

Espaços e Paisagens

*Antiguidade Clássica e Heranças
Contemporâneas*

Vol. 3 História, Arqueologia e Arte

Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira,
Manuel Patrocínio (Coords.)



ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA
DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Espaços e Paisagens

Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas

Vol. 3 História, Arqueologia e Arte

**Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira, Manuel
Patrocínio (Coords.)**

Com o apoio de



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica
Coordenadores: Francisco Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrocínio

TÍTULO

Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas
Vol. 3. História, Arqueologia e Arte

EDITOR

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos - APEC
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Edição 1ª/ 2010

Coordenador Científico do Plano de Edição: Maria do Céu Fialho
Conselho editorial: José Ribeiro Ferreira, Maria de Fátima Silva, Francisco de Oliveira, Nair
Castro Soares
Director Técnico da Colecção: Delfim Ferreira Leão

CONCEPÇÃO GRÁFICA: Ana Seiça Carvalho, Elizabeth Grova, Rodolfo Lopes

COMERCIALIZAÇÃO DA VERSÃO IMPRESSA

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos - APEC
Instituto de Estudos Clássicos, 3004-530 Coimbra
Telefone: 239859981 - e-mail: apec@ci.uc.pt

ISBN: 978-989-8281-68-5

ISBN DIGITAL: 978-989-8281-69-2

DEPÓSITO LEGAL: 291931/09

© ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESTUDOS CLÁSSICOS - APEC

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

© CENTRO INTERDISCIPLINAR DE HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

© CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

PUBLICADO COM APOIO DA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA - PROGRAMA POCI 2010

© CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classica.digitalia.uc.pt>)

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de e-learning.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NUMA SOCIEDADE PROTO-HISTÓRICA A ARTE RUPESTRE DO VALE DO CÔA¹

Luís Luís

Parque Arqueológico do Vale do Côa

Abstract

We shall analyse the Iron Age Côa Valley rock art based on a social construction of spatial approach. We base our assumptions on its geography and on an iconographic analysis, confronted with classic sources and Celtic mythology.

Keywords: iconography, iconology, Iron Age, landscape, rock art.

Palavras-chave: arte rupestre, iconografia, iconologia, Idade do Ferro, paisagem.

1. Arte na Paisagem

Entendemos a paisagem como a percepção do espaço geográfico e dos territórios humanos, uma construção mental, individual ou colectiva (Mangado 2006 82). Ela é um ordenamento cognitivo ou simbólico do espaço, um testemunho das vidas e trabalhos de gerações passadas, que a habitaram, deixando aí qualquer coisa delas (Ingold 2000). O espaço é assim socialmente construído (Tilley 1994 10), envolvendo uma dimensão subjectiva, não podendo ser compreendido desligado das vidas e sentidos que lhe são atribuídos pelos actores sociais.

A paisagem materializa-se em tinta numa tela, escrita no papel, em terra, pedra, água ou vegetação no solo (Daniels e Cosgrove 1988 1). Nas sociedades sem escrita teremos de nos socorrer das escritas contemporâneas ou dos vestígios materiais. De entre estes, interessa-nos aqui a arte rupestre. A representação iconográfica pode ser uma das principais vias de acesso ao conhecimento das concepções das diferentes sociedades sobre o espaço.

Não tratamos aqui necessariamente de uma representação artística da paisagem, mas antes de uma paisagem definida pela arte. Não se trata de arte paisagística, mas de *Land art*, no sentido do movimento artístico do século XX, que consiste numa intervenção sobre a paisagem. O espaço físico é o meio da criação. Não é o contentor da obra de arte, mas é antes definido por esta.

A arte rupestre relaciona-se com esta perspectiva e tem assim um valor único para a compreensão das concepções do espaço dos diferentes povos.

¹ Por limitações de espaço, o presente texto é uma versão abreviada de um texto originalmente mais desenvolvido em L. Luís (2009), “Per petras et per signos”: A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história. In: Sanabria Marcos, P.J., ed., *Lusitanos y vettones: Los pueblos prerromanos en la actual demarcación Beira Baixa - Alto Alentejo - Cáceres*, Cáceres, Junta de Extremadura; Museo de Cáceres (Memorias; 9) 213-240.

Pela sua própria natureza, ela expressa a intervenção directa de uma sociedade sobre o natural, humanizando-o e ordenando-o, conferindo-lhe sentido pela iconografia que apresenta.

Tal como na actual *Land Art*, a relação inextricável entre o símbolo e o suporte confere à arte rupestre um papel inigualável na compreensão do espaço.

Em 1991 foram identificadas as primeiras gravuras rupestres do Vale do Côa (fig. 1). Para além da arte paleolítica ao ar livre, que justificou a sua classificação como Património da Humanidade, rapidamente foi compreendido que a arte do Côa apresentava uma tradição de 25.000 anos, até ao presente. Essa longa tradição artística tem os seus grandes momentos na Pré-história Recente, na Idade do Ferro e dos séculos XVII à década de 1960.

Os primeiros motivos da Idade do Ferro da região foram identificados em 1982, no contexto da construção da barragem do Pocinho, no Vale da Casa (Baptista 1983 e 1983-84). Depois de sumariamente estudado, este conjunto, que se situava na margem esquerda do Douro, poucos quilómetros a jusante da foz do Côa, foi submergido pela albufeira.

Nos anos 90, já no contexto da descoberta da arte paleolítica do Vale do Côa, iniciou-se a inventariação da maioria dos motivos rupestres sidéricos na região. Em 1996 desenvolveu-se o projecto “Etched in Time”, que visava o estudo do núcleo da Vermelhosa, mas os resultados conhecidos limitam-se à publicação, de forma insuficiente, de duas rochas (Fossatti 1996, Abreu et alii 2000). O Centro Nacional de Arte Rupestre tem publicado alguns motivos, de forma não sistemática (Baptista 1998 e 1999, Baptista e Gomes 1998, Baptista e Reis 2008). Apesar disso, esta equipa tem vindo a realizar um trabalho de prospecção (Baptista e Reis 2008) e levantamento de algumas rochas e motivos sidéricos, que aguarda publicação.

Os motivos da Idade do Ferro constituem hoje o segundo mais importante momento artístico do vale, figurando em cerca de 300 rochas ao longo do vale (Mário Reis, por comunicação pessoal).

Já noutro local analisámos a distribuição da arte sidérica do Côa e as suas características gerais (Luís, no prelo), que aqui resumimos.

A unidade geográfica que denominamos por Vale do Côa situa-se no limite ocidental da grande unidade geomorfológica que é a Meseta ibérica (Ferreira 1978 8) (ver fig. 1). Esta grande superfície de aplanamento cede lugar aos planaltos centrais e à faixa litoral nas imediações do Côa e da falha Longroiva/Vilariça. Se, a Norte, a Meseta continua um pouco mais para Ocidente, até ao Sabor, a Sul do Douro o rio Côa, fortemente encaixado a jusante de Cidadelhe, funciona como uma fronteira natural com escassos pontos de passagem (Cordeiro e Rebelo 1996 13).

Consideramos pois que o curso final do rio Côa serve de fronteira natural, dividindo duas grandes unidades geomorfológicas (Luís, no prelo). A presença de arte rupestre neste espaço não será alheia a esse facto.

Ampliando a área de análise, verificamos que as cerca de 300 rochas conhecidas se agrupam em mais de duas dezenas de núcleos ao longo dos

últimos 10 quilómetros do rio Côa, mas sobretudo na zona da confluência deste com o Douro (fig. 2).

Esta vinculação à água reforça-se ao nível da implantação topográfica, que se expressa segundo três tipos distintos: 1) encostas de grande pendente, voltadas para os rios Côa e Douro, desde o planalto até ao nível actual do rio; 2) cursos de água temporários, mais ou menos cavados, que levam as águas da chuva desde o planalto até aos rios, localmente chamados de canadas ou canados; 3) zonas ribeirinhas dos rios. Deste último tipo, temos hoje apenas conhecimento do terraço fluvial Vale da Casa, identificado ainda antes da construção da barragem do Pocinho.

Ao nível do suporte, com a excepção do Vale da Casa, todas as gravuras do Vale do Côa se inscrevem nos típicos painéis verticais, formados pelas diáclases do xisto, sobretudo da formação de Desejosa, mas também de Pinhão, inseridas no Super Grupo Douro-Beiras. No Vale da Casa, o substrato é idêntico, mas, neste terraço fluvial, a acção das águas erosiva das águas criou painéis horizontais.

A técnica de gravação dos motivos sidéricos do Vale do Côa e do Douro consiste quase exclusivamente na incisão fina, pouco profunda. Notamos algumas variantes, como a incisão reiterada um pouco mais profunda na cena das aves da rocha 3 da Vermelhosa, e a abrasão, com perfil em V, na falcata da rocha 6 do Vale da Casa (Baptista 1983 59).

2. Iconografia

Das cerca de 300 rochas já identificadas com arte rupestre de cronologia sidérica no Vale do Côa e Douro, conhecemos o desenho de apenas oito rochas completas e um conjunto de desenhos e fotografias de motivos soltos de seis outras rochas (Abreu et alii 2000, Baptista 1983, 1983-84 e 1999, Baptista e Gomes 1998, Carvalho, Zilhão e Aubry 1996)

A figura do guerreiro é um dos motivos fundamentais desta arte, cujo exemplo maior é o da rocha 1 da Vermelhosa. Estes podem surgir a pé ou a cavalo, brandindo lança e *caetra*. Um determinado número destas figuras são definidas por um ornitocéfalismo (fig. 3). Esta característica apresenta relevantes paralelos com os diademas de Mones (Piloña, Astúrias), que foram interpretados como a expressão simbólica das crenças sobre o acesso ao Além, que se processa através do elemento aquático (Marco Simón 1994).

Também aí as figuras humanas, cavaleiros, infantes e outros, são representadas com cabeça de ave. Esta sua característica foi interpretada a partir de ideias de metamorfose na mitologia céltica, que nos conta que os guerreiros mortos se transformavam em pássaros no Além (idem: 340).

Esta característica ornitocéfálica surge também num vaso de Numância (Quesada Sanz 1997 960, fig. 64), em El Monastil, num cavaleiro armado de lança (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez 2007 127, fig. 4), ou num

vaso de San Miguel de Lliria, onde surge no contexto de uma complexa cena aquática (Quesada Sanz 1997 944, fig. 2).

Na rocha 3 da Vermelhosa surge a representação de uma figura com cabeça de pássaro que apresenta aquilo que à primeira vista poderia ser interpretado como um capacete de cornos (Abreu et alii 2000: fig. 2) (fig. 4). Contudo, a observação de uma segunda figura, um pouco acima, neste mesmo painel, leva-nos a recusar esta interpretação. Esta segunda figura, que curiosamente não surge representada no único levantamento integral desta rocha publicado (idem: fig. 1), existe de facto e apresenta os braços levantados segurando as linhas em S que lhe saem da cabeça. A posição dos braços esclarece-nos que não estamos perante uma personagem com chifres, mas antes uma personagem que transporta um vaso ou caldeiro à cabeça.

Tratar-se-á de uma alusão ao “caldeirão da ressurreição”, tal como surge representado no diadema de Mones, aí de maiores dimensões e transportados pela mão. Estes objectos, cujo mais famoso exemplar é o caldeirão de Gundestrup, são contentores através dos quais se alcançaria a imortalidade e se faria reviver os guerreiros mortos em combate, como o exemplifica a mitologia galesa do *Mabinogion* (Marco Simón 1994: 338-339).

Igualmente ornitocéfálicas são as figuras envolvidas numa cena de coito posterior na rocha 3 de Vale de Cabrões. Uma delas, exibindo o seu falo erecto, penetra outra figura idêntica de braços abertos.

Em termos de armamento (fig. 5), predominam as lanças, com nervura central, providas, por vezes, do respectivo conto. Esta seria a arma por excelência dos povos pré-romanos (Quesada Sanz 1997).

A rocha 10 do Vale da Casa apresenta quatro falcatas, surgindo uma outra, aparentemente embainhada, na rocha 6 do mesmo núcleo, e mais sete na Foz do Côa (Baptista e Reis 2008). Esta arma tipicamente ibérica, que surge na costa mediterrânica peninsular entre finais do século V, inícios do IV a.C., terá chegado ao interior da península mais tardiamente, perdurando até às guerras sertorianas (Quesada Sanz 1997 80-83).

Por entre as sobreposições da rocha 10 surge ainda a gravura de uma espada e quatro punhais biglobulares em duas rochas da Foz do Côa (Baptista e Reis 2008).

O armamento defensivo mais comum é a *caetra* com umbo central, representada geralmente de perfil. As linhas em zig-zague na zona dos gémeos de um dos lutadores da rocha 3 da Vermelhosa podem ser interpretadas como representações de cnémides de couro.

A figuração de capacetes é mais duvidosa, sendo de descartar a interpretação das cabeças em forma de pássaro como elmos ou máscaras (Baptista 1999 146, 167 e 173). Como atrás vimos, julgamos estar perante uma transformação física do guerreiro, que toma esta forma.

A cena de duelo da rocha 3 da Vermelhosa é exemplar relativamente à panóplia registada nas rochas do Côa (fig. 6). Já noutro local (Luís, no prelo) confrontámos esta cena com a passagem de Estrabão (*Geografia*, 3.3.6) relativa ao armamento dos lusitanos. Trata-se de uma descrição quase literal

desta representação, com referências aos vários dardos ou lanças de cada guerreiro, ao pequeno escudo circular, à couraça de linho e às protecções para as pernas. Apenas as referências ao punhal e aos capacetes ficam sob dúvida. Não queremos com isto atribuir directamente esta representação a uma etnia específica, uma vez que esta temática surge repetidamente na iconografia dos povos peninsulares pré-romanos.

Exemplo disso são as cenas de duelo presentes num vaso de Numância (Sopeña 2005 375), no cabo de punhal de Las Ruedas (Marco Simón 2005 327) e no fecho de cinturão de La Osera (Álvarez-Sanchís 2004 310) ou na estela de Tona (Osona) (Sanmartí i Grego 2008 fig. 10).

A temática da monomaquia tem larga tradição literária. Ela pode ser entendida de duas formas distintas, mas complementares. Em primeiro lugar, o duelo é uma forma de evitar o combate generalizado entre dois exércitos. Recordemos a tentativa frustrada de evitar a guerra de Tróia, resolvendo-se a disputa por Helena através de um combate singular entre Páris e Menelau, por intermediação de Aquiles (*Iliada*, 3.86-94). Apiano (*História de Roma*, 6.53) relata-nos uma situação semelhante durante o cerco de *Intercatia*.

Os combates por ocasião dos funerais do pai e tio de Públio Cornélio Cipião, o Africano (Tito Lívio, *Ab Vrbe Condita*, 28.21) aliam esta noção de resolução de conflitos com a homenagem aos chefes mortos. Neles participaram homens livres, de forma gratuita, nomeadamente representantes dos príncipes aliados, guerreiros para honrar os seus generais mortos, outros por desejo de vitória e ainda outros para resolver conflitos que não conseguiam resolver de outra forma.

Também o funeral de Viriato foi marcado por combates junto ao seu túmulo (Apiano, *História de Roma*, 6.75).

Esta prática ilustra a aceitação da morte pelo guerreiro, a mais profunda e exigente das responsabilidades humanas (Olmos 1996 174). Os guerreiros combatem olhando-se e oferecem a sua morte, enobrecendo-se assim. Trata-se de um acto típico dos *aristoi*. Os melhores trocam a prolongação de uma vida confortável, mas efémera, pela fama duradoura na memória dos mortais. Por outro lado, ela afirma que a fidelidade do guerreiro face ao chefe ultrapassa as fronteiras entre a vida e a morte (idem).

Esta relação entre a cena da rocha 3 da Vermelhosa e a morte reforça-se ainda pelo facto de ambos os combatentes se apresentarem despidos. Este facto, que ocorre igualmente nos diademas de Mones, foi relacionado com a nudez ritual com que os guerreiros celtas se apresentariam na batalha, garantindo-lhes uma protecção sobrenatural. Eles mostrariam assim a sua falta de medo perante a morte, que era entendida apenas como o meio caminho de uma longa vida (Marco Simón 1994 331 e nota 46).

As figuras zoomórficas parecem dominar em termos de motivos, nomeadamente na Foz do Côa (Baptista e Reis 2008). No entanto, o bestiário

é reduzido, sendo o cavalo a figura dominante, seguida pelos canídeos e cervídeos.

As montadas não apresentam sela ou estribos, reduzindo-se o seu equipamento aos arreios. O cavalo surge aqui associado às técnicas da guerra, mas também como elemento de prestígio. Exemplo maior disso é o facto de o guerreiro maior da cena de combate da rocha 3 da Vermelhosa ter amarrado a si um cavalo.

Existe uma relação directa entre a representação de cavaleiros armados e a heroificação de guerreiros mortos, aludindo à última viagem destes. Essa relação deverá ter origem na I Idade do Ferro, como mostra a estela de Benaciate (Silves), que apresenta um cavaleiro segurando as rédeas, gravado em relevo (Gomes 1990 83-5). Estes exemplos de cavaleiros heroificados continuam até ao século I a.C. por toda a Península, desde a pintura e escultura ibéricas, às estelas de Baixo Aragão e Catalunha e ao diadema de Mones.

Os cervídeos são o segundo conjunto de animais representados (fig. 7). O veado surge relacionado com a actividade aristocrática da caça, mas também como símbolo do mundo inferior, nomeadamente como atributo do deus céltico Cernunnos, que surge representado com armações de veado.

Em termos de representações zoomórficas seguem-se os canídeos. Também este animal tem uma dupla significação. Ele é elemento de prestígio, que o auxilia na caça e guarda a casa do senhor. Lembremo-nos da fidelidade de Argos, enquanto esperava o regresso do seu dono a Ítaca, sendo o primeiro a identificá-lo. Por outro lado, o cão tem igualmente um conotação com a morte, nomeadamente na tradição clássica, como é o caso de Cérbero. Exemplos há em que os cães acompanhavam mesmo os seus donos na morte, onde os continuavam a servir, como a incineração de Pátroclo e dos seus cães (*Iliada*, 23.173-174) (idem: 80).

Um bom exemplo da relação entre cavalos, cervídeos e canídeos está expressa na cena da rocha 23 do Vale da Casa. Aí, um cavaleiro, armado de lança e auxiliado por cães, um deles apresentando uma espécie de açaimo ou coleira, persegue um grupo de veados, dominado por um macho de hastes exuberantes. Apesar desta cena diferir no pormenor do relato de Xenofonte no *Cynegeticus* (9), ela retrata uma mesma realidade. A actividade da caça é “um sinal de fertilidade, de viagem e de combate, substituindo, em termos estratégicos e psicológicos, a principal ocupação das elites (*sic*) militares, a guerra, conferindo-lhes estatuto e prestígio social” (ibid.: 80).

Esta actividade cinegética tem também uma conotação funerária (ibid.: 79), nomeadamente a caça ao veado, pela sua relação com Cernunnos, o deus com hastes de cervídeo. Recordemos uma passagem da mitologia galesa do *Mabinogion*, onde Pwyll, depois de inadvertidamente ter reclamado um veado abatido pelos cães de Arawn, o rei do Outro Mundo, foi obrigado a trocar

identidade com Arawn, tornando-se rei de Annwn durante um ano (Parker 2003).

Esta cena da rocha 23 é explicitada por uma inscrição pré-latina, que não foi até ao momento estudada com detalhe.

Na rocha 3 da Vermelhosa, sob a monomaquia, surgem representadas duas aves que debicam um peixe (fig. 8).

Uma vez mais esta cena apresenta grandes semelhanças com algumas figuras dos diademas de Mones. Aí, por entre as figuras humanas, surgem grandes peixes, interpretados como salmões, e pequenas aves aquáticas com pequenos peixes no bico. Francisco Marco Simón (1994 335) interpreta as aves aquáticas com o peixe no bico como símbolos ascensionais. O peixe é visto como um símbolo primordial, sendo-lhe por vezes atribuída uma significação psicopompa análoga ao golfinho no mundo greco-romano. Entre os povos indo-europeus, o peixe é um símbolo da água, da fecundidade e da sabedoria. Atravessando os rios, distribui a chuva e controla a fecundidade. Já os salmões são depositários da sabedoria no Além. Eles são uma das formas em que se metamorfoseavam os deuses, expressando o espírito dos cursos de água (idem: 341).

No entanto, as aves da rocha 3 da Vermelhosa não se assemelham a aves aquáticas mas a necrófagas, como o abutre ou o grifo. Elas apresentam uma semelhança formal com as aves da estela de El Palao (Alcañiz, Teruel), onde podemos observar um cavaleiro brandindo lança e *caetra* junto a uma figura humana jacente, cercada por três aves semelhantes às que analisamos e um canídeo deitado (Sopeña 2005 383). Esta cena sugere aliás uma outra muito semelhante representada na rocha 153 da Foz do Côa (Reis e Baptista 2008).

Também a estela de Binéfar (Huesca) oferece uma representação semelhante, com a diferença de, em vez de um guerreiro prostrado, figurarem partes de corpos mutilados, junto de uma ave (Sanmartí i Grego 2007 246-7). Na estela de Zurita vemos dois guerreiros a pé, armados com escudo e lança, junto a um cavalo, enquanto sob os pés dos guerreiros surgem uma outra figura humana e uma ave.

Para além das estelas, podemos relacionar este tema com a pintura vascular. Exemplo disso são também dois vasos numantinos idênticos, onde figura uma ave debicando um guerreiro deitado (Quesada Sanz 1997 960, n.º 65 e 66, Sopeña 2005 381), ou o vaso de Puntal dels Llops (Valência), onde, sob dois duelistas, surge um abutre (idem: 95, fig. 29, Aranegui Gascó 2007, fig. 13).

Apesar de não ser consensual (Alfayé Villa 2004), tem-se relacionado a representação destas aves com três passagens clássicas. Sílio Itálico (*Punica*, 13.470-471) diz-nos que, entre os iberos, os corpos eram devorados por um abutre sinistro. No mesmo sentido é interpretada a passagem de Cláudio Eliano (*De Natura Animalium*, 10.22), que precisa que este costume se destinava, entre os Vaceus, aos guerreiros valorosos que morriam em combate. Pausânias (10.22.3) relata-nos que em 279 a.C., aquando da sua incursão sobre Delfos, os gauleses fizeram o mesmo com os seus mortos, abandonando-os no campo

de batalha às aves necrófagas. A exposição dos corpos dos caídos em combate parece pois ter sido uma prática entre os povos celtas (Sopeña 2004).

No caso do Côa, julgamos poder interpretar a cena das aves e do peixe neste sentido. Esta cena faz a ligação entre o peixe, habitante dos rios e conhecedor do Além, com os abutres que transportam os mortos até lá. Ela parece ligar as figuras de Mones com as restantes representações de necrofagia comuns na Península Ibérica, num sobrecarregar a cena de indícios de um sentido, procurando explicitá-la, como observamos aliás nas monomaquias de Puntal dels Llops e da estela de Tona (Sanmartí i Grego 2007, fig. 10), que são acompanhadas, num registo inferior, por um abutre e por um canídeo, respectivamente.

Finalmente, surgem os motivos serpentiformes, como na rocha 139 da Foz do Côa, onde são figurados dois traços interpretados como duas “orelhas” ou a duplicação do “corno” da víbora-cornuda (Baptista e Reis 2008). A serpente cornuda está precisamente relacionada com o deus Cernunnos e surge representada com ele no caldeirão de Gundestrup, juntamente com a árvore (Marco Simón 1994 339). Também o falo do duelista da rocha 3 da Vermelha apresenta uma glande em forma de cabeça de serpente e na sua ponta duas linhas que sugerem uma língua bífida ou uns cornos.

3. Iconologia

A arte sidérica do Vale do Côa é a expressão das crenças dos seus autores. Uma vez decodificada, ela permitir-nos-á entrever as concepções do espaço e do Mundo que estas sociedades desenvolveram. Do exposto, julgamos perceber uma mensagem, apesar do carácter fragmentário e diminuto do nosso conhecimento desta arte.

A mensagem fala-nos de um caminho, de uma viagem: uma catábase. A catábase é a descida do herói aos infernos, como Hércules no seu décimo segundo trabalho, Orfeu em busca de Eurídice, Ulisses para consultar Tiresias ou Eneias para pedir conselho a seu pai.

No caso da iconografia do Côa, como noutras, as imagens assinalam o ponto de separação e o espaço de encontro entre mortos e vivos (Olmos 1996).

Nesta última viagem, os guerreiros transformam-se em pássaros.

O caminho de acesso é através das águas. Neste sentido, o contexto imediato da arte do Baixo Côa e Douro não podia ser mais esclarecedor: é em volta dos cursos de água perene e sazonal que se distribuem os painéis gravados (fig. 9). O rio conduz assim, não apenas até à costa, mas até ao Outro Mundo, o que nos recorda a sugestiva geografia infernal da Odisseia (9.508-515), que a localiza junto a uma rocha na confluência dos “rios retumbantes”.

Num contexto mais próximo, citemos o fim da expedição conjunta entre Túrdulos e Célticos após a travessia do rio *Limes*, também chamado Letes (Estrabão, *Geografia*, 3.3.5). O primeiro romano a atravessá-lo será Décimo

Júnio Bruto (Apiano, 6.72), apesar das dificuldades em convencer as suas tropas na travessia do rio do Olvido (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, 55).

Os veículos que o aristocrata usa para aceder ao Outro Mundo são sobretudo o cavalo e o carro. Trata-se de veículos que ao mesmo tempo transportam e heroificam (Olmos 1996 172). O caminho heroificador levado a cabo pelo cavaleiro implica um esforço, uma vontade, o controlo do homem sobre o seu destino (idem: 173).

Nesse caminho, ele é auxiliado por um conjunto de animais, os psicopompos. Desde logo o cavalo, mas também as aves, que juntamente com o lobo transportam o morto nas suas entranhas (ibid.: 172). Em ambientes costeiros, o golfinho, amigo do homem, acompanha-o na última viagem marinha; no interior, o peixe, nomeadamente o salmão, que sazonalmente sobe os rios, parece ocupar um lugar idêntico (ibid: 172).

Muito mais do que aceder ao mundo dos mortos, o objectivo último desta viagem é a heroificação, a glorificação das elites guerreiras, e com ela a manutenção da ordem social para além da morte do indivíduo. A uma determinada base económica e política corresponde uma super-estrutura ideológica expressa por símbolos. Existe pois uma “política da paisagem” (título de obra James Turner *apud* Daniels e Cosgrove 1988 7), que pode ser expressa na sua representação e construção.

A propósito do livro XI da Odisseia, Jung diz-nos que “a Nekyia não é uma queda no abismo puramente destrutiva e sem objectivo, mas uma significativa *katabasis eis antron*, uma descida até à gruta da iniciação e do conhecimento secreto” (1966 § 213).

Só o príncipe tem o privilégio de antever a sua própria morte e de, como memória, a relatar aos demais. Só os heróis puderam contemplar em vida o espaço e os caminhos da morte (Olmos 1996 169-170), tomando caminhos que exigem conhecimento prévio e intimidade com os deuses.

No caso do Côa, ao inscrever-se na pedra, buscando a eternidade, este sentido é atribuído ao natural. Ele é conferido à paisagem e passa a ser a ordem natural das coisas. Interpretamos assim a arte rupestre sidérica do Vale do Côa como um mecanismo de reprodução social. Ele não se inscreve apenas no espaço, mas define-o e confere-lhe sentido.

Esta construção da paisagem serviu pois para definir e manter uma determinada ordem social, uma determinada ideologia aristocrática de poder. É nesse sentido que interpretamos as duas representações de natureza sexual do Vale do Côa. O entumescimento do *bulbus glandis* dos canídeos do Vale de José Esteves impede a inseminação por outro membro da matilha que não o macho alfa. De igual modo, a cena de coito posterior da rocha 3 do Vale de Cabrões, entre duas figuras com bico de pássaro, sugere a endogamia entre estes seres, sejam eles de género distinto, ou – até mais esclarecedoramente – se forem do mesmo.

Estamos ainda numa fase muito incipiente da compreensão da arte rupestre da Idade do Ferro do Vale do Côa, por insuficiente documentação e reflexão.

No entanto, a sua indiscutível riqueza parece desde já apontar caminhos para uma interpretação.

O que aqui quisemos trazer foi o esboço de um desses caminhos, a partir da noção de construção social do espaço. Para esta interpretação concorrem o contexto físico da arte e o sentido da sua mensagem.

Como expusemos mais demoradamente noutro local (Luís, no prelo), consideramos estar perante um território de fronteira. Essa definição paisagística surge materializada através da arte rupestre, enquanto espaço socialmente construído, que ganha sentido através da sua relação com o espaço físico onde se insere.

Nesse texto definimos três níveis de fronteira: a delimitação entre o povoado e o resto do território; entre diferentes *populi* ou etnias; e finalmente, entre vivos e mortos. Tratar-se-ia assim de uma fronteira polissémica.

Uma das questões em aberto continua a ser a cronologia da sociedade que assim construiu o seu espaço. Se podemos radicar a temática da heroicização guerreira nas estelas do Bronze final, ela encontra-se igualmente comprovada durante a I Idade do Ferro, nomeadamente através das duas estelas alentejanas referidas acima — Benaciate e Abóbada I (Gomes 1990 67-85). No entanto, a cronologia apontada para alguns dos paralelos aqui trazidos indicia já momentos mais tardios, entre os séculos III-II e I a.C., ou já mesmo d.C., nomeadamente os diademas de Mones (Marco Simón 2006 332), a cerâmica de Monastil (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez 2007 126), e Lliria (Aranegui Gascó 2007 173) e as estelas do Baixo Aragão e Catalunha, que podem ir desde o século VI à época Republicana (Sanmartí i Grego 2007).

Até ao momento, apenas conseguimos ter um vislumbre de uma ideologia, de uma ordem social, mas, ao não conseguirmos encontrar arqueologicamente os subordinados dessa ordem, aqueles cuja voz não ficou registada nas rochas do Vale do Côa, estamos a contribuir para a sua manutenção e perpetuação. Interessa pois sair da paisagem e aceder ao território e a todos os seus actores.

Anexos

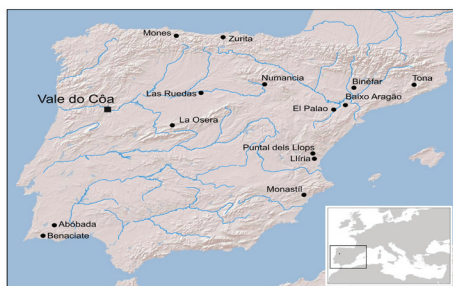


Fig.1. Localização do Vale do Côa na Península Ibérica
(No mapa surgem indicados os sítios referidos ao longo do texto)

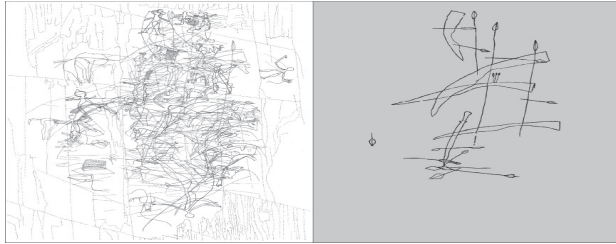


Fig.5. Rocha 10 do Vale da Casa (Baptista 1999 175)
com as armas do painel individualizadas à esquerda

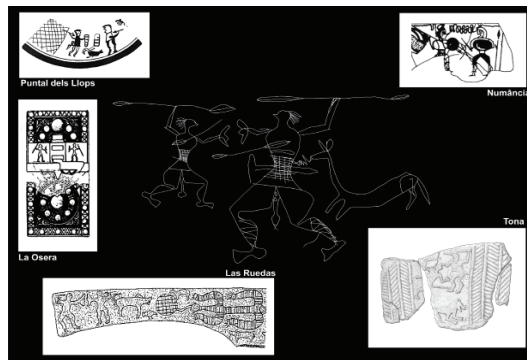


Fig.6. Monomaquia da rocha 3 da Vermelhosa, comparada com outros motivos peninsulares
(contém elementos de Baptista 1999 167, Sopena 2005 375, Marco Simón 2005 327,
Álvarez-Sanchís 2004 310 e Sanmartí i Grego 2008, fig. 10)

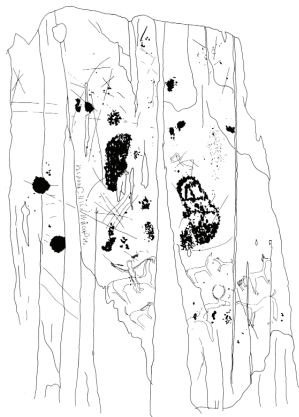


Fig.7. Cena de caça acompanhada de inscrição pré-latina
na rocha 23 do Vale da Casa (Baptista 1999 181)

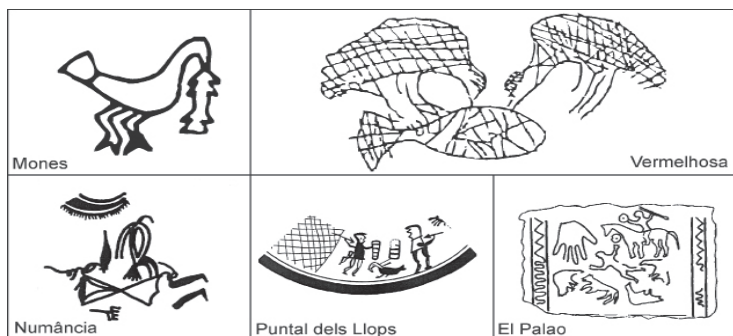


Fig.8. Cena das aves e peixe na rocha 3 da Vermelha, comparada com outros motivos peninsulares (contém elementos de Abreu et al. 2000, fig. 1, Lorrio 1997, Marco Simón 2005, Quesada Sanz 1997)



Fig.9. Vista da zona final do Vale de José Esteves após chuvada, com a água correndo pela canada até ao Douro

Bibliografia

- M. S. Abreu, A. Arcà, L. Jaffe, A. Fossati (2000), “As gravuras rupestres de idade do ferro no vale de Vermelhosa (Douro - Parque Arqueológico do Vale do Côa). Notícia preliminar”, in V. O. Jorge, ed., *Proto-história da Península Ibérica (Actas do 3.º Congresso de Arqueologia Peninsular. Vol. I)*. Porto, 403-406.
- S. Alfayé Villa (2004), “Rituales de aniquilación del enemigo en la Estela de Binéfar (Huesca)”, in L. Hernández Guerra, J. Alvar, eds., *XXVIII Congreso Internacional Girea-Arys IX. Historia Antigua. Jerarquías religiosas y control social en el Mundo Antiguo*. Valladolid, 63-74.
- J. R. Álvarez-Sanchís (2004), “Etnias y fronteras. Bases arqueológica para el estudio de los pueblos prerromanos en el occidente de Iberia”, in M. C. Lopes, R. Vilaça, eds., *O Passado em cena. Narrativas e fragmentos*. Coimbra, Porto, 299-327.
- C. Aranegui Gascó (2007), “Arte ibérico en Edetania” in L. Abad Casal, J. A. Soler Díaz, eds., *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005)*. Alicante, 167-183.
- A. M. Baptista (1983), “O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa)”, *Arqueologia* 8 57-69.
- A. M. Baptista (1983-84), “Arte rupestre do norte de Portugal. Uma perspectiva”, *Portugália*, 4-5 (nova série) 71-82.
- A. M. Baptista (1998), “A arte do Côa e Alto-Douro e o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART)”, in A. C. P. S. Lima, ed., *Terras do Côa. Da Malcata ao Reboredo. Os valores do Côa*. Maia, 196-201.
- A. M. Baptista (1999), *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. Vila Nova de Foz Côa.
- A. M. Baptista, M. V. Gomes (1998), “Arte Rupestre”, in J. Zilhão, ed., *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Lisboa, 211-409.
- A. M. Baptista, M. Reis (2008), “Prospecção da Arte Rupestre na Foz do Côa. Da iconografia do Paleolítico superior à do nosso tempo, com passagem pela IIª Idade do Ferro”, in *III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior. Actas das Sessões. Vol. 1 - Pré-história: Gestos intemporais*. Porto, ACDR de Freixo de Numão, 62-95.
- A. C. Carvalho, J. Zilhão, T. Aubry (1996), *Vale do Côa. Arte Rupestre e Pré-História*. Lisboa.
- A. M. R. Cordeiro, F. Rebelo (1996), “Carta geomorfológica do vale do Côa a jusante de Cidadelhe”, *Cadernos de Geografia* 15 11-33.
- S. Daniels, D. Cosgrove (1988), “Introduction. Landscape and Iconography” in D. Cosgrove, S. Daniels, eds., *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic*. Cambridge, 1-10.
- A. B. Ferreira (1978), *Planaltos e montanhas do Norte da Beira. Estudo de geomorfologia*. Lisboa.
- A. Fossati (1996), “The Iron Age in the Rock Art of Vermelhosa, Portugal” [em linha]. In *Tracce. 5. 26 de Outubro de 1996*. [citado em 17 de Fevereiro de 2003]. Disponível em <<http://www.geocities.com/RainForest/3982/coaferro.html>>.

- M. V. Gomes (1990), “O Oriente no Ocidente. Testemunhos iconográficos na Proto-história do Sul de Portugal. *Smiting gods* ou deuses ameaçadores”, *Estudos Orientais* 4 53-106
- T. Ingold (2000), “The Temporality of the Landscape”, in *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres, 189-208.
- C. Jung (1966), *Collected Works. Vol. 15*. Londres.
- L. Luís (2009), “Em busca dos cavaleiros com cabeça de pássaro. Perspectivas de investigação da Proto-história no Vale do Côa”, in R. Balbín Behrmann, ed., *Arte al aire libre en el Sur de Europa (Curso de Arte Rupestre al Aire Libre. Investigación, Protección, Conservación y Difusión [Salamanca, 15, 16 y 17 de junio de 2006])*.
- J. Mangado (2006), “El aprovisionamiento en materias primas líticas. Hacia una caracterización paleocultural de los comportamientos paleoeconómicos”, *Trabajos de Prehistoria* 63.2 79-91.
- F. Marco Simón (1994), “Heroización y tránsito acuático. Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias), in J. Mangas, J. Alvar, eds, *Homenaje a J. M. Blázquez*. 2. Madrid, 318-348.
- F. Marco Simón (2005), “Religion and Religious Practices of the Ancient Celts of the Iberian Peninsula”, *e-Keltoi. Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 6 287-345. [Disponível em http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_6].
- R. Olmos (1996), “Caminos escondidos. Imaginarios del espacio en la muerte”, *Complutum Extra* 6.2 167-176.
- W. M. Parker (2003), *The Four Branches of the Mabinogi*. [s. l.]. [Consultado a 6 de Maio de 2008, a partir de: <http://www.mabinogi.net/pwyll.htm>].
- A. M. Poveda Navarro, H. Uroz Rodríguez (2007), “Iconografía vascular en El Monastil” in L. Abad Casal, J. A. Soler Díaz, eds, *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005)*. Alicante, 125-139.
- F. Quesada Sanz (1997), *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional y simbólico de las armas en la Cultura ibérica (siglos VI-I a.C.)*. Montagnac.
- J. Sanmartí i Grego (2007), “El arte de la Iberia septentrional”, in L. Abad Casal, J. A. Soler Díaz (eds), *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005)*. Alicante, 239-264.
- G. Sopena (2004), “El mundo funerario celtibérico como expresión de un “ethos” agonístico”, *Historiae* 1 56-108.
- G. Sopena (2005), “Celtiberian Ideologies and Religion”, *e-Keltoi. Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 6 347-410. [Disponível em <http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6>].
- C. Tilley (1994), *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford.