



António Martinho

CÔA E SERIDÓ

DOIS RIOS NA PRÉ-HISTÓRIA



Gabriela Martin
Anne-Marie Pessis

CÔA E SERIDÓ

DOIS RIOS NA PRÉ-HISTÓRIA



FUNDAÇÃO SERIDÓ



Catálogo na fonte:
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

M381c Martín, Gabriela.
Côa e Seridó : dois rios na pré-história / Gabriela Martín,
Antonio Martinho, Anne-Marie Pessis. – Recife : Ed. UFPE, 2017.
113 p.: il., color.

Inclui referências
ISBN 978-85-415-0881-0 (broch.)

1. Arqueologia. 2. Arte pré-histórica – Brasil, Nordeste. 3. Arte
pré-histórica – Portugal. 4. Pinturas rupestres – Seridó, Região do
(RN). 5. Pinturas rupestres – Parque Nacional da Serra da
Cativara (PI) 6. Pinturas rupestres – Portugal. I. Martinho,
Antonio. II. Pessis, Anne-Marie. III. Título.

930.1 CDD (23.ed.) UFPE (BC2017-035)

APRESENTAÇÃO

O Movimento Recife Porto na Arte, criado em 1992, caracteriza-se como um espaço de articulação descentralizado e conta hoje, no âmbito Brasil Portugal com a participação de 50 artistas (portugueses e brasileiros), Universidade do Porto, Universidade Federal de Pernambuco, Instituto de Pernambuco Porto, Câmara Municipal do Porto, Fundação Júlio Resende, Fundação Seridó, Fundação Museu do Homem Americano, Associação Brasileira de Arte Rupestre, Centro Nacional de Arte Rupestre, Parque Arqueológico Vale do Côa, Vale do Ave Empreendimentos, que por sua vez, constituem uma ampla rede de mobilização cultural, reunindo um potencial com atuação no âmbito dos dois Países.

Desde sua criação, O Movimento Recife Porto na Arte tem como objetivo, a mobilização das entidades para formulação de iniciativas culturais.

Várias ações e iniciativas têm sido desenvolvidas, permitindo a articulação de parcerias nos diferentes segmentos da comunidade luso-brasileira, a troca de experiências e a complementaridade das ações, ampliando os resultados alcançados a caminho da segunda década que iremos celebrar.

O Sítio de Foz Côa, em Portugal, está localizado na região de Trás os Montes, não longe da fronteira com Espanha, em um vale encaixado, profundo. Nas margens do rio Côa existem blocos sobre os quais foram realizadas gravuras narrativas típicas do Paleolítico europeu.

Estes Sítios destinados a serem cobertos pelas águas de uma represa em construção, descobertos durante as prospecções preliminares, foram preservados graças a uma intervenção dos arqueólogos e da população local que agiram de forma dissuasiva, evitando que as obras fossem realizadas. As gravuras deste Sítio apresentam características típicas das pinturas rupestres da região franco-cantábrica.

O Sítio Parque Nacional Serra da Capivara e a área arqueológica do Seridó abrigam centenas de sítios com pinturas rupestres notáveis por seu caráter narrativo, realizados no decorrer de milênios. São fonte inesgotável de dados para a reconstituição da vida das populações que habitaram o nordeste do Brasil há 500 séculos.

Existem múltiplas evidências de que a origem de uma cultura milenar, conhecida como Tradição Nordeste, ocorreu no Parque Nacional Serra da Capivara e, à partir de 10.000 anos atrás, um movimento migratório a difundiu pela região do Nordeste. Na área arqueológica do Seridó, concentram-se Sítios de pintura rupestre que experimentaram uma evolução estilística, conseqüência de uma transformação cultural visando a adequação às novas condições ambientais.

A história desta saga da pré-história indígena do Brasil será tratada no texto constituindo uma síntese de 20 anos de pesquisa científica na região do Nordeste.

O livro é dedicado à arte rupestre pré-histórica de Brasil e de Portugal, centrado na apresentação de dois rios e duas culturas num futuro comum.

Mesmo se tratando de dois mundos tão distantes, como são o da arte paleolítica de Foz Côa e arte de caçadores tropicais da região do Seridó, têm um eixo comum, representado pela grande capacidade do homem pré-histórico de se adaptar a ecossistemas diversos, às vezes extremamente ingratos para a vida humana e, paralelamente, criar uma arte única e ímpar, como são os grafismos rupestres existentes em ambos países.

Seguindo-se o roteiro da ocupação humana pré-histórica nos vales dos dois rios: Côa, em Portugal, e Seridó, no Brasil, apresentam-se as raízes de dois povos que, milênios depois, o destino uniria numa mesma cultura.

A sobriedade das representações rupestres paleolíticas de Foz Côa, contrastam com a riqueza das informações antropológicas e as manifestações da vida cotidiana das pinturas do Seridó.

Este livro é uma idéia original que liga Portugal ao Brasil de uma maneira nova e que tem um alcance que ultrapassa o seu conteúdo.

Os autores descrevem e analisam as gravuras de Foz Côa e as gravuras e pinturas rupestres do Nordeste do Brasil, do vale do Rio Seridó e do Parque Nacional Serra da Capivara, e ao folhear as páginas vários pensamentos cruzam nossa mente.

Duas regiões muito distantes, sem contacto possível nessa época longinqua do Paleolítico. Dois tipos de clima, biomas diferentes, em Portugal sob os ventos gelados do último glacial, aqui no Nordeste sob o sol clemente dos trópicos. Diferentes temas foram tratados, na Europa aparecem animais e os signos, no Brasil abundam animais, signos e seres humanos ocupados nas mais diferentes tarefas, desde àquelas ligadas à sobrevivência material, como as atividades representativas da vida espiritual, como danças, ritos, diferentes representações míticas. A mesma beleza dos traços, a mesma qualidade gráfica, mas temas muito distantes, o que deve ser o resultado da interação entre essas sociedades pré-históricas com dois mundos tão diferentes.

Mas, como pano de fundo dessa diversidade temática, temos um bloco cerrado de semelhanças. Como em Foz Côa, as gravuras do Nordeste são sempre ligadas à presença da água, geralmente foram realizadas nas vizinhanças de corredeiras, quedas de água, ou poços profundos nos leitos dos rios. Hoje, em Foz Côa, o rio corre no fundo de um canyon estreito e profundo, na Serra da Capivara os rios secaram faz cerca de 8.000 anos, no Seridó o rio é um fio de água.

As populações autoras dessa arte tinham um mesmo estilo de vida, caçadores-coletores, pescadores. Praticamente em todo o mundo, no mesmo momento o Homem iniciou a prática rupestre, e, na aparente diversidade de suas manifestações, encontramos sempre o mesmo fundo espiritual, a forte ligação entre essas representações e o universo mítico e estético dos homens do paleolítico e externa suas ligações com os ecossistemas no qual viviam.

Este livro mostra que a globalização não é um fenômeno novo. O Homem moderno vem de uma só raiz pré-histórica e sua evolução seguiu um mesmo caminho em todo o mundo. O fenômeno que hoje vivemos e que nos parece uma formidável conquista da tecnologia era um fenômeno que se produzia e sua causa era simplesmente o desenrolar da evolução que, etapa após etapa, conduziu-nos até nossa situação atual.

Digamos que a diferença essencial entre a globalização de hoje e a que existia na pré-história é que esta última, resultando do desenvolvimento natural de cada sociedade, não “atropelava” aquelas que, em razão de decisões e necessidades próprias, viviam diferentemente. Havia patamares de desenvolvimento que podiam ter vida própria, que eram independentes. Talvez tenha sido o desenvolvimento das comunicações, dos meios de transporte que, colocando todos sob uma mesma imperiosa necessidade de acumular cada vez mais riquezas e poder, fez com que esses patamares não mais fossem respeitados e que, povos caçadores, fossem bruscamente solicitados a ter um comportamento das sociedades industriais capitalistas.

Nesse momento a globalização passou a ter um peso e a influenciar de maneira negativa o desenvolvimento das sociedades humanas.

Mas o livro de Gabriela Martín, Anne-Marie Pessis e António Martinho, demonstra que o Homem é uno e a globalização é um fenômeno que se iniciou no Paleolítico e que resulta justamente dessa unicidade de origem. Sua leitura é uma ilha de prazer em um mundo onde a qualidade da vida torna-se um bem cada vez mais raro.

Niède Guidon

Presidente da Fundação Museu do Homem Americano

VALE DO CÔA

António Martinho





1. INTRODUÇÃO

Durante mais de um século, a arte pleistocénica europeia foi comumente associada à ambiência das cavidades cársticas, rodeada persistentemente de um mundo de segredos próprios da escuridão permanente dos ambientes subterrâneos. Teria sido elaborada por grupos de artistas, autênticos iniciados na arte do desenho e da proporção padronizada das formas e sobre os quais se teceram várias teses explicativas, bebidas quase sempre em modelos carreados pelos paralelos etnográficos que a antropologia cultural desde meados do século XIX se encarregava de disseminar pelo Ocidente.

Esta “arte do mundo das trevas”, como lhe chamou Annete Laming-Emperaire, desde as primeiras descobertas, que se revelou bastante impressionante, desde logo pela alta qualidade estética das suas produções gráficas, como era o caso do famoso tecto pintado de Altamira, que por isso mesmo e durante mais de 20 anos não foi reconhecido como de factura claramente paleolítica.

Esta “arte das cavernas” europeias, durante muito tempo quase exclusivamente centrada na região franco-cantábrica, onde as descobertas se iam sucedendo, era assim encarada como a mais forte e quase exclusiva expressão gráfica do homem do Paleolítico superior. A arte móvel ou arte dos objectos, mais abundante nos tempos Magdalenenses e encontrada quase sempre nas jazidas do enchimento das grutas, era encarada como que um complemento à Grande Arte das cavernas decoradas.

Durante os anos 70 e 80 do século passado, ainda que timidamente, surgem as primeiras notícias de achados esparsos e singulares de gravuras de ar livre com uma tipologia e uma técnica marcadamente paleolíticas: Domingo Garcia, em Espanha, fraga de Mazouco em Portugal e logo depois Fornols-Haut nos Pirinéus franceses e Siega Verde um importante sítio peninsular na linha de fronteira luso-espanhola perto da bacia do Côa, com algumas centenas de motivos pleistocénicos. Descobertas que apesar de tudo não levaram ao abandono do conceito de arte das grutas como a manifestação artística mais típica e quase exclusiva dos tempos paleolíticos.

Até que a partir de 1994, com a revelação das primeiras gravuras paleolíticas na Canada do Inferno, na margem esquerda do Côa, muito perto do local onde então se começava a construir uma grande barragem, se iniciou o processo de uma autêntica mutação na forma de encarar a arte do homem fóssil. E da mesma maneira que, mais de um século antes com a revelação de Altamira, também a descoberta da Arte do Côa nasceu envolta em polémica, cujos ecos ainda hoje persistem. Ligada a uma grande obra de engenharia civil, a sua salvação só foi possível graças a uma sábia e corajosa decisão do governo português então liderado por António Guterres. Decisão que permitiu que até ao momento se tenha prosseguido com o estudo da região



do Vale do Côa, onde as descobertas se sucedem e se vão entendendo melhor os particularismos dos artistas paleolíticos e das suas notáveis criações gráficas, quantas delas autênticas artes da ilusão, disseminadas pelos recantos mais agrestes do vale encaixado do Côa, diluídas nos recessos das rochas e tributárias da geomorfologia envolvente, procurando a espaços a tridimensionalidade nas convexidades dos painéis xisto-grauváquicos, ainda e sempre rodeadas dos mesmos mistérios que todos reconhecemos na clássica “arte das cavernas”.

As jazidas com arte paleolítica de ar livre dispersas pelo Vale do Côa classificadas como Património da Humanidade desde Dezembro de 1998, para além da sua grande qualidade artística, contribuíram assim decisivamente para a criação de um novo paradigma na arqueologia europeia e nos padrões de análise da arte do homem fóssil. Longe das regiões que no Paleolítico superior europeu mais sofriam com os rigores glaciares, o Vale do Côa é hoje reconhecido como um dos primeiros e mais notáveis centros artísticos no território do Velho Mundo. E a sempre continuada descoberta de novos motivos que as prospecções vão revelando nesta acidentada região, só contribui ainda mais para acentuar esta ideia.

2. DESCRIÇÃO FÍSICA

O concelho de Vila Nova de Foz Côa, onde se confina a grande maioria dos sítios com arte paleolítica do Vale do Côa, é limitado a norte pelo fundo encaixe do rio Douro. É atravessado pelo Côa, que corre no sentido Sul – Norte, sendo o primeiro afluente importante do Douro em território português. É uma região com um relevo bastante acidentado e uma rede hidrográfica muito encaixada, toda ela integrada na bacia do Douro.

O rio Côa, que corre em vale de fractura, tem um percurso de c. de 115 quilómetros. Nasce na serra da Malcata, a c. de 1200 m. de altitude e tem todo o seu curso em território português. Condicionado pela tectónica regional, nomeadamente pela rede de fracturação das várias falhas geológicas (sendo a mais importante a falha activa da Vilariça, fonte predominante da grande sismicidade regional e que se alonga até ao “graben” de Longroiva) com a orientação NNE-SSE (SILVA e RIBEIRO, 1991: 43), desagua na margem esquerda do Douro, à cota 108. Durante os primeiros 100 quilómetros atravessa afloramentos graníticos associados a uma fase de deformação hercínica. Só nos últimos 15 quilómetros rasga os metagrauvaques e xistos os quais, após o rompimento pelas águas, afloram em grandes paredões verticais e lisos que percorrem as margens e as vertentes alcantiladas.







20

Estas superfícies lisas e apaineladas, algumas de grandes dimensões, estão cobertas por películas sílico-metálicas e foram as escolhidas pelos artistas pré-históricos como os suportes para as suas gravações. Pertencem ao sub-grupo Dúrico-Beirão (complexo xisto-grauváquico Cambriano) que, com as formações Hercínicas (granitos do fim do Cambriano, inícios do Permiano), mais a sul, assinalam as duas grandes estruturas geológicas que configuram a região do Baixo Côa (SILVA e RIBEIRO, 1991).

A fracturação norte-sul que condicionou o encaixe do Côa, originou um vale muito cavado para onde confluem uma rede de pequenas ribeiras, também elas encaixadas na rede de intensa fracturação regional, cavando vales muito fundos e de margens abruptas, quase secas nos verões prolongados característicos da região. A ambiência geomorfológica é assim muito acidentada e pouco diversificada geologicamente.

A região do Baixo Côa é seca e tem uma baixa pluviosidade, com uma precipitação média anual de 700 mm, o que contribui para um condicionamento microclimático de características mediterrânicas, com uma dinâmica temperada continental (BAPTISTA e GARCÍA DÍEZ, 2002: 190).

Com solos pobres e quase desflorestados, a maior riqueza agrícola da região é a cultura da vinha, mas também da oliveira e da amendoeira.

3. LOCALIZAÇÃO

Na sequência dos trabalhos de prospecção e inventário conduzidos desde 1997 pelo Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART), estão identificados na região do Baixo Côa e Vale do Douro (junto à foz do Côa), 26 sítios com arte paleolítica. Esta dispersa-se por 234 rochas todas ao ar livre, embora algumas estejam permanentemente submersas. Os sítios são, de montante para jusante, com as respectivas coordenadas geográficas tiradas a partir de um ponto central de cada sítio e o número de rochas claramente identificadas como tendo arte paleolítica:

A) Junto ao rio Côa

- 1 - Faia (freguesia de Cidadelhe, concelho de Pinhel): 40° 56' 13,33"N 007° 05' 44,02"W – 2 rochas (uma em cada margem).
- 2 - Penascosa (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 00' 25,61"N 007° 06' 12,49"W – 21 rochas na margem direita.
- 3 - Quinta da Barca (freguesia de Chãs, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 00' 26,43"N 007° 06' 23,75"W – 28 rochas na margem esquerda.







- 4 - Ribeira das Cortes (freguesia de Chãs, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 00' 47,03"N 007° 06' 38,48"W – 4 rochas na margem esquerda.
- 5 - Ribeira de Piscos/Foz da Ribeira de Piscos (freguesia de Muxagata, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 01' 54,36"N 007° 07' 00,14"W – 23 rochas na margem esquerda.
- 6 - Fariseu (freguesia de Muxagata, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 02' 20,50"N 007° 06' 31,07"W – 14 rochas na margem esquerda.
- 7 - Vale de Figueira (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 02' 36,36"N 007° 06' 55,54"W – 4 rochas na margem esquerda.
- 8 - Vale de Videiro (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 02' 57,23"N 007° 07' 03,07"W – 1 rocha na margem esquerda.
- 9 - Canada do Inferno (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 21,49"N 007° 06' 39,41"W – 36 rochas na margem esquerda.
- 10 - Foz do Rêgo da Vide (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 29,05"N 007° 06' 39,30"W – 4 rochas na margem esquerda.
- 11 - Canada do Amendoal (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 22,64"N 007° 06' 10,70"W – 3 rochas na margem esquerda.
- 12 - Meijapão (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 45,29"N 007° 05' 52,61"W – 2 rochas na margem esquerda.
- 13 - Vale de Moinhos (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 57,47"N 007° 06' 37,71"W – 3 rochas na margem esquerda.
- 14 - Broeira (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 04' 14,11"N 007° 06' 14,43"W – 3 rochas na margem esquerda.
- 15 - Moinhos de Cima (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 04' 19,50"N 007° 06' 26,93"W – 2 rochas.
- 16 - Vale do Forno (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 04' 41,56"N 007° 07' 18,81"W – 2 rochas perto da margem esquerda do Côa.
- 17 - Foz do Côa (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 04' 59,58"N 007° 06' 13,79"W – 40 rochas na margem esquerda.
- 18 - Quinta das Tulhas (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 04' 47,57"N 007° 06' 15,50"W – 1 rocha na margem direita.

B) Na margem esquerda do Douro, para montante do Côa:

- 19 - Canada da Moreira (freguesia de Castelo Melhor, concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 03' 48,51"N 007° 05' 17,49"W – 2 rochas.







C) Na margem esquerda do Douro, para jusante do Côa:

- 20- Vale de José Esteves (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 05' 05,96"N 007° 06' 21,53"W – 13 rochas.
- 21 - Alto da Bulha (situa-se no mesmo vale do sítio anterior, mas para montante deste) (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 05' 05,94"N 007° 06' 43,94"W – 1 rocha.
- 22- Vermelhosa (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 05' 17,86"N 007° 06' 24,00"W – 9 rochas
- 23 - Vale de Cabrões (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 05' 48,95"N 007° 06' 38,05"W – 13 rochas
- 24 - Vale da Casa ou Vale da Cerva (freguesia e concelho de Vila Nova de Foz Côa): 41° 06' 42,16"N 007° 06' 00,00"W – 1 rocha.

D) Na margem direita do Douro, para montante da foz do Côa:

- 25 - Vale de João Esquerdo (freguesia de Urros, concelho de Torre de Moncorvo): 41° 03' 25,22"N 007° 02' 51,16"W – 1 rocha
- 26 - Ribeira de Urros (freguesia de Urros/Peredo dos Castelhanos, concelho de Torre de Moncorvo): 41° 04' 45,88"N 007° 05' 18,41"W – 1 rocha.

Os sítios 1 a 24, pertencem ao distrito da Guarda, província da Beira Alta. Os n.ºs 25 e 26 pertencem ao distrito de Bragança, província de Trás-os-Montes.

Todos os sítios, excepto os n.ºs 25 e 26, estão integrados na área do Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC), criado em 10 de Agosto de 1996, com sede em Vila Nova de Foz Côa.

4. HISTÓRIA DA INVESTIGAÇÃO E CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

Os principais sítios com arte paleolítica do Vale do Côa localizam-se numa área que desde inícios dos anos 80 do século passado ficou parcialmente afectado pela construção da barragem do Pocinho, no rio Douro, poucos quilómetros a jusante da foz do Côa. Esta barragem, cuja construção terminou em 1982, fez subir as águas no Douro e Côa, tendo submergido várias dezenas de painéis gravados, alguns dos quais paleolíticos (particularmente na Canada do Inferno) e outros na sua maioria da Idade do Ferro. Na altura, apenas foi identificado e estudado o sítio do Vale da Casa ou Vale da Cerva, com 23 rochas decoradas sobre suportes xisto-grauváquicos aflorados em amplo



terraço pouco alteado na margem esquerda do Douro, com gravuras rupestres do Calcolítico, Idades do Bronze e do Ferro e uma cista megalítica que foi então escavada (BAPTISTA, 1983) e entretanto datada pelo ^{14}C na primeira metade do III milénio a. C. (CRUZ, 1998, 162). Foram então também identificadas e estudadas algumas gravuras de época histórica na margem do Douro junto à foz do Côa, não se tendo então identificado nenhuma arte paleolítica.

A partir de finais dos anos 80 começou, no troço final do rio Côa, a construção de uma nova grande barragem. A prospecção arqueológica da vasta área que seria abrangida pela albufeira foi primeiro realizada em 1989 por Francisco de Sande Lemos (da Universidade do Minho), mas não teve um carácter de exaustividade (LEMOS, 1994). Ainda assim, foram então identificadas algumas pinturas neolíticas no sítio da Faia (BAPTISTA, 1999a: 158-159) e gravuras de tempos históricos, pelo que no seu relatório, datado de Novembro de 1989, aquele investigador propunha que se aprofundassem os trabalhos de prospecção e de acompanhamento das obras da barragem.

Esta tarefa, que levou demasiado tempo a concretizar-se, seria cometida primeiro ao ex-Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e logo depois ao Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR) que, na base de um protocolo estabelecido com a empresa construtora da barragem (só assinado em 22 de Março de 1993), destacaria uma pequena equipa para o local, chefiada pelo arqueólogo Nelson Rebanda, que no entanto já trabalhava na região desde 1991.

Presumivelmente em Novembro de 1991, Nelson Rebanda descobre as primeiras gravuras de tipologia paleolítica no Vale do Côa, concretamente a Rocha 1 da Canada do Inferno, e em Abril de 1992 identifica duas outras rochas com gravuras incisas de traço múltiplo de tipologia Magdalenense [então erradamente classificadas como Epipaleolíticas, (REBANDA, 1995: 11)] no sítio de Vale de Moinhos. Posteriormente, em Setembro e Outubro de 1993, serão descobertas novas gravuras, aproveitando-se um abaixamento das águas do Côa no Outono desse ano, para facilitar a construção da ensecadeira de montante e do túnel de desvio do Côa, obras prévias à construção do paredão da barragem. Isto permitirá à equipa de Nelson Rebanda identificar um importantíssimo núcleo de gravuras permanentemente submersas no sítio da Canada do Inferno, bem como o pequeno núcleo do Rego da Vide. Nenhuma destas gravuras será revelada à comunidade científica até finais de 1994, num momento em que a construção da barragem, iniciada em Abril de 1992, prosseguia já em bom ritmo.

Entretanto, a revelação na imprensa escrita e logo depois nas televisões, em Novembro de 1994, da descoberta de arte rupestre presumivelmente paleolítica no Côa, acendeu um rastilho de polémica que rapidamente ganhou foros de escândalo. Para isso contribuíram a criação de vários movimentos cívicos de salvação das



gravuras (cria-se então o slogan “As gravuras não sabem nadar”), bem como a rápida internacionalização da defesa da arte paleolítica do Côa.

Em finais de 1994, o IPPAR, já então muito contestado na comunicação social devido à sua indefinição relativamente ao salvamento da Arte do Côa, nomeou uma equipa encarregue do seu inventário e estudo, coordenada por António Martinho Baptista e Mário Varela Gomes. Esta equipa, constituída também pelo desenhador Fernando Barbosa e pelos assistentes João Félix e Manuel Almeida e ainda por Cristina Gaspar, iniciaria os seus trabalhos de campo em Abril de 1995.

Paralelamente e devido ao facto de se ter desde início contestado a autenticidade paleolítica do Côa, o IPPAR cria uma Comissão Internacional de Acompanhamento dos Trabalhos Arqueológicos no Côa e convida a Unesco a visitar o Vale do Côa e a pronunciar-se sobre a qualidade da sua arte rupestre bem como se a sua salvação seria compatível ou não com a construção de uma grande barragem que ameaçava submergir quase integralmente todo o complexo inscultórico. Duas missões deste organismo passaram então pelo Côa, uma primeira visita de Jean Clottes ainda em Dezembro de 1994 (CLOTTE, 1998) e outra entre 29 de Janeiro e 4 de Fevereiro de 1995, dirigida por Mounir Bouchenaki.

Entre Abril de 1995 e Novembro do mesmo ano seriam realizados os levantamentos, em desenho e fotografia, das principais rochas decoradas da Canada do Inferno (BAPTISTA e GOMES, 1995) e da Penascosa, tendo-se também realizado o estudo de algumas rochas da Ribeira de Piscos, da Quinta da Barca e de Vale de Cabrões (BAPTISTA e GOMES, 1997). Paralelamente, as prospecções iam ampliando os limites físicos do complexo artístico do Côa. À nossa própria prospecção juntavam-se populares e simples curiosos que iam descobrindo rochas decoradas em sítios por vezes bastante afastados da nossa própria área de intervenção imediata. Assim, pode afirmar-se que em meados de 1995 eram já conhecidos todos os principais sítios com arte paleolítica do Côa.

A metodologia utilizada nestes levantamentos e que ainda hoje vem sendo seguida no estudo da Arte do Côa, privilegia essencialmente o trabalho nocturno, com o apoio de luzes rasantes artificiais, quer para desenho, quer para fotografia (e por vezes até na prospecção). Todas as rochas gravadas do Côa são desenhadas directamente sobre suporte plástico transparente e fotografadas com luz artificial. Só após esta fase nos socorremos do apoio informático, utilizado quer na redução dos desenhos, quer para um melhor entendimento de alguns pormenores tão típicos da “arte da ilusão” que é por vezes a da imagética paleolítica. Só a utilização combinada destas técnicas nos permitiu e permitirá uma boa compreensão dos particularismos da arte paleolítica do Côa.

Valerá a pena referir aqui que um dos problemas que ao longo do ano de 1995 mais perturbou a salvação da Arte do Côa foi a tentativa, financiada pela EDP, de realizar



datações directas experimentais em algumas gravuras, tentativas que se revelaram infrutíferas, mas contribuíram para lançar a dúvida sobre a antiguidade da Arte do Côa e que foram habilmente utilizadas pela EDP, que assim procurava prosseguir com a construção da barragem.

As polémicas tentativas de datações directas das gravuras foram realizadas por Robert Bednarik (análise da micro-erosão dos sulcos gravados embora sem o apoio de uma curva de calibração local, BEDNARIK, 1995) e Alan Watchman (medição radiocarbónica das incrustações minerais ou das películas superficiais de alteração das rochas gravadas, WATCHMAN, 1995 e 1996), tendo esta atribuído uma pouca crível idade Holocénica à totalidade das gravuras de clara tipologia paleolítica. Outro método foi tentado por Ronald Dorn (análise radiocarbónica AMS sobre restos orgânicos encapsulados nas rugosidades das rochas, DORN, 1997) que, no entanto, reconheceu a impossibilidade de efectuar estas datações com a fiabilidade necessária. Com efeito, Dorn reconheceu que a cobertura de sílica nos painéis do Côa não constituía um sistema fechado, havendo evidente contaminação de materiais antigos e recentes nas camadas que cobrem as gravuras, reconhecendo mesmo a hipótese da arte do Côa poder ser de idade paleolítica (DORN, 1997: 113) e aceitando a única evidência que as datações directas tinham de facto demonstrado, que era o facto das superfícies xisto-grauváquicas estarem já expostas ao ar livre durante o período paleolítico (Phillips *et alii*, 1997).

Bednarik ainda hoje continua a defender a não antiguidade paleolítica das gravuras de ar livre do Côa, que atribui à época romana ou a moleiros (!!), posição abstrusa que estende à restante arte paleolítica de ar livre da Europa ocidental, como Siega Verde e mesmo de outros sítios clássicos em gruta, como Lascaux! Os argumentos de Bednarik e Watchman nos seus relatórios de 1995 foram então conclusivamente rebatidos por João Zilhão (1995), que apesar de tudo manteve até há pouco tempo uma polémica latente com Bednarik sobre esta matéria (ZILHÃO, 2004a e 2004b). A súpula dos trabalhos destes primeiros anos (1995-96) seria sintetizada no Relatório entregue ao Governo da República, que agregava também todo o trabalho de prospecção arqueológica e das primeiras escavações realizadas em jazidas paleolíticas e terraços, numa tentativa de dar um fundamentado contexto arqueológico à arte paleolítica do Côa (Zilhão, 1997). Foi este relatório o argumento decisivo que esteve na base do abandono da construção da barragem do Côa e que serviu também para a instrução do processo de classificação do Vale do Côa como Património da Humanidade, em Dezembro de 1998, terminando assim uma polémica político-arqueológica que atravessou transversalmente a sociedade portuguesa de fim do milénio. Um interessante trabalho académico sobre os diversos aspectos sócio-políticos desta polémica que ultrapassou em muito a arqueologia, pode ser lido com proveito em GONÇALVES, 2001.



Entretanto, foram criados o PAVC e o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART), respectivamente em 1996 e 1997, ambos serviços dependentes do Instituto Português de Arqueologia. Ao primeiro destes organismos ficou cometida a tarefa de prospecção e escavação de sítios de habitat (AUBRY, 1998, 2001, 2002) e ao segundo o de prosseguir a inventariação e estudo da Arte do Côa (BAPTISTA, 1999a, 1999b, 2001), o que vem sendo efectuado até ao momento, agora já sem a pressão de uma barragem em construção, cujo abandono se efectivou após a entrega do citado Relatório.

Relativamente ao enquadramento arqueológico da arte rupestre, até 1995 não eram conhecidas na região do vale do Côa quaisquer jazidas de cronologia paleolítica. Mas a prospecção intensiva prosseguida desde aquele ano, primeiro coordenada por João Zilhão e José Meireles e logo depois pelas equipas do PAVC, permitiu a identificação de mais de 30 sítios com indústrias líticas atribuíveis ao Paleolítico superior, alguns dos quais já foram entretanto escavados e forneceram cronologias absolutas. Os períodos melhor representados são o Gravettense e o Magdalenense final, mas os 9 sítios intervencionados e os 4 em curso de escavação (AUBRY *et alii*, 2002: 69) forneceram outros elementos que permitem hoje afirmar com segurança que há uma ocupação humana variada na região do Baixo Côa ao longo da segunda metade do Paleolítico superior (AUBRY, 1998, 2002 e AUBRY *et alii*, 2002).

De uma maneira geral esta crono-estratigrafia apoia-se na existência de vários depósitos com indústrias arqueológicas tipificadas desde o Gravettense, Proto-Solutrense, Solutrense e Magdalenense antigo e final. Estes correspondem a alguns dos períodos cronológicos que, em especial pela estilística e pelo ordenamento espacial e sobreposições entre motivos, foram atribuídos à arte rupestre de época glacial. A sequência proposta por Thierry Aubry para os sítios de *habitat* do paleolítico superior do Côa, apoiada nos sítios de Cardina I, Quinta da Barca Sul, Olga Grande 4, 13, 14 e Fariseu, é baseada na tipologia da indústria lítica e confirmada por datações TL, podendo ser sintetizada na seguinte crono-estratigrafia:

- a) O Gravettense antigo ou médio, presente na camada 3 de Olga Grande 4 corresponderá ao período mais antigo da ocupação humana da região. Cinco seixos de quartzito aquecidos daquela camada forneceram datações TL entre 26.800 ± 1800 e 30.000 ± 2400 BP (VALLADAS *et alii* 2001).
- b) Gravettense final, identificado em três sítios, nomeadamente na parte inferior da camada 4 de Salto do Boi (Cardina) que “forneceu sete datas, cinco das quais entre $26,500 \pm 1800$ e $30,100 \pm 1500$ BP” (AUBRY *et alii* 2002: 70).
- c) O Proto-Solutrense é atestado em Olga Grande 14.
- d) O Solutrense superior na camada 2 de Olga Grande 4.



- e) O Magdalenense antigo poderá ter uma fase na Cardina I.
- f) O Magdalenense final foi identificado na parte superior da camada 4 de Salto do Boi (Cardina) e na parte superior da camada 3 de Quinta da Barca Sul, com uma cronologia TL de 12.100 ± 600 BP (MERCIER *et alii* 2001), e nos níveis 3 e 4 do Fariseu, entre outros sítios no planalto granítico (AUBRY *et alii* 2002: 70).

Um aspecto interessante ligado à ocupação arcaica da região e à fase antiga da Arte do Côa é o achado de dois picos quartzíticos conectados com a camada 3 da Olga Grande 4 e cuja análise funcional de H. Plisson demonstrou a hipótese de terem servido como instrumentos percutores em painéis de xisto, pois foram descobertos em substrato granítico, afastados cerca de 5 quilómetros dos bancos xisto-grauváquicos (AUBRY *et alii*, 2002: 72). Terão sido transportados pelos seus utilizadores Gravettenses desde os lugares de gravação para os lugares de habitat?

A estilística seria entretanto validada arqueologicamente pela escavação dos sedimentos associados à Rocha 1 do Fariseu. Este painel vertical, ricamente decorado com 84 motivos sobrepostos, na sua maioria por picotagens profundas, figurando toda a fauna conhecida na Arte do Côa (gravada com os típicos atributos estilísticos já bem conhecidos aqui), estava parcialmente coberto com níveis estratigráficos constituídos por depósitos fluviais estéreis, intercalados com níveis de ocupação primária com indústria lítica do Paleolítico superior. O estudo do material lítico permitiu a atribuição de uma cronologia *ante-quem* às gravuras sobrepostas pelas camadas 3 do Magdalenense final e 4c e 4e atribuíveis ao Magdalenense antigo ou ao Proto-Solutrense e a sua eventual relação com a camada 7, a mais antiga (AUBRY e BAPTISTA, 2000).

Aqui foram também descobertas em contexto estratigráfico duas pequenas placas de xisto com gravuras zoomórficas e geométricas finamente incisas adscritas aos níveis do Magdalenense final (camada 4a) e do Magdalenense antigo ou Proto-Solutrense (camada 4e) (GARCÍA DIEZ e AUBRY, 2002: 163) e uma terceira ainda não publicada. Duas outras placas de arte móvel, também em xisto, com incisões geométricas, foram igualmente descobertas na escavação do sítio Magdalenense da Quinta da Barca Sul. Embora tenham sido recolhidas amostras dos depósitos aluvionares para datações OSL e fragmentos de quartzitos queimados para datações TL no sítio do Fariseu (GARCÍA DIEZ e AUBRY, 2002: 161), até hoje não se conhecem ainda os resultados dessas datações.

Entretanto no Outono de 2005, foi possível prosseguir esta escavação no sítio do Fariseu (2 cortes foram agora abertos, um dos quais prolongando o corte de 1999) devido a um abaixamento das águas do Côa. E os surpreendentes resultados destes novos trabalhos resultaram no achado de um impressionante lote de novas placas decoradas



com arte móvel incisa, 61 exemplares entre placas inteiras e fragmentos de outras (em estudo neste momento no PAVC e no CNART) na sua generalidade atribuível ao Magdalenense superior. Conjunto que deixa perceber a enorme importância do Fariseu, cuja antiga praia tem ainda muito por revelar!

No seu conjunto, este sítio do Fariseu forneceu a primeira evidência arqueológica da clara atribuição cronológica ao paleolítico superior da Arte do Côa, contribuindo também para um recuo das cronologias que até então tínhamos proposto para a sua fase mais antiga. Pensamos que nesta mesma zona do rio, quer para montante, quer para jusante até à Canada do Inferno, haverá outros painéis gravados cobertos por sedimentos. No entanto, o seu estudo só poderá ser realizado após o abaixamento das águas da albufeira do Pocinho. Como aconteceu, excepcionalmente, com a citada Rocha 1 do Fariseu que, em Dezembro de 1999, ficou emersa devido à diminuição do nível hídrico da barragem para a realização de obras numa ponte e agora mais recentemente no Outono de 2005 a pedido do IPA/PAVC, o que reconhecidamente se agradece à EDP e ao IPTM.

5. DESCRIÇÃO RESUMIDA DA ARTE DO CÔA

5.1 Características gerais

Com uma dispersão muito irregular ao longo de ambas as margens do Côa, mas também nos pequenos vales adjacentes junto à foz do Côa com o Douro, mais de 99% da Arte do Côa é constituída por gravuras e apenas menos de 1% conjuga a gravura e a pintura (Faia). Neste sítio, no painel 6, há um grupo de 4 prótomos de auroque, simultaneamente gravados e pintados a vermelho. A atribuição da pintura aos tempos paleolíticos é assegurada pelo facto de alguns dos atributos estilisticamente paleolíticos serem apenas pintados, como seja o caso da divisão, através de uma linha transversal, entre a boca e narina e o resto da cabeça de três dos auroques. Este painel conserva também algumas representações antropomórficas neolíticas pintadas a vermelho. Não há, no entanto, nenhuma sobreposição entre as pinturas paleolíticas e neolíticas.

O facto de as pinturas se terem conservado neste sector do vale do Côa sobre um suporte granítico (e só o sítio da Faia tem arte paleolítica sobre este tipo de rocha), leva-nos a pensar que muitas outras gravuras paleolíticas do Côa deveriam também ter sido pintadas. A pintura terá desaparecido devido à exposição ao ar livre e à falta das condições de conservação que existem do sítio da Faia, onde as pinturas se encontram colocadas e resguardadas em pequenas reentrâncias da rocha. Alguns



motivos, como por exemplo os auroques de Vale de Figueira, sugerem também a conjugação destas técnicas, gravando-se apenas a zona anterior dos animais, podendo a pintura ter completado o resto das representações. Outros motivos, como os grandes auroques da Rocha 13 da foz da Ribeira de Piscos, gravados numa zona de muito difícil acesso já no Paleolítico, mas com visibilidade privilegiada da margem oposta, deveriam também ter sido pintados.

Toda a restante arte do Côa é gravada. As diferentes técnicas de gravação abrangem praticamente todos os tipos conhecidos: picotagem, com ou sem prévia incisão do motivo com traço fino, picotagem e abrasão, incisão fina simples e de traço múltiplo, com acentuação ou não dos contornos dos animais e até raspagem, como no grande cervídeo da Rocha 10 da Penascosa.

Está ausente a escultura. No entanto, deve realçar-se que há motivos que procuram a tridimensionalidade aproveitando alguns particularismos dos suportes rochosos. É o caso, por exemplo, do peixe da Rocha 5-A da Penascosa e dos dois cavalos de cabeças enlaçadas da Rocha 1 da Ribeira de Piscos, ambos gravados em zonas dos painéis cuja convexidade sugere uma volumetria. É esta afinal uma das características bem conhecidas na arte das grutas, embora muito rara na arte de ar livre.

Tipologicamente, pode distribuir-se a Arte do Côa por três temas principais: figuras zoomórficas (BAPTISTA, 2003), humanos ou humanóides e alguns poucos sinais.

Zoomorfos: Os animais, claramente maioritários em termos estatísticos, distribuem-se fundamentalmente por 4 espécies: equídeos (cavalos), bovídeos (auroques), caprídeos (cabras e camurças) e cervídeos (veados e cervas da espécie *cervus elaphus* e um possível gamo, *Dama dama*), a que haverá que acrescentar alguns raros peixes ou motivos de carácter pisciforme, bem como uma elevada percentagem de animais não identificados, quer porque estão incompletos (intencionalmente ou não), quer por não terem atributos claramente definidos. No entanto, na sua maioria deverão integrar uma das quatro espécies dos herbívoros apontados. São portanto, representações típicas de um tipo de fauna temperada. Apenas a presença de algumas camurças (*Rupicapra rupicapra*) nas Rochas 1 do Fariseu e 16 da Ribeira de Piscos, apontam mais para uma fauna fria.

Humanos ou humanóides: Em 3 rochas foram até ao momento identificadas várias representações antropomórficas ou figuras com carácter humanóide, todas incisas, nas Rochas 2 e 24 da Ribeira de Piscos e na 8 do Fariseu. O mais conhecido é o da Rocha 2 da Ribeira de Piscos, uma notável figura ictifálica do período Magdalenense, na última fase de uma complexa estratigrafia figurativa entre motivos incisos. Mas o mais importante grupo de representações humanas até hoje identificadas no Côa está na Rocha 24 da Ribeira de Piscos (muito perto da anterior),



onde até ao momento foram individualizadas 16 figuras, todas estilisticamente do período Magdalenense. Todos têm clara morfologia antropomórfica acentuada pelo bipedismo das figuras, mas alguns deles associam características animais, nomeadamente cabeças zoomórficas. Esta rocha, não só pelo importante grupo de antropomorfos que conserva, mas também por algumas outras representações de auroques com cabeças em visão frontal (formas raras na arte paleolítica) e agrupados em manada, é uma das mais importantes de todo o Vale do Côa. O antropomorfo da Rocha 8 do Fariseu é idêntico a alguns da Rocha 24 de Piscos e terá também uma cronologia Magdalenense.

Sinais: São raras ou de muito difícil identificação as gravuras deste tipo, muito mais comuns na arte das grutas. No Vale do Côa há por vezes algumas gravuras de carácter geométrico ou abstracto que acompanham normalmente os zoomorfos e que podem entrar na categoria dos sinais. São, quer do tipo “cometa” (feixes de traços incisos que confluem num ponto, como na Rocha 10-A da Penascosa, aqui associado a um equídeo), quer escalariformes (associados a um auroque na vertical na Rocha 6 de Vale de Cabrões), ziguezagues rectos (associados a um cavalo na Rocha 2 da Ribeira de Piscos), feixes de ondulados (Rocha 8 da Penascosa). Um dos mais enigmáticos sinais está na Rocha 1 de Vale Figueira, uma combinação de dois escalariformes unidos na base por uma linha recta e ao alto por um semicírculo. Estes sinais parecem acompanhar mais os motivos zoomórficos das fases Magdalenenses. No entanto, sendo a profusão de linhas bastante comum em muitos dos painéis, por vezes é extremamente difícil isolar motivos quando não sejam bem objectivados. Interessa, ainda assim, assinalar que os sinais bem identificados no Vale do Côa não são muito comuns.

Uma análise estatística sobre 117 rochas com motivos unicamente paleolíticos e claramente bem identificados, permitiu a seguinte distribuição tipológica:

Bovídeos: 140 – 18,8%

Equídeos: 132 – 17,7%

Capríneos: 131 – 17,6%

Cervídeos: 76 – 10,2%

Rupicapríneos: 6 – 0,8%

Animais indeterminados: 132 – 17,7%

Peixes: 6 – 0,8%

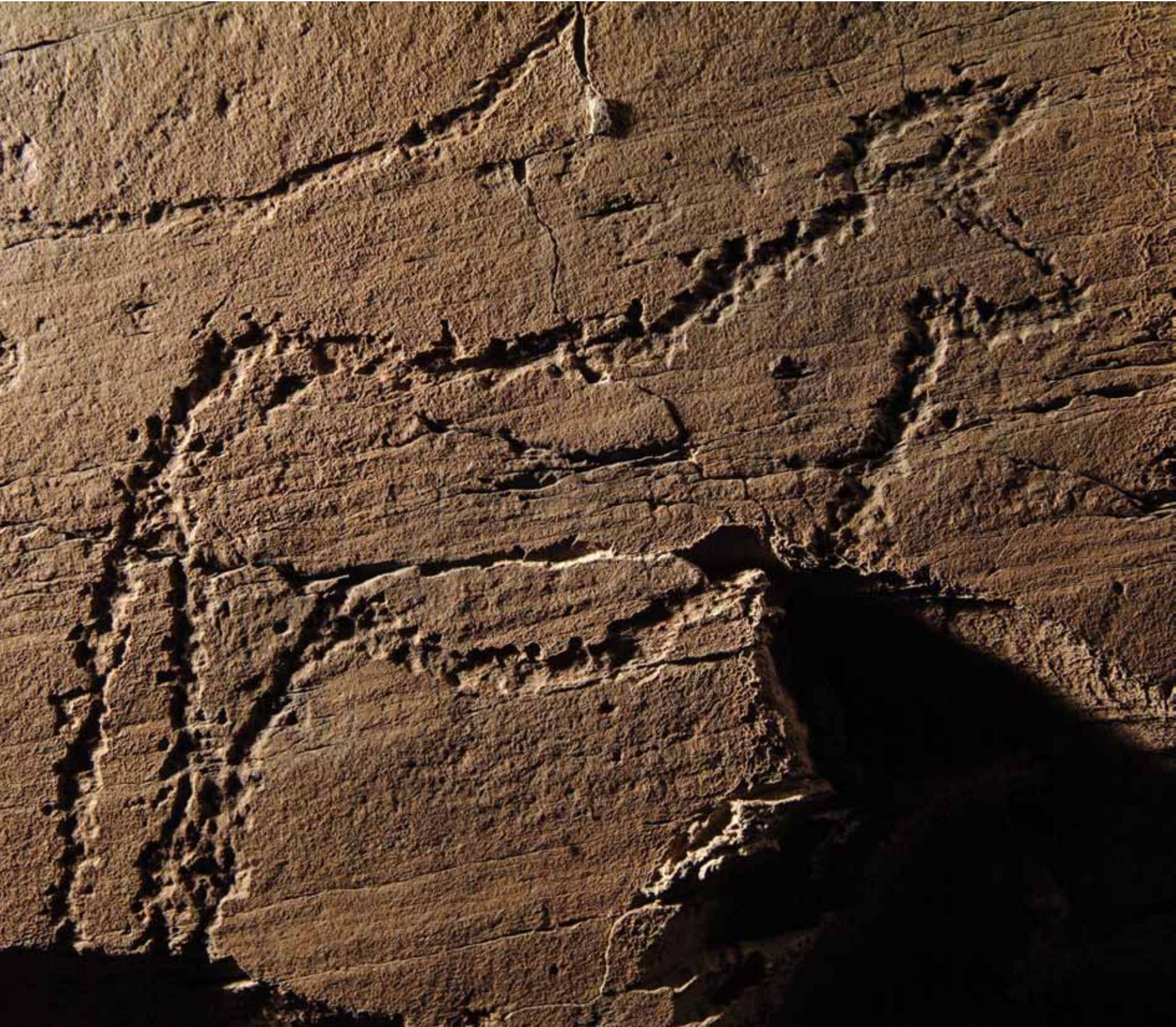
Humanos ou humanóides: 18 – 2,4%

Sinais ou formas abstractas: 52 – 7,0%

Outras figuras não identificadas tipologicamente: 51 – 6,9%







Neste total que abrange 744 representações paleolíticas, relativamente às técnicas de execução, a maior percentagem vai para as figuras incisas (325 motivos – 43,7%); logo seguida das picotagens (212 – 28,5%); das figuras mistas conjugando duas ou mais técnicas de execução, picotagem/incisão/abrasão/raspagem (195 – 26,2%); da abrasão simples (6 – 0,8%); e gravuras pintadas (6 – 0,8%). Mais adiante referir-nos-emos ao possível valor cronológico destas diferentes técnicas de execução.

Quanto ao tamanho das figuras, ele é muito variável, podendo ir de menos de 5 centímetros (caso de algumas representações incisas, como o bovídeo da Rocha 12 da Canada do Inferno), até cerca de 2 metros, como os grandes auroques da Rocha 13 da Foz de Piscos, ou o cavalo da Rocha 17 da Canada do Inferno. Mas a média das representações oscila entre os 30 e os 50 centímetros.

Calculamos neste momento em cerca de 1800 as representações paleolíticas identificadas no Vale do Côa, estando por estudar ainda cerca de metade das rochas decoradas (números referentes a meados de 2005). No entanto, muitas gravuras terão sido destruídas pelas várias pedreiras que ainda há poucas décadas laboravam no vale junto ao rio; os próprios trabalhos da barragem terão destruído também vários painéis; e muitos estarão permanentemente submersos, quer pelas águas do Côa, quer pelas do Douro, ambos nesta zona sob a influência directa da barragem do Pocinho que, frente à Canada do Inferno, faz subir as águas cerca de 12 metros. Outro importante factor de destruição deverá ter sido a actividade agrícola, nomeadamente pela construção dos inúmeros socalcos, muros de propriedade e construções diversas que ocupam muitas das encostas do Vale do Côa, conhecendo-se já algumas evidências destas destruições como, por exemplo, na Penascosa ou na Foz do Côa. Calculamos, portanto, que em finais do Paleolítico superior, o baixo vale do Côa, os vales adjacentes junto à sua foz e as margens do Douro junto à foz do Côa, poderiam conter entre 3500 e 5000 gravuras e pinturas paleolíticas. Se uma parte deste imenso repositório rupestre estará perdido para sempre, muitas gravuras estarão ainda sob as águas presas do Douro e Côa e poderão ser estudadas num futuro longínquo!

Relativamente à dispersão estatística por espécies, justifica-se uma chamada de atenção quanto à pouca presença de veados nas fases antigas (picotagens profundas Gravettenses) e a sua maior expansão nas fases recentes (traço inciso Magdalenense). Este aspecto poderá acompanhar também a maior expansão do *cervus elaphus* no tardi-glaciar, acompanhando o gradual reaquecimento climático.



5.2 Algumas características particulares do modo de representação e associação figurativa da Arte do Côa (conf. BAPTISTA, 1999b):

1 – O espaço operativo.

Na fase antiga (Gravettense), é notória a escolha, como espaço operativo preferencial, das partes superiores dos grandes painéis de xisto nas margens e nas vertentes sobre o Côa. Isto pressupõe, desde logo, uma tentativa de dar uma maior visibilidade aos painéis gravados, o que, ao ar livre, faz da arte paleolítica uma espécie de arte pública. Carácter acentuado pela boa visibilidade que as próprias gravuras teriam enquanto as pátinas estivessem frescas ou caso fossem pintadas. Há, no entanto, casos de painéis, que são quase inteiramente preenchidos com uma densa malha de sobreposições criando-se uma espécie de horror ao vazio, como nas Rochas 1 da Quinta da Barca e 1 do Fariseu, acentuando-se assim a importância desses painéis e dos seus lugares de implantação.

Nas fases mais recentes é abandonado este sistema de disposição das figuras e são muito menos as gravuras picotadas, abundando as incisas.

Entretanto, a disposição das figuras em determinados painéis e as técnicas de gravação podem ter um valor cronológico. Por exemplo, na Rocha 11 da Canada do Inferno, o veado inciso na parte inferior esquerda do grande painel dos auroques (Gravettenses? Solutrenses?) e à margem dos mesmos deverá ter sido a última figura a ser gravada, devendo já ser atribuída estilisticamente a uma fase Magdalenense.

2 – Sobreposições intencionais.

As gravuras sobrepõem-se, em especial na fase antiga, numa acumulação estruturada em dispositivo ilusório. Isto parece patente nos grandes painéis com as mais densas estratigrafias figurativas, como as Rochas 1 do Fariseu, 1 da Quinta Barca, 3 da Penascosa e até na 1 da Canada do Inferno, onde não basta acumular as figuras que se vão sobrepondo e tornando cada vez mais difícil a leitura do painel. Parece haver uma reapropriação das figuras mais antigas, aproveitando-se mesmo traços anteriores que são regravados e reaproveitados na elaboração das figuras mais recentes, como é o caso da Rocha 1 da Quinta da Barca, o que inviabiliza ou, pelo menos, dificulta o estudo técnico da sobreposição das figuras que poderá ficar alterado. Já Leroi-Gourhan tinha chamado a atenção para a dificuldade técnica de estudo das sobreposições e de como este aspecto teria de ser encarado com algumas reservas na arte das grutas.







3 – Associações figurativas.

Por outro lado, este aspecto remete-nos para o problema das associações de figuras, animais ou não, na arte de ar livre do Côa. Se dificilmente se poderá defender a associação evidente entre animais de espécies diferentes, ela é muitas vezes sugerida, como no caso da sobreposição-associação entre cabras e cavalos na Rocha 6 da Penascosa. Entretanto, parece evidente a associação de animais da mesma espécie, caso da cena já clássica dos dois cavalos de cabeças enlaçadas da Rocha 1 da Ribeira de Piscos ou das cabras da primeira fase da Rocha 3 da Penascosa, que ocupam praticamente todo o espaço operativo do painel. Casos há ainda em que os animais da mesma espécie surgem por vezes organizados no painel como que em manada, embora em diferentes sectores da rocha. É o caso dos auroques com traço abrasivo da Rocha 11 da Canada do Inferno, e também dos auroques incisos e abrasivos da Rocha 24 da Foz de Piscos, entre outros exemplos. E aqui as técnicas de execução poderão remeter para um mesmo momento de execução, quase seguramente ligado à fase antiga. Já na Rocha 4 da Penascosa, o cavalo com 3 cabeças parece reutilizar, talvez simbolicamente, a presença de uma fêmea de equídeo gravada num momento anterior, recriando com ela uma composição de carácter sexual.

Para lá destes exemplos de associações com aparente sentido cénico, de uma maneira geral, as figuras parecem pairar no espaço operativo dos painéis sem aparente associação entre si. Mas o facto de uma das características mais evidentes da Arte do Côa ser a intencional sobreposição de gravuras no mesmo espaço operativo, criando por vezes densos palimpsestos, deixa supor que essa sobreposição é também ela uma forma de associação, quer as figuras pertençam ou não aos mesmos períodos cronológicos.

4 – O movimento animado.

A invenção do movimento pela presença de duas e até 3 cabeças no mesmo animal está presente nas quatro principais categorias da fauna conhecida no Côa. A presença de animais com duas cabeças é atestada: em cavalos na Rocha 1 da Canada do Inferno, 1 do Fariseu, 1 da Quinta Barca; em cabras, no macho de *capra pyrenaica* da Rocha 3 da Quinta da Barca e em camurças na Rocha 1 do Fariseu; em auroques na Rocha 30 da Canada do Inferno e na Rocha 3 da Penascosa; em cervídeos, no veado da Rocha 2 da Quinta da Barca. A presença de três cabeças e pares múltiplos de pernas está unicamente presente no cavalo da Rocha 4 da Penascosa. Estas figuras com movimento animado estão dispersas pelos quatro principais sítios com gravuras



de traço picotado fundo e polido (Canada do Inferno, Fariseu, Penascosa e Quinta da Barca) e pertencerão à fase antiga da Arte do Côa. Valerá a pena referir o acrescento numa fase posterior de uma segunda cabeça a uma das cabras da Rocha 5-B da Penascosa, também ela de traço abrasivo. Embora seja uma reconhecida originalidade da Arte do Côa, até porque é um atributo estilístico pouco comum na arte paleolítica, são ainda assim conhecidas algumas figuras com estas características, por exemplo, em Lascaux.

5 – A forma e o estilo.

A construção das representações zoomórficas é bastante estereotipada e padronizada, mesmo entre espécies diferentes. Normalmente a zona da cabeça é a melhor elaborada, por vezes abradida e com uma maior riqueza de atributos, que facilitam a identificação da espécie. As técnicas de execução condicionam o estilo

6 – Animais transformados e retocados.

Na Rocha 11 da Canada do Inferno um equídeo inciso foi transformado em veado; Na Rocha 2 de Vale de Moinhos uma figura “híbrida” parece um cavalo transformado em auroque.

Na Rocha 5 da Penascosa foi acrescentada uma cabeça mais fruste a uma cabra; há uma cabra transformada em veado pela adjunção de uma segunda cabeça na base da Rocha 1 da Canada do Inferno; o grande veado inciso com traço múltiplo e raspado da Rocha 10-C da Penascosa, tem uma cabeça ampliada e um segundo par de pernas posteriores.

7 – Figuração do solo

Só num caso está presente a ideia de representação do solo, na cabra Magdalenense com um longo corno em S da Rocha 5 de Vale de Cabrões.

6. ESTILOS, CRONOLOGIAS E ATRIBUIÇÃO CULTURAL

Inicialmente, ainda sem um contexto arqueológico muito preciso, tentámos uma aproximação estilística à Arte do Côa baseados fundamentalmente nas ricas estratigrafias figurativas de alguns dos principais painéis decorados (BAPTISTA, 1999a



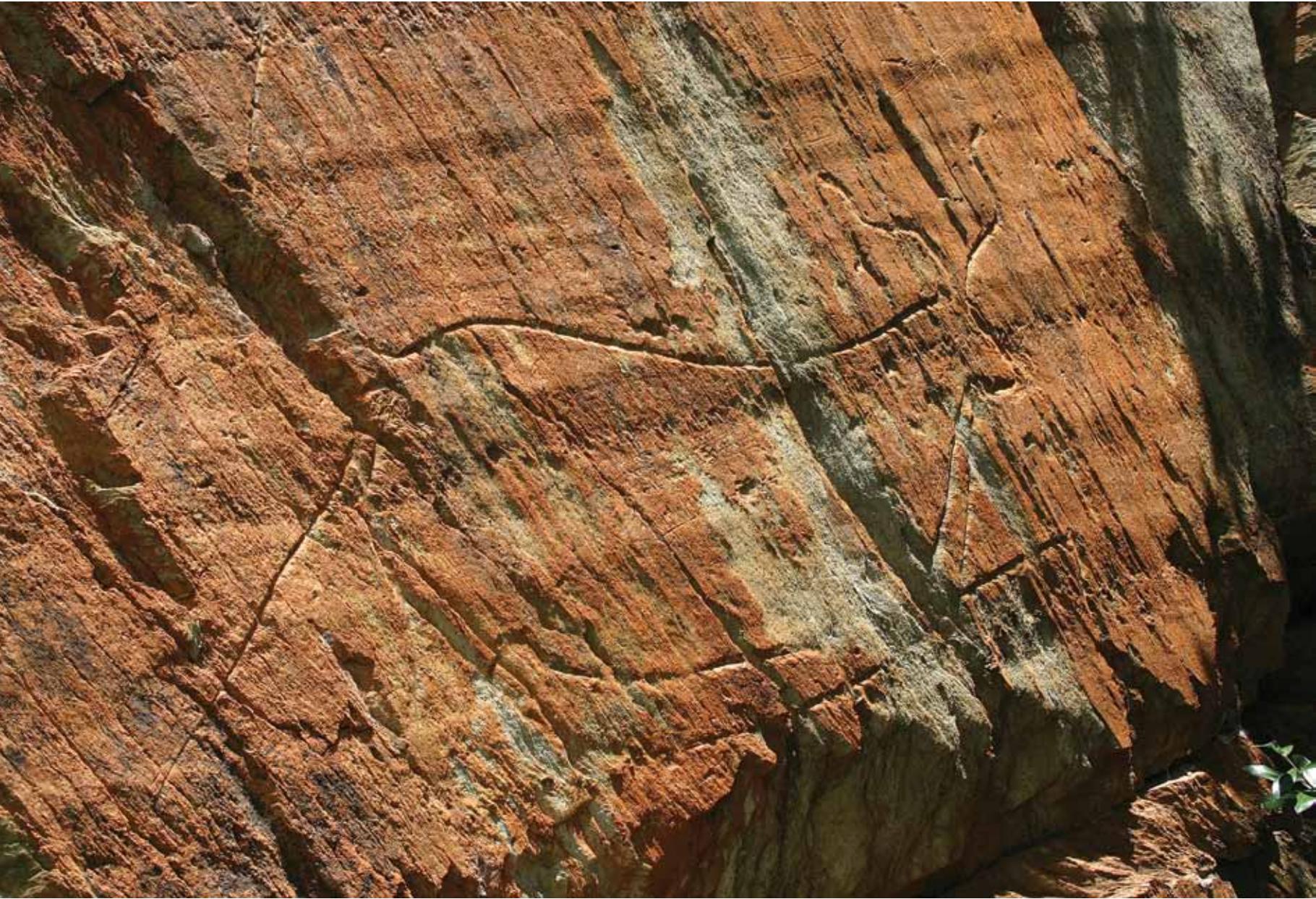
e 1999b), paralelizando depois o estilo de alguns destes motivos com a arte móvel melhor datada (Parpalló e região Cantábrica) e também com alguma da arte das grutas.

Entretanto, “desconstruímos” tecnicamente alguns dos motivos para melhor percebermos as técnicas de elaboração, em especial das representações zoomórficas. Com isso pretendíamos não só reconstituir os gestos dos artistas pré-históricos (demonstrando, por exemplo, a genialidade do caçador-artista que gravou os dois cavalos enlaçados da Rocha 1 da Ribeira de Piscos, gravando inicialmente as duas cérvico-dorsais alinhadas como dois S tombados e jogando depois com a convexidade do painel), mas também detectar alguma ideia de “escola”, ideia aparentemente patente nas formas muito homogêneas e algo padronizadas da fauna gravada no Côa. Claro que isto só é possível num sítio maior como é o Vale do Côa. É o nível da análise endóptica.

Conhecidos os modos de representação dos artistas paleolíticos, em especial nas técnicas de execução formal das gravuras com picotados profundos ou de traço abrasivo, foi-nos relativamente fácil perceber que os artistas paleolíticos do Vale do Côa seguiram um padrão ou modelo na elaboração das figuras que está de acordo com a generalidade dos atributos estilísticos bem conhecidos da arte paleolítica europeia. Foi assim possível identificarmos vários estilos que se sucederam no tempo. E o facto de se reapropriarem das figuras mais antigas, reutilizando-as e/ou sobrepondo-as, levou-nos à conclusão que a monumentalização da paisagem arcaica se processou durante um tempo longo. E isto remete-nos para a defesa de uma determinada unidade e de um verdadeiro ciclo na arte paleolítica do Côa.

A escavação do *habitat* paleolítico junto à Rocha 1 do Fariseu forneceu pela primeira vez uma evidência arqueológica demonstrativa da antiguidade das gravuras da primeira fase da Arte do Côa, que teriam de ser contemporâneas ou anteriores ao Proto-Solutrense, tendo em conta a caracterização da camada mais antiga da estratigrafia dessa escavação (AUBRY e BAPTISTA, 2000).

As sobreposições entre motivos demonstram que de uma maneira geral as gravuras com picotados profundos são as mais antigas. Estilisticamente, são também as mais arcaicas no contexto da estética paleolítica, com animais de maiores proporções e só desenhados com os atributos essenciais, cabeças alongadas (algumas com linhas rectas como no caso dos auroques), figurados quase sempre em perfil absoluto, com as linhas cérvico-dorsais muito acentuadas, normalmente com uma só perna por par, aberta na extremidade e sem patas figuradas, com ventres muito pronunciados e cornos em perspectiva distorcida frontal ou semi-frontal. Tratam-se de elementos que estilisticamente nos remetem para uma arte de tipo Gravettense (comparem-se por



exemplo com as gravuras de Pair-non-Pair, estilisticamente muito semelhantes às do Côa e datadas culturalmente por cobertura de estratos arqueológicos), aspecto que vem sendo apontado por vários autores (BAPTISTA, 2001; GUY, 2002; ZILHÃO, 2003). Há também uma estilística que nos remete para um estilo convencionalmente mais Solutrense, caso dos cavalos com as características cabeças em forma de “bico de pato”, crina alteada, corpos pesados e volumosos, alguns dos quais gravados já por incisão e traço múltiplo, que podem paralelizar-se com algumas das plaquetas de Parpalló.

Mas de uma maneira geral, as gravuras incisas de traço múltiplo são mais recentes. O grande painel da Rocha 1 do Farizeu, com um excelente lote de gravuras picotadas de traço profundo, apresentava também algumas raras representações de traço inciso fino bastante antigo, mas não traço múltiplo. O mesmo se passa com as sobreposições na Rocha 1 da Canada do Inferno, com gravuras incisas de traço simples na primeira fase desta sequência figurativa (BAPTISTA e GOMES, 1995; BAPTISTA, 1999a: 36). Por outro lado, um estudo da dispersão espacial dos motivos ao longo dos 26 sítios, demonstrou que as gravuras mais antigas se concentravam em redor das antigas quatro praias fluviais do Côa, concentrando-se as gravuras incisas de traço fino ou múltiplo um pouco por toda a região, mas preferencialmente mais na zona da foz do Côa. Uma prospeção intensiva e sistemática que o CNART tem conduzido nestes primeiros 6 meses de 2005 junto à foz do Côa, apenas contribuiu para acentuar este aspecto. Entre as cerca de quase meia centena de rochas com arte paleolítica que ali foram já descobertas este ano não há uma única gravura picotada com traço profundo. Todas as gravuras são incisas e de pequenas dimensões, tipicamente Magdalenenses, ou seja, figuras elegantes e bem caracterizadas, com linhas anatómicas equilibradas e de traço múltiplo, cérvico-dorsais pouco acentuadas, ventres quase rectos, pescoços longos, muitas delas idênticas às pequenas figurinhas das plaquetas de arte móvel da camada Magdalenense final de Fariseu 1. Esta é também a zona de distribuição das corças de traço múltiplo, um tipo de motivo que, por paralelos com as placas decoradas da Cantábria (El Castillo, Altamira), mas também do Parpalló, podemos classificar como pertencentes ao Magdalenense antigo ou, pelo menos, à transição Solútreo-Magdalenense.

Os painéis onde se concentram os motivos com picotados profundos com maior número de sobreposições estão pois concentrados na zona central e montante do baixo vale do Côa. Estes correspondem ao chamado “santuário arcaico” que, desde a Faia, se alonga até à Canada do Inferno e aqui terminava. O *axis mundi* deste “santuário arcaico” centrava-se na zona da Quinta da Barca/Penascosa, onde está a maior concentração de motivos gravados, normalmente por picotagens profundas. Está aqui todo o tipo de fauna gravada no Côa, normalmente em superfícies historiadas com densas sobreposições, de que as mais emblemáticas são a Rocha 3 da Penascosa



(certamente a mais conhecida rocha gravada do Côa) e a Rocha 1 da Quinta da Barca (conhecida como a “rocha do spaghetti, com a maior densidade de sobreposições do Vale do Côa e ainda não totalmente descodificada), localizada precisamente na confluência desta ribeira com o Côa, ou seja, no coração do “santuário arcaico”. Um trabalho recente (ainda inédito) que temos desenvolvido com André Tomás Santos e Dalila Correia nestes dois sítios, tem permitido compreender melhor o seu sistema de ordenamento espacial a partir da imagética gravada, em particular a partir da posição topográfica de cada painel historiado, de cada animal no painel e sua orientação para montante ou jusante, bem como os graus de visualização dos painéis entre si. O trabalho já realizado permitiu-nos compreender que os dois sítios, fronteiros mas um em cada margem, constituem uma unidade atravessada (ou abraçada) pelo rio e estão aparentemente ordenados a partir da Penascosa no sentido jusante – montante e a partir da foz da Ribeira da Quinta da Barca, quase como num corredor processional, prosseguindo pelo troço da ribeira e depois no sentido montante – jusante, fechando na primeira rocha da Penascosa.

Este que será o primeiro período da Arte do Côa, presumivelmente ainda em pleno Gravettense, constituirá pois o “santuário arcaico” do Côa, sendo os seus principais sítios a Penascosa/Quinta da Barca, a foz da Ribeira de Piscos, o Fariseu e a Canada do Inferno, que correspondem precisamente às antigas praias fluviais onde o rio mais se alargava antes da alteração do seu curso devido à barragem.

O segundo período da Arte do Côa, que podemos considerar Solútreo-Magdalenense desloca-se mais para a zona da foz. As corças de traço múltiplo serão um bom marcador da dispersão do “santuário recente”, alongado entre a Quinta da Barca (Rocha 15) e Penascosa (Rocha 10), a Ribeira de Piscos e a Foz do Côa, com a maior concentração de motivos precisamente no troço final do Côa e nos seus vales adjacentes, alguns já afluentes do Douro. É a este período que corresponde a maior percentagem de gravuras de *cervus elaphus*. Por outro lado, as gravuras incisivas estão normalmente em painéis com menos motivos, existindo por vezes apenas uma gravura isolada por painel, como se fora um marcador. Estes painéis estão também mais dispersos do que os anteriores com gravuras de traço profundo, em zonas mais elevadas, por vezes já muito afastados do rio.

Claro que nos parece haver uma continuidade entre estes dois hipotéticos “santuários”, podendo considerar-se que o ciclo artístico paleolítico do Côa se espraia no tempo longo durante toda a segunda metade do Paleolítico superior, entre o Gravettense e o Magdalenense final. O evoluir dos trabalhos de campo conduzidos pelo CNART e a sistematização monográfica de cada sítio permitir-nos-ão num futuro próximo uma melhor aferição destas hipóteses.



7. PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO

No sentido de promover a conservação de um tão vasto conjunto de sítios com arte paleolítica de ar livre (mas também de outros períodos posteriores), logo após o abandono da construção da barragem do Côa, o Governo Português avançou com a criação de um Parque Arqueológico que seria oficialmente inaugurado em 10 de Agosto de 1996 e posteriormente, em Maio de 1997, integrado na orgânica do Instituto Português de Arqueologia. A figura de Parque Arqueológico não existia ainda sequer no ordenamento jurídico português.

Em paralelo e na sequência da polémica do Côa, foi também criado em Vila Nova de Foz Côa o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART), tendo como uma das suas principais atribuições o inventário e estudo da Arte do Côa.

Por acordo mantido entre o PAVC e o CNART, foram desde início abertos ao público três dos principais sítios com gravuras paleolíticas, respectivamente a Canada do Inferno, a Penascosa e a Ribeira de Piscos. Mais recentemente, o PAVC abriu um novo sítio, o Vale de Figueira, permitindo visitas de barco e bem assim visitas nocturnas ao sítio da Penascosa.

Estavam assim dados os principais passos legais e administrativos que permitiriam quer a conservação, quer o estudo e a fruição dos sítios da arte rupestre do Côa, o que se tem verificado até hoje.

Entretanto, para além dos problemas legais e de segurança dos painéis decorados, estes apresentam vários e complexos problemas de conservação. Desde logo, o envelhecimento das superfícies grauváquicas submetidas às inclemências do tempo e aos fenómenos de erosão natural, de que o mais preocupante será o efeito de *toppling* que desagrega as massas de xistos expostas nas pendentes das íngremes encostas que ladeiam os cursos de água. Por outro lado, a desagregação dos xistos pelo rompimento das diaclases rasgadas pela vegetação afectando painéis como a magnífica Rocha 3 da Quinta da Barca, é também um fenómeno preocupante.

Tendo em atenção estes e outros problemas de conservação derivados quer das dinâmicas erosivas, quer da própria acção antrópica, o PAVC, desde a sua criação, elaborou vários relatórios técnicos quer de carácter abrangente, quer sobre os diversos agentes erosivos que actuam no vale. Presentemente tem em curso um programa de conservação especificamente vocacionado para a conservação *in situ* dos painéis historiados, abrangendo nomeadamente: a) a testes em rochas-tipo não decoradas, de diversos materiais consolidantes que permitam uma futura intervenção, se necessária, na conservação de rochas historiadas; b) medição dos índices de sismicidade (natural e antrópica, esta derivada das explosões em pedreiras perto da Canada do Inferno) a

partir de uma estação instalada na Canada do Inferno; c) estudo das variáveis climáticas (humidade relativa, precipitações pluviiais e temperatura fora e dentro das rochas); d) monitorização do estado de conservação das rochas gravadas, nomeadamente nas suas vertentes geológicas, biológicas e mecânicas, criando uma “cartografia das patologias líticas e dinâmicas biológicas” que auxiliem à estabilização dos afloramentos; e) limpeza de grafitos e controlo das colonizações líquénicas; f) estudos de conservação da paisagem e incidência dos diversos agentes antrópicos sobre a mesma. Uma síntese de toda esta problemática pode ser lida em FERNANDES, 2004.

BIBLIOGRAFIA

- AUBRY, Th. (1998): Olga Grande 4: uma sequência do Paleolítico superior no planalto entre o rio Côa e a Ribeira de Aguiar. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 1 (1): 5-26.
- (2001): "L'occupation de la basse vallée du Côa pendant le Paléolithique supérieur". In Zilhão, J.; Aubry, T. E. Carvalho, A. F. (eds.): Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP, Vila Nova de Foz Côa, Octobre 1998. *Trabalhos de Arqueologia*, 17. Lisboa, Instituto Português de Arqueologia: 237-252.
- (2003): Fauna Plistocénica na arte rupestre do Vale do Côa. *Tribuna da Natureza*, Porto, 4 (13): 14-20.
- BAPTISTA, A. M.; GARCÍA DÍEZ, M. (2002): "L'Art Paléolithique dans la Vallée du Côa (Portugal). La symbolique dans l'organisation d'un sanctuaire de plein air". In D. Sacchi (ed.) *L'Art Paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image (Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999)*. Groupe Audois d'Études Préhistoriques, Carcassonne: 187-205.
- BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V. (1995a): Arte rupestre do Vale do Côa. 1. Canada do Inferno. Primeiras impressões. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 35 (4): 349-422.
- BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V. (1995b): A Arte do Vale do Côa. Resultados dos primeiros trabalhos. *Férvédes*, 2: 143-149.
- BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V. (1997): Arte rupestre. In J. Zilhão (Ed.) *Arte rupestre e pré-história do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório científico ao Governo da República Portuguesa elaborado nos termos da Resolução do Conselho de Ministros n.º 4/96, de 17 de Janeiro*. Ministério da Cultura. Lisboa: 210-406.
- BEDNARIK, R. (1995): The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock art. *Antiquity*, 69: 877-882.
- CLOTTE, J. (1998): "Rapport sur la découverte de Foz Côa (destine à l'UNESCO et à l'IPPAR)". In *Voyage en Préhistoire. L'art des cavernes et des abris, de la découverte à l'interprétation*. La Maison des Roches, Paris: 143-147.
- CRUZ, D. J. (1998): Expressões funerárias e culturais no norte da Beira Alta (V – II milénios a. C.). *Estudos Pré-históricos*, 6: 149-166.
- DORN, R. I. (1997): Constraining the age of the Côa valley (Portugal) engravings with radiocarbon dating. *Antiquity*, 71: 105-115.
- FERNANDES, A. P. B. (2004): O programa de conservação do Parque Arqueológico do Vale do Côa. Filosofia, objectivos e acções concretas. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 7 (1): 5-37.
- GARCIA-ROBLES, M. A.; VILLAVEVERDE BONILLA, V. (2002): "Quelques conventions caractéristiques des niveaux anciens du Parpalló: le graphisme du Gravettien et du Solutréen ancien, comparaisons avec l'art rupestre du Côa". In D. Sacchi (ed.) *L'Art Paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image (Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999)*. Groupe Audois d'Études Préhistoriques, Carcassonne: 59-64.
- AUBRY, Th.; CARVALHO, A. M. F. de (1998): O povoamento pré-histórico no Vale do Côa. Síntese dos trabalhos do PAVC (1995-1997). *Côavisão, Cultura e Ciência*, n.º O: 23-34.
- AUBRY, Th.; GARCÍA DIEZ, M. (2002): Grafismo mueble en el Valle de Côa (Vila Nova de Foz Côa, Portugal): la estación arqueológica de Fariseu. *Zephyrus*, LV: 157-182.
- AUBRY, Th.; MANGADO, J.; FULLOLA, J. M.; ROSELL, L.; SAMPAIO, J. D. (2004): "The raw material procurement at the Upper Palaeolithic settlements of the Côa Valley (Portugal): new data concerning modes of resource exploitation in Iberia". In Smyntyna, Olena V. (ed.) *The use of living space in Prehistory*. BAR International Series 1224: 37-50.
- AUBRY, Th.; MANGADO, X.; SAMPAIO, J.; SELLAMI, F. (2002): Open-air rock art, territories and modes of exploitation during the Upper Palaeolithic in the Côa Valley (Portugal). *Antiquity*, 76: 62-76.
- BAPTISTA, A. M. (1983): O complexo de gravuras rupestres do Vale do Casa (Vila Nova de Foz Côa). *Arqueologia*, Porto, 8: 57-69.
- (1999a): *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. Edição do Parque Arqueológico Vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa.
- (1999b): "O ciclo artístico quaternário do Vale do Côa. Com algumas considerações de método sobre estilos, valorização estética e crono-estratigrafia figurativa". 1.º Curso Intensivo de Arte Pré-Histórica Europeia (Tomar, 1998). *ARKEOS, Perspectivas em Diálogo*, 6 (II), Tomar: 197-277.
- (2000a): Procés de Foz Côa (Portugal). História i arqueologia. *Cota Zero*, 16, Vic: 96-110.
- (2000b): The Côa Valley rock art. *Adoranten 2000*: 17-32.

- GARCÍA DIEZ, M.; AUBRY, T. (2002): Grafismo mueble en el Valle de Côa (Vila Nova de Foz Côa, Portugal): La estación arqueológica de Fariseu. *Zephyrus*, LV: 157-182.
- GONÇALVES, M. E. (Coordenação) (2001): *O caso de Foz Côa: um laboratório de análise sociopolítica*. Edições 70. Lisboa.
- GUY, E. (2002): "Contribution de la stylistique à l'estimation chronologique des piquetages paléolithiques de la vallée du Côa". In D. Sacchi (ed.) *L'Art Paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image (Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999)*. Groupe Audois d'Études Préhistoriques, Carcassonne: 65-72.
- JORGE, V. O. (Coordenação) (1995): *Dossier Côa*. Sep.^a especial de Trabalhos de Antropologia e Etnologia, 35 (4), Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto.
- LEMOS, F. S. (1994): Dossier Côa I: o relatório de impacto patrimonial (1989). *Forum*, 15/16 (Janeiro-Julho), Braga: 141-156.
- MERCIER, N.; VALLADAS, H.; FROGE, L.; JORON, J.-L.; REYSS, J.-L.; AUBRY, T. (2001): "Application de la méthode de la thermoluminescence à la datation des occupations paléolithiques de la Vallée du Côa". In Zilhão, J.; Aubry, T. E Carvalho, A. F. (eds.): *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique*. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP, Vila Nova de Foz Côa, Octobre 1998. *Trabalhos de Arqueologia*, 17, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia: 275-280.
- PHILLIPS, F. M.; FLINSCH, M.; ELMORE, D.; SHARMA, P. (1997): Maximum ages of the Côa valley (Portugal) engravings measured with chlorine-36. *Antiquity*, 71: 100-104.
- REBANDA, N. (1995): Barragem de Vila Nova de Foz Côa. Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa. *Boletim da Universidade do Porto*, 5 (25): 11-16.
- RIBEIRO, M. L. (2001): *Notícia explicativa da Carta Geológica simplificada do Parque Arqueológico do Vale do Côa*. Edição do Parque Arqueológico do Vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa.
- SILVA, A. F. da; RIBEIRO, M. L.^a (1991): *Carta Geológica de Portugal na escala de 1/50.000. Notícia explicativa da folha 15-A, Vila Nova de Foz Côa*. Serviços Geológicos de Portugal, Lisboa.
- STANLEY-PRICE, N.: Conservation and management of prehistoric rock art sites on the World Heritage List. A report on the Côa Valley symposium 1999. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 4 (1): 57-58.
- WATCHMAN, A. (1995): Recent petroglyphs, Foz Côa, Portugal. *Rock Art Research*, 12 (2): 104-108.
- (1996): A review of the theory and assumptions in the AMS dating of the Foz Côa petroglyphs, Portugal. *Rock Art Research*, 13 (1): 21-30.
- VALLADAS, H. N.; MERCIER, N.; FROGET, L.; JORONS, J. L.; REYSS, J. L. e AUBRY, Th. (2001): TL dating of Upper Palaeolithic sites in the Côa Valley (Portugal). *Quaternary Science Reviews*, 20: 939-943.
- ZILHÃO, J. (1995): The age of the Côa valley (Portugal) rock art: validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of 'scientific' dating to historic or proto-historic times. *Antiquity*, 69 (266): 883-901.
- (Coordenação) (1997): *Arte rupestre e pré-história do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório científico ao Governo da República Portuguesa elaborado nos termos da Resolução do Conselho de Ministros n.º 4/96, de 17 de Janeiro*. Ministério da Cultura. Lisboa.
- (1998): The rock art of the Côa valley, Portugal. Significance, conservation and management. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 2 (4): 193-206.
- (2003): "Vers une chronologie plus fine du cycle ancien de l'art paléolithique de la Côa: quelques hypothèses de travail". In Balbín, R. e Bueno, P. (Eds.) *El Arte Prehistorico desde los inicios del siglo XXI. Primer Simposium Internacional de Arte Prehistorico de Ribadesella*. Asociación Cultural Amigos de Ribadesella: 75-90.
- (2004a): Public archaeology and political dynamics in Portugal. *Public Archaeology*, 3: 167-183.-(2004b): Further lessons in integrity. A final reply to Robert Bednarik. *Public Archaeology*, 3: 245-247.
- ZILHÃO, J.; AUBRY, T.; CARVALHO, A. M. F.; ZAMBUJO, G.; ALMEIDA, F. (1995): O sítio arqueológico paleolítico do Salto do Boi (Cardina, Santa Comba, Vila Nova de Foz Côa). *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 35 (4): 471-497.
- ZILHÃO, J.; AUBRY, T.; CARVALHO, A. F.; BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V.; MEIRELES, J. (1997): The rock art of the Côa Valley (Portugal) and its archaeological context: first results of current research. *Journal of European Archaeology*, 5 (1): 7-49.
- ZILHÃO, J.; AUBRY, T.; CARVALHO, A. F.; BAPTISTA, A. M.; GOMES, M. V.; MEIRELES, J. (1998-1999): Art rupestre et archéologie de la Vallée du Côa (Portugal). Premier bilan. *Préhistoire Anthropologie Méditerranéennes*, 7-8: 89-117.

SERIDÓ

Gabriela Martín e Anne-Marie Pessis



Vale do Rio Seridó, no Rio Grande do Norte

INTRODUÇÃO

Quando chegaram às terras do Brasil, os colonizadores portugueses enfrentaram uma diversidade de comunidades indígenas que povoavam o território desde a costa até as mais profundas regiões de limites desconhecidos. Essa diversidade étnica forjada a partir do desmembramento de grandes troncos culturais apresentava identidades que foram construídas, num contexto de tradição oral, sobre diferentes aspectos privilegiados por cada uma delas. Os troncos linguísticos e suas diferentes derivações eram uns dos principais diferenciadores. A impossibilidade de comunicar-se pela linguagem afeiçoou uma série de *a priori* e de generalizações, que provocaram um encontro traumático. Uns tinham privilegiado procedimentos técnicos, outros o aprimoramento de mitos, ainda outros, registros musicais como formas de transmissão de conteúdos de tradição oral. As escolhas de valores também diferenciavam as etnias, assim como a prática de registros gráficos rupestres. Esses valores diferentes impossibilitaram o entendimento, o respeito e o intercâmbio de parceiros.

Levou séculos para compreender que, as especificidades e as diferenças eram fonte de uma imensidão de informações sobre nossa origem e nossa transformação enquanto humanos. O etnocentrismo de todos não permitiu que uns compreendessem que existiam opções culturais as quais podiam excluir a procura de tecnologias, enquanto outros pensaram que os estrangeiros, tão diferentes na sua apresentação, atuariam segundo ideologias semelhantes às deles. As diferenças étnicas dos autores desse encontro foram os detonadores da incompreensão e do extermínio.

Assim, os mais fortes e experientes em manipular a credulidade dos povos sem desenvolvimento tecnológico não foram capazes de entender a importância da diversidade étnica e integraram numa classe única grupos indígenas, unidos apenas por serem originários das terras conquistadas. Suas crenças foram desprezadas e reduzidas por fazer parte da classe da idolatria infame, tanto que as instituições religiosas, de grande poder repressivo e continuada intervenção temporal, assumiram a tarefa de destruir eficientemente o universo imaterial da espiritualidade indígena.

A história preconcebida do contato impossibilitou o conhecimento dos séculos de pré-história indígena no Brasil. Foi no século XX que se iniciaram as primeiras pesquisas arqueológicas, abrindo e possibilitando a descoberta de respostas para um conjunto de questões sobre a origem, a diversidade e a vida dos grupos humanos que habitaram o território do Brasil. Na região Nordeste, numa área tardiamente colonizada pelos

criadores de gado, onde existem vestígios arqueológicos milenares, os testemunhos da ocupação humana pré-histórica permaneceram intactos: as pinturas rupestres pré-históricas, uma porta ao conhecimento do que foi destruído, sem ser conhecido.

O MARCO GEOGRÁFICO

A microrregião sertaneja do Seridó situa-se no vale do rio Seridó e dos seus afluentes e pertence ao sistema hidrográfico Açú-Piranhas, que desemboca no Atlântico, perto de Macau. Compreende vários municípios dos estados do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Está inserida na região semiárida do Nordeste do Brasil sujeita a grandes estiagens periódicas, que dificultam a vida dos seus habitantes e que a transformam em região tradicional de migração para áreas mais amenas do sul e sudeste do país. A realidade não foi sempre assim, pois a região era considerada como área de maiores recursos hídricos e de terras cultiváveis mais férteis do que as áreas sertanejas limítrofes; bacia leiteira e criadora de gado, hoje sofre rápido processo de desertificação produzido pelo desmatamento indiscriminado, com os rios cada vez menos caudalosos.

DA SERRA DA CAPIVARA AO SERIDÓ: OS CAMINHOS DA DISPERSÃO

As vias pelas quais foi povoada a região Nordeste do Brasil ficam ainda imprecisas. Sabemos que, há 500 séculos, comunidades humanas habitavam o que hoje é o Parque Nacional Serra da Capivara, situado na região SE do estado do Piauí. Organizados em pequenos grupos e originários de um mesmo tronco cultural, habitavam a região segundo um padrão técnico pouco complexo e uma relação de equilíbrio com a natureza. A indústria lítica, realizada em quartzo e quartzito, evidencia uma função utilitária simples, permitindo cortar, raspar, furar e quebrar outros objetos. É muito provável que matérias-primas de origem vegetal tenham sido as escolhidas na produção de objetos utilitários. Também é possível pensar que as prioridades dessas comunidades estivessem orientadas por questões em que os dispositivos técnicos não eram prioritários. Assim, essa ausência de desenvolvimento tecnológico coincide com o aparecimento da prática gráfica rupestre, realizada sobre as paredes dos abrigos sob rocha existentes no Parque Nacional Serra da Capivara. A narratividade das pinturas, representando cenas da vida cotidiana e cerimonial das comunidades que ali moravam, são indicadores essenciais para se entender quais



Figuras humanas portando armas e bolsas

eram os temas prioritários entre os grupos humanos que estavam instalados na região a partir de 12 mil anos BP.

Quando as primeiras populações humanas ocuparam a região do Parque Nacional Serra da Capivara, o clima e a paisagem eram totalmente diferentes aos do semiárido atual. Nesse ponto de encontro geológico entre os planaltos, localmente conhecidos como *chapadas*, e uma planície muito antiga que forma a depressão periférica do médio São Francisco, existem as mais antigas evidências da presença humana no Brasil. Chapadas e vales configuram uma paisagem diversificada recortada na rocha, com vales estreitos e boqueirões formando desfiladeiros que se adentram na serra abrindo vias de passagem. De ambos os lados desses corredores, verdadeiras fendas na chapada e nas paredes da serra, existem abrigos de morfologia diversificada.

As condições climáticas tropical-úmidas, que precederam ao clima semiárido atual, permitiram o desenvolvimento de uma vegetação abundante, que garantiu os recursos alimentares para uma fauna de grande porte e majoritariamente herbívora. Durante milênios, espécies da megafauna viveram na região. Os vestígios ósseos mais frequentes achados nas escavações das grutas calcárias são de: preguiça-gigante (*Catonix cuvieri*, *Eremotherium lundii*), que atingiam uma altura de 7 m; tigre dentes-de-sabre (*Smilodon populator*), carnívoros com caninos protuberantes que atingiam um comprimento de 20 cm; paleolamas (*Palaeolama major* e *Paleolama niedae*); tatu-gigante (*Pampatherium humboldti*); e cavalo-americano (*Hippidion bonaerensis*).

Os vestígios mais antigos da prática rupestre na região remontam a 25 mil anos, em que fragmentos de blocos pintados foram achados nas camadas arqueológicas. Apesar de não ser possível o reconhecimento das figuras neles realizadas, é possível saber que a manipulação das tintas e sua aplicação sobre placas líticas é uma prática muito antiga. Provavelmente, as primeiras pinturas foram feitas sobre suportes de origem vegetal ou como formas de pintura corporal, formas gráficas que não puderam passar à posteridade. A dimensão lúdica da prática gráfica sobre suportes perecíveis deve, necessariamente, ter precedido a sua utilização com função social. A partir de 12 mil anos, aparecem sobre as paredes rochosas dos sítios, uma produção gráfica extremamente rica e numerosa. Evidencia-se a existência de uma densidade gráfica acumulada durante milênios. A degradação dos sítios mostra as cicatrizes da rocha provocada pela fragmentação que, com frequência, quebraram, também, painéis de pinturas, originando a queda de fragmentos pintados sobre o sedimento arqueológico.



Figuras humanas portando armas e bolsas.

A diversidade das figuras, as características técnicas, a maneira como as pinturas são agenciadas sobre o suporte, a existência de figuras emblemáticas e o reconhecimento dos temas escolhidos pelos autores permitiram identificar o padrão gráfico de um tronco cultural, conhecido como tradição Nordeste. A partir dessa classe de pinturas típicas, se inicia um processo de registro gráfico no Nordeste do Brasil, que atravessa o tempo e o espaço.

As pinturas rupestres existentes nos abrigos são muito diversificadas, tanto na temática e na técnica de realização, quanto na maneira como as figuras são agenciadas sobre a parede. Existem pinturas que são reconhecidas de imediato, enquanto que outras evocam formas incompletas ou não reconhecíveis. As pinturas de cada sítio arqueológico aparecem como uma colagem. Cada conjunto é resultante de uma sucessão de desenhos realizados em épocas diferentes por diversos grupos étnicos e configura uma amostragem da pintura pré-histórica da região. Nesse conjunto de imagens dispostas ao acaso, se misturam ritos, mitos, símbolos, acontecimentos sociais e crenças, confundidos no tempo.

A Tradição Nordeste é a mais antiga identificada, até agora, no Brasil. Está caracterizada pela presença de figuras que permitem o reconhecimento e pela maneira como essas figuras estão agenciadas para representar acontecimentos. Realizadas com aprimoramento técnico, que reflete um domínio dos recursos gráficos, as pinturas fornecem, ao observador, os elementos essenciais para reconhecer o que representam. Através de posturas e gestos, mostram figuras representando ações. O que as diferencia são as escolhas temáticas e as modalidades de encenação utilizadas em cada situação. Durante os 6 mil anos em que foram realizadas as pinturas da Tradição Nordeste, aparecem temas que se repetem regularmente, embora as repetições apresentem diferenças de encenação. Os temas representam rituais, lúdicos ou cerimoniais, caçadas e cenas sexuais.

Há cerca de 9 mil anos, começou o processo de mudança climática que vai radicalizar as condições de existência na região. Ocorre uma diminuição das chuvas, iniciando-se uma gradativa transformação do clima tropical-úmido. Esse processo, iniciado por causas naturais a nível planetário, significou mudanças no regime de ventos e correntes marítimas que aconteceram na transição do Pleistoceno ao Holoceno. A vegetação foi a primeira a adequar-se às novas condições climáticas. A flora úmida foi gradativamente substituída pelas espécies que melhor se adaptaram às novas condições. Existem, ainda hoje, vestígios dessa primeira vegetação tropical-úmida,



Cena de caça no Sítio Xique-Xique I

Desenhos emblemáticos
que aparecem
em todos os abrigos pintados
da subtradição Seridó





Furna dos Caboclos. Superposições e retoques das pinturas nas cores vermelho, ocre e branco.

nas profundezas dos *canyons* que, durante as épocas de seca, mantém as condições de umidade necessárias para sua sobrevivência, perto de pontos de água perene, conhecidos como *olhos d'água*. São gotas de água que brotam das paredes das encostas, do fundo da pedra, e caem em ritmo regular, em todas as estações do ano. Essa água se acumula em depressões formadas pela erosão na rocha e em torno dos pontos de umidade, desses nichos ecológicos, conservam-se algumas espécies da flora que milênios atrás cobriam a região.

O processo de adaptação da vegetação às novas condições do clima deu lugar a um tipo de flora própria dessas condições climáticas: a *caatinga*. Em certas espécies, para sobreviver, as folhas viraram espinhos. O Parque Nacional Serra da Capivara é o único parque nacional situado no domínio morfoclimático das caatingas, no qual uma vez por ano acontece o milagre visual da metamorfose da paisagem, lembrando como foi a região antes do início do processo de desertificação. Igualmente aos ritos da cultura humana, os ritos da natureza são a memória de sua evolução.

Em face dessa transformação do ambiente que afetou diferenciadamente a região Nordeste, existiu a resposta das comunidades humanas. Existem evidências que condicionam fortemente a organização dos grupos humanos, com o crescimento demográfico detectado pelas pesquisas arqueológicas. Esse aumento da população caracteriza este período de transição traumático, em que são estabelecidas novas condições de vida que determinaram novas regras de comportamento. Mas um aumento da população exige também uma mudança das formas de organização social até então existentes. As comunidades humanas estavam organizadas em pequenos grupos, o que facilitava sua mobilidade e seus tempos de reação, frente a qualquer possibilidade de perigo que exigisse ações rápidas.

Existem testemunhos documentais a partir do século XVI que mencionam como característica dos grupos indígenas a capacidade de estar hoje num ponto e amanhã ter desaparecido sem deixar vestígios. Essa mobilidade era possível pelo número reduzido de indivíduos integrantes de cada grupo. As comunidades reagiram com vistas a manter o equilíbrio entre os diferentes grupos do mesmo tronco cultural. Assim, os grupos maiores começaram a se dividir em conjuntos menores, que, no decorrer das sucessivas gerações, foram adquirindo suas próprias identidades diferenciadoras, sem por isso renunciar à marca originária dada pelos ancestrais comuns. Esse processo de fragmentação e diferenciação gera desequilíbrios de poder e hierarquia, na medida em que existe sempre uma ordem de precedência que pesa



Sítio Xique-Xique I. Figuras humanas dançando em torno de um zoomorfo ou uma possível figura totêmica.

sobre os novos grupos. A procura de outros espaços territoriais constitui, para as espécies vivas, um procedimento que permite o restabelecimento do equilíbrio inicial, com a afirmação das identidades grupais.

A dispersão das comunidades da tradição Nordeste acontece neste contexto de transformações e adaptações. Um novo movimento migratório inicia-se há 9 mil anos em direção à planície da bacia do Rio São Francisco. Os diferentes grupos avançam na procura de novos espaços que se adaptem melhor às suas expectativas, ficando em outros lugares e dispersando-se de forma gradativa ao tempo em que vão tornando mais precisa sua coesão grupal. Observações realizadas nas diferentes regiões que contornam o Parque Nacional Serra da Capivara permitiram constatar a existência de pinturas rupestres, muitas vezes isoladas, em paredes de afloramentos rochosos ou abrigos sob rocha similares aos existentes na região de origem.

Levaram também seu acervo cultural, acumulado durante milênios e registrado através de modalidades gráficas, que respondiam a necessidades específicas. As pinturas rupestres constituíam uma série de marcadores destinados a memorizar, para as futuras gerações, a lembrança de tópicos, considerados prioritários pelas comunidades que se sucederam no tempo num mesmo espaço. A recorrência temática, cuja encenação varia no tempo, indica a permanência de interesses sobre os mesmos assuntos nos diversos grupos, embora apareçam certos elementos de apresentação que mudam no tempo e que se desenvolvem nos respectivos espaços de influência dessas comunidades.

O caminho percorrido pelas populações que se instalaram na região do Seridó em épocas pré-históricas ficou marcado por pinturas figurativas observáveis na região do Rio São Francisco, o mais importante caudal do Nordeste do Brasil. A bacia do São Francisco foi, sem dúvida, o caminho natural da dispersão, quando se inicia a grande diáspora que levará as tradições rupestres da região do Parque Nacional Serra da Capivara até regiões afastadas da sua área de origem.

O Rio São Francisco é o grande rio do Nordeste do Brasil com extraordinária importância na vida nacional, desde a pré-história até os dias atuais. Suas cabeceiras situam-se na Serra da Canastra, no planalto de Minas Gerais, e no seu longo percurso de 1200 km, atravessa extensas áreas semiáridas dos sertões nordestinos, nos quais a única fonte d'água é o próprio rio.



Sítio do Urubu. A salinidade da rocha põe em perigo a conservação das pinturas.



Sítio Xique-Xique IV

O vale do São Francisco foi centro de atração de grupos étnicos pré-históricos a partir de 9 mil anos BP, quando se inicia um longo período extremamente seco que deve ter levado as populações para a área do grande rio. Ocupações humanas muito antigas foram assinaladas nos vales dos rios Pratudão, Formoso e Correntina, formadores do Corrente, afluente por sua vez do São Francisco. Prospecções em áreas de cerrado e de caatinga arbórea assinalaram sítios pré-históricos situados em abrigos calcários e em lugares abertos nos terraços fluviais.

Pelos dados disponíveis podemos estabelecer que, em torno do nono milênio BP, grupos originários da área do atual Parque Nacional Serra da Capivara dispersaram-se por outras regiões do Nordeste brasileiro, abandonando seu primitivo *habitat*. Da região serrana limitada pelas grandes depressões periféricas do Parnaíba e do São Francisco, rumaram para outras áreas do Nordeste através do vale sanfranciscano. Nessas datas, grandes áreas do vale do São Francisco estavam já ocupadas por grupos humanos que habitavam os abrigos rochosos e os terraços do rio, em acampamentos temporários. Tecnicamente, eram portadores de uma indústria lítica refinada, elaborada a partir de núcleos de sílex, calcedônia e quartzo, denominada *tradição Itaparica*. Basicamente, o horizonte lítico da tradição Itaparica estende-se por áreas de cerrado, rico em fauna diversificada e de caatinga no Nordeste, de fauna menos densa, razão também pela qual os grupos nordestinos procuraram com maior intensidade os vales dos rios. Os restos alimentares coletados nos abrigos rochosos os apresentam como caçadores-pescadores-coletores generalizados, consumidores de microfauna, gastrópodes e peixes.

Não podemos assegurar que os pintores dos abrigos rupestres da tradição Nordeste possam estar, de alguma maneira, relacionados com os grupos caçadores portadores da tecnologia lítica Itaparica, embora implementos líticos dessa tradição se encontrem nos abrigos pintados do Parque Nacional Serra da Capivara, no SE do Piauí.

Utilizamos o termo *subtradição* para definir um grupo desvinculado de uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferente, o que implicaria na soma de elementos gráficos novos. Assim, as subtradições da tradição Nordeste espalham-se por amplas áreas do Nordeste brasileiro, algumas melhor definidas, outras precariamente detectadas. Encontramos grupos de abrigos sob rocha com pinturas rupestres da tradição Nordeste, nas suas diversas subtradições, na Chapada Diamantina, na Bahia; no vale do Catimbau, em Pernambuco, pertencente à bacia do Ipanema, tributário do São Francisco; na bacia do Curimatau-Cunhau, entre os estados do Rio Grande

Cenas itifálicas com representação de ações sexuais





Furna do Messias



Figuras humanas
nos abrigos rupestres do Seridó



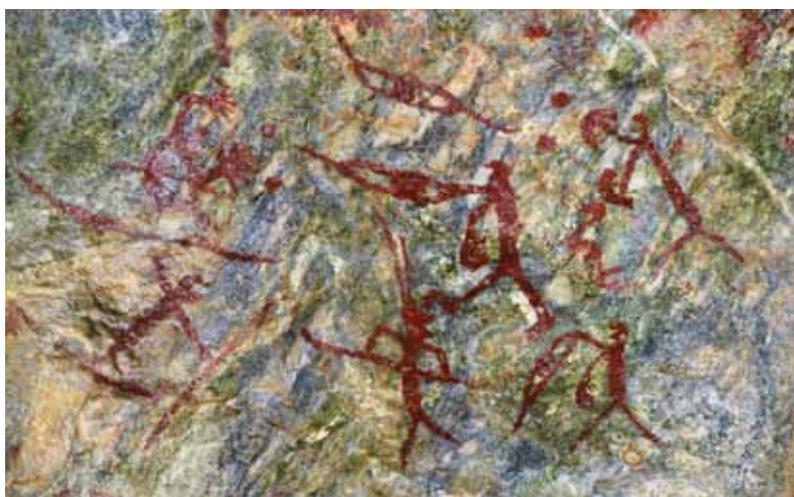
Figuras humanas com adornos na cabeça, seguramente cocares de penas; uma delas com pintura corporal



Figuras de animais nas pinturas rupestres do Seridó



Figura humana armada portando um ramo na outra mão



Sítio Mirador. Luta entre dos grupos humanos enfrentados com armas diferentes

do Norte e da Paraíba; e, especialmente, na região do Seridó potiguar e paraibano, nos estados citados.

Os grupos étnicos que pintaram os abrigos do Seridó enriqueceram a sua arte originária com elementos novos próprios do seu *habitat*, entre os quais destacam maior riqueza nos ornamentos, na pintura corporal e nos objetos que as figuras humanas carregam, além da presença de grafismos fitomorfos que representariam paisagens. São incertos os caminhos seguidos pelos grupos que, posteriormente, situaram-se no vale do Seridó e dos seus afluentes, mas a presença de grafismos de ação, emblemáticos da subtradição Seridó, no vale do alto Açu-Piranhas, nos leva a situar uma das possíveis rotas nessa região, pois o Seridó pertence também a essa bacia.

A área arqueológica de Central e da Chapada Diamantina, na Bahia, juntamente com o SE do Piauí e o Seridó, formam as três grandes “províncias” rupestres da tradição Nordeste.

As PINTURAS RUPESTRES DO SERIDÓ

Uma das levas da diáspora se instala na região de Seridó, onde pesquisas arqueológicas indicam que estava implantada desde há 9 mil anos. Nessa região de serras da bacia do Rio Seridó, existem abrigos sob rocha com pinturas rupestres que apresentam características similares às da tradição Nordeste, registradas na Serra da Capivara. Na época em que se teria iniciado o processo de emigração das comunidades humanas, a escolha da região do Seridó se justificaria pela existência de numerosos pontos d’água e ao fato de constituir uma área de brejo, que tem características climáticas mais favoráveis e melhores condições de sobrevivência.

As características morfológicas da área escolhida permitiram dar-se continuidade a seus modos de registro gráfico, reproduzindo os temas principais da sua cultura. Mas junto com a instalação e adaptação a novas condições de vida, começa uma fase de diferenciação gráfica que atinge tanto as temáticas, quanto as técnicas de realização utilizadas e as modalidades de apresentação.

Existem certos sítios onde aparecem destacadas as características gráficas do que pode se designar como o “período Arcaico” da subtradição Seridó e que dá continuidade aos estereótipos gráficos de origem, caracterizando a época de



Sítio Xique-Xique 1. Cena de luta



Conjuntos de três figuras humanas, numa atitude que se repete em praticamente todos os sítios com pinturas rupestres do Seridó



Detalhe do painel central do Sítio Casa Santa

instalação no novo *habitat*. O estabelecimento de uma renovada identidade gráfica se manifesta nas dimensões mencionadas. No plano técnico, existe o aprimoramento de procedimentos no preparo das tintas, em que a consistência utilizada se adéqua ao grau de porosidade do suporte rochoso. Essa articulação originariamente observada na Serra da Capivara se generaliza na área do Seridó. Existe também a transformação nos traços de delineação das figuras que se tornam mais grossos que os das figuras do período Arcaico. Igualmente observa-se uma tendência a desenhar figuras de tamanho um pouco maior do que nas primeiras épocas. Finalmente pode mencionar-se a dominância de tonalidades mais acentuadas e contrastadas que particularizam as pinturas do que pode ser designado como “período Potiguar” da subtradição Seridó e que corresponde a uma instância de fixação da tradição Nordeste na região.

Um dos principais traços de identidade da subtradição Seridó é a forma de desenhar as figuras humanas representando a cavidade bucal. São apenas as figuras dispostas de perfil, que salientam esta característica da face, embora no resto guardem seus aspectos originários. Resulta interessante observar que, em geral, o ângulo de abertura bucal é reduzido à mínima expressão necessária para que seja reconhecida sua função. Mas, em certos casos, o ângulo de abertura bucal é utilizado não apenas para identificar, mas também para exprimir emoções ou até sons. Um exemplo é uma cena de violência na que resulta evidente que uma figura central cativa foi desenhada com a cabeça orientada na vertical e com um ângulo de abertura bucal de uns 150 graus, o que evoca gritos e resistência.

Continuando na caracterização da identidade Seridó, merece salientar-se a importância dada à representação de cocares e ornamentos para a cabeça. Um caso próprio das pinturas do Seridó são os ornamentos de cabeça com um adorno formado por grossas fitas colocadas de maneira a garantir uma marcada rigidez.

No plano da temática, as diferenças são importantes. Em primeiro termo, salienta-se o desaparecimento de um tema de fundamental importância nos registros do Parque Nacional, a interação das figuras humanas com espécies animais. As figuras de animais ficam relegadas a um segundo plano no período Potiguar. Apenas as aves ocupam um lugar de destaque em interação com humanos. No período Arcaico é possível identificar um número maior de espécies animais, geralmente isoladas e fora de contexto com pessoas. Pelo contrário, nas pinturas do período Potiguar se privilegiam as relações humanas numa ampla variedade de atividades em detrimento das cenas com animais. As representações lúdicas se tornam muito



Sítio Casa Santa

mais complexas que na Serra da Capivara, pois envolvem vários participantes muitas vezes diferenciados pelo instrumento manipulado e pelos atributos e adornos. Essa complexidade se manifesta também em outras cenas como as de luta, nas quais os objetos pareceriam ter uma importância destacada, e na gestualidade se salientam os tempos mais fortes da ação representada. Guerreiros armados se exibem em combate com os corpos dos inimigos derrubados no solo; junto ao grupo, aparecem, também, figuras itifálicas. Grupos de caçadores perseguem emas e veados; araras, tucanos e outras espécies de aves estão também representadas. As cenas multiplicam-se na variedade dos grupos de homens e mulheres que carregam bolsas, cestas e potes possivelmente transportando água e alimentos; algumas figuras são singelas na simplicidade de sua aparente nudez, outras, cheias de cocares e atributos, mostram o poder da sua hierarquia. Com armadilhas e jaulas, há caçadores na tocaia. Pequenas figuras adornadas com penas ensaiam uma dança de roda, onde os participantes seguram-se pelas mãos e são dirigidos por um mestre de cerimônias ostentando um longo cocar. O mundo que aparece nas pinturas rupestres da região do Seridó é o cotidiano da pré-história.

O tratamento da sexualidade é outro caracterizador das pinturas rupestres do Seridó. Diferentemente das da Serra da Capivara, em que o sexo feminino está mostrado através de um recurso *contra natura*, tornando exposta a cavidade vaginal, no Seridó os caracteres sexuais são apresentados no contexto de uma cena sexual. Trata-se de um tema privilegiado no período Potiguar, com um evidente dimensionamento do aparelho genital, com uma variedade de posturas, de práticas e de contextos que evocam mitos estruturados em torno desta temática. Em uma das cenas a figura feminina é segurada por duas figuras de tamanho muito reduzido, que seguram suas pernas no início do ato sexual. Em outra cena de grande violência se representa um falo descomunal em relação às duas figuras humanas.

Os aspectos cenográficos caracterizam igualmente as particularidades do Seridó. Trata-se dos procedimentos segundo os quais são agenciados os componentes das representações gráficas sendo possível identificar padrões de apresentação que variam segundo as transformações culturais das comunidades. Há um domínio da técnica na representação das relações espaciais entre as figuras, na disposição das mesmas na representação da distância e da profundidade respeitando-se certas regras da perspectiva que permitem identificar a existência de pontos e ângulos de observação muito precisos. O que é apenas esboçado cenograficamente na Serra da Capivara atinge uma expressão muito refinada no Seridó.



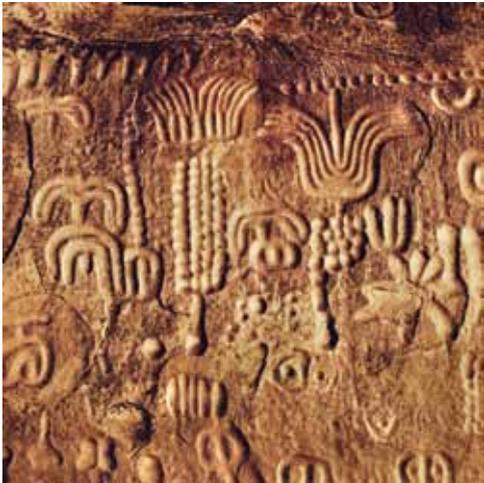
Gravuras nas margens de um riacho do Seridó



Detalhes das gravuras do Seridó



Pedra do Ingá sobre o rio Bacamarte, PB



Pedra do Ingá sobre o rio Bacamarte, PB

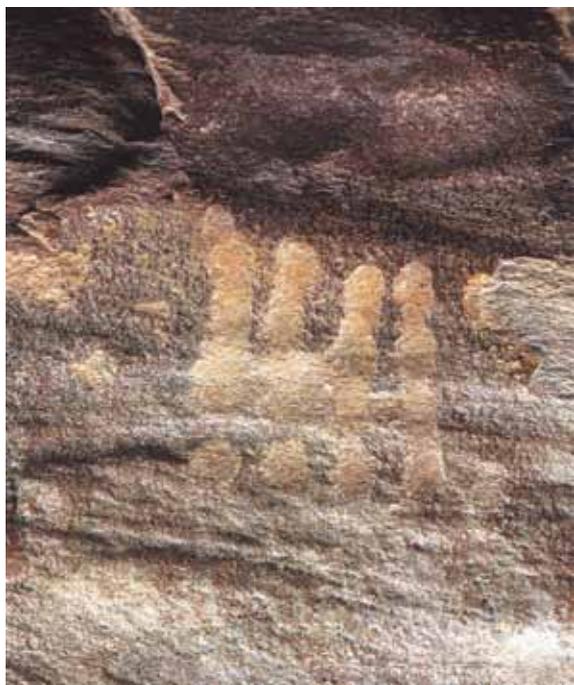
AS GRAVURAS RUPESTRES DO SERIDÓ

Paralelamente em termos regionais, embora atemporal, a prática rupestre da gravura desenvolve-se na região do Seridó com maior extensão, inclusive, do que a pintura. Nos cursos dos rios, arroios e torrentes, gravuras indígenas realizadas nas rochas das margens e nos leitos secos dos cursos d'água da bacia do Seridó estão abundantemente representadas. São conhecidas pelo nome de *Itaquatiaras*, pedras pintadas, na língua indígena tupi. São petróglifos de feitura, tamanho e técnica de gravura muito diferentes, dependendo da ampla geografia brasileira, mas, no Nordeste do Brasil foram inicialmente agrupados numa única tradição chamada *Itaquatiara*. Nessa tradição, típica da região nordestina, predominam grafismos esquemáticos, que conhecemos também como grafismos puros, seguindo a definição de Leroi-Gourham. Registramos, também, a presença de antropomorfos, marcas de mãos e pés, lagartos e pássaros em grandes paredões, sempre próximos d'água, e também desenhos muito complexos, que, na imensa solidão dos sertões, têm-se prestado, muitas vezes, às mais fantásticas interpretações. Por estarem quase sempre nos cursos d'água e, muitas vezes, em contato com ela, é difícil relacioná-las com algum grupo humano, sobretudo pela impossibilidade, na maioria dos casos, de estabelecerem-se associações com restos de cultura material. O que predomina são centenas de lugares em toda a região, com desenhos gravados nas pedras, de difícil filiação a determinado grupo étnico.

Identificamos a presença de gravuras nos lugares onde os rios se encaixam formando pequenas quedas d'água e nos que se repete o topônimo Cachoeira das Pinturas, onde é possível identificar grafismos muito semelhantes aos da Pedra Lavrada do Ingá, tanto pelos desenhos em si, como pela técnica utilizada de raspado e polimento. O mais famoso sítio de gravuras do Brasil está situado no meio do riacho Ingá do Bacamarte, perto da cidade de Campina Grande, no estado da Paraíba. No enorme bloco de gneiss de 24 m de largura e 3 de altura, que divide o rio em dois braços, o lado norte do bloco está coberto de grafismos, gravados até uma altura de 2,5 m. Os desenhos foram realizados seguindo-se uma linha contínua e uniforme, insculpida na rocha. O caso da gravura de Ingá é complexo, pois, em muitos aspectos, se trata de um caso único, fato que dificulta ainda mais a filiação étnica da famosa itaquatiara. Existem semelhanças com outros grafismos recorrentes e repetitivos encontrados na região do Seridó, mas, como conjunto gráfico homogêneo na técnica, na organização e no aproveitamento do espaço gráfico, a itaquatiara de Ingá é única.

A partir do levantamento sistemático que se vem realizando dos sítios com gravuras situados entre Campina Grande e o Seridó Oriental, podemos falar de uma “tradição Ingá” de gravuras rupestres, cujas características *a priori* seriam o posicionamento ao longo de cursos d’água, a forma curva e complexa dos grafismos, pontos ou pequenas formas circulares gravadas ordenadamente e que dão a impressão de linhas de contagem, denso preenchimento dos painéis nos quais se aproveita a maior parte do espaço disponível, com tendência ao *horror vacui*, além da técnica de raspado e polido contínuo na elaboração dos grafismos, diferentemente da técnica de picoteamento descontínuo na rocha que é típico das gravuras de outras regiões do Brasil.

A prática gráfica rupestre parece ter sido desenvolvida de maneira contínua no Nordeste do Brasil até perto da colonização. Os descendentes dos autores das pinturas e gravuras rupestres na região do Seridó moravam na região no momento do contato com os colonizadores portugueses. Foram como todos os outros grupos indígenas violentados nos seus costumes, valores e *modus vivendi*. A partir do século XVIII o avanço dos criadores de gado toma posse da região, e as diversas comunidades indígenas, relocadas ou dispersadas reiteradamente durante o período colonial, foram definitivamente exterminadas.



Gravuras da tradição Ingá, no Seridó





Gravuras da Região do Seridó



Sítio Cachoeira do Penedo. Gravura realizada sobre uma base preparada vermelha. Técnica de gravura recorrente em vários sítios rupestres da região do Seridó

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Alice. Tradições e estilos na arte rupestre no nordeste brasileiro. CLIO, Revista do Curso de Mestrado em História. n. 5. Recife, UFPE, 1982. p. 91-104.
- ASÓN VIDAL, Irma. Las Representaciones itifálicas en las pinturas rupestres de la tradición Nordeste, sub-tradición Seridó, Rio Grande do Norte. CLIO - Série Arqueológica. V. 1. n. 11. Recife: UFPE, 1995-96. p. 141-151.
- ASÓN VIDAL, Irma. Escolhas simbólicas na ocupação dos sítios com arte rupestre na área arqueológica do Seridó, RN, PB. Anais do Congresso Internacional de Arte Rupestre. Junho-julho de 2009. FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. v. 2; n 9. São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 2010. p. 77-81.
- DANTAS, José de Azevedo. Indícios de uma civilização antiquíssima. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo e Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, 1994. 200 p. (Apresentação e texto de Gabriela Martin. Manuscrito datado de 1926 na Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano e que apresenta 156 lâminas com desenhos de pinturas e gravuras rupestres do Rio Grande do Norte e da Paraíba).
- HURT, Wesley. Tradition Itaparica. CLIO - Série Arqueológica. n. 5. Recife: UFPE, 1989. p. 55-58.
- LIMA, Clóvis dos Santos. As Itacoatiaras de Ingá. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano. v. 12. João Pessoa: IHGPB, 1953. p. 113-122.
- LIMA, Marcos Galindo; FIGUEROA, M. Documentação das Itaquatiaras do Seridó. CLIO - Série Arqueológica. v. 1. n. 11. Recife: UFPE, 1995-96. p. 202-217.
- MAFRA, Fábio; MARTIN, Gabriela; NOGUEIRA, Mônica. Intervenções arqueológicas em sítios a céu aberto na área arqueológica do Seridó: os sítios Meggers I e Meggers II – Parelhas-RN, Brasil CLIO – Arqueológica. v. 30. n. 1. Recife: UFPE, 2015. p. 10-37.
- MARTIN, Gabriela. Estudios para una desmitificación de los petroglifos brasileños. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia. n. 11. Valencia; Universidad de Valencia, 1975. p. 203-237.
- _____. Estudos para uma desmitificação dos petroglifos brasileiros (I) A Pedra Lavrada de Ingá (Paraíba). Revista de História. n. 102. São Paulo: USP, 1975. p. 509-537.
- _____. Casa Santa: um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó, no Rio Grande do Norte. CLIO – Revista do Curso de Mestrado em História. n. 5. Recife: UFPE, 1982. p. 55-78.
- _____. Amor, violência e solidariedade no testemunho da arte rupestre brasileira. CLIO - Série Arqueológica. n. 1. Recife, UFPE, 1984. p. 27-37.
- _____. Ingá; Seridó. In: Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu. São Paulo: Dow Química, 1984. p. 33-41.
- _____. O Estilo Seridó na arte rupestre do Rio Grande do Norte. Arquivos do Museu de História Natural. v. 6-7, (1981-1982). [Atas da I Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira] Belo Horizonte: UFMG; Museu de História Natural, 1984. p. 379-382.
- _____. Arte rupestre no Seridó (RN): o sítio Mirador do Boqueirão de Parelhas. CLIO - Série Arqueológica. n. 2. Recife: UFPE, 1985. p. 81-95.
- _____. Prehistória del Noreste de Brasil: estado actual de la investigación. Anuario de Prehistória Levantina. n. 17. Valencia: [s. n.], 1988. p. 49-80.
- _____. A Subtradição Seridó de pintura rupestre pré-histórica do Brasil. CLIO -Série Arqueológica. n. 5. Recife: UFPE, 1989. p. 19-26.
- _____. Novos dados sobre as pinturas rupestres do Seridó, no Rio Grande do Norte. CLIO - Série Arqueológica. n. 4, extraordinário. I Simpósio de Pré-história do Nordeste Brasileiro, (Recife, 1987). Recife: UFPE, 1991. p. 141-147.
- _____. O Cemitério Pré-Histórico “Pedra do Alexandre” em Carnaúba dos Dantas”, RN. CLIO – Arqueológica. v. 1, Recife: UFPE, 1995-1996. p. 43-57.
- _____. Os Sítios rupestres do Seridó, no Rio Grande do Norte (Brasil), no contexto do povoamento da América do Sul. Anais da Conferência Internacional sobre o Povoamento das Américas, São Raimundo Nonato, PI, Brasil 1993). FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. n. 1 São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 1996 p. 339-346.
- _____. Fronteiras estilísticas e culturais na Arte Rupestre do Seridó RN. CLIO - Arqueológica n. 16, Recife: UFPE, 2003. p. 14-28.
- _____. A Arte rupestre do Seridó, na Paraíba e no Rio Grande do Norte. 1º Seminário Internacional sobre Preservação da Arte Rupestre nos Sítios do Patrimônio Mundial, 2004. FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. n. 1, São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 2007. p. 7-36.
- _____. A Tradição Nordeste na área arqueológica no Seridó, no Rio Grande do Norte: a Furna do Messias como exemplo de evolução da subtradição Seridó. Anais do Congresso Internacional de Arte Rupestre. Junho-julho de 2009. FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. v. 2; n 9. São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 2010. p. 83-90.
- _____. The Nordeste horizon in Brazil's Rock Art. CLIO – Arqueológica. [Anais da X Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira]. n. 14. Recife: UFPE, 2000. p. 110-134.
- _____. Pré-história do Nordeste do Brasil. 5ª edição, Recife, 2013, Editora Universitária-UFPE, 434 p.
- _____. Identidades no sertão do Seridó (pag. 164-175) In: ANTES: HISTÓRIAS DA PRÉ- HISTÓRIA. São Paulo

- 2004, Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo.
- MARTIN, Gabriela; ASÓN VIDAL, Irma. El horizonte "Nordeste" en el arte rupestre del Brasil. SAGVNTVM (p. L. A. V.). n. 32. Valência: Departament de Prehistòria i Arqueologia, 2000. p. 67-76.
- MARTIN, Gabriela; GUIDON, Niède. A Onça e as Orantes: uma revisão das classificações tradicionais dos registros rupestres do NE do Brasil. CLIO - Série Arqueológica, v. 25. n. 1. Recife, UFPE, 2010 p. 11-30.
- MARTIN, Gabriela; GUIDON, Niède; ASON VIDAL, Irma. As Origens das pinturas da Tradição Nordeste: difusão e diáspora. Anais do Congresso Internacional de Arte Rupestre. Junho-julho de 2009. FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. n. 9. São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 2010. p. 17-32.
- MARTIN, Gabriela; MEDEIROS, Elisabeth. A Furna do Messias: um sítio com pinturas rupestres na área arqueológica do Seridó, no Rio Grande do Norte. Clio Arqueológica. 2. n. 23. Recife: UFPE, 2008. p. 70-86. (CD).
- MARTIN, Gabriela; ROCHA, Jacionara.; LIMA, Marcos G. Indústrias líticas em Itaparica, no vale do Médio São Francisco (Pernambuco-Brasil). CLIO - Série Arqueológica. n. 3. Recife: UFPE, 1986. p. 99-135, il.
- MARTIN, Gabriela; PESSIS, Anne-Marie. Da Serra da Capivara-PI ao Seridó-RN. Os caminhos da Tradição Nordeste da Arte Rupestre do Brasil. FUMDHAMentos - Revista da Fundação do Homem Americano. n. II. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2002. p. 252-269.
- MARTIN, Gabriela *et al.* Levantamento arqueológico na Área Arqueológica do Seridó-Rio Grande do Norte-Brasil: Nota Prévia. Clio Arqueológica. v. 2. n. 23. Recife: UFPE, 2008. p. 1-18.
- MEDEIROS FILHO, Olavo de. Índios do Açu e Seridó. Brasília: Gráfica do Senado Federal, 1984.
- MELLO e ALVIM, M. C. de. Osteobiografia da população pré-histórica do abrigo Pedra do Alexandre. Carnaúba dos Dantas, RN. CLIO - Série Arqueológica. v. 1. n. 11. Recife: UFPE, 1995-96. p. 17-42.
- PESSIS, Anne-Marie. Méthode d'analyse des représentations rupestres. Études Américanistes Interdisciplinaires. Contributions Méthodologiques en Préhistoire I. n. 1. Paris: Is. n.J, 1982a. p. 17-28.
- _____. Gráfico representation systems in the rock art of Piauí, Brazil. First Aura Congress, ago./set. 1988. Darwin. (Austrália): [s. n.], 1988.
- _____. Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. CLIO - Arqueológica. v. 5. Recife: UFPE, 1989. p. 11-17.
- _____. Do estudo das gravuras rupestres pré-históricas no Nordeste do Brasil. CLIO - Arqueológica. n. 15 Recife: UFPE, 2002a. p. 29-44.
- _____. Imagens da Pré-História. Parque Nacional Serra da Capivara. Images de la Préhistoire. Images from pre-history, São Paulo, 2003, FUMDHAM, Petrobrás, Ministério da Cultura. Gráfica Takano. 307 p. São Paulo. 2ª Ed. ampliada, São Paulo, 2013, MCTI/CNPq, 320 p.
- _____. Inovação técnica e sobrevivência: A natureza como exemplo. (p.244-32). A transmissão do saber na arte rupestre do Brasil (p.142-163) In: ANTES: HISTÓRIAS DA PRÉ- HISTÓRIA. São Paulo 2004, Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo.
- PESSIS, A-M.; GUIDON. n. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: Vidal, L. (org.). Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP; EDUSP, 1992. p. 19-34.
- PESSIS, Anne-Marie; MARTIN, Gabriela. A Arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto. In: Fabiana Werneck Barcinski, (org.). Sobre a Arte Brasileira - da Pré-história aos anos 1960. São Paulo, Ed. Edições SESC/WMF Martins Fontes, 2015. p. 22-61.
- PROUS, André. L'Art rupestre du Brésil. Bulletin de la Societé Préhistorique de L'Ariège. Tome XLIX. Ariège: SPA, 1994. p. 77-144.
- PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. História das Pesquisas em Arte Rupestre no Brasil. Anais do Congresso Internacional de Arte Rupestre. Junho-julho de 2009. FUMDHAMentos - Revista da Fundação Museu do Homem Americano. v. 2; n. 9. São Raimundo Nonato-PI: FUMDHAM, 2010. p. 395-415.

INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DA ARTE

CÔA E SERIDÓ: DOIS RIOS DA PRÉ-HISTÓRIA Livro dedicado à arte rupestre pré-histórica de Brasil e de Portugal, centrado na apresentação de **Dois Rios e Duas Culturas num futuro comum**.

Mesmo se tratando de dois mundos tão distantes, como são o da arte paleolítica de Foz Côa e a arte de caçadores tropicais da região do Seridó, têm um eixo comum, representado pela grande capacidade do homem pré-histórico de se adaptar a ecossistemas diversos, às vezes extremamente ingratos para a vida humana e, paralelamente, criar uma arte único e ímpar, como são os grafismos rupestres existentes em ambos países.

Oceanos (Oníricas) – (Recife, Centro de Convenções da UFPE, outubro, 1999 e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, novembro, 1999)
Permite uma leitura pedagógica que realce o potencial das imagens oníricas no desenvolvimento psico – sócio – cultural - estético e ético do indivíduo, através de uma exposição polivalente, incluindo imagens e objetos simbólicos assim como debates sobre os mesmos. Esta é uma articulação existente entre as equipes da Universidade Federal de Pernambuco/Pós Graduação em Antropologia e a Universidade do Porto/Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação.

Oceanos (Arquipélago Fernando de Noronha) – (Porto, Fundação Júlio Resende e Galeria da Praça, setembro, 1998)
O arquipélago de Fernando de Noronha (no nordeste do Brasil), a 1.ª capitania Hereditária da coroa portuguesa nesse novo mundo, pequeno pedaço de Pernambuco em meio ao Atlântico, tornou-se tema, objeto de trabalho e de estudo. Assim desvendando as afinidades culturais entre portugueses e brasileiros, dando continuidade à troca de experiências de caráter artístico, como modo privilegiado de reconhecer as semelhanças e as diferenças que sempre aproximam os povos.
O trabalho faz parte das comemorações dos 500 anos de descoberta do Brasil e os quatro artistas apresentam uma visão imprescindível do arquipélago pernambucano, em 20 painéis.

Oceanos (novas descobertas) – (Recife, Museu Aloísio Magalhães - MAM, setembro, 1997)
O mar a parte mais visível de uma enorme convulsão que transformou a face dos dois países (Brasil - Portugal) convertendo em proximidade o que era distância, em afinidade o que era desconhecimento, em cumplicidade o que era alheamento.
Os oceanos sempre exerceram forte atração sobre a maioria dos povos da terra. Enfrentando grandes perigos, o homem aventurou-se ao mar, alargando o seu conhecimento e suas perspectivas de domínio, além de buscar a ampliação do seu patrimônio, levando-o a grandes descobertas. Descubrem-se novos mundos! Criam-se novos horizontes! Aos quais temos imaginários: forma, fala, poesia e lendas.
Os oito artistas presentes, inspirados total ou parcialmente pelo mote inicial dos oceanos, desenvolveram 30 obras de arte nas quais se sobressaem aspectos do movimento inerente ao mar.

Sebastianismo – (Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, junho, 1996)
A pesquisa foi iniciada a partir de uma tese de mestrado, de um pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande do Norte- O Sebastianismo no Nordeste do Brasil, e posteriormente foi fundamentada em leituras de Fernando Pessoa, Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, José Lins do Rêgo, Natália Correia e outros escritores que abordaram o tema. Recriando-o, o artista plástico Adão Pinheiro propõe uma releitura de sua importância na história e na arte – com precisão e sutileza, senso delicado da cor e sentido contemporâneo [de fragmento do fragmento] – torna imagem especular, escrita visual, saudade do que já fomos como homens inteiros, articulados e completos no contexto de culturas que se transformaram. “Sebastianismo” – um tema lendário, mítico e de esperança, que vivifica, de forma constante, o incremento da cultura afro-luso-brasileira.

Tapumes – (Porto, Galeria da Praça, junho, 1994)
Esta mostra intitulada “Tapumes” foi o materializar de vontades de troca de experiências entre as nossas realidades (Brasil e Portugal), num conjunto de 20 trabalhos representando a arte dos que se inspiram na cidade do Recife.
Tapume é o nome dado aos muros de madeira que circundam os canteiros de obras no Brasil. Durante o tempo em que são usadas como tapumes, as pranchas de madeira ficam expostas à ação do tempo e recebem uma cobertura de diferentes cores e formas. Algu-

mas são pintadas, outras são grafitadas, ao mesmo tempo em que propagandas políticas e cartazes de show são colocados nos tapumes. Após o término das obras, essas pranchas de madeira são usualmente levadas pelas populações urbanas pobres e usadas em diferentes tipos de construções: casas e barracos. Esse tipo de reciclagem de materiais, cores e formas passaram a fazer parte do universo da pintura do artista plástico Roberto Lúcio. Trata-se de uma apropriação puramente conceptual.

A Casa do Basilisco - (Porto, Fundação Eng.º Antônio de Almeida, junho, 1993)

Em homenagem a Júlio Cortazar, artista sul-americano, o artista plástico Ismael Caldas desenvolveu uma série, "A Casa do Basilisco". - Modelo para armar – e até hoje, sente-se tentado a jogar com as sugestões, imagens, desse belo quebra cabeça. Além disso, acredita que em pintura exercita-se (quando há talento) continuamente construções (e desconstruções) de quebra – cabeças e haja cabeça.

O Desporto na Arte – (Recife, Centro de Convenções, Congresso dos Países de Língua Portuguesa, setembro, 1992)

A proposta foi levar 25 artistas pernambucanos a reproduzirem livremente o corpo do atleta nas mais diversas modalidades esportivas. O esporte é o corpo em harmonia, o artista plástico molda, cria, expressa isto sem amarras. O resultado foi apresentado no 3.º encontro dos países de língua portuguesa, realizado em setembro de 1992, no Recife. A repercussão entre os presentes foi de uma aproximação dos artistas ao esporte e o esporte aos artistas.

Metodologia

A metodologia, comum a todos os trabalhos, é desenvolvida a partir da identificação do tema e destaque do momento. O tema é interpretado por artistas plásticos selecionados por uma curadoria. Quando da implantação do projeto surgem normalmente, outros trabalhos desenvolvidos, havendo assim uma conexão e ampliação do tema em apresentação. Funciona como um sistema reticular no qual cada elemento entra em relação com o conjunto de outros elementos por laços semânticos. Para a comunidade dos estudantes favorece, uma visão do mundo menos rígida e menos ordenada, mobilizando as capacidades de cada um numa lógica de fluxo, de circulação e de troca. Ficando assim registrada a importância da interpretação de histórias do homem através da arte, dando corpo ao pensamento anunciado por Deleuze .

Conclusão

Todos os trabalhos foram divulgados em forma de catálogo, e em alguns casos desenvolvido multimídia, como vídeo cassete, cd-room e imprensa, deixando a comunidade de professores, estudantes e público em geral, informados e convidados para uma aproximação maior com a temática apresentada. Dentro da programação são convidados pesquisadores sobre o tema para conferências e intercâmbio de idéias, além de visitas guiadas, com alunos do Ensino Secundário e Universidades.

Publicações (Livro e catálogos de artes plásticas)

Oceanos III, outubro/1999

Oceanos II, setembro/1998

O Rio São Francisco – A Natureza e o Homem (Recife, dezembro, 1998)

Documentário fotográfico e respectivo enquadramento histórico, relacionando o homem do vale do Rio São Francisco com as suas potencialidades a todos os níveis, não só constatam a presença do homem desde as primeiras ocupações pré- históricas como determinam o rumo que este seguiu até os nossos dias;

Oceanos I, setembro, 1997

Sebastianismo, junho, 1996

A casa do Basilisco, junho, 1993

O Desporto na Arte, setembro, 1992

Maria Betânia Borges Barros

Coordenação

CÔA E SERIDÓ

DOIS RIOS NA PRÉ-HISTÓRIA

Textos

Antônio Martinho Baptista

Gabriela Martin

Anne-Marie Pessis

Prefácio

Niède Guidon

Editor

Movimento Recife Porto na Arte

Coordenação

Maria Betânia Borges Barros

Projeto e Produção gráfica

Armando Alves

Fotografias

Centro Nacional de Arte Rupestre - CNART, Portugal

Parque Arqueológico Vale do Côa - PAVC, Portugal

Parque Nacional Serra da Capivara, Brasil

Fundação Museu do Homem Americano, FUMDHAM, Brasil

Fundação Seridó, Brasil

André Pessoa. Imagens da caatinga, Brasil

Roberta Guimarães, Imago, Brasil



FUNDAÇÃO SERIDÓ



ISBN 978-85-415-0881-0



9 7 8 8 5 4 1 5 0 8 8 1 0