ARTE SEM LIMITES

CÔA & SIEGA VERDE

EXPOSIÇÃO

LISBOA | JULHO - OUTUBRO '22
MADRID | NOVEMBRO '22 - FEVEREIRO '23

MUSEU DE ARTE POPULAR | LISBOA | PORTUGAL
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL | MADRID | ESPANHA

ORGANIZAÇÃO
Junta de Castilla y León e Fundação Côa Parque

PARTICIPAÇÃO
Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), Museu de Arte Popular (Lisboa) e Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

FINANCIAMENTO
Interreg Espanha-Portugal | Programa Paleoarte | Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

EXPOSIÇÃO
Comissários
Thierry Aubry | José Javier Fernández Moreno | André Tomás Santos | Cristina Vega Maeso

Projeto
byAR – Pedro Pereira | Patrícia Ferreira | Saeideh Shekoohi

Design
byAR – Pedro Gonçalves | Teresa Monteiro | Pedro Matos |

Produção
Stripeline – Helder Mata | Gonçalo Tomás
byAR – Alexandra Allen | Tiago Duarte | Ruben Rebelo | Pedro Teixeira | Alberto Flores
VPrint - Produção de imagem, Lda.

Réplicas
Morph – Geociências | 3D Factory | Pedro Cura | Thierry Aubry | Jorge Sampaio | Marcos Terradillos

Tradução de textos
EURO-TEXT Traductores e Intérpretes

Fotografias, decalques e desenhos
José Javier Alcolea González | Manuel Almeida | Beatriz Alonso | Thierry Aubry | Rodrigo de Balbín Behrmann | António Fernando Barbosa | Julián Bécares | Carmen Cachom | Francisco Fabián García | Marcos García Díez | Pedro Guimarães | António Jerónimo | Miguel Angel Martín | Julián Martinez | José Javier Fernández Moreno | Marina Mosquera | Luciano Municio González | Pedro Pereira | Alejandro Plaza | Mário Reis | Olivia Rivero | José Paulo Ruas | Agustín Ruiz | Maria de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Pedro Saura | Joana de Castro Teixeira

Audiovisuais
El Maestro de Altamira AIE. | Morena Films Productions | Morph – Geociências | Plan C Creatividad sin límites S.L.

Ilustrações
Alexandra Allen

Pessoas e Entidades Colaboradoras |
Mariana Abreu | Maria José Albuquerque | Miguel Almeida | Alicia Ameijenda | Marian Arlegui | Benito Arnaiz | Alberto Bescos | Carmen Cacho | Andrés Carretero Pérez | Joana Carrondo | Antonio Carvalho | Adriana Chauvin | Aida Carvalho | Hipolito Collado | Dalila Correia | David Cuenca | Pedro Cura | Pilar Fatás | António Batarda Fernandes | José Antonio Fernández de Cordoba | Verónica Fernandez Navarro | Paulo Ferreira da Costa | Alejandro Fonseca | Ana Fraile | Ana Fromesta | Carlos García | Rita Gaspar | Sérgio Gomes | Isabel Leal | André Leitão | Carmen Manzano | Ana Belén Marín | Alexandra Marques | Santiago Martínez Caballero | Andrea Martins | Tania Mosquera Castro | César Neves | Marta Negro | Luís Nobre | Roberto Ontañon | Sofia Figueiredo Persson | Nuno Ramos | Ketty Ratero | Manuel Santonja | Filipa Santos | Marcelo Silvestre | Renata Talarico | Ignacio Triguero | Jesús Maria del Val Recio

Agência Portuguesa do Ambiente | Ayuntamiento de Castillejo de Martín Viejo | Ayuntamiento de Fuentes de Oñoro | Ayuntamiento de Villar de Argañán | Ayuntamiento de Villar de la Yegua | Direção Geral do Património Cultural | Hemeroteca de Castilla y León | Ministério da Cultura | Ministerio de Cultura y Deporte | Ministério da Economia e do Mar | Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior | Município de Figueira de Castelo Rodrigo | Município de Pinhel | Município da Mêda | Município de Vila Nova de Foz Côa | Turismo de Portugal | Fundación Siega Verde | ADECOCIR | Arqueologia e Património – Ricardo Teixeira & Vítor Fonseca Lda.

Entidades Prestadoras
Gobierno Principado de Asturias. Consejería de Cultura, Política Lingüística y Turismo. Dirección General de Cultura y Patrimonio | Gobierno de Cantabria. Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte | Junta de Extremadura. Consejería Cultura, Turismo y Deporte. Dirección General de Bibliotecas Archivos y Patrimonio Cultural | Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Salamanca | Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Segovia | Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira | Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria | Museo de Segovia | Museo de Salamanca | Museo Numantino | Museo de Burgos | Museo de la Evolución Humana | Universidad de Cantabria | Universidad de Salamanca

CATÁLOGO
Coordenação
Thierry Aubry | José Javier Fernández Moreno | André Tomás Santos | Cristina Vega Maeso

Textos
José Javier Alcolea González | Thierry Aubry | Rodrigo de Balbín Behrmann | Julián Bécares Pérez | Primitiva Bueno Ramírez | José Javier Fernández Moreno | Luís Luís | Juan Antonio Martos Romero | Mário Reis | Olivia Rivero Vilá | Maria de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Joana de Castro Teixeira | Carlos Vazquez Marcos | Jesús Maria del Val Recio | Cristina Vega Maeso

Design e paginação
byAR
Pedro Gonçalves

Impressão
Graficas EUJOA SA

© De la Edición: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Junta de Castilla y León.

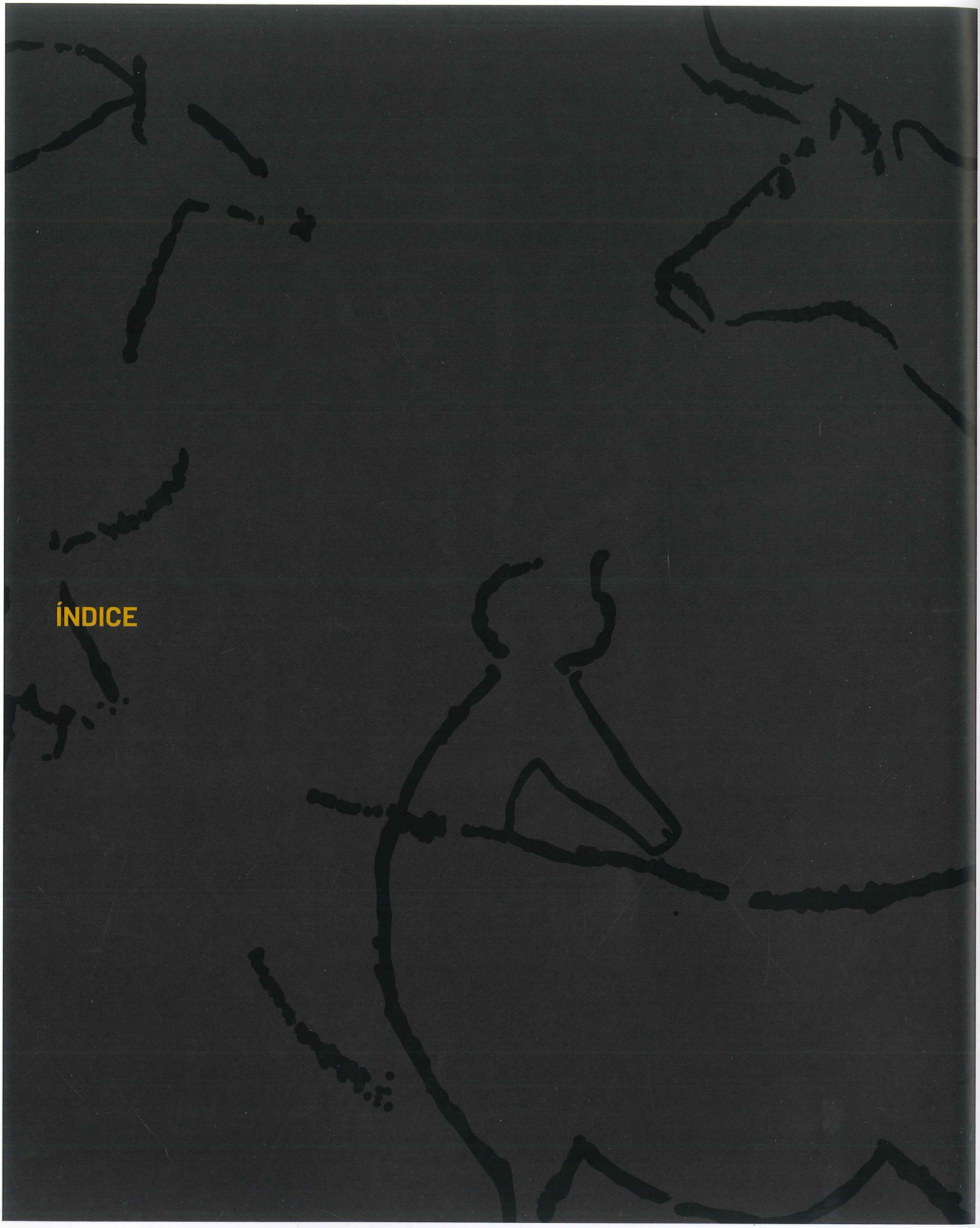
© De los textos e ilustraciones: los autores

ISBN
978-84-9718-714-5

Depósito Legal
VA 646-2022

In memoriam a Bruno Navarro

RECICLADO
Papel feito de material reciclado
FSC® C102646



ÍNDICE

007 Apresentação

013 Introdução

019 Grupos humanos no Vale do Douro durante o Paleolítico Superior e as primeiras manifestações artísticas

033 O Vale do Douro durante o Paleolítico Superior. Ambiente e modos de vida.

049 A arte paleolítica da bacia do Douro no contexto do Sudoeste europeu

067 Distribuição e contextualização da arte paleolítica ao ar livre dos conjuntos do Côa e Siega Verde.

081 Caracterização e evolução da arte paleolítica no Vale do Côa em Siega Verde.

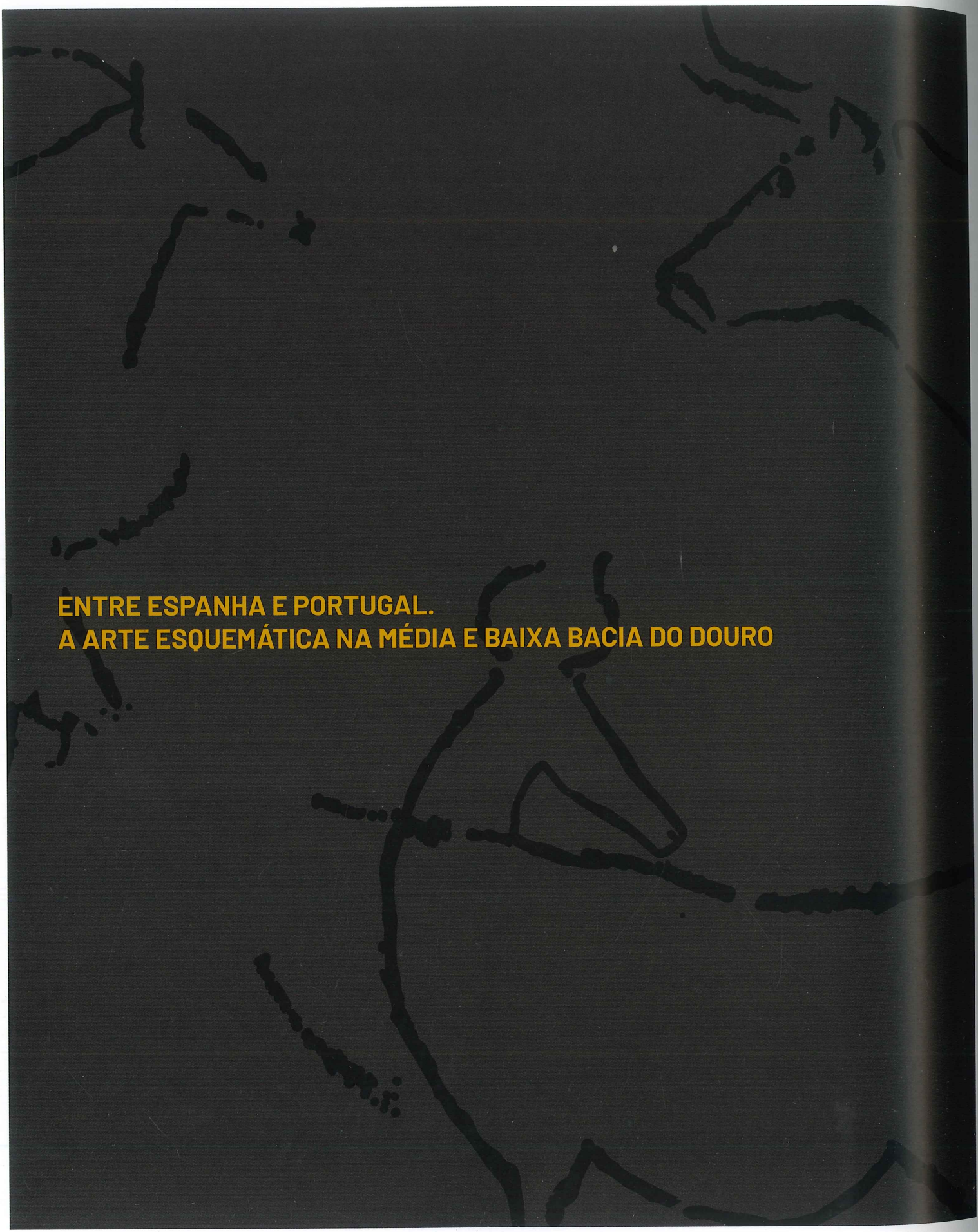
097 Arte Finiglacial (Estilo V/Azilense). Caracterização das manifestações e contextualização dos conjuntos do Côa e Siega Verde.

113 Entre Espanha e Portugal. A arte esquemática na média e baixa bacia do Douro

135 As representações da Idade do Ferro no limite ocidental da submeseta norte: características e sua relação espacial e conceptual.

147 Pastores, moleiros e outras gentes. Arte rupestre de época histórica de ambos os lados da fronteira.

159 Vale do Côa e Siega Verde. Sítios do Património Mundial para visitar.



ENTRE ESPANHA E PORTUGAL.
A ARTE ESQUEMÁTICA NA MÉDIA E BAIXA BACIA DO DOURO

Maria de Jesus Sanches
Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CITCEM - Centro de Investigação Transdiciplinar "Cultura, Espaço e Memória"

Joana Castro Teixeira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CITCEM - Centro de Investigação Transdiciplinar "Cultura, Espaço e Memória"

Julián Bécares Pérez
Universidad de Salamanca

PRESSUPOSTOS BÁSICOS:
O TEMPO E O ESPAÇO FOCADOS NESTE TEXTO

De acordo com o que os editores solicitaram para o presente Catálogo —a Arte Esquemática da bacia do médio-baixo Douro, desenvolvida a partir de c. de 10 000 a.C., ou seja, desde o início do Mesolítico— pormenorizaremos de seguida um pouco os contornos espaciais e os parâmetros cronológicos e culturais a que atende este texto.

Na realidade, nesta região, por ora somente temos provas arqueologicamente fiáveis de manifestações gráficas a partir de c. de 8000 a.C., permanecendo o Mesolítico inicial, não "sem arte", mas com vestígios diversos, sobretudo de gravuras, cuja discussão não cabe na orientação deste Catálogo.

Mesmo assim, diremos que a Arte Esquemática, no seu desenvolvimento temporal e estilístico, integra-se aqui seguramente num período que, em anos de calendário solar, se estende do Mesolítico à Idade do Bronze Inicial/Médio, ou seja, desde c. de 8000 a 2200-1700/1500 a.C.. Abarcará assim: o Mesolítico/Neolítico Inicial, ou Antigo— 8000 a 5500/4500 a.C.—; o Neolítico Médio -Final — 4500 a 3200 a.C.— e o Calcolítico — 3200 a 2200 a.C.—; e a Idade do Bronze Inicial —2200-1700 a.C.— e Médio—1700-1600/1500 a. C.— Esta cronologia parte duma opção metodológica dos autores, aplicada ao presente objeto de estudo.

Uma vez que a fronteira política entre Portugal e Espanha é um fenómeno recente (de quase 9 séculos), tendo sido precedida de diversas "fronteiras", ou da ausência delas, neste lapso de vários milénios, os organizadores da exposição também solicitaram um texto que juntasse ambos os lados da raia, na média-baixa bacia do Douro, o que permitiria observar os fenómenos históricos (pré-históricos) e artísticos numa perspetiva integrada. É o que vamos tentar fazer, de modo muito sintético.

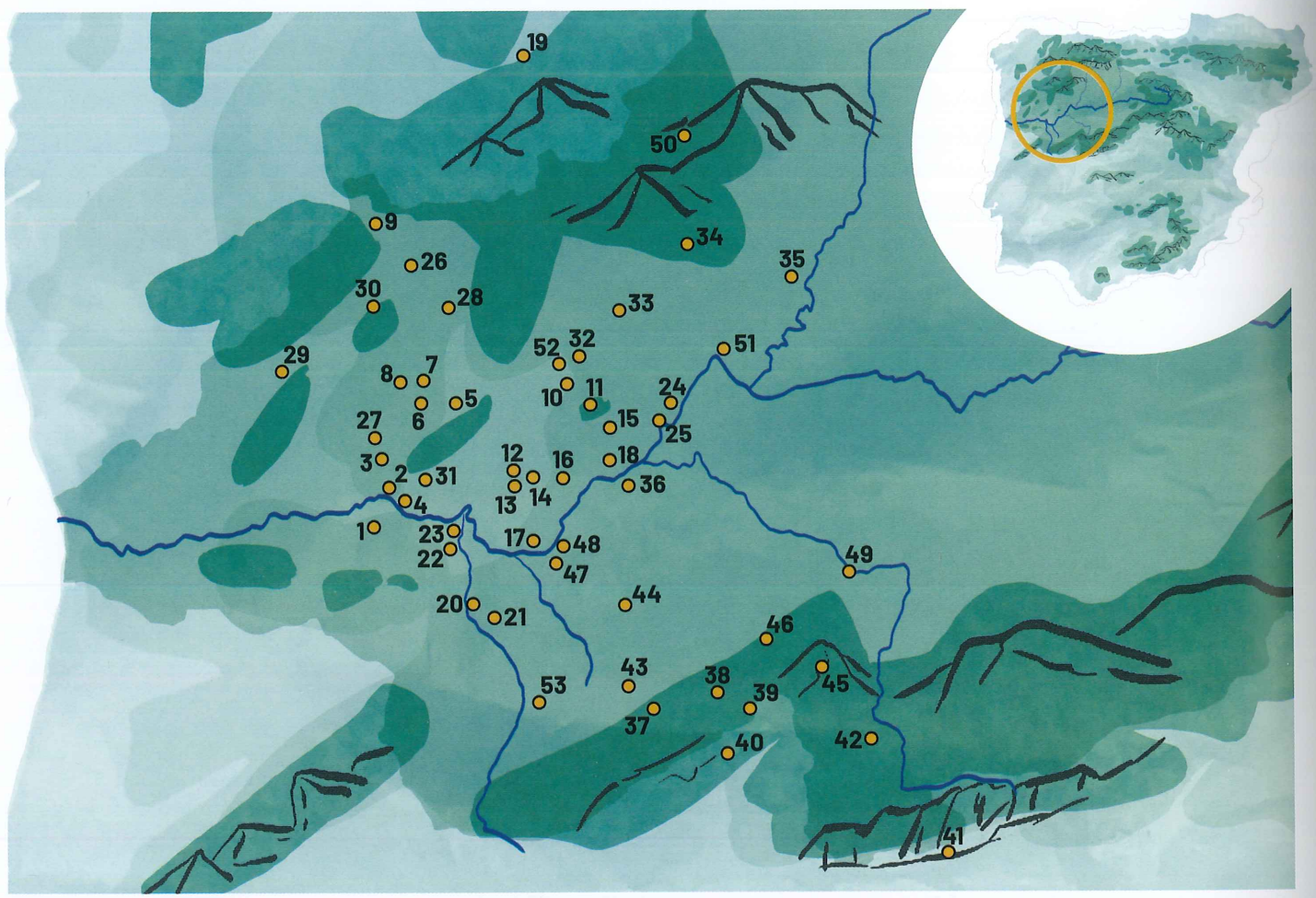


Fig.1. Principais sítios, ou grupos de sítios, com gravura e pintura esquemática. Indica-se se correspondem a sítios com pintura (P), gravura (G) ou ambos (P+G).

1 Fraga d'Aia (P);
2 Abrigo da foz do Tua (P);
3 Pala Pinta (P);
4 Cachão da Rapa (P);
5 Serra de Faro (P)
6 Serra de Passos/Sta Comba/ Garraia (P), núcleo com 40 a 50 abrigos/ painéis, entre os quais: Regato das Bouças 2, Regato das Bouças 3, Regato das Bouças 15, Regato das Bouças 11, Abrigo 6 da Ribeira de Pousada;
7 Abrigos Ribeira Lila (P); Fraga das Passadas (G);
8 As Portas (P);
9 Penedo Gordo (P); Penedo do Gato (P);
10 Forno da Velha (P);
11 Penas Roias (P);
12 Ribeira do Xedal (P+G); Vale de Figueira (G);
13 Fraga do Fojo (P);
14 Parada (G); Ribeira do medal-Rocha 2 (P); Abrigo da Ribeira do Resinal (P+G);
15 Pala do Triquinho (P);
16 Fonte Santa (P);
17 Ribeira do Mosteiro (P);
18 Fragas do Diabo (P+G);
19 Casaio (P);
20 Faia (P+G); Lapas Cabreiras (P); Ervideiro (P); Mioteira (P);
21 Colmeal (P); Poço Torto (P);
22 Canada do Inferno (G); Vale de Videiro (P); Namorados (G); Vale de Figueira (P+G); Ribeira de Piscos (P+G); São Gabriel (P); Ribeirinha (P); Gamoal (P); Penascosa (G); Quinta da Barca (G); Vale de Cabrões (G); Ribeira da Cabreira (G); Vale d'Arcos (P); Cascalheira (G);
23 Vale da Casa (G);
24 Solhapa (G);
25 Passadeiro (G); Fragas da Lapa (G); Fraga do Puio (G)
26 Tripe (G);
27 Botelhinha (G);
28 Fragão (G);
29 Lamelas (G);
30 Outeiro Machado (G);
31 Fraga das Ferraduras de Belver (G);
32 Fraga Escrevida (G);
33 El Pedroso (G);
34 Sierra de La Culebra: Portillon y Melendro (P);
35 El Castillón y Portal de Juanote (P);
36 Palla Rubia (P);
37 Bonete del Cura (P);
38 Peñas del Gato (P);
39 Valle de la Palla (P); Abrigo del Castil de Cabras (P);
40 Núcleo do Valle de las Batuecas/ Peña de Francia y Valle de Lera (P), núcleo com 40 a 50 abrigos; Valle del Cabril (P); Valle de Belén (P); Valle de las Esposadas (P);
41 Risco de la Zorrera (P);
42 Risco de Santibañez (P);
43 Abrigo del Acueducto (P); Matahijos (P);
44 Cerro de San Jorge (P);
45 Peña de Santa Cruz (P);
46 El Castillo (P);
47 La Malgarrida (P);
48 La Procesión (P);
49 El Marín (P);
50 Pozo Recebros I y II (P);
51 Fonfría (P);
52 Fraga dos Fusos (G);
53 Ribeiro das Casas (P).

Na definição dos contornos espaciais, ou geográficos, tomámos como epicentro os Vales do Rio Côa e Águeda, definidos na bacia do médio/baixo Douro e suas cabeceiras montanhosas, no limite ocidental da Meseta Norte, tendo considerado, do lado português, o território adjacente que mais se identifica com aquele em termos geomorfológicos e climáticos. Em síntese, *grosso modo*, e excluindo o litoral português, o território abrangido inscreve-se num circulo de aproximadamente 100/140 Km de raio, que tem como epicentro os conjuntos artísticos pré-históricos do Vale do Côa e de Siega Verde, o que se justifica pelo carácter de relativa mobilidade das comunidades de que estamos a tratar e pela inclusão de duas das maiores concentrações de pintura esquemática da Península Ibérica (cada uma com cerca de meia centena de abrigos): Serra de Francia e vale de Las Batuecas, no Sudoeste montanhoso da Meseta espanhola[1], e Serra de Passos/Santa Comba-Garraia no norte de Portugal, a despeito de todo este território contar com abrigos isolados, ou alinhados pelo curso de rios, mas nunca, até agora, nas concentrações observadas nestas duas Montanhas[2]. Coincide, em termos político-administrativos, principalmente com as províncias de Zamora -Salamanca-Avila, em Espanha, embora nalguns aspetos nos refiramos genericamente ao território Central e Ocidental da províncias de Castela e Leão; e com as de Trás-os-Montes e Beira Alta/Beira Interior, em Portugal.

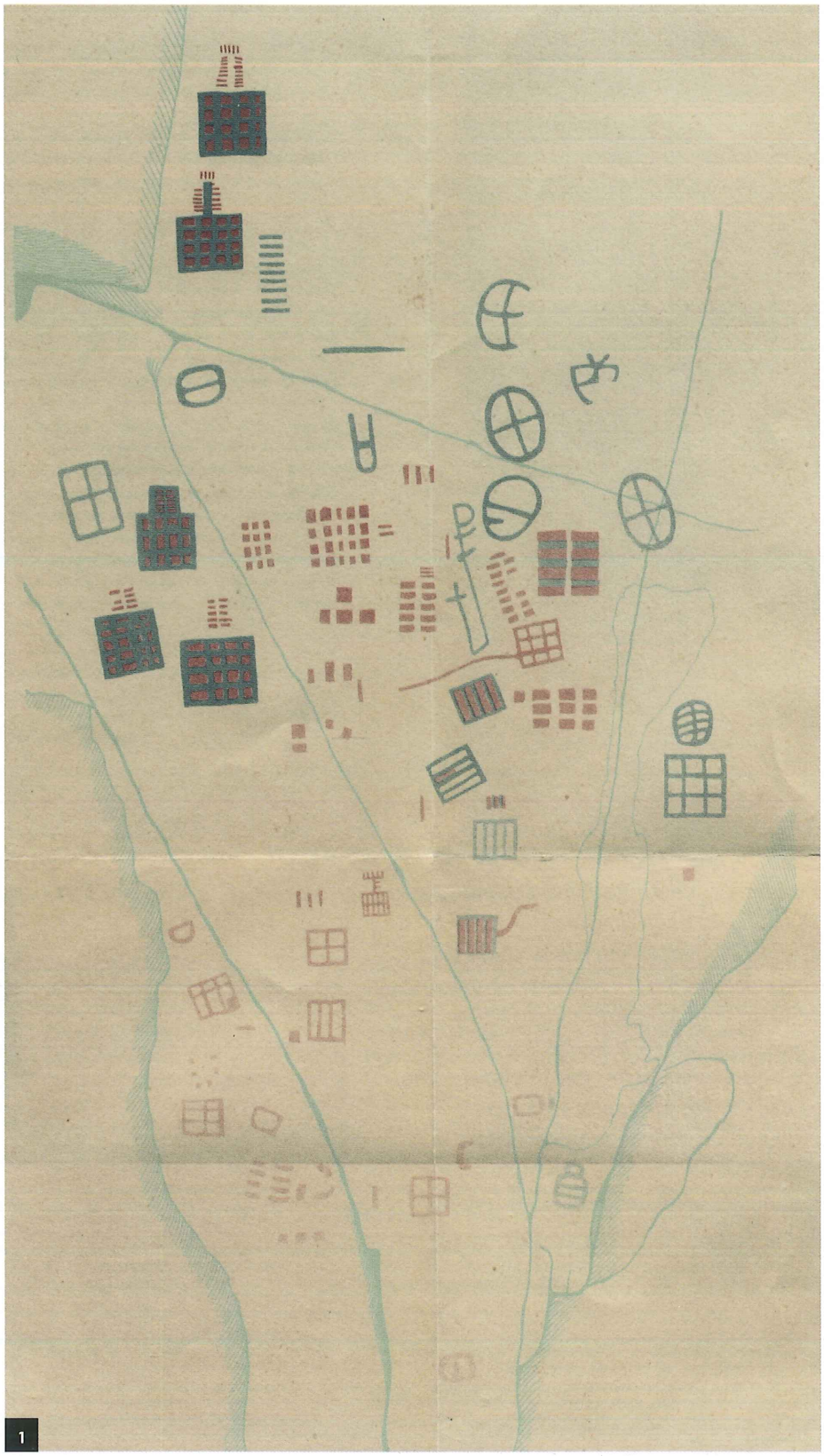
A HISTÓRIA DA INVESTIGAÇÃO: UM CONTRIBUTO A RESPEITAR.

As mais antigas notícias sobre a existência indubitável de arte pintada pós -paleolítica, que mais tarde se designou de Pintura Esquemática/ Arte Esquemática, ocorreram quase em simultâneo de ambos os lados da fronteira pela pena de amadores cultos. Assim, é durante o século XVIII que se noticiam e descrevem abrigos de Las Batuecas, ou das Cabras Pintadas (Vicente Paredes aludindo a Antonio Ponz:1778) ; e da Fraga Pintada de Cachão da Rapa (Cardoso 1747: 469). Outras notícias e reproduções de pintura esquemática ocorrem nesse séc. XVIII no território atualmente espanhol (por ex. La Batanera y Peña Escrita de Fuencaliente —Ciudad Real), tendo sido publicadas, junto com as Vélez Blanco (Andaluzia) logo nos meados do século seguinte.

No segundo caso, em Portugal, sobre o local conhecido por Cachão/ ou *Curral das Letras*, — que contém o penhasco das "Letras, pintadas de cor vermelha e negra" —, era contada a lenda popular de que tal penhasco tinha "encantamento" (magia) pois à medida que umas pinturas *se envelheciam*, outras *se acendiam* (Cardoso 1747: 469). Deste período se conhece igualmente uma fantástica ilustração do sítio, de teor barroco, publicada pelo Contador de Argote.

1 Neste texto o conjunto "Las Batuecas-Serra de Francia" é a denominação geral do grupo, relativamente concentrado, de painéis e abrigos do Sudoeste do Sistema Central e que na literatura arqueológica podem surgir com denominações de pormenor. Correspondem no mapa da Figura 1 aos números 39 e 40.

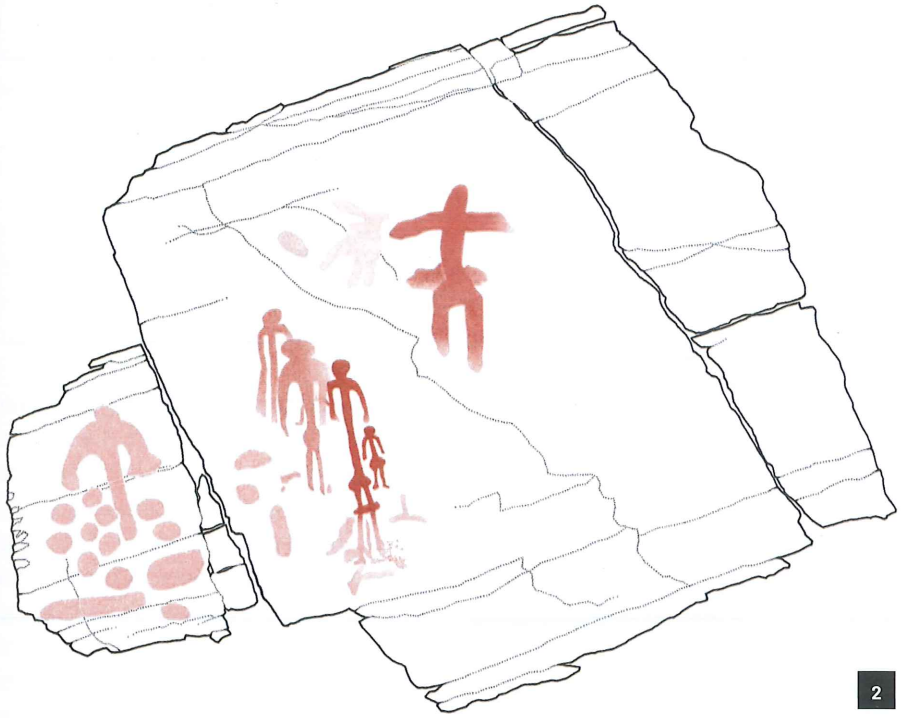
2 Outra concentração importante situa-se em Sésamo (Vega de Espinareda, Léon), onde se têm desenvolvido importantes trabalhos de prospeção e registo. Porque não estão publicados, não poderão ser aqui referidos.



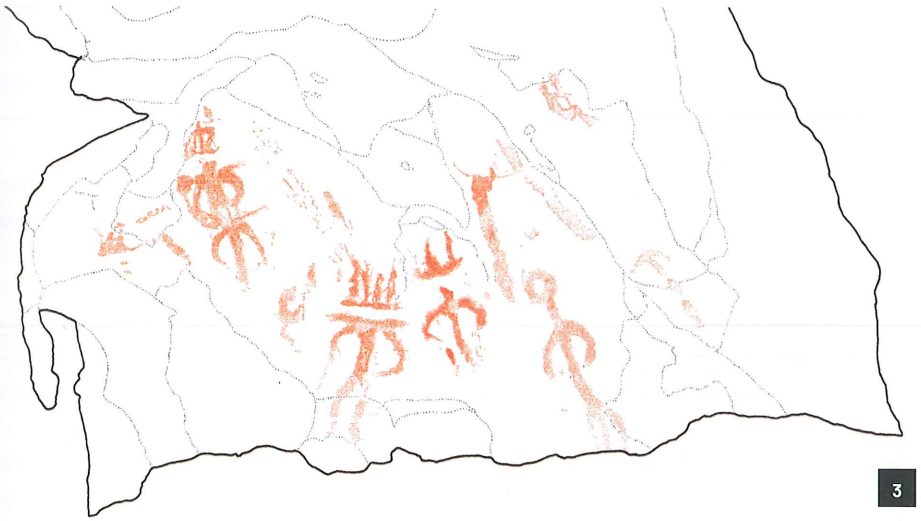
Referindo-nos somente à área de estudo deste texto, podemos dizer que é sobretudo desde o início do séc. XX e até cerca de 1940 que se multiplicam as prospeções, visitas, e recolha de informação, tudo realizado ainda de modo muito pontual, mas que é provocado pelas descobertas de arte paleolítica na região franco-cantábrica, onde se sucedem descobertas e estudos de arte paleolítica. Destacam-se, desde cedo, os registos de Cabré, Breuil e Hernández-Pacheco em Las Batuecas (de 1910 a 1922); do Padre Morán sobre Palla Rubia (1933); de Horácio de Mesquita na Pala Pinta (1922), regressando Santos Júnior, já em 1933, precisamente, e de novo, ao Cachão da Rapa, sobre o qual nos deixou um soberbo registo, estando o abrigo atualmente já muito deteriorado.

Esta história das pesquisas tem muito interesse do ponto de vista da elaboração e desenvolvimento histórico dos paradigmas, ou seja, daquilo que "se pergunta" e "se responde" ao documento Arte Esquemática. Não sendo esse o objetivo específico deste curto texto, adiantamos que essa investigação regional foi sendo desenvolvida, a partir da década de 1970 por um de nós (JBP) na sua Memoria de Licenciatura e de Doutoramento (Univ. de Salamanca). São também de destacar para o território de Castela e Léon, nessa década e nas seguintes, os trabalhos de María Rosario Lucas Pellicer, Ramón Grande del Brio y Antonio Gómez Barrera, entre outros. No que respeita ao território português focado neste texto, além das autoras (MJS e JCT), deve mencionar-se a pesquisa de Mila Simões de Abreu, Sofia Figueiredo, Lara Alves e Beatriz Comendador, já após a viragem do milénio.

Fig. 2. 1 - Cachão da Rapa (seg. Santos Júnior, 1932);



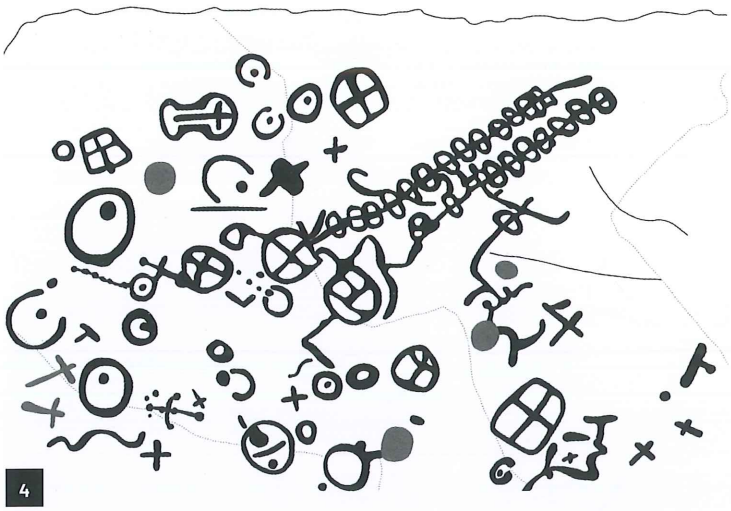
2



3

Fig. 2. 2 - Pinturas rupestres do Abrigo da Fonte Santa, Painel A (decalque de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque); **3** - Pinturas rupestres de Penas Róias (decalque de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque).

Na atualidade, alguns destes autores tem procurado criar uma documentação exaustiva da arte rupestre através de novas técnicas de registo e de datação absoluta que, a par de escavações arqueológicas nos sítios, estão a criar a base indispensável para estabelecer contextos cronológicos fiáveis e delimitar precisamente as sequências de desenvolvimento dos vários "estilos" ao longo do tempo.



4

5

B

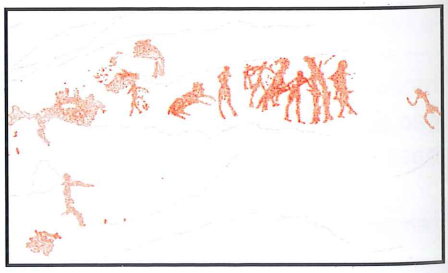
O mapa da Figura 1 fornece o conjunto mais expressivo de sítios conhecidos na região que antes demarcámos.

PERSPETIVAS RECENTES SOBRE COMO PODE SER INTERPRETADA A ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICA

A arte rupestre, em particular a Arte Esquemática, procurou responder desde muito cedo, pelo menos desde a década de 60 do séc. XX, às perguntas que hoje colocamos: quando foi feita? — tempo/cronologia; que povos ou pessoas a realizaram? ; como viviam?; eram caçadores-recolectores, agricultores-pastores ou metalurgistas?; qual a origem destas pessoas ou grupos? —indígenas da Península Ibérica ou vindas de fora? (das margens do longínquo Mediterrâneo oriental?), ou mesclando ambas as populações. E ainda:

a) o que é que desenhavam/pintavam? — o seu quotidiano, os seus mitos? os seus artefactos? os seus deuses?

Fig. 2. 4 - Gravuras rupestres de Lamelas (decalque de Maria de Jesus Sanches); **5** - Pinturas rupestres da Fraga d'Aia (Decalques e fotografias de António M. Baptista e Maria de Jesus Sanches).

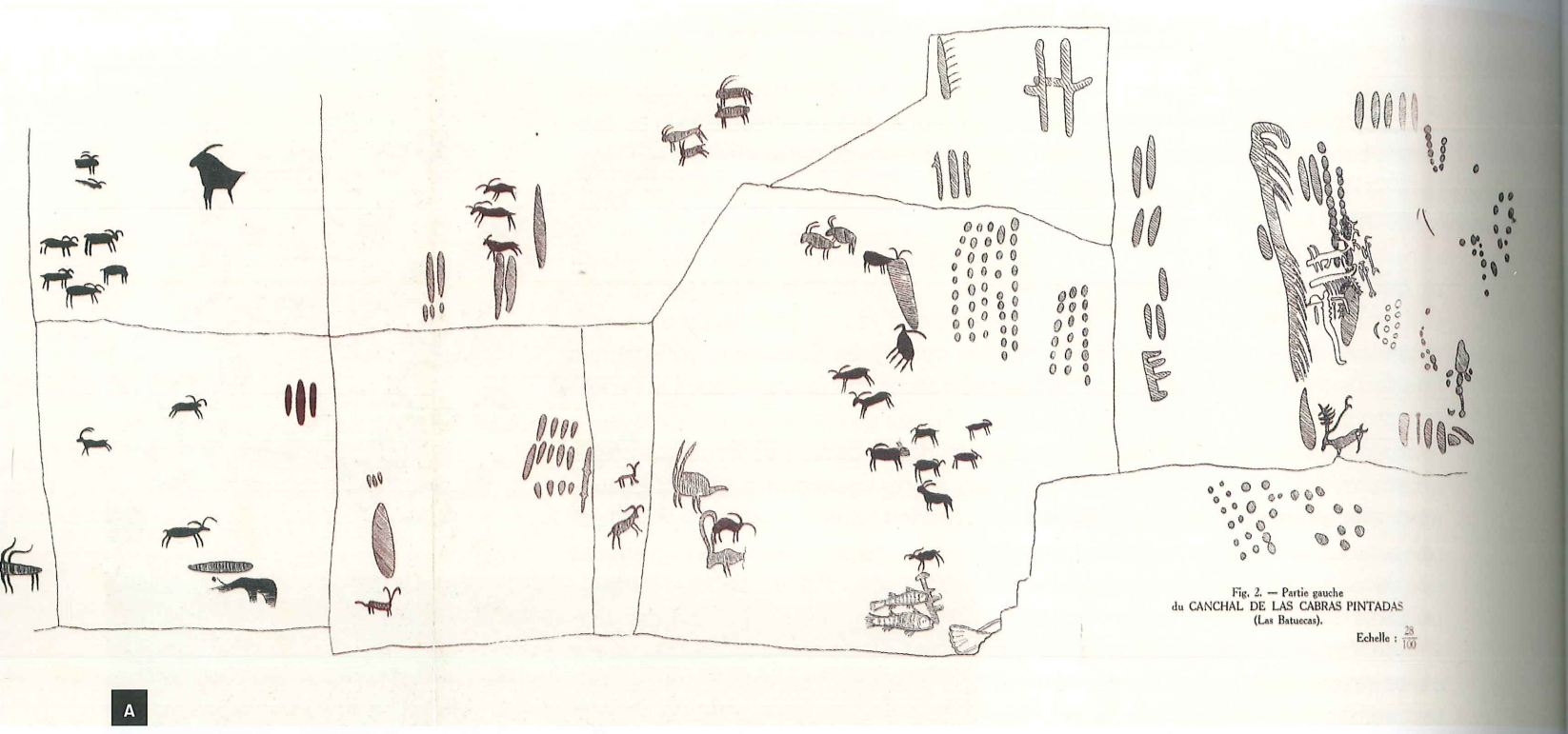


b) em termos artísticos e plásticos, nas técnicas e qualidade dos desenhos, que representações são estas que, à medida que se acrescentam as descobertas, mostram afastar-se estilisticamente do naturalismo do Paleolítico superior, sobretudo nos animais e acrescentam uma miríade de desenhos de tendência geométrica?

Deste modo, a história das pesquisas tem um alcance muito superior ao do que a simples enumeração das descobertas pode dar. Os diferentes autores vão respondendo aos paradigmas explicativos que vão colocando, embora esta dinâmica esteja mais do lado espanhol que do português. Com efeito, (i) "Portugal interior" esteve afastado do domínio da investigação das universidades até à Revolução de Abril de 1974; e (ii) em Espanha a riqueza da Arte Paleolítica "moveu" a investigação em todo o território, conduzindo, desde cedo, à definição de ciclos artísticos: a Arte Paleolítica (período glaciar), a Arte Levantina, a Pintura Esquemática e, ultimamente, Macro esquemática (período pós glaciar) . Em Portugal, por sua vez, são temas maiores o Megalitismo e a Arte das câmaras e corredores dos seus Dólmenes, o que há-de trazer, igualmente, frutos com o passar do tempo dado que as manifestações artísticas pós-glaciárias, em pintura e gravura, vão-se manifestar, em simultâneo, em diferentes contextos arqueológicos, que é o mesmo que dizer, em diferentes esferas da vida das comunidades (que em muitas regiões incluem simultaneamente mamoas, dólmenes, grutas e povoados).

E, por outro lado, já não é somente a arte móvel — placas, ídolos, etc.—que vai permitir datar a arte rupestre, na sua versão simples, ou composta, de pintura e gravura; é a datação absoluta dos dólmenes que, pelos trabalhos pioneiros de Bueno e Balbin (seguidos doutros) vai possibilitar também o estabelecimento de cronologias absolutas para a Arte Esquemática.

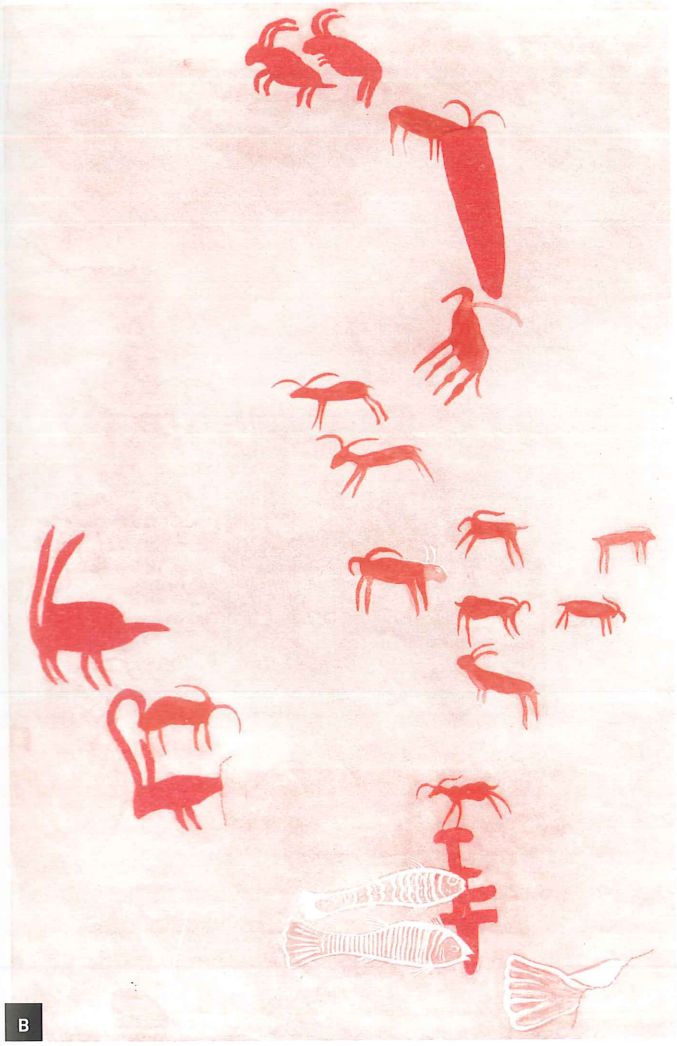
A arte é assim um indicador soberano do povoamento pré-histórico, não somente porque nos diz que se trata do uso de "desenhos" autorizados pela comunidade, ou seja, muito formalizados ou padronizados —sendo portanto uma arte aceite pelas instituições comunitárias de cada época—, mas também porque nos ajuda e entender de que modo tais comunidades valorizam a sua paisagem, que é manancial de recursos diversos, com destaque, no caso da Arte Esquemática, para os recursos ligados aos vales dos rios e à montanha, pois é ali que aquela se localiza. Atendendo a este facto, esta é, para nós, realmente uma "escrita na paisagem" porque se inscrevem nestes lugares de encontro comunitário, e de forma duradoura, mitos que, por certo, foram acompanhados de cerimónias difíceis, senão impossíveis, de reconstituir nos dias de hoje. Mas que constituem o cerne das suas cosmovisões, dos modos de conduzir a vida. Na realidade, com o nosso tipo de ontologia atual, que separa o sagrado do profano, por uma lado; a economia, a sociedade e a política, por seres animados e inanimados, ou mesmo, os animais, as plantas e as pessoas em categorias distintas, temos frequentemente dificuldade em conceber outras ontologias, outros modos de organizar o mundo, onde as regras sejam diferentes; e onde, por ex., e como nos informa a Antropologia, poderão conviver, de igual para igual, na mesma categoria, e de modo muito conceptualizado, humanos, não -humanos e seres mitológicos; ou humanos e seres mitológicos em lugares específicos do território, como parece acontecer nos painéis de arte rupestre, e em particular na Arte Esquemática.



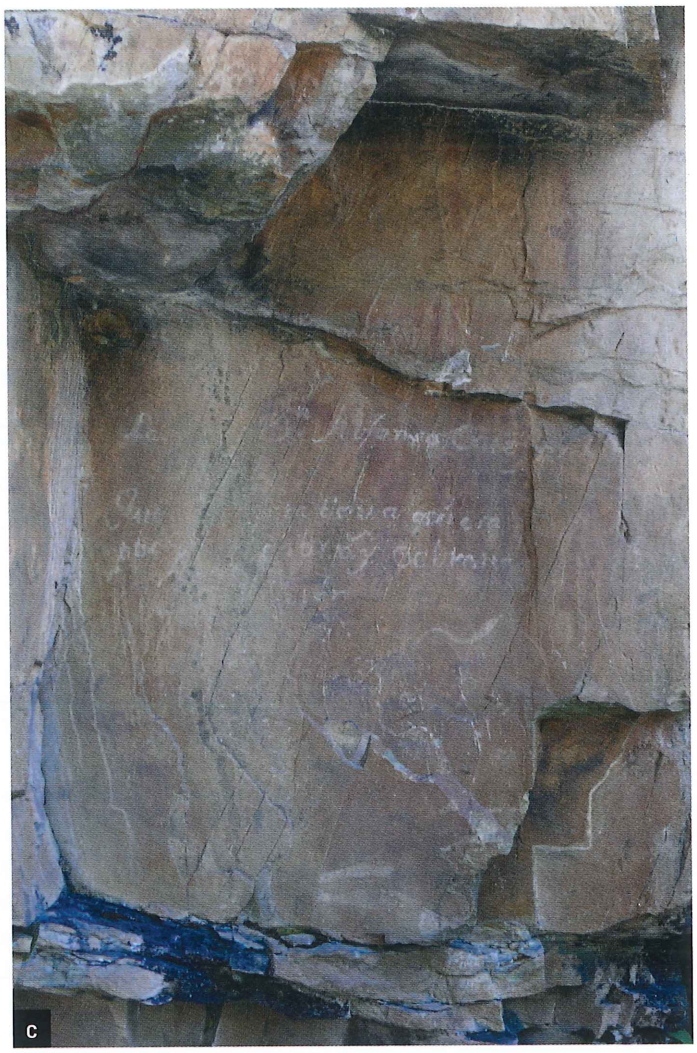
A

Fig. 3. A. Decalque do setor esquerdo do Canchal de las Cabras Pintadas, realizadas por Breuil, 1933 (Fig 2).

Contudo, subsistindo os dados arqueológicos, como veremos abaixo (ponto 3), esta não é uma arte narrativa. E os diferentes motivos— esquemáticos e/ou abstratos, muito formalizados—, assim como as composições — ou adições simples ao longo do tempo de uso—, conduzem-nos, de modo reiterado, *a classificá-la como um modo de expressão marcadamente conceptual, em que as comunidades pré-históricas, não literatas, usam os abrigos, rochas e painéis, como expressão e discussão da sua Escatologia e Metafísica. Usam-na, em suma, na transmissão da sua Ideologia através da memória da frequência destes lugares e do significado que cada motivo, ou combinação de motivos, vai adquirindo*. Neste sentido, estas imagens são um elemento da cultura material em que os motivos, precisamente porque não são dominantemente artefactos do mundo sensível, mas sim "artefactos do mundo metafísico ou ideológico", podem ser facilmente manipuláveis para que a vida sociopolítica prossiga. Deste modo, são estes "artefactos do mundo metafísico ou ideológico" que se expressam em formas muito convencionais— os motivos—, cuja parecença com mundo real somente intuímos. Falar então da Arte Esquemática, e de que nela encontramos repetidamente muitos motivos simples, não significa uma estabilidade de significados nem no tempo, nem no espaço, mas tão só que esta forma de expressão se adequou de modo supremo às transformações ideológicas e sociopolíticas das comunidades neolíticas (e calcolíticas), que iniciam e desenvolvem a economia agro-pastoril, com todas as implicações de negociação territorial e de estruturas organizativas (economia politica) que aí estão implicadas. Estas representações conceptuais, com a miríade de seres e situações que são capazes de captar para a narrativa, são assim um meio através do qual a estrutura socioeconómica e socio organizativa dos diferentes grupos se pode complexificar.



B



C

Fig 3 B. Decalque realizado por Breuil, 1933 (Lám. XIV) do conjunto de cabras e peixes de tendência naturalista del Canchal de las Cabras Pintadas, e **C.** fotografia do estado atual (Fotografia Julián Bécares)

ENTRE A PINTURA E A GRAVURA: A ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICA.

OBSERVAÇÕES PRÉVIAS

Na arte dos pós glaciar houve inicialmente dois parentes pobres, merecedores de menor atenção devido ao seu afastamento do realismo e naturalismo, característicos da Arte Paleolítica e da Arte do Levante (espanhol). Em primeiro lugar a "Pintura Esquemática" —, provida de muitos elementos abstratos, ou geométrico-abstratos; em segundo, "a gravura esquemática", sendo a primeira inicialmente considerada por Breuil (1935) como uma "decadência da arte". No caso da gravura, sempre se entendeu que esta era "esquemática" ou "geométrico-abstrata" no modo de conceber as figuras, mas somente no NW peninsular, atlântico, era merecedora de estudos e teorias explicativas, sob a designação, entre outras, de Petróglifos, ou Arte Galaico-portuguesa.

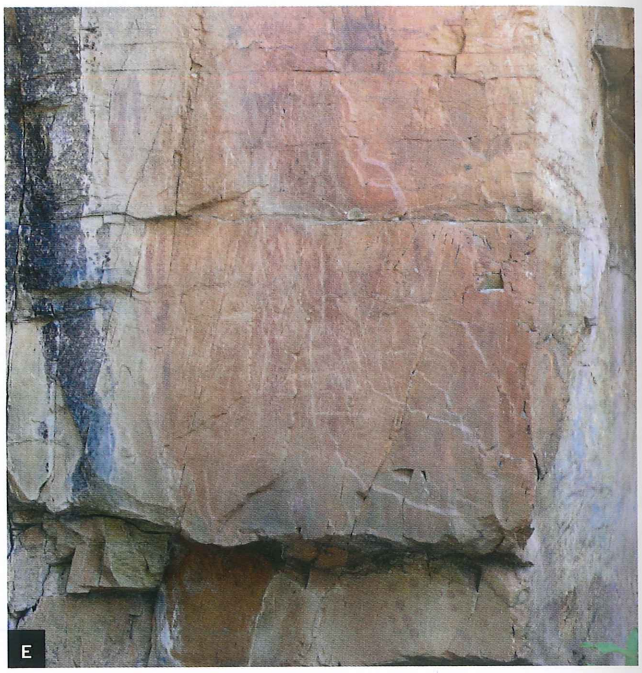


Fig. 3 D. Canchal de las Cabras Pintadas, conjunto com a cena da caça ao veado, a cor branca. (Decalques: Breuil, 1933, Lam XV) e **E.** vista atual (Fotografia Julián Bécares)

Na região que nos ocupa não existem as composições características da Arte Galaico-portuguesa, pelo que nos fixaremos nas principais características da pintura e gravura esquemáticas— a Arte Rupestre Esquemática. Afinal, uma das lições do estudo do Vale do Côa e Siega Verde, mas já anunciada por outros em arte megalítica e de ar livre, é a de que não podemos separar pintura e gravura, a não ser por razões metodológicas—estudo de contextos, de composições, de sobreposições— já que, em alguns casos se confirma não somente no mesmo painel, mas também na mesma figura, a conjugação de ambas as técnicas. Igualmente se verifica, com uma insistência quantitativa muito expressiva, a ocorrência de paredões e abrigos pintados a par de rochas, abrigos e paredões, agora gravados, mas com temática e estilística similar àqueles.

Com esta observação, não queremos dizer que a "pintura e a gravura" foram sempre realizadas com a mesma finalidade pois que parece haver uma consistência na ocorrência dominante de composições e painéis pintados nuns locais, e de painéis gravados noutros locais. Somente adiantamos que os estudos empíricos permitiram que fosse abandonado o pressuposto de que a "pintura" e a "gravura esquemáticas" eram grupos homogéneos de técnicas que corresponderiam obrigatoriamente a diferentes grupos humanos (no sentido etnológico), ou a diferentes cronologias, configurando assim diferentes "Ciclos Artísticos".

Estas observações são da máxima pertinência na hora de estudar e abordar a Arte Esquemática, que se realiza, como acima referimos, na articulação com as características do povoamento regional de cada período, constituindo ali não somente um modo de comunicação, mas um agente de mudança.

DEFINIÇÃO DE ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICA. TÉCNICAS, MOTIVOS E SEUS LUGARES

A Arte Rupestre Esquemática, e em particular a Pintura Esquemática, tem na atualidade uma distribuição geográfica generalizada a quase toda a Península Ibérica. Contudo, desde cedo se viu envolvida em discussões sobre as suas origens e evolução, mormente porque surgiu em simultâneo tanto à Arte Paleolítica, como à rica (naturalista, subnaturalista e narrativa) Arte do Levante, que com ela partilhava uma distribuição geográfica que podemos fixar no arco Huesca/Lerida-Murcia/Alicante. Embora "não colunável" devido à sua (aparente) pobreza iconográfica, partilhava (naquela região) por vezes os mesmos painéis (por ex. Tio Modesto I, Cogul, Torrudanes, entre outros abrigos). Deste modo, havia que definir na Pintura Esquemática, e em primeiro lugar, os diferentes motivos, as técnicas, as cores, etc., o que foi feito, com grande mérito, primeiro por Breuil e depois por Pilar Acosta (1968). Com base nas propostas de Breuil, esta autora criou uma nomenclatura e um quadro-síntese de motivos, que ainda são utilizados na atualidade, naturalmente com as adaptações que os estudos regionais sempre acrescentam quando dão conta de realidades concretas. É o caso do quadro dos motivos da região que nos ocupa, que foi pormenorizadamente organizado por um de nós 1983 (JBP), ou o realizado por Gómez Barrera no que se refere à região de Salamanca-Zamora. Relativamente a Trás-os-Montes, temos a adaptação de Sofia Figueiredo (2013), e, desde 1990 a 2016, vários trabalhos das outras duas autoras deste texto (MJS e JCT).

Devemos acrescentar que não discutiremos aqui se o termo "Pintura Esquemática" é o mais adequado, e que teve origem, como se disse atrás, na necessidade de ser estilisticamente distinguida relativamente à Arte do Levante. Tal discussão já fez, e fará, correr rios de tinta, embora na nossa opinião se trate sobretudo duma arte abstrata. Porém, por Arte Rupestre Esquemática, entendemos, na região que aqui estudamos, dois grupos que consideramos cronológica e até culturalmente interligados: i) o grupo de pinturas que partilham um substantivo conjunto de semelhanças estilísticas/formais e técnicas com aquelas definidas por Pilar Acosta e autores posteriores; b) o grupo de gravuras que compartilham, igualmente, semelhanças formais com aquelas registadas na pintura, sem desconsideração por motivos/desenhos diferentes daqueles e que nos contextos gravados parecem emergir ou ter mais representatividade. Mas ambos são marcados pela repetição de motivos. Excluímos, por razões operativas a este texto, a arte dos dólmenes (fixa ou móvel), não porque não se pudesse incluir, mas porque escolhemos incidir somente nos contextos dominantemente iluminados pela luz solar: aqueles formados por abrigos/paredões rochosos — onde ocorre dominantemente a pintura em painéis verticais ou subverticais de quartzito de várias tonalidades, xisto quartzítico e, muito raramente, de granito; e os rochedos de ar livre —onde a gravura surge principalmente em painéis dominantemente horizontais ou sub-horizontais de rochas de granito e , em menor grau, de xisto. Na pintura são atípicos os painéis horizontais e estes existem sempre na combinação, no mesmo espaço, com painéis verticais —como é o caso da extraordinária superfície pintada do tecto do Abrigo 3 do Regato das Bouças-Serra de Passos/Sta Comba; na gravura são raros os painéis verticais ou subverticais e estes decorrem quase sempre da adaptação à morfologia do suporte que, particularmente no granito, nunca é absolutamente horizontal. Como

excepção, na gravura, temos o Abrigo de El Pedroso —na semiobscuridade e em painéis subverticais—, e Vale de Figueira, num painel vertical.

Na Pintura Rupestre Esquemática uma das características mais marcantes dos motivos é o seu pequeno tamanho, que oscila maioritariamente entre e 10-15 cm (podendo atingir 25-30 cm), e as cores em que são pintados: tintas planas de cores dominantemente avermelhadas — que variam do vermelho vinhoso ao vermelho sanguíneo, ou claro—, seguidas das alaranjadas e amareladas, o que denuncia, nos casos em que se realizaram análises de composição, a utilização de diversos tipos de hematite, mas também goethite. Existem ainda, mais raramente, figuras de cor negra-azulada—feitas (possivelmente) com tintas de água à base de óxido de manganésio ou de carvão. Excecionalmente combinam-se na mesma figura os vermelhos e negro-azulado (Serra de Passos - Abrigo 6 da Ribeira de Pousada; Cachão da Rapa), e também se emprega a cor branca de forma isolada (Canchal das Barras), ou em combinação com vermelho, como nos peixes naturalistas de C. Cabras Pintadas-Batuecas. Na realidade, em alguns conjuntos, a cor branca pode ter sido usual. Todavia, tendo em atenção aos problemas particulares de conservação, revela-se na atualidade como pontual. Outras vezes surgem, ainda que excecionalmente, conjuntos de motivos pintados a negro (Risco de los Altares e Zarzalón).

Usam-se dominantemente traços largos, de cerca de 1 cm de espessura, que podem ter sido realizados com pincéis largos, ou mesmo diretamente com o dedo. Porém, se num elevado número de motivos parece não ter havido um cuidado especial com os acabamentos—muitos parecem mesmo "borratados" —, noutros, pelo contrário, quer o exíguo tamanho, quer o desenho de pormenores em figuras tão pequenas, quer ainda a segurança do traço e a sofisticada combinação de duas cores, evidenciam não somente a utilização de pincéis finíssimos, como um grande controlo da mão. *Indicam, em síntese, uma técnica especializada.* É o caso, por ex., do alargado conjunto de figuras oculadas e de outras figuras geométricas da Serra de Passos e de Cachão da Rapa (escalariformes/ rectângulos/" ídolos-placa"), e de alguns animais subnaturalistas (cabras, cervídeos) e mesmo naturalistas (peixes, cervídeos) do conjunto "Las Batuecas/Peña de Francia". Verifica-se ainda nos "toucados" de alguns antropomorfos. A Pintura Esquemática combina assim um traçado mais "descuidado", rápido e imediatista, com motivos elaborados de modo muito aprimorado, demorado, onde a falta de precisão do traço poria em causa a configuração destes complexos motivos.

Não iremos discutir a origem lexical de cada tipo de motivo, mas adiantamos que os "tipos" de motivos que se fixaram na terminologia arqueológica derivam de diversas fontes: tanto da presumível semelhança com aqueles esquemáticos da Arte Paleolítica (tectiformes, por ex.), como da parecença com artefactos arqueológicos (ídolos-placa, ídolos, báculos, faces oculadas/tatuadas, por ex.), como ainda da analogia com objetos ou seres da vida real: animais (zoomorfos ou quadrúpedes); humanos (antropomorfos); sol, lua ou estrelas (soliformes, esteliformes); armas e instrumentos (arco, pontas de seta, punhais, alteres, pentes/pentiformes). Todavia, sendo estes motivos muito esquemáticos, os motivos de cada região, embora se pareçam aos das restantes regiões— exibem assim formalizações reconhecíveis, aprendidas, mesmo pelos arqueólogos (!)—, existem, naturalmente, e sempre, particularidades regionais.

Na tipologia dos motivos temos assim um alargado grupo de antropomorfos esquemáticos, não raras vezes reduzidos a cruciformes, ou a traços retos verticais, de que partem braços e/ou pernas em posições muito estereotipadas, sendo por vezes encimados por toucados esquemáticos ou "penachos"/"-toucados" de diversas formas (denominados por ex., de antropomorfos em Phi grego, em duplo Y, em X, em braços em asa, em T, etc.). Alguns destes têm, por vezes, túnicas/vestimentas de desenho trapezoidal ou em forma de sino, donde emergem curtos pés. Círculos radiados (figuras solares ou estelares?), arboriformes/ramiformes; figuras derivadas do retângulo ou do quadrado ("tectiformes" com complexas divisões internas), por vezes providos de "cabeça" e/ou de olhos (idoliformes) e imitando placas gravadas de contextos funerários. As filas de barras paralelas e os pentiformes são, a par dos antropomorfos, os motivos mais frequentes. Também existem círculos, completos ou incompletos, com ou sem covinhas centrais. Mais raros são os animais. Estes são frequentemente tão esquemáticos que se denominam de zoomorfos/quadrúpedes. Mas há excepções pois pequenos pormenores, como sejam as hastes nos cervídeos-macho, podem identificar este animal; o mesmo na forma da cornamenta das cabras. Aves, peixes e serpentes são raríssimos, daí o destaque que merece neste caso particular o conjunto de Las Batuecas/Peña de Francia que exibe cabras, peixes e cervídeos de tendência naturalista (e outros já esquemáticos). Por sua vez, o conjunto Passos/Sta Comba, merece realce pela grande quantidade e diversidade de "faces" oculadas/máscaras, encimando antropomorfos diversos, ou concatenando, na aparente representação de máscaras, os restantes elementos do corpo das entidades a que dão existência (indumentária/colarinhos; braços com mãos, etc.). O conjunto Las Batuecas-Peña de Francia também merece ênfase pela grande quantidade e diversidade de antropomorfos.

Na gravura temos aproximadamente os mesmos motivos, embora estes tenham tendência a ser de dimensões um pouco superiores, o que se deve, a nosso ver, ao facto de serem executados sobre granito ou sobre xisto, mas pela técnica de percussão.

CAOS? COMPOSIÇÕES E REPRESENTAÇÕES NARRATIVAS

A quantidade de motivos por painel e sua disposição varia enormemente: há painéis com um motivo, outros, mais raros, atingem 8 ou 9 dezenas e não podemos dizer que haja uma média.

Porém, é vulgar encontrar painéis com cerca de 10-20 motivos. Todavia, em todos os casos que vão além do motivo único, os painéis podem conter vários momentos temporais de execução.

Esta questão conduz-nos obrigatoriamente à necessidade de uma investigação fina, por painel, com observação tanto das sobreposições ou acrescentos de pormenores a certos motivos — que até ao presente se tem revelado como raríssimas—; como ainda à compreensão de eventuais composições estruturadas. Ou seja, de motivos que são colocados de modo associado no espaço da representação— em sequências horizontais, verticais ou circulares, por ex.— como que para evocar um acontecimento (mesmo que mítico), ou mesmo "narrar de modo mitográfico". Compondo ou reestruturando uma mensagem que ali vai permanecer agarrada à rocha, quer dizer, buscando a intemporalidade, como parece

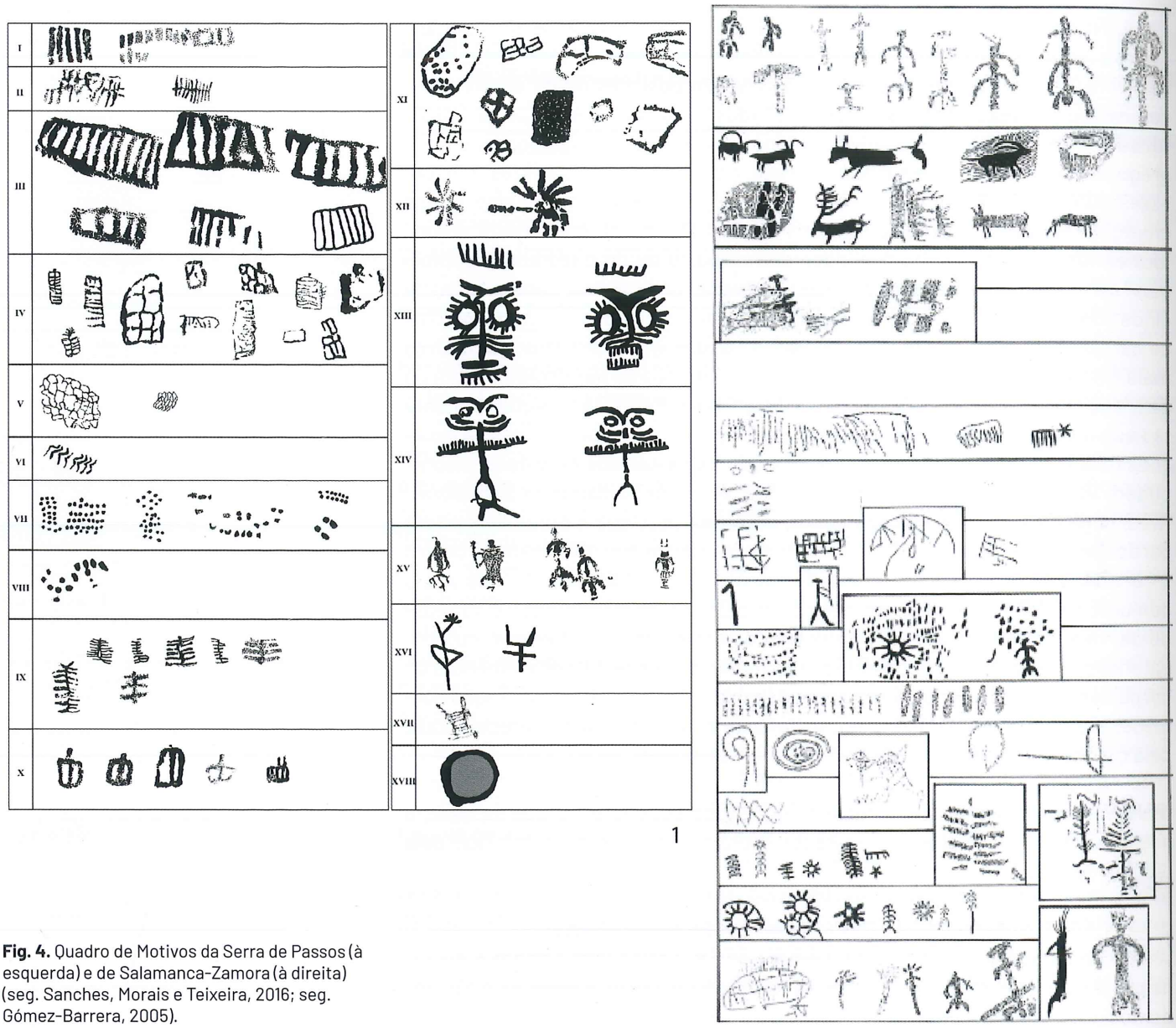


Fig. 4. Quadro de Motivos da Serra de Passos (à esquerda) e de Salamanca-Zamora (à direita) (seg. Sanches, Morais e Teixeira, 2016; seg. Gómez-Barrera, 2005).

acontecer na composição do Abrigo da Pala Pinta (Trás-os-Montes), Bonete del Cura (Ciudad Rodrigo) e Covacho del Pallón, entre outros.

Na realidade a Arte Esquemática tem sobretudo pequenas composições, sendo que as maiores resultam, em muitos casos, da adição contínua de motivos ao longo do tempo (Regato das Bouças 3, Botelhinha, Lamelas), sendo peculiar que raramente se observem sobreposições, o que denuncia um respeito pelo que "já lá está". Estas composições maiores tendem a conter muitos motivos repetidos, sobretudo antropomorfos, figuras subquadrangulares e subcirculares, nuvens de

pontos ou covinhas (na pintura e gravura, respectivamente) e barras (na pintura).

Mas é também de observar que, não sendo esta uma arte narrativa, ou seja, não se traduz pela existência de "cenas", existem, como acima dissemos, algumas sugestões destas na sobretudo na associação de antropomorfos entre si —com ou sem toucados, por vezes com armas ou instrumentos, ou mesmo figuras solares— em Bonete del Cura, Risco de los Alteres e Fraga do Puio; ou na conexão espacial de antropomorfos com arboriformes, e/ou com animais (este no Canchal das Cabras Pintadas). Antropomorfos dispostos em friso/alinhamento, também ocorrem (Regato das Bouças 2; Fraga d'Aia; Penas Roias); antropomorfos com disposição espacial que insinuam cenas e "aparente ponto de fuga" no Abrigo da Fonte Santa e em Risco de los Altares.

Se, por um lado, temos na atualidade mais facilidade em identificar estas sugestões de narrativa mitográfica quando existem antropomorfos, mesmo que sob a forma de arboriformes antropomorfizados, intuímos que nada nas restantes composições ou agrupamentos está ali por acaso, sendo que o aparente caos com que se nos apresenta a Arte Esquemática resulta principalmente do considerável desconhecimento dos códigos organizativos destas figuras no Passado.

DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICO-ESPACIAL

O mapa de distribuição dos abrigos e painéis que resistiram aos agentes erosivos mostra sobretudo que se revelam em função da insistência da investigação em cada região. Mesmo assim, com os dados de que dispomos, a uma escala ampla de analise, verifica-se uma correlação muito estreita entre arte rupestre e existência da sua "rocha-suporte": uma repartição mais "homogénea" pelo território português, mais montanhoso; uma distribuição mais "concentrada" nas montanhas e escarpas imediatas aos cursos de água, na Meseta Norte espanhola. Deste modo, no caso espanhol o vazio da bacia sedimentar do Douro, com poucas rochas, ou sem elas, merece destaque.

A uma escala mais baixa, diremos que se verificam concentrações nalgumas montanhas que apresentam desfiladeiros ou escarpas, como é o caso da Serra de Passos/Santa Comba-Garraia— destacada no Centro de Trás-os-Montes—, da Serra de Francia-Las Batuecas— em pleno Sistema Montanhoso Central, na ligação das bacias do Douro e Tejo—, já do quase inédito conjunto de abrigos da Sierra de la Culebra-Zamora/León, na Cordillheira Galaico-leonesa.

Porém, os vales dos rios acusam por vezes uma grande densidade, como o do Sabor, Côa, Cabril, Lera; outras vezes somente ali se encontra um abrigo, como Palla Rubia (Pereña), que domina duas imponentes cascatas. Afloramentos isolados, dominantes na paisagem, como Penas Roias ou Penedo Gordo, também ocorrem, mas a maioria dos sítios como que se escondem frente às águas dos ribeiros e rios.

No caso da gravura não existem, até ao momento, concentrações com a magnitude da pintura, destacando-se, mesmo assim, alguns outeiros com acusada concentração de um elevado número de rochas (Tripe, Botelhinha, Fraga das Ferraduras de Ribalonga por ex.), a par de abrigos isolados, gravados no inte-

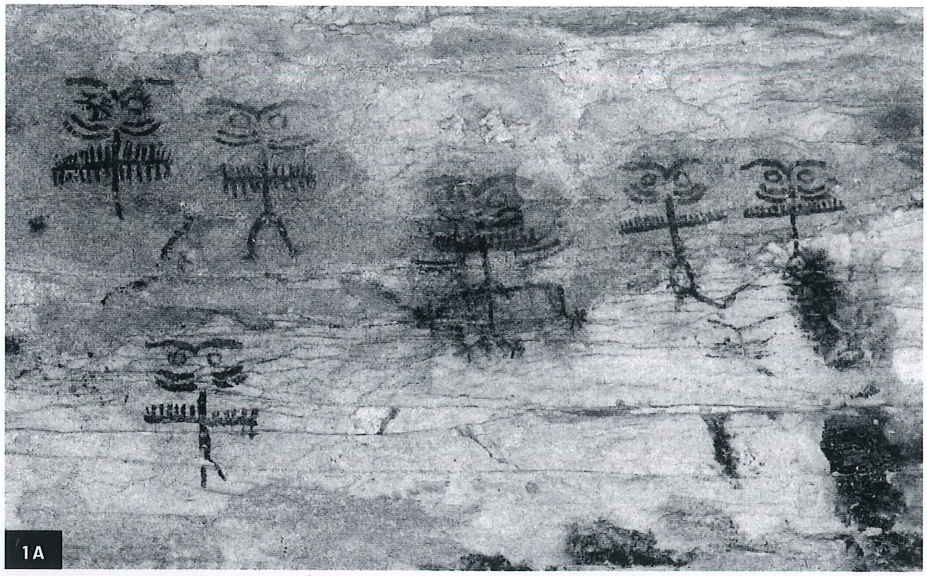
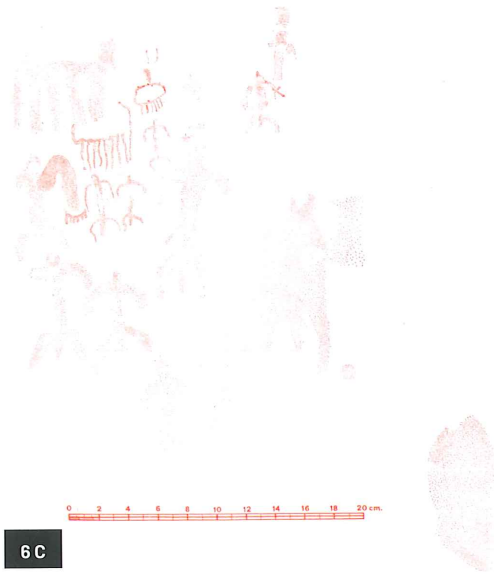


Fig.5. 1 - Pinturas rupestres da Serra de Passos/Sta. Comba-Garraia, detalhes dos abrigos 11 **(A)** e 15 **(B)** (Fotografia de Joana Teixeira); **2** - Detalhe das gravuras rupestres dos Namorados, V.N.Foz Côa (Fotografia de Manuel Almeida; Fundação Côa Parque); **3** - Detalhe das pinturas rupestres da Pala Pinta (https://palapinta.wordpress.com/).

rior (El Pedroso, Solhapa, Parada e Passadeiro), ou no exterior (Fragas da Lapa). Surgem rochas isoladas, por vezes de grande dimensão (Lamelas, Outeiro Machado, Fraga das Ferraduras de Belver). Merecem destaque, igualmente, alguns troços de rios ou ribeiras— no Sabor, no Côa—, com painéis verticais pintados, ou mesmo gravados (Rocha dos Namorados), a par do painel vertical, gravado, do Vale da Casa (vale do Douro).

Em suma, a concentração e a dispersão paisagística da arte rupestre mostra mais equivalências do que diferenças, o que tem vindo a ser explicado de acordo com os diferentes diálogos que as comunidades estabelecem com partes do seu território. Quer dizer, com a categorização deste, admitindo-se que,



nos casos de concentrações de maior vulto, acima enumeradas, se trate de lugares de vida não rotineira, sobretudo de agregação de comunidades que viveriam nas redondezas, ligadas política e ideologicamente por laços fortes de parentesco. Desta feita, a arte rupestre não é uma simbologia fixa, mas um agente poderoso na fixação e transformação das relações sociais não só dentro do grupo, mas com grupos vizinhos, os quais podem viver em territórios relativamente alargados.

Fig. 6. **A**, **B** e **C**: Painel principal do Covacho del Pallón (Las Batuecas, La Alberca, Salamanca). D e E: Pinturas da Palla Rubia (Pereña, Salamanca). **B** e **E**, imagens tratadas com o programa DSTRETCH. (Fotografia e decalques Julián Bécares)

CRONOLOGIA REGIONAL DA ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICA

Começamos pela atualidade, no sentimento de que aos investigadores que nos precederam muito devemos.

Abordar a arte rupestre na perspetiva do povoamento permite uma correlação estreita com as características deste, com a sua cronologia absoluta, com os seus artefactos. A par desta cronologia, temos aquela que, em menor grau, tem fornecido a escavação dos sítios em si, quer tenham ou não datações absolutas. E, naturalmente, os motivos e/ou composições, suas técnicas, estilos e sobreposições no espaço gravado ou pintado. Daqui resulta que num só sitio, ou num só painel, podemos observar diferentes "tempos" de execução e uso.

Não podendo discutir aqui em pormenor a justificação da cronologia de cada sítio ou painel, abordaremos o conjunto em forma de síntese. Assim, em termos metodológicos, admitiríamos para toda a Arte Esquemática desta região um período longo, dividido em 3 subperíodos, tal como se segue.

SP1 – Subperíodo 1, mais antigo, que abrangeria o Mesolítico e o Neolítico Antigo ou Inicial, indo do início do Holoceno a c. de 4500 a.C.

SP2—Subperíodo 2, incorporando o Neolítico Médio-Final e o Calcolítico, transcorrendo de c. de 4500 a 2200 a.C.

SP3—Subperíodo 3, o mais recente, integrando a Idade do Bronze Inicial e Médio, entre c. de 2200 e 1600, já que, por ora, a investigação ainda não consegue discernir quais os grafismos que se poderão situar entre 1600 e 500 a.C., ou seja, em parte da Idade do Bronze Médio e Final.

Naturalmente que estas fronteiras são "artificiais", metodológicas e não absolutas no seu ser histórico, já que mostram continuidades. E mostram variabilidade local. Todavia, os diferentes Subperíodos parecem exibir suficiente unidade formal, conceptual, e até quantitativo (número de sítios), para neles apontarmos as características dominantes.

A principal característica do subperíodo SP1, logo ampliada e reiterada no subperíodo SP2, é que na arte se começam a manifestar de modo evidente cosmogonias que dão prioridade à vida social e cultural, na sua articulação com lugares, sendo que nessa vida social e cultural se destacam as comunidades humanas —traduzidas em antropomorfos e séries de antropomorfos— e uma multitude de motivos geométrico-abstratos que se repetem à exaustão. Trata-se de entidades, algumas de tendência antropomorfizante, criadas ideológica e culturalmente, que são trazidas para o seio das comunidades humanas, e que passam a fazer delas parte integrante. Os animais tendem a ser raros, estando quase ausentes da maioria dos conjuntos rupestres.

Porém, do SP1 para o SP2 quer a estilística da arte rupestre, quer os modos de vida, de organização social, e de cosmovisões das comunidades transformam-se de modo substantivo.

O abrigo da Fraga d'Aia, com os seus dois painéis pintados— um com uma cena de caça ao veado , o outro com um friso/cortejo de antropomorfos e animais—por ter datações absolutas, pode ser considerado, repetimos, o exemplo mais fiável deste subperíodo. É provável que alguns animais do Canchal das Cabras Pintadas, em particular o cervídeo branco, subnaturalista, tombado, e outros capríneos se inscrevam nesta fase mais antiga.

Este subperíodo documentaria assim, repetimos, a diversidade de comunidades ainda Mesolíticas e do Neolítico Inicial desta região —detentoras dum diversificado universo de grafismos, profundamente enraizado nos parâmetros (motivos e formalismos) Azilenses — e que se articulam com outras comunidades peninsulares pois que, já no final do 6º mil. AC, exibem, por ex., cerâmicas com decorações diversas (punto y raia/boquique; cardial e outras impressões e desenhos plásticos), numa imagética que deve bastante às redes de relações de reciprocidade e partilha com o exterior (comunidades vizinhas). A arte deste período assume-se como uma das características destas sociedades regionais em mudança lenta, de caçadores recolectores progressivamente mais ancorados a territórios de menor dimensão que no período precedente, e onde se dá o início aos primeiros cultivos e à criação de gado, mesmo que estas "escolhas económicas" permaneçam como uma estratégia, mais complementar ou mesmo ritual, que uns grupos adoptam e outros não.

No Neolítico Médio-Final e Calcolítico—SP2— parecem aumentar de modo exponencial estes sítios com arte rupestre, o que constitui, a par da arte dos dólmenes e menires (do IV mil. AC) —não focados neste texto—, um dos períodos de maior vitalidade gráfica e que se vai revelar em quase todas as topografias.

Corresponde ao que tradicionalmente se denomina de Arte Esquemática "Típica", ou seja, ao conjunto de motivos dominados pelo esquematismo, geometrismo e mesmo abstracionismo, a par de antropomorfos de diversos tipos (mas muito formalizados) e figuras antropomorfizadas (arboriformes, ídolos-placa, ídolos-face oculada, etc.). Além da pintura, tem elevada expressão na gravura, e as rochas de ar livre ou os abrigos distribuem-se por quase todas as topografias onde existem rochas-suporte, mas não parecem subir além dos 1000-1200 metros, pelo que, na alta montanha, se afastam das cotas mais elevadas.

Nalguns locais pode figurar um ou outro zoomorfo/quadrúpede — sobretudo cervídeos—, o que é surpreendente já que estamos perante comunidades que tem, comprovadamente, pastorícia. Consomem animais domésticos — cabras/ovelhas, bovinos e suínos (porco/javali) —, a par de outros caçados, ou capturados (coelhos, raposas, cervídeos, aves).

Decididamente, este Subperíodo 2, na sua globalidade, manifesta uma paulatina transformação das mitografias (ou narrativas escatológicas e metafísicas) baseadas no mundo animal — onde as comunidades animais terão por certo existência autónoma—, para mitografias centradas em seres ou entidades muito conceptualizadas. Trata-se de entidades não-humanas e não-animais, que convivem de perto com a comunidade, ou que, ontologicamente, fazem mesmo parte dela, sendo eficazmente adequadas a novas formas de sociabilização, a novas formas de gestão sociopolítica. A nosso ver, traduzem a característica fundamental do "ser-se neolítico".

Por certo, nalguns locais registam-se painéis com um razoável número de animais—como é o caso do Canchal das Cabras Pintadas—, ou mesmo, mas raramente, sugestões de cenas de caça—onde convivem humanos e animais (Fig.3). Não havendo aqui espaço para discorrer sobre esta matéria, diríamos que estes constituem a excepção, não tendo necessariamente de ser mais antigos, pois os grafismos, como artefactos culturais que são, podem sempre perdurar ou serem usados recursivamente em situações concretas, em que as necessidades particulares de gestão da sociopolítica assim o exigisse.

É provável que os motivos esquemáticos, particularmente os menos complexos, detenham mais versatilidade na criação de novos significados mas, uma vez que cada painel ou composição nos parece única, intuímos, sem lá poder chegar, que por detrás do recurso a "desenhos", ou vocabulário de formas muito parecidas umas com as outras , uma intensa vida cultural ali terá ocorrido. É esta que a investigação pretende desvendar.

Ainda no que respeita à periodização, diremos que não é ainda absolutamente seguro que a Arte Esquemática se tenha prolongado pelo segundo milénio adiante, sendo provável que tal tenha acontecido, e daí o Subperíodo 3. Todavia, a gravação de armas, como é caso do Painel Vertical de Vale de Figueira—alabarda e punhal/adaga—, ou a "cena" principal (pintada) do Abrigo del Portallón —possível espada pendente/atravessada no corpo dum antropomorfo— parece traduzir conceções que, nos meados do 2º milénio, se vão afastando paulatinamente do mundo ideológico das comunidades de pastores-agricultores-artesãos do Neolítico e Calcolítico. Porém, nalgumas áreas, alguns formalismos e motivos da Arte Esquemática—figuras subrectangulares/reticulados, antropomorfos esquemáticos, círculos e figuras radiadas—continuam em vigor durante a Idade do Bronze. Mas não sem que, formalmente, vão adquirindo simultaneamente outros estilos. Podomorfos (no Tripe, Fraga das Passadas e noutros sítios de Valpaços) sobrepõem-se a figuras do SP2, e por vezes ocupam rochas inteiras.

Do ponto de vista quantitativo a representação deste Subperiodo 3 não é comparável aos mais antigos, sendo provável que tal facto se deva, em parte, à incapacidade de a Arqueologia os destrinçar, a qual reside igualmente na ausência de estudos abrangentes de povoamento no território considerado neste texto.

DUAS NOTAS FINAIS

Agradecemos à Organização da Exposição *Arte sem límites: Côa & Siega Verde* por terem tido a perspicácia de entender que a Arte Esquemática desta região não podia ser esquecida por se articular historicamente, no contexto do povoamento regional, tanto com a arte do Paleolítico Superior/Azilense, como com aquela da Idade do Bronze/Idade do Ferro.

E ainda que, despeito da semelhança entre os conjuntos de Arte Esquemática da região fronteiriça, não existem ainda projetos colaborativos, quer na investigação, quer na divulgação, que vençam a fronteira política entre Portugal e Espanha. Fazemos votos para que este texto e esta Exposição se constituam como motores de arranque, particularmente na colaboração entre as Universidades do Porto e a de Salamanca, sem deixar de lado a cooperação entre outras instituições de ambos os países.

BIBLIOGRAFIA

Acosta, P (1968): La Pintura Rupestre Esquemática en España. Salamanca.

Breuil, H. (1933). Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, Tomo I. Lagny.

Bécares Pérez, J. (1983): Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática, Zephyrus, XXXVI: 137-148.

Cardoso, L. (1747). Diccionario Geografico. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747-1751. - 2 t. em 2 vol. ; 2º

Figueiredo, S. S. (2013): A Arte Esquemática do Nordeste Transmontano: Contextos e Linguagens. Braga: Universidade do Minho. Tese de Doutoramento.

Gómez-Barrera, J. A. (2005). La pintura rupestre esquemática como acción social de los grupos agroganaderos en la meseta castellano-leonesa. Cuadernos de Arte Rupestre, nº 2: 11-58.

Sanches, M.J.; Morais, P. R. e Teixeira, J, C. C. (2016). Escarpas rochosas e pinturas na Serra de Passos/ Sta Comba (Nordeste de Portugal) (Rock Escarpments and its schematic paintings in Passos/Sta Comba Mountain (Northeast of Portugal). In SANCHES, M.J. e CRUZ, D., Atas da IIª Mesa Redonda Artes Rupestres da Pré-história à Proto-história. Estudos Pré-históricos, 18, CEPBA: 71-117

Santos Júnior, J. R. dos (1933): As pinturas pré-históricas do Cachão da Rapa, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, 6 (3): 185 – 222.

https://palapinta.wordpress.com/ (consultado em Maio 2022)