

# A PAISAGEM DA ARTE RUPESTRE NA PRÉ E PROTO-HISTÓRIA NO ALTO DOURO PORTUGUÊS

**2024**

Natália Botica  
Raquel Vilaça  
Luís Luís  
Rebeca Blanco-Rotea



**WORKSHOP**  
4 de dezembro  
de 2023

## EDIÇÃO

Natália Botica  
Raquel Vilaça  
Luís Luís  
Rebeca Blanco-Rotea

## COMITÉ CIENTÍFICO

André Tomás Santos (Universidade de Coimbra)  
Marcos García Díez (Universidad Complutense de Madrid)  
Maria Manuela Martins (Universidade do Minho)

## DESENHO E MAQUETAÇÃO

Luís Leal

## ANO DE EDIÇÃO

RARAA, 2024

## IMPRESSÃO

Greca Artes Gráficas

## LOCAL DE EDIÇÃO

Braga

ISBN: 978-989-35817

Os conteúdos apresentados (textos e imagens)  
são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA,  
ESTUDOS EUROPEUS,  
ARQUEOLOGIA E ARTES



Centro de Estudos  
em Arqueologia  
Artes  
e Ciências do Património



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



Laboratório de Paisagens,  
Património e Território



Universidade do Minho  
Unidade de Arqueologia



IN2PAST  
PATRIMÓNIO | ARTE | SUSTENTABILIDADE | TERRITÓRIO

**6.**

## **PROGRAMA DO WORKSHOP**

**8.**

## **RAQUEL VILAÇA, NATÁLIA BOTICA**

A PAISAGEM DA ARTE RUPESTRE NA PRÉ  
E PROTO-HISTÓRIA NO ALTO DOURO  
PORTUGUÊS. UMA INTRODUÇÃO

**16.**

## **NATÁLIA BOTICA**

PROJETO RARAA – ARTE RUPESTRE  
DA IDADE DO FERRO E OCUPAÇÃO NO  
SÍTIO DO ALTO DAS MALHADAS

**38.**

## **THIERRY AUBRY**

PAISAGENS MONUMENTALIZADAS E  
TERRITÓRIOS HUMANIZADOS DAS  
SOCIEDADES PALEOLÍTICAS DO  
VALE DO CÔA: CONTEXTUALIZAÇÃO  
CRONOLÓGICA PARA COMPREENDER  
A COMPLEMENTARIDADE ENTRE A  
ARTE E A OCUPAÇÃO HUMANA

**54.**

## **LUÍS LUÍS**

UMA PAISAGEM SEM GENTE?  
O PROBLEMA DO CONTEXTO  
ARQUEOLÓGICO DA ARTE RUPESTRE  
PROTO-HISTÓRICA DO CÔA E DOURO

**68.**

## **ANTÓNIO BATARDA**

ARTE RUPESTRE COMO PRÁXIS POLÍTICA:  
O CASO DA FASE PALEOLÍTICA ANTIGA  
DO VALE DO CÔA

**88.**

## **HELENA SOARES**

DESVENDANDO O SEGREDO DAS RO-  
CHAS: UMA VIAGEM PELOS NÚCLEOS  
DE ARTE RUPESTRE DA VERMELHOSA E  
MEIJAPÃO (VALE DO CÔA, PORTUGAL)

**106.**

## **HELENA BARBOSA**

A FUNÇÃO SOCIAL DA DECORAÇÃO  
OCULADA NA CERÂMICA  
PRÉ-HISTÓRICA DA BACIA DO  
BAIXO E MÉDIO DOURO

**120.**

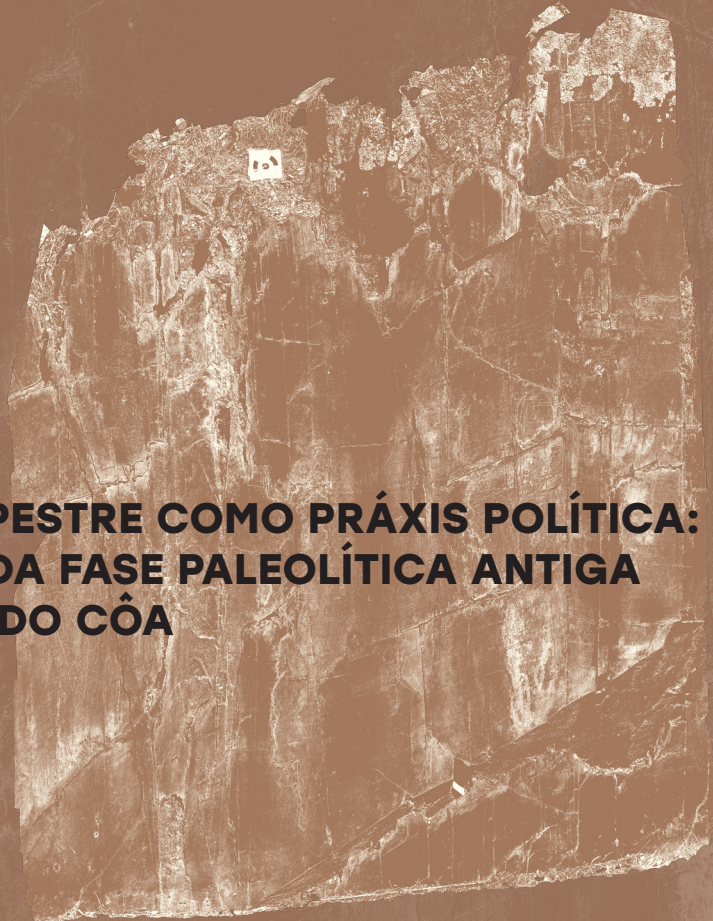
## **REBECA BLANCO-ROTEA**

A MODO DE CONCLUSÃO:  
ARTE, PAISAGEM, CONTEXTO

# IV.

68

## ARTE RUPESTRE COMO PRÁTICA POLÍTICA: O CASO DA FASE PALEOLÍTICA ANTIGA DO VALE DO CÔA



**ANTÓNIO BATARDA FERNANDES**

Arqueólogo, Chefe da Divisão de Património Cultural, Unidade de Cultura, Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo / Investigador Integrado, Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património  
<https://orcid.org/0000-0003-3956-6549>

## Resumo

A noção de que ao longo da evolução humana determinados conjuntos de símbolos integrantes de tradições diversas de arte rupestre foram usados com o objetivo de auxiliar na imposição de uma ordem ‘imaginada’ é central para o presente escrito. A imagética rupestre materializa a necessidade de recorrer a símbolos visuais para auxiliar a manutenção da harmonia social, independentemente do seu significado preciso. No entanto, este é um processo dinâmico: sempre que se tenta sustentar um certo conjunto de princípios morais e sociais (e políticos), há também tentativas inconformistas de caráter subversivo almejando desafiar e alterar esse mesmo conjunto de regras. Assim, examinar-se-á se é possível identificar traços distintivos na arte paleolítica antiga do Vale do Côa que possam sugerir a presença de tal dimensão política na arte rupestre deste período.

## Abstract

The notion that throughout human evolution certain sets of symbols, integral elements of diverse rock art traditions, were used to help impose an ‘imagined’ order is central to this paper. Rock art imagery materializes the need to use visual symbols to aid in maintaining social harmony, regardless of their precise meaning. However, this is a dynamic process: whenever there is an attempt to uphold a certain set of moral, social, and political principles, there are also nonconformist and subversive efforts aiming to challenge and alter these same rules. Therefore, this study will examine whether it is possible to identify distinctive features in the ancient Paleolithic art of the Côa Valley that might suggest the presence of such a political dimension in the rock art of this period.

### PALAVRAS-CHAVE

Vale do Côa; Arte rupestre; Subversão; Praxis política

### KEYWORDS

Côa Valley; Rock Art; Subversion; Political praxis

## Introdução

O autor defendeu anteriormente que existe a possibilidade de identificar traços de inteligibilidade universal na arte de outras culturas e sociedades (Fernandes, 2016). Picasso afirmou que uma obra de arte que não vive no presente não tem interesse (1923).

Os vários encontros, livros, artigos e projetos dedicados anualmente à arte rupestre, diversas referências na cultura popular e, talvez mais importante, os milhões de visitantes que em todo o mundo visitam locais que guardam tais motivos continuam a demonstrar que a arte pré-histórica é foco de interesse continuado.

O autor sugeriu igualmente que, de certa forma, não importa o que os motivos de arte rupestre significaram, mas sim o que hoje se intui que estes terão significado para as comunidades suas criadoras. Tal abordagem, sugeriu-se, poderá ajudar a superar abordagens puramente mecanicistas de ‘causa-efeito’ na interpretação da arte rupestre vs. a mera descrição dos motivos (Fernandes, 2016, 28). Perseguindo a mesma linha de raciocínio, a dimensão simbólica ubíqua do imaginário de arte rupestre, independentemente de conotações específicas e circunstâncias de produção, é uma premissa central do presente artigo. Não se trata de aceitar qualquer interpretação como válida, mas antes que significado preciso não será o que importará mais; importa que as imagens tenham significado (e, como observado, ainda signifiquem, embora diversamente dos significantes originais).

Baseando-se na análise do corpus artístico paleolítico do Vale do Côa integrável na sua fase mais antiga, este ensaio procura averiguar se elementos formais subversivos podem ser identificados no imaginário de arte rupestre desse período. Para tal, examinar-se-á, em primeiro lugar, porque é que se acredita que o imaginário de arte rupestre é (também) constituído por um conjunto de símbolos que transmitem e promovem concórdia social. A forma como estes símbolos esteticamente apelativos tiraram partido da necessidade do *Sapiens sapiens* de experiências gratificantes, logo escapistas, para transmitir a mensagem incorporada nos motivos de forma mais eficaz será então discutida. Finalmente, argumentar-se-á que dominar a arte de criar e interpretar imagens ambíguas, servindo propósitos tanto conformistas como subversivos, contribuiu significativamente para tornar a espécie totalmente humana.

70

## A dimensão simbólica da arte rupestre

É hoje plenamente aceite que “o que distingue mais claramente a espécie humana de outras formas de vida é a sua capacidade de usar símbolos” (Renfrew & Bahn, 2000: 385; ênfase no original, tradução do autor). No entanto, foi na década de 1960, com Laming-Empaire (1962) e Leroi-Gourhan (1964), que, com as primeiras publicações sobre a aplicação de uma abordagem estruturalista aos estudos de arte rupestre, a dimensão simbólica começa a ser valorizada na interpretação da arte rupestre. Mesmo que o modelo, sugerindo a existência de pares de signos opostos, aplicado a estudos de caso específicos discutindo a organização espacial de arte rupestre do Paleolítico Superior localizada em gruta, se mostrasse inconsistente (Bahn, 2016: 97-101; 303-304), a abordagem teve o mérito de propor, nesses conjuntos particulares, a existência de símbolos inter-relacionados específicos usados por sistemas de crença coerentes. Assim, tendo em conta tal pressuposto, pode afirmar-se que quase nada é aleatório na arte rupestre do Paleolítico Superior da Europa Ocidental, enquadramento onde o Vale do Côa se integra, nomeadamente na escolha dos temas retratados (maioritariamente grandes herbívoros), nos locais precisos selecionados para acolher motivos gravados e/ou pintados e na sua natureza estereotipada.

Observando o papel dos símbolos nos processos negociados de concórdia social (Strauss, 1978), é relevante referir que abordagens pós-processualistas contemporâneas argumentam, de forma geral, que os indivíduos tentam manipular as regulações sociais vigentes em seu próprio benefício, muitas vezes provocando mudanças nessas mesmas regras ou mesmo desencadeando mutações sociais momentosas, no lugar de serem apenas personagens submissos que se limitam a cumprir. Assim, as sociedades humanas podem ser encaradas como sendo movidas por conflitos (Johnson, 1999: 104-5; Renfrew & Bahn, 2000: 492-496).

Reconhece-se que as funções que a arte rupestre pode ter desempenhado, bem como os significados transmitidos, são irrecuperáveis para a interpretação moderna. Esta não é necessariamente uma perspetiva desmoralizante, apesar do que alguns autores sugerem (vide Bednarik, 2014), já que, como Laurent Olivier exige ao desafiar a mercantilização da prática arqueológica,

tal abordagem pode permitir que quem estuda arte rupestre “reencante” o passado (...) restaurando o seu sentido de estranheza e indecifrável (2013: 39 tradução do autor). Por outro lado, os visitantes esperam que histórias significativas (mesmo que não totalmente decifráveis!) sejam contadas sobre o que estão a experienciar *in loco*, tanto mais que a audiência cada vez mais numerosas são mostradas imagens de arte rupestre. Nesse sentido, os esforços para aumentar a consciencialização sobre a preservação e conservação da arte rupestre também devem contar com a capacidade, grandemente fomentada pela capacidade de apresentar histórias cativantes, de envolver amplamente o público na interpretação das imagens antigas e sua valorização e conservação.

Tim Ingold chamou a atenção para um padrão duplo no discurso antropológico sobre como a alteridade é percebida nas tentativas científicas de compreender diferentes sociedades:

*“Os antropólogos têm o hábito de insistir que há algo essencialmente linear na forma como as pessoas nas sociedades ocidentais modernas compreendem a passagem da história, das gerações e do tempo. (...) A alteridade, dizem-nos, não é linear.” (Ingold, 2007: 2 tradução do autor)*

Como o autor defendeu noutra ocasião acerca da interpretação de arte rupestre (Fernandes, 2016), não é possível comer o bolo e continuar a tê-lo: se de facto as crenças e intenções passadas que determinam a produção de arte rupestre são impossíveis de alcançar, então qualquer tentativa de interpretar imagens pré-históricas é totalmente fútil! Mesmo uma visão extremamente redutora – “há algo gravado/pintado naquela superfície rupestre, mas eu não sei e não posso dizer o que é” – por si só oferece algum grau de interpretação, uma vez que “há algo”...

Por vezes a investigação em arte rupestre assume uma postura politicamente correta que ecoa a advertência de Ingold. Se, por um lado, o uso da palavra arte quando se refere a imagens produzidas por sociedades ancestrais, ou não (veja-se o registo etnográfico acerca dos chamados ‘modernos primitivos’), que poderiam possuir tal conceito, ou similar, é fortemente questionado (vide Moro Abadía & González Morales, 2007 para uma revisão do debate sobre o assunto), por outro, muitos trabalhos tentam aplicar conceitos que também não é possível determinar se as sociedades produtoras passadas de arte rupestre possuíam. Por exemplo, os investigadores descrevem imagens de características zoomórficas de arte rupestre do Paleolítico Superior da Europa Ocidental, sendo a espécie exata quase sempre identificada, apesar da ambiguidade de algumas figuras, numa tentativa de interpretar as imagens de forma inteligível. Mas, como é possível saber se um conceito igual ou mesmo análogo ao que hoje se entende por ‘cavalo’ existia na mente dos artistas originais e nos processos de pensamento comuns partilhados pelas sociedades a que pertenciam? Portanto, sugere-se, em consonância com o que outros autores observaram (Bahn, 2016), que um processo de interpretação que hoje reconheça uma dimensão universal acessível nas manifestações artísticas e utilize uma abordagem dialética crítica ao considerar a vasta diacronia da complexidade humana, é fundamental para melhor compreender contemporaneamente a arte rupestre pré-histórica (Fernandes, 2016).

No que diz respeito a uma perspetiva crítica a abordagens diacrónicas e sincrónicas na interpretação de arte rupestre, argumentou-se previamente que “enquanto o consciente impõe conceitos de forma sincrónica, (...) a materialização da atividade inconsciente é verdadeiramente universal e ultrapassa as fronteiras temporais” (Fernandes, 2016: 15). Como Bernstein sugere em relação à arte pós-moderna, o imaginário pré-histórico pode também ser questionado “perguntando não o que é a arte, ahistoricamente, mas o que ela constituiu e aquilo em que se tornou” (1992: 4 tradução do autor). Sob este ponto de vista, intenção subversiva é assim vista como implicando uma “tentativa de transformar as relações do imaginário e do simbólico (...) almejando estabelecer possibilidades de transformação radical, tornando fluídas as relações entre esses domínios, sugerindo ou projetando a dissolução do simbólico” (Jackson, 2013: 91 ênfase e tradução do autor), resultando, em última análise, como escreve Bernstein, na “alienação da arte em relação à verdade” (1992: 4 ênfase do autor). Esclarecendo complementarmente este ponto, valerá a pena mencionar que aportes recentes do campo dos estudos cognitivos sugerem que a realidade, tal como apercebida pelos olhos humanos, não é de todo genuína, mas uma ilusão criada no decurso da evolução da espécie, de modo a não valorizar ou mesmo ocultar percepções verídicas (Mark et al., 2010).

Assim, a dimensão simbólica da arte rupestre, tal como referida neste artigo, deve ser considerada como uma tela consciente e inconsciente (Fernandes, 2016) onde, através de processos de formação de imagens mentais, formas visualmente reconhecíveis – encobrendo camadas de significado mais ou menos intrincadas, sobrepostas ou mesmo verídicas – são dadas a percepções empíricas, recolhidas em primeiro lugar do mundo natural exterior. Parte do processo maior e evidentemente ainda em curso de evolução da espécie, este mecanismo de projeção, conhecido como (a capacidade de) abstração, procura ler, alterar e estruturar a ‘realidade’ de acordo com as exigências de contextos específicos, por um lado culturais, sociais ou ideológicos (McNiven & Brady, 2012: 76), mas também de agência individual (e/ou de pequenos grupos).

Afirma-se frequentemente que a arte sempre conteve elementos subversivos que desafiam o *status quo* e suas convenções (Becker, 1994; Diamond, 1982). Talvez a arte contemporânea seja mais facilmente reconhecida como portadora de tais elementos, mas o desafio à ordem aceita está presente em manifestações artísticas de diferentes períodos como, por exemplo, nos tempos romanos (D’Ambra, 1993; Trentin, 2015) ou medievais (Camille, 1992; Maguire & Maguire, 2007). Para enquadrar a questão no âmbito deste artigo, entende-se por subversão na arte aquilo que desafia, em qualquer época e/ou sociedade, as convenções contidas em, mas também impostas por, objetos produzidos e/ou experimentados pelos seres humanos considerados (também) dignos de apreciação estética. A intenção subversiva pode, portanto, ser vista como importante força motriz na evolução das formas de arte, seus significados e simbolismos, logo na própria evolução humana.

### **Símbolos da arte rupestre paleolítica da fase antiga do Côa**

Acredita-se que o complexo de arte rupestre ao ar livre do Paleolítico Superior do Côa é um caso de estudo significativo relativamente à dimensão simbólica presente no imaginário de arte rupestre de cronologia mais antiga (ver Figura 1), atribuída ao período tradicionalmente designado por Graveto-Solutrense, cerca de 25.000 a 18.000 anos BP (Bahn, 2016: 201-216; Batista, 2009; Batista e Fernandes, 2007; Santos, 2012; vide ainda Santos, 2019 para uma atualização dos dados relativos à arte paleolítica do Côa). Localizado no nordeste de Portugal, o troço final do rio Côa possui uma vasta coleção de motivos de diferentes períodos pré-históricos e históricos, totalizando mais de 80 sítios de arte rupestre diferentes em uma área com cerca de 200 km<sup>2</sup>. O número de afloramentos de xisto (e, em muito menor número, de granito) com gravuras ascende a mais de mil, compreendendo cerca de 10.000 motivos individuais (Reis, 2014).

No entanto, o período de interesse para o presente artigo, compreenderá quase uma centena de afloramentos gravados, contando com cerca de seis centenas de motivos individuais atribuíveis a esta fase mais arcaica (Fernandes *et al.*, 2017). O número de motivos não naturalistas desta fase antiga geralmente referidos como “Signos” (menos de 5%), não considerados no presente artigo devido ao seu número residual, está incluído na contagem acima mencionada.

Todos os outros motivos deste período compreendem apenas representações zoomórficas (Fernandes *et al.*, 2017; comunicação pessoal de Mário Reis, 2017).

72



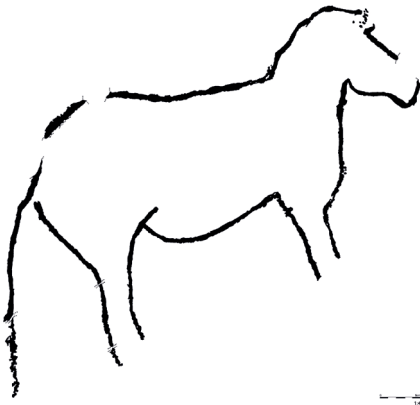
**FIGURA 1**  
Faia Rocha 6. (Motivos interpretáveis como) Cavalo e auroque (enlaçados) sugerindo a associação destes dois símbolos. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por João Félix, Manuel Almeida e Marcos García.

Tem sido sugerido que a arte rupestre, durante o período artístico ora identificado como o mais antigo do Côa, desempenhou um papel significativo na estruturação e organização das relações sociais intragrupo e intergrupar. A colocação de símbolos em determinados locais estratégicos, como acontece no Côa com muitos dos motivos de arte rupestre do período em análise situados nas margens do rio, e no troço final/confluência de tributários, faz parte do processo através do qual as paisagens habitadas são vividas e onde as interações sociais se desenrolam (Santos, 2012: 62). Considerando a intervisibilidade de motivos de arte rupestre, bem como a sua natureza pública e, sobretudo, o relacionamento que se propôs estabelecer-se entre os diferentes afloramentos gravados, nomeadamente a orientação dos animais, foi apresentado um argumento convincente para considerar o Côa como tendo funcionado como um importante local de agregação durante este período – uma espécie de ‘Santuário’ onde percursos de ‘peregrinação’ existiriam (Batista et al., 2006; 2008a; 2008b; vide igualmente Santos, 2019; 2023; 2024). A investigação dos contextos coevos de ocupação humana realizada nos últimos 20 anos no Vale do Côa reforça esta sugestão, uma vez que as fontes de matéria-prima exótica identificadas na área se distribuem por vasta área (Aubry et al., 2012).

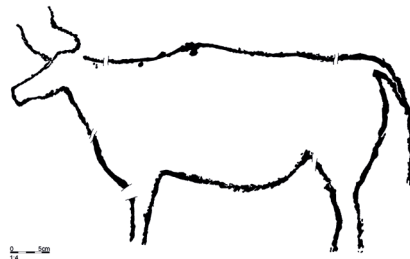
Com base nestes dados, estes autores apresentam um modelo de ocupação da área por diferentes grupos apontando que “o Vale do Côa poderia ter sido uma área de agregação, onde bandos dispersos se juntariam sazonalmente para satisfazer as suas necessidades económicas, sociais e culturais” (*ibidem*: 543 tradução do autor).

Tendo em conta o que foi discutido, há três razões principais para propor uma importante intenção simbólica como estando presente na arte rupestre do Côa de fase antiga. Tais pressupostos serão examinados nos parágrafos seguintes, juntamente com uma referência sucinta sobre estes temas no que diz respeito à arte rupestre coeva da Europa Ocidental, nomeadamente da Península Ibérica.

**Temas representados:** Tal como noutras zonas com a arte rupestre do Paleolítico Superior na Europa Ocidental (Bahn, 2016: 217-274; Leroi-Gourhan, 1992: 369-376), no Côa verifica-se uma flagrante recorrência de temas selecionados. De facto, herbívoros ruminantes constituem a maioria dos temas pintados e gravados tanto em sítios ao ar livre como em grutas. Se na arte rupestre franco-cantábrica ainda estão presentes outros herbívoros, ou alguns carnívoros, como os felinos, no Vale do Côa quatro espécies foram praticamente as únicas gravadas: por ordem de preponderância, cavalo, auroque, cabra e veado (Figuras 2 a 5) (Batista, 2009; Luís, 2008; Santos, 2012; 2019). De notar ainda o motivo de peixe da Rocha 5 da Penascosa (Figura 6). Outros herbívoros, adaptados ao clima frio, como rinocerontes, mamutes e bisontes, presentes nas grutas francesas e espanholas, estão ausentes do bestiário do Côa.



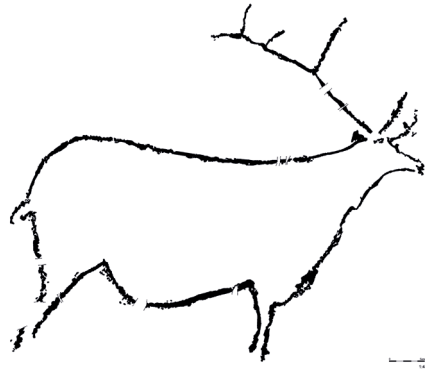
**FIGURA 2**  
Rocha 26 da Canada do Inferno. Representação canônica de equídeo. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida e António Martinho Baptista.



**FIGURA 3**  
Rocha 1 da Canada do Inferno. Representação canônica de auroque. Ver também a fase de gravação 5 na Figura 14. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por João Félix e Teresa Fonseca.



**FIGURA 4**  
Rocha 1 do Fariseu. Representação canônica de cabra. Ver também a fase de gravação 1 na Figura 14 e a Figura 15. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida, João Félix e André Tomás Santos.



**FIGURA 5**  
Rocha 26 da Canada do Inferno. Representação canônica de veado. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida e António Martinho Baptista.



**FIGURA 6**  
Motivo de peixe da Rocha 5 da Penascosa. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida e António Martinho Baptista.

É importante notar que no sítio vizinho também ao ar livre de arte rupestre de Siega Verde (Salamanca, Espanha) as espécies mais retratadas coincidem com as do Côa (Alcolea & Balbín Behrmann, 2007, 519-520), como aliás sucede noutros locais relativamente próximos do Côa do lado português da fronteira, nomeadamente nos rios Sabor ou Ocreza (Batista, 2009, 190-229). O caso singular, sob esta perspetiva, de Foz Tua (Valdez-Tullett, 2016) será abordado mais detalhadamente no desenvolvimento deste ensaio.

Considerando este conjunto muito limitado de temas retratados, não se considerando que uma intenção simbólica tenha impulsionado a representação dos precisos motivos zoomórficos inscritos na rocha, será muito difícil tentar responder por que razão, praticamente nenhum outro tema está presente no Côa, e nos outros locais em território nacional supra notados, relativamente ao período em questão. Esta é uma afirmação que, em grande medida, se pode extrapolar para a arte de França e Espanha.

**Sobreposição de motivos:** Similarmente à restante arte rupestre do Paleolítico Superior da Europa Ocidental (Leroi-Gourhan, 1992: 352-3; Bahn, 2016: 165-168), o Côa apresenta uma percentagem significativa de painéis com motivos sobrepostos (Luís, 2008; Santos, 2019).

O presente autor argumentou anteriormente que é curioso que, de muitos afloramentos ‘graváveis’ disponíveis, apenas alguns tenham sido objeto de atenção artística durante a fase mais antiga<sup>1</sup> (Figura 7). O mesmo pode ser dito considerando a arte rupestre francesa e espanhola de cronologia coeva, pois nas cavernas ou, em números muito mais limitados, nos painéis ao ar livre, de todas as superfícies potencialmente disponíveis apenas algumas foram pintadas ou gravadas. Obviamente, no caso de alguns sítios de arte rupestre ao ar livre, é difícil determinar se a configuração atual dos painéis é semelhante ou mesmo idêntica à existente durante os episódios de gravura ou pintura durante o Paleolítico Superior.

No entanto, o *corpus* de arte rupestre em gruta do arco franco-cantábrico, onde o grau de preservação do entorno original onde motivos foram pintados ou gravados será mais elevado do que no caso da arte ao ar livre, sugere vincadamente muito baixa alteração das paredes ou tetos onde as imagens sobrevivem e foram, deliberadamente, colocadas (Fernandes *et al.*, 2017: 294). Um exemplo evidente serão os bisontes de Altamira, representados em ‘bossas’ naturais do teto da gruta de modo a conferir-lhes volumetria. Como supramencionado, autores estruturalistas franceses sugerem que as comunidades humanas da época poderiam ter conferido relevância simbólica a esses locais específicos.

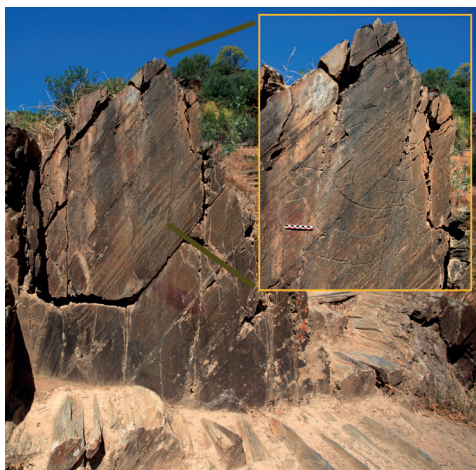


FIGURA 7

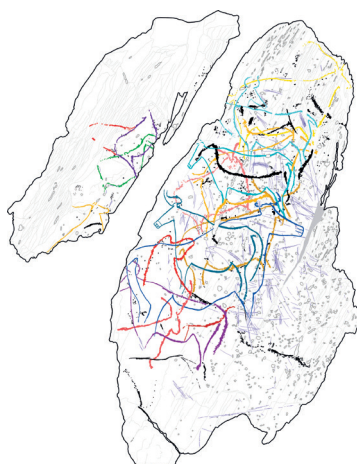
Vista parcial do sítio de arte rupestre da Canada do Inferno. Note-se que alguns dos afloramentos observáveis na foto possuem motivos de arte rupestre do período mais antigo do Côa, como de fases mais recentes, enquanto outros não (ver nota de rodapé 1). Foto: Mário Reis.

No Côa, o autor propôs que características particulares de afloramentos (por exemplo, formas ou fraturas naturais preexistentes, localização ou configuração proeminente) poderiam ter sido fatores importantes para determinar afloramentos específicos onde os motivos seriam inscritos (Fernandes, 2008; 2016; 2017; Fernandes *et al.*, 2017). Mais importante para o intento deste artigo do que a escolha de afloramentos particulares em detrimento de outros, é o fato de existirem afloramentos nos quais a maioria, se não todos, os motivos foram gravados sobrepondo-se uns aos outros em áreas relativamente minúsculas e proeminentes, aparentemente deixando o restante espaço disponível vazio de quaisquer inscrições (ver Figuras 8 e 9).

<sup>1</sup> A presente discussão é obviamente informada pelos motivos de arte que sobreviveram e estão hoje disponíveis para estudo e interpretação. No entanto, acredita-se que a mais antiga arte rupestre do Côa atingiu os tempos atuais apresentando uma percentagem razoavelmente baixa de perda total de motivos. A esse propósito, bem como outras questões conexas de preservação diferencial dos afloramentos de arte rupestre do Côa, nos seus entornos, ver Fernandes (2014; 2017) e Fernandes *et al.* (2017), bem como Aubry, Luís & DiMuccio (2014-2015) para uma perspectiva distinta sobre o tema.



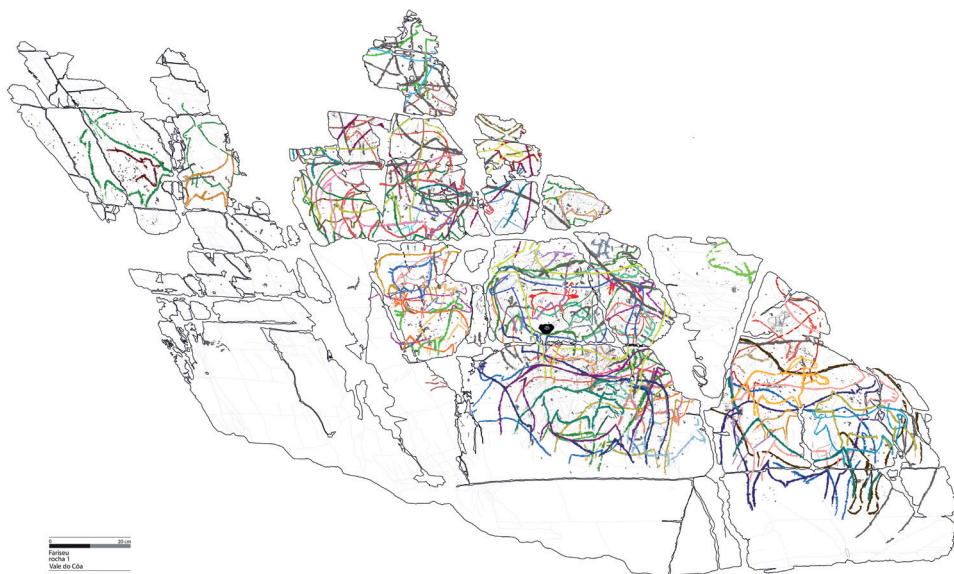
**FIGURA 8**  
Rocha 1 da Canada do Inferno. Note-se a concentração de motivos na área mais proeminente do afloramento. Ver também Figura 13. Fotos: Mário Reis.



**FIGURA 9**  
Motivos da Rocha 3 da Penascosa. Desenho: António Martinho Baptista, Fernando Barbosa e Mário Varela Gomes, assistidos por Manuel Almeida, João Félix e Cristina Gaspar.

Estas concentrações, por vezes altamente intrincadas, de linhas em certos afloramentos (ou superfícies de grutas) e em áreas particulares de painéis devem ser valorizadas como outra característica do(s) uso(s) simbólico(s) da arte rupestre, na medida em que motivos foram inscritos sobre os anteriores, a fim de adquirirem ou manterem, sugere-se, eficácia simbólica (ver Figura 10; ver igualmente Parte I da Discussão para outras interpretações possíveis sobre *Sobreposição de motivos*).

76



**FIGURA 9**  
Rocha 1 do Fariseu. Esta é uma superfície densamente gravada, possuindo quase uma centena de motivos individuais numa área relativamente diminuta (cerca de 11 m<sup>2</sup>). Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida, João Félix e André Tomás Santos.

**Natureza estereotipada dos motivos:** Mais uma vez como noutras zonas com arte rupestre do Paleolítico Superior na Europa Ocidental (Bahn, 2016: 217-274, Leroi-Gourhan, 1992: 369-374), os motivos de fase antiga do Côa possuem um vincado carácter estereotipado na forma recorrente em que os detalhes anatómicos dos motivos zoomórficos são, ou não, representados (Luís, 2008: 69-71; Luís *et al.*, 2015; Santos, 2012: 43; 2019). Considerando as quatro espécies mais retratadas, é possível reconhecer cânones artísticos que são seguidos na representação naturalista de cada, nomeadamente em painéis com acumulação complexa de motivos:

Os cavalos (ver Figura 2) são representados apresentando uma mandíbula marcadamente curva, os detalhes do focinho e da crina, e com cauda longa. Além disso, uma linha do dorso arqueada e ventre redondo também são claramente perceptíveis.

As representações de Auroques (ver Figura 3) exibem uma cabeça mais afilada com mandíbula menos pronunciada do que as representações de cavalos. Os chifres são representados em perspetiva semifrontal, bastos casos em forma de lira. O osso do quadril, bem como o início do pescoço, são claramente representados. As caudas são geralmente menores do que as dos cavalos e, em alguns casos, não são representadas.

Os caprinos (ver Figura 4) possuem uma forma de cabeça triangular, quase todos exibindo chifres, grandes ou pequenos. No entanto, os cornos são retratados de duas maneiras diferentes: completamente de perfil apenas mostrando um 'único' chifre em forma de S ou, alternativamente, apresentando dois chifres completamente abertos. A diferença na forma e tamanho dos chifres poderá ser atribuída a diferentes representações de género e/ou subespécie. As caudas das cabras são muito menores em comprimento do que as dos cavalos ou auroques sendo representadas com duas, às vezes três, pequenas linhas. Camurças, espécie pertencente à subfamília dos *Caprinae*, e dos quais apenas alguns exemplos são conhecidos no Côa, exibem chifres com forma particular, bastante curvos ou compostos por duas linhas retas que se interseitam formando um ângulo de 90° (ver Figura 11).

Os veados (ver Figura 5) são frequentemente retratados em toda a magnificência das suas hastes, indicando claramente o género do indivíduo representado. Estes motivos podem também incluir uma cauda feita apenas por duas linhas.

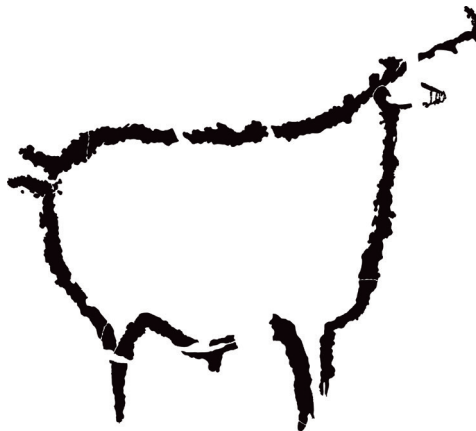


FIGURA 11  
Representação de camurça da Rocha 1 do Fariseu. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida, João Félix e André Tomás Santos.

Deve-se enfatizar que diferentes detalhes perceptíveis na representação da mesma espécie poderão ser atribuídos à diferenciação de género, nomeadamente em veados e caprinos e, em certa medida, em auroques, com a presença ou ausência de hastes, ou chifres de menor tamanho. Uma característica importante deve ser destacada, pois muito raramente os cascos são representados independentemente da espécie. Além do que é proposto seguidamente, essa peculiaridade sugere que ao mesmo tempo que as representações zoomórficas do período tendem a ser naturalistas, tentando

representar com precisão os atributos anatômicos mais reconhecíveis, como crina, mandíbulas, ancas, caudas ou focinheiras, também possuem características menos naturalistas como seja a ausência de cascos ou, em alguns casos, a desproporcional ‘curta’ extensão das pernas, ou o comprimento excessivo da cauda em figuras equinas.

Os dados acima detalhados sugerem pistas significantes sobre a dimensão simbólica da arte rupestre de fase antiga do Vale do Côa. Além disso, a maior parte da arte rupestre europeia do mesmo período partilha estas três características com o Côa, embora existam diferenças regionais nas espécies retratadas, na frequência de sobreposição nas mesmas superfícies (ao ar livre ou em gruta) e nos padrões canônicos de representação. No entanto, os grandes herbívoros, nomeadamente a ‘tetralogia sagrada’ (bovinos, equinos, caprinos e cervídeos), constituem a grande maioria das criaturas representadas, as acumulações complexas de motivos ocorrem e formas estereotipadas precisas podem ser facilmente reconhecidas, como sejam os cornos de auroque em forma de lira (Bahn, 2016). Os exemplos discutidos sugerem ainda que “nas sociedades tradicionais, (...) a arte parece encarnar formas consagradas pelo tempo, dadas pelos deuses ou aprovadas pelos antepassados” (Boyd, 2009: 119 tradução do autor).

## Discussão

### Parte I: Subvertendo o simbolismo da arte rupestre de fase antiga do Vale do Côa

Crê-se que a variação dos temas representados oferece suporte quanto à intenção subversiva presente na produção de arte rupestre no Côa. As quatro espécies mais retratadas constituíram os símbolos mais importantes, mesmo que alguns fossem mais relevantes do que outros, como sugere o número consideravelmente menor de representações de veado. A representação de peixe da Rocha da Penascosa 5 (Figura 6) pode, assim, ser considerada como um desafio aos símbolos mais representados, como uma tentativa (infrutífera?) de estabelecer outras formas portadoras de narrativas e significados. Da mesma forma, o mesmo poderá ser sugerido em relação às representações de camurça. No entanto, é bastante problemático afirmar que motivos figurando temas diferentes poderiam ter tido apenas intenções subversivas, pois poderiam igualmente ter sido usadas, concomitantemente, para solidificar a coesão social, superando simbolicamente as divergências ao associá-las a outros símbolos mais ‘poderosos’.

Um exemplo particularmente marcante provém de um achado isolado não muito apartado do Vale do Côa, o painel de Foz Tua, estrategicamente localizado na foz de outro afluente do rio Douro. Nesse local, um quadrúpede de estilo canônico claramente de fase antiga, que se pode comparar, no que diz respeito ao corpo sem prótomos, com motivos semelhantes do Côa, foi retratado com cabeças (em movimento) de três espécies diferentes: auroque, cavalo e veado (Valdez-Tullett, 2016: 66-69). Neste caso, a intenção subversiva pode ser percebida como tendo promovido uma modificação da quintessência do símbolo representado, atualizando o seu tema e, assim, subvertendo o significado anterior, não uma, mas duas vezes. Se os sinais (e um símbolo é principalmente um sinal) têm uma significação precisa que autoexclui todos os outros, os símbolos podem ter várias camadas de significado (Womack, 2005). Os interstícios entre estas camadas são onde encontram conteúdos ambíguos, de acordo, mas também questionando, certas relações dinâmicas de cariz político. Assim se poderá interpretar o multi-significativo painel de Foz Tua, embora outras propostas considerem este animal compósito como manifestação concreta da relação estreita, igualmente política, sugere o presente autor, entre veado e cavalo e da aversão entre auroque e os dois restantes em sítios fora do Côa (Santos, 2024: 83).

Sugere-se que a sobreposição de motivos é também um traço interessante quando se consideram possíveis intenções subversivas. Um dos investigadores que estudou a arte rupestre do Vale do Côa criou o conceito de “acumulação estruturada em dispositivo ilusório” relativamente à sobreposição intencional de motivos (Batista, 2009: 142). Relativamente aos painéis onde foram gravados um número considerável de motivos, Batista sugere que:

“(…) não basta acumular as figuras que se vão sobrepondo e tornando cada vez mais difícil a leitura do painel. Parece haver uma reapropriação das figuras mais antigas, aproveitando-se mesmo traços anteriores que são regravados e reaproveitados na elaboração das figuras mais recentes (...)” (Batista, 2009: 142)

Tal reapropriação pode ser considerada como um ato de subversão de sentido que, à medida que linhas preexistentes são reutilizadas, criam significações novas. Ainda que, inversamente, a reutilização de motivos possa ser entendida como uma tentativa de reforçar sentido original, nota-se que um motivo existente carregava uma certa conotação simbólica que necessariamente se altera quando a reapropriação ocorre. Se isto é verdade para motivos analisados individualmente, será também válido quando se consideram painéis inteiros que compreendem um certo número de figuras que estabelecem conexões entre si. A adição de mais motivos, reapropriando-se ou não figuras mais antigas, aumenta ainda mais a complexidade do painel como um todo. Além disso, a sobreposição mui intrincada de motivos pode promover a pareidolia, potenciadora de experiências de êxtase religioso e/ou místico (Wightman, 2015). Pode-se até considerar que se procurou propositadamente ambiguidade no sentido e na inteligibilidade de todo o painel, mas também das figuras individuais. A sobreposição e a reapropriação de motivos reforçam pois a sugestão de clara intencionalidade na produção de arte rupestre no Côa durante o período considerado. Para a sociedade produtora de arte rupestre em questão, parece ter sido importante continuar a adicionar camadas de significado entrelaçado (mesmo que propositadamente ambíguo), uma vez que a necessidade de incorporar um significado simbólico dinâmico e evolutivo anularia parcialmente as preocupações estéticas patentes na natureza bem conseguida e esteticamente agradável da maioria dos motivos rupestres.

Outro argumento relativo a intenção subversiva é sugerido pela natureza estereotipada dos motivos. Como já mencionado, há um cânone artístico que a maioria das figuras observa na representação dos atributos anatómicos dos animais mais retratados (ver Figuras 2 a 5). Motivos individuais que não seguem um ou mais caracteres representacionais de cada cânone podem ser pois considerados como dando indicação de conteúdo subversivo. A análise destes casos não requer uma abordagem estatística que enumere todas as ocorrências individuais. Sugere-se que a existência de uma ou mais instâncias de cada um dos seguintes itens ajuda a ilustrar a proposta avançada de subversão consciente das normas:

a) **A representação do movimento** no período mais antigo do Côa foi previamente examinada num escrito realizado em coautoria (Luís & Fernandes, 2010). Resumidamente, propôs-se nessa ocasião que as técnicas de representação do movimento foram usadas para tornar mais eficazes as dimensões míticas e éticas das narrativas transmitidas através do imaginário da arte rupestre (Fernandes, 2016). No entanto, também se pode argumentar que a produção da primeira composição que recorreu à talvez mais notória e engenhosa técnica de representação do movimento no Côa (animais desenhados com duas ou mesmo três cabeças, ver Figura 12) implicou um desafio importante àquilo que poderia ter sido um traço importante do cânone convencional: um animal, uma cabeça. Nos casos em que é possível estabelecer uma cronologia relativa para motivos sobrepostos localizados em painéis mais ou menos densamente gravados, a evidência disponível sugere que os animais com cabeças em movimento estão entre os motivos mais recentes gravados nesses mesmos painéis. É o caso da Rocha 3 da Penascosa ou da Rocha 1 da Canada do Inferno (ver Figuras 13 e 14). Assim, no caso destas duas Rochas, quando estes motivos foram realizados, motivos anteriores, canónicos, já existiam naqueles painéis, possuindo apenas uma cabeça.

Além disso, observando o caso já discutido do painel de Foz Tua, em que os prótomos das três espécies distintas representadas também parecem retratar movimento e ter sido feitas em momentos diferentes (Valdez-Tullett, 2016: 66-69), a cabra de duas cabeças presente na Rocha 5 da Penascosa fornece outro exemplo de alteração posterior de uma representação zoomórfica original que seguia a convenção vigente (ver Figura 15)<sup>2</sup>;

b) **Representação de cascos.** Como já referido, no Côa, as grandes espécies herbívoras representadas estão maioritariamente representadas sem cascos. Na verdade, conhecer-se-á apenas um motivo quadrúpede incompleto (provavelmente um cavalo) na Rocha 1 do Fariseu (ver Figura 16). Se o cânone compreende a não representação de cascos, este caso pode ser valorizado dentro de um quadro dissidente de intenção artística;

<sup>2</sup> No entanto, deve ser notado o caso da Rocha 1 do Fariseu onde os motivos 'animados' surgem no início da sequência gráfica (Aubry, Santos & Luís, 2014).

c) **Motivos incompletos.** A minoria de motivos que foram *propositadamente* deixados incompletos sugere intenção subversiva, uma vez que o que pode ser entendido como o cânone (retrato completo do corpo dos animais retratados, mesmo que sem cascos) não foi totalmente seguido. Em consideração estão apenas os motivos que não perderam parcialmente, devido a causas naturais ou intervenção humana, segmentos corporais. Além desses casos relativamente frequentes, há instâncias em que apenas porções de animais foram gravadas (ver Figura 17 ou mesmo a Figura 16). Mesmo que se possa propor que estes motivos não estão, de facto, inacabados, retratando apenas o que foi considerado na altura suficiente para que o motivo fosse visto como completo e transmitindo um poder simbólico 'adequado', estes constituem um desvio do cânone padrão seguido pela maioria das imagens no Cda neste período, ou seja, animais tendendo a ser representados na sua totalidade, cascos excluídos.



FIGURA 12  
Motivos da Rocha 4 da Penascosa. Desenho: Mário Varela Gomes, assistido por João Félix e Cristina Gaspar.

80

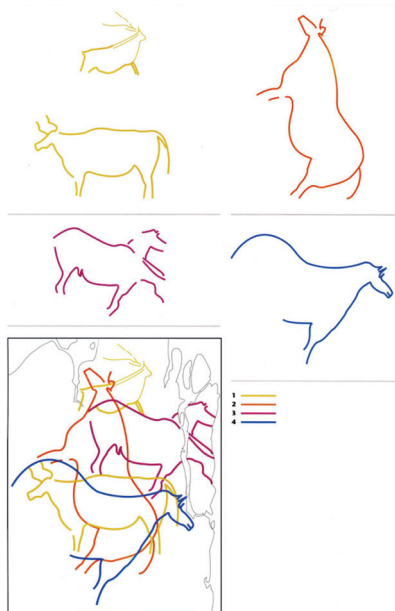


FIGURA 13  
Cronologia relativa dos motivos sobrepostos na Rocha 1 da Canada do Inferno, de 1 (mais antigo) a 4 (mais recente). O motivo representando um cavalo com duas cabeças assim figurando movimento pertence à terceira fase de gravação do painel. Desenho em Zilhão (1997, 265).

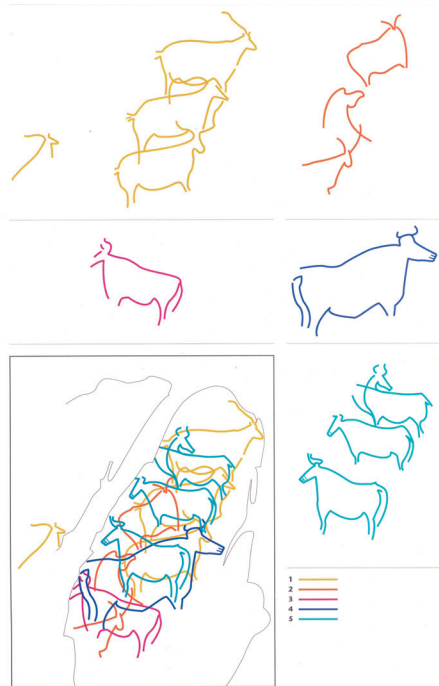


FIGURA 14  
Cronologia relativa dos motivos sobrepostos na Rocha 3 da Penascosa, de 1 (mais antigo) a 5 (mais recente). O motivo de auroque com duas cabeças representando movimento pertence à última fase de gravação do painel. Desenho em Zilhão (1997, 381).



FIGURA 15

Motivo de cabra com duas cabeças na Rocha 5 da Penascosa. Aquela voltada para a parte anterior do animal será uma adição posterior ao motivo completo sem figuração do movimento, a julgar pelo seu estilo menos 'bem conseguido'. Observe-se igualmente a cauda representada por três linhas. Foto: Mário Reis.

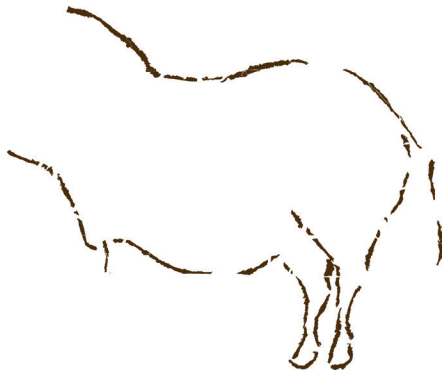


FIGURA 16

Motivo incompleto mas com cascos (muito provavelmente um equídeo a julgar pela forma do quarto traseiro e a representação da cauda) da Rocha 1 do Fariseu. Desenho: Fernando Barbosa, assistido por Manuel Almeida, João Félix e André Tomás Santos.



FIGURA 17

Representação de prótomo de cavalo da Rocha 3 da Penascosa. Como na Figura 2, observe-se a forma da cabeça do animal, bem como a representação da crina. Desenho: António Martinho Baptista, Fernando Barbosa e Mário Varela Gomes, assistidos por Manuel Almeida, João Félix e Cristina Gaspar.

Embora estas características estejam abertas a diferentes caminhos interpretativos que levarão, necessariamente, à sua valorização como fenómenos mais adequadamente explicados considerando paradigmas teóricos e historiográficos diversos, o que, onde e como foi representado acredita-se ter resultado de escolha deliberada (ver Fernandes 2008, 2017, Fernandes et al., 2017). Por exemplo, a sobreposição de motivos pode ser valorizada dentro de quadros interpretativos que sugerem que as superposições poderiam ter constituído tentativa de aprimoramento das figuras, expressão de perspetiva entre figuras, almejado fornecer profundidade ou qualidades tri-

dimensionais às imagens, ou ainda como representação de narrativas ou uma série de eventos.

No entanto, outras abordagens sublinharão que figuras sobrepostas podem ser entendidas como um esforço para conectar, esquivar-se de ou mesmo desfigurar imagens anteriores, ou até como possuindo intenções cômicas. Em termos gerais, importa referir que todas estas diferentes vias de interpretação não têm de ser necessariamente exclusivas. As múltiplas camadas de significado que se acredita estarem contidas nas figuras rupestres talvez possam ser mais efetivamente abordadas se uma acumulação não singular de significado for considerada.

A intenção subversiva na *Sobreposição de motivos*, como argumentado no presente artigo, pode, assim, ser vista como mais uma etapa dos processos sociais dinâmicos através dos quais os significados são renovados. Esses processos resultam numa acumulação que pode ter incluído outras, e *entrelaçadas*, conotações. Por exemplo, conectar, desfigurar ou escarnecer pode ser visto como subverter o significado de motivos previamente gravados. Adicionar novas narrativas, ou mesmo novos *personagens* a histórias mais antigas, pode também ser visto como um ato que subverte o significado anterior (ver Figuras 8, 9, 10, 13 e 14).

Por outro lado, como notado no caso das Rochas 1 da Canada do Inferno ou 3 da Penascosa (ver Figuras 13 e 14) para o ponto que se pretende seguidamente apresentar, é de realçar que as adições foram realizadas durante momentos de gravação específicos *posteriores*, mesmo que imediatamente posteriores e de execução pelo mesmo gravador no que se poderá classificar como um episódio de gravação solidário ou *único*. Se bem que se será razoável interpretar o desígnio original como uma forma de distinguir diferentes espécies, ao agrupar indivíduos da mesma espécie numa mesma série com orientação idêntica, como sugerido por Testart (2016), julga-se igualmente que se a intenção tivesse sido fornecer perspectiva, profundidade tridimensional ou retratar uma série de eventos, tal objetivo foi decidido depois da gravação do(s) motivo(s) preexistente(s). Portanto, mesmo que essas adições posteriores tenham sido feitas de forma totalmente inconsciente em relação aos motivos anteriores existentes (o que, no entanto, se acredita não ter sido o caso), o novo conjunto gravado resultante promoveu a subversão do significado original e/ou conjunto de significados. Tendo em conta o que foi discutido nos dois parágrafos anteriores, propõe-se que estas ações se tenham desenrolado no âmbito de processos abrangentes de conciliação política.

Tal visão permite considerar as nuances presentes na arte rupestre de fase antiga do Côa não numa abordagem caso a caso, onde interpretação atual e significado original são irreconciliáveis, mas como fazendo parte de amplos esforços individuais e coletivos que recorreram ao apelo dos símbolos visuais para comunicar significações relevantes. Assim, neste sentido, como será discutido na próxima seção, o que é visto como a função mais importante dos símbolos não é a transmissão de um significado preciso, mas a promessa de entrega bem-sucedida e potencial aceitação/acatamento de doutrinas/orientações emanadas pela organização social vigente.

## Parte II: ordem, subversão, criatividade, significado e o apelo de imagens ilusórias

Para o presente ensaio o mais importante não é avançar hipóteses interpretativas acerca do significado exato (ou mesmo aproximado) dos símbolos representados, embora, seguindo o que foi discutido acima, deva ficar claro que os motivos rupestres foram feitos para significar o que foi retratado (Temas), *onde foram colocados* (Sobreposição) e *como foram realizados* (Estilo). Além disso, ao considerar constância temática, pode-se considerar uma espécie de identificação de grupo presente no conjunto simbólico utilizado. Na senda do sugerido por autores supracitados, o uso de um corpo tão restrito de ‘ícones’ sugere a existência de diferentes agrupamentos identitários durante o Paleolítico Superior regional, mesmo que a complexidade social fosse menos intrincada, também devido ao baixo número de populações humanas, como Bocquet-Appel *et al.* (2005) notam relativamente à Europa no seu todo.

Assim, pode argumentar-se que traços distintivos entre grupos diferentes, constituindo comunidades diversas ou grupos dentro da mesma comunidade, por exemplo, ‘bando’, ‘clã’, ‘irmandade’ (de feição totémica ou não) ou ‘guilda’, se refletem no conjunto limitado de símbolos usados que, no entanto, constituíam moeda ‘universal’ em toda a área de dispersão deste complexo crono-cultural na Europa Ocidental (Fernandes, 2018). É difícil identificar a existência de classes dominantes durante o Paleolítico Superior da Europa Ocidental (Gilman, 1984) que poderiam ter recorrido aos mecanismos de comunicação simbólica contidos na arte rupestre

para tentar manter domínio e assegurar coesão social. No entanto, as evidências disponíveis, como também apresentadas e discutidas neste ensaio, sugerem que há uma ideologia, mesmo que em evolução, subjacente a tais mecanismos. De facto, os sistemas de crenças são, por natureza, ideológicos; os seus pressupostos implícitos são coletivamente abraçados como verdades estabelecidas e autoevidentes, mesmo que não entusiasticamente por todos. É assim que se criam condições para ocorrer a cooperação intra e intergrupar, importantes do ponto de vista da evolução das espécies (Boyd, 2009: 113-125).

As mensagens codificadas presentes na arte rupestre poderiam eventualmente integrar narrativas míticas, como também mundanas que forneceriam significado aos símbolos usados. Leroi-Gourhan afirmou que “certamente existia um contexto oral conectado e coordenado com a significação simbólica das imagens (de arte rupestre)” (1990: 197 tradução do autor). Outras argumentam que não há muitos arquétipos diferentes de histórias contadas pela humanidade (Reagan et al., 2016); estudos filogenéticos identificaram fragmentos de narrativas de mitos que foram datados como sobrevivendo desde o Paleolítico Superior (d’Huy, 2016). É importante reconhecer que as narrativas, considerando também as suas qualidades alegóricas cuja longa e generalizada distribuição foi identificada por este novo ramo da linguística, contêm sempre o que pode ser visto como mandamentos sociais ou morais, *bem como* uma certa quantidade de conteúdo subversivo (Jackson, 2013).

O presente autor valorizou anteriormente o imaginário da arte rupestre como tendo também constituído um dispositivo de entretenimento utilizado para atingir audiências de forma apelativa, de modo que o significado transmitido fosse eficazmente entregue e aceite (Luís & Fernandes, 2010: 1314). Tais processos ‘aproveitam-se’ da necessidade humana de escapismo (Goleman, 1996: 73), desde logo considerando a dimensão da apreciação estética. Assim, pode-se dizer que o imaginário artístico faz parte de um sistema de crenças ‘aprisionantes’ que iterativamente seduz os indivíduos ao fornecer um sentido (mesmo que ilusório) de sentido, ordem e permanência. Do ponto de vista evolutivo, e considerando a natureza dinâmica das sociedades humanas, esta ‘armadilha’ pode ser considerada como uma vantagem competitiva conferida pelo desenvolvimento da Cultura, uma vez que esta espoletou uma adaptação do *Sapiens sapiens* que indiscutivelmente os colocou numa posição favorável, mesmo que efémera tendo em conta a longa História da Terra, quando comparado com todas as espécies suas contemporâneas: a capacidade de cooperar de forma flexível em grande número (Harari, 2014), uma vez que a espécie se autoapercebe como tendo e servindo um propósito teleonómico mais ‘elevado’ do que simplesmente a sua mera continuidade (Fernandes, 2016). Ou seja, a sua própria evolução, *Deus ex machina...* Ao longo deste artigo, uma intenção simbólica completamente deliberada por trás da produção de arte rupestre tem sido defendida, mesmo que tal não acrescente mais do que outra(s) camada(s) de significado ao próprio tecido da urdidura humana.

Os traços subversivos propostos estarem presentes na arte rupestre de fase antiga do Vale do Côa sugerem que houve tanto um conjunto de motivos conformes às normas consuetudinárias, nomeadamente nos *Temas representados*, e talvez menos na *Natureza estereotipada dos motivos*, assim como exceções que questionavam, e, de certa forma, também validavam a convencionalidade. Quanto à *Sobreposição de motivos*, propõe-se que é a prática de gravar sobre motivos anteriores, resultando assim numa quantidade relevante de figuras que apresentam tal condição, que se considera subversiva. Assim, os desvios à norma, mas também os resultados complexos e ilusórios de sucessivos atos de sobreposição, fornecem um espelho reverso literal onde se pode detetar divergências relativamente às convenções habituais, permitindo assim um retorno tranquilizador ao aconchego do reconhecível. Além disso, esses desvios geradores de ilusão, fazendo uso pleno do poder criativo que o intento subversivo conferirá, aproveitam complementarmente o potencial de entretenimento da arte rupestre para transmitir normas de conformidade social, em última análise, assentes na ideologia predominante, ao parecer, ilusoriamente, questionar a autoridade dogmática e/ou elementos de sistemas de crenças.

Mas para que o dispositivo-armadilha continue a funcionar eficazmente, é necessária inovação para manter o apelo. A centelha criativa que surge do questionamento subversivo de qualquer norma permite continuar a criar formas e conteúdos originais (ou seja, mais *atraentes*), balizadas no entanto pelo sistema de crenças que se procura atualizar e do qual obviamente fazem parte. Nesse sentido, evocando uma conhecida crítica à atual cultura (‘industrial’) de massas,

considerada como uma estrutura que funciona de forma ditatorial, mesmo que nenhum regime totalitário esteja em vigor (Horkheimer et al., 2002: 94-136), pode-se sugerir que a subversão e/ou a criatividade na arte (rupestre) são, desde muito cedo, ‘apenas’ ferramentas utilizadas na estruturação e implementação do recipiente de autoencarceramento amplamente e tacitamente aceite designado por Cultura. Felizmente, a permuta evolutiva que envolve o ganho de vantagens competitivas permitido pela existência da Cultura e a (autoapercebida?) perda de liberdade que implica a aceitação de um conjunto mais ou menos autocrático de regras impostas, além de proporcionar um sentimento de pertença, permitiu igualmente ‘escapadelas’ curtas, mas gratificantes, em busca da verdade, beleza, ‘realidade’ e significado, como fornecido por experiências estéticas/extáticas potencialmente transcendentais. Por sua vez, essas experiências promovem cumulativamente o ganho de vantagens competitivas, ajudando a manter a estabilidade emocional e os laços de solidariedade dentro dos grupos humanos (Bar-Tal, 2007; Cuypers, 2012; Dunbar, 1993), aumentando assim o foco e eficiência comunitária, fornecendo ‘armadilhas’ artísticas aparentemente libertadoras, verdadeiras, e envolventes. De facto, dissensão e subsequente criatividade podem ter permitido que os dois mecanismos evolutivos aparentemente confrontantes de cooperação e de competição pudessem ter operado em conjunto, promovendo o surgimento da religião, da arte e da capacidade/necessidade de criar narrativas (Boyd, 2009: 113-125). Propõe-se que os símbolos de arte rupestre poderão ser mais adequadamente compreendidos se forem considerados como tendo desempenhado papel relevante em processos contínuos e em rede de conciliação política, cimentando ou legitimando a partilha e/ou transferência de autoridade.

A intenção subversiva discutida neste artigo também pode ser considerada como uma tentativa de obliterar, reciclar e recriar significados. Assim, pode sugerir-se que os processos de evolução social (de ritmo lento) durante o Paleolítico Superior do Vale do Côa, nomeadamente durante fases de transição, englobaram também a fragmentação cíclica dos símbolos e linhas embutidas na materialidade das superfícies rochosas naturais. Estes processos não implicam uma perda de sentido primitivo; pelo contrário, a acumulação e recombinação de linhas ajuda a construir o contexto e o *corpus* de conhecimento disponível em qualquer momento da História. Os complexos palimpsestos presentes nos painéis com sobreposições do Côa (ver Figura 10) evocam apropriadamente a visão de Tim Ingold sobre o modo como diversas atividades - “andar, tecer, observar, contar histórias, cantar, desenhar e escrever” (2007: 1 tradução do autor) - se entrelaçam e conectam através de linhas. Também por meio da superposição, essas linhas aparentemente desconectadas/conectadas dão corpo e alcance a processos dinâmicos de transformação cultural, social e política.

## Conclusão

A possibilidade de reconhecer atributos subversivos no *corpus* de arte rupestre analisado deve ser considerada no contexto das tensões e inconsistências presentes ao longo de toda a História humana que conjuntamente (e aleatoriamente) a moldam. Acredita-se que os traços simbólicos examinados permitem sugerir que conteúdos subversivos tenham estado presentes na arte rupestre de fase antiga do Vale do Côa. A conclusão mais relevante aportada por essa percepção é a de que dinâmicas de mudança social, evolução ou progresso (selecionar o termo preferido!), recorreram à arte para obter vantagens competitivas permitindo, ao mesmo tempo, que a espécie se tornasse totalmente ‘humana’. Ou seja, munida de ferramentas para gerir essa vantagem competitiva, a Cultura, de tal forma que conceitos como *evolução* ou *progresso* pudessem ser aplicados retrospectivamente ao que o autor descreveu anteriormente como a gesta autoapercebida, mesmo que ilusória, da espécie (Fernandes, 2016).

A arte (rupestre) é, assim, considerada como um componente essencial dos processos de resolução de conflitos e negociação de distribuição de poder, fazendo uso da forma como as linhas gravadas transmitem narrativas. Embora a intenção subversiva nas características temáticas, de localização e canônicas analisadas no presente ensaio não exclua qualquer outra via interpretativa, tal abordagem possibilita reforçar o reconhecimento da natureza complexa da arte rupestre, o espírito criativo que levou à sua criação e como tais componentes formais podem ter contribuído, aproveitando igualmente uma certa sua ambiguidade, para acalmar tensões sociais, oferecendo a oportunidade de escolher e apreciar interpretações diversas.

**Agradecimentos:** O autor agradece a Mário Reis por permitir o uso de fotos suas e por comentários úteis sobre os primeiros rascunhos do presente ensaio. O autor reconhece ainda os desenhadores, nomeadamente do extinto Centro Nacional de Arte Rupestre, que têm vindo a realizar o trabalho de documentação da arte rupestre do Vale do Côa, produzindo registos de superior qualidade, como patente em figuras aqui incluídas. A autoria dos desenhos de documentação foi atribuída de acordo com Santos (2019). Agradecimentos são também devidos aos dois revisores anónimos do texto originalmente publicado em língua inglesa, bem como ao revisor igualmente anónimo da presente versão em língua portuguesa. No entanto, as opiniões expressas neste artigo são exclusivamente do autor.

**Declaração do autor:** A versão original em inglês deste escrito foi publicada nas Atas da Conferência “Art and the Brain”, realizada em Cambridge durante dezembro de 2015, cujo convite para participar o autor agradece a Liliana Janik e Simon Kaner, e publicadas em 2018 no nº 1 do volume 4 da revista *Open Archaeology* <https://www.degruyter.com/journal/key/opar/4/1/html> A pedido dos editores do presente volume, tal versão original foi traduzida e revista para inclusão nesta publicação, tendo o título original sido modificado de modo a melhor se adaptar ao intuito do Workshop “A Paisagem da Arte Rupestre na Pré e Proto-História no Alto Douro” onde as comunicações presentemente compiladas em livro foram apresentadas em dezembro de 2023. O autor igualmente agradece o convite para participar no referido encontro científico e no presente livro.

## Bibliografia

- Alcolea González, J., e Balbín Behrmann, R. de (2007). Le gisement rupestre de Siega Verde, Salamanque. Une vision de synthèse. *L'Anthropologie*, 111, 501-548.
- Alcolea González, J., e Balbín Behrmann, R. de (2006). Arte paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca. *Memorias 16, Arqueología de Castilla y León*. Junta de Castilla y León.
- Aubry, T., Luís, L., Mangado Llach, J., e Matias, H. (2012). We will be known by the tracks we leave behind: Exotic lithic raw materials, mobility and social networking among the Côa Valley foragers (Portugal). *Journal of Anthropological Archaeology*, 31(4), 528-550.
- Aubry, T., Luís, L., e DiMuccio, L. A. (2014-2015). Porque é que a arte do Côa se concentra na margem esquerda? Condicionantes geológicas e ambientais para a formação e conservação dos suportes artísticos do Vale do Côa, *O Arqueólogo Português, Série V*, 4-5, 133-174.
- Aubry, T., Santos, A. T., e Luís, L. (2014). Stratigraphies du panneau 1 de Fariseu: analyse structurelle d'un système graphique paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa (Portugal). In Paillet, P. (Ed.), *Les arts de la Préhistoire: micro-analyses, mises en contextes et conservation*. In *Actes du colloque “Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique”* (pp. 259-270), MADAPCA - Paris, 16-18 novembre 2011, SAMRA [Paleo, numéro spécial].
- Bahn, P. (2016). *Images of the Ice Age*. Oxford University Press.
- Baptista, A. M. (2009). *Paradigm lost. The Côa Valley and the open-air Palaeolithic art in Portugal*. Edições Afrontamento/Parque Arqueológico do Vale do Côa.
- Baptista, A. M., e Fernandes, A. P. B. (2007). Rock-art and the Côa Valley Archaeological Park: A case study in the preservation of Portugal's prehistoric parietal heritage. In P. Pettit, P. Bahn, e S. Ripoll (Eds.), *Palaeolithic cave art at Creswell Crags in European context* (pp.263-279). Oxford University Press.
- Baptista, A. M., Santos, A. T., e Correia, D. (2006). Da ambiguidade das margens na grande arte de ar livre no Vale do Côa: Reflexões em torno da organização espacial do santuário Gravetto-Solutrense na estação da Penascosa/Quinta da Barca. *Côavisão*, 8, 156-184.
- Baptista, A. M., Santos, A. T., e Correia, D. (2008a). Estruturação simbólica da arte Gravetto-Solutrense em torno do monte do Fariseu (Vale do Côa). In *Actas do III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior*, vol. 1, (pp. 38-61). ACDR de Freixo de Numão.
- Baptista, A. M., Santos, A. T., e Correia, D. (2008b). O santuário arcaico do Vale do Côa: Novas pistas para a compreensão da estruturação do bestiário Gravettense e/ou Gravettosolutrense. In R. de Balbín Behrmann, (Ed.), *Arte prehistórica al aire libre en el sur de Europa* (pp. 89-144). Junta de Castilla y León.
- Bar-Tal, D., Halperin, E. e De Rivera, J. (2007). Collective emotions in conflict situations: Societal implications. *Journal of Social Issues*, 63, 441-460.
- Becker, C. (1994). *The subversive imagination: Artists, society, and social responsibility*. Routledge.
- Bednarik, R. (2014). The archaeological interpretation of rock art. *Purakala*, 24, 63-75.
- Bernstein, J. M. (1992). *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press.
- Bocquet-Appel, J-P., Demars, P-Y., Noiret, L., e Dobrowsky, D. (2005). Estimates of Upper Palaeolithic

- meta-population size in Europe from archaeological data. *Journal of Archaeological Science*, 32, 1656-1668.
- Boyd, B. (2009). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Camille, M. (1992). *Image on the edge: The margins of medieval art*. Harvard University Press.
- Cuyppers K., Krokstad S, Lingaas, H. T., Margunn, S. K., Bygren, L. O., e Holmen, J. (2012). Patterns of receptive and creative cultural activities and their association with perceived health, anxiety, depression and satisfaction with life among adults: the HUNT study, Norway. *Journal of Epidemiology & Community Health*, 66, 698-703.
- D'Ambra, E. (1993). *Private lives, imperial virtues: The frieze of the Forum Transitorium in Rome*. Princeton University Press.
- d'Huy, J. (2016). Scientists Trace Society's Myths to Primordial Origins. *Scientific American*, 315 (6). <https://www.scientificamerican.com/article/scientists-trace-society-s-myths-to-primordial-origins/>
- Diamond, S. (1982). Subversive art. *Social Research*, 49, 854-877.
- Dunbar, R. I. M. (1993). Coevolution of neocortical size, group size and language in humans. *Behavioral and Brain Sciences*, 16(4), 681-694.
- Fernandes, A. P. B. (2008). Aesthetics, ethics, and rock-art conservation: How far can we go? The case of recent conservation tests carried out in un-engraved outcrops in the Côa Valley, Portugal. In T. Heyd, e J. Clegg (Eds.), *Aesthetics and rock-art III symposium* (pp. 85-92). Archaeopress.
- Fernandes A. P. B. (2014). Natural processes in the degradation of open-air rock-art sites: An urgency intervention scale to inform conservation: the case of the Côa Valley world heritage site, Portugal. Archaeopress.
- Fernandes, A. P. B. (2016). The fate of a thinking animal: The role of Upper Palaeolithic rock-art in mediating the relationship between humans and their surroundings. In H. Chittock, e J. Valdez-Tullett (Eds.), *Archaeology with Art* (pp.13-32). Archaeopress.
- Fernandes, A. P. B. (2017). Isto não é um afloramento! É uma rocha de arte rupestre... Factores potenciais de escolha de superfícies de arte rupestre na fase antiga paleolítica da Arte do Côa. In Arnaud, J. e Martins, A. *Arqueologia em Portugal 2017 - Estado da Questão*. Actas do II Congresso da Associação de Arqueólogos Portugueses (pp. 901-1001). Associação de Arqueólogos Portugueses.
- Fernandes, A. B. (2018). Emmanuel Guy. Ce que l'art préhistorique dit de nos origines, 2017. *European Journal of Archaeology*, 21(4), 632-635.
- Fernandes, A. P. B., Reis, M., Escudero Ramirez, C., e Vázquez Marcos, C. (2017). Integration of stone features and conservation of the Côa Valley and Siega Verde open-air rock-art. *Time&Mind*, 10(3), 293-319.
- Gilman, A. (1984). Explaining the Upper Palaeolithic revolution. In M. Spriggs (Ed.), *Marxist perspectives in archaeology* (pp. 115-126). Cambridge University Press.
- Goleman, D. (1996). *Emotional intelligence: why it can matter more than IQ*. Bloomsbury.
- Harari, Y. N. (2015). *Sapiens: A brief history of humankind*. Harper.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., e Schmid, N. G. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments*. Stanford University Press.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. Routledge.
- Jackson, R. (2013). *Fantasy, the literature of subversion*. Routledge.
- Johnson, M. (1999). *Archaeological theory: An introduction*. Blackwell.
- Laming-Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Les religions de la Préhistoire*. PUF.
- Leroi-Gourhan, A. (1990). *O gesto e a palavra: 1 - Técnica e linguagem*. Edições 70.
- Leroi-Gourhan, A. (1992). *L'art pariétal: Langage da Préhistoire*. Jérôme Millon.
- Luís, L. (2008). *The art and artists of the Côa Valley*. Parque Arqueológico do Vale do Côa/Associação de Municípios do Vale do Côa.
- Luís, L., e Fernandes, A. P. B. (2010). On endless motion: Depiction of movement in the Upper Palaeolithic Côa Valley rock-art (Portugal). *FUMDHAMentos*, 9, 1303-1318.
- Luís, L., Aubry, T., e Santos, A. T. (2015). Directing the eye. The Côa Valley Pleistocene rock art in its social context. In H. Collado Giraldo, e J. J. García Arranz (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock Art and Its Context [DVD-Rom]*. (pp.1341-1348). Instituto Terra e Memória.
- Maguire, E. D., e Maguire, H. (2007). *Other icons: Art and power in Byzantine secular culture*. Princeton University Press.
- Mark, J. T., Marion, B. B., e Hoffman, D. D. (2010). Natural selection e veridical perceptions. *Journal of Theoretical Biology*, 266, 504-515.
- McNiven, I., e Brady, L. (2012). Rock art and seascapes. In J. McDonald e, P. Veth, (Eds.), *A companion to rock art* (pp. 71-89). Wiley-Blackwell.
- Moro Abadía, O., e González Morales, M. R. (2007). L'art paléolithique est-il un "art"? Réflexions autour

- d'une question d'actualité. *L'Anthropologie*, 11, 687-704.
- Olivier, L. (2013). Nuestro pasado no está en venta, *Complutum*, 24 (1), 29-39. <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/42323/40283>
- Picasso, P. (1923). Picasso speaks. *The Arts*, 5, 315-326.
- Reagan, A. J., Mitchell, L., Kiley, D., Danforth, C. M., e Dodds, P. S. (2016). The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes. *EPJ Data Science*, 5 (31). <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1>
- Reis, M., (2014). Mil rochas e tal...: Inventário dos sítios da arte rupestre do Vale do Côa (3a parte). *Portvgalia, Nova Série*, 35, 17-59.
- Renfrew, C., e Bahn, P. G. (2000). *Archaeology: Theories, methods, and practice*. Thames and Hudson.
- Santos, A. T. (2012). Reflexões sobre a arte paleolítica do Côa: A propósito de uma persistente dicotomia conceptual. In M. D. J. Sanches (Ed.), *Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: Paradigmas e metodologias de registo* (pp.39-67). DGPC.
- Santos, A. T. (2019). *A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo: Uma visão de conjunto*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses (Monografias AAP, 9). <https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/monografia9.html>
- Santos, A. T. (2023). A arte paleolítica do Vale do Côa no seu contexto sociocultural. In D. Correia, A. T. Santos (Eds.), *Por este rio acima. Estudos em homenagem de António Fernando Barbosa, Côa Parque – Fundação para a salvaguarda e valorização do Vale do Côa*, pp. 55-115.
- Santos, A. T. (2024). Looking through rock art's eyes: Being Upper Palaeolithic in the Côa Valley and its territory of lithic raw material sourcing. In S. Garcês, e G. Nash (Eds.), *The Prehistoric Rock Art of Portugal: Symbolising Animals and Things*, Routledge, pp. 26-60. <https://doi.org/10.4324/9780429321900-3>
- Strauss, A. L. (1978). *Negotiations: Varieties, contexts, processes, and social order*. Jossey-Bass.
- Testart, A. (2016). *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Gallimard.
- Trentin, L. (2015). *The hunchback in Hellenistic and Roman art*. Bloomsbury Academic.
- Valdez-Tullett, J. (2016). Art, materiality and creativity: Understanding Atlantic rock art. In H. Chittock e, J. Valdez-Tullett (Eds.), *Archaeology with Art* (pp.53-78). Archaeopress.
- Wightman, G. J. (2015). *The origins of religion in the Paleolithic*. Rowman & Littlefield.
- Womack, M. (2005). *Symbols and Meaning: A Concise Introduction*. Altamira Press.
- Zilhão, J. (Ed.) (1997). *Arte rupestre e Pré-história do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Ministério da Cultura.



**RARAA**  
REPOSITÓRIO DE ARTE RUPESTRE  
DE ACESSO ABERTO