

ARQUEOLOGIA EM PORTUGAL

2017 – Estado da Questão



ASSOCIAÇÃO
DOS ARQUEÓLOGOS
PORTUGUESES

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

Produção: Greca – Artes Gráficas, Lda.
Tiragem: 500 exemplares
Depósito Legal: 433460/17
ISBN: 978-972-9451-71-3

Associação dos Arqueólogos Portugueses
Lisboa, 2017

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

Desenho de capa:

Levantamento topográfico de Vila Nova de São Pedro (J. M. Arnaud e J. L. Gonçalves, 1990). O desenho foi retirado do artigo 48 (p. 591).

Patrocinador oficial



O MONTE FARO – UMA PAISAGEM ICÓNICA DA ARTE ATLÂNTICA PENINSULAR

Lara Bacelar Alves¹, Mário Reis²

RESUMO

No início da década de 1980 foram estudados por E. J. Silva e A. Leite da Cunha, três sítios paradigmáticos na área do Monte Faro (Valença, Viana do Castelo): Monte da Laje, Tapada do Ozão e Monte dos Fortes. Actualmente, o Monte Faro figura como o primeiro grande conjunto de Arte Atlântica identificado em Portugal. A mais recente actualização do inventário permitiu aumentar de 122 (em finais de 2015) para 135 o número de rochas decoradas, sendo a grande maioria atribuível àquela tradição artística pré-histórica. Contido numa área de c. de 26 km², o acervo equivale sensivelmente à totalidade das ocorrências conhecidas e dispersas pelo Noroeste do país. Neste artigo ensaia-se uma primeira abordagem às principais temáticas representadas e sua implantação na paisagem. **Palavras-chave:** Pré-história Recente, Arte Atlântica, Vale do Minho.

ABSTRACT

In the beginning of the 1980s, E. J. Silva and A. Leite da Cunha published three paradigmatic rock art sites in the area of Monte Faro (Valença, Viana do Castelo): Monte da Laje, Tapada do Ozão and Monte dos Fortes. At present, Monte Faro stands as the major Atlantic Art assemblage found in Portugal. The most recent update allowed the number of carved rocks inventoried to rise from 122 (by the end of 2015) to 135, the large majority belonging to that prehistoric rock art tradition. Enclosed in an area of c. 26 km², this assemblage corresponds approximately to the overall number of occurrences scattered across north-western Portugal. This paper brings a preliminary account of the imagery displayed and its landscape setting.

Keywords: Late Prehistory, Atlantic Art, Minho valley.

1. INTRODUÇÃO

A tradição artística pré-histórica de cariz iminentemente abstracto que tomou os frios granitos do Noroeste como suporte privilegiado, constitui uma das temáticas mais difíceis, controversas e, talvez por esse motivo, fascinantes da Pré-história peninsular (Figura 1). É reflexo disso mesmo, a prevalente ausência de consenso entre os estudiosos em torno da própria designação desta realidade: ‘petroglifos galegos’, ‘grupo galaico de arte rupestre’, ‘arte galaico-portuguesa’, ‘galego-atlântica’, ‘grupo 1 da arte do noroeste’, Arte rupestre Atlântica ou, como preferimos, ‘Arte Atlântica peninsular’ (e.g. Baptis-

ta, 1983-84; Alves e Reis, no prelo). A controvérsia prolonga-se a outros aspectos fundamentais como a compreensão do seu devir histórico e, logo, dos contextos sociais e culturais que subjazem à sua adopção e posterior consolidação na esfera do simbólico (Figura 1).

A dificuldade em estabelecer um balizamento cronológico concreto, a par da herança de uma tradição historiográfica, focalizada na análise do que se encontrava plasmado na face da rocha, marcou um período de impasse, apenas ultrapassado, em meados da década de 1990, com os estudos inspirados na chamada Arqueologia da Paisagem que culminam na publicação da obra seminal de Richard Bradley

1. Bolseira de pós-doutoramento. Fundação para a Ciência e Tecnologia – FSE/POCH / Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), Universidade de Coimbra; lara.b.alves@uc.pt

2. Fundação Côa Parque; Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP). Universidade de Coimbra; marioreissoares@sapo.pt

(1997). Nos seus primeiros trabalhos, Bradley estabeleceu os princípios metodológicos que haviam de fazer escola nas décadas seguintes (Bradley, Harding e Mathews, 1993). Concebe a arte rupestre de ar livre pertencente a esta tradição como um sistema de comunicação visual, uma ‘linguagem de signos’ fixada em locais particulares da paisagem. Seria, então, um sistema passível de descodificação. Um dos eixos fundamentais da pesquisa passou pela análise da relação entre a localização de motivos circulares simples e complexos e a) diferentes topografias (terras altas e terras baixas), b) a presença de monumentos megalíticos e c) áreas passíveis de serem ocupadas por povoados. Embora a inspiração no estruturalismo clássico não tenha sido assumida explicitamente pelo autor, a busca pela compreensão da sintaxe subjacente à aposição dos motivos geométrico-abstractos na paisagem, recorda a metodologia aplicada por A. Leroi-Gourhan (1965) na tentativa de isolar a estrutura do ‘santuário ideal’ na Arte Paleolítica (Alves, 2012a: 262). Se a escola estruturalista da década de 1960-70 introduziu o estudo dos contextos espaciais na Arte Paleolítica, divergindo da perspectiva centrada essencialmente nos motivos individuais de H. Breuil, a obra de R. Bradley conduziu a uma mudança de paradigma de natureza similar no estudo da arte do pós-glaciar (*ibidem*). Pese embora alguma disparidade nos resultados analíticos obtidos na Grã-Bretanha e na Galiza Ocidental (Bradley 1997), o conjunto dos pressupostos metodológicos da Arqueologia da Paisagem rapidamente ganhou adeptos, beneficiando de um importante *upgrade* com a disseminação do recurso aos sistemas de informação geográfica (SIG). S. Fairén corroborou algumas leituras no terreno feitas previamente por R. Bradley e a sua equipa no conjunto de arte rupestre de Northumberland (norte de Inglaterra) através da aplicação desta ferramenta (2007) e, no Noroeste peninsular, a adesão é particularmente notória no seio de alguns grupos de investigação galegos, (e.g. Parcero-Oubina, *et al.* 2013). No entanto, a viabilidade dos estudos com base nestes programas computacionais para a investigação de arte rupestre pode ser comprometida na ausência de uma complementaridade com a prática de campo, a experiência sensorial do espaço e o contacto directo com o objecto de estudo. Independentemente dos resultados obtidos nas diferentes áreas geográficas investigadas por Bradley (1997) aos quais não são alheios aspectos como as

escalas e variáveis de análise é hoje irrefutável que a Arqueologia da Paisagem desencadeou uma das mais importantes rupturas epistemológicas no estudo da arte do pós-glaciar europeia e, concretamente da Arte Atlântica. A ideia de que esta realidade se manifesta essencialmente como uma ‘arte geográfica’ (Bradley, 1997) articulando-se intimamente com elementos particulares do mundo natural, com espaços culturais e os da vivência quotidiana das comunidades pré-históricas, abriu portas a uma nova percepção do seu significado simbólico e a uma miríade de abordagens interpretativas revolucionárias. Actualmente, entende-se o estudo analítico da arte na paisagem e sua relação com outros sítios arqueológicos como parte integrante dos trabalhos de recolha de dados primários no terreno (embora não deva ser encarado como um fim em si mesmo ou como uma componente da investigação isenta de subjectividade).

No dealbar do novo século, um de nós (LBA) procedeu a uma revisão circunstanciada da arte do pós-glaciar no Noroeste peninsular, conduzindo o estudo mediante a observância de três escalas de análise dialécticas ou seja, da paisagem ao que se encontra inscrito nas superfícies rochosas e vice-versa (Alves, 2003). Neste sentido, procurou-se definir uma equidistância na análise da localização dos sítios no espaço natural, das características físicas do lugar e dos motivos e composições, relevando a sua interacção com a morfologia e os acidentes naturais do suporte, com a experiência sensorial do *locus*, e as formas da paisagem (e.g. Alves, 2002; 2003). No entanto, se foi possível reexaminar alguns conjuntos alargados de sítios com Arte Esquemática pintada e gravada no norte de Portugal sob esta perspectiva, o mesmo não se logrou aplicar aos sítios com Arte Atlântica nesta região. Em pleno contraste com as realidades conhecidas na Galiza, Irlanda, norte de Inglaterra e Escócia, por onde se expande esta tradição, no Noroeste português não só o acervo se mantinha diminuto, como as rochas decoradas figuravam como ocorrências isoladas e dispersas desde as margens do Minho à bacia do Vouga. Para este cenário contribuiu, por um lado, a ausência de uma investigação sistemática e continuada como existiu na região galega de Pontevedra e o facto dos estudos se centrarem nas rochas iconograficamente complexas e monumentais (e.g. Alves e Reis, 2017). Ora, foi com o intuito de colmatar esta importante lacuna na investigação da arte pré-histórica em

Portugal que se gizou, em 2013, um projecto de investigação³ com o objectivo principal de identificar um acervo amplo de rochas decoradas pertencentes àquela tradição artística, contido numa unidade de relevo topograficamente circunscrita. A sistematização dos resultados das acções de prospecção arqueológica e catalogação de arte rupestre na área do Monte Faro permitiu confirmar a descoberta do maior conjunto de Arte Atlântica em Portugal (Alves e Reis, 2017). Superando todas as expectativas, alcançou-se, em finais de 2015, um total de 122 rochas inventariadas (*ibidem*). Porém, como se releveu na notícia de descoberta (Alves e Reis, no prelo), em virtude do potencial da área de estudo eleita, este número seria sempre provisório. E, de facto, à data de redacção deste texto, o acervo é composto por 135 superfícies decoradas.

Por se encontrar em curso o moroso processamento do registo gráfico e levantamento digital tridimensional das superfícies decoradas que permitirá articular as observações no terreno com um estudo estatístico rigoroso, este artigo pretende apenas esboçar um primeiro ensaio sobre as temáticas mais representativas, com base nos resultados obtidos nos trabalhos de inventariação.

2. A ARTE ATLÂNTICA DO MONTE FARO: PRINCIPAIS TEMÁTICAS E SUA IMPLANTAÇÃO NA PAISAGEM

O Monte Faro ergue-se como uma imponente elevação granítica sobre o vale do rio Minho, confinando a norte, oeste e leste com os seus terraços fluviais (Figura 2; Figura 3). A área de estudo perfaz, no seu todo, c. de 26 km² e abarca duas elevações contíguas: o Monte Faro, a noroeste, com uma altitude máxima a.n.m. de 567 m e, a sudeste, o Monte dos Fortes cujo topo atinge os 563 m a.n.m.. Administrativamente,

3. Os trabalhos foram conduzidos no âmbito do projecto de investigação plurianual *As gravuras rupestres da Serra do Extremo no Contexto da Arte Atlântica do Alto Minho (Valença, Viana do Castelo)*, inscrito na categoria A do Plano Nacional de Trabalhos Arqueológicos, aprovado e autorizado pela Direcção Regional de Cultura do Norte mediante o ofício nº S-2013/301195 (C.S. 838854) de 17/01/2013 – Processo nº DRP-DS/2012/00-00/20992/EIA/1332 (C.S: 107867) e desenvolveu-se no cumprimento do programa de trabalhos de bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)-POPH/FSE atribuída a um de nós (LBA).

situa-se no distrito de Viana do Castelo, concelho de Valença, e abrange as uniões de freguesia de Gandra e Taião, Gondomil e Sanfins e as freguesias de Ganfei e de Verdoejo.

As primeiras investigações arqueológicas direccionadas para o estudo da arte rupestre foram promovidas pelo Grupo de Estudos Arqueológicos do Porto (GEAP) e desenvolvidas por uma equipa liderada por Eduardo Jorge Silva e Ana Leite da Cunha (Cunha e Silva, 1980; Silva e Cunha 1986). Desde então, as rochas decoradas do Monte dos Fortes, Monte da Laje e Tapada do Ozão figuram, a par da Bouça do Colado, como os sítios mais representativos da então chamada ‘Arte galaico-portuguesa’ ou ‘grupo 1 da arte do Noroeste’ e sobre elas se fundamentaram propostas cronológicas para a datação deste conjunto regional (e.g. Baptista, 1986; Jorge, 1991). Na década seguinte, um artigo publicado nas Actas do Congresso Internacional de Arte Rupestre de Vigo que, lamentavelmente, não mereceu ampla divulgação, anunciava a descoberta ocasional de um importante conjunto de gravuras rupestres no Monte Faro, embora sem referências exactas à sua localização (Novoa e Sanromán, 1999). Em 2004, foi dado à estampa, também no país vizinho, o levantamento de uma muito interessante rocha decorada com zoomorfos, situada na Quinta da Barreira (Novoa e Costas, 2004). Assim, face ao potencial do Monte Faro para acolher um complexo vasto de gravuras rupestres, em razoável estado de conservação, não tivemos dúvida em elegê-lo como área privilegiada para a prospecção arqueológica no âmbito de um projecto de investigação plurianual (Alves e Reis, 2017).

A revelação de um tão extenso conjunto permite, pela primeira vez em território nacional, uma investigação assente nos princípios teórico-metodológicos da Arqueologia da Paisagem, sendo um dos objectivos o de testar as diversas hipóteses interpretativas que vêm sendo colocadas relativamente à implantação topográfica das principais classes de motivos que caracterizam a Arte Atlântica. Considera-se este exercício cartográfico como um instrumento de análise numa fase de desenvolvimento da investigação que auxilia no processo de sistematização das informações obtidas no terreno e não é, como se disse anteriormente, isento de subjectividade.

Um dos aspectos mais notáveis deste acervo, perceptível desde os primeiros momentos do trabalho de campo, é a elevada percentagem de gravuras rupestres pré-históricas, por comparação com as

ocorrências de cronologia histórica e/ou indeterminada (Alves e Reis, 2017; Alves e Reis, no prelo). Actualizados os dados, as ocorrências pertencentes à tradição de Arte Atlântica peninsular ultrapassam já a centena (ocorrem em 102 rochas inventariadas), contam-se 14 superfícies onde figuram exclusivamente motivos atribuíveis a época histórica e 19 com gravuras de cronologia indeterminada. Há, sem dúvida, uma clara predominância da arte pré-histórica e esta difunde-se amplamente pelas encostas da serra, evitando, de acordo com o conhecimento actual, as linhas de cumeeada (*ibidem*) (Figura 4).

Reportando-nos às principais temáticas, as figuras geométrico-abstractas de feição circular (classe na qual não se incluíram as covinhas) ocorrem em 69 superfícies, as figuras zoomórficas em 15 rochas e as representações de armas ou objectos encabados em 5 (Figura 5).

2.1. As gravuras geométrico-abstractas de feição circular

O repertório figurativo geométrico-abstracto pode, à primeira vista, entender-se como muito homogéneo e repetitivo, mas, na realidade, esta classe de motivos caracteriza-se sim, por uma grande diversidade morfológica, bem patente no acervo do Monte Faro. Independentemente da ideia de que esta tradição obedece a uma rígida codificação simbólica, como alguns autores defendem, as inúmeras nuances na concepção dos motivos de feição circular, acentuadas pela maneira como foram intencionalmente moldados ao suporte, é um claro indício de que havia espaço para uma boa dose de criatividade por parte do executor (Alves, 2009a). As clássicas combinações de círculos concêntricos com ou sem covinha central, os círculos simples e aqueles que envolvem conjuntos de pontos são os sub-tipos predominantes. Contudo, surgem outros muito específicos que também são comuns à Arte Atlântica peninsular e das Ilhas Britânicas: as combinações de círculos concêntricos com sulcos lineares que partem da covinha central para o exterior da figura, ou variantes do motivo em forma de ‘buraco de fechadura’.

Neste acervo tem sido reiteradamente observada a estreita interacção entre os motivos gravados e a morfologia estrutural do suporte, um diálogo que já se reconhecera noutros contextos portugueses e que nos conduziu a explorar a hipótese de que a criação dos motivos geométrico-abstractos poderia ter obedecido a uma interpretação prévia das caracte-

rísticas físicas e sensoriais da superfície rochosa (e.g. Alves 2003; 2012b). De facto, um dos traços distintivos da Arte Atlântica do Monte Faro é o seu carácter escultórico que contribui para a consolidação da ideia de que, não só as macro formas do relevo terão sido relevantes para a eleição dos *loci* (e.g. Bradley, 2000; Bradley e Watson, 2012) mas também a microtopografia do suporte influenciou a selecção de determinados motivos.

Porém, a escassez de regularidades é, sem dúvida, o que melhor caracteriza o acervo. Apesar de haver alguma preferência por lajes graníticas rasa ao solo, cujas dimensões podem ir da dezena de metros aos 50 centímetros, não se identifica um tipo de suporte claramente dominante, nem mesmo no que respeita à geologia, dado que, no sítio do Pinhal do Rei, gravuras geométrico-abstractas foram sulcadas nas rugosas superfícies expostas de uma mancha de rocha metamórfica quartzo-feldspática (o chamado ‘ortogneise da Gandra’). Na verdade, as figuras circulares surgem ora isoladas, como motivos únicos numa superfície rochosa, ora se organizam em intrincadas composições. Surgem talhadas em penedos de morfologia e textura muito irregulares, aproveitando as suas protuberâncias naturais ou as dobras do granito mas ocorrem igualmente em superfícies lisas (Alves e Reis, no prelo). No conjunto, maioritário, de composições simples, não são raros os motivos circulares isolados que ocupam pequenos e discretos painéis rasos ao solo, mas aparecem também em grandes superfícies passíveis de comportar faustosa composição.

No esboço cartográfico que se traz à estampa (Figura 6) as rochas identificadas como exibindo composições complexas, no caso particular da Arte Atlântica do Monte Faro, obedecem a, pelo menos, um dos seguintes critérios, enquanto aquelas que cumprem a sua totalidade são aqui designadas composições ‘barrocas’:

1. presença de três ou mais motivos circulares (combinações de círculos concêntricos, círculos simples, círculos preenchidos por covinhas, espirais...);
2. presença de linhas rectas ou sinuosas que unem motivos entre si;
3. combinações de círculos concêntricos com 3 ou mais anéis ou motivos circulares mais de 30 cm de diâmetro.

Uma das constatações mais interessantes prende-se com a existência de uma profusão de indeléveis, mas

discretos, apontamentos gráficos na forma de composições simples, muitas vezes um só motivo circular, nas imediações de composições complexas ou ‘barrocas’. Conforme se pode observar no mapa de distribuição, estas últimas não tendem a ocupar uma área topográfica exclusiva, encontrando-se tanto nas zonas mais altas das encostas, como nos patamares médios e inferiores da serra (Figura 6).

Esta revelação parece evidenciar, no nosso entender, a verdadeira essência da Arte Atlântica. Esta tradição não se singulariza pela presença das composições monumentais que atraíram a atenção dos investigadores ao longo do último século, mas sim pela construção de verdadeiras paisagens signadas, ‘anotadas’ até à exaustão, com sinais mais ou menos discretos que nos surgem inesperadamente ao olhar e onde, pontualmente se exibem as grandes composições, verdadeiras obras d’arte, que obedeciam a uma concepção prévia e adequada à forma do receptáculo. Se algumas destas obras podem ser vistas como telas cinzeladas, outras aproximam-se indubitavelmente do conceito de escultura, como a Tapada do Ozão⁴ (Figura 7).

Sumariamente, no que concerne à associação entre arte rupestre e outros sítios arqueológicos inventariados na área de estudo, o caso mais flagrante é o da Fonte Volide, onde rochas gravadas com composições circulares se dispõem em redor de uma necrópole megalítica formada por três mamoa estabelecendo entre si uma estreita relação visual e de proximidade física (Alves e Reis, 2017; Alves e Reis, no prelo)⁵. Porém, na área ocupada pela grande necrópole megalítica da Chã da Quebrada (v. Figura 4) que se encontra actualmente muito alterada pela construção de um edifício de exploração agrícola e

eucaliptais, não se identificaram vestígios de arte pré-histórica, pese embora A. L. da Cunha e E. J. Silva tenham relatado o achado de um bloco pétreo com uma covinha, junto às mamoas (1980).

2.2. As figuras zoomórficas

São, actualmente, quinze as rochas inventariadas na área do Monte Faro que ostentam gravuras de quadrúpedes (Figura 8). Estes motivos distribuem-se preferencialmente pelas vertentes viradas a norte e nordeste, em superfícies que ocupam as zonas a meia encosta, no sítio da Fonte Formosa, mas são maioritários nos pequenos esporões rochosos ou patamares situados nas cotas mais baixas e, logo, mais próximos da planura do vale do Minho, sempre com o rio à vista.

A primeira notícia da presença de gravuras zoomórficas no Monte Faro consta do artigo assinado por Novoa e Sanromán (1999). Aqui se refere a ocorrência de uma rocha contendo motivos de feição esquemática que se fez corresponder, no inventário do nosso projecto, à rocha 4 do núcleo I do Escaravelhão. Foi, mais tarde, publicado, numa revista galega, o levantamento de uma outra superfície com um extenso conjunto de figuras animais de distinta tipologia a qual designaram “A laxe da Quinta da Barreira” (Novoa e Costas, 2004: 183). Este estudo surgiu no contexto da sistematização dos achados de gravuras de quadrúpedes na bacia do Minho, em ambos os lados da fronteira. Os autores destacam o dinamismo da composição, com a quase totalidade dos animais virados na direcção sudeste, e a presença de uma representação de um quadrúpede com um projectil com ponta foliácea bem evidente sobre o dorso (lança?) (*ibidem*) (Figura 8). Assinalam, de facto, o carácter invulgar desta associação que se repete no sítio de Outeiro Gordo (Rianxo, Galiza) e, num âmbito estilístico algo distinto, num dos colossais veados da Laxe dos Carballos, em Campo Lameiro (Galiza) (*ibidem*).

O conjunto de figuras animais até agora identificado é dotado, como se pode observar na selecção que consta na Figura 8, de uma variabilidade estilística notável, se atendermos à relativa exiguidade da área de estudo. Verifica-se a presença de um estilo mais esquemático ou estilizado na citada rocha 4 do Escaravelhão I e na rocha 2 da Fonte Formosa onde as gravuras ocupam superfícies rochosas pouco ou nada proeminentes. Surgem ainda as formas sub-naturalistas mais clássicas do acervo galego na

4. O ponto a tinta plástica vermelha sobre a superfície decorada da rocha da Tapada do Ozão, perceptível na fotografia da Figura 7, é uma das numerosas marcas que detectámos em 2015 na área em estudo, sobre a quase totalidade das ocorrências por nós identificadas nos primeiros anos do projecto. Não sendo, evidentemente, da nossa responsabilidade a colocação destes pontos pintados sobre as rochas decoradas, e no sentido de acautelar a boa conservação dos painéis e eventuais danos que podem vir a ser inflingidos por trabalhos arqueológicos (ou não) desenvolvidos sem o necessário enquadramento legal, foi dado conhecimento desta situação à Direcção Regional da Cultura do Norte, via correio electrónico, no dia 4 de Dezembro de 2015.

5. Na chã da Fonte Volide, as rochas 3 e 4 encontram-se apenas a apenas 20-25m da mamoa 3.

Fonte Formosa, São Tomé e Quinta da Barreira. Mas também ocorrem sub-tipos morfológicos relativamente originais como o veado de uma das superfícies do Verdoejo. É ainda de assinalar a combinação de diferentes sub-tipos na rocha 2 da Telheira, onde se detectaram sobreposições e variações consideráveis de patina em diferentes figuras.

Verifica-se que os quadrúpedes surgem representados quer em posição estática, quer dinâmica, assinalando-se, em alguns casos, a sua intencional gravação em superfícies inclinadas, dispostos de forma a simular o movimento dos animais pela vertente da rocha. As cenas de equitação estão presentes em rochas na vertente nordeste, designadamente no sítio de São Tomé.

No que respeita à sua associação com outras classes de motivos, particularmente com as combinações circulares, são apenas seis os casos identificados de convergência destas duas temáticas sobre a mesma superfície, embora só em dois deles se estabeleça uma articulação estreita, no espaço operativo, entre animais e combinações circulares, visto que, maioritariamente, ocupam áreas distintas do suporte. Nas restantes nove ocorrências, os quadrúpedes configuram superfícies monotemáticas.

É problemático o exercício de identificação rigorosa das espécies representadas a partir dos escassos detalhes anatómicos exibidos nestas figurações. Reconhecem-se claramente equídeos e cervídeos, porém há características particulares que apontam para a possível presença de capríneos, com ampla cornamenta em V isenta de ramificações ou enrolando para trás em forma de sabre, e mesmo de bovídeos.

2.3. As representações de armas e/ou objectos encabados

Considerando o actual quadro de referência, o número de motivos de armas e/ou objectos encabados é relativamente diminuto e, uma vez mais, se verifica alguma heterogeneidade formal nas representações conhecidas (Figura 9). Incluem-se neste conjunto as sobejamente conhecidas gravuras do Monte da Laje (Silva e Cunha, 1986), a representação de objecto encabado na rocha 7 do núcleo I do Escaravelhão, ambos na encosta ocidental do Monte Faro, a figura da rocha 3 de Santo Ovídio, a única que mais se aproxima da forma mais clássica da alabar-

da⁶. Na rocha 10 deste mesmo sítio surge uma figura algo ambígua junto a uma fenda num penedo, onde um sulco linear profundamente gravado e morfológicamente semelhante ao cabo da alabarda da rocha 3, se une a uma depressão oblonga na superfície. O quinto registo equivale ao referido projectil (lança?) representado sobre o dorso de um quadrúpede na Quinta da Barreira. À excepção desta última, as demais implantam-se em patamares a meia encosta.

Tendo em conta os resultados dos trabalhos de prospecção, a rocha do Monte da Laje (agora rocha 1 do Monte da Laje) mantém-se como um sítio absolutamente singular no conjunto do Monte Faro, tal como no contexto do Noroeste português. Figuras de armas tipologicamente análogas e os chamados 'idoliformes' não ocorrem em nenhuma outra superfície decorada registada até ao momento na área de estudo. Os motivos presentes incluem punhais e idoliformes, círculos concêntricos, covinhas e linhas (Silva e Cunha, 1986). Deste conjunto sobressai a grande escala a que foram representados os punhais (o maior mede 1, 15 m x 0, 35 m e o menor, 0.60 m x 0, 24). Merece igualmente destaque a sua morfologia invulgar, distinguindo-se, por este facto, da generalidade dos seus congéneres galegos, pese embora o punhal de lâmina triangular encontrar paralelos na rocha da Poza da Lagoa II (e.g. Peña e Rey, 2001: v. quadro pp. 47). Os punhais são os elementos iconográficos centrais no espaço operativo, ladeados pelos grandes idoliformes, sendo que as combinações de círculos concêntricos se distribuem pela periferia da rocha (Silva e Cunha, 1986).

Os trabalhos de prospecção permitiram verificar que esta rocha não se encontra isolada, contudo, todas as demais pertencentes ao sítio do Monte da Laje, distribuem-se pelo topo do esporão e ostentam quase exclusivamente figuras de feição circular. A rocha 1 acaba por ocupar, desta forma, uma posição marginal e implantar-se numa zona topograficamente atípica, na base da encosta, no rebordo de uma área deprimida, sem destaque particular na paisagem (Alves e Reis, 2017; Alves e Reis, no prelo).

6. As actuais rochas 7 do Escaravelhão I e rocha 3 de Santo Ovídio foram-nos indicadas por Pablo Novoa, a quem agradecemos a disponibilidade de nos ter acompanhado numa incursão pela área de estudo, em 2012, no âmbito do trabalho preparatório para a elaboração do projecto de investigação.

3. PALAVRAS FINAIS

É, de facto, a primeira vez que em Portugal, nomeadamente no Entre-Douro-e-Minho, surge uma tão vasta concentração de gravuras de tradição Atlântica numa unidade de relevo circunscrita. Conforme se referiu, a maioria dos sítios conhecidos até ao início deste projecto eram compostos por um número reduzido de rochas decoradas, cenário que se pode dever à relativa escassez de investigação e preferência pela documentação de rochas com composições monumentais. A emergência dos estudos assentes nos princípios epistemológicos da Arqueologia da Paisagem, no dealbar do novo século, acabou por ter repercussões importantes na forma como se perspectivam os estudos em arte rupestre e se desenhavam as estratégias de investigação.

As características deste acervo aproximam Portugal da vizinha Galiza, tal como do norte de Inglaterra, Escócia e Irlanda, onde os grandes conjuntos de Arte Atlântica são uma realidade conhecida. O cenário que se identificou no Monte Faro, permite colocar a hipótese dele vir a ser replicado no Noroeste português, dependendo das condições de preservação da paisagem e desde que a investigação no terreno se oriente nesse sentido.

O que verdadeiramente ressalta da primeira análise deste conjunto é que a componente geométrico-abstracta desta tradição surge aqui, como vimos, reunida em núcleos reveladores de uma organização extraordinariamente coerente na paisagem em termos de implantação, intervisibilidade e mobilidade. As rochas que contêm as principais temáticas da Arte Atlântica peninsular não ocupam áreas inacessíveis, mas zonas potenciais de passagem nos trajectos quotidianos de pessoas e animais.

O conjunto de reflexões que aqui trazemos serão necessariamente objecto de estudo mais aprofundado após a reprodução gráfica das superfícies gravadas que temos em preparação. As características específicas deste acervo permitirão ainda ampliar e melhor contextualizar o actual debate em torno da cronologia da emergência desta tradição artística no Noroeste, em particular da proposta do seu recuo ao IV^o milénio AC, extensamente clarificada noutros trabalhos (e.g. Alves, 2003; Alves, 2009a e b, 2014).

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Lara Bacelar (2002) – The Architecture of the Natural World – evidence from rock art in western Iberia, in SCARRE, Chris (Ed.), *Monuments and Landscape in Atlantic Europe*. Londres/Nova York, Routledge, pp. 51-69.

ALVES, Lara Bacelar (2003) – *The Movement of Signs. Post-glacial rock art in north-western Iberia*, Tese de Doutoramento, Reading, Universidade de Reading.

ALVES, Lara Bacelar (2009a) – Signs on a rock veil: work on rocks, ‘prehistoric art’ and identity in north-west Iberia, in O’CONNOR, Blaze; COONEY, Gabriel, CHAPMAN, John, (Eds), *Materialitas: working stone, carving identity*. Oxford, Oxbow, pp. 169-180.

ALVES, Lara Bacelar (2009b) – O sentido dos signos – reflexões e perspectivas para o estudo da arte rupestre do pós-glacial no Norte de Portugal”, in Balbín Behrmann, Rodrigo de (Eds), *Arte Prehistórica al aire libre en el sur de Europa*, Salamanca, Junta de Castilla y Leon, pp. 381-413.

ALVES, Lara Bacelar (2012a) – Circular images and sinuous paths. Engaging with the biography of rock art research in the Atlantic façade of north-west Iberia, in A. Jones and J. Pollard (eds), *Image, memory and monumentality: archaeological engagements with the material world. A celebration of the academic achievements of Professor Richard Bradley*. Chapter 25. Prehistoric Society Research Papers N^o 5. The Prehistoric Society. Oxbow Books. Oxford: 260-272.

ALVES, Lara Bacelar (2012b) – The circle, the cross and the limits of abstraction and figuration in north-western Iberian rock art. In COCHRANE, Andrew; JONES, Andy (Eds), *Visualising the Neolithic: abstraction, figuration, performance, representation*. Oxford, Oxbow, pp. 198-214.

ALVES, Lara Bacelar (2014) – Intermitências: a arte e a Idade do Bronze no Ocidente peninsular, in *A Idade do Bronze em Portugal: os dados e os problemas*, Tomar, Centro de Pré-história / Instituto Politécnico de Tomar, pp. 15-51 (Antropo – série monográfica [em linha] n.º1).

ALVES, Lara Bacelar; REIS, Mário (2017) – *As gravuras rupestres da Serra do Extremo no contexto da Arte Atlântica do Alto Minho (Valença, Viana do Castelo) – Relatório de Progresso – 2013*, Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

ALVES, Lara Bacelar e REIS, Mário (no prelo) – As gravuras rupestres do Monte Faro (Valença, Viana do Castelo) – um exemplo maior da Arte Atlântica peninsular, *Portugália* – nova série, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

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

BAPTISTA, António Martinho (1986) – Arte rupestre pós-glaciária. Esquematismo e abstracção, in *História da Arte em Portugal, vol. 1*, Lisboa, Alfa, pp. 31-55.

- BRADLEY, Richard, HARDING, Jan, MATHEWS, Margaret (1993) – The sitting of prehistoric rock art in Galloway, south-west Scotland, *Proceedings of the Prehistoric Society*, 59, pp. 269-283.
- BRADLEY, Richard (1997) – *Rock art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the Land*. Londres / Nova York, Routledge.
- BRADLEY, Richard (2000) – *An Archaeology of Natural Places*. Routledge. Londres e Nova Iorque.
- BRADLEY, Richard e WATSON, Aaron (2012) – Ben Lawers: carved rocks on a loud mountain, in Andrew Cochrane and Andrew Meirion Jones (eds), *Visualising the Neolithic: Abstraction, Figuration, Performance, Representation*, Neolithic Studies Group Seminar Papers 13, Oxbow Books, pp. 64-78.
- CUNHA, Ana Leite; SILVA, Eduardo Jorge Lopes (1980) – Gravuras rupestres do Concelho de Valença. Montes dos Fortes (Taião), Tapada do Ozão, Monte da Laje, in *Actas do Seminário de Arqueologia do Noroeste Peninsular*, Guimarães, pp. 121-131.
- FAIRÉN JIMENEZ, Sara (2007) – British neolithic rock art in the landscape. *Journal of Field Archaeology*, 32: 283-295.
- JORGE, Susana Oliveira (1991) – A ocupação do espaço no Norte de Portugal durante o III–inícios do II milénio A. C.. In JORGE, Vítor Oliveira; JORGE, Susana Oliveira, (Dir. de), *Incursões na Pré-história*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 299-380.
- LEROI-GOURHAN, André (1965) – *Préhistoire de l'art occidental*. Mazenod, Paris.
- NOVOA ÁLVAREZ, Pablo; SANROMÁN VEIGA, José (1999) – Nuevos Aportes del Arte Rupestre del Norte de Portugal. In *Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeu, Vigo, 1998*. CD-ROM.
- NOVOA ÁLVAREZ, Pablo; COSTAS GOBERNA, Fernando Javier (2004) – La fauna en los grabados rupestres de la Ribeira portuguesa del Miño. *Glaucoptis*, 10 (4), Vigo, pp. 117-204.
- PARCERO-OUBINA, César, FÁBREGA-ÁLVAREZ, Pastor, GUIMIL-FARIÑA, Alexandro, VALDEZ-TULLETT, Joana (2013) – Capítulo 11. Castros, caminos, rutas y ocupación del espacio. Modelización y análisis de las formas de movilidad asociadas a los asentamientos de la Edad del Hierro a través de herramientas SIG. In Felipe CRIADO BOADO, Felipe, MARTÍNEZ CORTIZAS, Antonio e GARCÍA QUINTELA, Marco Virgilio. *Petroglifos, paleoambiente y paisaje. Estudios interdisciplinares del arte rupestre de Campo Lameiro (Pontevedra)*. Trabajos de Arqueología e Patrimonio 42, Instituto de Ciencias del Patrimonio, C.S.I.C. Madrid: 171-185.
- PEÑA SANTOS, Antonio de la e REY GARCÍA, José Manuel (2001) – *Petroglifos de Galicia*. A Coruña: Via Láctea.
- SILVA, Eduardo Jorge Lopes; CUNHA, Ana Leite (1986) – As gravuras do Monte da Laje (Valença). *Arqueologia*, 13, Porto, GEAP, pp. 143-158.



Figura 1 – Combinações de círculos concêntricos gravadas na rocha 1 do núcleo V do Escaravelhão, nas faldas ocidentais do Monte Faro – um exemplo da iconografia clássica da Arte Atlântica.

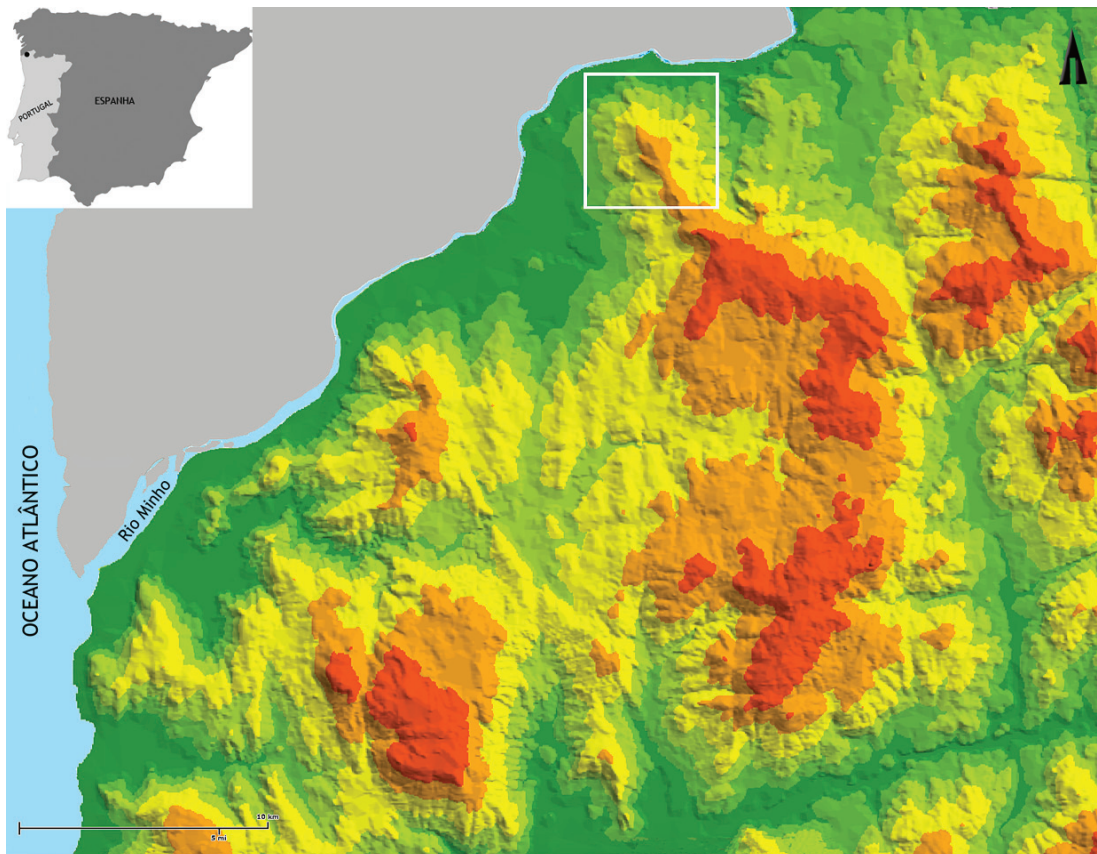


Figura 2 – Localização da área de estudo, sobre o vale do Minho (Fonte: geoPortal-LNEG).

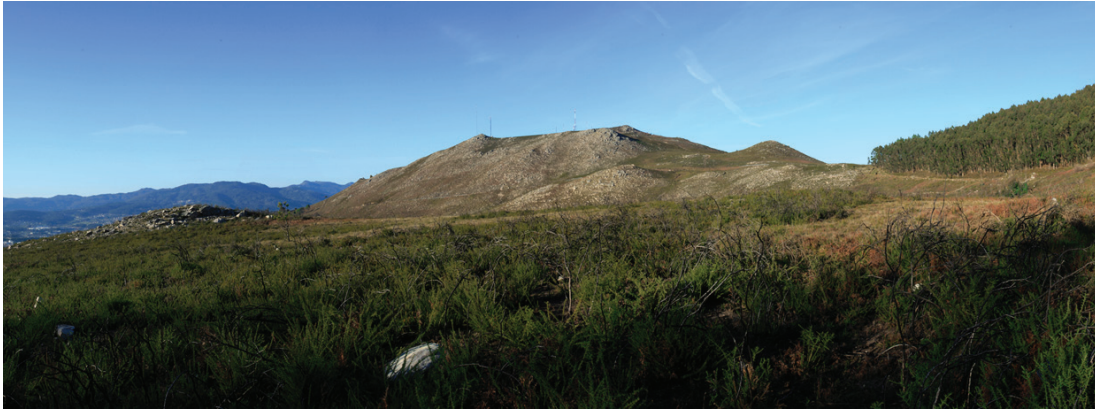


Figura 3 – Vista sobre as vertentes mais altas do Monte Faro, desde a chã da Fonte Volide.

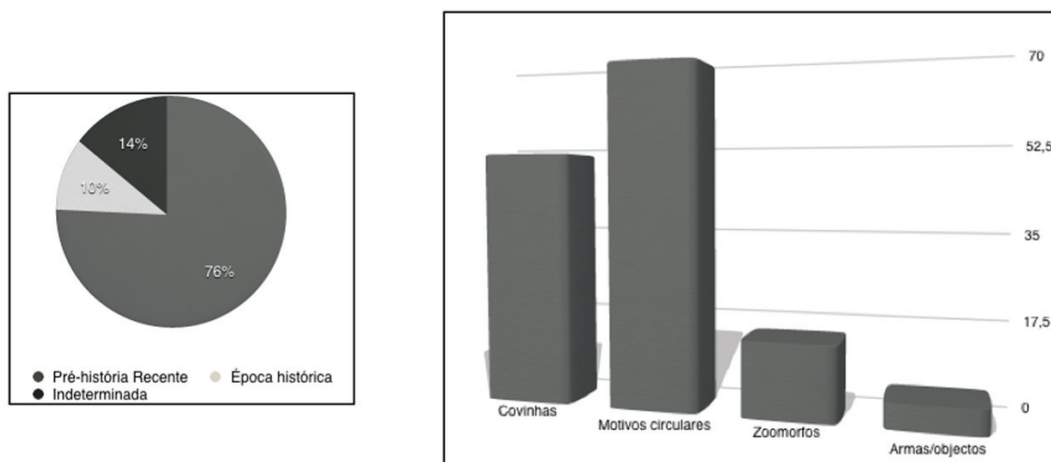


Figura 5 – Dados estatísticos actualizados relativamente à atribuição cronológica das rochas decoradas (2013-2016), à esquerda e ocorrência das principais temáticas no acervo do Monte Faro (2013-2016), à direita.

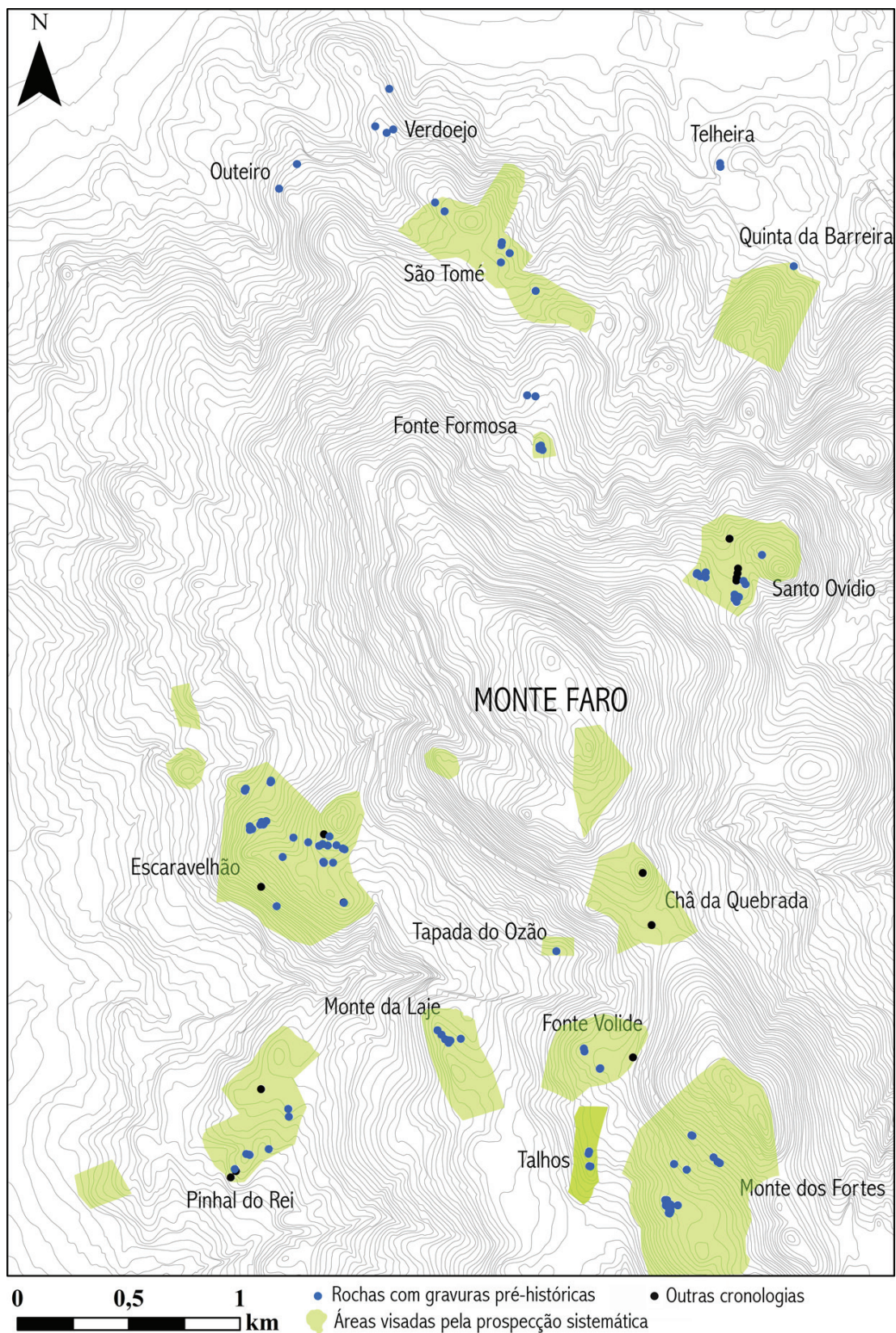


Figura 4 – Mapa de distribuição das rochas com gravuras rupestres inventariadas no âmbito do projecto de investigação.

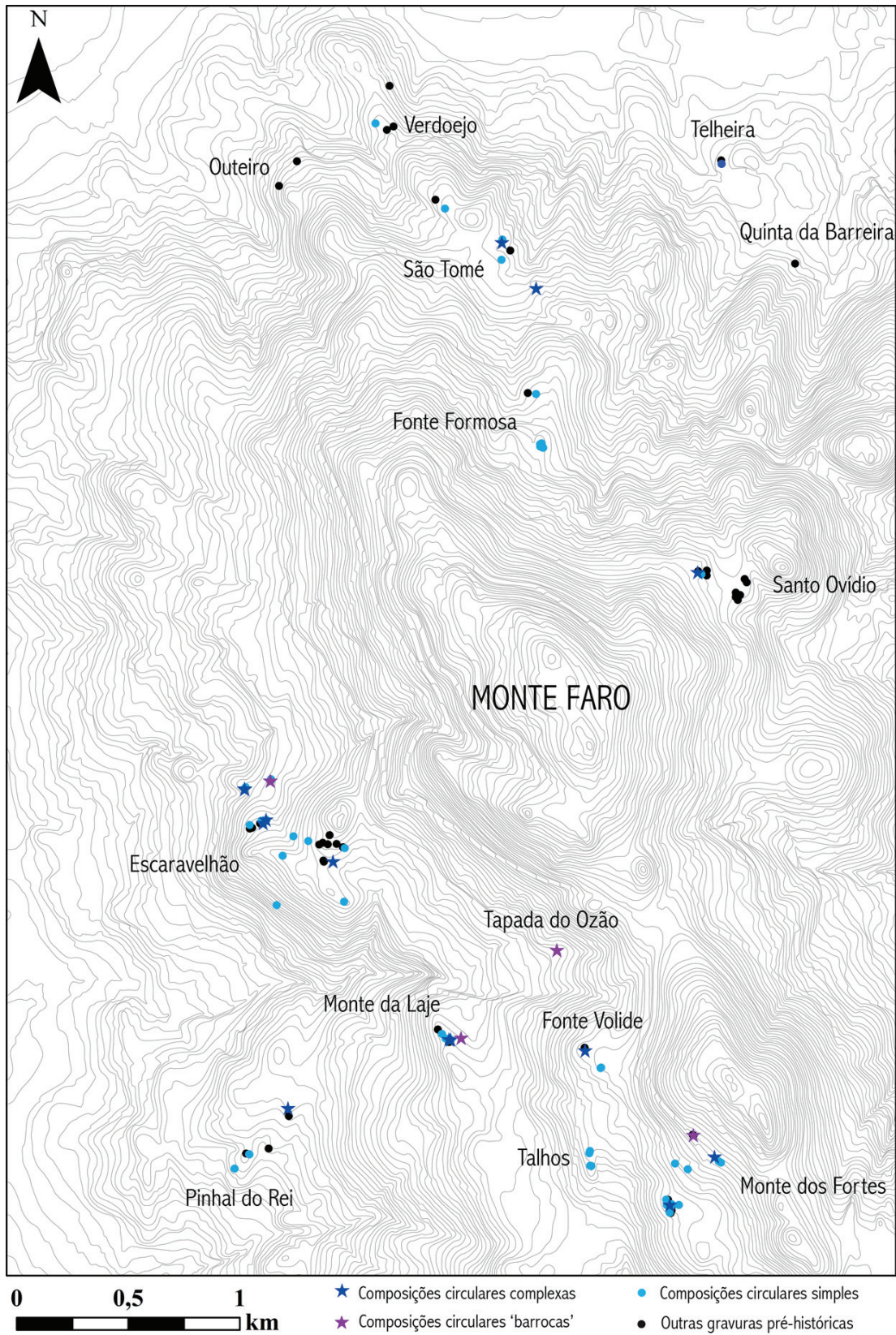


Figura 6 – Mapa de distribuição dos motivos abstractos de feição circular na área do Monte Faro.



Figura 7 – Rocha 3 do núcleo I do Monte dos Fortes (em cima) e rocha 1 da Tapada do Ozão (em baixo).

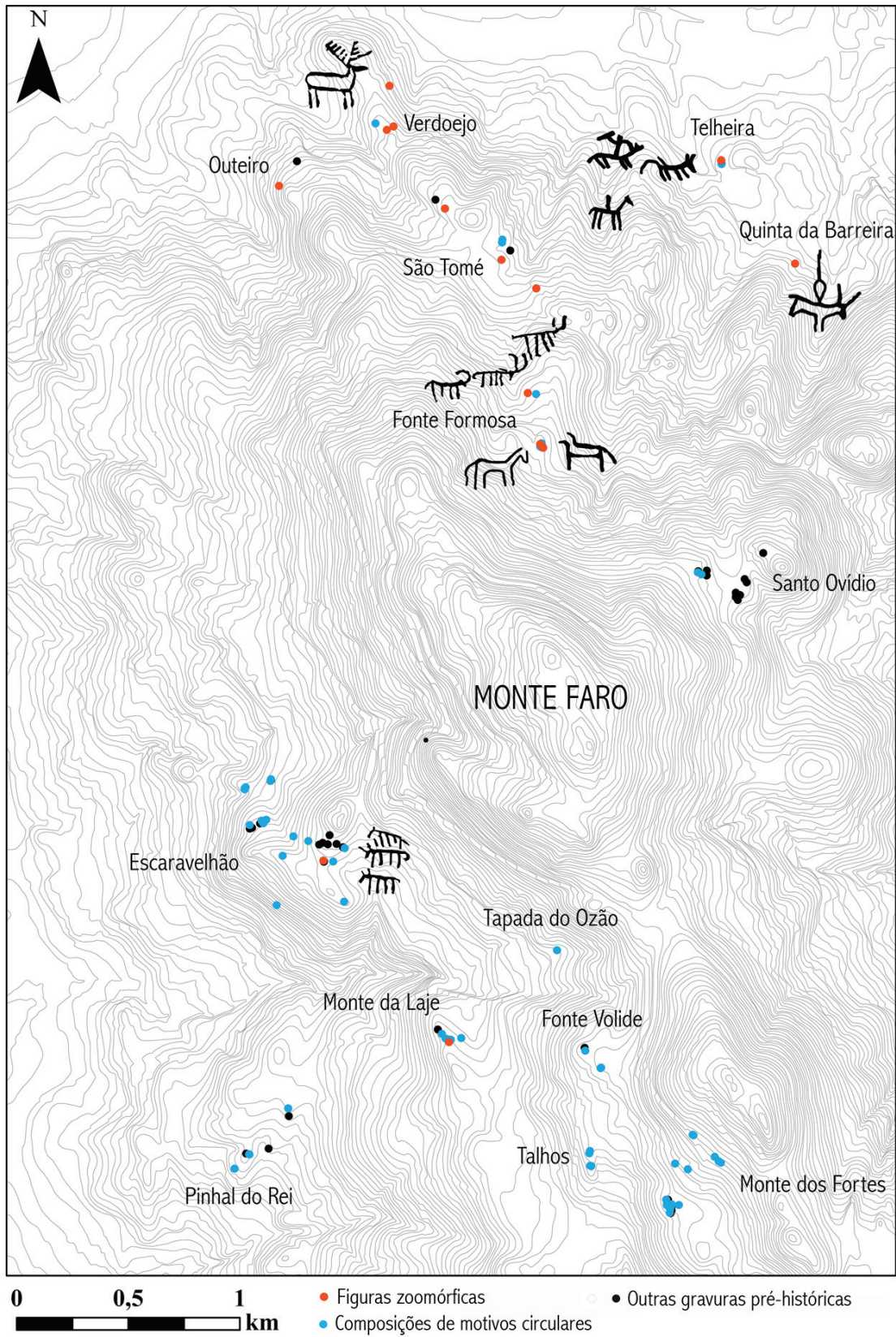


Figura 8 – Mapa de distribuição dos motivos zoomórficos na área do Monte Faro.

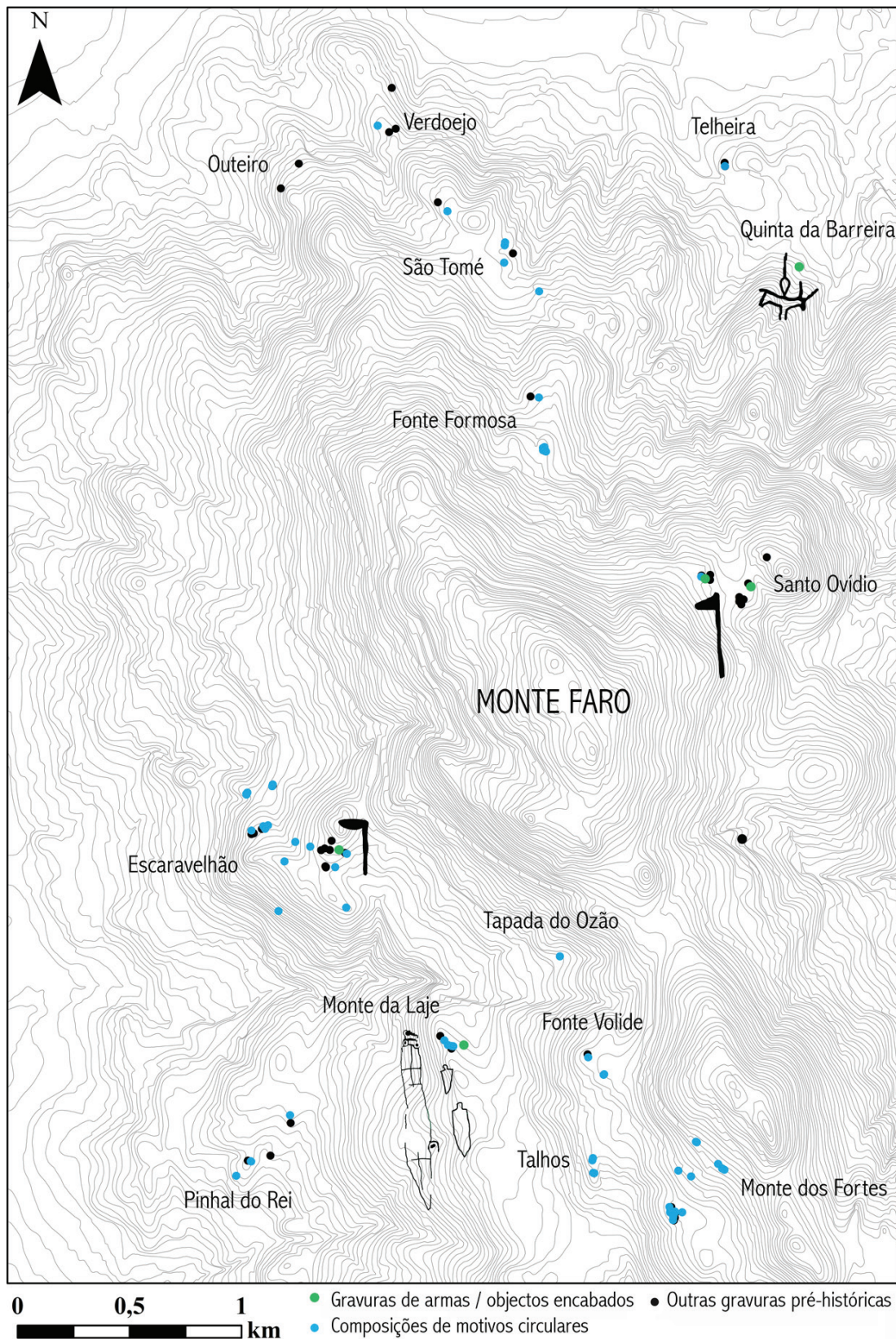
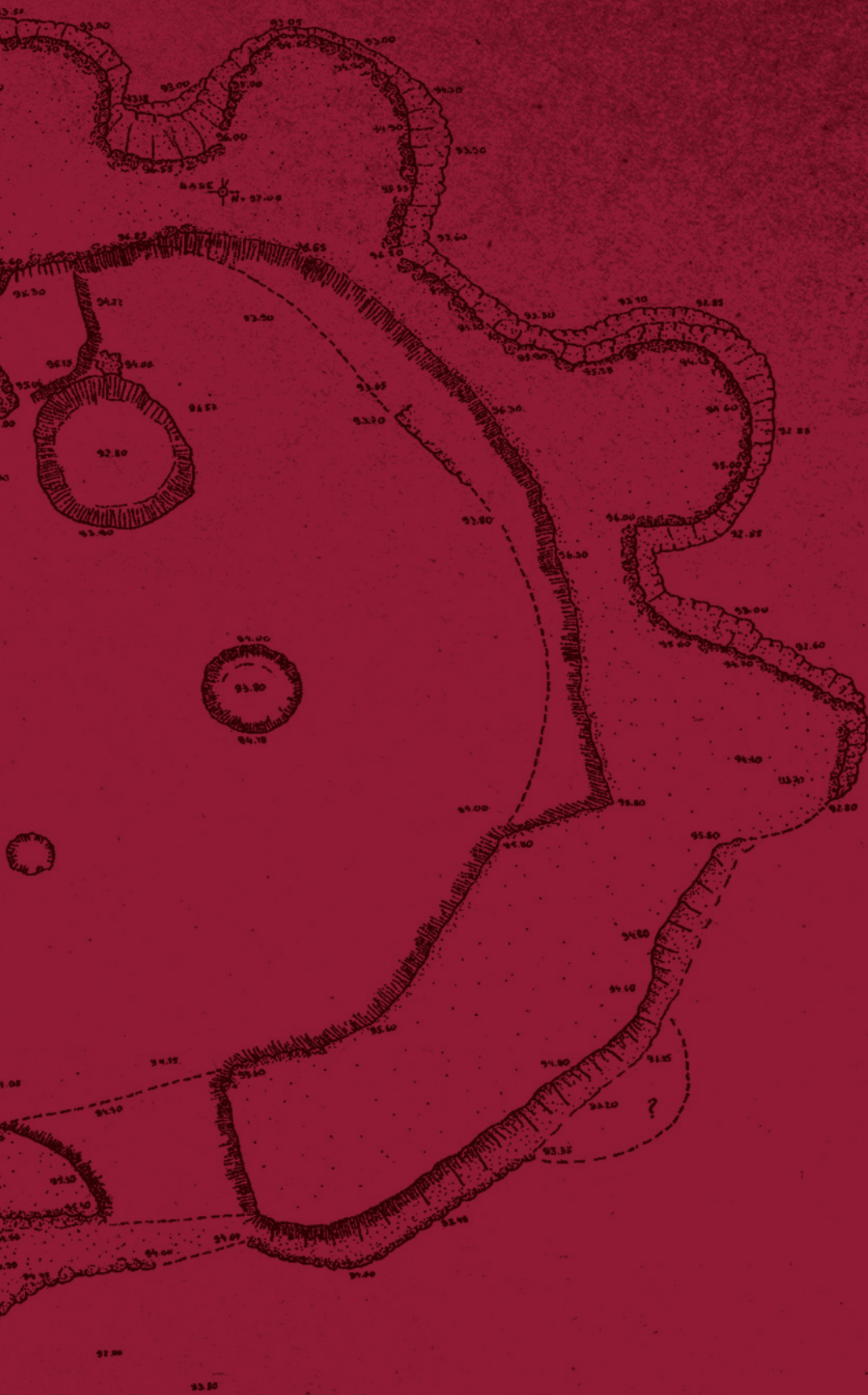


Figura 9 – Mapa de distribuição dos motivos de armas/objectos encabados na área do Monte Faro.



Patrocinador oficial