formas animais. Na Sibéria e no Ártico, estudos com diversos grupos humanos mostram uma considerável variação de formas animais assumidas por esses espíri-

tos, sendo importantes o lobo, o urso, a águia, o potro, o touro, o cão. Qualquer que seja a sua aparência, a descrição de Eliade chama a atenção para a importância que eles passam a assumir nas atividades habituais do xamã. Este tenta evocar por mímicas e sons as características do seu (ou de um dos seus) espírito auxiliar, no que é caracterizado como um procedimento de transformação em animal. A transformação atesta que o xamã é capaz de passar para um outro mundo – ou outra região cosmológica – e que tal se dá, ao menos em parte, através do seu controle sobre o espírito auxiliar.

Observe-se que o quadro ideológico e imagístico, acima delineado, pode ser tomado como um aspecto específico da atividade xamânica que funcionará como ponto de orientação para linhas de pesquisa com alcance Pré-Histórico ou Histórico. Exemplo disso é a investigação do historiador Carlo Ginzburg sobre a origem xamânica das imagens que vieram a compor a descrição do Sabá, entre os séculos XIV e XV (Ginzburg, 1989). Nesta investigação histórica e antropológica, ganham grande destaque os cortejos noturnos de “Senhoras dos Animais” e a transformação em animais por parte de xamãs que, em pleno êxtase, enfrentam demônios e bruxos para defender a fertilidade dos campos cultivados. Mais importante ainda, o acervo de conhecimentos sobre o xamanismo euroasiático mobilizado pelo autor abriu-lhe acesso a uma interpretação iconográfica decisiva para o desenvolvimento de sua tese. Essas imagens remeteram o autor a um horizonte temporal milenar – possivelmente alcançando o Paleolítico – e com uma extensão territorial que inclui a maior parte do Velho Mundo, com algumas ramificações na América.

Apesar dessa busca de possibilidades de comparação, o objetivo central do estudo citado, como já mencionado, estava nos interrogatórios e no imaginário referentes à feitiçaria. Ora, isto implicava em caracterizar um conjunto riquíssimo de vivências e visões compartilhados pelos acusados de bruxaria, na época em questão e em uma certa região do globo, na Europa. Segundo as próprias palavras de Ginzburg, “nenhuma forma de privação, nenhuma substância, nenhuma técnica extática pode provocar, sozinha, a repetição de experiências tão complexas. Contra todo tipo de determinismo biológico, é preciso reiterar que a chave dessa repetição codificada só pode ser cultural”. Está claro, portanto, que, apesar do recurso teórico a um aspecto praticamente universal do xamanismo, como é a transformação em animal, o historiador acabou por apresentar uma conclusão que pode ser considerada análoga ao ponto de vista apresentado por Dronfield (1996).

Devemos admitir que são escassas as informações sobre como, exatamente, as imagens da transformação em animal, ou mesmo a visão alucinatória de animais, estreitamente vinculadas a experiências extáticas, poderiam ser culturalmente moldadas. Acrescente-se a isso que o aparecimento de certas formas animais nessas visões, principalmente serpentes, parece ocorrer de forma espontânea, sem necessidade de estímulos de base cultural. Ainda assim, é possível recorrer a algumas passagens da literatura etnográfica que nos dão exemplos genéricos do processo de modelagem culturalmente específico das visões. Entre os Tukâno da Amazônia ocidental, por exemplo, os meninos que passam pela longa série de ritos de iniciação à cerimônia do Jurupari, são acompanhados de perto por um xamã experiente. Este conversa com eles sobre o significado daquilo que viram ou, principalmente, daquilo que *devem ver* no transe resultante da ingestão de alucinógenos, como o *yagé* (obtido da malpighiaceae *Banisteriopsis caapi*) (Reichel-Dolmatoff, 1975). Ainda na Amazônia ocidental, indícios de um controle semelhante das visões *yagé* foram registrados entre os Siona, no que diz respeito à representação dessas visões na arte gráfica geométrica (Langdon, 1992); por outro lado, o autor dessa observação também reconheceu nessa manifestação cultural a presença de aspectos universalmente relacionados à experiência alucinatória. Também significativa é a informação de que entre os Huichol, do México, não é adequado contar a ninguém aquilo que foi visto após a ingestão do *peyote* (cacto com propriedades alucinatórias); somente o xamã (*Mara'akame*) pode fazê-lo: suas visões “são didáticas e contêm mensagens” (Myerhoff, 1974). Diversas outras fontes etnográficas mencionam a importância dos “mestres” mais velhos na preparação dos novatos (Wilbert, 1987). Essas observações tornam pelo menos verossímil a sugestão de que a manifestação de elementos universais das visões e experiências extáticas, como é a transformação em animal, apresente fortes marcas locais.

## O felino e a imagística Pré-Colombiana

Os felinos, especialmente a onça, são animais cuja presença é sentida de forma quase permanente no imaginário Pré-Colombiano<sup>1</sup>. Tal importância já foi enunciada de forma contundente por P. T. Furst, para quem o xamã e a onça são qualitativamente idênticos (*apud*. Wilbert, 1987). A idéia de que onça e humano são formas alternativas de manifestação (ou de aparência) do xamã encontra forte apoio no registro etnográfico sul-americano (Reichel-Dolmatoff, 1975; Harner, 1984; Furst, 1994) e centro-americano (Cooke, 1993, Reichel-Dolmatoff, 1972). Por outro lado, esses relatos da transformação do xamã em onça, re-

sultantes do trabalho de campo dos etnógrafos, têm sido utilizados na interpretação iconográfica de objetos e representações artísticas em todo o continente; constatamos assim que biomorfos reunindo traços humanos e felinos ocorrem entre as “altas culturas” mesoamericanas (Séjourné, 1998; Coe, 1972), nas produções cerâmicas ou em peças de metal ou madeira de culturas centro-americanas (Cooke, 1993), bem como por todo o continente sul-americano; nesta área, podemos incluir antigas culturas estatais andinas, como Chavín (Stone-Miller, 1995), tanto quanto o registro rupestre relacionado a La Aguada, uma cultura agrícola mais recente (600 – 900 A.D.) abarcando áreas do noroeste e oeste da Argentina e norte e centro do Chile (Schobinger, 1997).

Ao fazer comentários sobre La Aguada e outras culturas do noroeste da Argentina, Schobinger discutiu as pinturas e os petróglifos onde são representados humanos com cabeça de felino. Segundo ele, esses exemplos de arte rupestre poderiam ser uma manifestação tardia do complexo religioso que, anteriormente, já se manifestara em Chavín e, talvez, em Tiwanaku. Contudo, ele deixa em aberto a questão do posterior desaparecimento dessa possível manifestação religiosa que teria sido substituída por uma simbologia “de tipo mais naturalista”.

Além do problema de origens e desaparecimento desse “complexo felínico” no registro arqueológico, Schobinger também põe em discussão a ocorrência de restrições – culturalmente determinadas – ao conteúdo das visões do transe ou de sua representação. No caso do “complexo do felino”, a explicação do animal escolhido para uma função simbólica poderia ser dupla, conforme as indicações abaixo desenvolvidas.

Experimentos controlados com alucinógenos mostram que pessoas de classe média, vivendo em uma cultura urbana moderna, tendem a ter visões de felinos (onças), répteis (principalmente cobras) e aves, no caso da presença de animais. Isto sugere uma “seletividade iconográfica inconsciente” (expressão usada por Schobinger, 1997).

Por outro lado, os animais escolhidos para funções simbólicas parecem ser dotados de características físicas que os tornam adequados a esse papel. A onça por exemplo, talvez por ser percebida como animal capaz de ocupar um grande número de habitats (colinas e planícies, matas secas ou úmidas, campos etc.), mostra-se como um ser capaz de ligar diferentes domínios cósmicos. Nesse caso, a seletividade é consciente, sendo essa uma idéia defendida por alguns outros autores (Furst, 1994; Wilbert, 1987). Possivelmente, outros tra-

ços físicos da onça ajudam a explicar a sua importância simbólica (Reichel-Dolmatoff, 1972).

## Indícios rupestres

As explorações da porção noroeste da Chapada Diamantina, ao longo dos cerca de vinte anos do Projeto Central (Bahia, Brasil), revelaram um considerável acervo rupestre. Nesta área, as pinturas apresentam diversos tipos de temas geométricos, assim como antropomorfos e vários tipos de zoomorfos (Beltrão, Locks e Cordeiro, 1994). Nos últimos dois anos, iniciamos ali uma investigação especificamente voltada para o problema de biomorfos portadores de combinações de traços humanos e zoomórficos. Para tanto, delimitamos uma área mais restrita, correspondente à Serra Azul, que se estende por 50 km ao longo dos municípios de Central, Uibaí e Xique-Xique. De forma geral, podemos considerar que a arte rupestre local está disseminada pela paredes quartzíticas das inúmeras grotas dispostas ao longo das encostas da serra.

A associação de traços humanos e animais em um mesmo biomorfo já se nos apresentou algumas vezes, na análise de pinturas rupestres da região do Projeto Central, como um problema específico. Há uma certa variação quanto aos caracteres animais incorporados a essas representações, conforme mostrado na Figura 1; nossos resultados, até o presente momento, indicam que podemos encontrar desde aves (Figura 1A, Toca de Lagoa da Velha) até mamíferos de difícil identificação (Figura 1B, Grotta de Fonte Grande, em Serra Azul. A cabeça poderia ser a de um cervídeo). O sítio Toca de Lagoa da Velha – embora seja estudado no âmbito do Projeto Central – não faz parte da área de estudo acima delimitada (Serra Azul), sendo útil apenas como elemento inicial de apresentação do problema.

A representação de aves – em muitos casos, emas – é muito comum na nossa área de estudo, sendo alguns exemplos mostrados na Figura 2. Aí podemos observar que os membros anteriores, sob a forma de asas, poderão ser representados, ou não. Dificilmente poderíamos deixar de perceber que o membro superior da “ave” mostrada na Figura 1 é um braço. Essa comparação nos permite descartar a hipótese de que a pintura apresentada na Figura 1A seja apenas um exemplo de zoomorfo. Ao mesmo tempo, deve-se notar, o “personagem” mostrado é portador de um bastão ou lança que reforça o seu caráter humano.

A outra pintura apresentada na Figura 1 (veja 1B) mostra características fortemente antropomórficas, porém sua cabeça parece ser a de algum outro mamífero. Sua caracterização como “teriantropo” (associação da forma humana a traços de uma outra espécie de mamífero) depende de uma comparação com a nossa coleção de antropomorfos já identificados nas grotas da Serra Azul. Estes apresentam alguma variação de composição, conforme pode ser visto na Figura 3. Contudo, o formato triangular da cabeça, sugerindo um focinho algo longo, parece excluir que se trate do delineamento de um corpo humano. Em suma, ambos os exemplos da Figura 1 chamam a atenção para a importância de manter “catálogos” exaustivos das variações de forma dos animais representados em nossas amostragens de arte rupestre. Assim, torna-se possível perceber, em cada exemplo individualizado, até que ponto certos detalhes de composição são desviantes em relação a um padrão esperado de forma.

A partir desse ponto, iremos apresentar dados referentes a um tipo particular de composição “humano / animal”, aquele que traz os traços dos felinos. Esses exemplares foram detectados nas grotas Fonte Grande e Vacarias e no sítio denominado Encantado. Inicialmente, seguindo a orientação metodológica acima mencionada, é preciso dar conta das variações e uniformidades presentes na representação do felino na área de estudo (grotas da Serra Azul). A Figura 4 mostra uma série de exemplos de representações desses animais, evidenciando consideráveis variações de porte e aparência: o comprimento dos membros e a posição da cauda, por exemplo, apresentam algumas diferenças. Contudo, o que mais chama a atenção é o compartilhamento de um grande número de caracteres. De maneira geral, estamos em presença de um (a) quadrúpede, (b) de corpo comprido, (c) com os membros terminando em patas redondas bem evidentes, (d) com cabeça redonda, ovalada ou com um focinho curto e orelhas curtas e, finalmente, (e) cauda longa e esticada. Nunca é demais enfatizar que o felino é um dos animais mais comuns na arte rupestre dessa área de estudo e que, por mais numerosas que sejam as representações, esses cinco caracteres distintivos são facilmente identificáveis. Dificuldades de identificação normalmente são decorrentes da ausência – mais do que ambigüidade – dos traços em questão, principalmente por causa de danificações (por intempéries ou então antrópicas) feitas às pinturas.

Uma vez tendo estabelecido um padrão de identificação do felino, podemos passar à análise de biomorfos que se enquadram neste padrão, porém apresentando deformações importantes. A Figura 5, por exemplo, mostra um biomorfo, encontrado na Grota de Fonte Grande, com cabeça ovalada, orelhas curtas e

corpo alongado, porém assumindo a postura bípede (mesmo que um pouco encurvada) em vez da quadrúpede. Note-se que não há sinal de cauda nesse biomorfo, o que – junto com a posição das orelhas – afasta a hipótese de que se trate de macaco, um animal ocasionalmente encontrado em pinturas rupestres da região em questão. A interpretação mais simples desta pintura é a de que ela mostra um felino bípede. Isto nos leva a indagar até que ponto a bipedia estaria realmente exprimindo uma incorporação de características humanas ao felino, ou vice-versa. Manter este tipo de dúvida é necessário, pois, embora a postura bípede, em se tratando de mamíferos neotropicais, seja tão caracteristicamente humana, o biomorfo em questão não apresenta outros traços que indiquem fortemente essa possibilidade. Ele não faz parte de nenhuma cena, em conjunção com humanos ou animais que poderiam funcionar como termo de comparação; nem tampouco é portador de objetos, como a lança ou bastão do “homem-ave” mostrado na Figura 1. A dissipação dessas dúvidas depende da análise de exemplos adicionais de biomorfos “anômalos” como sugeriremos nos exemplos seguintes.

A Figura 6 mostra um pequeno painel pintado sobre uma rocha no sítio do Encantado. Cabe aqui destacar o biomorfo (marcado com uma seta, na ilustração) que parece reunir traços humanos e animais. O caráter animal do biomorfo é dado essencialmente pela cabeça, a qual apresenta um focinho curto e pequenas orelhas implantadas na parte superior; tais traços sugerem não apenas características genéricas de um mamífero, mas a representação específica de traços felinos. Por outro lado, o caráter humano desse biomorfo pode ser percebido não apenas na postura bípede, mas também na presença de um bastão – ou cajado – que parece cruzar o seu braço direito. A isto devemos acrescentar a forma como foram representadas as extremidades dos membros, com mãos e pés dotados de três dedos (bastante comuns nos antropomorfos dessa área, conforme pode ser visto na Figura 3). Em suma, nossa interpretação é a de que, nesse caso, estamos diante de um teriantropo formado por traços humanos e felinos. Além disso, o padrão geral “corpo bípede + cabeça felina” reforça a hipótese de que o biomorfo da Figura 5 também é um teriantropo humano / felino.

A Figura 6 apresenta ainda outros aspectos dignos de nota. Em primeiro lugar, há que destacar o biomorfo pintado um pouco abaixo do humano / felino. Este bípede poderia ser a representação de uma ave, embora seja necessário explicar as duas projeções em forma de pequenos bastões que saem de sua cabeça.

Por enquanto, é difícil dizer se se trata de ave ou humano, ou de alguma composição “humano / animal”. Em seguida, devemos destacar uma série de motivos gráficos, habitualmente denominados geométricos, marcados com setas na Figura 6. Por enquanto, convém apenas apontar que o teriantropo “humano / felino” encontra-se diante de um grafismo do tipo cruciforme (seta A) e de grafismos em forma de gradil (setas B e C).

O próximo exemplo (Figura 7) é o de um biomorfo cujas características gerais são aquelas esperadas na representação de uma onça. Trata-se de um quadrúpede cujo corpo alongado termina em uma cauda comprida que se mantém esticada, disposta no mesmo sentido do tronco do animal, e que é dotado de cabeça redonda. Contudo, não há sinal de orelhas na cabeça (sempre presentes em pinturas de felinos) e, mais significativo, um dos membros anteriores está estendido para a frente e termina em uma mão dotada de dedos compridos. A disposição da cauda e do corpo, esticados horizontalmente, exclui a hipótese de que se trata da representação de um macaco. Sendo assim, podemos apresentar a interpretação de que, também nesse caso, estamos diante de uma composição com traços humanos e felinos. Apenas deve ser notado que, em oposição às figuras anteriores, ao invés da estrutura geral de corpo e membros de humano e de cabeça de felino, teríamos uma composição com a estrutura geral de corpo do tipo felino.

Esta mesma Figura apresenta ainda outra característica importante: o biomorfo está diante de um grafismo do tipo cruciforme e, imediatamente acima de seu corpo, pode ser visto um grafismo do tipo gradil. Assim, em que pese à diferença entre os biomorfos das Figuras 6 e 7, talvez estejamos diante da mesma configuração: um teriantropo “humano / felino” acompanhado de motivos geométricos dos tipos gradil e cruciforme.

Assim como humanos e felinos estão entre as formas “figurativas” mais comuns pintadas nas grotas da Serra Azul, o cruciforme e o gradil (particularmente quando formados por células poligonais de quatro a seis faces, em uma mesma composição) estão entre os motivos geométricos mais frequentes nessa mesma área (Faria, 1997). Todos esses motivos gráficos – o humano, o felino, o cruciforme e o gradil – podem ser analisados como formas básicas autônomas. No entanto, temos alguns indícios de que, em determinadas circunstâncias, eles parecem funcionar como elementos de um contexto simbólico mais complexo e, mais importante, que é reiterado em diversos sítios da nossa área de estudo.

A Figura 8 mostra a reprodução de dois painéis encontrados na Serra Azul. Em cada um deles pode ser visto um zoomorfo com a cauda esticada e acompanhados dos grafismos “gradil” e “cruciforme”. No primeiro caso (8A), não resta dúvida de que se trata de um felino; o zoomorfo de 8B, embora de forma não tão evidente quanto o de 8A, pode ser identificado como um felino, principalmente devido à cauda e ao formato da cabeça. Em ambas as pinturas o felino é acompanhado de um gradil e de um cruciforme, embora a orientação destes em relação ao animal difira. Portanto, os felinos representados nesses painéis estão associados com a mesma configuração de grafismos geométricos encontrada junto aos teriantropos “humano / felino” das Figuras 6 e 7.

Dois comentários adicionais são relevantes no que tange à avaliação da importância dessas pinturas. Em primeiro lugar, já identificamos outras composições em que o felino pode ser visto em associação com o cruciforme e o gradil. Contudo, esses exemplos adicionais são painéis mais complexos, em que alguns outros grafismos se interpõem conspicuamente entre o animal e os geométricos de interesse. Tal não é o caso dos painéis mostrados no presente trabalho, em que a associação se dá por uma relação de evidente contiguidade entre os grafismos. Em segundo lugar, é preciso notar que há outros animais representados em frequência comparável à do felino, em nossa área de estudo, como, por exemplo, a corça, o porco-do-mato, a ema etc. No entanto, nenhum desses animais foi identificado, até agora, em associações óbvias, quer por contigüidade, justaposição ou superposição com o par de geométricos gradil e cruciforme. Finalmente, seja qual for a significância que atribuirmos a esse “triplo motivo”, registre-se que há casos em que o felino aparece em conjunção com apenas um dos geométricos. A Figura 8C, por exemplo, mostra uma justaposição “zoomorfo / gradil”, sendo possível caracterizar este zoomorfo como um felino, embora com alguma dificuldade. Além disso, é de se notar a quebra do padrão “felino / gradil” devido à presença do grafismo “sol” associado ao painel e completamente estranho ao contexto.

## O Xamã e a Onça

Nossa investigação a respeito da representação do felino – e dos indícios de transformação humano / felino – no registro rupestre do Médio São Francisco apoiou-se em uma vasta coleção de resultados acumulados pela etnografia e pela arqueologia das Américas. Tendo em vista o objetivo a que nos propomos no presente artigo, a consulta a essas fontes deve observar duas ressalvas básicas:

Por mais que tantas culturas americanas tenham atribuído aos felinos uma carga simbólica muito forte, a simples representação escultórica ou como pintura de onças ou pumas não parece implicar necessariamente em registro da atividade de xamãs (Bushnell, 1972); o mesmo autor enfatizou que, em determinadas áreas da América do Sul, a carga simbólica mais significativa foi atribuída a outros animais, como os pelicanos em certas áreas costeiras do Equador.

A função simbólica efetivamente assumida pela onça e o significado da associação humano / felino, nos casos em que alguma elucidação foi possível, mostram considerável variação. Michael D. Coe, por exemplo, sustentou que a identificação xamã / onça não lhe pareceu ser a melhor interpretação para a profusão de figuras “humano / felino” revelada pela iconografia Olmeca. Em troca, sugeriu que a principal associação se dá entre a onça e o senhor hereditário e que esta associação tenha ocorrido também em épocas posteriores na Mesoamérica (veja a argumentação em Coe, 1972).

Acreditamos que os indícios aqui apresentados são suficientemente sólidos para responder à primeira ressalva (a). O argumento mais forte pode ser buscado na pintura mostrada na Figura 6 devido ao bastão que cruza o braço do “humano / felino”. Na região em que pesquisamos, não é difícil encontrar representações de figuras humanas providas de lanças ou dardos freqüentemente compondo cenas complexas. Contudo, a Figura 6 não mostra uma cena com vários indivíduos “participantes” de uma ação ou conjunto de ações; além disso, o bastão apresenta uma conformação singular, notando-se a presença de expansões formando “três dedos” em uma de suas extremidades. Também é de se notar que, acima do “homem / onça”, foram delineados dois grafismos também formados por três traços unidos a uma ponto central, como os “três dedos” da extremidade do bastão. Assim, é mais provável que a presença do bastão simbolize algum atributo do “homem / onça” ao invés de simplesmente representar de maneira naturalista algum instrumento de uso cotidiano.

Ainda com referência à ressalva (a), devemos reconhecer que a identificação de apenas três casos de biomorfos compostos do tipo “humano / felino” poderiam ser considerados como uma demonstração de que este aspecto da imagística (supostamente) xamânica seria de pouca importância em nossa área de atividades. Contudo, isto talvez não seja certo; em primeiro lugar, porque apenas duas grotas da Serra Azul foram até agora exaustivamente examinadas quanto à incidência de representações da transformação em animal ou, mais especificamente, em felino. Em segundo lugar, embora seja correta a constatação de

que a simples representação de onças ou de outros felinos não é índice seguro da atividade de xamãs, é possível pensar que, em certas circunstâncias, representações desses animais (sem nenhuma mistura com traços antropomórficos) podem ser bons indicadores. Por isso destacamos a freqüente associação das representações de felinos com os motivos geométricos “gradil” e “cruciforme”.

A recorrente associação da representação naturalista do animal àqueles motivos geométricos pode ser o registro de um tema complexo, cujo significado – ao menos por enquanto – deve ser considerado como perdido, na falta de uma tradição oral que o explique. Contudo, a associação desses mesmos geométricos a pelo menos um de nossos três exemplos de “humano / felino” (Figura 6) nos levou à hipótese de que a transformação em felino pode fazer parte desse complexo simbólico. Nesse caso, os felinos representados nessas pinturas talvez possuam um significado que vai além da forma naturalista de representar o corpo animal. Sobretudo, não deve ser esquecido que a justaposição e a sobreposição de corpos, cenas e figuras geométricas são uma característica importante das visões experimentadas em E.A.C. (Lewis-Williams e Dawson, 1988).

Uma indicação útil sobre a direção que a análise iconográfica poderia tomar, de forma que lance algum esclarecimento sobre o assunto, pode ser encontrada no comentário de P. T. Furst sobre os trabalhos de S. Henry Wassén. Este autor realizou inúmeros estudos sobre a parafernália utilizada por índios da América do Sul e do Caribe na inalação de drogas sob a forma de rapés (Wassén, 1965). Uma boa parte desses estudos versam sobre a iconografia gravada ou esculpida nos diversos tipos de bandejas, tubos de inalação, reservatórios de rapés e outros aparatos. Furst concede grande importância à identificação feita por Wassén da presença de três formas animais – felino, ave e réptil – nesses objetos; mais ainda: os animais podem ser representados de forma aproximadamente naturalista ou em graus variáveis de “abstração geométrica”. Isto leva a que, às vezes, apenas um dos animais seja representado claramente, ou mesmo que ocorra a representação de um humano – possivelmente um xamã – acompanhado de seus “alter egos” zoomórficos (Furst, 1994). Sendo assim, é possível que um estudo desse tipo de iconografia nos ajude a interpretar a ocorrência, no registro rupestre do Médio São Francisco, de justaposições de motivos geométricos ao tema figurativo “onça” (ou “felino”) e, ao mesmo tempo, ao biomorfo composto “humano / onça”.

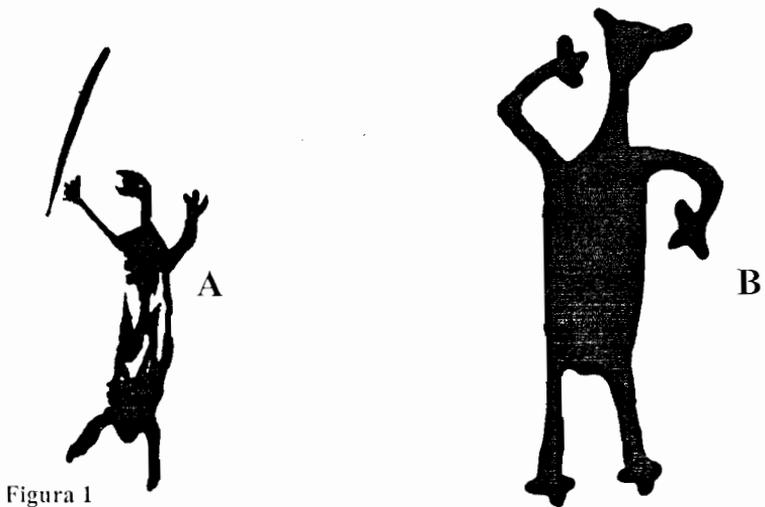


Figura 1

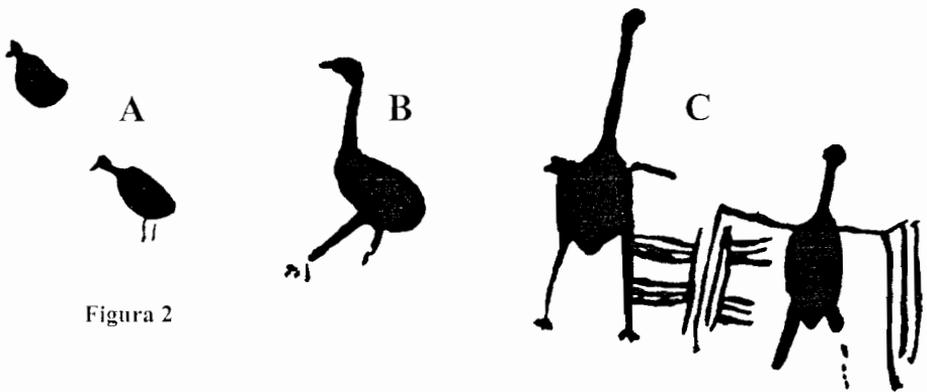


Figura 2

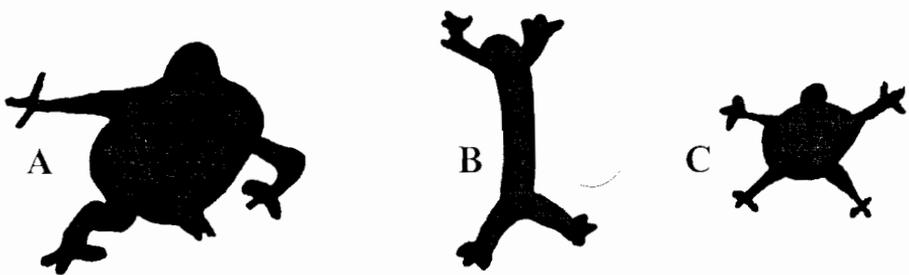


Figura 3

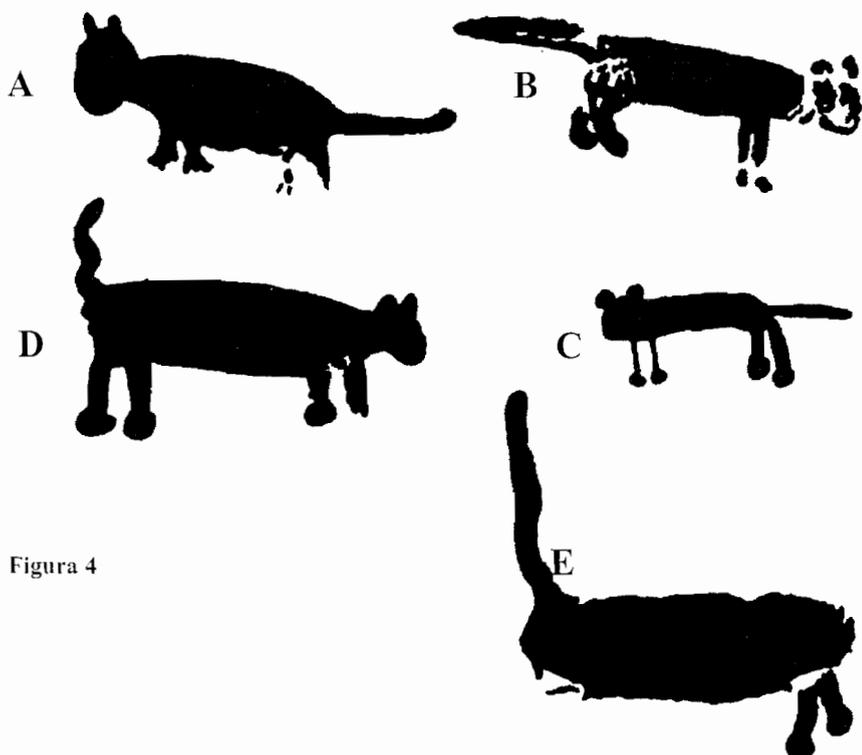


Figura 4



Figura 5

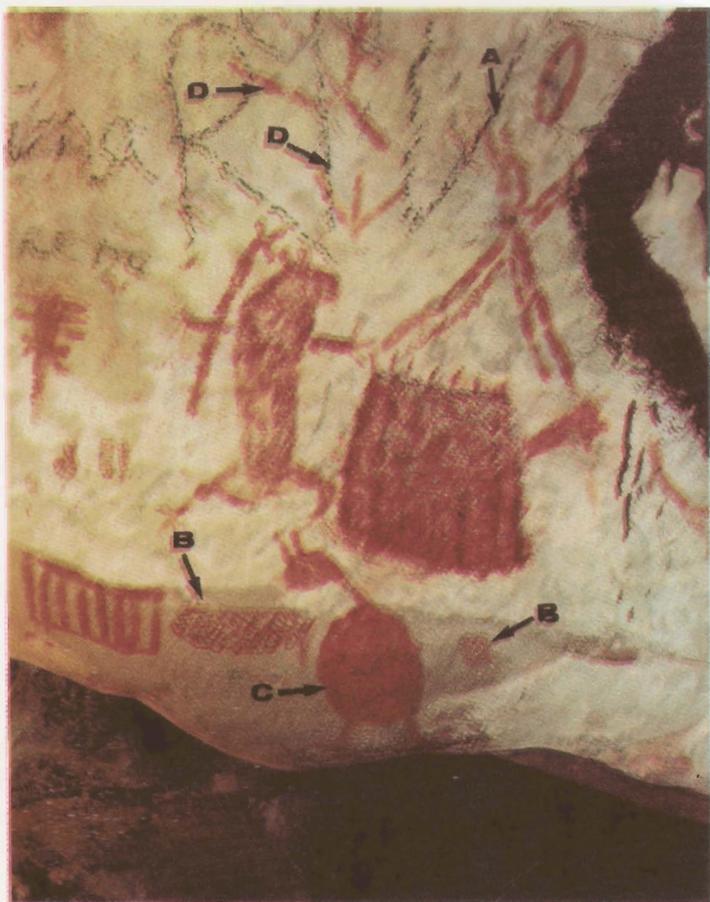


Figura 6

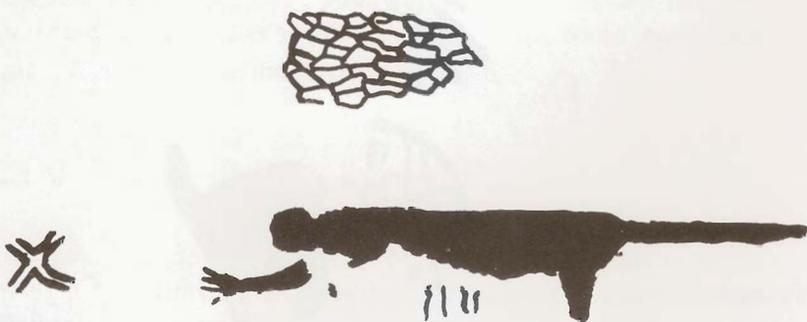


Figura 7

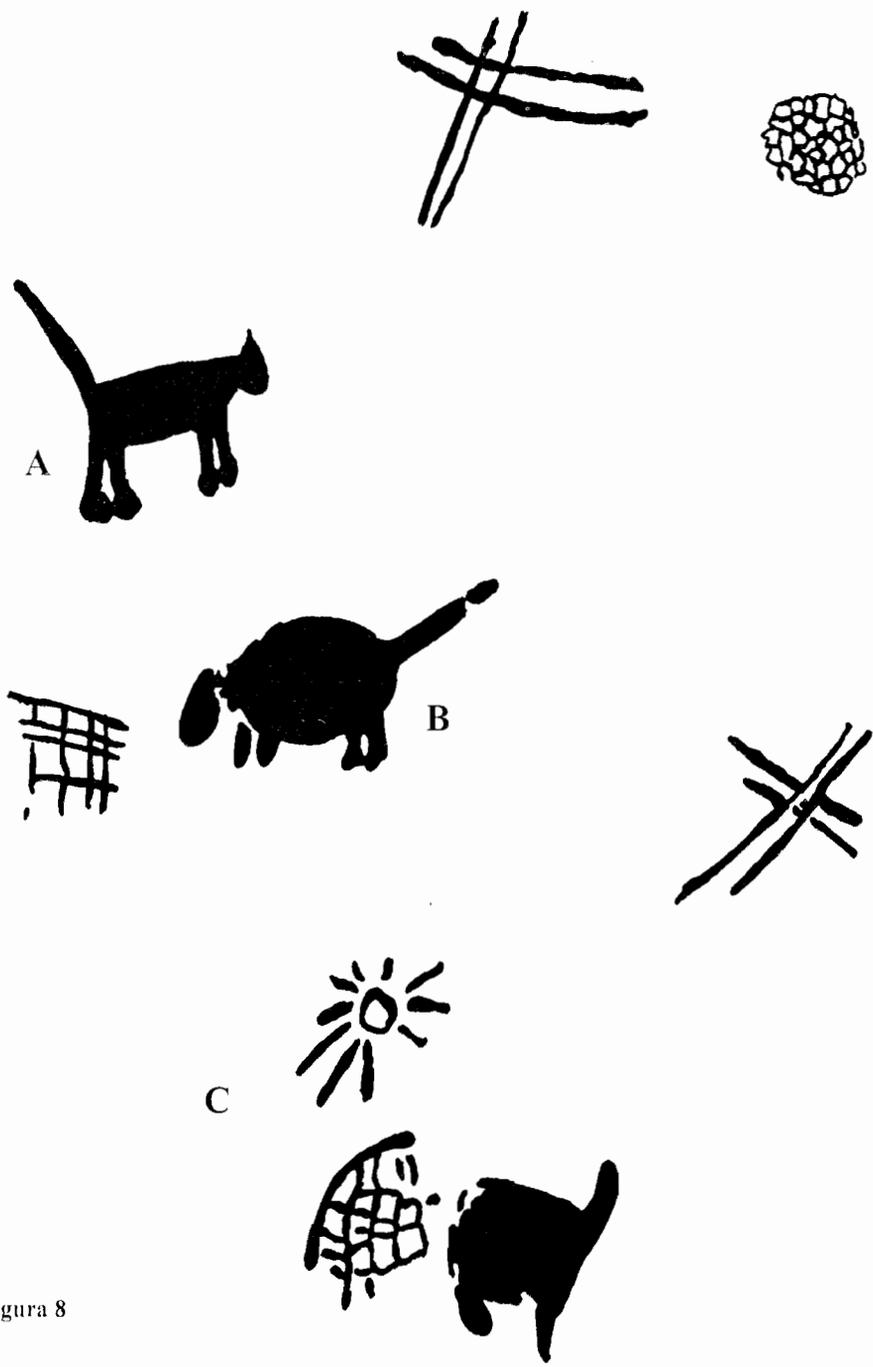


Figura 8

Quanto à segunda ressalva (b), é preciso notar, em primeiro lugar, que a associação prioritária da onça com os senhores hereditários olmecas (em vez de com o xamã) pode ser explicada, segundo Coe (1972), pelo caráter hierarquizado das complexas sociedades da Mesoamérica. Da mesma forma, Reichel-Dolmatoff (1972) procurou mostrar que a onça, na Amazônia e no Caribe, mesmo representando primordialmente um poder procriador masculino, pode assumir outros significados. Contudo, este último autor não deixou de apontar que, na vasta área que se estende do oeste e do noroeste da Amazônia ao Caribe, as variações no significado da onça sempre são acompanhadas da identificação do xamã ao animal. Isto é normalmente exemplificado pela crença de que os xamãs, em certas tradições, não apenas se transformam, mas SÃO onças, literalmente. Até o momento, as pinturas por nós observadas, e que podem ser interpretadas como registros da transformação em onça, mostram-se no mínimo compatíveis com a idéia de que são a expressão gráfica de práticas e visões de mundo xamânicas.

## **Conclusões**

Nossos resultados trazem fortes indícios de que a transformação em felino era uma componente simbólica da cultura responsável pelas pinturas rupestres de Serra Azul. Se aceitarmos a hipótese de que os temas “felino-gradil-cruciforme” (ou “felino-gradil”, somente) e “homem/felino-gradil-cruciforme” fazem parte de um mesmo complexo de significados, então teremos de admitir que se trata de uma componente simbólica de muito relevo.

Apesar da importância do felino, podemos considerar que nossos resultados revelam a presença, mesmo que não muito significativa, de outras associações de imagens humanas e animais, como o possível teriantropo mostrado na Figura 1. O mesmo cuidado deve estar voltado para biomorfos como aquele que ocupa a porção inferior do painel mostrado na Figura 6.

## **Agradecimento**

A Gilson D. Koat, doutorando do Programa de Engenharia de Produção (COPPE – UFRJ), por alguns registros fotográficos que se mostraram decisivos para o andamento desta pesquisa.

**Financiamento:** FINEP

## Referências bibliográficas

- ATRAN, S. Classifying nature across cultures. Em *An invitation to cognitive science*, v. 3 – *Thinking* (edited by Edward E. Smith & Daniel N. Osherson). Cambridge, MIT Press, 1995.
- BELTRÃO, M.C. de M.C.; LOCKS, M; CORDEIRO, D. Project Central (Bahia, Brazil): rock art in the Chapada Diamantina uplands. *Revista de Arqueologia, São Paulo*, v.8, p.337-351, 1994.
- BUSHNELL, G.H.S. Concluding remarks. Em *The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian iconography* (Elizabeth P. Benson, editor). Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard Collection, 1972.
- COE, M.D. Olmec jaguars and olmec kings. Em *The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian iconography* (Elizabeth P. Benson, editor). Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard Collection, 1972.
- ELIADE, M. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, Bibliothèque historique Payot, 1996 [primeira edição: 1951].
- CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, J.D. *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil, 1996.
- COOKE, R. Animal icons and Pre-Columbians society: the Felidae, with special reference to Panama. Em *Reinterpreting prehistory of Central America* (Mark Miller Graham, editor). Denver, University Press of Colorado, 1993.
- DRONFIELD, J. The vision thing: diagnosis of endogenous derivation in abstract art. *Current Anthropology*, v.37, p.373-391, 1996.
- FARIA, F.S. Comparação do registro rupestre do médio São Francisco com motivos gráficos do grupo linguístico Tukâno: um teste para a hipótese xamânica. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo*, v.7, p.23-47, 1997.
- FURST, P.T. *Los alucinógenos e la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GINZBURG, C. *História noturna. Decifrando o sabá*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- HARNER, M.J.. *The jívaro. People of the sacred waterfalls*. Berkeley, University of California Press, 1984.
- LANGDON, J. A cultura siona e a experiência alucinógena. Em *Grafismo Indígena* (org. Lux Vidal). São Paulo, Studio Nobel, EDUSP, FAPESP, Segunda edição, 2000.

- MORRIS, B. *The power of animals*. Oxford, Berg, 1998.
- MYERHOFF, B.G. *Peyote hunt. The sacred journey of the Huichol indians*. Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. *Believing and seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*. London, Academic Press, 1981.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. Cognitive and optical illusions in San rock art. *Current Anthropology*, v.27, p.171-178, 1986.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.; DOWSON, T.A. The signs of all times. Entoptic phenomena in upper paleolithic art. *Current Anthropology*, v.29, p.201-243, 1988.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. The feline motif in prehistoric San Augustin sculpture. Em *The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian iconography* (Elizabeth P. Benson, editor). Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard Collection, 1972.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. *The shaman and the jaguar*. Philadelphia, Temple University Press, 1975.
- SCHOBINGER, J. El arte rupestre del área andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas. Em *Shamanismo sudamericano* (coord. Juan Schobinger). Buenos Aires, Editora Almagesto, 1997.
- SÉJOURNÉ, L. *El universo de Quetzalcoatl*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Quinta reimpressão).
- STONE-MILLER, R. *Art of the Andes from Chavín to Inca*. London – New York, Thames and Hudson, 1995.
- WASSÉN, S.H. The use of some specific kinds of south american indian snuff and related parafemalia. *Etnologiska Studier*, n.28, Göteborg, Etnografiska Museet, 1965.
- WILBERT, J. *Tobacco and shamanism in South America*. New Haven, Yale University Press, 1987.

## Notas

---

**Flavio Silva Faria** - Departamento de Genética, Instituto de Biologia, UFRJ.

**Maria da Conceição de M. C. Beltrão** - Coordenadora do Projeto Central - Departamento de Antropologia do Museu Nacional, UFRJ.

<sup>1</sup> - Estamos cientes de que a delimitação e a denominação de entidades sociais ou naturais por uma determinada cultura freqüentemente implica algum tipo de convenção; indivíduos criados dentro de uma certa tradição, é lícito supor, aprenderão a olhar e a classificar o mundo, desde a mais tenra infância, segundo os critérios e o

imaginário desta referida tradição. Tal constatação poderia nos levar a questionar a identidade (e os limites) da entidade “natural” que, efetivamente, funciona como substrato do simbolismo acima discutido (a “onça”). Contudo, algumas pesquisas sobre etnobiologia sugerem que a identificação e a classificação de animais (e muito particularmente mamíferos) podem apresentar notáveis invariâncias transculturais: certos tipos naturais (incluindo as assim denominadas *folk species*) seriam reconhecidos por membros de qualquer cultura (Atran, 1995). Mais recentemente – e mais de acordo com a posição que aqui defendemos quanto ao binômio natureza / cultura – Brian Morris (1998) mostrou que é possível apoiar certas conclusões de Atran, “embora questionando o extremo fenomenalismo que é inerente ao seu trabalho, sugerindo que preocupações simbólicas e pragmáticas influenciam a maneira como as pessoas classificam o domínio biológico.”