

Luís, L. (2009) - "Per petras et per signos": A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história. In *Lusitanos y vettones: Los pueblos prerromanos en la actual demarcación Beira Baixa - Alto Alentejo*. [Memorias, 9], Cáceres: Junta de Extremadura/Museo de Cáceres, p. 213-240

# **“Per petras et per signos”.**

## **A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história\***

**Luís Luís**

Parque Arqueológico do Vale do Côa

### **Resumo**

Para lá da arte paleolítica, o Vale do Côa apresenta um conjunto notável de cronologia proto-histórica, ainda mal conhecido. Num texto anterior procurámos fazer um ponto da situação e apresentar pistas para a interpretação desta arte, a partir da temática de fronteira (Luís, no prelo).

Neste texto procuramos desenvolver este caminho interpretativo. Partindo da íntima relação entre esta arte e o espaço geográfico em que foi inscrita e de uma perspectiva de construção social desse mesmo espaço, atrevemo-nos a apresentar indícios para a interpretação da sua iconografia, confrontando-a com outros exemplos de iconografia peninsular, as fontes clássicas e elementos da mitologia de raiz céltica.

Se não desejo o confronto  
Posso defender o meu território  
Com apenas um traço  
Desenhado à sua volta.

Sun Tzu (séc. IV a.C.)

A obra de Alberto Carneiro<sup>1</sup> suscita uma reflexão particular sobre a condição da arte enquanto criação de uma evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo.

Fernandes, 2001

### **Petrae.**

#### **A arte do Vale do Côa e Douro.**

Em 1991 foram identificadas as primeiras gravuras rupestres do Vale do Côa no sítio da Canada do Inferno. Esse achado foi divulgado publicamente apenas em Novembro de 1995, dando início a uma conhecida e exemplar polémica em torno da sua preservação, face à construção de uma estrutura de aproveitamento hidroeléctrico, já em curso.

A importância destes vestígios, aliada a uma forte mobilização social e a uma conjuntura política favorável, possibilitou a sua preservação e posterior classificação como Monumento Nacional, em 1997, e Património da Humanidade, logo no ano seguinte.

No centro do debate estavam os extraordinários motivos paleolíticos identificados nestas rochas, que operaram uma verdadeira “revolução copernicana” no mundo da arte paleolítica (Zilhão, 1998: 29).

Foi pois neste contexto que se verificou o início do estudo da arte rupestre do Vale do Côa, que se voltou quase exclusivamente para a arte paleolítica. Lentamente, foi-se contudo percebendo que para além da arte paleolítica, o curso final do rio Côa apresenta um conjunto de vestígios, que, tendo a sua origem e momento mais importante no Paleolítico Superior, chegam até ao século XX. A longa tradição artística de representação nos painéis de xisto da região tem passagens relevantes na Pré-história Recente, Idade do Ferro e depois nos séculos XVII a aos anos 60 do século XX.

\*O presente texto é a versão reformulada e desenvolvida de um outro, a publicar nas actas VII Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.

<sup>1</sup> Artista plástico português (1937-) promotor de uma arte ecológica.

É curioso notar que, enquanto as equipas de investigação se ocupavam com o estudo dos núcleos mais importantes de arte paleolítica (Canada do Inferno, Ribeira de Piscos, Penascosa e Quinta da Barca), onde os motivos do Ferro são residuais, alguns curiosos como José Pilério, se dedicavam à prospecção por sua conta, identificando alguns dos mais relevantes sítios de arte rupestre sidérica da região (por ex. Vermelha e Vale de Cabrões). Estas descobertas de "homens, animais e símbolos, de linhas angulosas, com elevado grau de estilização" são noticiadas logo em 1995 e atribuídas à Idade do Ferro (Rebanda, 1995: 14).

Podemos mesmo dizer que estes achados eram previsíveis, face à descoberta em 1982 do primeiro conjunto de arte rupestre da região: o Vale da Casa ou da Cerva. Identificado igualmente no contexto da construção da barragem do Pocinho, este núcleo situava-se na margem esquerda do Douro, poucos quilómetros a jusante da foz do Côa. Tratava-se de um conjunto de 23 rochas localizadas num terraço fluvial, com um importante conjunto de motivos pré e proto-históricos, gravados em superfícies horizontais sobranceiras ao rio (Baptista, 1983, 1983-84, 1986). Associado a estes vestígios identificou-se um conjunto de mamóas, cuja escavação sumária permitiu a identificação de uma cista (Baptista, 1983: 67, fig. 17), entretanto datada de entre 2.880 e 2.500 a.C. (Cruz, 1998: 160 e 162).

Depois de sumariamente estudado, este conjunto foi então submergido pela barragem do Pocinho. Nos anos 90, já no contexto da descoberta da arte paleolítica do Vale do Côa, voltaram-se a identificar motivos sidéricos na região. Mas, apesar da sua importância ela continua maioritariamente desconhecida. Por razões várias, algumas delas compreensíveis (Luís, 2005), as equipas do Centro Nacional de Arte Rupestre e do Parque Arqueológico do Vale do Côa têm dirigido os seus esforços sobretudo para os horizontes pré-históricos, mantendo-se este importante conjunto artístico e o seu contexto arqueológico em grande medida desconhecido.

Em 1996 desenvolveu-se o projecto "Etched in Time" que visava o estudo do núcleo da Vermelha, um dos mais importantes conjuntos da Idade do Ferro, mas os resultados conhecidos limitam-se à publicação de forma insuficiente de duas rochas (Fossatti, 1996, Abreu *et al.*, 2000). O Centro Nacional de Arte Rupestre, entidade responsável pelo estúdio da arte rupestre nacional, tem publicado alguns motivos, mas

de forma não sistemática. Este serviço, antes e depois da sua extinção e integração no Parque Arqueológico do Vale do Côa, tem vindo a realizar um importante trabalho de prospecção (Baptista e Reis, 2008 e no prelo) e levantamento de algumas rochas e motivos sidéricos, ainda não publicado.

A sua publicação tem sido realizada de forma não sistemática e encontramos-a um pouco dispersa (Baptista, 1998, 1999, Baptista e Gomes, 1998, Baptista e Reis, 2008 e no prelo).

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

Já noutra 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, mas que mais correctamente se chamará Baixo Côa, situa-se no limite ocidental da grande unidade geomorfológica que é a Meseta ibérica (Ferreira, 1978: 8). Esta grande superfície de aplanamento cede lugar aos planaltos centrais e à faixa litoral nas imediações do Côa e da falha Longroiva/Vilariga. 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). Este rio funcionou mesmo como fronteira histórica entre os reinos de Portugal e de Leão e Castela até 1498.

Consideramos pois que o curso final do rio Côa funciona como uma fronteira natural, dividindo duas grandes unidades geomorfológicas. A presença de arte rupestre neste ponto não será por isso alheia a esse facto (Fig. 1).

Ampliando a área de análise, vamos verificar 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). Aqui se localizam os mais importantes núcleos, como sejam: Foz do Côa, Vale de José Esteves, Vermelha, Vale de Cabrões e Vale da Casa. Para termos ideia da densidade desta arte, a prospecção sistemática da Foz do Côa permitiu recentemente a identificação de 66 novas rochas gravadas com motivos sidéricos, face a 83 com motivos paleolíticos, que se



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

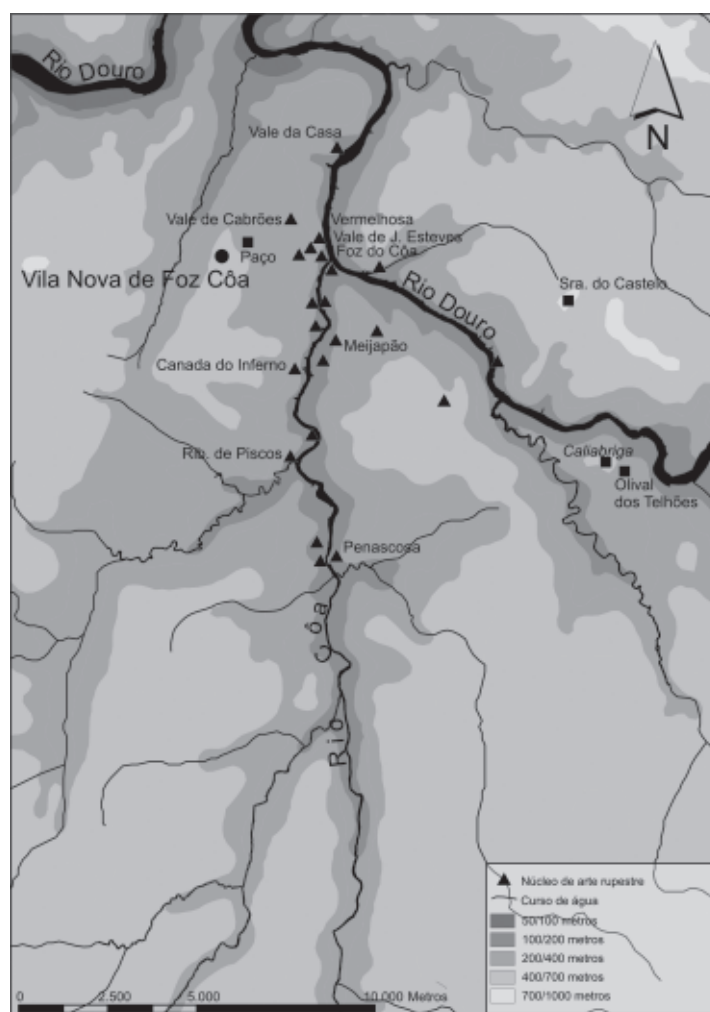


Figura 2. Distribuição da arte rupestre sidérica do Vale do Côa (No mapa surgem indicados os sítios referidos ao longo do texto).

mantêm assim mais numerosos (Baptista e Reis, 2008: 68).

Se a distribuição geral desta arte se relaciona com os rios Côa e Douro e a confluência das águas de ambos, esta vinculação reforça-se ao nível da implantação topográfica, que se expressa segundo quatro tipos distintos: 1) nas encostas de grande pendente, voltadas para os rios Côa e Douro, desde o planalto (c. 350 m) até ao nível actual do rio (c. 120 m) (ex.: Foz do Côa); 2) nos cursos de água temporários que levam as águas desde o planalto até aos rios, localmente chamados de canadas ou canados, mais (Vale de Cabrões) ou menos cavados (Vermelhosa); 3) na zona ribeirinha dos rios. Deste último tipo, hoje apenas temos conhecimento do terraço fluvial Vale da Casa, identificado ainda antes da construção da barragem do Pocinho, que submergiu o Douro e o Côa até à foz de Piscos. Todos os restantes núcleos foram identificados posteriormente, pelo que não podemos hoje estabelecer uma relação directa com o leito do rio. No entanto, nos restantes núcleos, especialmente naqueles onde a arte paleolítica é maioritária, verifica-se a tendência geral para a arte mais antiga se localizar junto do rio, enquanto a sidérica se distribui por zonas mais periféricas e a cotas mais elevadas.

A arte rupestre do Vale do Côa tem pois uma estreita vinculação com a água. Por um lado, ela localiza-se junto ao curso de dois rios e sobretudo na sua confluência. Por outro, ao nível da implantação topográfica, ela situa-se, em terraços fluviais periodicamente inundados ou nas encostas dos rios, especialmente ao longo das canadas, por onde correm as águas das chuvas desde os planaltos até aos rios.

Ao nível do suporte, com a excepção do Vale da Casa, todas as gravuras do Vale do Côa se inscrevem nos típicos painéis verticais regionais, 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, como estamos perante um terraço fluvial, aqui os painéis são horizontais, formados pela acção erosiva das águas.

A técnica de gravação dos motivos sidéricos do Vale do Côa e do Douro consiste quase exclusivamente na incisão fina. Os motivos foram gravados com o recurso a uma ponta fina, descrevendo assim uma incisão de tipo filiforme, pouco profunda. Na sua maioria, estas linhas encontram-se ainda pouco

patinadas, quando comparadas com as linhas da gravação paleolítica, cuja cor se confunde hoje com o resto da rocha.

Apesar do domínio esmagador desta técnica, notamos algumas variações. Por exemplo, na cena das aves da rocha 3 da Vermelhosa, que adiante trataremos, verificamos uma incisão reiterada e mais profunda que o habitual. A falcata da rocha 6 do Vale da Casa foi definida através de uma abrasão, com perfil em V, sendo um dos lados perpendicular à superfície da rocha, enquanto o outro forma com ela um ângulo agudo (Baptista, 1983: 59). As rochas 6, 11 e 23 do Vale de Casa apresentam picotagens, mas, na primeira configuram um antropomorfo semi-esquemático, na segunda um conjunto de corniformes e na terceira dois podomorfos, motivos que deverão anteceder a restante iconografia que aqui analisamos (Baptista, 1983: 60, 63 e 67).

Queremos analisar aqui esta arte a partir da noção de construção social do espaço.

### **O Homem no Espaço.**

Para a Ciência, o espaço é uma das quantidades fundamentais do Universo. O problema surge quanto procuramos defini-lo. Para lá das perspectivas da Física e da Filosofia, nas ciências sociais podemos optar por dois pontos de vista distintos.

Numa perspectiva naturalista, definida pela Nova Geografia e seguida pela Nova Arqueologia, o espaço é uma dimensão abstracta, um contentor para a actividade humana (Tilley, 1994: 9), o cenário de uma peça teatral (Mangado, 2006: 82), externo e neutral (Ingold, 2000: 189).

A perspectiva culturalista ou fenomenológica vem rejeitar esta visão, dizendo-nos que o espaço é um meio ou um veículo e não um contentor da acção, não podendo dela ser separado. Neste sentido, o espaço não existe sem actividade humana dentro. Ele é assim socialmente produzido (Tilley, 1994: 10). Os sentidos do espaço envolvem uma dimensão subjectiva e não podem ser compreendidos estando desligados das vidas e sentidos que lhe são atribuídos pelos actores sociais. Esta experiência de espaço envolve o conceito de temporalidade, uma vez que os espaços são sempre criados, reproduzidos e transformados em relação a espaços previamente construídos, fornecidos e estabelecidos no passado (Tilley, 1994: 11).

Seguindo outros autores (Alarcão, 1996), julgamos que, uma vez mais, estas diferentes perspectivas do espaço, mais do que se oporem, se complementam, permitindo diferentes níveis de análise de uma mesma realidade.

Consideramos aqui útil a distinção que Javier Mangado (2006) fez entre três níveis de conceitos espaciais: espaço geográfico, território e paisagem. Os espaços geográficos são definidos pelas suas características estritamente naturais, enquanto que no conceito de território entra já em campo a variável antrópica. Os territórios são assim espaços de interacção social, que vão evoluindo de acordo com a sociedade que os explora, em função das suas capacidades e necessidades (Mangado, 2006: 81-82). A estas duas definições, que consideraríamos naturalistas, junta o autor a de paisagem. Define-a como a percepção do espaço geográfico e dos territórios, uma construção mental, individual ou colectiva (Mangado, 2006: 82). Assim, a paisagem é uma imagem cultural (Daniels e Cosgrove, 1988: 1).

Esta definição de paisagem vai, até certo ponto, de encontro à definição de espaço de Tilley e de paisagem de Ingold, que é entendida como um ordenamento cognitivo ou simbólico do espaço (Ingold, 2000:188).

Onde as diferenças parecem ser insanáveis é no facto dos fenomenologistas rejeitarem esta perspectiva dual, que distingue sujeito e objecto, sentido e substância. Para eles, a Natureza não é um substrato estranho e informe, à espera da imposição da ordem humana (Ingold, 2000: 191).

Para além disso, estas definições discordam no facto de uns considerarem que a realidade da paisagem é geralmente intangível arqueologicamente (Mangado, 2006: 82), enquanto que para outros "a paisagem conta -ou melhor é- a história" (Ingold, 2000: 189)<sup>2</sup>. Na perspectiva "*dwelling*" (habitar) de Ingold, a paisagem é um testemunho das vidas e trabalhos de gerações passadas, que a habitaram, deixando aí qualquer coisa delas: "O sentido está lá para ser *descoberto* na paisagem, se soubermos como lhe chegar. Cada característica é uma pista, uma chave para o sentido, mais do que um veículo que o transporta" (Ingold, 2000: 208, *italico no original*).

Mas então como se percebe arqueologicamente a paisagem?

## A Arte na Paisagem.

Sendo a paisagem uma forma pictórica de representar, estruturar ou simbolizar o espaço, ela pode ser materializada. Materializa-se em tinta numa tela, escrita no papel em terra, pedra, água ou vegetação no solo (Daniels e Cosgrove, 1988: 1).

Nas sociedades históricas, uma das formas de percebermos as diferentes concepções sobre o espaço será a partir da escrita. O texto é um dos meios para a compreensão do sentido conferido ao espaço pelos diferentes grupos humanos.

Por definição, quando tratamos de sociedades proto-históricas teremos de recorrer à escrita dos outros. O I milénio a.C. na Península Ibérica tem sido visto como o resultado da confluência de duas tradições distintas: uma mediterrânica e outra continental. Sem descodificar a escrita ibérica pré-latina, ficamos, por um lado com os registos clássicos contemporâneos, não apenas dos geógrafos, mas também da literatura, expressão de uma mentalidade comum. Do outro lado, temos os textos de origem céltica, que, sendo medievais, se considera terem cristalizado uma tradição mitológica anterior.

Mas, como sempre, a escrita é só até certo ponto esclarecedora, devendo ser confrontada com os vestígios materiais. De entre esses documentos, salientam-se os vestígios fósseis na paisagem e as estruturas de povoamento.

A arquitectura é a forma, por excelência, da intervenção humana no espaço. Mas, se na arquitectura os símbolos podem não ser evidentes, eles consistem na essência da arte gráfica. A representação iconográfica pode ser uma das principais portas de acesso para o conhecimento das concepções das diferentes sociedades sobre o espaço.

Não tratamos aqui necessariamente de uma representação artística da paisagem, mas antes uma paisagem definida pela arte. É exactamente esta a diferença entre a arte paisagística (*Landscape art*) e a *Land art*, ou arte ecológica. A primeira é uma representação da paisagem, geralmente de natureza conservadora, como as expressas na *Ceifa* (1565) de Pieter Bruegel, o Velho (Ingold, 2000), ou em *Robert Andrews e a sua esposa Frances* (1750), de Thomas Gainsborough (Daniels e Cosgrove, 1988: 6).

<sup>2</sup> A esta diferença de opiniões não estará alheio o facto de Javier Mangado ser especialista em arqueopetrologia em contextos paleolíticos e Tim Ingold um antropólogo social.

Já o movimento artístico do século XX denominado por *Land art* consiste numa intervenção na paisagem. Obra de arte e paisagem são uma e a mesma coisa. Como na obra de Alberto Carneiro, reinventam-se “os sentidos possíveis de uma apropriação e transformação do natural pelo humano” (Fernandes, 2001). Assistimos à domesticação da natureza pela arte. O espaço físico não é o contendor da obra de arte. Aquele é definido por esta. O espaço é o meio da criação.

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

Ao associar directamente a iconografia com o espaço físico, apresenta a vantagem perante outras intervenções sobre a paisagem, como a erecção monumentos iconográficos (por ex. estelas), de, ainda hoje, se conservar a relação original entre a expressão humana e o espaço físico.

Tal como na actual arte ecológica, a relação inextricável entre o símbolo e o suporte confere à arte rupestre um papel inigualável na compreensão do espaço, nomeadamente numa perspectiva de fronteira.

Quando falamos de espaço, teremos necessariamente de falar dos seus limites. Se a existência de limites do Universo é matéria de aceso debate entre os cientistas, é-nos difícil conceber espaços geográficos, territórios e paisagens sem limites. A fronteira corresponde ao limite entre o eu e o outro, entre o eu e o desconhecido.

Se o *limes* é uma delimitação fundiária, expressando o confim entre dois campos, a *frontaria* é o território *in fronte*, ou seja as margens, que, tal como termo germânico *mark*, designa a região periférica (Coelho, 2004: nota 2). A fronteira tem pois este duplo sentido de confim e de frente. As margens e as fronteiras separam, mas são também ponto de encontro com o outro e o desconhecido.

Devido ao facto da arte rupestre expressar uma relação íntima entre acção humana e espaço, as fron-

teiras podem-se definir “*per petras et per signos*”, na notável expressão de um documento de 1214 de uma doação de D. Afonso II à Ordem dos Templários, utilizado num outro texto sobre limites do território dos Lusitanos (Alarcão, 2001: 299).

Noutro texto apresentámos uma perspectiva da arte sidérica do Vale do Côa a partir da noção de fronteira (Luís, no prelo). Aí definimos três níveis de uma fronteira polissémica, que aqui resumimos: territórios de povoados, territórios de *populi* e etnias e territórios de vivos e mortos.

Dos três níveis, o pior definido, sobretudo por desconhecimento do contexto arqueológico local, é o da interpretação desta arte como definidora do território do povoado. A arte rupestre podia aqui comparar-se às estátuas de guerreiros galaicos no Noroeste (Lemos e Cruz, 2008: 16-17), ou às gravuras da muralha de Yecla de Yeltes (Álvarez-Sanchís, 2003: 90), aqui bem próximas. As representações de guerreiros, armas, cavalos, que adiante detalharemos, defenderiam simbolicamente o povoado e o seu território, conferindo-lhe prestígio. Ao contrário dos exemplos atlânticos e mesetenhos, aqui o limite não seria o povoado em si, mas o seu território. O facto de se verificar a inexistência de arte rupestre dentro das áreas dos territórios de exploração de uma hora dos povoados de altura conhecidos em volta do Baixo Côa -Sra. do Castelo (Urros, Torre de Moncorvo) e *Calibria* (Almendra, V. N. de Foz Côa)<sup>3</sup>-, parece apontar para esse facto. Surgiram recentemente duas placas de arte móvel sidérica no Olival dos Telhões (Almendra), no sopé do Monte Calabre, antiga *Calibria* (Cosme, 2008), e no Paço (inédito), nas imediações do castelo medieval de Vila Nova de Foz Côa, um sítio com ocupação romana, mas cuja ocupação primitiva se desconhece. Estes achados, e sobretudo a sua distinta natureza em termos de suporte, trazem novos elementos de reflexão.

O segundo nível de fronteira situar-se-ia ao nível de *populi* e etnias. Para isso, baseamo-nos sobretudo na implantação desta arte rupestre numa região entendida como uma fronteira natural, com materialização histórica. O Côa, profundamente encaixado no seu curso final, situa-se junto do fim da Meseta Ibérica, que a Norte do Douro avança um pouco para Ocidente. Ele parece corresponder a um

<sup>3</sup> Os restantes povoados fortificados de altura da região, denunciados pela sua toponímia -*Langobriga* (Longroiva, Meda) (Guerra, 1998: 176)-, vestígios materiais -Castelo dos Mouros (Cidadelhe, Pinhel) e Castelão (Escalhão, Figueira de Castelo Rodrigo)- ou ambos -Monte Meão/*Coniumbriga* (Curado, 1988-94)- estão ainda mais distantes dos núcleos gravados. Desconhecem-se outro tipo de vestígios de povoamento na região, nomeadamente junto aos núcleos de arte.

*trifinium* entre *populi* conhecidos epigráficamente: *Cobelci* a oriente do Côa, *Meidubrigenses*, ou menos provavelmente *Aravi*, a Ocidente, e *Banienses* a Norte do Douro. Por outro lado, o Côa coincide com o limite de marcadores étnicos dos Vetões, como a distribuição dos berrões, de forma mais evidente, e das cerâmicas "a peine" e "Cogotas I", de forma mais difusa. Os Lusitanos seriam bons candidatos para a entidade a ocidente deste limite, embora estudos recentes os coloquem mais a Sul (Alarcão, 2001). A Norte do Douro, poderiam confinar os territórios de Astures e Calaios.

A arte rupestre do Côa seria assim o traço que se desenha em volta do território para o defender, quando não se deseja o conflito, nas palavras de Sun Tzu. Ela materializaria a ordem estabelecida, marcando um território neutro, inter-étnico, que, para além de separar, pode também unir, como parece acontecer em santuários rupestres da região de Zamora e Salamanca (Álvarez-Sanchís, 2004).

Essa união poderia estar relacionada com o terceiro nível de fronteira. Nesse trabalho que vimos citando defendemos que a arte rupestre do Côa poderia materializar uma fronteira entre vivos e mortos. Com o presente trabalho procuramos aprofundar esta ideia, baseando-nos na iconografia conhecida, buscando também as implicações sociais desta construção do espaço.

## Signi.

### A iconografia.

A iconografia é o estudo teórico e histórico da imagética simbólica (Daniels e Cosgrove, 1988: 1). O estudo iconográfico procura o sentido de uma obra de arte, colocando-a no seu contexto histórico e analisando as ideias implicadas nas suas imagens. As imagens são assim vistas como textos codificados que podem ser decifrados no contexto cultural que o produziu: "Todas as culturas tecem o seu mundo a partir de imagens e de símbolos" (Daniels e Cosgrove, 1988: 8).

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 sete outras rochas.

Do Vale da Casa conhecemos os levantamentos das rochas 7 (Baptista, 1983: 59, fig. 4), 10 (Baptista, 1999: 175), 15 (Baptista, 1983: 62, fig. 11, 1983-84: est. III. 4) e 23 (Baptista, 1999: 181)<sup>4</sup>. Para além destes desenhos, foi também publicado um outro conjunto de motivos dispersos, como, por exemplo, fotografias de um conjunto de cavalos, um deles aparentemente montado (Baptista, 1983: 63, fig. 12, 1999: 178-179), uma falcata embainhada (Baptista, 1983: 64, fig. 14, 1999: 179) da rocha 6, pormenores de antropomorfos (Baptista, 1983: figs. 7 e 8), cavalos (Baptista, 1983: figs. 9 e 10) e uma falcata (Baptista, 1983: fig. 15) da rocha 10 e um pormenor da rocha 23 (Baptista, 1983: 63, fig. 13).

Conhecemos ainda o levantamento integral da rocha 3 da Vermelha (Abreu *et al.*, 2000: fig. 1)<sup>5</sup>,



Figura 3. Cavaleiro da rocha 1 da Vermelha [20x22 cms.].

<sup>4</sup> É conhecido ainda o levantamento da rocha 11 do Vale da Casa, mas os seus motivos, um conjunto de corniformes esquemáticos, não se integram na iconografia sidérica (Baptista, 1983: 67, fig. 16, 1999: 164-5).

<sup>5</sup> Os autores atribuíram a esta rocha o número 4. Neste texto seguimos a numeração atribuída pelo Centro Nacional de Arte Rupestre, publicada anteriormente em Baptista, 1999: 167.

mas este levantamento não se nos afigura totalmente fidedigno, sobretudo quando confrontado com o levantamento da cena da monomaquia da mesma rocha levado a cabo pelo Centro Nacional de Arte Rupestre (Baptista, 1999: 167). Os próprios autores reconhecem as limitações dos métodos de levantamento empregues (Campos, 1996, Kolber, 1997). Para além do desenho da rocha e da cena da monomaquia, conhecemos ainda pormenores de duas cenas, uma delas com um conjunto de antropomorfos (Abreu *et al.*, 2000: fig. 5) e outra com uma cena de duas aves de rapina ou necrófagas, debicando um peixe (Abreu *et al.*, 2000: fig. 8).

O mais conhecido motivo do Ferro é o cavaleiro da rocha 1 da Vermelha (Fig. 3). Este motivo foi inicialmente publicado como prova da antiguidade da arte paleolítica do Côa, uma vez que as suas linhas pouco patinadas se sobrepõem a um cervídeo paleolítico (Carvalho, Zilhão e Aubry, 1996: 27, Zilhão *et al.*, 1997: 20, fig. 9, Zilhão, 1998: 33, Baptista, 1999: 146-147). Apesar de não conhecermos o levantamento integral do painel, conhecemos ainda outro cavaleiro armado de lança (Baptista, 1999: 168-169), a que se associa um outro com escudo e um quadrúpede (Abreu *et al.*, 2000: fig. 7).

Do núcleo de Meijapão (Orgal), conhece-se um outro cavaleiro armado de lança, ao qual se associa um segundo guerreiro igualmente armado de lança (Rebenda, 1995: fig. 11, Carvalho, Zilhão e Aubry, 1996: 31).

Do núcleo de Vale de Cabrões conhecemos apenas dois motivos: um magnífico cavalo na rocha 6 (Baptista, 1999: 170-171) e uma curiosa cena de coito posterior entre duas figuras ornitocéfalas na rocha 3 (Baptista, 1999: 172-173).

Igualmente de cariz sexual, conhecemos uma cena de quatro canídeos na rocha 1 do Alto da Bulha<sup>6</sup> (Baptista, 1999: 176-7). Tratam-se de dois pares de cães que se encontram na fase terminal do coito, apresentando-se colados devido à ereção do *bulbus glandis* dos pénis dos machos. Trata-se de uma característica típica do acasalamento entre cães e lobos, que, desta forma, evitam a perda de sémen e se asseguram da fertilização pelo macho dominante no seio da matilha.

No âmbito da publicação dos principais núcleos da arte paleolítica do Côa, foram publicadas três rochas que contêm motivos possivelmente sidéricos. Se o cervídeo da rocha 14 da Penascosa é um exemplar notável, inquestionavelmente integrado no conjunto em análise, já os restantes motivos se apresentam mais duvidosos. Na Cana do Inferno, a rocha 10B apresenta com única gravura um símbolo estelar raiado que foi integrado na Idade do Ferro (Baptista e Gomes, 1998: 224 e 274). A mesma cronologia é indicada com reservas para um pentalfa e um triângulo inscritos na rocha 2 da Ribeira de Piscos (Baptista e Gomes, 1998: 309 e 320).

Finalmente, conhecemos ainda uma fotografia de um canídeo deitado, olhando para trás, proveniente do Vale de José Esteves (Silva, 1995: 38).

O que conhecemos da arte sidérica do Vale do Côa é assim muito pouco e eventualmente pouco representativo. Encontramo-nos ainda numa fase pré-científica do estudo desta arte, pelo que se torna difícil analisá-la. Ainda assim, movidos pela curiosidade científica e pela busca de respostas às questões que se nos levantam, propomo-nos apresentar aqui algumas ideias. Partimos da rocha 10 do Vale da Casa, como exemplo paradigmático. Esta rocha apresenta uma profusão de gravuras sobrepostas que desafiam a sua visibilidade e interpretação, mas que resumem a temática sidérica do Côa e Douro: figuras humanas, armas e animais. Estes três temas podem surgir isolados ou associados em cenas. As sobreposições são frequentes, mas as figuras individuais são geralmente perceptíveis no seu interior.

### a) Os humanos.

Um dos motivos fundamentais desta arte é a figura humana, sobretudo a figura do guerreiro. Estes podem surgir a pé ou a cavalo, sendo estes últimos relativamente comuns. Um determinado número destas figuras são definidas por um ornitocéfalismo (Vermelha, 1 e 3) (Fig. 4). Esta característica, que surge também em figuras não guerreiras (Vale de Cabrões, 3), apresenta relevantes paralelos com os diademas de Mones (Piloña, Astúrias) (Marco Simón, 1994).

Os diademas de Mones consistem em sete fragmentos de, pelo menos, dois diademas em ouro,

<sup>6</sup> Esta rocha foi entretanto inserida no conjunto do Vale de José Esteves (Baptista e Reis, no prelo).



Figura 4. Pormenor da cabeça do grande guerreiro da rocha 3 da Vermelhosa (linhas da figura realçadas a branco).

descobertos em Mones no final do século XIX e que se encontram hoje distribuídos por vários museus espanhóis e franceses. Estes diademas, técnica e iconograficamente semelhantes, que presumivelmente fariam parte do mesmo espólio funerário, apresentam um notável conjunto de figuras gravado, que se afigura como a expressão simbólica das crenças sobre o acesso ao Além, que se levaria a cabo através do elemento aquático. Trata-se de um dos conjuntos mais significativos da iconografia indígena peninsular de cariz indo-europeu (Marco Simón, 1994: 319).

Como veremos, a temática destes diademas aproxima-se em grande medida da arte rupestre do Vale do Côa e Douro. Também aqui 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 (Marco Simón, 1994: 340). Os pássaros cantores são elementos distintivos do Além, localizado em duas ilhas, visitado em vida pelo herói céltico Cúchulainn (Marco Simón, 1994: nota 112).

Esta característica ornitocefálica surge também num vaso de Numância, onde uma figura com estas características segura os arreios de um cavalo, apresentando um pequeno bastão na outra mão, numa cena que poderemos interpretar como ilustrando a doma de um cavalo (Quesada Sanz, 1997: 960, fig. 64). Também em El Monastil, nos surge um cavaleiro com estas características, segurando uma lança (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez, 2007: 127, fig. 4). Estas duas figuras apresentam um olho de grandes dimensões que podemos relacionar com a grande figura da rocha 3 da Vermelhosa, armada de escudo e lança (Abreu *et al.*, 2000: fig. 1). Finalmente, um vaso de San Miguel de Lliria apresenta-nos uma complexa cena aquática, com figuras igualmente com estas características (Quesada Sanz, 1997: 944, fig. 2).

Igualmente ornitocefálicos, os guerreiros do singular duelo representado na rocha 3 da Vermelhosa são bastante elucidativos relativamente à panóplia registada nas rochas do Côa. Aqui podemos observar dois duelistas, armados de *caetra* e brandindo uma lança com dupla ponta, provida de nervura central, que corresponderão à lâmina propriamente dita e ao conto da lança. Cada um deles já arremes-

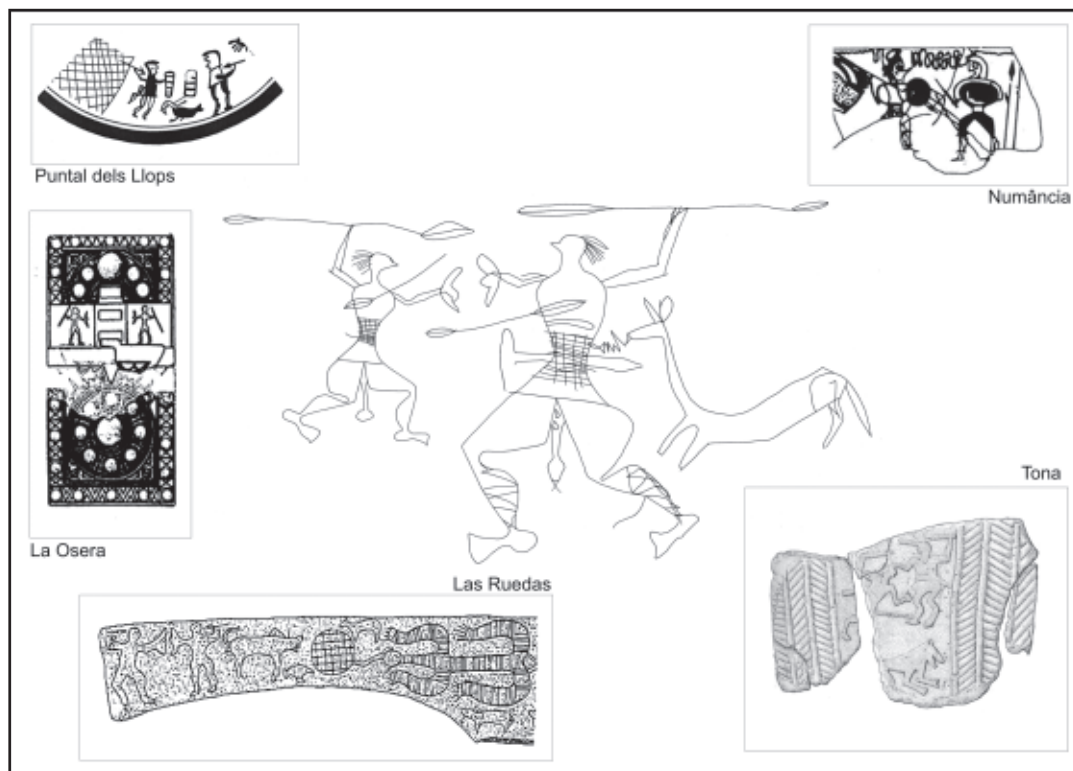


Figura 5. Monomaquia da rocha 3 da Vermelosa [43x27 cms.], comparada com outros motivos peninsulares (contém elementos de Baptista, 1999: 167, Sopeña 2005: 375, Marco Simón, 2005: 327, Álvarez-Sanchís, 2004: 310 e Sanmartí i Grego, 2008: fig. 10).

sou uma primeira lança e prepara-se para lançar a seguinte (Fig. 5).

O guerreiro maior apresenta também à cintura um objecto em forma de T, com a ponta triangular, cuja posição poderá remeter para um punhal ou espada. É no entanto interessante comparar este motivo com um outro conjunto, identificado em Numância, nomeadamente num monumento funerário datado do século I a.C., bem como algumas cerâmicas onde este grafema surge pintado ou gravado. A sua interpretação é discutida, mas Gabriel Sopeña interpretou-o como uma representação do martelo do deus céltico *Sucellus*, o que golpeia bem, deus infernal, que empunhava um martelo, e cujo emblema seria uma pele de lobo, a quem, segundo Jose María Blázquez, aludiria também a estela de Zurita (Cantabria). Esta interpretação não é contudo unânime ou pacífica (Alfayé Villa, 2003: 89, nota 90).

Ambos os guerreiros apresentam um penacho formado por oito linhas na zona da nuca, bem como um largo motivo reticulado na zona do abdómen e cintura, que interpretamos como cinturão ou couraça. O maior dos dois apresenta ainda umas linhas em zig-zague na zona dos gémeos, representando cnémides de couro.

Os dois guerreiros apresentam-se nus da cintura para baixo, exibindo os seus respectivos falos por baixo de um saio que lhes chega um pouco abaixo da cintura. A glândula do falo do guerreiro maior surge com a forma de uma cabeça de cobra, com língua bífida. Este apresenta-se ainda ligado a um cavalo pelos arreios, que se prendem à sua couraça ou cinturão.

Trata-se de uma cena de grande riqueza informativa, tanto a nível material como simbólico. Poderemos confrontar o armamento aí representado com vestígios arqueológicos do armamento ibérico pré-romano, com a vantagem de termos aqui representados elementos formados por materiais perecíveis, que geralmente não se preservam arqueologicamente, como a *caetra*, cnémides e couraça.

Já confrontámos esta cena com a passagem de Estrabão (*Geografia*, III, 3, 6) relativa ao armamento dos lusitanos (Luís, no prelo). 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.

A representação junto à cintura do guerreiro maior afasta-se um pouco do que conhecemos dos punhais. Já a identificação da cabeça em forma de bico de pássaro com um capacete, elmo ou mesmo máscara (Baptista, 1999: 146, 167 e 173) nos parece forçada. Como atrás vimos, julgamos estar perante uma transformação física do guerreiro, que toma esta forma. O penacho poderia ser relacionado com outra passagem de Estrabão (*Geografia*, III, 3, 6) que nos relata que os povos montanheses da Península, nomeadamente os lusitanos, deixariam cair o seu cabelo em grandes madeixas à maneira das mulheres, prendendo-o sobre a testa antes da batalha. As figuras humanas dos diademas de Mones, para lá do bico de pássaro, apresentam três hastes de veado que foram relacionadas com Cernunnos, a divindade céltica do mundo inferior, também presente no caldeirão de Gundestrup (Dinamarca), na arte rupestre de Valcamonica (Itália) e num vaso numantino (Marco Simón, 1994: 333, Alfayé Villa, 2003: 77 e segs.). Apesar disto, julgamos que, formalmente, o penacho dos duelistas do Côa não se poderá relacionar directamente com nenhum dos paralelos mencionados.

Ao relacionarmos esta cena com as passagens de Estrabão relativas aos lusitanos não queremos 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. 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 (Alexandre) e Menalau, por intermediação de Aquiles.

"Ouvi de mim, Troianos e Aqueus de belas cnémides, a palavra de Alexandre, por causa de quem surgiu o conflito.

Pois ele pede aos demais Troianos e a todos os Aqueus que deponham as armas na

terra provedora de dons, colocando-se no meio, assim como Menelau dilecto de Ares, para combaterem por Helena e por tudo o que lhe pertence.

e aquele dos dois que vencer e mostrar ser o melhor, que esse leve para casa todas as riquezas e a mulher.

Pela nossa parte, juraremos amizade com leais sacrifícios."

*Íliada*, III, 86-94

(trad. Frederico Lourenço)

Esta tentativa de resolução de conflitos através de duelo surge também relatada nas guerras peninsulares. Apiano (*História de Roma*, 6, 53) relata-nos que durante o cerco de *Intercatia*, em 151 a.C., um bárbaro de esplêndida armadura se dedicou a dirigir-se aos sitiados, insultando-os e desafiando-os para o combate. Públio Cornélio Cipião Emiliano terá respondido ao desafio e, apesar da sua desvantagem em termos de porte, resolveu assim o cerco.

A natureza da prática do duelo é esclarecida no relato de Tito Lívio dos funerais do pai e tio do pai adoptivo daquele, Públio Cornélio Cipião, o Africano (*Ab Urbe Condita*, 28, 21). Por essa ocasião, foram organizados em Cartago Nova combates em honra dos mortos. Neles participaram homens livres, de forma gratuita, entre os quais estavam representantes dos príncipes aliados, guerreiros para honrar os seus generais mortos, outros por desejo de vitória e outros ainda para resolver conflitos que não conseguiam resolver de outra forma.

Os funerais de Públio e Cneu Cornélio Cipião foram assim palco de combates que explicitam este duplo sentido do duelo, por um lado, a resolução de conflitos e, por outro, a homenagem ao chefe guerreiro morto, sempre entre homens livres e de prestígio, na dependência desse chefe.

Também o funeral de Viriato foi marcado por combates. Conta-nos uma vez mais Apiano (*Historia de Roma*, 6, 75) que, enquanto incineravam o seu corpo esplendidamente vestido numa alta pira funerária, tropas de cavalaria e infantaria marchava em sua volta, cantando-lhe louvores. No final das exéquias, a sua memória foi honrada através de combates de gladiadores junto do seu túmulo.

A prática de combates durante as exéquias fúnebres está aliás na origem dos espectáculos roma-

nos de gladiadores. Este espectáculo será a cristalização do costume de origem etrusca, de obrigar prisioneiros e escravos a verter o seu sangue em honra dos mortos (Lafaye, 1896). Isto parece ser distinto do costume peninsular, onde, a julgar pelos relatos de Apiano e Tito Lívio, os combates seriam exclusivo da aristocracia.

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. Este acto enobrece-os. Trata-se de uma 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 (Olmos, 1996: 174).

A relação entre monomaquia e morte entre os bárbaros peninsulares tem um comprovativo arqueológico, se tivermos em conta que, dos quatro paralelos iconográficos que acima apresentámos, dois deles fazem parte de espólio funerário (Las Ruedas e La Osera). Não sendo originalmente proveniente de um contexto funerário, o vaso numantino também pode ser relacionado com este mundo, se tivermos em conta a temática desta cerâmica, a que à frente voltaremos.

Esta conotação da cena da rocha 3 da Vermelha com 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. Tal facto está ainda relacionado com as lendas irlandesas e escocesas que nos contam que o herói Cúchulainn, que conheceu em vida o mundo dos mortos, terá chegado nu a combate, carregando apenas as suas armas (Marco Simón, 1994: 331 e nota 46).

Voltando ao armamento de que a cena do duelo é exemplar em termos panóplia e sua utilização, notamos que cavaleiros e infantes apresentam geralmente o mesmo equipamento básico: *caetra* e lança ou dardo. Contudo, a tipologia das armas é variada, surgindo elas muitas vezes também isola-

das, de que é bom exemplo a rocha 10 do Vale da Casa (Fig. 6B).

Em termos de armamento ofensivo, já aqui deixámos escrito que a lança ou dardo domina. Tomando esta rocha 10 como exemplo, identificamos 17 lanças. Delas, apenas duas apresentam conto e apenas uma não apresenta nervura central. A predominância desta arma e as suas características coincidem com o que conhecemos do registo arqueológico. A lança seria a arma por excelência dos povos pré-romanos, sendo difícil precisar a sua cronologia dentro da II Idade do Ferro (Quesada Sanz, 1997).

Nesta rocha, as lanças encontram-se todas isoladas, com a excepção de um conjunto de três. Este facto recorda-nos as estelas de Baixo Aragão e as suas representações de múltiplas lanças alinhadas. Algumas destas estelas apresentam iconografia com alguns paralelos com o Côa, como adiante veremos.

Aristóteles informa-nos que, entre os Iberos, se elevavam tantos "obeliscos" (*obesliscoi*), em torno da campa de um guerreiro, quantos inimigos este tivesse aniquilado em batalha (*Política* VII, 2, 11; 1324b). Fernando Quesada Sanz (1997: 424-426) relaciona esta referência com os vestígios arqueológicos e a iconografia das referidas estelas, concluindo que o filósofo aludiria a uma prática antiga de fincar as lanças ou suas pontas nas sepulturas, depois de queimadas na pira, sendo hoje difícil provar que o seu número fosse de facto idêntico ao número de inimigos vencidos.

Algumas destas lanças do Côa apresentam a haste ligeiramente dobrada, julgamos que por inabilidade do gravador. Caso diferente será o da rocha 163 da Foz do Côa, onde o ângulo criado poderá de facto remeter para esta conhecida prática de inutilização das armas dos guerreiros após a sua morte (Baptista e Reis, 2008: 80).

A rocha 10 apresenta ainda quatro falcatas com empunhadura rectangular e se afastam dos tipos em forma de cabeça de ave e de cavalo. Para além destes exemplares, conhece-se uma outra falcata, aparentemente embainhada na rocha 6 do mesmo núcleo e provavelmente mais algumas na Foz do Côa (Baptista e Reis, 2008: 78-79). A falcata é uma arma tipicamente ibérica, de lâmina curva, com provável origem mediterrânica, que surge na região da costa deste mar entre finais do século V, inícios do IV a.C., e que terá chegado ao interior da península mais tardiamente, perdurando até às guerras sertorianas

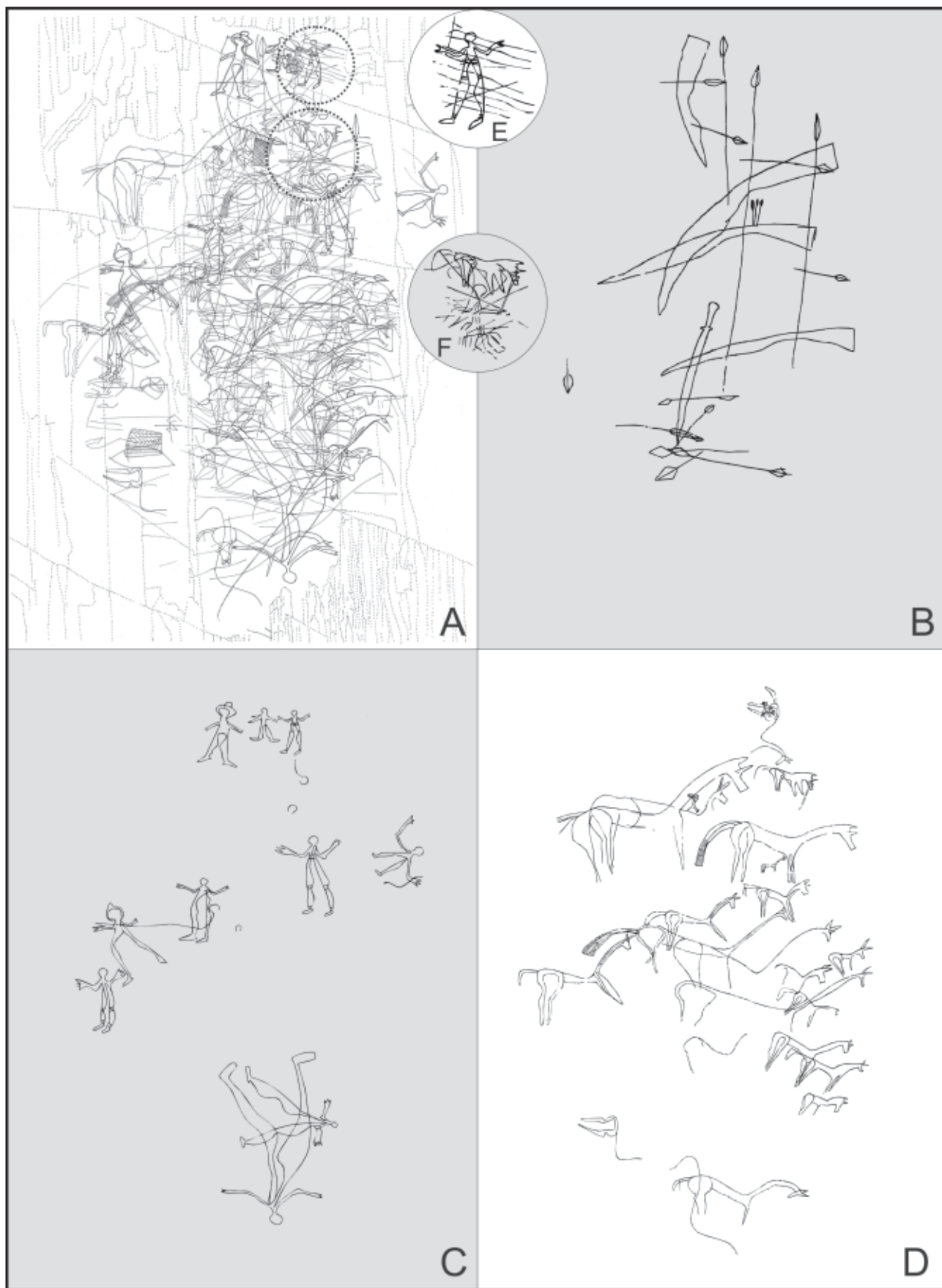


Figura 6. Rocha 10 do Vale da Casa: A) Levantamento integral [65x110 cms.] (Baptista, 1999: 175); B) Individualização das armas; C) Individualização das figuras humanas; D) Individualização das figuras animais; E) Pormenor de antropomorfo sobreposto por linhas horizontais; F) Pormenor de zoomorfo ligado a antropomorfo.

(Quesada Sanz, 1997: 80-83). Para além de símbolo de riqueza e poder associada ao guerreiro, a falcata surge também como ex-voto em El Cigarrelejo e outros santuários, com conotações sacrificiais (Quesada Sanz, 1997: 167 e segs.).

A rocha 10 do Vale da Casa apresenta ainda a gravura de uma espada, a única de que temos conhecimento, eventualmente inserível nas versões locais das espadas de folha recta de La Tène (Quesada Sanz, 1997). Surgem ainda figurados quatro punhais biglobulares em duas rochas da Foz do Côa, datados de entre o século III e I a.C. (Baptista e Reis, 2008: 78). Tanto a espada como os punhais parecem enquadrar-se em tipos comuns na Meseta.

Em termos de armamento defensivo, já aqui falámos da *caetra*, o pequeno escudo circular, geralmente em madeira, com a excepção do umbo metálico. Estes escudos surgem geralmente de perfil, como algumas representações da cerâmica ibérica, mostrando a sua concavidade e umbo, não devendo ser confundidos com arcos (Quesada Sanz, 1997: 466-467). Conhecem-se alguns exemplares apresentados em perspectiva frontal, nomeadamente na rocha 10 que vimos analisando, embora neste caso, por falta de associação evidente com um guerreiro, possa ser tomado por um qualquer símbolo circular (Fig. 6A). Desconhecem-se representações de escudos ovais.

Também já aqui referimos as cnémides. Interpretámos as linhas em ziguezague na perna inferior de um dos lutadores de rocha 3 da Vermelha como representações destas protecções. A rocha 10 do Vale da Casa apresenta três figuras humanas desarmadas com linhas paralelas na zona dos tornozelos e Joelhos. Em dois casos, uma linha diagonal liga as extremidades opostas das linhas dos tornozelos, que podem ser interpretadas como protecções para as pernas (Fig. 6C). Na Península, trata-se de um equipamento mais conhecido a partir da iconografia, sobretudo a vascular ibérica, do que pelo registo material, uma vez que seriam comumente produzidas matérias perecíveis, como o couro. O mesmo se pode dizer das couraças e dos capacetes.

Neste último caso, é por vezes difícil distinguir se as representações remetem para capacetes ou penteados (Quesada Sanz, 1997: 568). A esse respeito já nos referimos aos penachos que surgem em algumas figuras ornitocéfálicas.

Ainda na rocha 10 do Vale da Casa observam-se duas figuras que apresentam na cabeça aquilo que já foi interpretado como uma espécie de turbante (Baptista, 1983: 60). Colocamos a hipótese de poder tratar-se de uma representação de capacete em perspectiva frontal, correspondendo o semicírculo que encima as figuras a um qualquer tipo de crista ou penacho que os ornamentaria (Fig. 6C). O caçador da rocha 23 do Vale da Casa apresenta uma cabeça circular que é atravessada por uma linha que ultrapassa a zona da testa, sugerindo uma pala<sup>7</sup>.

Sob a cena do duelo surge uma representação de uma figura com cabeça de pássaro que apresenta aquilo a que à primeira vista poderia ser interpretado como um capacete de cornos (Abreu *et al.*, 2000: fig. 2) (Fig. 7). 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 (Abreu *et al.*, 2000: 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.

Não julgamos, contudo, que por este facto se trate de uma figura feminina, uma vez que pelo menos uma delas apresenta características idênticas aos duelistas, notoriamente masculinos. Julgamos antes estar perante uma alusão ao "caldeirão da ressurreição", tal como surge representado no diadema de Mones, aí de maiores dimensões e transportado pela mão de personagens igualmente ornitocéfálicas, tal como foram interpretados por Francisco Marco Simón (1994). Estes objectos aludirão a uma associação à abundância e a à vida. Certas divindades irlandesas possuíam recipientes deste tipo para preparar a cerveja dos "Imortais". O mais famoso exemplar deste tipo de objectos é o caldeirão de Gundestrup. Estes "caldeiros de ressurreição" são assim contentores através dos quais se alcança a imortalidade e faz reviver os guerreiros mortos em combate, como o exemplifica a mitologia galesa do *Mabinogion* (Marco Simón, 1994: 338-339).

Para além destas duas, surgem algumas outras figuras humanas que não poderemos classificar di-

<sup>7</sup> Se se tratar de um capacete, algo que não será pacífico visto estarmos perante uma cena de caça e não de combate, esta representação poder-se-ia comparar com os capacetes de tipo «Montefortino», sem o respectivo pináculo.

rectamente como guerreiros. Entre estas poderíamos incluir a figuras humanas da rocha 10 do Vale da Casa, que não apresentam armas nas mãos. No entanto, se concordarmos com a interpretação acima de considerar os seus "turbantes" como capacetes de crista em perspectiva frontal e as linhas junto aos gémeos como cnémides, poderemos incluí-los também neste grupo. Para além disso, estas figuras encontram-se associadas a um impressionante conjunto de armas que figura neste mesmo painel, geralmente representadas a uma escala maior.

Claramente não guerreiros serão as figuras identificadas como orantes, que surgem nomeadamente na zona esquerda da rocha 3 da Vermelhosa

(Abreu *et al.*, 2000: fig. 5) e na Foz do Côa (rochas 42 e 104), com as mãos levantadas para o alto (Baptista e Reis, 2008: 81-82).

Até ao momento, desconhecemos a existência de qualquer figura claramente feminina, com a eventual excepção da figura envolvida numa cena de coito posterior na rocha 3 de Vale de Cabrões. Aqui, uma figura ornitocéfálica, exibindo o seu falo erecto, penetra uma outra figura com cabeça idêntica, braços abertos sugerindo asas, mas apresentando uma perna, cuja posição curvada, mas na sequência do tronco, lhe confere características antropomórficas. Poderemos estar aqui perante a única figura feminina conhecida até ao presente, mas a falta de outros



Figura 7. Figura com cabeça de pássaro transportando vaso na cabeça na rocha 3 da Vermelhosa (linhas da figura realçadas a branco) [escala em cms.].

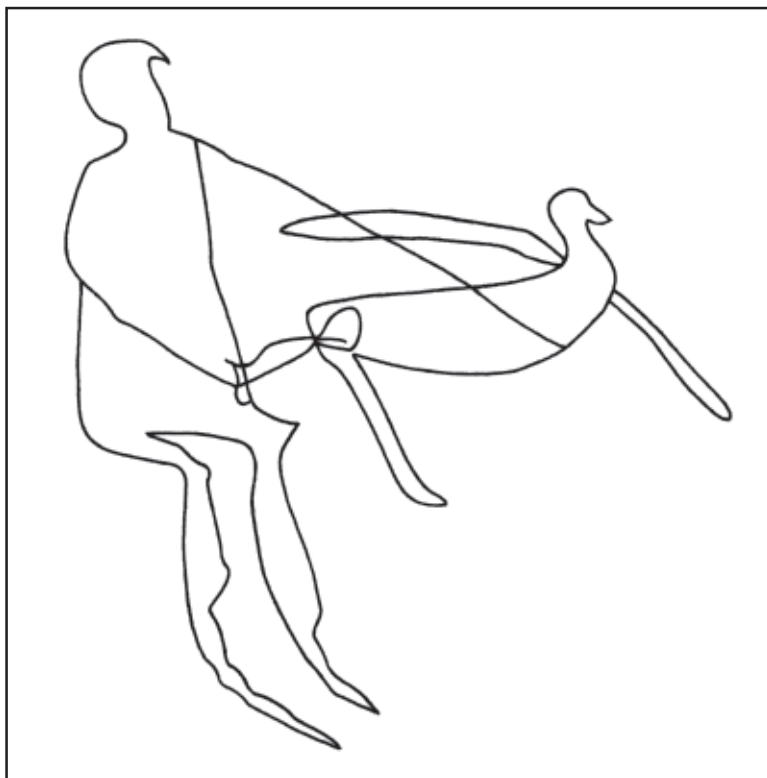


Figura 8. Cena de coito posterior na rocha 3 de Vale de Cabrões [8,5x9 cms.] (Baptista, 1999: 173).

atributos físicos ou culturais reconhecidos a este género, não impossibilita a interpretação de se tratar de uma personagem masculina (Fig. 8).

### b) Os animais.

As figuras zoomórficas parecem dominar em termos de motivos, nomeadamente na Foz do Côa (Baptista e Reis, 2008: 80). No entanto, o bestiário é reduzido, sendo o cavalo a figura dominante, seguida pelos canídeos e cervídeos. É contudo por vezes difícil distinguir estas espécies, uma vez que as figuras não demonstram grande elaboração artística, revelando-se padronizadas e algo esquemáticas. Tratam-se geralmente de figuras de animais com grandes orelhas, corpo comprido e patas pouco desenvolvidas. O que nos permite identificar a espécie é por vezes a sua associação com outras figuras, nomeadamente as humanas.

Os cavalos apresentam geralmente as caudas compridas, grandes orelhas, que lhes dão por vezes um aspecto asinino (rocha 10 do Vale da Casa), e muitas vezes não apresentam crina<sup>8</sup> (Fig. 6D).

Para além disto, parecem ser animais de baixo porte, naturalmente ainda próximos dos seus antepassados selvagens, de que o Przewalski é o único exemplo actual, não tendo ainda sofrido a selecção, realizada com fins militares, que conduziu aos cavalos esguios e com as longas patas actuais.

As montadas não apresentam sela ou estribos, reduzindo-se o seu equipamento aos arreios, representados por uma dupla linha ou linha em ziguezague, que liga as mãos do cavaleiro à boca da sua montada (Fig. 3).

Os cavalos surgem montados, associados a guerreiros, isolados, como é exemplo o belo cavalo da rocha 6 de Vale de Cabrões, ou em grupo (rocha 10 do Vale de Casa).

Pelo seu contexto, o cavalo surge aqui associado não apenas às técnicas da guerra, mas também como um elemento de prestígio. Recentemente domesticado, a sua relação com a guerra é um atributo de classe de quem o possui. Exemplo maior disso é o facto do guerreiro maior da cena de combate da rocha 3 da Vermelha ter amarrado a si um cavalo. Num combate real, esta circunstância traria apenas

<sup>8</sup> A montada do cavaleiro ornitocéfalo da rocha 1 da Vermelha e um cavalo da rocha 139 da Foz do Côa (Baptista e Reis, 2008, fig. 10) são disto excepção.

prejuízo para o combatente, que veria assim os seus movimentos limitados. Desta forma, apenas se pode interpretar esta associação como evidenciadora do estatuto do combatente, que curiosamente apresenta um maior tamanho que o seu adversário, o que concorre para essa evidência, podendo também ser interpretado como um efeito de perspectiva.

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 pelo menos na I Idade do Ferro, como o mostra a estela de Benaciante (Silves), uma das raras inscrições em escrita do Sudoeste que apresenta uma figura em relevo, neste caso um cavaleiro, segurando as rédeas e apresentando uma curiosa cabeça, que recorda o bico de um pássaro (Gomes, 1990: 83-85)<sup>9</sup>. Estes exemplos de cavalei-

ros 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 até ao diadema de Mones.

Os cervídeos são o segundo conjunto de animais representados (Fig. 9). Tirando os machos e as suas evidentes hastes, são figuras por vezes difíceis de distinguir das restantes espécies, uma vez que seguem a mesma tipologia gráfica. Exemplo disso são os cervídeos da rocha 10 do Vale da Casa que seguem exactamente o mesmo modelo dos cavalos, com as patas traseiras representadas em forma de ferradura, distinguindo-se apenas pela cauda comprida destes últimos (Fig. 6D). Assim, a cauda curta será um identificador das corças, como é exemplo a bela corça da rocha 14 da Penascosa.



Figura 9. Cena de caça acompanhada de inscrição pré-latina na rocha 23 do Vale da Casa [103x150 cms.] (Baptista, 1999: 181).

<sup>9</sup> A outra única representação humana inscrita em estelas com epigrafia do Sudoeste, o guerreiro da estela I da Abóbada (Almodôvar), remete igualmente para a temática da heroificação dos guerreiros, que, nestes casos, é reforçada pelo seu claro contexto funerário. Este guerreiro, que surge vestido com saiote, cinturão largo, armado com dois dardos, *caetra* e uma falcata, com gémeos pronunciados (Gomes, 1990: 83-5), tem fortes paralelos com algumas gravuras do Côa.

O veado surge relacionado com a actividade aristocrática da caça, mas também como símbolo do mundo inferior, nomeadamente com o deus céltico Cernunnos, que surge representado com armações de veado. Voltaremos a este animal ao analisarmos a cena de caça da rocha 23 do Vale da Casa.

Em termos de representações zoomórficas seguem-se os canídeos. Uma vez mais a questão da identificação se levanta. Se a sua associação à cena de caça atrás referida, os distingue claramente, noutros casos isso já não acontece. Por outro lado, mesmo identificando-os como canídeos, fica por vezes a dúvida se se tratam de animais domésticos ou selvagens. Em casos como o da cena de caça da rocha 23 do Vale da Casa, é evidente o seu carácter doméstico, reforçado aqui pelo facto de um dos animais apresentar algo que se assemelha com uma arreio. Noutros casos, a ausência de humanos nas cenas e as semelhanças entre os hábitos de ambos os estados de canídeos impossibilita uma certeza. São disso exemplo a cena de duplo acasalamento da rocha 1 do Alto da Bulha, ou a cena de matilha da rocha 88 da Foz do Côa (Baptista e Reis, 2008: 80).

Esta questão da identificação dos canídeos como domésticos ou selvagens não é despicienda, uma vez que os animais têm conotações distintas. Como vimos acima, o lobo pode ser relacionado com o deus infernal céltico *Sucellus*, representado por exemplo com a estela de Zurita. Este animal transporta o devorado nas suas entranhas até ao Outro Mundo, onde irá renascer (Olmos, 1996: 172). Já o

cão é um símbolo de prestígio do nobre. Guarda a sua casa e acompanha-o em actividades exclusivas à sua condição, que o preparam para a guerra, como a caça, como nos ilustra Xenofonte no *Cynegeticus*. Lembremo-nos da fidelidade de Argos, enquanto esperava o regresso do seu dono a Ítaca, sendo o primeiro a identificá-lo. Mas este animal tem também uma conotação com a morte nomeadamente na tradição clássica, como é o caso de Cérbero, guardião do outro mundo. 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 (*Ilíada*, 23, 173-174) (Gomes, 1990: 80). A mitologia céltica confere também a este animal um papel especial. O herói Cúchulainn, que visitou o outro mundo em vida, deve o seu nome, que significa o cão de Culainn, ao facto de ter morto o cão de guarda daquele em legítima defesa, dispondo-se depois por isso a guardar a sua casa (Marco Simón, 1994: nota 81). Estas duas esferas, a caça e a morte ligam-se, como adiante veremos.

Há depois um conjunto vasto de quadrúpedes, que, por falta de elementos identificadores ou de contexto elucidativo, são difíceis de interpretar.

Facilmente identificáveis são os animais representados na pequena cena já citada da rocha 3 da Vermelha, sob a monomaquia (Fig. 10). Aí, duas aves, que podemos classificar como necrófagas pela sua silhueta, debicam um peixe, representado de forma esquemática.

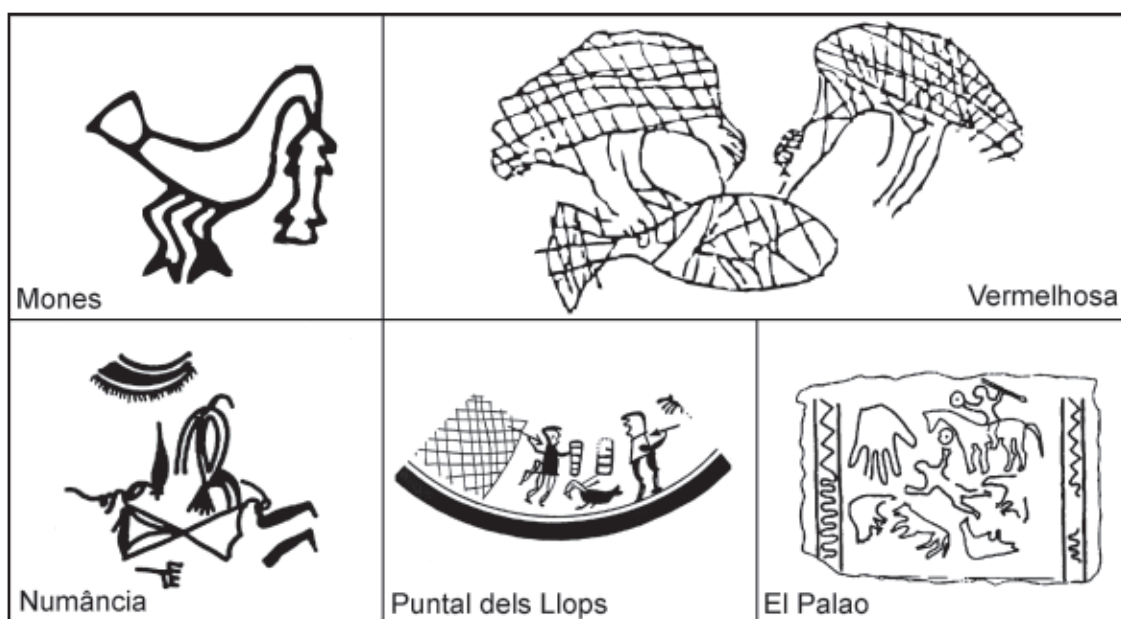


Figura 10. Cena das aves e peixe na rocha 3 da Vermelha [c. 20x11 cms.], comparada com outros motivos peninsulares (contém elementos de Abreu *et al.*, 2000: fig. 1, Lorrio, 1997, Marco Simón, 2005, Quesada Sanz, 1997).

Uma vez mais esta cena apresenta grandes semelhanças com algumas figuras dos diademas de Mones. Aí, por entre os cavaleiros, infantes e transportadores de caldeirões, 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 atribuído 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 prováveis salmões, tal como o javali, são depositários da sabedoria no Além. Eles são uma das formas em que se metamorfoseavam os deuses, expressando o espírito dos cursos de água (Marco Simón, 1994: 341).

No entanto, as aves da rocha 3 da Vermelha 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). Nesta estela, para além da representação de uma mão, podemos observar uma cena, enquadrada entre duas molduras verticais onduladas, onde, junto a um cavaleiro brandindo lança e *caetra*, jaz uma figura humana, cercada por três aves semelhantes às que analisamos, e um canídeo deitado<sup>10</sup> (Sopeña, 2005: 383). Esta cena sugere aliás uma outra muito semelhante representada na rocha 153 da Foz do Côa, onde igualmente a um cavaleiro, aqui com cabeça de forma de pássaro, armado de lança, se associa uma segunda figura deitada e desarmada (Baptista e Reis, 2008: 83).

Apesar de fragmentada, a estela de Binéfar (Huesca), ou Vispesa, apresenta uma iconografia semelhante. Uma inscrição pré-latina divide o suporte em dois registos, emoldurando-os. No registo inferior percebe-se a imagem de um cavaleiro com escudo circular, brandindo a sua lança. No superior, figuram partes de corpos mutilados, junto de uma ave e duas mãos direitas, semelhantes à de El Palao (Sanmartí i Grego, 2007: 246-247). A interpretação desta estela dentro do conceito da heroicização não é contudo pacífica, tendo sido recentemente contestada (Alfayé Villa, 2004).

O peitoral de prata do Chão de Lamas (Coimbra), hoje no Museo Arqueológico de Madrid, apresenta também duas aves com as garras estendidas, ladeando duas cabeças barbadas inseridas em medalhões, associadas a três javalis e a uma possível figura humana sem membros, junto a uma *caetra* (Marco Simón, 2006: 329-331). Esta *lunula* encontra-se ainda decorada por um conjunto de linhas onduladas que se nos afiguram representar o elemento aquático termina com a forma de duas cabeças de serpente. Toda esta simbologia remete para o conceito de heroificação guerreira e a passagem para o Outro Mundo (Marco Simón, 2005: 330-331, Sopeña, 2005: 381).

Finalmente, também a estela de Zurita apresenta este tipo de representação. No registo superior vemos dois guerreiros a pé armados com escudo e lança, possivelmente vestindo peles de lobo, e um cavalo não montado. No registo inferior, sob os pés dos guerreiros, vemos 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 sobre um guerreiro deitado (Quesada Sanz, 1997: 960, n.º 65 e 66, Sopeña, 2005: 381).

Finalmente, como que completando o ciclo, o abutre, desta feita claramente identificado pelo seu bico, surge representado entre dois duelistas num vaso de Puntal dels Llops (Valência), associando-se assim a monomaquia a este animal relacionado com a morte (Quesada Sanz, 1997: 95, fig. 29, Aranegui Gascó, 2007: fig. 13)<sup>11</sup>.

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, sendo os abutres uma ave sagrada. Num sentido idêntico, Pausânias (10, 22, 3) relata-nos que em 279

<sup>10</sup> A rocha 7 e 18 do Vale de José Esteves apresentam igualmente canídeos deitados, semelhantes aos de El Palao e Tona, com a exceção de terem a cabeça voltada para trás.

<sup>11</sup> De referir ainda também que, na estela de Tona, sob uma semelhante cena de duelo figura, desta feita, um canídeo deitado (Sanmartí i Grego, 2007: fig. 10).

a.C., quando 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 Genzor, 2004).

No caso do Côa, julgamos poder interpretar a cena das aves e do peixe neste sentido. Tratando-se aparentemente de uma cena irracional, duas aves necrófagas que se alimentam de um peixe, ela faz a ligação entre o peixe como habitante dos rios e conhedor do Além, com os abutres que transportam os corpos 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 funerário, que procuram explicitá-la, como observamos aliás nas monomaquias de Puntal dels Llops e da estela de Tona, que são acompanhadas, num registo inferior, por um abutre e por um canídeo, respectivamente.

Num grupo à parte surgem os motivos serpentiniformes, identificados em número de treze em dez rochas da Foz do Côa (Baptista e Reis, 2008: 76). Será discutível se se tratam de meras figuras geométricas ou representações de ofídios. Essas dúvidas dissipam-se em dois casos. Na rocha 93 surge um exemplar com a boca aberta, enquanto na 139 surge outro exemplar com típica cabeça de serpente e aquilo que foram interpretadas como duas "orelhas" ou a duplicação do "corno" da víbora-cornuda. 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). A estes exemplares haverá a acrescentar o falo do duelista da rocha 3 da Vermelha atrás referido e que apresenta uma glân-de em forma de cabeça de serpente em cuja ponta figuram duas linhas que sugerem uma língua bífida ou os cornos (Fig. 5).

No estado actual do conhecimento, nota-se no Vale do Côa a ausência do touro, muitas vezes representado na cerâmica ibérica e na estatuária. Temos conhecimento de apenas de dois duvidosos exemplares nas rochas 23 e 177 da Foz do Côa. Tal como o touro, o javali é uma figura muito relevante no território limítrofe dos Vetões. Este animal, que apresenta também uma simbologia relacionada com a morte, enquanto detentor da sabedoria do Além (Marco Simón, 1994: 341), e que surge representado, por exemplo, junto da monomaquia do cabo de

punhal de Las Ruedas, está aparentemente ausente dos painéis de xisto do Côa e Douro.

Figuras como a esfinge ou os hipocampos, furto de uma mitologia mais erudita, de raiz mediterrânica, estão também ausentes. Como ausentes estão os motivos vegetalistas, como árvores, flores de lótus e outras metáforas florais, muito significativas na iconografia ibérica (Olmos, 1996: 168).

Para além símbolos geométricos das rochas 2 da Ribeira de Piscos e 10B da Canada do Inferno, referidos acima, registem-se dois símbolos rectangulares preenchidos com linhas da rocha 10 do Vale da Casa e vários outros na Foz do Côa, nomeadamente um em forma de trono na rocha 93 e outro na rocha 5 dos Moinhos de Cima (Baptista e Reis, 2008: 77, 83-84).

Finalmente, é digna de nota a provável inscrição pré-latina da rocha 23 do Vale da Casa (Fig. 9). Levantada em condições precárias, durante o dia e recorrendo ao método bicromático, quando a subida da barragem do Pocinho ameaçava os trabalhos, este conjunto de linhas que muito se assemelham a uma inscrição, não foi até ao momento estudado de forma detalhada.

### c) Interacção homem-animal.

Um dos temas fundamentais da temática da Idade do Ferro do Vale do Côa reside na relação entre Homem e Animal e na relação de dependência deste em relação àquele. Este é aliás um dos temas base da iconografia vascular ibérica, onde o guerreiro surge como herói divinizado, como "domador-civilizador" (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez, 2007: 136). Essa relação é explicitada sobretudo no tema cavaleiro-cavalo.

Na arte do Côa, esse tema expressa-se pois fundamentalmente na imagem do cavaleiro armado, como aliás na restante iconografia ibérica, que se repete exaustivamente.

Refira-se contudo uma eventual cena de doma de um cavalo, que julgamos identificar na rocha 10 do Vale da Casa. Por entre as várias sobreposições, verifica-se que um dos quadrúpedes com cauda comprida, possivelmente um cavalo, apresenta o seu focinho atado por cinco voltas por uma linha que se liga ao braço de uma figura humana mal definida (Fig. 6F). Julgamos que esta cena se poderá frustemente comparar com outras pintadas na cerâmica

ibérica, como em Monastil (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez, 2007: 126-128, figs. 1 e 2) ou em Lliria (Aranegui Gascó, 2007: fig. 33).

O cavalo surge ainda como elemento fundamental na caça. Na rocha 23 do Vale da Casa, um cavaleiro armado de lança persegue um grupo de cervídeos, dominado por um macho de hastes exuberantes (Fig. 9).

Xenofonte discorre sobre esta actividade aristocrática no *Cynegeticus* (9). Diz-nos que para caçar veados são necessários cães indianos. Fortes, possantes e com espírito. Descreve-nos depois a forma de caçar enhos, espreitando-os no seu descanso e depois perseguindo-os com os cães. No caso dos veados adultos, recorre-se ao uso de laços (*podostrai*)<sup>12</sup> e aos cães. Mas, mesmo quando o animal se encontra preso e acossado aconselha cuidado, sobretudo com os coices e armações dos machos, devendo-se ter o cuidado de o matar à distância, com dardos.

Esta descrição difere da cena da rocha 23 do Vale da Casa. Contudo, a actividade da caça é "um sinal de fertilidade, de viagem e de combate, substituindo, em termos estratégicos e psicológicos, a principal ocupação das élites (*sic*) militares, a guerra, conferindo-lhes estatuto e prestígio social" (Gomes, 1990: 80).

Mas a actividade cinegética tem também uma conotação funerária (Gomes, 1990: 79), nomeadamente a caça ao veado, pela sua relação com Cernunnos, o deus com hastes de cervídeo. Recordemos aqui uma passagem da mitologia galesa do *Mabinogion*, que nos relata o encontro entre Pwyll e Arawn, o rei de Annwn. Inadvertidamente, aquele terá reclamado um veado que teria sido abatido pelos cães do rei do Outro Mundo. Como compensação pela afronta, Pwyll foi obrigado a trocar identidade com Arawn, tornando-se rei de Annwn, durante um ano (Parker, 2003).

Esta cena apresenta-nos a participação de outro animal que tem uma relação de dependência com o homem, o cão. Neste caso, um dos animais apresenta uma espécie de açaimo ou coleira, reforçando esta relação de dependência. Já atrás mencionamos a relação entre os canídeos o poder e a morte.

## A iconologia.

Erwin Panofsky, o principal teorizador do método iconográfico, distinguiu dois níveis da análise iconográfica. A análise iconográfica, num sentido estrito, procura a identificação de símbolos convencionais, conscientemente inscritos. Já a um nível mais profundo, a iconologia busca o "sentido intrínseco" das imagens, os princípios que lhes estão subjacentes e que definem uma determinada sociedade ou grupo (Daniels e Cosgrove, 1988: 2).

Todas as sociedades tecem o sentido do seu mundo através de imagens e signos. (Daniels e Cosgrove, 1988: 4). 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.

Apesar do carácter fragmentário e diminuto do nosso conhecimento da arte rupestre sidérica do Vale do Côa, atrevemo-nos a apresentar um primeiro ensaio de interpretação iconológica. Para isso, conjugaremos aqui os seus motivos conhecidos, o seu suporte e o escasso e indirecto conhecimento que temos da sociedade que a produziu.

Dos motivos atrás analisados e da sua comparação iconográfica com um vasto e heterogéneo conjunto da iconografia sidérica peninsular -sobretudo os diademas de Mones na sua interpretação por Francisco Marco Simón, bem como alguns motivos da pintura vascular ibérica e numantina e das estelas do Baixo Aragão-, julgamos perceber uma mensagem.

A mensagem fala-nos de um caminho, de uma viagem: a 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 sobre o caminho para casa 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. Estamos no espaço limítrofe do Além. As imagens fixam a despedida e o caminho. O cavaleiro estará sempre a cavalo. "A pedra constitui a supra-realidade de um tempo ritual parado, detido na representação" (Olmos, 1996: 171). "A estela, o monumento, o documento icono-

<sup>12</sup> Note-se que junto a esta cena surgem figurados dois podomorfos picotados, tidos por mais antigos. Estas representações, cuja cronologia se discute, surgem também na epigrafia do Sudoeste, apresentando aí uma conotação funerária (Correia, 1996: 28).

gráfico, representam portanto, com múltiplas variantes, o encontro de dois reinos” (Olmos, 1996: 171). São lugares de metáfora, e ambiguidade. A sepultura é um lugar excepcional, onde se substituem ou encontram os territórios. Espaços de fronteira e encontro entre dois mundos.

Nesta última viagem, mas da qual alguns têm conhecimento prévio, 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. Aqui, a água apresenta-se sob duas formas. Aos cursos de água perene -Côa e Douro- afluem periodicamente as águas das canadas, descendo as encostas deste a plataforma da extremidade ocidental da Meseta até aos rios, após as chuvas. É em volta desses cursos de água perene e sazonal que se distribuem os painéis gravados (Fig. 11).

Plínio (*História Natural*, II, 220) assinala que, de acordo com Aristóteles, entre os bárbaros, nenhum animal ou ser humano morria verdadeiramente se não fosse levado pela maré baixa do Oceano Gálico. Esta parece ser a materialização do mitema da partida dos guerreiros mortos para o Outro Mundo, com o seu cavalo e panóplia. Este tema do fluxo e refluxo relacionado com a morte, ganha novo sentido, se interpretarmos os peixes dos diademas de Mones e da rocha 3 da Vermelhosa como salmões. Este animal nasce no rio, viaja até ao mar, regressando novamente ao seu local de nascimento para desovar e morrer, servindo de alimento para os seus filhos (Marco Simón, 1994: 342 e nota 112).

Importa assinalar que, para além de descida ao mundo dos mortos, a catábase pode significar também a descida até à costa. O rio conduz assim, não apenas até à costa, mas até ao Outro Mundo, o que nos recorda a sugestiva geografia infernal da Odisseia:



Figura 11. Vista da zona final do Vale de José Esteves após chuvada, com a água correndo pela canada até ao Douro.

"E quando atravessares a corrente do Oceano,  
Onde há uma praia baixa e os bosques de Perséfone,  
Grandes álamos e choupos que perdem seu fruto,  
aí deixa a nau junto do Oceano de redemoinhos profundos,  
e vai tu próprio para a mansão bolorenta de Hades.  
Aí para o Aqueronte fluem o Puriflegetonte  
e o Cocito, que é afluente da Água Estígia;  
aí há uma rocha, onde confluem os rios retumbantes."

Canto IX, 508-515  
(trad. Frederico Lourenço)

Num contexto mais próximo, citemos o fim da expedição conjunta entre Túrdulos e Célticos, que também perderam o seu chefe, após a travessia do rio *Limes*, também chamado Letes (Estrabão, *Geografia*, 3, 3, 5). O primeiro romano a atravessá-lo foi Décimo Júnio Bruto (Apiano, 6, 72), que teve grandes dificuldades em convencer as suas tropas na travessia do rio do Olvido (Tito Lívio, *Ab Urbe Condita*, 55).

É um facto que, para além do contexto desta arte, a iconografia do Côa e Douro não parece remeter directamente para o meio aquático. Excepção feita ao peixe consumido pelas aves necrófagas. Para além desse motivo, um outro sugere-nos esta representação da água. Na rocha 10 do Vale da Casa, por entre as sobreposições, uma das figuras humanas surge coberta por um conjunto de linhas paralelas (Fig. 6E). Representarão elas a água?. O facto desta, bem como as restantes figuras humanas deste painel -que não surgem associadas a este tipo de linhas-, apresentar os braços ondulados e desproporcionais em relação ao corpo, poderia sugerir a representação de uma figura distorcida pela refração da água.

Apesar do barco nos surgir numa cena de um vaso de San Miguel de Lliria com figuras estilisticamente semelhantes às do Côa (Quesada Sanz, 1997: 944, n.º 2), os veículos que o aristocrata usa para aceder ao Outro Mundo são sobretudo o cavalo e o carro. Tratam-se de veículos que ao mesmo tempo transportam e heroificam (Olmos, 1996: 172). O trono alado será outro veículo, como exemplifica a Dama de Baza (Olmos, 1996: 171). O cavalo encontra-se profusamente exemplificado na arte do Côa e, como vimos acima, o trono também poderá estar figurado.

O caminho heroificador levado a cabo pelo cavaleiro implica um esforço, uma vontade, o controlo do homem sobre o seu destino (Olmos, 1996: 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 (Olmos, 1996: 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. Em zonas mais mediterrânicas, a esfinge, ameaça e protege, mas também transporta arrebatadamente o defunto (Olmos, 1996: 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. Para John Berger, a ideologia da representação da paisagem inglesa no século XVIII serviu para naturalizar, e assim mistificar, as relações de propriedade (*apud* Daniels e Cosgrove, 1988: 7). Existe pois uma "política da paisagem", 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 destrutiva 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 privando com os deuses.

Experencia-se assim uma "percepção antecipada da morte" (Olmos, 1996: 169). Esta iconografia surge por vezes em "contextos de vivos", servin-

do como transmissora da ideologia da morte, dirigida exactamente para esses, e não para os mortos. Noutros casos a associação à morte é mais directa, fazendo parte do espólio funerário.

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 constituir 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 da rocha 1 do Alto da Bulha impede a inseminação por outro membro da matilha que não o macho alfa (Fig. 12). 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.

## Conclusão.

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.

Consideramos estar perante um território de fronteira (Fig. 13). 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.

Procurámos justificar aqui porque consideramos que a arte rupestre do Vale do Côa e Douro poderá materializar uma fronteira entre vivos e mortos. Essa julgamos ser a mensagem que nos é hoje dada a perceber pela iconografia. Como aqui expusimos, esta iconografia remete para a temática da heroificação das chefias guerreiras, através da na-

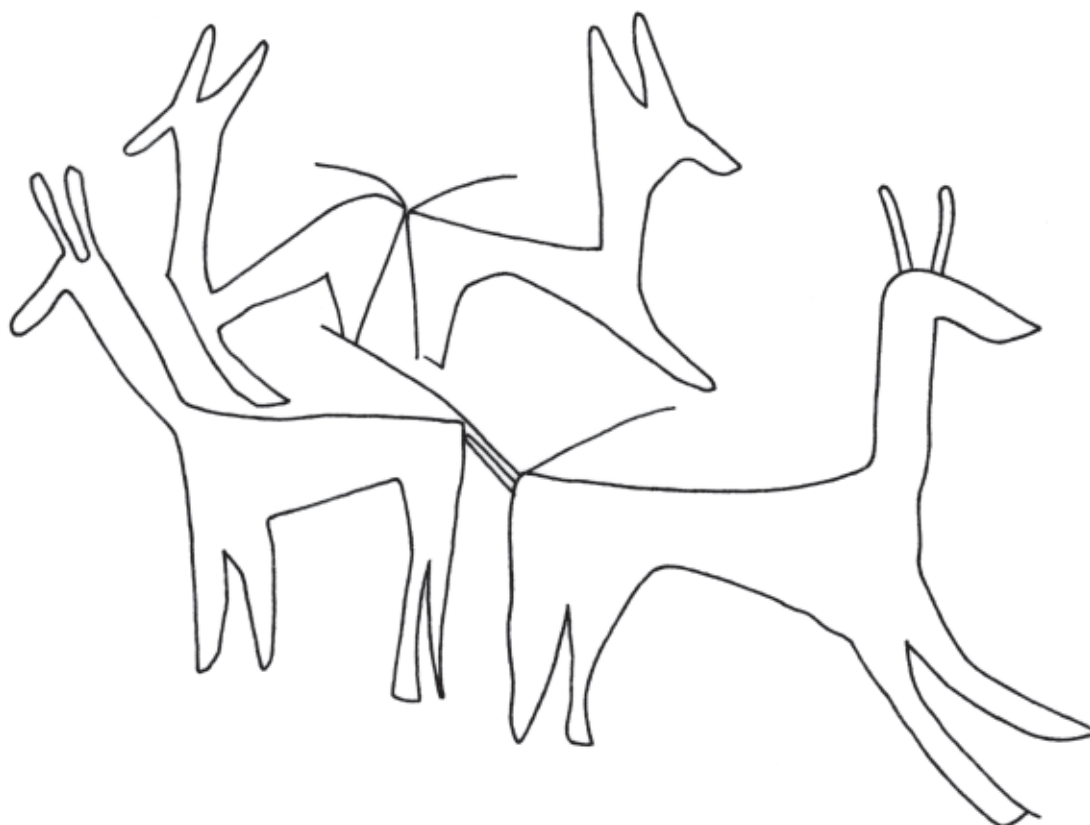


Figura 12. Cena pós-coital canina da rocha 1 do Alto da Bulha [13x10 cms.] (Baptista, 1999: 177).

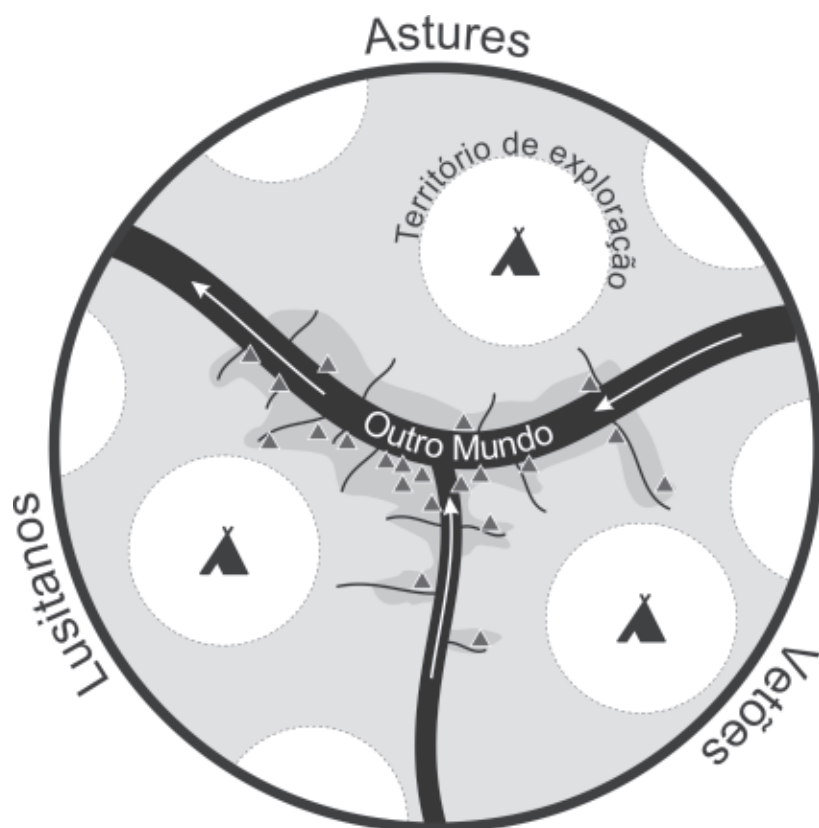


Figura 13. Proposta interpretativa para a arte sidérica do Côa enquanto território de fronteira.

turalização de uma ideologia de poder, que se impõe para além da morte com o objectivo da reprodução social.

Uma das questões em aberto continua a ser a cronologia da sociedade que assim construiu o seu espaço. Se podemos radicar a temática da heroização 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 indica já momentos mais tardios, entre os séculos III-II e I a.C., ou até mesmo d.C., nomea-

damente a *lunula* de Chão de Lamas, os diademas de Mones (Marco Simón, 2006: 329 e 332), a cerâmica de Monastil (Poveda Navarro e Uroz Rodríguez, 2007: 126), e Líria (Aranegui Gascó, 2007: 173) e as estelas do Baixo Aragão e Catalunha (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.

### Bibliografia

- ABREU, M.S. de ARCÀ, A., JAFFE, L. e FOSSATI, A. (2000): “As gravuras rupestres de idade do ferro no vale de Vermelha (Douro - Parque Arqueológico do Vale do Côa): Notícia preliminar”. En, Jorge, V.O. (ed), *Proto-história da Península Ibérica. Actas do 3.º Congresso de Arqueologia Peninsular. Vol. V. ADECAP. Porto: 403-406.*
- ALARCÃO, J. de (1996): *Para uma conciliação das arqueologias. Afrontamento. Porto.*
- ALARCÃO, J. de (2001): “Novas perspectivas sobre os Lusitanos (e outros mundos)”. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 4, 2: 293-349.
- ALFAYÉ VILLA, S. (2003): “La iconografía divina en Celtiberia: una revisión crítica”. *Archivo Español de Arqueología*, 76, 187-188: 77-96.
- ALFAYÉ VILLA, S. (2004): “Rituales de aniquilación del enemigo en la Estela de Binéfar (Huesca)”. En, Hernández Guerra, L. e Alvar, J. (ed), *XXVIII Congreso Internacional Girea-Arys IX: Historia Antigua: Jerarquías religiosas y control social en el Mundo Antiguo. Arys. Valladolid: 63-74.*
- ÁLVAREZ-SANCHÍS, J.R. (2004): “Etnias y fronteras: Bases arqueológicas para el estudio de los pueblos prerromanos en el Occidente de Iberia”. En, Lopes, M.C. e Vilaça, R. (ed), *O Passado em cena: Narrativas e fragmentos. CEAUUCP. Coimbra; Porto: 299-327.*
- ARANEGUI GASCÓ, C. (2007): “Arte ibérico en Ede-tania”. En, Abad Casal, L. e Soler Díaz, J.A. (ed), *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005). Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”. Diputación Provincial. Alicante: 167-183.*
- BAPTISTA, A.M. (1983): “O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa)”. *Arqueologia*, 8: 57-69.
- BAPTISTA, A.M. (1983-84): “Arte rupestre do Norte de Portugal: uma perspectiva”. *Portugália*. Nova série: 4-5 (Actas do Colóquio Inter-Universitário de Arqueologia do Noroeste, Novembro de 1983): 71-82.
- BAPTISTA, A.M. (1986): “Arte rupestre pós-glaciária: Esquematismo e abstracção”. En, Alarcão, J. (ed), *História da Arte em Portugal. Vol. 1. Editorial Alfa. Lisboa: 31-55.*
- BAPTISTA, A.M. (1998): “A arte do Côa e Alto-Douro e o Centro Nacional de Arte Rupestre (CNART)”. En, Lima, A.C.P.S. (ed), *Terras do Côa: da Malcata ao Reboredo: os valores do Côa. Estrela-Côa. Maia: 196-201.*
- BAPTISTA, A.M. (1999): *No tempo sem tempo: A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa: Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares. Parque Arqueológico do Vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa.*
- BAPTISTA, A.M. e GOMES, M.V. (1998): “Arte Rupestre”. En, Zilhão, J. (ed), *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa: Trabalhos de 1995-1996. Ministério da Cultura. Lisboa: 211-409.*
- BAPTISTA, A.M. e REIS, M. (no prelo): “Prospecção da arte rupestre no Vale do Côa e Alto Douro português: Ponto da situação em Julho de 2006”. En, Balbín Behrmann, R. de (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]).*
- BAPTISTA, A.M. e REIS, M. (2008): “Prospecção da Arte Rupestre na Foz do Côa: Da iconografia do Paleolítico Superior à do nosso tempo, com passagem pela II Idade do Ferro”. En, Santos A.T. e Sampaio, J. (ed), *Pré-história: Gestos intemporais. III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior: Actas das sessões. Vol. 1. Vila Nova de Foz Côa, 20 de Maio de 2006. ACDR de Freixo de Numão. Porto: 62-95.*
- BRASETE, M.F. (2006): “Ulisses e o feminino: Eros e epos”. *Ágora, Estudos Clássicos em Debate*, 8: 9-30.
- CAMPOS, B. (1996): “Do it nice or give it the truth?” [Em linha]. In *Tracce*. 5. 26 de Outubro de 1996. Disponível em <<http://www.geocities.com/RainForest/3982/tracecoa.html>> [citado em 8 de Novembro de 2001].
- CARVALHO, A.F., ZILHÃO, J. e AUBRY, T. (1996): *Vale do Côa: Arte Rupestre e Pré-História. PAVC. Lisboa.*
- COELHO, M.H. da C. (2004): “As fronteiras da história, a história das fronteiras”. En, Jacinto, R. e Bento, V. (coord), *Fronteira, emigração memória. Centro de Estudos Ibéricos. Guarda: 8-13.*
- CORDEIRO, A.M.R. e REBELO, F. (1996): “Carta geomorfológica do vale do Côa a jusante de Cidadelhe”. *Cadernos de Geografia*, 15: 11-33.

- CORREIA, V.H. (1996): *A epigrafia da Idade do Ferro do Sudoeste da Península Ibérica*. Património/Arqueologia 1. Edições Etnos Porto.
- COSME, S.R. (2008): "Proto-história e romanização entre o Côa e o Águeda". En, Luís, L., *Proto-história e Romanização. III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior. Actas das sessões. Vol. 3*. Pinhel, 17 de Maio de 2006. ACDR de Freixo de Numão. Porto: 72-80.
- CRUZ, D.J. da (1998): "Expressões funerárias e culturais no Norte da Beira". En, *Actas do Colóquio "A Pré-história na Beira Interior" (Tondela, Nov. 1997)*. Estudos Pré-históricos, 8. Centro de Estudos Pré-históricos da Beira. Viseu: 149-166.
- CURADO, F.P. (1988-94): "A propósito de Conimbriga e de Coniumbriga". *Gaya*, 6 (I Congresso do Rio Douro): 213-234.
- DANIELS, S. e COSGROVE, D. (1988): "Introduction: Landscape and Iconography". En, Cosgrove, D. e Daniels, S. (ed), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic*. Cambridge Studies in Historical Geography. Cambridge University Press. Cambridge: 1-10.
- FERNANDES, J. (2001): "Alberto Carneiro [catálogo]. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia, 2001". In *Porta 33* [em linha]. Disponível em: <<http://www.porta33.com/exposicoes/ac/tp.html>> [citado em 26 de Março].
- FERREIRA, A. de B. (1978): *Planaltos e montanhas do Norte da Beira: Estudo de geomorfologia*. Lisboa. Centro de Estudos Geográficos.
- FOSSATI, A. (1996): The Iron Age in the Rock Art of Vermelhusa, Portugal [em linha]. In *Tracce*. 5. 26 de Outubro de 1996. Disponível em <<http://www.geocities.com/RainForest/3982/coaferro.html>> [citado em 17 de Fevereiro de 2003].
- GOMES, M.V. (1990): "O Oriente no Ocidente: Testemunhos iconográficos na Proto-história do Sul de Portugal: *Smiting gods* ou deuses ameaçadores". *Estudos Orientais*, 4 (Presenças orientalizantes em Portugal: Da pré-história ao período romano): 53-106.
- GUERRA, A.M.R. (1998): *Nomes pré-romanos de povos e lugares do Ocidente peninsular*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa [tese de dissertação de doutoramento].
- INGOLD, T. (2000): "The Temporality of the Landscape". En, Ingold, T., *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge. Londres. Nova Iorque: 189-208.
- JUNG, C. (1966): *Collected Works. Vol. 15*. Routledge. Kegan Paul. Londres.
- KOLBER, J. (1997): Scale drawings of the Vale de Vermelhusa Engravings. In *Tracce*. 6. Disponível em <<http://www.rupestre.net/tracce/coatrac.html>> [citado em 24 de Abril de 2008].
- LAFAYE, G. (1896): "sv. *Gladiator*". En, Daremberg, C. e Saglio, D. (ed), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Tomo 2: Vol. 1*. Librairie Hachette. Paris: 1563-1599.
- LEMOS, F.S. e CRUZ, G. (2008): "Muralhas e Guerreiros na Proto-História do Norte de Portugal". En, Luís, L., *Proto-história e Romanização. III Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior. Actas das sessões. Vol. 3*. Pinhel, 17 de Maio de 2006. ACDR de Freixo de Numão. Porto: 8-28.
- LOURENÇO, E. (2004): "Jogos de Fronteira, jogos de memória". En, Jacinto, R. e Bento, V. (coord), *Fronteira, emigração memória*. Centro de Estudos Ibéricos. Guarda: 5.
- LUÍS, L. (2005): "Arte rupestre e ocupação humana no Vale do Côa: Balanço da investigação no Parque Arqueológico do Vale do Côa". *Côavisão*, 7 (Actas do I Congresso de Arqueologia de Trás-os-Montes, Alto Douro e Beira Interior): 31-60.
- LUÍS, L. (no prelo): "Em busca dos cavaleiros com cabeça de pássaro: Perspectivas de investigação da Proto-história no Vale do Côa". En, Balbín Behrmann, R. de (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])*.
- MANGADO, J. (2006): "El aprovisionamiento en materias primas líticas: hacia una caracterización paleocultural de los comportamientos paleoeconómicos". *Trabajos de Prehistoria*, 63(2): 79-91.
- MARCO SIMÓN, F. (1994): "Heroización y tránsito acuático: Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias)". En, Mangas, J. e Alvar, J. (ed), *Homenaje a J.M. Blázquez. Vol. 2*. Ediciones Clásicas. Madrid: 318-348.
- MARCO SIMÓN, F. (2005): "Religion and Religious Practices of the Ancient Celts of the Iberian Penin-

- sula". *E-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*, 6 (The Celts in the Iberian Peninsula): 287-345. [Disponível em [http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6\\_6](http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_6)].
- OLMOS, R. (1996): "Camino escondido: Imaginarios del espacio en la muerte". *Complutum, Extra*, 6(2): 167-176.
  - PARKER, W.M. (2003): *The Four Branches of the Mabinogi*. Bardic Press [Consultado a 6 de Maio de 2008, a partir de: <<http://www.mabinogi.net/pwyll.htm>>].
  - POVEDA NAVARRO, A.M. e UROZ RODRÍGUEZ, H. (2007): "Iconografía vascular en El Monastil". En, Abad Casal, L. e Soler Díaz, J.A. (ed), *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005)*. Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert". Diputación Provincial. Alicante: 125-139.
  - QUESADA SANZ, F. (1997): *El armamento ibérico: Estudio tipológico, geográfico, funcional y simbólico de las armas en la Cultura ibérica (siglos VI-I a.C.)*. Éditions Monique Mergoïl. Montagnac.
  - REBANDA, N. (1995): *Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa*. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. Lisboa.
  - SANMARTÍ i GREGO, J. (2007): "El arte de la Iberia septentrional". En, Abad Casal, L. e Soler Díaz, J.A. (ed), *Arte Ibérico en la España Mediterránea. Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de octubre de 2005)*. Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert". Diputación Provincial. Alicante: 239-264.
  - SILVA, J.A. da (ed) (1995): *Projecto Património*, 2: Julho.
  - SOPEÑA GENZOR, G. (2004): "El mundo funerario celtibérico como expresión de un "ethos" agonístico". *Historiae*, 1: 56-108.
  - SOPEÑA GENZOR, G. (2005): "Celtiberian Ideologies and Religion". *E-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*, 6 (The Celts in the Iberian Peninsula): 347-410. [Disponível em <http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6>].
  - TILLEY, C. (1994): *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Berg. Oxford.
  - ZILHÃO, J. (1998): "Súmula dos resultados científicos". En, Zilhão, J. (ed), *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa: Trabalhos de 1995-1996*. Ministério da Cultura. Lisboa: 13-29.