



ASSOCIAÇÃO DE CARÁCTER CIENTÍFICO E CULTURAL

PROJECTO PATRIMÓNIO

Nº2 Julho 1995

Director: José Antunes da Silva

EDITORIAL

"A água tudo lava", diz o povo. Talvez... Será nessa esperança que alguém decidiu juntar tantos milhões de litros sobre uma fractura tectónica, submergindo um património cultural reclamado como mundial e destruindo instalações vitivinícolas ímpares que vão deixar no desemprego centenas de trabalhadores?

A ocultação destas afrontas exigiria muito mais água que a da barragem do Côa, mas não nos dispensa, a todos nós, de intervenções decididas para cuja fundamentação este número do Boletim Projecto Património se propõe contribuir.

Antunes da Silva

ÍNDICE

Foz Côa: um santuário natural - José Mattoso	página 3
As dimensões da terra - Duarte Belo	página 5
Algumas notas sobre a pintura e a gravura rupestres prehistóricas, a propósito do complexo do Côa - Alvaro Almeida	página 9
Parque arqueológico do Côa: ideias e propostas para um projecto - Virgílio Hipólito Correia, Alexandra Cerveira Lima e António Manuel S. P. Silva	página 15
Mapa de implantação do complexo de arte rupestre do vale do Côa	página 17
As leis do património e a arte rupestre do Côa - Luís Raposo	página 19
Política e ciência na questão do Côa - João Zilhão	página 25
Foz Côa: para que servem os estudos de impacte ambiental? - Rui Cortes	página 29
Uma estrela secundária - Manuel Carvalho	página 31
O poder aprendeu a lição - Valentina Marcelino	página 35
Mira Amaral ministro da cultura? Brr!! - Hermínio Monteiro	página 37
As gravuras não sabem nadar - José Manuel da Costa Ribeiro	página 39
Eu bebo porto do paleolítico - José A. Salvador	página 43
As fotografias são de Duarte Belo	

ALGUMAS NOTAS SOBRE A PINTURA E A GRAVURA RUPESTRES PREHISTÓRICAS, A PROPÓSITO DO COMPLEXO DO CÔA

A arte rupestre do vale do Côa não foi estudada ainda, e as interpretações acerca do seu significado e idade têm-se baseado, por enquanto, na comparação com outros casos conhecidos e estudados, e que revelam uma aparente homologia estilística e técnica. Assim, reveste-se de interesse olhar, ainda que em rápido relance, alguns dos principais aspectos que reveste a arte rupestre pré-histórica em geral, nomeadamente a pintura e a gravura, tipologias presentes no Côa.

A actividade artística deve ter-se incluído entre os comportamentos das comunidades humanas desde fases remotas da sua evolução. Embora só no Paleolítico Superior esses comportamentos sejam inquestionáveis, existem objectos do Paleolítico Médio e mesmo do final do Paleolítico Inferior, cuja configuração simétrica e regular sugere preocupações estéticas que ultrapassariam a mera procura da aptidão ergonómica. Poderemos estar em presença, nesses casos, de objectos em que foi acrescentada à funcionalidade técnica uma intencionalidade estética, facto que as colocaria no limiar daquilo a que chamamos arte.

Mas é às comunidades do Homem Moderno, o *Homo Sapiens Sapiens*, que se devem os testemunhos inequívocos de uma actividade *artística* em tudo correspondente ao nosso conceito actual de arte. Mas mesmo nessas comunidades protagonistas do Paleolítico Superior essa actividade terá revestido formas não duradouras, como pinturas corporais, máscaras, decorações em objectos perecíveis, etc., cujo surgimento pode ter precedido o da arte de que testemunhos chegaram até aos nossos dias.

Essas mais antigas formas duráveis de arte conhecidas são, principalmente: a escultura de pequenas dimensões; a gravura executada em pedras, ossos e chifres; a pintura, a escultura e a gravura parietais.

1. Motivações.

Caça e procriação.

À medida que se conhecem os elementos estruturantes da economia e do habitat dessas comunidades, torna-se mais surpreendente que houvesse lugar, entre esses ele-

mentos, para uma actividade sem um papel determinante na sobrevivência. Efectivamente as múltiplas tarefas eminentemente técnicas como a caça, a colecta, a sustentação das fogueiras, a preparação das peles e dos abrigos, a produção dos artefactos, a vigilância activa, o cuidado com as crianças, a defesa, a exploração de novos territórios, etc., mobilizariam decerto continuamente todos os membros dessas comunidades humanas, geralmente pouco numerosas. Como se explica então que houvesse tempo e disposição para que alguns membros se dedicassem a uma actividade que se desvia desse quadro técnico e pragmático de desempenhos sociais, e cujo nível de perfeição faz supor uma verdadeira especialização?

Maurizio Bonicatti lança um pouco de luz sobre este enigma ao descrever, no primeiro volume de *Chefs-d'œuvre de l'art*, uma singular experiência vivida entre os pigmeus por um especialista em arte primitiva. Ele surpreendeu, durante a noite, os caçadores da tribo realizando um estranho ritual: haviam desenhado na areia do terreiro da aldeia uma gazela, e lançavam com perícia flechas sobre o desenho. Questionados sobre o significado daquele comportamento, eles explicaram que não poderiam ter êxito na caçada do dia seguinte, sem que esse êxito fosse propiciado naquela encenação. Para aquela comunidade primitiva — cujos sinais técnicos revelam grande homologia com os das comunidades pré-históricas — a efígie da gazela identificava-se com a própria gazela, encaminhando-a para o seu destino evocado.

Muitas das figurações de animais que cobrem as paredes e abóbadas de algumas grutas da região cantábrica, dos Pireneus e da Dordonha — área de ocorrência mais si-

gnificativa da famosa "arte das cavernas" — revelam sinais de impacto de projecteis, ou incluem a representação de flechas e do sangue dos animais atingidos. Esses sinais indiciam a prática de rituais correspondentes ao referido por Bonicatti. Por outro lado, as espécies animais representadas nessa arte rupestre incluem-se geralmente na dieta alimentar das comunidades que as produziram e portanto as mais procuradas na caça. Estas evidências concorrem para uma ideia interpretativa: a produção artística não constituiu uma actividade de lazer, mas antes contou-se entre as actividades intimamente ligadas à sobrevivência. Embora não sendo uma actividade estritamente técnica, a produção artística impôs-se como imprescindível, incluída no conjunto daquelas de que essas comunidades acreditavam depender.

Outro aspecto que vem em apoio da tese "da funcionalidade" desta arte, decorre de um fenómeno não raro: as figuras estão executadas sobre o suporte — na tipologia de que estamos a falar, esse suporte é a parede rochosa — sem a preocupação de evitar outras figuras já executadas na mesma superfície, sendo mesmo frequente que sucessivos desenhos tenham sido executados em sobreposição. Dir-se-ia que o problema da legibilidade do desenho e da organização estética do conjunto era secundário ou mesmo inexistente. A representação do animal não se destinaria, assim, a ser "admirada" no sentido estético do termo, mas antes a funcionar magicamente. Por outro lado, cada efígie talvez tivesse a sua eficácia circunscrita a um acto ritual singular, após o qual podia ser desprezada e sobreposta por outras. A ideia de "animais acariciando-se" ou "em cópula" quando parcialmente sobrepostos parece-me totalmente descabida até porque, na maioria dos casos, os vários animais surgem em escalas desconexas ou referidos a malhas orientadoras distintas, além de que o poder de observação revelado no naturalismo das representações seria discordante com o facto de não haver ocultação das partes subpostas.

Outra temática artística contemporânea da arte animalista, a da mulher esteatopígia,

vem reforçar esta ideia interpretativa, ao juntar o tema da "gravidez/procriação" ao da "caça/alimentação", completando-se assim um universo de preocupações existenciais, que facilmente podemos imaginar como verdadeiramente obsessivo no dia-a-dia dessas comunidades: o da sobrevivência — do indivíduo (alimentação) e da espécie (procriação). A propiciação do sucesso na caça e da fecundidade poderia recorrer assim a uma outra classe de gestos e comportamentos, já não meramente técnicos, mas com igual carácter de imprescindibilidade: a arte/magia.

Uma visão do Mundo.

Mas este quadro de motivações para a arte rupestre no Paleolítico não responde a todas as questões colocadas à sua interpretação. Por exemplo: há excepções na correspondência entre as espécies dos animais representados e as espécies incluídas na dieta alimentar, o que sugere, pelo menos para os casos em que isso se verifica, a existência de "espécies tabu" na alimentação, e de espécies consumidas mas desinteressantes sob o ponto de vista mágico. Este facto convida a pensar em algo mais complexo que uma simples magia de propiciação da caça. Sigfried Giedion, comungando embora da tese da função propiciatória desta arte, chega a sugerir uma apropriação totémica de certas espécies, por parte das comunidades humanas do Paleolítico Superior.

Leroi-Gourhan, entretanto, analisou longamente várias grutas decoradas e observou que a distribuição das figurações no espaço ocupado obedece a uma "topografia iconográfica", onde as diferentes espécies representadas ocupam lugares hierárquicos, localizando-se por um itinerário de trânsito ou segundo uma escala de níveis de acessibilidade. Talvez a gruta fosse encarada já sob um entendimento "arquitectónico", onde os diferentes compartimentos desse espaço "universo" fossem investidos de diferentes aptidões rituais e culturais. Observou ainda que nessa distribuição havia associações constantes de animais e símbolos, que sugeriam uma organização por pares em relação/oposição. Na sequência desses estudos Leroi-Gourhan avança a hipótese de que a



Figura de cabrito montês gravada num painel de xisto no sítio da Penascosa. Foi riscada primeiro a linha ondulante de um dorso; depois a cabeça com as orelhas e os chifres. A cabeça terá parecido pequena em relação ao dorso e o artista corrigiu a primeira linha, tornada agora mais curta. Pareceu bem desta vez, e foi então completada a silhueta; a cauda, as patas, o ventre. Talvez esteja nesta gravura, não só a efigie de um cabrito montês mas o próprio percurso operativo do seu executante.

arte rupestre no Paleolítico reflete um imaginário mitológico onde preponderariam as oposições/complementaridades mais evidentes na natureza observada pelos caçadores-recolectores do Paleolítico Superior — dia-noite, vida-morte, masculino-feminino — e que encontrariam em alguns animais e signos, mediadores “litúrgicos” de uma cosmologia sagrada.

Uma arte em sítio.

No caso da arte rupestre — pintura, escultura e gravura praticadas em grutas ou em fragas em campo aberto — há outro aspecto relevante que se prende com uma forte sugestão de “ligação ao lugar”. A arte rupestre do período paleolítico ocorre quase sempre em conjuntos extensos, mais conhecidos em grutas, mas também em terreno aberto. A escolha de um mesmo lugar para a prática sucessiva dos mesmos rituais — por vezes por períodos que se estendem por séculos ou milénios — sugere uma sacralização desse espaço, carregando-se reciprocamente de aptidão litúrgica a arte/magia praticada e o lugar escolhido para seu palco. O sentido desse lugar tornado sagrado depende assim da presença nele dessa arte rupestre, bem como o sentido dessa arte rupestre depende de ela estar situada nesse lugar.

2. Técnicas.

Durante o período paleolítico foram praticadas a escultura, a gravura e a pintura rupestres. A gravura e a pintura, técnicas abordadas neste escrito, podem ocorrer isoladas ou associadas. No essencial o que distingue estas duas técnicas é que na gravura a superfície rochosa usada como suporte foi ferida, enquanto que na pintura procedeu-se à aposição de pigmento sobre a superfície suporte. Quando associadas, a gravura contorna as figuras, delimitando as silhuetas e, posteriormente, as incisões e os espaços delimitados são pintados.

Na gravura os traços do desenho podem ser obtidos por incisão picada ou riscada. Os instrumentos e os gestos operativos seriam basicamente os mesmos usados na produção de artefactos líticos.

A incisão picada seria obtida por percussão. Com a percussão directa, em que a pedra percutora bate directamente na superfície a gravar, a sequência de incisões, correspondentes cada uma a um ponto de percussão, resulta incerta, desviando-se mais ou menos da linha do desenho. Com a percussão indirecta, em que o percutor bate num punção, transmitindo através dele a pancada à superfície a gravar, os pontos de percussão são previamente escolhidos e apontados pelo punção, disso resultando sequências de incisões em linha mais rigorosa, por vezes tão precisa que ilude a multiplicidade dos pontos. A profundidade ou superficialidade das incisões dependerão da violência das pancadas ou da sua repetição nos mesmos pontos. A percussão indirecta pode ainda produzir uma incisão contínua, se for dada ao punção uma inclinação sobre a superfície, e as pancadas do percutor incidirem nele de modo a fazerem-no deslizar sobre a superfície como um cinzel.

A incisão riscada seria obtida por abrasão. Neste caso, a ponta riscadora passaria repetidas vezes no mesmo sítio da superfície rochosa, produzindo um sulco por fricção que podia ser mais ou menos aprofundado.

A técnica da pintura parietal paleolítica varia essencialmente quanto ao processo de aplicação do pigmento no suporte. Quanto ao pigmento, era obtido mais frequentemente a partir de ocreos terrosos e matérias orgânicas carbonizadas, moidos e aglutinados com óleo animal até formarem uma pasta mais ou menos fluida. Mas muitas vezes seria obtido de materiais menos estáveis e simplesmente empastado com água, o que teria dado lugar a pinturas que não resistiram ao tempo e de que não nos chegaram vestígios.

Na aposição do pigmento na parede rochosa eram por vezes utilizados simplesmente as mãos e os dedos. Mas em muitos casos a análise cuidada dos traços ou das manchas revelam que foram usadas folhas ou lâminas de osso como espátulas, ou então pincéis de pelo, de penas, de caules fibrosos amolecidos. Em algumas pinturas, a tinta, muito fluida, foi pulverizada por sopro



Figura de cavalo (?) gravada no xisto por abrasão, em Vale de Figueira. A cabeça, o pescoço, as patas e o ventre são aqui significados por uma linha executada por abrasão na superfície do xisto. Numa fenda da rocha foi encastrada uma ferradura... Encontro de duas práticas de magia distanciadas duzentos séculos.

sobre a superfície, no que se terá utilizado um tubo aerógrafo, ou então foi aspergida com uma pluma ou um ramo.

A pintura, especialmente quando digitada ou aplicada com pincel fino ou espátula estreita, resulta muitas vezes num simples desenho, onde o risco predomina sobre a mancha, e este é o tipo mais frequente. A mancha resulta geralmente do preenchimento de uma área previamente delimitada por um contorno linear; mais raramente ela surge autónoma.

Há casos em que numa mesma obra surgem associadas as técnicas da gravura e da pintura: ou por aplicação de tinta nas incisões previamente executadas, ou pelo reforço dos contornos da pintura com incisões.

3. Evolução e estilos.

A evolução da arte rupestre ao longo do Paleolítico Superior não pode ser analisada separada da do Mesolítico e mesmo, em certos aspectos, da do Neolítico. Efectivamente é no decorrer destes períodos que podemos observar um ciclo em que se sucedem, sem descontinuidade, tendências estilísticas especialmente decorrentes de diferentes atitudes estéticas dos artistas perante a realidade. René Huyghe considera que essas atitudes se colocam entre o realismo — atitude em que o artista dá à matéria “plástica” a aparência das coisas que vê — e a abstracção — atitude em que o artista procura impôr à matéria as suas próprias estruturas mentais. Mas a evolução deste ciclo da arte não percorre linearmente o caminho entre esses extremos. Podemos antes observar uma evolução em espiral, com início e termo na abstracção, embora em diferentes níveis, e curso intermédio em diferentes formas de realismo.

Numa primeira fase, pre e protofigurativa, podemos observar verdadeiros ensaios de representação da realidade: linhas e manchas que mais parecem resultar da simples exploração das técnicas e dos materiais, deixando aqui e ali a leve sugestão de focinhos, de armações, de patas, mas sem que a realidade seja totalmente entendida na sua aparência morfológica. Nas manifestações mais espectaculares desta fase, as mãos

deslisaram sobre a argila húmida da parede, deixando os rastros paralelos dos dedos, ou então foram as próprias mãos abertas que imprimiram a matéria plástica.

Numa fase seguinte, podemos já reconhecer claramente os modelos, mas estes estão representados de modo empírico, idealizado, como se aos artistas não interessasse tanto reproduzir a aparência visível dos modelos, mas antes a ideia que tinham acerca deles. Os animais representados são geralmente contornados por linhas que acompanham a ondulação do dorso e do ventre, e sugerem as patas por vezes deixando-as incompletas. A cabeça é representada com minúcia, embora frequentemente numa escala um pouco menor. A silhueta é, em alguns casos, preenchida com cambiantes de claro-escuro através de “esfumados” ou com um fino “grisé” de linhas paralelas.

Esta arte rupestre, ainda no período paleolítico, evoluiu seguidamente no sentido de um realismo que poderíamos chamar “fotográfico”, em que as representações dos animais, de contornos rigorosos e contínuos, revelam com grande minúcia detalhes anatómicos e da pelagem permitindo a clara identificação das espécies, e em que as atitudes e as posições demonstram uma grande preocupação com o movimento. Jacquetta Hawkes considera este realismo, não como exibição de um virtuosismo “técnico” dos artistas, mas antes como elemento essencial na eficácia “litúrgica” das representações, já que a “magia simpática” exigia a semelhança da efígie com o modelo real. É também nesta fase que surgem representações de grupos coerentes, onde vários elementos intervêm numa mesma cena.

Na sua última fase, já na transição do Paleolítico para o Mesolítico, a arte figurativa volta a afastar-se da fidelidade para com os modelos representados, reaproximando-se da atitude abstractizante, mas agora através de um esquematismo simbólico onde se pressentem condicionantes hieráticas. Já no Mesolítico, as figurações tornam-se verdadeiros signos geométricos, sugerindo uma escrita ideográfica.

Álvaro Almeida



Figuras de animais, entre os quais um cabrito montês, gravados em xisto, no sítio da Penascosa.



PROJECTO PATRIMÓNIO

é propriedade da associação "Projecto Património",
com sede na Rua Ruy Gameiro, 232 - 4º E - 2745 QUELUZ.

Depósito Legal nº 90830/ 95

Registo nº 119101

Distribuição gratuita aos associados.