

Pensar a arte rupestre através dos métodos e técnicas de registo e de representação: uma abordagem ensaística

■ MARIA DE JESUS SANCHES

Professora Associada da FLUP; líder de investigação do CEAUCP

E-mail: mjsanches77@gmail.com

RESUMO Este texto aborda de um modo ensaístico os métodos de registo e de representação da arte rupestre da Pré-História e da Proto-História, no período compreendido entre o final do século XIX e a actualidade (cerca de 130 anos). Não pretende realizar uma exaustiva história das pesquisas, mas focar outrossim alguns aspectos dos métodos de registo que terão influenciado de modo mais evidente as diferentes interpretações da arte da Pré-História e Proto-História particularmente na Europa ocidental, com destaque para a Península Ibérica e a França. O conceito de “descoberta” assim como os métodos de datação relativa e absoluta e a arqueologia experimental serão também observados. Do ponto de vista metodológico foram considerados 3 períodos, organizados em função da valoração estética, histórica e cosmográfica (antropológica), que foi sendo dada à arte paleolítica: de 1880 a 1950/60; de 1950/60 a 1980/90 e aquele que vai dos anos de 1990 à actualidade.

ABSTRACT This text is an opening approach to the pre-historic and proto-historic rock-art recording and representational methods relating to the period of time spanning from the end of the nineteenth century to modern times (about 130 years). Its aim is not to describe an exhaustive research history, but rather to emphasize some aspects of the recording methods that might have interested different representations of the Prehistory and Protohistory, particularly in Western Europe and with special regard to the Iberian Peninsula and France. The concepts of “discovery”, experimental archaeology as well as both absolute and relative dating methods will also be observed.

From a methodological viewpoint we have usually considered three periods of time. These periods are organized according to the value Paleolithic art has been given from: 1880 to 1950/60, 1950/60 to 1990 and a third period that spans from 1990 to the present day.

Relever, c'est choisir...

...le relevé ne peut pas prétendre à l'exhaustivité parfaite

Lorblanchet (1993c, p. 329).

1. A arte rupestre como registo arqueológico

Não é possível abordar os métodos de registo em arte rupestre sem falar necessariamente das formas de pensar a arte gravada ou pintada nas superfícies rochosas e da função, ou funções, que terá tido no seio das comunidades do passado. A arte, ou os grafismos gravados, pintados e/ou “esculpidos” nas grutas, maciços rochosos de ar livre ou monumentos “megalíticos” de arquitectura variada, são indiscutivelmente vestígios materiais do passado; assim sendo, pensar a arte rupestre numa perspectiva arqueológica implica entendê-la como *registo arqueológico*¹.

Mas o que é o registo arqueológico? A definição mais imediata e mais consensual, cremos que é aquela dada por Binford (1988), isto é, o registo arqueológico será tudo aquilo que cada investigador regista no presente relativamente a vestígios materiais, esses também per-

tencentos ao nosso mundo contemporâneo. Estes são matéria estática, tão actual e presente como o gesto, a acção, a palavra e o conceito segundo o qual os representamos. É o questionário que orienta a pesquisa e a representação, incluindo a “ordenação cronológica”, mas estas dependem tanto dos paradigmas como dos protocolos disciplinares e dos meios técnicos de que se dispõe para “cumprir” esses preceitos metodológicos. Aparentemente o modo mais fácil de expor os métodos de registo e sua transformação e enriquecimento ao longo do tempo é optar pela via descritiva da história das pesquisas. Mas só aparentemente porque, naturalmente, não há uma história das pesquisas, linear, mesmo que nos foquemos somente no caso europeu. Ocorreram diversos modos de experimentação metodológica, sendo possível criar múltiplas narrativas dessas histórias das pesquisas, todas elas assentes em factos, quer dizer, narrativas credíveis segundo os parâmetros da ciência ocidental. É o ângulo de visão que orienta essa narrativa e a que vou apresentar não pretende ser exaustiva pois se assim fosse daria origem a vários volumes. Terá antes um carácter mais ensaístico, focando-se nalguns aspectos dos métodos de registo que parecem ter influenciado de modo mais evidente as diferentes interpretações, sendo estas últimas frequentemente despoletadoras de novas metodologias e técnicas de “criação” de outros documentos arqueológicos relativos à Arqueologia em geral e também à arte rupestre.

2. As primeiras descobertas europeias de arte rupestre: os olhos vêem o que a mente antecipa

As circunstâncias da descoberta da Sala dos Polícromos da gruta de Altamira (Santander) por María de Sautuola e pelo seu pai, Marcelino Sanz de Sautuola, em 1879, afigura-se-me como um bom ponto de partida para esta exposição. Por vários motivos.

Em primeiro lugar porque tendo-se passado na Europa e em particular entre investigadores espanhóis e franceses, esta deve ser a história mais conhecida da descoberta da arte parietal paleolítica europeia. Em segundo integra desde logo quase todas as componentes que irão marcar os estudos de arte rupestre até ao presente.

Começamos pelo que se entende por “descoberta”.

María de Sautuola (filha de Marcelino Sanz de Sautuola), uma criança, viu num dos tetos da gruta de Altamira algo que entendeu e verbalizou de imediato (Sanz de Sautuola, 1880). Viu bois. Não viu bisontes, que eram animais que não conhecia. Não sabemos se viu os poucos animais ali representados que também conhecia, como cavalos, cervos ou javalis. Viu o que sabia identificar; devido às condições de iluminação de que dispunha (uma lamparina), partimos do princípio que percebeu somente o que era visualmente mais marcante.

Marcelino Sanz de Sautuola já em 1875 se havia deparado noutra das galerias da gruta de Altamira com desenhos gravados de animais, embora visualmente pouco apelativos. Não tinham tido para ele qualquer relevância, mas agora passou a ver com o olhar do entendimento o que ali estava representado. Do entendimento relacional já escorado em conhecimentos científicos entretanto divulgados particularmente na Exposição Universal de Paris em 1878. Estavam ali animais, maioritariamente já desaparecidos (bisontes), tal como desaparecidos eram também tantos os homens que tinham deixado as marcas da sua presença através dos instrumentos recolhidos no solo que escavou, bem como algumas espécies de animais com que aqueles homens haviam coabitado.

Deste modo, a descoberta dos frescos de Altamira como vestígio arqueológico é de Marcelino Sanz de Sautuola — em 1875, embora a sua primeira publicação seja de 1880 (Sanz de Sautuola, 1880). É sua a descoberta de uma materialidade que remete para acções e comporta-

mentos das sociedades do Passado, dizemos hoje. Sabemos que a morte o colheu como investigador desacreditado pela comunidade científica. Independentemente das razões políticas que terão levado E. de Cartailhac a desautorizar primeiro e a reconhecer, depois, tal descoberta (Cartailhac, 1902), preferimos enfatizar aqui o poder da Academia (francesa) no sancionamento científico e político da descoberta. Afinal já não se tratava um evento isolado, com dificuldade de sustentação e de explicação, mas antes respondia a obras que se estavam a tornar recorrentes: a descoberta e aceitação da arte parietal paleolítica em grutas francesas — particularmente na gruta de La Mouthe, em 1895, bem como o facto de as gravuras da gruta de Pair-non-Pair estarem recobertas por depósitos arqueológicos (Féruccio, 1993, pp. 265–266) —, avalizavam a descoberta.

Outro dos aspectos da questão desta aceitação científica da arte paleolítica prende-se com a ideia do primitivismo que era suposto o Homem ter — de acordo com o pensamento dominante na segunda metade do século XIX e mesmo na primeira metade do século XX — bem como com o significado que então é atribuído à arte.

Domina no século XIX o conceito hegeliano de arte que supõe que as obras de arte — o belo artístico, o belo das produções humanas — retratam o espírito, a alma dos diferentes povos, a alma da sua civilização, sendo assim os veículos por excelência dos conceitos fundamentais da religião e da filosofia de cada povo (Cruz, 2003, p. 57), o seu “estágio” civilizacional de aspiração à sabedoria (ao Absoluto) (Hegel, 1968). Mais, a ideia do Belo em arte realiza-se, segundo Hegel, no concreto, quer dizer, tem dimensão histórica, de modo que as formas estabelecidas da evolução da arte² reprimiam a necessária ruptura de conceitos a que a aceitação da arte paleolítica como “arte” obrigava.

Assim, o quadro de referência para o pensamento e para o desenvolvimento dos métodos de pesquisa em arte rupestre define-se desde o final do século XIX no âmbito da História da Arte (e Filosofia da Arte), da Antropologia Física e Cultural (Etnologia) e da Arqueologia, particularmente da Arqueologia pré-histórica. Por sua vez, o percurso histórico destas disciplinas ao longo de todo o século XX, a que podemos somar ainda o da Geografia, Sociologia, ou outras, cruza de perto, e de modos variados, com o da Arqueologia, particularmente no que diz respeito à investigação dos motivos e objectivos dos estudos de arte rupestre e, de igual modo, à “função” que aquela desempenhou nas sociedades do Passado (Gell, 1998).

As qualidades técnicas e estéticas das obras avalizavam o estado civilizacional e o critério da antiguidade suportava, e suporta ainda, a herança cultural e a identidade dos povos do presente. Então a arte constituiu também um instrumento de relativismo cultural ao incluir ou excluir povos da civilização (Morphy, 2002), povos que categoriza em estádios de desenvolvimento.

No início do século XIX e ainda durante grande parte do século XX, esses quadros evolutivos de desenvolvimento cultural são sobretudo devedores das ciências ligadas à Geologia e Biologia e ao evolucionismo naturalista que hierarquiza, ou traça o percurso evolutivo, não somente das formas biológicas mas também das formas culturais, formas onde se incluem tanto a arte como a religião. O percurso evolutivo do simples para o complexo é o paradigma de referência.

É assim sintomático que a história que envolveu a argumentação e aceitação da arte parietal de Altamira³ não seja afinal uma história tão singular como se tem tendência a pensar. Repetiu-se na Índia uma década antes, com as pinturas da região norte desde país, em Mirzapur. Na realidade, entre 1867 e 1868, na Índia, Archibald Carlyle defendeu nos seus relatórios internos, como funcionário do Governo inglês, a contemporaneidade dos instrumentos líticos provenientes das suas escavações em abrigos da região de Mirzapur (situados no norte da Índia), com a arte rupestre dos abrigos dessa região onde, entre outros motivos,

se identificavam homens e rinocerontes. Atribuiu o conjunto à Pré-História (Idade da Pedra – Stone Age). Por sua vez, John Cockburn, outro funcionário do Governo inglês, relacionou explicitamente os restos ósseos dos rinocerontes recolhidos em escavações no vale Ken (Norte da Índia) com uma cena de caça ao rinoceronte pintada num abrigo da mesma região (Tewari, 2001).

O desfecho destas duas histórias não foi o mesmo por várias razões, sendo que a mais importante foi que aquela arte não foi aceite como paleolítica. Em parte por causa da argumentação do próprio John Cockburn que, contrariamente a Carlllyle, lhe atribuiu somente a antiguidade de 300 anos usando como relação cronológica Babur, imperador de Mughal (Tewari, 2001). Só nas últimas décadas do século XX e já noutro contexto de aceitação da antiguidade, digamos, civilizacional dos povos da Índia (e de outras regiões do Globo), e também mediante a aplicação de metodologias e de análise arqueológica desenvolvidas no mundo ocidental, se pode aceitar como provada a cronologia paleolítica, ou epipaleolítica, dum extensíssimo e variado conjunto de pinturas do subcontinente indiano. Porém, naquela época era difícil aceitar a antiguidade civilizacional de outros povos e, cumulativamente, dominavam ainda as cronologias históricas.

Processos de pesquisa semelhantes, desenvolvidos durante o século XX em enquadramentos políticos que podemos apelidar de pós coloniais, ou de reivindicação da antiguidade e especificidade do passado como factor identitário, têm vindo a mostrar a grande antiguidade e variedade da arte rupestre em quase todo o mundo, com particular destaque para a África, Austrália, América do Norte e, nos últimos anos, a América do Sul (Flood, 1997; Bahn, 1998, pp. 31–69). Digamos que a globalização também se exprime nos estudos de arte rupestre.

De qualquer modo, a batalha pela autenticidade cronológica, ou seja, pelo estabelecimento de cronologias e de temporalidades, bem como a busca das relações cronológicas e espaciais entre os diversos vestígios do Passado, continua a ser um dos desideratos fundamentais da Arqueologia pois o espaço e o tempo que com aquele se relaciona são as medidas, inquestionáveis, em que assenta esta disciplina.

3. Processos, métodos e técnicas de pesquisa

3.1. *Preâmbulo*

Focaremos sobretudo o caso europeu na medida em que é a comunidade científica europeia, ou a comunidade científica de outras regiões do mundo formada em universidades e centros de investigação europeus, que lideram a investigação durante toda a primeira metade do século XX.

É a perspectiva da História da Arte e da Arqueologia pré-histórica em primeiro lugar, e da Etnologia, em segundo, que determinou os métodos. É certo que durante o século XX, a utilização crescente de novos meios técnicos, particularmente ligados ao registo fotográfico e topográfico, assim como a computadorização que permite a correlação rápida de grandes quantidades de documentos, também acabaram por revolucionar métodos e ideias bem como contribuir para suscitar novas interpretações. Lembremos que a vulgarização do registo fotográfico é dos anos de 1950/60, mas a foto a cores, e particularmente a polaróide que versatiliza os registos, é somente dos anos de 1970. Mas a revelação para positivo das fotos a cores sempre foi e continua a ser dispendiosa.

Comecemos por um dos princípios possíveis, que localizámos aqui na descoberta de Altamira, ou seja entre o final do século XIX e o início do século XX. Desde essa época até ao

presente traçaremos um quadro sintético do que poderemos considerar a “descoberta” no sentido mais abrangente desta palavra. Guiar-nos-ão as ideias que de seguida enumeramos:

- representação gráfica como método e técnica de registo arqueológico;
- representação gráfica como materialização do que se entende por motivos e temas, “suporte” e técnicas de execução;
- localização no espaço e no tempo: estabelecimento de cronologias relativas e absolutas e a criação de quadros morfotipológicos de valor regional, ou “universal”;
- contexto arqueológico que, sendo localização espacial e temporal, se articula estreitamente e se (con)funde com a datação e a interpretação;
- multiplicidade de abordagens e de interpretações das épocas passadas e da época contemporânea que subjazem aos métodos e técnicas de pesquisa;
- algumas observações às questões de preservação.

Por facilidade e até rapidez de exposição, optámos por dividir este percurso da investigação que cobre cerca de 130 anos em 3 períodos que criámos em função do peso real que a arte paleolítica (europeia) teve na investigação⁴, focando tanto os paradigmas dominantes como as suas figuras mais proeminentes. Contudo, por motivos inerentes à continuidade de certos métodos e enquadramentos interpretativos, acabámos, numa segunda parte, por juntar, em termos de redacção, o segundo e o terceiro período.

O primeiro vai de 1880 a 1950/60, isto é de Marcelino Sanz de Sautuola a Annette Laming-Emperaire, cujos trabalhos se desenvolvem entre 1948–1957 (publicados em 1962), a despeito de a sua metodologia analítica colocar esta última investigadora no advento do período seguinte. Corresponde aproximadamente à vida de pesquisa de H. Breuil (que faleceu em 1958). É o período mais longo mas, sem margem para dúvidas, o de maior vitalidade na invenção/criação de quase todos os métodos científicos e técnicas de registo e de representação usados (e a maioria deles ainda em utilização) nos períodos seguintes. É também o período fulcral da definição das principais terminologias, em uso ainda na actualidade.

O segundo vai de 1950/60 a 1980/90, isto é de A. Leroi-Gourhan, ou da descoberta e início do estudo de Lascaux, à revelação das primeiras rochas de arte paleolítica de ar livre, coincidindo também na Península Ibérica com a afirmação dos estudos dentro dos preceitos teóricos e metodológicos da Arqueologia de base positivista, e de tendência estruturalista e/ou processual. Esta inclui, como se sabe, a quantificação e a estatística e, do ponto de vista da relação entre o sujeito que estuda e do objecto que é estudado, preconiza a neutralidade. Isto é, o registo que, na acepção contemporânea, é por definição o que o investigador vê e entende, tem neste período pretensões de isenção pois visa ser avaliado por qualquer investigador. Daí que neste período exista uma certa obsessão representacionista e explicativa que felizmente perdura até aos dias de hoje nos trabalhos que primam pela qualidade do registo das “fontes originais” (Sauvet, 1993).

Este período é marcado também pela utilização sistemática da fotografia a cor, das datações absolutas pelo radiocarbono em solos arqueológicos, bem como pelo assinalável desenvolvimento do estudo de todos os tipos de arte rupestre atribuíveis a todas as cronologias. A arte rupestre é aqui entendida como “figuras desenhadas por qualquer técnica de execução sobre a superfície rochosa”. Destacam-se: a gravura rupestre de ar livre do pós-glaciar (Anati, 1960; Baptista & *alii*, 1974; Borgna, 1973); as perspectivas de síntese da pintura pós-paleolítica da Península Ibérica com A. Beltrán na “arte rupestre levantina” (Beltrán, 1968, *apud* Sanchidrián, 2001, p. 29) e Pilar Acosta (1968) num estudo de conjunto da pintura esquemática. Somam-se ainda as novas abordagens à arte dos monumentos megalíticos que neste

período são objecto de escavação sistemática e de datação absoluta pelo radiocarbono (método convencional) (L'Helgouach, 1965; Shee Twohig, 1981; Jorge, V., 1982; Bueno, 1987), criando assim as premissas para a sua contextualização espacial (com destaque para a arquitectónica) e temporal. A arte é concebida nalguns trabalhos ainda segundo uma perspectiva evolucionista, mas noutros já é entendida como dispositivo adaptativo, destinado a cumprir funções sociais, como dirimir conflitos (reais, latentes ou imaginados) ou a estabelecer compromissos intergrupais (Cruz, 2003, p. 81), sendo as relações intergrupais aquelas que dominam como explicação na bibliografia arqueológica.

O terceiro vai de 1990 à actualidade, sendo marcado pela aceitação e valorização da arte paleolítica de ar livre, particularmente na península Ibérica e com destaque para a arte da bacia do Alto Douro português (onde o vale do Côa e Siega Verde, no rio Águeda, classificados como Património da Humanidade, são os seus representantes maiores) (Balbín & Alcolea, 2006; Baptista & Gomes, 1998; Aubry, Carvalho & Zilhão, 1998; Sanches, 2006), pela interdisciplinaridade nos métodos de registo e pela diversidade de abordagens interpretativas, tendo-se adoptado como paradigmas correntes aqueles definidos na “arqueologia da paisagem”, na “arqueologia contextual” e encontrando-se em afirmação as interpretações de tendência fenomenológica.

Do ponto de vista da Filosofia e da Epistemologia do conhecimento registam-se várias tendências, sendo que a que pretende estabelecer mais rupturas com a Arqueologia praticada em períodos anteriores é aquela que coloca a tónica nos limites da pesquisa relativamente ao que é possível conhecer do passado, com ênfase particular na subjectividade do trabalho do arqueólogo. Quer dizer, no conhecimento que resulta da experiência do sujeito/investigador no seu contacto directo com o objecto a conhecer. Neste caso, a relação de experiência estabelece-se com o sítio com arte rupestre bem como com o território que o envolve ou do qual aquele faz parte.

3.2. *Desenvolvimento*

3.2.1. *De 1880 a 1950/60*

No período que vai de 1880 a 1950/60 dominam as perspectivas da História da Arte e as perspectivas da Arqueologia Pré-Histórica, de certo modo ancoradas nos conhecimentos da Etnologia ou Antropologia da época, como referimos.

Neste período entende-se que a arte é o desenho/pintura que o homem apõe à superfície da rocha através do gesto técnico e o objectivo primordial será o de recensar os motivos artísticos que constituem o conteúdo primário da obra. Os motivos são assim os temas e conceitos que corporizam o sentido convencional da obra. Nessa medida a ênfase é colocada na representação das figuras/motivos em si que surgem, salvo raras excepções, desarticulados em termos compositivos.

Deve referir-se que durante este período os métodos e técnicas de registo, bem como a terminologia e conceitos, se transformam na estreita relação com o estudo da arte paleolítica das grutas (Breuil, 1985) e ao mesmo tempo com a dos abrigos pintados, sobretudo da parte oriental e meridional do território espanhol (Cruz, 2003) pois que, basicamente, são os mesmos pré-historiadores que estudam a arte das grutas e dos abrigos (também entendida maioritariamente, nesta época, como de cronologia paleolítica).

As restantes manifestações artísticas de ar livre ou a dos monumentos megalíticos, embora pontualmente focadas, não são objecto de investigação sistemática (Fig. 1).

Todos os estudos deste período seguem os parâmetros terminológicos e conceptuais estabelecidos para a arte paleolítica e esta usa predominantemente termos oriundos da História da Arte. São estes termos e conceitos que são utilizados ainda na actualidade, embora em muitos casos tenham sido adaptados à definição particular do objecto a caracterizar, quer dizer, às diversas formas iconográficas e contextos da arte pré-histórica. Temos como exemplo da aplicação já neste primeiro período de termos como: *quadro, painel, fresco*, ou classificatórios, *como figurativo, não figurativo, naturalista, abstracto, esquemático* (Lorblanchet, 1993b); na identificação da 3.^a dimensão, principalmente nas figuras animais, *adoptam-se os termos: perspectiva normal, torcida e semi-torcida* (Aujoulat, 1993b). No que concerne às técnicas, usam-se os termos de *tinta plana, bicromia, policromia, degradée...etc.*, no caso da pintura; em gravura, os termos: *traçado, traço, traço linear, risco, linha,...etc.* . Na escultura ou proto-escultura, os termos: *gravura modelada, baixo-relevo, alto-relevo... etc.*

Neste primeiro período parte-se do princípio de que os temas, quer sejam naturalistas, esquemáticos ou abstractos, são sempre representações de seres ou objectos do mundo real, do mundo visível, palpável (Lorblanchet, 1993a) (Fig. 2). Mesmo A. Laming-Emperaire, já nos anos de 1950, entendia que os temas não animalistas ou antropomórficos da arte paleolítica correspondiam simplesmente a uma interpretação esquematizada do mundo visível.

O suporte, a superfície rochosa, não é entendida como fazendo parte integrante da “obra de arte” pois domina o paradigma da separação natureza (suporte)/cultura (desenhos). O suporte, como elemento activo, começa a impor-se somente com Laming-Emperaire. Contudo, tanto neste aspecto como na maioria dos restantes, um investigador destaca-se dos demais: Henri Breuil.

Breuil não ignora o suporte pois descreve-o sobretudo quando procura explicar a conformação técnica e formal das figuras e assim o suporte faz parte de representações pontuais e



FIG. 1 - Abrigo com pintura rupestre do Cachão da Rapa - Carrazeda de Ansiães (Portugal) (segundo Santos Júnior, 1932). Este foi um dos mais antigos abrigos com pintura registado através de desenho à vista, já em 1734 (pelo Contador de Argote), embora a presente imagem seja a do decalque de 1932.

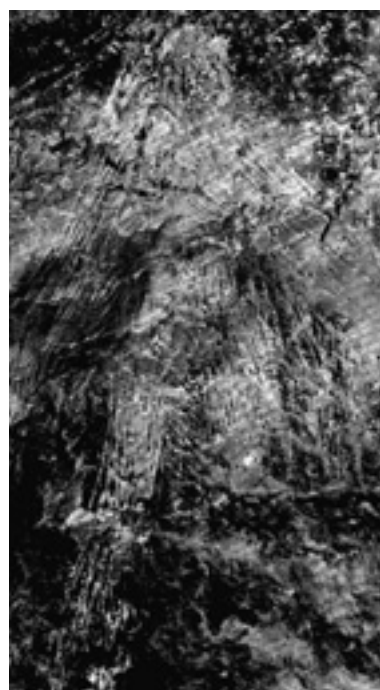


FIG. 2 - Gravuras filiformes de Altamira (à esquerda) e sua identificação etnográfica com um “feiticeiro” (à direita), segundo Breuil (1985, Figs. III e II2).

não da representação sistemática; o mesmo acontece com as composições. O objectivo máximo é o de copiar o que está representado como acção técnica, humana, ou seja, o que é “objecto cultural”. Do suporte descreve-se essencialmente a natureza geológica na medida em que as características da superfície rochosa proporcionam, ou condicionam, a aplicação de certas técnicas de desenho ou pintura. Portanto, é principalmente nesse âmbito — o da explicação das técnicas usadas — que o suporte, a rocha, é objecto de descrição, mas não de representação gráfica objectiva, a não ser no processo que conduz do traçado preliminar, isto é, do esquisso, ao desenho definitivo (Lorblanchet, 1993a).

Refira-se que neste primeiro período os métodos de decalque são escassamente descritos e dependem da criatividade de cada um.

Nos registos gráficos dos motivos dominam, num primeiro momento, os desenhos e os esquissos/desenhos livres, à mão, frequentemente realizados com lápis. Estes podem ser completamente livres, na medida em que não integram a escala da representação, ou muito rigorosos, sobretudo pelo mestre Breuil, que passou a maioria da sua vida a desenhar e estudar grutas e abrigos (de todas as épocas), e que cria uma verdadeira escola de registo e de estudo da arte parietal e de ar livre, como referimos.

Este investigador realiza, frente aos motivos, projecções planas a partir de observações atentas e de medidas muito rigorosas (que lhe são dadas por uma segunda pessoa) (Aujoulat, 1993a). Em gabinete procede à redução e depois volta ao local para e pintar a cor (no caso da pintura), estando frente ao motivo em causa, o que implica nova observação e um contacto demorado com a superfície rochosa, o ambiente e a obra. De certo modo, podemos dizer que realiza as primeiras experiências de “Arqueologia experimental” ao replicar as obras originais, embora com recursos técnicos diferentes dos originais.

É talvez devido a essa longa permanência nos locais que cria também desenhos do contexto, que hoje apelidamos de aproximação fenomenológica, ou experiencial, como podemos ver nas pinturas de Lascaux, onde acaba por representar a 3.^a dimensão ao mostrar o que o sujeito vê quando avança pela gruta (Breuil, 1985) (Fig. 3).

O método da quadriculagem das superfícies onde se encontram os desenhos é usado desde muito cedo. É feito pela colocação de uma grelha de fios pendurados da parede e/ou apoiados nas zonas laterais daquela e é usado como apoio ao desenho à vista, com escala, sendo que este método já foi usado pelo Abade Amédée Lemozi em 1923 na gruta de Pech Merle (Aujoulat, 1993b). Somente no final dos anos de 1950, entre 1952 e 1962, é que o Abade A. Glory procede à colocação de uma estrutura móvel frente à parede e a poucos centímetros desta (uma espécie de caixilho) na qual é colocado um material transparente em celulose, ou celofane, impregnado de borracha para o tornar impermeável às deformações. Sobre este material são “decalcados” (projectados) os desenhos de várias áreas da gruta de Las-



FIG. 3 - Vista da entrada de uma das galerias de Altamira, segundo Breuil (1985, Fig. 78).

caux, para só darmos um exemplo. A montagem do conjunto dos “quadros” que dali resultam é feita em gabinete, mas os materiais de risco/desenho sobre este material ainda não eram bem resistentes à humidade, borratando a superfície e apagando ainda muitos dos traços. Daí que este método exigisse a sua cópia rápida para papel transparente, o que era feito por decalque. De qualquer modo, foi este método que, depois de aperfeiçoado por melhores tintas fixantes, foi utilizado com frequência na época seguinte e ainda o é na actualidade.

Na gravura, desde muito cedo (1889), e ainda antes do reconhecimento da arte das grutas como paleolítica, começam as moldagens (em papel prensado com algum tipo de cola ou humedecido, na gruta de d’Ébbou-França); é nesta década que também se iniciam os decalques em papel de florista ou em celofane, continuando as moldagens em materiais variados, que procuram também a 3.^a dimensão da representação, mas as limitações técnicas que apresentam na aplicação, transporte e armazenamento, são na realidade um grande entrave ao seu uso. Estes métodos só permitem o registo de pequenas porções da superfície da rocha de cada vez, o que enfatiza a recolha gráfica dos motivos um a um, ou então em pequenos grupos próximos entre si e que cabem na folha. Compreende-se deste modo que só se represente o que parece relevante, existindo assim necessariamente uma selectividade muito grande por parte do investigador relativamente ao que vai escolher para decalcar ou desenhar. Foi com estes métodos bastante limitados (decalque, moldagem com papel mata-borrão e fotografia) que durante a primeira metade do século XX se identificou e publicou também um elevado número de sítios de arte ao ar livre, bem como gravuras e pinturas de dólmenes (Santos Júnior, 1940).

O uso de variados tipos de papel transparente vulgariza-se a partir dos anos 1950/60, pois até aí a sua espessura, falta de transparência, e adesão dos pigmentos, faz com que seja considerado pouco eficaz para o registo da pintura. Na gravura apresenta resultados satisfatórios para a época.

Deste facto resulta que na maioria das publicações deste período as figuras, quer naturalistas, quer abstractas, surjam frequentemente isoladas ou então, quando agregadas num mesmo desenho, essa associação dificilmente respeita a escala da representação no sentido da distância exacta entre os motivos. Excepcionalmente surgem visões gerais dos conjuntos, como o tecto de Altamira (por A. Glory, já referido atrás), os Frisos da Gruta de Font de Gaume (por Breuil), ou do monumento megalítico de Pedra Coberta (Galiza-Espanha) por G. Leisner, em 1934 (Leisner, 1934), que é também inovador no domínio do estudo dos monumentos megalíticos. A tradução de extensos conjuntos compositivos só se fará nos anos de 1960–1990.

No que respeita às técnicas de registo fotográfico há a realçar que o advento da fotografia a preto e branco coincide com o da descoberta da arte paleolítica. Na realidade, já Marcelino Sanz de Sautuola realizou as primeiras fotos com ajuda de iluminação eléctrica portátil (Aujoulat, 1993a). Também as gravuras e pinturas da gruta de La Mouthe foram fotografadas na mesma época aproximada. Mesmo os primeiros registos da 3.^a dimensão através da estereoscopia foram já tentados em 1912 na gruta de Touc d’Aubert, mas este método foi abandonado pela dificuldade da sua visualização e da sua publicação.

No entanto, é somente com o uso sistemático da fotografia a cor (a partir dos finais dos anos de 1960) que, particularmente na pintura, se vem revolucionar os registos. E isto apesar do preço elevado da positivação, essencialmente nas fotos a cor.

Na gravura a fotografia a preto e branco permanece durante muito tempo de difícil utilização pois a especificidade desta (contraste claro-escuro) resiste a um desenho /representação adequados, enquanto não forem vulgarizados outros métodos complementares de apoio, como a iluminação artificial (ou natural) rasante e *método de contraste cromático, ou bicromático*, de cujo uso falaremos adiante. É assim frequente a marcação dos sulcos com giz branco (ou outras cores) de modo a criar o desejado contraste na fotografia.

De qualquer modo, neste primeiro período domina o entendimento de que cada figura vale por si. O pensamento religioso, de carácter mágico ou totémico que era suposto terem estas comunidades primitivas não lhes permitiria a abstracção que a composição exige. Por outro lado, repetimos, na perspectiva da História da Arte interessam as qualidades técnicas e visuais dos desenhos. A arte é uma criação especializada e os temas e/ou modelos advém do mundo natural, embora possam traduzir o mundo mágico religioso, transcendente, hipótese que, com diversas cambiantes, acompanhou todo o percurso de estudo da arte rupestre. A cronologia é principalmente baseada nas técnicas de execução, sobretudo da gravura pois esta é considerada de execução mais difícil que a pintura, tendo evoluído com a regularidade e profundidade do traço. Assim, segundo Breuil, a génese da arte parietal estaria no traço digital, sem utilização de qualquer instrumento, tendo-se-lhe seguido os traços por picotagem descontínua para se conseguirem finalmente traços regulares (seguros) e profundos. Também se baseia no estilo, que é entendido como um modo de representar formalizado, em concordância com certas técnicas e que se materializa em períodos cronológico-culturais, que, nesta altura, se denominam de ciclos, grupos ou fases, elaborados segundo uma perspectiva evolucionista. Na arte rupestre pós-paleolítica a comparação dos objectos representados com os objectos reais, particularmente com aqueles que aparecem nas escavações arqueológicas, é o princípio do estabelecimento das morfo-tipologias cronológicas.

No entanto, o traço permanece como elemento de datação mais relevante. O traço digital sobre superfície mole, sem utilização de qualquer instrumento, bem como o traço obtido por picotagem, é considerado por Breuil como estando na génese da gravura e esta evolui com os instrumentos usados, com a regularidade do traço e com a profundidade deste, sendo que os traços mais profundos e regulares seriam mais antigos. Deve referir-se também que apesar das discussões relativas à continuidade ou descontinuidade da pintura dos abrigos rupestres do levante espanhol, relativamente ao Paleolítico, que se baseiam sobretudo no estilo dos animais representados, a pintura parece ter desde muito cedo valor cronológico regional (mas não universal). Por exemplo, na arte dos monumentos megalíticos a pintura foi até aos anos de 1970 considerada posterior à gravura, portanto, mais recente que aquela (Bueno & Balbín, 2003).

A datação por cobrimento dos painéis com sedimentos arqueológicos foi também considerada neste período pois, como vimos, foi este o argumento que a Arqueologia utilizou para fundamentar a cronologia paleolítica da arte parietal. Porém, dado que os solos eram datados de modo relativo (através de sequências tipológicas dos materiais neles contidos), a datação não consegue o afinamento que os investigadores procuram mercê de grandes esforços analíticos.

Os problemas de conservação dos locais só se começaram a colocar, particularmente para as grutas, após a deterioração de várias delas pelas visitas turísticas, sendo o caso mais gritante o de Lascaux, encerrada em 1963. Até aí havia o entendimento de que os locais com arte rupestre se haviam resistido ao tempo durante milhares de anos, então suportariam o seu usufruto, sem limites, pelas sociedades actuais (Clottes, 1993).

3.2.2. De 1960 a 1980/90; de 1990 à actualidade

3.2.2.1. Introdução

O período de 1959/60 a 1980/90 vai ser abordado, em muitos dos seus parâmetros, em conjunto com o período seguinte (de 1990 à actualidade). Na realidade, o que os distingue são mais as perspectivas interpretativas do que nos métodos, embora os recursos informáticos e a computadorização em geral, iniciada nos anos de 1990, mas em grande desenvolvi-

mento sobretudo no início deste III milénio d.C., estejam a fornecer continuamente novas alternativas de registo e de representação.

Este período é efectivamente marcado pela recolha de documentos (registo) direccionada pelos preceitos e protocolos metodológicos da Arqueologia processual, embora as abordagens vão ganhando, com o tempo, uma grande liberdade interpretativa. Na arte rupestre, particularmente na arte paleolítica, os estudos deste segundo período são enquadrados sobretudo numa visão estruturalista, visão que vai influenciar de certo modo os restantes estudos de arte do pós-glaciar.

É neste período também que os estudos das artes do pós glacial têm um grande desenvolvimento em toda a Europa, sendo paulatinamente enquadrados, sobretudo a partir dos anos de 1980, na perspectiva da arqueologia do povoamento regional, ou seja, da ocupação do território pelas comunidades pretéritas.

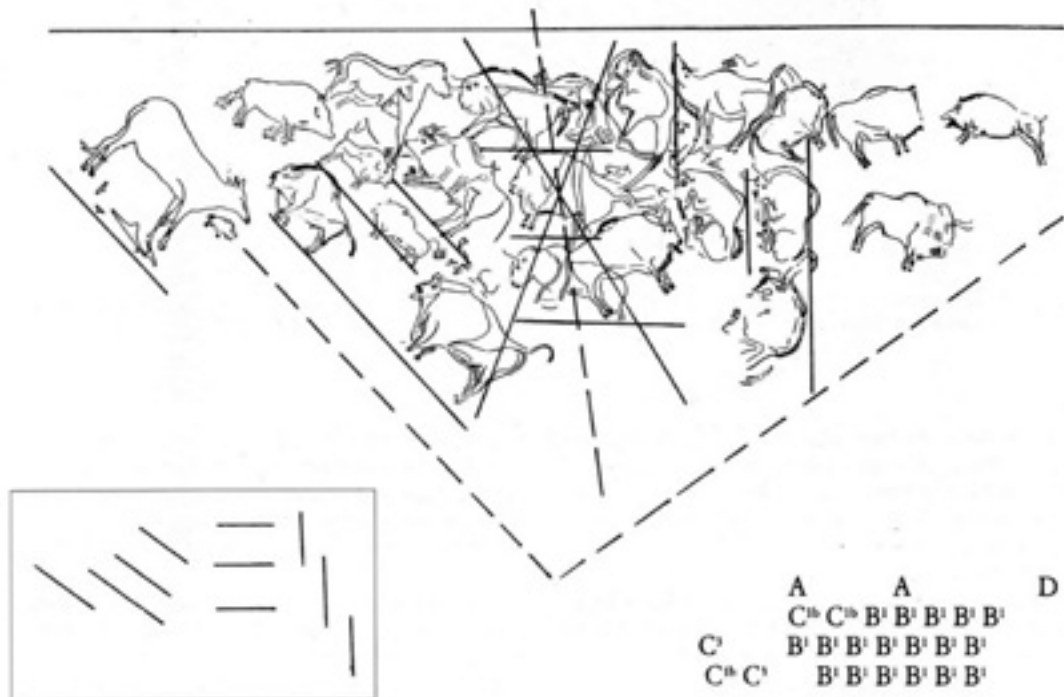


FIG. 4 - Interpretação segundo os princípios do estruturalismo do tecto de Altamira por Max Raphael (1945), tendo em baixo, à esquerda, o esquema de leitura. À direita, a interpretação do mesmo conjunto por A. Leroy-Gourhan, destacando-se a distinção dos animais em 4 categorias: A, B, C e D (tudo segundo Lorblanchet, 1993a, Fig. 27).

3.2.1.2. Aspectos mais marcantes da história dos métodos, técnicas e enquadramento epistemológico

O que nos parece de salientar em primeiro lugar é que se inicia primeiro, e alicerça, de seguida, o entendimento de que os sítios arqueológicos com arte começam a ser entendidos como conjuntos compositivos, na esteira das ideias avançadas por Laming-Emperaire e Leroy-Gourhan.

Para esta visão de conjunto muito contribuíram os métodos de decalque directo ou indirecto, de grandes superfícies, agora já feitos sobre plástico de cristal colocados a poucos centímetros da parede a decalcar (ou então directamente sobre o suporte, na gravura de ar livre, ou em superfícies das grutas onde se entendeu que o contacto com a parede não a danificava), assim como o uso de canetas com tintas fixantes, melhoradas tecnicamente relativamente ao período anterior (Figs. 7 e 8).

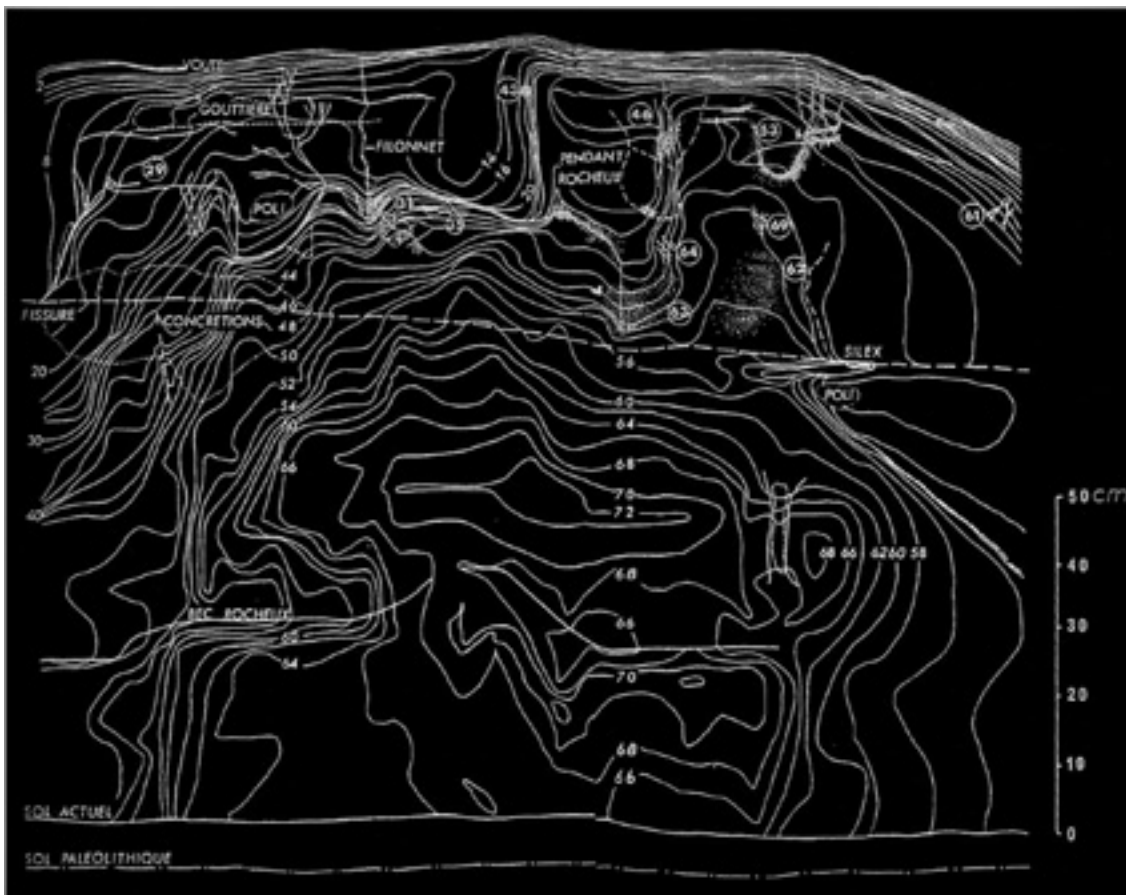


FIG. 5 - Levantamento microtopográfico, com curvas de nível, do painel “Carrefour du renne” da Gruta Carriot, segundo Lorblanchet (1993a, Fig. 31), e alterada por MJS.

Em termos de registo de imagens, tanto Laming-Emperaire como Leroi-Gourhan, embora usem registos anteriores, sobretudo o de grandes conjuntos compositivos, preferem o método fotográfico a decalques pois consideram-no mais fiável na reconstituição de alongadas superfícies iconografadas, que assumem como composições. Cumulativamente, fazem acompanhar as suas fotos de croquis interpretativos (particularmente Leroi-Gourhan) (Fig. 4).

Leroi-Gourhan entende a arte paleolítica como a tradução de um pensamento religioso estruturado, materializado em composições cujas normas compositivas (sintáticas) advém de estruturas culturais, transmitidas de modo contínuo de geração em geração. Esta questão do pensamento religioso estruturado é muito importante pois é com Leroi-Gourhan que pela primeira vez o Homem paleolítico é considerado um ser humano igual ao do presente tanto nas suas capacidades técnicas como na sua concepção religiosa. Religião é religião, independentemente dos conceitos, formas e práticas através das quais se manifesta (isto por oposição a formas “menores” de manifestação religiosa, como magia, totemismo ou animismo). Sob a influência dos estudos do antropólogo M. Mauss e de outros antropólogos que se lhe seguiram, com ênfase para o estruturalista C. Lévi-Strauss, vai-se esbatendo a valorização hierárquica que até então se fazia da religião; na realidade, é com Leroi-Gourhan que a anterior hierarquização desaparece definitivamente dos estudos de arte pré-histórica (Leroi-Gourhan, 1983, 1984). Contudo, embora Leroi-Gourhan vá utilizar a sintaxe e a semiologia como regras do discurso gráfico, nunca pretende atingir o significado preciso, “original”, das manifestações artísticas e/ou “religiosas”.

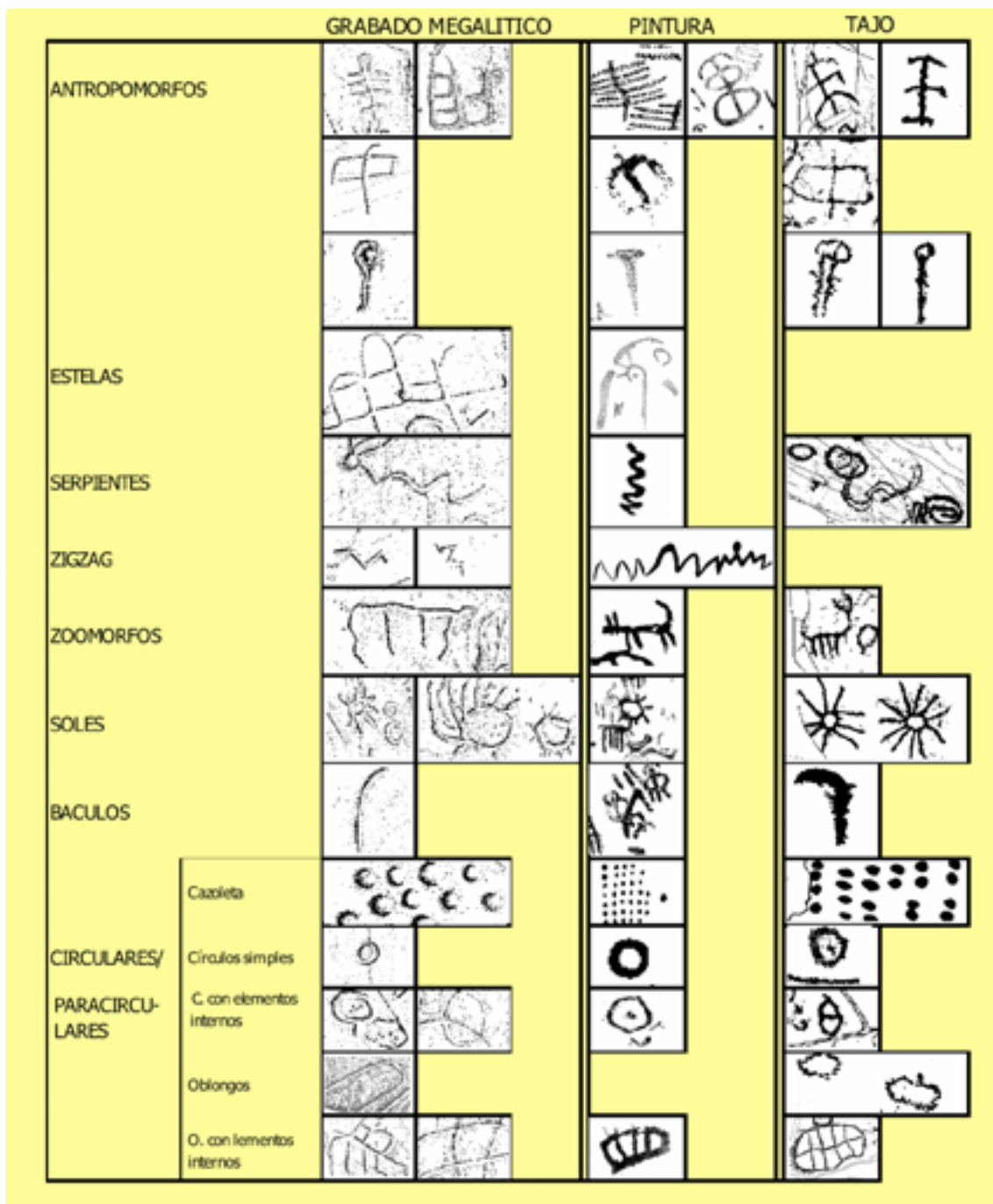


FIG. 6 - Distribuição territorial dos motivos de arte pós-glacial na região do Tejo (Espanha e Portugal), sendo considerados os monumentos megalíticos, os abrigos e paredes rochosas com pintura e ainda as gravuras do vale do rio Tejo (Bueno, Balbín & Barroso, 2008, Fig. 1.5).

Daí que as grutas sejam concebidas como santuários de pleno direito, isto é, como arquitecturas naturais e conceptuais, alicerçadas em estruturas do subconsciente, o “vazio de conteúdo” estruturado pela linguagem, e da tradição. Então, o levantamento topográfico no sentido do entendimento e registo dos seus espaços como “arquitecturas” apresenta-se como um elemento de registo tão importante como o das representações em si.

É assim que os levantamentos topográficos tanto do interior das grutas (à escala da gruta) como dos sítios de arte rupestre de ar livre e sua envolvente imediata, começam a ganhar peso.

É de fazer notar aqui que a representação tridimensional dos espaços (particularmente dos espaços subterrâneos) constituiu desde sempre um desafio aos métodos de “recuperação exacta das arquitecturas naturais” para demonstração e visualização por outrem (isto é, para publicação e divulgação em geral), e esta contingência decorre sobretudo dos recursos do registo topográfico da época. Por isso, Laming-Emperaire, que começa por atribuir uma grande importância ao suporte — ao destacar as suas potencialidades através das formas, morfologias, asperezas, etc., pois estas guiariam a imaginação dos artistas quaternários —, conclui que “... nenhum desenho, nenhuma foto poderá dar conta da força sugestiva das paredes rochosas das cavernas” (Laming-Emperaire, 1962, p. 26, *apud* Lorblanchet, 1993a, p. 74). Deste modo, é a representação tridimensional dos espaços (denominada actualmente de Digitalização 3D)⁵ que, na realidade, vai constituir um modo de visualização e entendimento mais próximos da observação directa, sendo reconhecida como o avanço mais significativo das técnicas representacionistas do 3.º período aqui em análise. Estes métodos foram precedidos, por exemplo, de tentativas de levantamento microtopográfico à escala dos painéis (Fig. 5).



FIG. 7 – Bouça do Colado-Lindoso (Norte de Portugal): conjunto compositivo (gravado) estruturado segundo os princípios da precedência e preferência operativa, segundo A. M. Baptista (1981).

Contudo, em 1960 não existiam as técnicas de Digitalização 3D e é assim que os levantamentos topográficos (tradicionais) de espaços amplos fazem corpo uno com as metodologias analítico-interpretativas de Leroi-Gourhan. Na sua acepção, a combinação e articulação de motivos nos diferentes espaços topográficos das grutas (que basicamente são símbolos de uma racionalidade inconsciente, transmitida comunitariamente de geração em geração), articulam-se, na acção comunitária, em discursos mitográficos, conferindo ao espaço gravado e/ou pintado o carácter de santuário (como conjunto estruturado de signos), *sendo deste modo que se começa a vulgarizar o termo “santuário” nos estudos de arte pré-histórica.*

Leroi-Gourhan incide assim particularmente nas composições e nas associações que estas integram. Animais, figuras esquemáticas ou abstractas, constituem todos, sem excepção e sem hierarquização apriorística, motivos de pleno direito, pois são símbolos que se associam de modo voluntário (embora segundo a “racionalidade” da época) no espaço da representação. É a repetição destes símbolos na composição, bem como a sua distribuição no espaço subterrâneo — na arquitectura subterrânea — que conferem sentido estrutural à mensagem ou mensagens. Estas mensagens serão literalmente inatingíveis na sua especificidade, como se disse atrás e como Leroi-Gourhan não se cansa de repetir. Esta abordagem torna a arte susceptível de uma análise extra-artística (Cruz Berrocal, 2003, p. 72), o que se realmente se vai verificar.

Em articulação com esta concepção da arte paleolítica, surge em toda a arte rupestre uma nova terminologia, como *dispositivo figurativo*, *composição*, *conjunto e sujeito da composição*. O termo *painel* ganha também novo sentido pois é considerado uma unidade de contagem e acarreta um significado preciso (Leroi-Gourhan, 1984). O sujeito da composição é um *motivo* (qualquer motivo). Porém, se surge repetido num painel só é contado como uma unidade (Lorblanchet, 1993a). Assim, as *associações* são feitas entre *sujeitos da composição e não entre indivíduos* e é deste modo que se procuram as bases da análise semiológica baseada na estatística distributiva dos motivos pelo espaço da representação (Fig. 4).

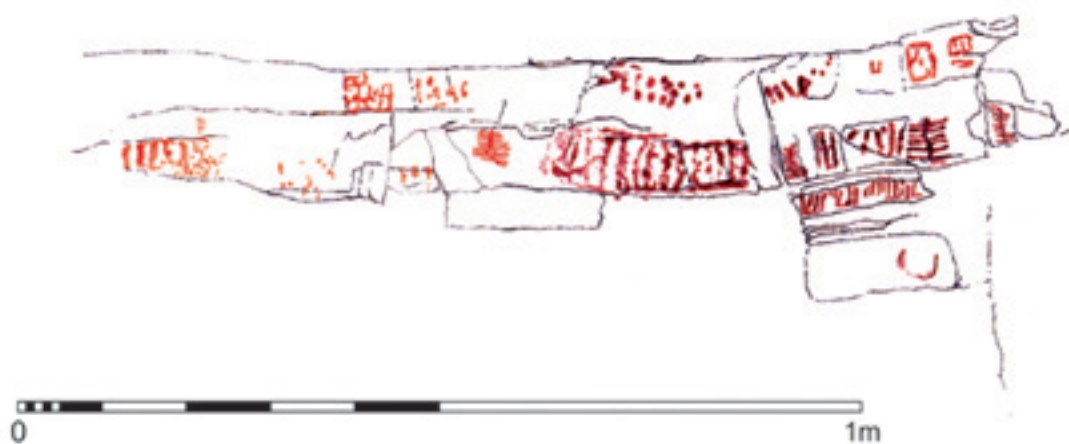


FIG. 8 - Painel 9, vertical, do interior do abrigo 3 do Regato das Bouças, Serra de Passos/Sta Comba (Mirandela). Pinturas decalcadas directamente sobre plástico polivinílico em 1990. (Inédito)

Esta concepção das grutas como espaço estruturado pelas representações vai permear os estudos da arte de ar livre — como é o caso, por ex., do estudo da Bouça do Colado-Lindoso (Baptista, 1981) (Fig. 7) ou das Fragas da Lapa-Miranda do Douro (Sanches, 1986–1987), ambos no norte de Portugal — e da arte megalítica onde, já na década de 1980, V. O. Jorge (1982) procurou compreender a organização da arte megalítica do dólmen de Antelas (Oliveira de Frades) na perspectiva da organização interna dos motivos e do “diálogo” destes com a concepção arquitectónica interna da câmara do dólmen.

Contudo, a introdução e definição dos termos de *mitografia e pictografia* (Leroi-Gourhan, 1983) apontam no sentido de que a análise semiológica é possível mas não imediatista. Assim, neste período, e no período seguinte, os temas, ou composições, já inspirados tanto no mundo natural como no transcendente, ou mesmo em ambos, são criações intelectuais, cosmogónicas, sob a forma de composições. Estas composições têm funções e motivações colectivas variadas, sendo muitas vezes interpretadas no âmbito da Arqueologia cognitiva (Conckey, 1980, 1990).

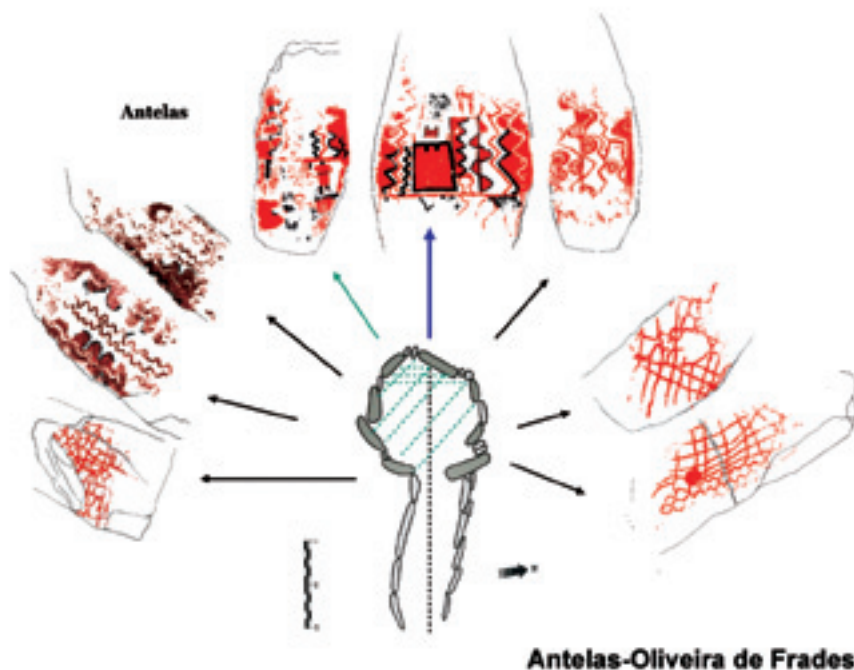


FIG. 9 - Câmara do dólmen de Antelas, que exemplifica o diálogo da arquitectura interna com a iconografia pintada e gravada. Montagem de MJS sobre originais de Domingos Cruz e Fernando Barbosa (Cruz, 1995) (Sanches, 2010).

Na gravura de ar livre a utilização do método de contraste cromático, ou bicromático, que permitiu uma melhor visualização dos desenhos quer para a fotografia, quer para o decalque sobre plástico cristal de extensos painéis, fomentou o entendimento das superfícies rochosas como conjuntos estruturados. Este método foi extensamente utilizado em Mont Bego na década de 1960, em Val Camonica (Anati, 1960) e na Península Ibérica, com destaque para o vale do Tejo (nos anos 70) (Baptista & alii, 1975) e continuou em uso até meados dos anos de 1990, altura em que começou a ser posto em causa de forma assertiva porque danificava a superfície rochosa e impedia posteriores análises mais finas sobre as técnicas. Entendeu-se, e entende-se, que destruiria a pintura que eventualmente existisse (e que não fosse visível a olho nu ou com lupa), bem como concreções ou outros elementos resultantes da meteorização, estes últimos pertinentes no estudo das alterações das superfícies que condicionariam, entre outros estudos, o da datação directa (que na gravura se encontrava e encontra ainda em fase experimental). Mas também foi sendo abandonado porque entretanto se inventaram outros métodos de visualização, como o da luz direccionada através de luz polarizada (pelo reflexo de espelhos, por ex.), no caso dos decalques diurnos, e somente com luz direccionada, no caso dos decalques nocturnos. O uso da luz polarizada, diurna ou nocturna, continua a ser o método de visualização e de decalque mais sistematicamente utilizado na actualidade.

Vulgarizam-se neste segundo período os *decalques directos*, através da utilização de plástico de cristal e do uso de tintas resistentes (Figs. 8 e 9). Nos trabalhos mais exaustivos, que têm como pressuposto a ideia de que a rocha/suporte e os motivos constituem uma unidade compositiva, decalcam-se tanto os contornos da rocha como as suas rugosidades, etc. Porém, o uso deste recurso técnico teve também as suas limitações dada a dificuldade da redução à escala destes enormes “lençóis”, e à deformação que as máquinas fotocopiadoras daquela época introduziam. Os plásticos ou eram reduzidos por processo fotográfico, ou então tinham de ser copiados para papel vegetal que, depois de cortado à dimensão das máquinas fotocopiadoras, era então sujeito a redução. Lembremos que até bem avançados os anos 90 do século XX estas cópias eram sempre a preto e branco.

Refira-se que a pintura é decalcada por processos complexos onde se procura, desde cedo e sobretudo nas grutas, que o plástico não entre em contacto directo com a superfície da rocha. Porém, durante este período muitas superfícies pintadas em abrigo ou em monumentos megalíticos, são decalcadas directamente para plástico polivinilo (ou plástico cristal) (Sanchez, 1997, 2002; Shee Twohig, 1981).

Contudo, o “decalque” realizado através de métodos fotográficos quer em grutas, quer em abrigos, em rochas de ar livre ou em monumentos megalíticos, foi realizado desde muito cedo por alguns investigadores, como R. Balbín, P. Bueno e seus colaboradores (Balbín, Bueno & Alcolea — ver descrição precisa deste método no presente volume). Trata-se de uma metodologia que com o actual recurso a máquinas digitais e à possibilidade de transportar computadores portáteis para o campo, se está a vulgarizar cada vez mais.

As moldagens em látex (no caso da gravura), como técnica de registo e não de produção de fac-símiles para musealização, também foram utilizadas extensamente neste período, sendo de destacar as que foram feitas no vale do Tejo nos anos de 1970 (Baptista & *alii*). Estas constituem um documento extremamente importante já que um elevado número de rochas gravadas se encontram sob as águas da albufeira da barragem de Fratel. Por outro lado, as moldagens têm sido utilizadas com bastante sucesso, a par da macrofotografia, no entendimento dos pormenores técnicos dos sulcos gravados e na recuperação das cadeias operatórias de execução (ver Aubry & Sampaio, neste volume).

No final deste 2.º período (anos 1970) é também aplicado um método de análise de cronologia relativa e de associação de motivos, formulado por Cesare Borgna e aplicado ao estudo da arte rupestre de ar livre de Itália e do noroeste da Península Ibérica (Borgna, 1973). Baseia-se no princípio da *precedência e preferência operativa*, que aquele autor define como princípio instintivo (e ao mesmo tempo funcional) de aposição de um desenho à superfície disponível (sua extensão, topografia, natureza das superfícies), bem como à facilidade do trabalho de gravação. Este princípio foi aplicado por A. M. Baptista à análise de várias rochas gravadas do noroeste da Península, dela ressaltando uma proposta de cronologia relativa (e também absoluta, cronológico-cultural) para a arte gravada do pós-glaciar desta região (Baptista, 1984–1985). Em síntese, o princípio da precedência e preferência operativa, que se assume como um método de leitura da “estratigrafia figurativa horizontal”, conjuga-se intimamente com a estratigrafia figurativa por sobreposição de motivos, ou “estratigrafia vertical”.

Porém, neste período (até aos anos de 1990) e na arte de ar livre dominam ainda as cronologias de âmbito cultural, quer dizer aquelas que se baseiam na tipologia dos “objectos” representados (principalmente armas metálicas ou “figuras idoliformes”), em todo o caso, em conjugação com a cronologia absoluta destes e de outros artefactos exumados em sequências estratigráficas que neste período começam a contar com um razoável número de datações absolutas pelo ¹⁴C (método convencional). As escavações e datações absolutas por ¹⁴C em monumentos megalíticos deram um contributo inegável quer para o estabelecimento de cronologias regionais de motivos isolados (motivos de carácter esquemático e abstracto), quer para composições. Ainda que com algumas resistências, esta cronologia tem vindo a ser também usada para a datação indirecta da arte de ar livre (Bueno & Balbín, 2009; Bueno, Balbín & Barroso, 2008).

No âmbito deste tipo de análises finas, de pormenor, aos diferentes locais com arte, resalta a ênfase colocada nos variados estudos de tipo monográfico, muitos de carácter interdisciplinar, em detrimento de estudos de âmbito mais abrangente (cronológico-cultural de âmbito geral ou regional), que, mesmo assim, continuam a ser publicados. Os estudos monográficos constituem a base documental primária sem a qual não são possíveis estudos no âmbito das diversas escalas de análise. Assim, os resultados tem sido muito profícuos (i) na

transformação dos paradigmas (já referida), na (ii) “reutilização” e “reinterpretação” dos sítios ao longo do tempo por parte das comunidades do Passado, e ainda (iii) na compreensão de que a acção contínua dos diferentes fenómenos antrópicos e/ou tafonómicos é um facto de primordial importância a considerar e a descrever em pormenor (muitas vezes sob a forma de diagnóstico). São estes procedimentos que vem alertando os investigadores, e até o público em geral, para a definição de programas de protecção e de conservação específicos às condições físicas e ambientais de cada um destes sítios.

3.2.1.3. *Mais algo sobre o enquadramento epistemológico*

Neste segundo período, e também no 3.º período, tem tido muito peso a influência do conhecimento advindo do estudo da arte rupestre de comunidades indígenas ou autóctones de regiões como as da Austrália (Flood, 1997; Taçon & Chippindale, 2000), África do Sul e América do Norte. Nos estudos de arte rupestre introduziram-se assim os métodos informais que de certo modo revolucionaram o entendimento da arte rupestre tanto por parte da Antropologia da Arte (Layton, 2003) como por parte da Arqueologia. Tal entendimento veio multiplicar e tornar quase infinitos os métodos de estudo que a um sítio podem ser aplicados, sendo que essa multiplicidade ganhou mais expressão a partir dos anos de 1990, portanto no 3.º período.

Um dos reflexos simultâneos da aplicação destes novos preceitos formulados durante o segundo e terceiros períodos aqui considerados, foi o do entendimento de que a arte rupestre é então um documento arqueológico entre os demais que tem como particularidade mais marcante o que se denomina de “veracidade espacial”: está no lugar onde foi produzida e usada; que a arte rupestre, embora continue a ser percebida como técnica especializada, é também entendida como conhecimento especializado, sendo um documento de marcação e apropriação territorial que *reflecte e impulsiona* comportamentos sociais longamente alicerçados na tradição das comunidades. Neste sentido, o *contexto* que se ampliara da figura ao painel, deste ao sítio na sua totalidade (em gruta ou de ar livre), vai estender-se agora ao território envolvente.

Nestes múltiplos contextos de análise é reconhecido que a arte detém assim muitas funções, analisáveis a diferentes escalas (uma das quais é a da Arqueologia social das paisagem), sendo, ela própria, uma instância de actuação comunitária. Ou seja, arte como prática social, actualizada/transformada no *continuum* da vivência em grupo (Gell, 1998; Nash, 2000). A arte é simultaneamente acção adentro das práticas comunitárias, e reflexo de tradições (formais, de execução, etc.), quicá de carácter não consciente, ou não verbalizado, de mais longa vigência.

Decorre frequentemente deste tipo de análises que a arte rupestre seja entendida como um instrumento e um agente de formalização do poder (no sentido amplo). Surgem assim estudos de análise territorial (ou de Arqueologia da paisagem) em que se procuram comparar os motivos e associações de motivos entre sítios arqueológicos duma mesma “região”, sítios que tradicionalmente eram tratados à parte, no sentido de entender as relações espaciais e as concepções materiais que lhe subjazem. Nesta nova concepção tiveram grande influência os estudos antropológicos e sociológicos mais recentes, que tem vindo a destacar o papel dos diferentes lugares com arte como “lugares”, isto é, como pontos nodais de entendimento individual e colectivo do território (Bradley, 2000). Esta incorporação dos lugares numa rede mais abrangente de outros pontos de referência perceptiva e social, é suscitada por práticas sociais que ali decorrem, quer estas práticas tenham como função a criação, negociação/partilha do poder ou das identidades grupais, quer de vivências com finalidades muito abrangentes (Sanches, 2002).

Tais concepções territoriais aparecem expressas, por ex., na tipologia comparativa da arte do pós-glaciar que P. Bueno e R. Balbín estabeleceram para a região do médio Tejo (Bueno & Balbín, 2000) onde consideram os grafismos patentes em todos os tipos de sítios arqueológicos: rochas de ar livre, abrigos, monumentos megalíticos que se enquadram “racionalmente” na paisagem fisiográfica daquela região. Sítios, seu espaço geográfico e fisiográfico constituem documentos unitários de vivências em territórios onde os grafismos se assumem como um dos elementos dessa realidade vivencial (cosmogónica); como tal, os grafismos podem materializar-se (assumir formas e combinações variadas) de acordo com as práticas que são levadas a cabo nos diferentes locais de vivências comuns.

O segundo e terceiro períodos têm em comum a busca incessante de criação de novas perspectivas de análise, mas sobretudo novas interpretações; estas, naturalmente acarretam a criação de novos tipos de documentos. Podemos dizer que a arqueologia actual, tal como a arte rupestre, é cada vez mais voraz de dados oriundos de registos, de análises físico-químicas, espectrais (e multiespectrais) (Pires, Lima & Pereira, 2011), e que esta busca de dados se adapta ao objecto de estudo e depende grandemente da imaginação e dos meios técnicos e financeiros do investigador.

Convém, no entanto, frisar novas tendências apoiadas nesses novos recursos técnicos. Nestas tendências têm realce particular tanto os métodos informais, já referidos, como a arqueologia experimental, cujo expoente máximo pode ser considerado o investigador M. Lorblanchet (1993a) tanto nas técnicas de pintura, como de gravura e/ou moldagem paleolíticas e sua adaptação à morfologia do “suporte”. Estas técnicas assentam também em observações muito rigorosas bem como em análises físico-químicas aos pigmentos, no caso da pintura, o que permite, em termos experimentais, tanto a reconstituição das cadeias operatórias, dos gestos e comportamentos, como mesmo o entendimento de que as técnicas ou cadeias operatórias de gravura ou pintura podem ser interpretados no âmbito da tradição cultural. Ou seja, técnicas, métodos e cadeias operatórias, *bem como a especificidade do suporte* em que aquelas se plasmam, traduzem em parte acções singulares, é certo, mas acima de tudo, materializam comportamentos comunitários aprendidos, formalizados e, como tal, esses comportamentos fazem parte integrante da obra.

Este tipo de análises, bem como a arqueologia experimental (Aubry & Sampaio, neste volume), estendem-se timidamente à arte/pintura de ar livre e à arte megalítica onde F. Carrera, no caso da arte megalítica, realizou uma investigação pioneira à escala da península Ibérica (Carrera, 2011).

Do ponto de vista da recolha de documentos, regista-se uma ênfase particular na representação da microtopografia dos painéis, através do registo topográfico que, no entanto, parece não ter dado resultados satisfatórios. Já nos inícios do III milénio AD, são os métodos fotogramétricos, em permanente actualização e em articulação com novas tecnologias de Digitalização 3D⁶, aqueles que tem respondido, como ferramenta de registo, à “recuperação” exacta dos espaços, seja à escala do painel, seja do sítio ou sua envolvente.

Embora estas técnicas também estejam a ser utilizadas para apoio ao decalque em gravura, os métodos tradicionais não foram ainda abandonados pois que se reconheceu, pela experiência, que estes novos métodos digitais não conseguem reflectir o pormenor de traços muito finos, sobretudo aqueles de tipo filiforme. Ultimamente têm-se realizado experiências de registo multiespectral em pintura, com resultados muito positivos, mormente porque captam cores além do espectro visível (Pires, Lima & Pereira, 2011). Como ferramenta de registo gráfico e de apoio à interpretação, estes registos multiespectrais tem potencialidades claras para virem a substituir os decalques tradicionais da pintura rupestre⁷.

3.2.1.4. *Mais algumas observações finais sobre datação absoluta*

As datações pelo radiocarbóneo (método tradicional) contribuíram para a *datação indirecta*, embora absoluta, dos painéis que haviam sido cobertos por sedimentos, ou dos monumentos megalíticos com arte rupestre, o que significou uma verdadeira “revolução” não somente nestes locais, mas em toda a arqueologia e foi essa articulação cronológica que, a par da comparação estilística, proporcionou a articulação, sincrónica e diacrónica, dos sítios com a paisagem envolvente, tal como referido no final do ponto 3.2.1.2. Porém, a partir dos anos de 1990 deu-se uma segunda “revolução”, a da datação directa das pinturas que contém matéria orgânica, embora os casos que conheçamos se refiram sobretudo a material carbonizado (carvão utilizado directamente no risco do desenho — o “lápiz” —, ou incluído na “pasta” usada para pintar). Trata-se do método conhecido por ^{14}C por acelerador ou AMS (espectrometria de massa por acelerador) que necessita de quantidades infinitamente pequenas de matéria orgânica para datar. Permite datar directamente a pintura em si, tendo sido utilizado em diversas grutas de cronologia paleolítica (como Chauvet e Cosquer em França; ou Altamira, entre outras, em Espanha) (Clottes, 1998), e ainda em monumentos megalíticos, como Antelas (Oliveira de Frades) (Cruz, 1995, p. 102), ou Pedra da Moura, Casota do Páramo, Pedra Coberta ou Forno dos Mouros, na Galiza (Carrera & Fábregas, 2006; Carrera, 2011, p. 132). Embora a datação da pintura rupestre constitua um ponto de chegada no cruzamento de vários métodos analíticos, a datação directa por AMS está a permitir um melhor conhecimento do conjuntos compositivos, bem como dos eventuais retoques e/ou acrescentos aos painéis mais antigos, ou mesmo perceber melhor o espaçamento de frequências humanas nos sítios em causa, difíceis de perspectivar na ausência destas datações. Provam assim que muitos dos sítios com arte não são realidades estáticas, antes sofrem transformações contínuas, à semelhança do que acontece noutros sítios (povoados, necrópoles, etc.) ocupados pelas comunidades do passado.

Considerações finais

A exposição feita teve como objectivo traçar um quadro sintético da história das pesquisas em arte rupestre, destinado a não especialistas. Dirige-se sobretudo aos estudantes (no sentido abrangente do termo) que aqui encontrarão, de um modo não necessariamente aprofundado, as condições históricas, antropológicas e técnicas no seio das quais as pesquisas de arte rupestre foram abrindo o seu caminho.

Muitos investigadores, uns mais jovens, outros já de renome nos meios da investigação, estranharão que os seus contributos não tenham sido explicitamente expostos, mas, como se referiu no ponto 1, esta é somente uma abordagem ensaística onde o fio da meada segue de perto a experiência da autora como docente e como investigadora. Procura assim incidir no que mais é questionado pelos estudantes que buscam explicitamente textos que lhes forneçam uma primeira aproximação histórica às problemáticas dos estudos em arte rupestre. Não que os tornem especialistas deste ou daquele aspecto da pesquisa. À semelhança de outros artigos deste género, também este acaba por se inclinar mais para certos problemas, necessariamente em detrimento de outros igualmente pertinentes.

Devemos acrescentar ainda que os diferentes métodos, sejam de campo, de laboratório ou de gabinete, advém principalmente da experiência dos investigadores, do grau de interdisciplinaridade da pesquisa (aspecto que não foi focado aqui de modo explícito) e, naturalmente, dos meios técnicos e financeiros em causa; bem como o de permanecer no lugar de estudo, no sítio, durante o tempo suficiente para que se processe uma certa incorporação

desse mesmo sítio e do território que o envolve. Na actualidade, em que temos múltiplas formas de aceder cartograficamente ou digitalmente aos sítios arqueológicos (neste caso com grafismos rupestres), e em que tais ferramentas são realmente fundamentais à pesquisa, diremos que aqueles meios nunca substituirão a permanência, continuada e repetida, do investigador nas grutas, escarpas ou rochedos. Os decalques sobre plástico, por ex., que de certo modo obrigam à “repetição” do gesto do gravador primitivo, bem como às posições do seu corpo relativamente aos painéis (muitos em locais que necessitam de andaimes, outros em recôncavos onde só se pode permanecer ajoelhado ou deitado), constituem modos de investigação, de experiência intransmissível por qualquer outro meio.

É esta a razão pela qual muitos dos métodos (e mesmo interpretações) advêm dessa percepção do investigador, da sua experiência na “replicagem” no traçado dos decalques (no caso das gravuras), da observação atenta do traçado da pintura, da atenção às possibilidades/visualização das superfícies iconografadas, ou seja, de um conjunto de experiências pessoais sobre o sítio, o que George Nash (2000) denomina de “a minha fenomenologia”. Refira-se que aquele autor, nesse mesmo artigo sobre arte rupestre da costa norueguesa, intitula o ponto que normalmente denominaríamos, pelo seu conteúdo, de “metodologia empregue”, de “a minha fenomenologia” (Nash, 2000). Ao fazê-lo, coloca o registo arqueológico na perspectiva do sujeito, defendendo mesmo a experiência como a melhor metodologia. Na realidade, tanto este investigador, como outros que seguem esta perspectiva fenomenológica de pesquisa (Santos, 2008), somam a esta uma série de métodos convencionais e, deste modo, os resultados finais de registo e interpretação saem enriquecidos.

NOTAS

- ¹ Verifica-se contudo uma resistência permanente em tratar as imagens como “materialidade”, como “artefacto”, em favor do seu entendimento como “estética”, algo que entra sobretudo no domínio do imaterial. Daí que a quase totalidade dos Manuais de Arqueologia que abordam os mais diversos métodos de registo e de estudo de vestígios terminam sem sequer dedicar umas curtas palavras aos métodos de registo arqueológico segundo grafismos ou arte rupestre.
- ² Estágios ou “Idades”: Idade simbólica, clássica e romântica, segundo Hegel (1968). Outros pensadores/filósofos, como Kant, ou teóricos de arte, como Joachim Winckelmann (sobretudo através do seu trabalho na classificação/evolução formal da arte grega), contribuíram para essa resistência à aceitação da arte pré-histórica.
- ³ Demonstrando que não se aceita que tal arte seja muito antiga, paleolítica, pois às artes “primitivas” faltaria não só a elevada aptidão técnica de execução, como a capacidade de exprimir pensamentos abstractos coerentes e complexos.
- ⁴ Na realidade, e se exceptuarmos o caso dos estudos de arte de Val Camonica (Itália) iniciados nos anos de 1960 (Anati, 1960), foi a investigação em arte paleolítica europeia que liderou as técnicas e métodos de registo, a despeito de nas últimas décadas a experimentação metodológica se realizar um pouco por todas as regiões ou países onde existe arte rupestre do Passado.
- ⁵ Do ponto de vista técnico podem ser utilizados diversos meios (tecnologias e técnicas), sendo que o resultado é a representação tridimensional dos diferentes espaços (susceptíveis de serem analiticamente “decompostos” em superfícies 2D, perfis, rotações 3D, etc.), pelo que a denominação correcta, segundo Hugo Pires que conosco colabora neste tipo de registos em projectos de investigação, seja a de “Digitalização 3D”.
- ⁶ Ver nota anterior.
- ⁷ Tal método permitiu a Hugo Pires e Luís Bravo Pereira a visualização no Abrigo da Foz do Tua, Alijó (Portugal), de motivos pintados de cor tão esmaecida que já não eram reconhecíveis a olho nu (informação gentilmente prestada por H. Pires).

- ACOSTA MARTÍNEZ, Pilar (1968) - *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca: Universidad.
- ALCOLEA GONZÁLEZ, José Javier; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2006) - *Arte paleolítico al aire libre: el yacimiento rupestre de Siega Verde (Salamanca)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- ANATI, Emmanuel (1960) - *La civilization du Val Camonica*. Paris: Arthaud.
- AUBRY, Thierry; SAMPAIO, Jorge Davide (neste volume) - Novos dados para a abordagem técnica da arte rupestre e móvel do vale do Côa.
- AUBRY, Thierry; CARVALHO, António Faustino de; ZILHÃO, João (1998) - Arqueologia. In *Arte rupestre e Pré-História do vale do Côa: trabalhos de 1995-1996*. Lisboa: Ministério da Cultura, pp. 77-121.
- AUJOUAT, Norbert (1993a) - La morphologie. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 281-288.
- AUJOUAT, Norbert (1993b) - L'évolution des techniques. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 317-327.
- BAHN, Paul (1998) - *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva; ALCOLEA GONZÁLEZ, José Javier (neste volume) - Técnicas, estilo y cronología en el arte paleolítico del Sur de Europa: cuevas y aire libre.
- BAPTISTA, António Martinho (1983-1984) - Arte rupestre do norte de Portugal: uma perspectiva. *Portugalia*. Porto. Nova série. 4-5, pp. 71-82.
- BAPTISTA, António Martinho (1981) - O complexo de gravuras rupestres da Bouça do Colado (Parada-Lindoso). *Giesta*. Braga. 1:4, pp. 6-16.
- BAPTISTA, António Martinho; GOMES, Mário Varela (1998) - Arte rupestre. In *Arte rupestre e Pré-História do vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Lisboa: Ministério da Cultura, pp. 211-406.
- BAPTISTA, António Martinho; GOMES, Mário Varela; LEMOS, Francisco Sande; MARQUES, Teresa; MARTINS, Manuela; MONTEIRO, Jorge Pinho; RAPOSO, Luís; SERRÃO, Vítor M.; SILVA, António Carlos; QUEROL, María Ángeles; SERRÃO, Eduardo da Cunha (1974) - O complexo de arte rupestre do Tejo: processos de levantamento. In *Actas do III Congresso Nacional de Arqueologia*. Vol. 1, Porto: Ministério da Educação Nacional, pp. 293-324.
- BINFORD, Lewis R. (1988) - *En busca del pasado*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BORIGNA Cesare Giulio (1973) - Studio metodico-cronologico del repertorio di sculture preistoriche della zona di Fentans-Galizia Spagna. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela. 28, pp. 90-104.
- BRADLEY, Richard (2000) - *An archaeology of natural places*. London: Routledge.
- BREUIL, Henri (1985) - *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'Âge du Renne*. Paris: Max Fourny.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva (1987) - El Megalitismo en Extremadura: estado de la cuestión. In *El Megalitismo en la Península Ibérica*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 73-84.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2000) - Art mégalithique et art en plein air. Approches de la definition du territoire pour les groupes producteurs de la Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie*. Paris. 104, pp. 427-458.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2003) - Una geografía cultural del arte megalítico ibérico: las supuestas áreas marginales. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva, eds. - *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, pp. 291-313.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2009) - Marcadores gráficos y territorios tradicionales en la Prehistoria de la Península Ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*. Granada. 19, pp. 65-100.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BARROSO BERMEJO, Rosa (2008) - *Graphical markers and megalithic builders in the international Tagus, Iberian Peninsula*. Oxford: Archaeopress.
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando (2011) - *El arte parietal en monumentos megalíticos del Noroeste peninsular: valoración, diagnóstico, conservación*. Oxford: Archaeopress.
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando; FÁBREGAS VALCARCE, Ramón (2006) - Datación directa de pinturas megalíticas de Galicia. In *Arte parietal megalítico en el Noroeste peninsular: conocimiento y conservación*. Santiago de Compostela: Tórculo, pp. 37-60.
- CARTAILHAC, Émile (1902) - Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne: "mea culpa" d'un sceptique. *L'Anthropologie*. Paris. 13, pp. 348-354.
- CLOTTE, Jean (1993) - La conservation des sites. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 389-400.

- CONKEY, Margaret W. (1990) - Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues. In CONKEY, Margaret W.; HASTORF, Christine A., eds. - *The uses of style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 5-17.
- CONKEY, Margaret W. (1980) - Context, structure, and efficacy in Paleolithic art and design. In FOSTER, Mary LeCron; BRANDES, Stanley H., eds. - *Symbols as sense: new approaches to the analysis of meaning*. New York, NY: Academic Press, pp. 225-248.
- CRUZ BERROCAL, María (2003) - *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Tesis Doctoral. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (Cd edition).
- CRUZ, Domigos Jesus (1995) - Monumentos com tumulus do NO peninsular e da Beira Alta. *Estudos Pré-Históricos*. Viseu. 3, pp. 81-119.
- FÉRUGLIO, Valérie (1993) - La gravure. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 265-274.
- FLOOD, Josephine (1997) - *Rock art of the dreamtime: images of Ancient Australia*. New York, NY: HarperCollins.
- GELL, Alfred (1998) - *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1968) - *Introduction à l'Esthétique*. Paris: Aubier.
- JORGE, Vitor O. (1982) - *O Megalitsmo do Norte de Portugal: o distrito do Porto. Os monumentos e a sua problemática no contexto europeu*. Dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (policopiada).
- L'HELGOUACH, Jean (1965) - *Les sépultures mégalithiques en Armorique: dolmens à coloïr et allées couvertes*. Rennes. Thèse Doctorat Sciences.
- LAMING-EMPERAIRE, Annette (1962) - *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Picard.
- LAYTON, Robert (1991) - *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEISNER, Georg (1934) - Die Malerein des Dolmen Pedra Coberta. *Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst*. Berlin. 9, pp. 23-44.
- LEROI-GOURHAN, André (1971) - *Pré-Histoire de l'art occidental*. Paris: Lucien Mazenod.
- LEROI-GOURHAN, André (1983) - Problèmes artistiques de la Préhistoire. In *Le fils du temps*. Paris: Fayard, pp. 271-288.
- LEROI-GOURHAN, André (1984) - *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid: Istmo.
- LORBLANCHET, Michel (1993a) - Le support. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 69-80.
- LORBLANCHET, Michel (1993b) - Figuratif, non figuratif, abstract. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 211-217.
- LORBLANCHET, Michel (1993c) - Finalités du relevé. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 329-337.
- MORPHY, Edouard (2002) - The anthropology of art. In INGOLD, Tim, ed. - *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, pp. 648-685.
- NASH, George, ed. - *Signifying place and space: world perspectives of rock art and landscape*. Oxford: British Archaeological Reports (International Series; 902), pp. 1-16.
- PIRES, Hugo; LIMA, Paulo; PEREIRA, Luís Bravo (2011) - Novos métodos de registo digital de arte rupestre: digitalização tridimensional e fotografia multiespectral. In VILAÇA, Raquel, ed. - *Estelas e estátuas-menires da Pré à Proto-História: actas das IV Jornadas Raianas*. Sabugal: Câmara Municipal do Sabugal, pp. 175-186.
- SANCHES, Maria de Jesus (1986-1987) - O abrigo com gravuras esquemáticas das Fragas da Lapa - Atenor, Miranda do Douro. *Portugalia*. Porto. Nova série. 6-7, pp. 7-35.
- SANCHES, Maria de Jesus (1997) - *Pré-História Recente de Trás-os-Montes e Alto Douro*. Vol. I e II. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia.
- SANCHES, Maria de Jesus (2002) - Spaces for social representation, choreographic spaces and paths in the Serra de Passos and surrounding lowlands (Trás-os-Montes, northern Portugal) in Late Prehistory. *Arkeos*. Tomar. 12, pp. 65-105.
- SANCHES, Maria de Jesus (2006) - A arte: as gravuras do Alto Douro. In ALMEIDA, Carlos Alberto Brochado de, ed. - *História do Douro e do Vinho do Porto*, 1. Porto: Afrontamento, pp. 55-77.
- SANCHES, Maria de Jesus (2009) - Arte dos dólmenes do noroeste da Península Ibérica: uma revisão analítica. *Portugalia*. Porto. Nova série. 29-30, pp. 5-42.
- SANCHES, Maria de Jesus (2010) - The inner scenography of decorated Neolithic dolmens in Northwestern Iberia: an Interplay between broad community genealogies and more localized histories. In In BETTENCOURT, Ana Maria S.; SANCHES, Maria de Jesus; ALVES, Lara B.; FÁBREGAS VALCARCE, Ramón, eds. - *Spaces and Places for Agency, Memory and Identity in prehistory and protohistory. Proceedings of the 15th Congress of the International Union for Prehistoric and Protohistoric Sciences*. Oxford: Archaeopress, pp. 7-26.

- SANTOS, André Tomás (2008) - *Uma abordagem hermenêutica-fenomenológica à arte rupestre da Beira Alta: o Caso do Fial (Tondela, Viseu)*. Viseu: Centro de Estudos Pré-Históricos da Beira Alta.
- SANTOS JUNIOR, Joaquim Rodrigues (1932) - As pinturas pré-históricas do Cachão da Rapa. In *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia*. Porto. 6:3, pp. 185-222.
- SANTOS JUNIOR, Joaquim Rodrigues (1940) - Arte rupestre. In *Congresso do Mundo Português*. 1. Lisboa: Bertrand, pp 329-376.
- SANZ DE SAUTUOLA, Marcelino (1880) - *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander: Telesforo Martínez.
- SAUVET, Georges (1993) - La composition et l'espace orné. In *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, pp. 297-309.
- SHEE TWOHIG, Elizabeth (1981) - *The megalithic art of Western Europe*. Oxford: Clarendon Press.
- TAÇON Paul C.; CHIPPINDALE, Christopher (2000) - An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods. In CHIPPINDALE, Christopher; TAÇON, Paul C., eds. - *The archaeology of rock art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-10.
- TEWARI, Rakesh (2001) - Rock paintings of Mirzapur in Uttar Pradesh. In LORBLANCHET, Michel, ed. - *Rock art in the Old World*. New Delhi: Indira Gandhi Nacional Centre for the Arts, pp. 285-336.