

# ARQUEOLOGIA EM PORTUGAL

150 anos



ASSOCIAÇÃO  
DOS ARQUEÓLOGOS  
PORTUGUESES  
1863-2013

Patrocinador oficial  
FUNDAÇÃO MILLENIUM BCP

Coordenação editorial: José Morais Arnaud, Andrea Martins, César Neves  
Design gráfico: Flatland Design

Produção: DPI Cromotipo – Oficina de Artes Gráficas, Lda.  
Tiragem: 400 exemplares  
Depósito Legal: 366919/13  
ISBN: 978-972-9451-52-2

Associação dos Arqueólogos Portugueses  
Lisboa, 2013

O conteúdo dos artigos é da inteira responsabilidade dos autores. Sendo assim a Associação dos Arqueólogos Portugueses declina qualquer responsabilidade por eventuais equívocos ou questões de ordem ética e legal.

Os desenhos da primeira e última páginas são, respectivamente, da autoria de Sara Cura e Carlos Boavida.

Patrocinador oficial



Apoio institucional



# A ARTE RUPESTRE ATLÂNTICA: PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Joana Valdez-Tullett / University of Southampton, FCT, CEAUCP-CAM / Jvt1g12@soton.ac.uk

## RESUMO

Na Península Ibérica o reconhecimento e estudo da Arte Atlântica tem início no séc. XIX, prolongando-se até aos dias de hoje. Não obstante, grande parte das abordagens, meramente descritivas, cingem-se à sua apreciação estética, sendo pouco dotadas de profundidade analítica e negligenciando o seu contexto sociocultural. Verifica-se uma ausência de estudos sistemáticos e comparativos que contribuam para a discussão epistemológica inerente à matéria.

Este artigo pretende fazer uma breve revisão crítica da investigação e procedimentos científicos conduzidos ao longo do tempo quanto à Arte Atlântica, bem como procurar perceber de que forma a historiografia influenciou e limitou as interpretações dominantes, propondo futuras linhas de investigação holísticas e interdisciplinares, visando uma compreensão mais ampla do fenómeno, focada na sua contextualização sociocultural.

## ABSTRACT

In Iberia the study of Atlantic Rock Art began in the 19th Century extending until today. The majority of these approaches, however, are mostly descriptive and regarding the aesthetic appreciation, missing analytical depth and neglecting its socio-cultural context. There is a lack of systematic and comparative studies that contribute to the subject's epistemological debate.

This paper intends to develop a brief critical revision of the investigation and scientific procedures conducted over time, trying to understand in which way historiography may have influenced and limited the main interpretations. I shall suggest future lines of holistic and interdisciplinary research aiming to a wider understanding of the phenomenon, focusing on its socio-cultural contextualization.

## INTRODUÇÃO

A Arte Rupestre é um dos mais emblemáticos e enigmáticos vestígios do registo arqueológico, despertando atenção por parte de investigadores e curiosos. Estes grafismos estão presentes em todos os períodos cronológicos, desde o Paleolítico Superior até aos dias de hoje, se assim o entendermos. São vários os exemplos de símbolos abstractos ou icónicos, alfabetiformes ou outros, lavrados nas rochas em períodos modernos ou contemporâneos, que podem integrar este grupo de vestígios. A definição dos conceitos de Arte (discutido em Valdez, 2010, pp. 17-20) e Arte Rupestre não é consensual, conforme reflecte Jorge de Alarcão (1986, *apud* Gomes, 2002, p. 140): “*Olhando as pinturas ou gravuras do Escoural e do Norte de Portugal, podemos perguntar-nos: Isto é Arte? Nem toda a pintura é arte, como nem toda a construção é arquitectura.*

*Mas como seleccionar, e o quê, com que critérios? (...) até onde deve ir a nossa benevolência?”.*

Para efeito do presente artigo e devido à carga histórica que a noção acarreta, continuar-se-á a utilizar o termo genérico de “arte rupestre”, conscientes porém de que nesta ambígua designação se incluem as pinturas e gravuras depositadas em superfícies rochosas através de uma variedade de técnicas e/ou relevos, que se podem encontrar ao ar livre, nas paredes de abrigos ou grutas, bem como em monumentos megalíticos (Gomes, 2002, p. 139).

A arte rupestre é aqui entendida como um elemento de articulação entre as comunidades e a paisagem circundante, dinâmico e diacrónico, cujas funções e significados se encontram no campo das hipóteses interpretativas. É representativa dos costumes e cosmogonias dos sistemas culturais e sociais dos seus criadores, com os quais se relacionava (Valdez, 2010).

## 1. BIOGRAFIA DO ESTUDO DA ARTE RUPESTRE EM PORTUGAL

O estudo da arte rupestre em Portugal afigura-se parco e pouco dinâmico, com algumas excepções. Nos inícios do século XVIII surge a primeira referência a um sítio com arte rupestre em Portugal, o Cachão da Rapa, mencionado na *Corographia Portugueza* de Padre António Carvalho da Silva (1712, p. 436). Já no século XIX aumenta a densidade de ensaios referentes a sítios com arte rupestre, publicados pelas mãos de dois grandes vultos dos primórdios da Arqueologia portuguesa, Francisco Martins Sarmiento e José Leite de Vasconcellos. Autores essenciais no desenvolvimento da disciplina em Portugal, publicam, promovem encontros científicos e desenvolvem trabalho de campo, conduzindo à identificação de muitos sítios arqueológicos, recolhem dados junto de informadores locais, bem como peças e artefactos que hoje enchem as salas de várias instituições, como sejam o Museu Nacional de Arqueologia ou o Museu da Sociedade Martins Sarmiento.

Enquanto H. Brueil publica a primeira monografia e levantamento gráfico integral de um sítio com grafismos portugueses – Lapa dos Gaviões (Arronches) –, só em 1929 surgem as primeiras (e importantes) sínteses, que destacam as regiões de Trás-os-Montes e Entre-Douro-e-Minho (Mendes Corrêa, 1929; Serpa Pinto, 1929, *apud* Gomes, 2002). O interesse pela arte rupestre, contudo, verifica-se um pouco por todo o território nacional, reflectido numa diversidade de publicações (e.g. Viana, 1929; Girão, 1921; Souto 1932, *apud* Gomes 2002).

Estes inventários são posteriormente complementados com os importantes contributos de Joaquim Rodrigues dos Santos Júnior, sobretudo graças ao seu ensaio apresentado ao Congresso do Mundo Português (Santos Júnior, 1940), onde o autor faz um ponto da situação acerca dos estudos da arte rupestre em Portugal, divulga inúmeras rochas e incide sobre a inventariação das descobertas e sua dispersão geográfica. Nas décadas que se seguem continuam a ser dados à estampa artigos pontuais, em jeito de notícias e com breves descrições de sítios arqueológicos com arte rupestre (i.e. Pedra Escrita de Serrazes por Mário Cardozo em 1941; Carreço em Montedor por Afonso do Paço em 1942, etc.) (Gomes, 2012, p. 155), sentindo-se um hiato nas discussões teóricas e interpretativas em torno destas matérias.

A descoberta do Complexo de Arte Rupestre do Vale do Tejo em 1971, composto por milhares de gravuras espalhadas pelas margens do rio e alguns afluentes, viria a transformar a historiografia da arte rupestre portuguesa para sempre. A construção da barragem de Fratel preconizou o estudo e levantamento sistemático estas manifestações, através de uma diversidade de novas técnicas, num processo de salvamento arqueológico inédito em Portugal, quer pelo tipo de trabalho desenvolvido, quer pela natureza do sítio arqueológico e sua extensão geográfica, marcando o início de uma nova Era (Valdez-Tullett, 2013, p.357). Aliado a este facto, após a queda do Estado Novo a arqueologia nacional (estatal) é alvo de reorganização e profunda mudança epistemológica, resultando no aumento do número de entusiastas e praticantes, que contribuem para uma maior pujança do meio académico, abrindo caminho à profissionalização (Alves & Reis, 2009, p. 49).

Os anos de 1980 foram sobretudo marcados pelas publicações de António Martinho Baptista (e.g. 1983-1984; 1986), mormente no que refere à arte rupestre do noroeste, e por uma nova tendência interpretativa e de contextualização das evidências.

Na década de 1990, a descoberta das gravuras de Foz Côa, prenunciadas pelo achado dos cavalos do Mazouco, e a polémica que se gerou em torno da sua preservação e da construção da barragem, tiveram um grande impacto na forma como se procedeu em arqueologia nos anos que se seguiram.

Com a diminuição dos financiamentos para a investigação, grande parte da actividade arqueológica é hoje em dia suportada pelas obras públicas e projectos de construção civil, sendo disso exemplo o Plano Nacional de Barragens, os parques eólicos, os sistemas de rega e irrigação. No contexto dos trabalhos arqueológicos desenvolvidos face a esta nova realidade, foram identificados alguns sítios de elevada importância científica, destacando-se as rochas gravadas que têm sido inventariadas e registadas no vale do Sabor no decurso de intensas campanhas de prospecção e acompanhamento arqueológico, bem como o emblemático abrigo rupestre na foz do rio Tua (Valdez-Tullett, 2013).

## 2. A ARTE ATLÂNTICA – O OBJECTO DE ESTUDO

A designação Arte Atlântica é aqui atribuída à tradição pré-histórica de arte rupestre que, na Península

Ibérica, se situa na Galiza e Norte de Portugal. É essencialmente composta por motivos geométricos e abstractos, não icónicos, ainda que a imagética na Galiza e na margem esquerda do rio Minho, inclui também zoomorfos, armas, alguns antropomorfos, idoliformes, escutiformes, entre outras figurações mais raras, como sejam os serpentiformes, enquadrados neste estilo pelos autores galegos (Bradley, 1997; Alves, 2003; Valdez, 2010).

A dispersão geográfica destes grafismos é de facto Atlântica, considerando que se espalha pelos actuais territórios do NW da Península Ibérica, Ilhas Britânicas e Bretanha. Conquanto se observe uma uniformidade no que refere a alguns motivos da denominada Arte Atlântica, esta encontra-se crivada de regionalismos, inclusive em pequena escala, observando-se diferenças, por exemplo, entre as manifestações a norte do rio Minho e aquelas que estão para sul da sua margem esquerda.

Até à data o estilo é apenas conhecido sob a forma de gravura, preferencialmente executada através da técnica da percussão (picotagem). Os motivos podem surgir de forma isolada ou em composições monumentais, em conjuntos de algumas rochas, ou difundindo-se por vastas áreas (Bradley, 1997; Alves, 2003; Valdez, 2010).

Quanto à sua implantação na paisagem, encontra-se maioritariamente insculpida em afloramentos graníticos de tendência horizontal, rasos ao solo e localizados em plataformas a meia encosta ou pequenos outeiros que comandam visualmente amplas extensões de território (Valdez, 2010, p. 52).

É em Portugal que se julga situar a fronteira mais meridional deste fenómeno, actualmente situada no rio Vouga, onde se encontram o Forno dos Mouros e o Outeiro dos Riscos (Sever do Vouga). Contudo, a região do Minho revela alguns dos mais belos exemplares de Arte Atlântica em território português, como sejam a Laje das Fogaças e a Laje das Carvalheiras em Lanhelas (Caminha), a Quinta do Barreiro em Valvejo (Valença), o emblemático sítio da Tapada do Ozão (Monte de Fortes, Valença) ou as representações (raras) de armas e idoliformes do Monte da Laje (Gandra, Valença).

Na Galiza, Pontevedra é a província mais rica em ocorrências de Arte Atlântica, contando com muitas centenas de rochas gravadas. Estudos recentes têm contribuído para a identificação de novos sítios nos, até agora quase desconhecidos, territórios da Península de Barbanza (SW de A Coruña) e distrito

de Deza (interior da província de Pontevedra (Fábrega Valcarce & Rodríguez-Rellán 2012, pp. 250-251).

O debate em torno da cronologia destas manifestações continua aberto, em particular devido à falta de evidências arqueológicas e à natureza dos suportes onde as gravuras foram executadas. De uma forma geral a maior parte dos autores coloca a génese destas manifestações algures no 4º milénio, sendo que estaria ainda em utilização durante a Idade do Bronze. Exemplos de rochas gravadas sobrepostas por estruturas da Idade do Ferro (e.g. Illkley Moor nas Ilhas Britânicas) (Bradley, 1997) e Santa Tegra na Galiza (Santos Estévez, 2007) situam a baliza *post quem* na Idade do Ferro, sugerindo que estas manifestações não terão sobrevivido para além do 1º milénio AC.

Alguns autores sugerem que a arte rupestre tende a desaparecer numa altura em que se verifica uma intensificação cultural e o estabelecimento de uma economia agrícola assente numa rede de povoados de cariz mais sedentário. Os símbolos nas rochas seriam então mais comuns às comunidades móveis, para as quais os animais teriam um papel significativo na economia. Uma vez que essa forma de vida se altera, a arte rupestre cai em desuso.

### 3. REFERÊNCIAS A UM PERCURSO IBÉRICO

Vários são os estudos que incidem sobre a arte do noroeste da Península Ibérica, sendo genericamente aceite a existência de dois grupos estilísticos, caracterizados com mais ou menos variações, mas que de uma forma geral se podem sintetizar naquilo a que hoje apelidamos de “Arte Atlântica” e “Arte Esquemática”.

É importante compreender que a terminologia utilizada pelos investigadores quanto à Arte Atlântica reflecte, de certa forma, as escalas de análise aplicadas às abordagens sendo que na Galiza, os estudos pouco se estendem para-além fronteiras administrativas. Assim, “Arte Rupestre Galega”, “Petróglifos Galegos”, “Grupo Galego de Arte Rupestre” ou “Gravuras Rupestres Galegas” são as designações mais comuns atribuídas a estas manifestações (Alves 2003:53). Reconhecendo imagéticas semelhantes em território nacional, em Portugal a denominação é complementada dando origem ao “Grupo de Arte Rupestre Galaico-Português” (e.g. Baptista 1983-84; 1986). Em 1951 Eóin MacWhite utiliza, pela primeira vez, o termo “Atlântico”, ape-

lidando o estilo de *Atlantic Galician Art*, baseando-se na sua dispersão geográfica. É Richard Bradley (1997) que reassume a designação e se refere a um Estilo Atlântico.

Estes grupos de arte rupestre do noroeste foram estudados de forma exaustiva quer por investigadores nacionais, com acesso directo ao terreno e às evidências, quer por outros cujo contacto com os grafismos fora apenas pontual (Alves, 2008).

As diferentes abordagens à Arte Atlântica apresentam objectivos variados, desde a importância conferida à implantação espacial, ao seu significado (Obermaier, 1925; Sobrino Buhigas, 1935 *apud* Alves, 2003), contexto supra-regional e às relações com outras tradições artísticas em áreas geográficas contíguas (Brueil, 1934 *apud* Gomes 2002; MacWhite 1951). Alguns autores consideram importante a reflexão sobre os paralelos formais entre a imagética do noroeste peninsular, Ilhas Britânicas e Escandinávia, bem como a concepção gráfica das plantas de monumentos pré-históricos (Lorenzo-Ruza, 1954), o balizamento cronológico de determinados motivos ou as técnicas de execução.

As primeiras referências à Arte Atlântica na Península Ibérica surgem no séc. XVIII, começando por ser abordada sob uma perspectiva historicista, aos quais se seguem uma série de pequenos artigos isolados sobre rochas individuais e algumas sínteses (e.g. Cabré Aguiló, 1915, *apud* Alves 2003) com as primeiras propostas cronológicas e diversas teorias interpretativas.

É da Galiza que provém um dos mais emblemáticos trabalhos de levantamento e registo da Arte Atlântica, elaborado por Enrique Campo Sobrino, estando na origem da vanguardista publicação de Sobrino Buhigas, datada de 1935 e intitulada *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*. Este autor elabora um extenso catálogo com abundantes reproduções fotográficas, estabelecendo tipologias e colocando, cronologicamente, as gravuras entre o final do megalitismo e a Idade do Bronze (Sobrino Buhigas, 1935, 2000 *apud* Alves 2003). A partir de 1940/1950 o ritmo da investigação na Galiza decresce dramaticamente graças à repressão e ao controlo ideológico impostos pelo regime ditatorial de Franco e a investigação científica centra-se sobretudo na origem dos grafismos e sua cronologia (Alves, 2003; Santos Estévez, 2007).

Na década de 1950 surgem os interessantes trabalhos de Eóin MacWhite (1951) e Sobrino Lorenzo-

-Ruza (1954) que estabelecem analogias entre a arte rupestre do NW da Península Ibérica e as Ilhas Britânicas., ideias reflectidas nas designações “Galego-Atlântico”, e “Arte Rupestre Galego Atlântica” atribuídas, respectivamente, ao fenómeno por estes investigadores. Esta perspectiva inter-regional da arte rupestre não é abraçada por uma maioria dos autores.

De referir é também o trabalho de Anati (1968) cujas ideias, embora não totalmente aceites pelos investigadores locais, tiveram algumas repercussões. O autor define uma sequência evolutiva baseada em Valcamonica, na qual identifica seis diferentes fases de gravação, aplicando-a directamente à evidência da Península Ibérica tomando como exemplo a Pedra das Ferraduras (Fentáns) (Alves, 2003, p. 72). Anati é criticado pelo facto da sua construção diacrónica ser maioritariamente baseada em intuições em vez de análises sistemáticas de sobreposições individuais de motivos (Baptista 1983-84, pp. 71-72), extrapolando modelos interpretativos de outras zonas geográficas (Santos Estévez, 2007, p. 20).

A década de 1970, na Galiza, foi particularmente marcada pelo trabalho de Peña Santos e Vázquez Varela (1979), que se tornou muito influente no quadro das investigações. A arte rupestre é estudada a partir de análises quantitativas e estabelece-se uma sequência cronológica (Santos Estévez, 2007, p. 21). Entretanto, em Portugal, inicia-se o período áureo da investigação da Arte Atlântica, sobretudo com os trabalhos desenvolvidos por António Martinho Baptista, que estuda diversas rochas no coração da zona de influência destas manifestações em Portugal. As monografias que redigiu acerca de sítios emblemáticos, bem como as sínteses gerais, são ainda hoje importantes referências bibliográficas, nas quais o autor faz uma abordagem organizada e explanatória, criticando o panorama da arte rupestre no noroeste Ibérico (e.g. 1983-84; 1986).

Até aos anos 1980 os estudos de arte rupestre em Portugal, para além de escassos, pouco contribuíram para o desenvolvimento de linhas interpretativas, focando-se essencialmente na análise dos motivos e sua comparação entre estações arqueológicas. No mesmo período, na Galiza, verifica-se um notável aumento do *corpus* de sítios com grafismos sublinhando-se o litoral sul da Ria de Vigo, uma das zonas de mais elevada densidade de gravuras em todo o noroeste Ibérico (Santos Estévez, 2007, p. 21). Nos anos de 1990 recupera-se a intensidade da in-

vestigação e assiste-se a um considerável aumento de publicações.

Um importante ponto de viragem dá-se com a chegada de R. Bradley à Península Ibérica onde, juntamente com R. Fábrega Valcarce e F. Criado Boado consolidam uma crescente escola de Arqueologia da Paisagem e importam novas metodologias de estudo (Alves, 2009, p. 82). Compreende-se a necessidade de contextualizar a arte rupestre, procurando entender o seu papel no seio das comunidades pré-históricas, por oposição às preocupações básicas dos estudos galegos de catalogação e definição cronológica. Pretende-se agora abordar a distribuição regional, a aproximação ao significado, funcionalidade, relação espacial com os povoados e com a paisagem, para além dos aspectos estéticos dos painéis e motivos (Santos Estévez, 2007, p. 19).

Também em Portugal esta tendência teve eco, sublinhando-se o trabalho de Lara Bacelar Alves (e.g. 2003, 2008) que aborda a temática da arte do noroeste na Península Ibérica de forma holística, procurando ignorar as actuais fronteiras administrativas, tantas vezes limitadoras nas abordagens arqueológicas. No seguimento deste trabalho, outros se verificam que aplicam conceitos semelhantes, metodologias transversais e inter-disciplinares (e.g. Valdez, 2010).

#### 4. LIMITAÇÕES E POTENCIALIDADES NOS ESTUDOS DA ARTE RUPESTRE ATLÂNTICA

O conhecimento da Arte Atlântica pouco evoluiu desde os primórdios da sua investigação, graças a um conjunto de factores que condicionaram a progressão do saber. Desde logo, a grande maioria dos estudos baseados na descrição detalhada dos motivos insculpidos nas rochas e na criação de tabelas classificativas, apresentam pouca profundidade analítica e ausência de interpretação.

A utilização de designações que remetem para regionalismos, tais como “Petróglifos Galegos”, promovem separatismos, só ultrapassados após a adopção, por parte de alguns investigadores, do conceito de “Arte Atlântica” (e.g. Bradley, 1997). A historiografia independente de Portugal e da Galiza é também um entrave ao estudo destes grafismos. A compartimentalização das abordagens teve consequências, conduzindo à fragmentação dos dados disponíveis e condicionando as questões colocadas pelas premissas de investigação (Alves, 2003, p. 20). Este desequilíbrio justifica, em parte, a dificuldade

de contextualização sociocultural do fenómeno na Península Ibérica.

A introdução de novas ideias e metodologias vai sendo aceite de forma reticente, mas permanece a teimosia de velhas reflexões, que pouco contribuem para a evolução das interpretações.

Verifica-se a ausência de inventários que combinem aspectos como o relacionamento espacial entre sítios individuais, registo fotográfico, levantamentos rigorosos e a localização na paisagem, assim como a elaboração de estudos monográficos de sítios individuais e/ou conjuntos dos quais façam parte a leitura formal das composições e a sistematização da análise regional (Alves, 2003).

Na Galiza a bibliografia concentrou-se em particular nas abordagens gerais em detrimento de monografias bem documentadas, baseando-se em sinopses ilustradas por um pequeno número de sítios recorrentemente seleccionados, nos quais fora valorizada a iconografia clássica (Alves, 2003). A maior parte dos sítios nunca foi alvo de análises profundas e os levantamentos gráficos ficam aquém do desejado, prevendo-se que em 70% dos casos, estudos anteriores tenham ignorado uma parte significativa das gravuras (e.g. Faxe da Vella, Rianxo, A Coruña) (Fábrega Valcarce & Rodríguez-Rellán 2012, p. 251). Em Portugal, a investigação padece sobretudo da ausência de um *corpus* com o registo sistemático das ocorrências e a compilação dos dados conhecidos até à data. Em tom de desabafo Susana Jorge refere “*que se encontra por fazer, no nosso território, uma verdadeira investigação em arte rupestre enquanto elemento de um sistema mais vasto de qualificação simbólica das paisagens pré-históricas*” (1999, p. 62 *apud* Alves, 2008).

O tema da cronologia é ainda um debate aberto, sendo que as conclusões se baseiam recorrentemente em inferências e intuições, pouco assentes em verificações arqueológicas (Alves, 2008). Perante a dificuldade de datação das gravuras rupestres, os autores adoptam tendencialmente e de forma acrítica as propostas de outros investigadores, por vezes obtidas através de um exemplo único ou analogias. As comparações com outras regiões geográficas afiguram-se perigosas. Apesar de alguns elementos da imagética da Arte Atlântica ser comum a tantas outras tradições artísticas, como sejam o Vale do Tejo, os Alpes ou as Ilhas Canárias (Bradley, 1997, p. 44), é necessário ter em consideração que os grafismos rupestres não são artefactos móveis para

os quais se podem procurar analogias estilísticas, da mesma forma que não se podem reduzir à apreciação estética das figurações, ignorando o contexto geográfico, cultural e cronológico que as rodeia (Bradley, 1997, pp. 48).

Para uma efectiva evolução do conhecimento face à Arte Atlântica, será necessário o abandono dos discursos herméticos e pouco afectos a leituras transversais ou transdisciplinares, em detrimento de abordagens holísticas que tenham em consideração um espectro alargado dos factores associados às manifestações artísticas. Não interessa apenas quantificar, descrever e estabelecer tipologias, mas perseguir objectivos mais profundos que incluam os contextos destas grafias, as suas identidades, os seus criadores e as audiências para as quais foram executadas, assim como as suas funcionalidades e significados.

Sublinha-se a importância da introdução de conceitos emergentes e ferramentas empíricas associadas à Antropologia da Arte e à Arqueologia da Paisagem (Alves, 2008). A inclusão de elementos como a localização, implantação geográfica dos sítios e o desenvolvimento de análises espaciais, pode contribuir para a definição de padrões, através de métodos estatísticos e comparativos, associando as manifestações artísticas a factores comportamentais, como sejam o uso do solo ou a exploração de recursos. A Arte Rupestre e a experiência humana são inseparáveis e, como tal, estes indicadores deverão ser relacionados com outros de ordem sociocultural e económica que contribuam para o conhecimento das comunidades, das motivações e esclareçam acerca do papel social das grafias. O divórcio entre os suportes gravados e a paisagem acaba por ser um obstáculo ao estudo das manifestações artísticas, considerando que a implantação das rochas é, para além dos próprios motivos, o único elemento disponível através do qual se pode estudar directamente a arte rupestre. Porque as manifestações artísticas não seriam certamente estanques, e porque nos diz a Antropologia da Arte que uma sociedade pode ter mais do que um estilo artístico (Layton, 1991), será também necessário procurar ultrapassar alguns conceitos e divisões entre “grupos”, “horizontes” ou “ciclos” artísticos, concebidos como unidades pouco flexíveis (Alves, 2009) e entre as quais falta articulação.

Finalmente, resta referir que apesar de ser um dos temas mais debatidos quanto à Arte Atlântica, há ainda um longo caminho a percorrer no sentido da definição de uma datação.

Observações atentas na procura de sobreposições, resultados de escavações arqueológicas adjacentes às rochas lavradas, articulação com outros dados do registo arqueológico, deverão contribuir, de forma conjunta, para a contextualização cronológica das manifestações artísticas.

Defende-se, portanto, que as abordagens à arte rupestre, independentemente do estilo ou tradição nas quais se inserem os motivos, deve ser holística, tendo em consideração uma multiplicidade de elementos, que não são ainda considerados na maioria dos estudos correntes.

## 5. CONCLUSÃO

Embora a Arte Atlântica se encontre na bibliografia arqueológica, quer seja profissional quer amadora, desde o século XIX, muitas são as questões que se encontram ainda sem resposta. A falta de um *corpus* para a arte do noroeste é uma das causas responsáveis face à fraca progressão das investigações, aliado ao separatismo entre os estudos efectuados na Galiza e em Portugal, que não permitem uma abordagem integral e holística da Arte Atlântica. Neste artigo foi feita uma breve análise da historiografia destas grafias, identificando-se alguns dos principais factores que condicionam e limitam o estudo deste estilo de arte rupestre, sugerindo algumas medidas para obter melhores resultados em abordagens futuras. Desde as designações de cariz regional atribuídas ao grupo artístico, passando pelas metodologias de trabalho de campo, registo e análise, às interpretações herméticas e estanques, há todo um conjunto de factores inibidores do progresso de investigação da Arte Atlântica que é necessário ultrapassar.

Defende-se a promoção de metodologias arqueológicas de trabalho globais, que articulem uma série de dados de proveniências diversas, e que quando aplicadas a múltiplos sítios corroborem, de forma sólida, as conclusões. Pretendeu-se enaltecer os estudos de arte rupestre que englobam a paisagem, alegando que a envolvente é o único elemento, para além dos motivos, directamente relacionável com os grafismos e como tal deve ser tida em conta nas abordagens. Estudos de arte rupestre que incluem metodologias integrantes e complementares têm vindo a obter bons resultados e é disso exemplo o projecto desenvolvido no Monte de Góios (Caminha), que contrapôs Arte Atlântica e Arte Esquemática, na procura do seu contexto sociocultural (Valdez,

2010). Quer seja pré-histórica, histórica ou contemporânea, os grafismos são criados, em alguns casos, para ser vistos e noutros para ser mantidos em segredo. Porém, toda a arte foi criada por alguém, para alguém e a sua posição na paisagem teria sido muito importante, conforme atestam as orientações estratégicas e localizações específicas destas manifestações (Valdez, 2010, pp. 31-32). É, sobretudo, importante não alienar o factor Humano da arte rupestre.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, L. B. – *The Movement of Signs: post-glacial rock art in the north-western Iberia*. Reading: University of Reading. PhD thesis. 2003.

ALVES, Lara Bacelar – O sentido dos signos. Reflexões e perspectivas para o estudo da arte rupestre do pós-glaciar no norte de Portugal. In: BALBÍN BEHRMANN (ed.) *Arte Rupestre al Aire libre: investigación, protección y difusión*. Castilla y Leon: Consejería de Cultura da Junta de Castilla y Leon. 2008:381-490.

ALVES, Lara Bacelar; REIS, Mário – No limiar das artes? Questões em torno da permeabilidade das fronteiras temporais e espaciais da arte rupestre de Trás-os-Montes Ocidental. In FONTES, J. (coord.) *Revista Aqua Flaviae-Chaves*: Grupo Cultural de Chaves, nº41 (2009), p. 45-92.

ANATI, Emanuel – *Arte Rupestre nelle Regioni Occidentali della Penisola Iberica*. Capo di Ponti: Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Vol. 2, 1968.

BAPTISTA, António Martinho – Arte Rupestre do Norte de Portugal: uma perspectiva. *Portugália*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, IV – V (1983-84), p. 71-82.

BAPTISTA, António Martinho – Arte Rupestre Pós-Glaciária. Esquematismo e Abstracção. In *História da Arte em Portugal*. Vol. 1. Lisboa: Alfa. 1986, p. 31-55.

BRADLEY, Richard – *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe*. Signing the Land. London: Routledge, 1997.

COSTA, António Carvalho da – *Corografia Portuguesa e descrição topográfica do famoso Reyno de Portugal*. 3 vol. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1712.

FÁBREGAS VÁLCARCE, Ramón; RODRIGUÉZ-RELLÁN, Carlos – Images in their Time: new insights into the Galician petroglyphs, In JONES, A. M.; POLLARD, J.; ALLEN, M.; GARDINER, J. (ed.) *Image, Memory and Monumentality*. Archaeological engagement with the material world. Oxford and Oakville: Oxbow Books. 2012, p. 249-259.

GOMES, Mário Varela – Arte rupestre em Portugal – perspectiva sobre o último século. *Arqueologia e História*. Lisboa: Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses, Volume nº54, (2002), p. 139 – 194.

LAYTON, Robert – *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press (2<sup>nd</sup> edition). 1991.

LORENZO-RUZA, R. S. – Petroglifos Prehistoricos europeos. *Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*. Madrid: Ministério da Cultura. 1954, p. 465-468.

MACWHITE, Eóin – Estudios sobre las Relaciones Atlánticas de la Peninsula Hispanica en la Edad del Bronce. *Disertaciones Matritenses*. Madrid. II, 151. (1951).

PEÑA SANTOS, A. De la; VÁSQUEZ VARELA, J. M. *Los Petroglifos gallegos*. La Coruña:Sada. 30, 1979.

SANTOS ESTÉVEZ, Manuel – *Petroglifos y Paisaje Social en la Prehistoria Reciente del Noroeste de la Peninsula Iberia*, TAPA. Santiago de Compostela: CSIC – Xunta de Galicia. 2007.

SANTOS JÚNIOR, Joaquim Rodrigues – Arte Rupestre em Portugal. *Congresso do Mundo Português*, vol. 1, Lisboa: Alfa. 1940, p. 327 – 376.

VALDEZ, Joana – *A Gravura na Arte Esquemática do Noroeste Peninsular. O caso do Monte de Góios (Lanhelas, Caminha)*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010. Dissertação de Mestrado.

VALDEZ-TULLETT, Joana – *O abrigo rupestre de Foz Tua. A ampla diacronia de um espaço signficante*. In *Arqueología en el Vale del Duero. Del Neolítico a la Antigüedad Tardía: nuevas perspectivas*. Ediciones de la Ergástula, S. L. (2013), 355-366.



Figura 1 – Penedo dos Sinais (S. Salvador de Briteiros, Guimarães): exemplo de implantação de uma rocha com decoração Atlântica de tipo “clássico”. Autoria: CNART.



Figura 2 – Penedo dos Sinais (S. Salvador de Briteiros, Guimarães): exemplo de rocha com iconografia Atlântica. Na imagem são visíveis vários círculos concêntricos e meandriiformes. Autoria: Joana Valdez-Tullett.



Figura 3 – Laje das Fogaças (Lanhelas, Caminha). Exemplo de representação zoomórfica. Esta temática inclui-se também na tradição Atlântica de arte rupestre.



**AAP**  
 ASSOCIAÇÃO  
 DOS ARQUEÓLOGOS  
 PORTUGUESES

Patrocinador oficial

Apoio institucional

FUNDAÇÃO  
**Millennium**  
 bcp

**BNP**  
 BIBLIOTECA  
 NACIONAL  
 DE PORTUGAL

 GOVERNO DE  
 PORTUGAL

  
 Parques de Sintra  
 Monte da Lua