

Debate. Sessão 2

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Eu sei que se passou muita coisa hoje de tarde, mas alguém corajoso que dê início ao debate.

■ ÂNGELA CARNEIRO

Os vestígios que nós temos das pessoas que representaram as gravuras nos megálitos e outras locais que temos visto aqui, será que estes eram vistos como arte pelas pessoas que executaram e que viveram essas gravuras a que nós hoje chamamos arte rupestre? Há uma ideia, há evidências que demonstrem que nessa altura as pessoas já tinham a ideia de arte para esse tipo de representações, ou é antes uma interpretação que nós fazemos actualmente?

■ ANTÓNIO MARTINHO BAPTISTA

Eu não falo pelos pré-históricos, mas digo o seguinte: quando há bocado eu referi que havia algumas gravuras no Côa que não foram sobrepostas, interrogava-me sobre isso. É evidente que a arte é um conceito que vem do século XIX da forma como hoje o trabalhamos, independentemente do que a Sofia aqui nos disse, com o seu grito de alma, sobre a arte. É evidente que na Pré-História eu tenho para mim que no Côa, pelo facto de haver uma grande qualidade estética nas gravuras, que nem toda a gente aqui seria autorizada a gravar. Agora, se eram ou não eram considerados artistas, isso ultrapassa-nos. Chamemos-lhes iniciados, para utilizar uma palavra que toda a gente conhece. Ou seja, eram pessoas com atributos suficientes para produzirem determinadas obras. O seu estatuto nas sociedades pré-históricas com certeza que devia ter alguma diferenciação, uma vez que não eram sociedades lineares e, enfim, sociedades sem classes, para usar um chavão do século passado. Com certeza que teriam um estatuto diferenciado. É evidente que isso mereceria dos seus contemporâneos algumas considerações especiais. Poderia apontar os exemplos de algumas sociedades ditas primitivas, ou então as mais próximas de nós e ainda a fazerem arte rupestre como são as sociedades aborígenes na Austrália, onde os artistas têm um estatuto especial, e a própria arte rupestre australiana que ainda hoje se faz tem um estatuto especial no mundo e nos rituais dos povos que a produzem. E também, relativamente a isso, o próprio significado muda, todos os dias. Por vezes os pré-historiadores sintetizam em teses muito bonitas determinadas coisas, mas os próprios produtores de arte mudam esses significados. Eu próprio assisti na Austrália a duas explicações diferentes para a mesma rocha, dada pelo guia oficial. Se tivesse sido numa segunda-feira a explicação era uma, se fosse na quarta já era completamente diferente. E no entanto, o painel e as gravuras eram exactamente os mesmos. Ainda relativamente à Austrália, eu gosto muito de citar um exemplo clássico que é o do Andreas Lommel que quando foi com aborígenes a ver um abrigo australiano onde estava pintado um canguru, ele perguntava ao aborígene que figura era aquela e o aborígene: “É evidente que isto é um crocodilo!”. Mas para nós ocidentais, para qualquer pessoa que ali chegasse, o que via era de facto um canguru. A verdade é que, de facto, esse animal tinha-se tornado um tabu naquela tribo e, portanto, a figura até podia ser a de um canguru mas passou a ser a de um crocodilo. E, portanto, dispersei-me um bocado e alonguei-me um bocado na resposta à tua questão mas há aqui mais gente que pode acrescentar alguma coisa.

■ RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN

Creo que el término artista es un anacronismo. Lo utilizamos con un valor que es el que le damos nosotros en la actualidad. Aquí mismo se ha dicho que la concepción aristotélica del artista es la de artesano, que a mí me parece la más adecuada, incluso en la actualidad. El [hecho de] que haya personas mejor dotadas para representar la idea del grupo, o para dotarla de una condición más bella o más perfecta, no me cabe ninguna duda. Y por tanto, inevitablemente siempre habrá mejores y peores [artistas]. Yo creo que al aire libre ocurre esto, lo mismo que en cueva y en el arte tradicional. Velázquez, que es para mí el culmen del arte en el sentido estricto, hizo de vez en cuando alguna cosa de muy poco valor estético. En el arte llamado “arte” hay cosas que tienen mejor aspecto que otras. Ahora bien, aquellas que están dotadas de mejor aspecto estético son muchas veces las mejor cuidadas. Por ejemplo, las de Altamira, en las que se emplean más técnica, más tiempo, más dedicación, y probablemente más concepto. Bien, probablemente, había gente mejor “seleccionada”, incluso dentro del grupo, para realizar este tipo de acciones y no todos serían capaces de hacerlas. Probablemente dentro de cada conjunto social habría alguno que no debería pintar nunca, pero eso no significa que el concepto de artista que tenemos nosotros [hoy] sea transponible al pasado, yo creo que no lo es.

■ BEATRIZ COMENDADOR REY

Esta é uma pergunta muito concreta para o António Martinho Baptista. Acho que percebi na comunicação que falou de uma representação que formalmente continha um erro, uma falha. Acho que percebi isso. E queria saber a referência, em que se baseia tal interpretação.

■ ANTÓNIO MARTINHO BAPTISTA

Eu ia mostrar concretamente um exemplo de uma gravura que foi nitidamente corrigida, mas depois a Mimi já não me deixou mostrar esses slides e eu não pude falar nisso. Essa é uma figura que está nos afloramentos de Sampaio, no vale do [Alto] Sabor. Há um animal com duas cabeças que se vê que foi nitidamente corrigido, que está mal feito, digamos assim, para utilizar agora os nossos conceitos artísticos e, esse sim, tem uma falha claríssima. É claro, de vez em quando aqui no Côa pode encontrar-se uma figura ou outra que a gente pensa que pode ter sido mexida, corrigida, mas essa de Sampaio, no vale do Sabor, está mesmo corrigida.

■ ANTÓNIO PEDRO BATARDA FERNANDES

Esta discussão é um pouco já recorrente na arte rupestre e não só. Se podemos chamar arte ou não. Há um campo anglo-saxónico, há um campo francófono. Os anglo-saxónicos tendem a dizer que “não, não podemos chamar arte porque não sabemos se eles lhe chamavam arte”. Mas nós não estamos a falar de arte feita por marcíanos, nós estamos a falar de arte feita por nós há 20 000 anos. Isto, por um lado. Por outro lado, só temos os conceitos de hoje em dia para utilizar. Não podemos como há pouco disse utilizar outros conceitos inventados para descrever o que é que poderia ser ou não. Então, sendo assim, temos de utilizar os conceitos que temos hoje em dia e um deles é a arte. Podemos chamar petróglifos, por exemplo. Há quem proponha chamarmos petróglifos à arte rupestre, mas eu penso que têm sentido estético, dizem-nos também alguma coisa. E nós, como seres humanos descendentes desses gravadores primordiais, digamos assim, podemos utilizar a nossa bagagem, que vem desde aí, para tentar interpretar e perceber, enfim, com limitações, evidentemente, a arte rupestre. Por outro lado, se nós olhamos para um motivo e dizemos que é um cavalo... Não sabemos também se era um cavalo para eles. Portanto...

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Bom, agora vou aproveitar o momento em que ninguém se inscreveu. Eu quero fazer — faço de imediato — três perguntas simples. Não sei se são simples. Uma é ao Dr. António Martinho Baptista porque ele na sua comunicação falou de um processo analítico e interpretativo denominado de “princípio da precedência e preferência operativa”, que foi inventado por César Borgna e que o utilizou na formulação da sua interpretação da Bouça do Colado e também, por extensão, da arte do Noroeste. Nunca mais ninguém voltou a falar desse método, e aqui o António referiu que na Quinta da Barca não o pôde utilizar. E eu gostaria que me dissesse porquê e explicasses o método em si. Em segundo lugar, uma pergunta ao Rodrigo Balbín. Fez uma declaração onde disse: “O estilo existe.”. Pergunto, ele é dedutível, para ti, somente da formalidade ou também da cadeia operatória? Portanto, são só os aspectos formais que te interessam? E as técnicas? Ou é também através da cadeia operatória? E a terceira pergunta é para o poster do Luís Luís em que ele recuperou aqui, para meu grande gosto, um conceito do Leroi-Gourhan que é “pictograma”. Pictograma para Leroi-Gourhan era a quarta dimensão, era o movimento, segundo o que eu aprendi. E hoje em dia, há muito, desde que a AURA começou a escrever sobre a arte rupestre, bem como alguns investigadores anglo-saxónicos, passou-se a utilizar a palavra “pictograma” para referir um motivo pintado. Acho que nós, arqueólogos que trabalhamos nesta área, deveríamos discutir este termo porque nunca sabemos se o estamos a empregar na acepção do Leroi-Gourhan — porque para o Leroi-Gourhan existe o “mitograma” e, por oposição, o “pictograma” —, ou se o estamos a utilizar um termo meramente técnico, que é aquele que está a ser proposto pelos anglo-saxónicos, ou seja, “pictograma é um motivo pintado”.

■ ANTÓNIO MARTINHO BAPTISTA

Por acaso, aí está um bom exemplo de como as palavras mudam e os conceitos mudam de acordo com o tempo. Essa palavra não foi inventada pelo Gourhan, é usada... Os chineses escrevem pictogramas, os egípcios, por aí abaixo... E o Gourhan utilizou isso, de facto, por oposição a mitograma... Mas a pergunta que me fizeste não era essa. Era sobre este conceito muito interessante do Cesar Borgna que ele escreveu há muitos anos e que depois, infelizmente na minha opinião, é um conceito pouco usado. Mas para mim, na minha opinião, é um conceito meramente funcional. O que eu fiz na Bouça do Colado, já há muitos anos, também foi olhar para uma rocha onde eu reconheci uma fase evidentiíssima onde mais de 90% das gravuras daquela rocha pertenciam a um mesmo momento de gravação, e por momento de gravação entende-se a construção de uma rocha. E eu olhei para aquela rocha como se olha para um quadro de um autor que é feito, em princípio, num momento dado. Esse quadro pode ser completado ao longo de algum tempo, mas é uma obra acabada, digamos assim. E a Bouça do Colado era excelente para se fazer isso, aliás como outras rochas do Noroeste. E a grande incompreensão que existe em torno de muitas rochas do Noroeste deve-se, em minha opinião, ao facto das pessoas não olharem para elas com este sentido de desmonte, não só estético como funcional e arqueológico. E foi isso que eu lá fiz. Dando-lhe um eixo maior e um eixo menor, tendo uma figura central à volta da qual se distribuíam as outras. E o jogo das formas que era feito era um jogo esteticamente notável e cujo significado nós estamos muito longe de o conhecer. Podemos deduzir muita coisa sobre isso, mas pelo menos conhecemos a organização interna, e eu gostava muito de utilizar estes conceitos de “endóticos”, “exóticos” e de ordenamento interno do painel. Quando eu ali no painel da Quinta da Barca digo que não se pode utilizar o princípio da precedência e preferência operativa, é porque esse princípio ali está perdido. Eu olho para aquele painel e o que penso é que houve uma claríssima intenção de o preencher integralmente com figuras, ainda que sejam metidas, como diria o

Breuil para a arte paleolítica em grutas, de uma forma aleatória. Ou seja, o que interessa é metê-las no painel: a olhar para cima, a olhar para baixo, sobreposta a esta, sobreposta a outra... Pode não ter sido assim, mas é da maneira como eu vejo esse painel. Por isso, utilizar aquele princípio, dizer: eu tenho uma pedra nua, retiro de lá as gravuras todas... E agora, porque é que se grava ali e se mete ali a primeira e depois a segunda? Aquele não dá para isso. O *spaghetti* ali é de tal ordem que não permite a aplicação desse princípio. Embora nós a tenhamos desmontado, mais ou menos... É um trabalho de sapa que foi feito ainda no antigo CNART, com muita paciência... Conseguimos desmontar com algumas dúvidas, porque há sobreposições complexas, há algumas que utilizam traços anteriores, e esse princípio tornou-se ali dificilmente utilizável, mas é facilmente utilizável noutras rochas. Por exemplo, a 3 da Penascosa dá para perceber muito bem como é que aquilo funcionou e qual é a zona preferencial do painel por onde o artista — chamemos-lhe artista — começou a gravar o painel. Agora qual a razão por que o fez... Bom, isso é outro problema... Agora, de facto começou por ali. Isso é possível e dá para aplicar esse princípio, que para mim está imanente. Eu quando olho para as rochas, estou sempre com esse e outros princípios mais ou menos presentes.

■ RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN

La cadena operativa es un término utilizado fundamentalmente como ampliación y profundización de lo que hemos llamado habitualmente técnica o tecnología. En lo que se refiere a la consideración de las formas bajo un punto de vista estilístico, se intenta siempre introducir todos los elementos de juicio que permitan dar una opinión más fundada y más completa. Pero, en mi opinión, los elementos técnicos son muy poco definitorios para lo que se refiere a la cronología. Bajo ese punto de vista, la organización de lo que es un estilo tiene mucho más que ver con otras cosas que con los elementos de una cadena operativa. Entiendo la cadena operativa de un modo restrictivo, que se podría definir como el “sinteto-tipo” de Laplace, es decir, los elementos técnicos existen y se aplican a voluntad. La realización concreta consta de una serie de pasos y de sistemas que, en todo caso, tampoco conocemos correctamente, como ocurre al aire libre, donde carecemos de pintura en la mayor parte de los casos. La reconstrucción de una cadena operativa completa en las imágenes al aire libre es generalmente incompleta y por tanto no resuelve el problema.

■ LUÍS LUÍS

De facto eu acho que a aceção do Leroi-Gourhan é muito mais interessante do que, neste caso, a anglo-saxónica, assim como a sua dicotomia entre mitograma e pictograma. O que acontece normalmente é que, infelizmente, só olhamos para os mitogramas do Leroi-Gourhan e esquecemo-nos dos pictogramas. Mas ainda assim, nos pictogramas parece-me que ele esquece-se de uma parte deles, talvez daqueles mais interessantes, dos quais existem alguns bons exemplos aqui no Côa. É que, ao nível dos pictogramas, ele define os temas de associação, as cenas narrativas em que até consegue identificar diferentes cenas que se repetem em diferentes sítios (lembremo-nos, por exemplo, da cena do Poço de Lascaux, da figura humana derrubada pelo bisonte que é repetida numa série de outros sítios e em outros suportes, ou aquela cena, também repetida, dos propulsores dos *faons aux oiseaux*). Para além destas cenas de animação, ele considera apenas a animação individual ao nível do instantâneo, do instante privilegiado. Isto acontece porque até ao início dos anos 90, sobretudo com o estudo do Marc Azéma nos Pirenéus, a decomposição do movimento, ou seja, as representações de diferentes cabeças, ou patas eram vistas apenas como arrependimentos, refeituas, erros, e não de um ponto do ponto de vista da animação, do pictograma. Partindo do conhecimento da evolução da arte sequencial e da fotografia, podemos perceber melhor estas for-

mas de representação do movimento que têm uma larga e persistente história. Com formas diferentes e motivos diferentes, podemos vê-la e percebê-la desde o Paleolítico Superior até à actualidade. Agora, julgo que o problema maior é esquecermo-nos dos pictogramas do Leroi-Gourhan, salientando apenas os seus mitogramas.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Muito obrigada. Talvez no final desta reunião possamos tomar aqui alguma decisão sobre alguns termos a utilizar. Ficamos...

[falha no registo audiovisual em cerca de 5 minutos]

■ JOÃO CARLOS CANINAS

...quadrante sudeste e particularmente sudeste. É curioso. Não estou a tentar dizer nada, mas fica apenas este comentário, que foi aquilo que me ocorreu imediatamente. Os corredores dos dólmenes têm esta orientação dominante. Segunda questão: aquele diagrama de orientações baseia-se num modelo digital do terreno? Ou seja, são as orientações dos sítios a uma escala não detalhada? Portanto, tu não estiveste a ver as orientações rocha a rocha? Então, o comentário pressuposto é este: se nós tivermos...

■ ANTÓNIO PEDRO BATARDA FERNANDES

Foi rocha a rocha!

■ JOÃO CARLOS CANINAS

Foi rocha a rocha? Portanto, aí é um pouco diferente porque aquilo que eu ia dizer aí já muda de figura. Porque o meu comentário era este: se nós tivéssemos aqueles conjuntos regularmente distribuídos ao longo do rio, aquela orientação era significativa. Tendo nós uma concentração muito grande, por exemplo na Canada do Inferno ou junto da foz do rio, temos ali um peso enorme naquele sector do rio e eu aí sugeria que fizesse uma análise apenas para aquele sector e para o resto do rio sem aquele sector, para ver até que ponto é que há ali um efeito de ponderação nestas orientações. Não sei se me fiz entender. Se as rochas estivessem regularmente distribuídas no território aquela orientação era altamente significativa. Estando as rochas muito concentradas, pode já não ser tão significativa.

■ ANTÓNIO PEDRO BATARDA FERNANDES

Obrigado pela pergunta. De facto, é rocha a rocha que eu fiz. Eu fiz (também) sítio a sítio e sítio a sítio dá uma percentagem de 50% para sudeste, enquanto que rocha a rocha dá 64%. Realmente há uma diferença. E, portanto, esse erro pode acontecer. Mas aquele gráfico que ali está é rocha a rocha. Portanto todas as 424 rochas que existiam em 2010. Eu não quis ir muito por aí, ligar esta orientação a cultos solares que poderia ser um pouco perigoso devido a todo o clima *new age* que existe. Mesmo aqui, temos o nosso Stonehenge em Foz Côa. Portanto, não quis ir muito por aí. Se houver um artigo, talvez possa falar um bocadinho sobre isso. Já que me deram a palavra — peço desculpa — mas só para completar com duas coisas que me faltaram dizer: Siega Verde tem 91 rochas e, se não me engano só uma é que está na margem exposta a noroeste. Também é muito significativo, parece-me a mim, apesar de haver menos superfícies graváveis na margem oposta, mas existem. Eu no outro dia estive lá e verifiquei isso — que existem. E depois, completar a ideia final, a ideia de santuário, que já foi falado aqui... O maior mérito de Leroi-Gourhan terá sido não a concretização teórica em si, mas o facto de ter chamado a atenção para haver uma gramática, haver uma estrutura, uma organização na arte rupestre. E portanto, daí o meu *parti pris*, que eu assumi logo na

comunicação, que havendo essa organização, essa lógica interna na distribuição da arte rupestre em afloramentos, a sua orientação dentro do afloramento — para a esquerda, para a direita, etc, - podemos ver essas recorrências nessa organização recorrentemente, passe a redundância. Não me parece que o facto de terem preferencialmente escolhido o sudeste, os afloramentos virados a sudeste, para gravarem os seus motivos seja um acaso, possa ser só um acaso. Por isso é que eu depois fui às motivações, digamos, culturais, depois de analisar as condicionantes naturais.

■ LUÍS LUÍS

Eu queria só fazer uma pergunta ao Thierry e ao Jorge, tendo em conta o tema desta manhã — sobre o sagrado e o profano. Eu gostaria que eles discorressem sobre a relação entre o local de achado dos picos utilizados na picotagem e as representações artísticas. E, por outro lado, pelo que eu entendi, o painel da rocha 16 do Vale de José Esteves terá sido gravado com uma matéria alógena, ou seja, com uma matéria-prima não local, que seria utilizada na produção de utensílios de caça. O que eu queria perguntar era se eles consideram que, a partir destes dois exemplos, é possível estabelecer alguma relação dos utensílios e da actividade da gravação com a actividade mais económica — a actividade da caça, dentro desta perspectiva de desmontagem da dicotomia entre sagrado e profano.

■ THIERRY AUBRY

Em primeiro lugar, sobre os picos. Talvez não tenha explicado muito bem que um dos resultados do estudo traceológico do Hughes Plisson é que, pelo menos os picos com traços de uso não foram utilizados no granito e foram encontrados num sítio em que o substrato geológico é constituído por esta rocha. Isto é um facto importante. Do ponto de vista do desgaste da extremidade tem correspondência com réplicas experimentais utilizadas no xisto. Quero dizer que acho que isto é um facto importante. Não sei interpretar o facto de encontrar os picos num sítio ligado à caça. O que podemos dizer é que nas Olgas todos os vestígios se relacionam realmente com a actividade da caça e com o tratamento dos animais caçados. Isto é importante. Não podemos dizer até agora que não existem picos no Fariseu porque não escavámos uma área suficiente para poder dizer isso. Quer dizer, eu acho que os níveis contemporâneos da gravação da rocha 1 não foram escavados, ou apenas foi escavada uma superfície tão pequena que, estatisticamente não temos essa informação. Quer dizer, o facto de os termos encontrado nas Olgas não impede que encontremos daqui a uns anos quando voltarmos a escavar no Fariseu, picos que se possam relacionar também com a arte. Eu acho que temos que ficar com isto em mente. Outro facto: falei das matérias-primas. Eu acho que o facto dos signos da rocha 16 de Vale de José Esteves terem nitidamente uma relação com as rochas que foram utilizadas nos utensílios de caça, que na arte rupestre deste período do fim do Paleolítico superior tenham sido utilizadas as matérias-primas utilizadas sobretudo nas armas de caça, não impede que tenham sido gravadas com utensílios que serviram para cortar. Quer dizer, uma lamela em sílex que foi trazida de 250 km vai ser utilizada sobretudo para integrar armas de caça, mas não podemos descartar o facto de ser utilizada, depois de deteriorada, também para cortar. Quer dizer, eu acho que não podemos fazer uma relação directa... Foram sobretudo utilizadas para a caça, mas não podemos descartar a hipótese de terem sido utilizadas em outra actividade. Eu acho importante é que em relação ao preconceito que uma pessoa tinha antes de fazer este tipo de estudos... Eu esperava evidenciar a utilização do quartzo local nos sítios de gravuras, que neste caso podemos eliminar, podemos eliminar para estas figuras rupestres. Eu acho que isto é importante. Já não podemos imaginar que as figuras foram feitas por acaso, por uma pessoa passava por ali... Quer dizer que é possível

estabelecer uma outra ideia da associação entre as outras actividades e a actividade gráfica. De facto, não temos o contexto das actividades em relação com a fase antiga, neste momento, e eu acho que isso faz falta. Quer dizer, já temos uma indicação das actividades, por exemplo no Fariseu, em relação com a arte móvel. Também quando se falava na interpretação da arte, eu acho que não podemos interpretar da mesma maneira a arte móvel e a arte rupestre. Eu acho que isto também é importante. Uma parte da arte móvel, uma parte das plaquetas foram reutilizadas, foram queimadas. Este foi um aspecto que também não tivemos tempo de explorar na nossa comunicação... A experimentação deve ser desenvolvida neste sentido... Mas se a arte móvel teve um sentido num momento, perdeu ou teve outro... Perdeu o seu significado no momento da realização. E, sobretudo, eu acho que não vamos conseguir — isto é um pouco a minha crítica sobre a comunicação do António Pedro — é que não podemos deduzir factos culturais numa estatística baseada sobre rochas paleolíticas que correspondem a 20 000 anos de arte. Podemos falar da orientação das rochas, mas nas rochas estão 20 000 anos de arte. Eu acho que o significado da distribuição é outro e depende de factores geológicos e de conservação diferencial. Se começarmos a tirar tudo o que é a fase pré-magdalenense o esquema é um, se começarmos a considerar os parâmetros geológicos, o esquema é outro. Não vou... Sou bem-educado, não vou aqui pegar... Por baixo do diagrama desta distribuição falta o diagrama com a direcção das fracturas tectónicas existentes...

■ SOFIA FIGUEIREDO

Em relação àquilo que o Batarda disse há bocado... Que, portanto, eles não eram extra-terrestres... Não eram, mas eram diferentes de nós! E, de facto, até o Leroi-Gourhan tem uma nota engraçada em que ele diz que até ele próprio se sente um extra-terrestre face a algumas grutas decoradas do Paleolítico. Em segundo lugar, talvez não tenha sido clara nalgumas ideias que tentei passar, mas eu não defendo que se abandone o termo arte. Até porque, as evoluções, as revoluções que estão neste momento a ser feitas dentro desse conceito, onde mencionei a tal perversidade, pode até abrir ideias interessantes. Agora, aquilo que me assusta um bocado na utilização que nós, arqueólogos, fazemos do termo arte é deixarmos outras imagens que existem de fora, e que estão lá, e que são materiais. E, portanto, se nós estudamos a materialidade do passado, temos também que estudar essas imagens. E como é que o fazemos? E, por fim, uma terceira nota, que é uma coisa na qual tenho pensado bastante. Ainda não tenho resposta nenhuma, provavelmente nunca vou ter, mas fascina-me esta ideia de que, de facto a partir de um certo momento, podemos dizer que é construída uma malha, uma rede que filtra um conjunto enorme de imagens aquilo que é arte e aquilo que não é. E na Pré-História haveria estes filtros? Porque aquilo que o período contemporâneo nos vem dizer é que, de facto, a representação gráfica é uma necessidade inata ao ser humano. quer dizer, as crianças desenham... Eu muitas vezes sinto-me mais confortável a explicar uma coisa por um desenho do que propriamente por palavras. E na Pré-História haveria alguma construção deste género? De facto, no Côa nem toda a gente poderia gravar, mas há essa criação de imagens paralela? E termino aqui.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Eu só queria fazer uma pergunta. Quando disse, quando se referiu à rocha e disse: “nós desenhamos aquilo que vemos como arte. E o resto?”. A que “resto” é que se está a referir?

■ SOFIA FIGUEIREDO

No resumo que entreguei precisamente a este congresso, eu mencionava... Quer dizer, eu acho que quando queremos projectar as nossas ideias no Passado, temos quase — como

dizia um filósofo alemão — temos que fazer uma intoxicação voluntária do Presente, daquilo que estamos a viver agora, para perceber como nós projectamos isso no Passado. E, de facto, até o nome deste Congresso — artes rupestres. Pré-História. Proto-História... Em Portugal, há, de facto, trabalhos já feitos de arte rupestre moderna, mas são pouquíssimos. E nós, quase inconscientemente, quando falamos de arte rupestre, falamos da Pré-História ou da Proto-História. Mas, de facto, há uma continuidade da arte rupestre, essa tal continuidade que actualmente é recuperada pelo *graffiti*, quase para legitimar a sua existência. E, portanto, a mim o que me interessou foi um bocado procurar na actualidade outras maneiras de abordar o Passado. Não sei se respondi à sua questão?

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Não respondeu exactamente...

■ SOFIA FIGUEIREDO

Posso-lhe dar um exemplo mais concreto. Imagine que eu encontro uma rocha e que só tem um quadrado. Alguém pode dizer: “Isto não é arte! Isto não tem estética! Isto é uma coisa tosca!”. Porque o nosso conceito moderno de arte pressupõe que tenha uma estética. Tudo bem, até posso admitir que não é arte, mas é uma imagem! E alguém a fez! E alguém a pôs ali! Está lá! Ela está lá!

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Nós, como arqueólogos, assumimos isso como materialidade, como gesto, como registo arqueológico!

■ SOFIA FIGUEIREDO

Exactamente! É isso!

■ ANDRÉ TOMÁS SANTOS

Eu queria também começar por fazer um comentário ao poster da Sofia. É só um comentário, não é nenhuma pergunta. Ela deu um bom exemplo de como a arte é uma forma de negociação social, que, neste caso, pode desembocar exactamente na perversidade. E deu também um bom exemplo de como uma pessoa só atinge uma determinada coisa se a puser num determinado contexto. O exemplo que tu deste do Banski é claro. Eu se visse *mind the crap* numa padaria, isso não me dizia nada. Aquilo só é fabuloso porque está na parede da Tate Gallery. E isto tem que ver com aquilo que falava de manhã, com a rede de significados que nos rodeia. Agora, nós, na sociedade ocidental temos a possibilidade de perceber o lugar da Tate Gallery dentro da rede de significados que nos rodeia. É evidente que quando vamos à Austrália, para pegar no exemplo do António, temos que procurar essa rede toda. Por isso é que os antropólogos não podem estudar só a arte rupestre, porque senão... Aliás, muitos têm referido esse fenómeno do informante dizer aquilo que o antropólogo quer ouvir, ou vai dizer aquilo que o turista quer ouvir... Por isso é que tem que haver técnicas de rastreio, de filtração, digamos assim, que permitam a uma pessoa chegar a resultados mais concretos. Depois, falar aqui desta questão que o Luís colocou e que o Thierry respondeu e que me parece extremamente interessante. Mais uma vez, este facto — era esta a informação que de manhã eu disse que eles iam dar — parece-me muito relevante. Neste caso, o sílex — uma matéria-prima alógena — é ele próprio um elemento de ligação entre uma actividade ligada por nós ao mundo económico e outra ligada também por nós ao mundo ritual. Quer dizer, o sílex não é só o sílex, é o elo de ligação é a analogia em si entre aquilo que está nas rochas e essa vida

quotidiana que as pessoas levam. Como os picos das Olgas são pedaços da narrativa que está no vale nas Olgas. Ou os picos que, Thierry, tu encontraste — ou o Jorge, ou tu e o Jorge — no S. Gabriel...

■ JORGE SAMPAIO

E outro, só para acrescentar — peço desculpa — há pouco não disse isto. E um outro “pico” encontrado há pouco tempo nas Olgas, na margem esquerda da Ribeirinha, praticamente em frente à Olga Grande 4. Em contexto de superfície, num nível alterado pelas lavras, mas é um pico morfológicamente idêntico a este do nível gravettense das Olgas. É possível que venham a ser encontrados mais, em contexto de prospecção e de escavação noutros sítios do planalto. Como tal, a análise que agora se faz pode ser alterada, até porque a traceologia indica a utilização destes picos quer em matriz de xisto quer de granito. Ora, sendo o granito desta área algo frágil é possível que a arte eventualmente aqui produzida não se tenha conservado. Não podemos excluir esta hipótese.

■ ANDRÉ TOMÁS SANTOS

De qualquer maneira, mantém-se que o pico proveniente do nível gravettense das Olgas não trabalhou sobre granito mas sobre uma rocha de tipo xisto...

■ JORGE SAMPAIO

De qualquer maneira, mantém-se...

■ THIERRY AUBRY

Isto sobre o sílex é importante. Por exemplo, como foi obtido o sílex no vale do Côa? Não sabemos... Podem ter sido trocas. E tem uma carga simbólica... E quando estamos a separar o doméstico do simbólico... É mais um exemplo que qualquer utensílio em sílex ou outro cristal de rocha, do Sabor por exemplo, tem uma carga simbólica que não podemos excluir... Quer dizer que esta separação das actividades domésticas e simbólicas não existe no Paleolítico, não devia existir, não existiu. Claro que a separação entre actividades domésticas e simbólicas, somos nós a inventar!

■ RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN

Yo únicamente quería insistir precisamente en este argumento, diciendo una cosa que ya dije antes, pero creo que es importante. El arte rupestre para nosotros — que preferimos llamarle grafías rupestres — es un elemento más de la cultura material. Para que quede claro que nuestro enfoque sobre él no tiene ninguna otra versión posible. Es decir, es una forma más del comportamiento material humano, simplemente. Y que, por tanto, la carga simbólica que pueda tener, no es exclusiva del arte rupestre, de las grafías rupestres, sino de la actividad humana que se la otorga.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Eu só queria acrescentar sobre esta definição de arte e não arte uma questão que é a questão do contexto. Neste momento no Porto, se descerem a Avenida da Boavista encontram uma série de troncos de árvores, alguns sobreiros, etc., expostos por ali abaixo: são obras de arte. No entanto, se eu for aí pela floresta fora, eu olho para as árvores e para mim são elementos naturais e não os vejo necessariamente como obra de arte. Isto é um conceito nosso, realmente. O que é que é uma obra de arte? A obra de arte é algo que é colocado por nós, segundo as nossas categorias, num local, onde a valorizamos de uma determinada forma, havendo

sempre por trás alguém, alguma instituição — podem ser os críticos, podem ser as correntes de pensamento aceites, podem ser os académicos — a sancionar esta ideia. Portanto, mesmo na época actual, arte é contexto. Há até uma experiência de um violinista famoso — que já não me lembro quem é — que foi a Berlim dar um concerto e entretanto entrou numa estação do metro durante a tarde e convidou um colega para fazer uma filmagem do que ele ia tocar. Enquanto tocava e as pessoas iam passando, algumas paravam, umas paravam um bocadinho mais e punham uma moeda no chapéu e continuavam a avançar, mas a maior parte corria apressada. No dia seguinte esse mesmo violinista ia dar um grande concerto onde as pessoas iam todas vestidas a rigor e pagaram imenso dinheiro para o ouvir. Tinha orquestra mas tocou exactamente a mesma coisa. E, portanto, a questão que se coloca é... Ele tocou a mesma peça, mas na estação do Metro não era considerada “tão arte” como na sala de concertos. Portanto, a questão é: por um lado, arte é acção, é rede e é contexto e acho que estes três conceitos, na minha opinião, são aqueles que podem ser transpostos do nosso Presente para um certo visionamento do Passado, se me é permitido falar assim.

■ ANTÓNIO MARTINHO BAPTISTA

É exactamente por isso que não se podem cortar as rochas do Côa para se fazer uma barragem.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

É verdade! [risos].

■ ANTÓNIO PEDRO BATARDA FERNANDES

Muito rapidamente, porque o Thierry levantou algumas objecções muito válidas ao trabalho que eu apresentei. Objecções válidas mas que eu não queria deixar de tentar dar um esclarecimento. A vertente geológica e geomorfológica... É verdade, tínhamos que contar todos os afloramentos que existem no vale do Côa, quer gravados, quer não gravados. Não tive tempo para fazer isso.

■ THIERRY AUBRY

O problema não é esse...

■ ANTÓNIO PEDRO BATARDA FERNANDES

Eu é que não percebi bem, pronto. Mas podemos falar depois... Mas pronto, essa reconhecço que é uma falha no trabalho. Não sabemos qual é a percentagem de afloramentos gravados e não gravados no Côa e, portanto, qual é a distribuição desses afloramentos na paisagem de acordo com as vertentes e, portanto, é difícil estar a extrapolar um bocadinho. Quanto ao aspecto temporal, é verdade que eu não fiz a distinção da arte paleolítica por períodos. Está ali a arte paleolítica bruta, digamos assim, desde a do Gravetto-Solutrense até à magdalenense, mas é interessante verificar... Portanto, se se fizesse esse estudo mais fino, com certeza que existiriam mais discrepâncias ainda e talvez algumas que saíssem fora deste modelo da orientação a sudeste. Mas é verdade que se formos ver a arte do Côa de períodos subsequentes, ela segue toda a mesma orientação. A Canada do Inferno é um bom exemplo. Tem só, se não me engano, um motivo atribuível à Idade do Ferro, mas está exactamente na mesma vertente em que estão as outras paleolíticas e que estão as contemporâneas. Na foz do Côa é a mesma coisa. Tem 200 rochas, 100 são paleolíticas e as outras da Idade do Ferro e contemporâneas. Portanto, há uma continuidade nesse aspecto, mas é verdade que esse estudo mais fino deveria ser feito. Um dia, talvez, com tempo...

■ ANTÓNIO MARTINHO BAPTISTA

Para acrescentar ao que o Batarda está a dizer. Uma vez que citaste esse trabalho que eu fiz há mais de 10 anos com o Marcos... na altura a ideia era termos uma percepção de quais seriam os momentos ideais do dia de visualização das gravuras, a ver que conclusões poderíamos daí tirar (e não com o intuito de cultos solares e coisas assim, evidentemente). E o trabalho que se fez — e até interessante na altura — foi tentar fazer exactamente um pouco estes gráficos que tu aqui apresentaste com esses índices de solarização sobre as gravuras. Aliás, é exactamente por isso que hoje o Parque Arqueológico mostra a Canada do Inferno de manhã e a Penascosa de tarde. E se um dia se apresentar a rocha 24 de Piscos, a hora ideal é entre o meio-dia e a uma. Portanto, isto é variável.

■ JORGE SAMPAIO

Tenho uma questão. Bom, é mais uma proposta. Há cerca de três anos atrás — e esse material ainda não foi publicado — organizei aqui no âmbito das comemorações da Arte do Côa Património da Humanidade uma mesa-redonda intitulada “Artes públicas em discussão” com o objectivo de tentar desconstruir alguns conceitos em torno do que pode ou não ser considerado arte. A nossa ideia foi juntar dois grafiteiros que fazem trabalho em contexto urbano — em Lisboa — um sociólogo que fazia uma tese sobre o trabalho destes — um deles *writter* e outro com temas mais elaborados —, os escultores Maria Lino e Alberto Carneiro e o António Martinho Baptista, como arqueólogo. Os resultados foram muito interessantes. Acho que faz falta nestes congressos abrir o leque de possibilidades também a outras áreas, nomeadamente às artes plásticas e ouvir o que os artistas têm para dizer. No exemplo em questão foi muito interessante ouvir o testemunho dos grafiteiros na primeira pessoa sobretudo no que toca às suas motivações, o que é que os leva a fazer arte e que definição é que eles têm, neste caso, para o graffiti, que é uma continuação do graffiti paleolítico enquanto forma de expressão ou forma de comunicação. Deixo, pois, aqui o repto para que se dê continuidade à organização de eventos semelhantes de forma a poder ampliar-se o campo de possibilidades das artes para um melhor entendimento da arte rupestre pré-histórica.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Muito obrigada. Então, ficamos à espera dessa outra mesa-redonda...

■ ÂNGELA CARNEIRO

Eu há bocado fiz aquela pergunta sobre se as gravuras e pinturas que vemos representadas seriam arte ou não, para induzir precisamente a ideia se os executores também viam as representações rupestres como arte. Eu penso como o Rodrigo de Balbín, a Maria de Jesus Sanches e a Sofia Figueiredo. À partida deveremos ver a nossa interpretação de “arte rupestre” como uma projecção do Presente para o Passado, embora não fique excluído que para as comunidades passadas não tivesse sido arte. É mais uma dúvida que fica no ar, entre muitas outras que têm estado aqui a ser levantadas e discutidas e para as quais ainda não encontramos uma resposta. Por outro lado, a Sofia relembra que no passado já havia conceitos estéticos (ideia com a qual concordo), mas o que nós chamamos como arte, em primeiro lugar deveríamos chamar como uma forma e até uma necessidade de comunicar. E depois, tudo o resto é o que nós construímos, são as maneiras como interpretamos e andamos à volta do tema. Obrigada.

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Muito obrigada. Mais alguém? Isto é muito tarde, mas aceitam-se sempre intervenções pertinentes...

■ AUGUSTA MESQUITA

Uns segundos! Eu acho que a arte é a expressão da alma. E na arte podemos juntar várias áreas: a literatura, a pintura, o artesanato... Então se equipararmos o Homem paleolítico... Se o compararmos connosco... Nós somos seres humanos, mas há um ponto que nos distingue! Se na altura do Einstein existiam poucos Einsteins, hoje em dia 99% das pessoas têm esse poder, logo a arte multiplica-se... É só este pensamento...

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Muito obrigada Augusta! Bom, então damos por encerrada a sessão de hoje. Amanhã cá estaremos para iniciar uma nova jornada!