

FACULDADE DE LETRAS  
INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA

# CONIMBRIGA

*VOLUME II-III*



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
1960-61

## AS PINTURAS RUPESTRES ESQUEMÁTICAS DA SERRA DOS LOUÇÕES\*

O descobrimento da estação pré-histórica, com pinturas rupestres, da Esperança ou de Vale de Junco é atribuído a AURÉLIO CABRERA, nascido em Alburquerque — cidade da Estremadura espanhola, região fronteira de Arronches —, região esta conhecida como uma das mais ricas, na Península Ibérica, em esquematizações picturais pré-históricas. Porém, devem-se a EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO as primeiras referências, publicadas em 1916, e foi HENRY BREUIL quem, em 1916-1917, procedeu ao seu estudo.

Posteriormente, LEITE DE VASCONCELOS, RUI DE SERPA PINTO, J. R. DOS SANTOS JÚNIOR, entre outros AA., em vários dos seus trabalhos (1) aludem, igualmente, às pinturas esquemáticas de Vale de Junco (2).

Mais recentemente, em 4 de Fevereiro de 1957, H. BREUIL efectuou nova visita a Vale de Junco, na companhia de GEORGES ZBYSZEWSKI, MAXIME VAULTIER e de um dos signatários (V.F.) da presente nota. Aproveitando a oportunidade, efectuou-se uma breve prospecção e com as informações do proprietário do terreno teve-se conhecimento

\* A Serra dos Louções situa-se a sul da povoação de Esperança, freguesia do concelho de Arronches do distrito de Portalegre, na província portuguesa do Alentejo.

(1) Ver bibliografia.

(2) H. BREUIL, nos seus artigos, bem como os outros autores empregaram a grafia «Valdejunco». Na presente nota adopta-se o topónimo de «Vale de Junco», tal como se encontra na carta à escala de 1/25 000 levantada pelos Serviços Cartográficos do Exército.

de um novo abrigo, com algumas pinturas, o qual não foi possível reconhecer, então, por ser quase noite; no entanto, ficou a impressão da existência de vestígios de uma pintura na sua entrada.

Por último, em Abril de 1960, foi efectuado o reconhecimento parcial da crista quartzítica, situada a poente do abrigo descoberto por AURÉLIO CABRERA, tendo sido encontrado um novo abrigo com pinturas rupestres, confirmada a existência da pintura acima referida, assinalada na entrada do abrigo, de que houve conhecimento em 1957, e ainda, reconhecidas no seu interior, novas simbolizações pictóricas.

O intuito desta nota não é mais do que dar a comunicação e o estudo das pinturas, até agora inéditas, dessas duas novas estações rupestres pré-históricas, as quais foram totalmente decalcadas; aproveitou-se, também, o ensejo para se executarem algumas novas cópias e fotografias de vários motivos rupestres existentes no abrigo anteriormente estudado e descrito por H. BREUIL (1917), sobre os quais, igualmente, aqui se aludirá no sentido interpretativo.

\*

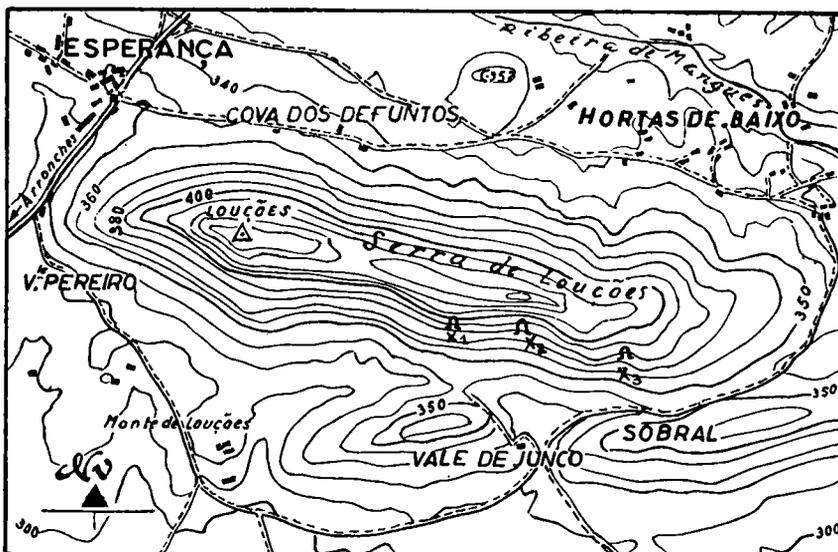
A sudeste da povoação fronteiriça de Esperança (Figura *in* texto) ligada por boa estrada a Arronches, sede de concelho, localiza-se um extenso e elevado cabeço designado por «Serra dos Louções». De configuração oblonga, tem cerca de 1 quilómetro de comprimento, segundo o seu eixo maior, com a orientação oeste-este.

A sua linha de cumeada, quase horizontal, tem a oeste, como ponto mais alto, o marco geodésico de Louções, com a altitude de 453 metros. A sua vertente norte é de declive suave, enquanto a de sul é, acentuadamente, mais íngreme e, em alguns locais, apresenta-se bastante abrupta, circunstância esta devida à presença de um importante afloramento quartzítico.

A «Serra de Louções» faz parte da serra de S. Mamede, cujos contrafortes se prolongam para Espanha.

Os quartzitos que coroam a «Serra de Louções» e afloram na encosta sul, bem como outros que formam as várias cristas e linhas de altura daquela zona fronteiriça, pertencem, estratigráficamente, ao Silúrico inferior (Sj), segundo NERY DELGADO, mas actualmente designado por Ordovícico.

O topónimo «Serra de Louçães» parece relacionar-se com a existência, ali, de pinturas rupestres nos abrigos sítos na vertente sul. O vocábulo «Loução» é, no falar rústico das gentes camponesas de algumas zonas do País, sinónimo de «enfeitado» ou «ornamentado», isto é, com o mesmo significado de «louçainha». Sendo assim, esta-



Planta de localização dos abrigos (X).

X<sub>1</sub>—Igreja dos Mouros. X<sub>2</sub> — Lapa dos Louçães. X<sub>3</sub> — Lapa dos Gaiões

Escala 1/25 000

belecer-se-ia eloquente afinidade terminológica quanto à sinonímia entre a expressão popular regional daqueles vocábulos e o topónimo pelo qual a dita serra é, desde há muito, designada. Deve frisar-se, também, que o topónimo é, ali, empregado no plural — «Serra de Louçães».

Os três abrigos, ostentando pinturas rupestres e até hoje ali conhecidos, têm as seguintes denominações, respectivamente, segundo a ordem das suas localizações relativas, e de oeste para leste, na vertente

sul: «Igreja dos Mouros», «Lapa dos Louções» e «Lapa dos Gaiivões». Foi esta última estação pictórica aquela cujo estudo e descrição se devem a H. BREUIL (1917).

A designação toponímica dada ao segundo abrigo confirmava, dentro de certos limites, a nossa hipótese de que a Lapa dos Louções equivaleria a lapa dos enfeites, dos adornos, dos ornatos, ou das louçainhas.

Aliás esta lapa é a mais rica quanto às atitudes e à variedade das figuras antropomórficas.

Tudo parece, pois, tender a comprovar que as pinturas rupestres ali encontradas já eram conhecidas dos antigos povos da região, os quais, por tal motivo, já haviam denominado o cabeço com o nome de Louções, com base nos vários adornos, ou enfeites, pictóricos que, desde então, toparam na serra.

Igualmente, e sem dúvida notável e digno de interesse, o facto de que os três abrigos, ora estudados e descritos em conjunto e com mais pormenor, se encontram alinhados, *grosso modo*, segundo uma directriz mais ou menos paralela à linha de cumeada, ou eixo, da serra de Louções e, sensivelmente, bastante próximo dela. Isto poderá significar que as suas localizações naturais e nos locais mais abruptos (em especial a Igreja dos Mouros e Lapa dos Louções) teriam servido de refúgio seguro contra investidas estranhas. Esta circunstância, associada ao encontro de vários materiais eneolíticos, salientando de entre eles uma esteia, parece indicar que o cabeço teria servido de assento a um povoado.

#### I — ABRIGO DA IGREJA DOS MOUROS

(Estampa I, 1)

Este abrigo proveio de ancestral aproveitamento de uma grande cavidade resultante do alargamento de uma diáclase. Na figura *in* texto indica-se, como o sinal  $X_v$ , a sua localização aproximada na vertente do cabeço.

Pelas suas dimensões e importância, ainda é hoje utilizado, como refúgio, e frequentado pelos pastores da região, os quais nele ateiam grandes fogueiras, sobretudo no Inverno, como o testemunham o tecto e as paredes lamentavelmente enegrecidas pelo fumo.

Aberta no quartzito e formando um vão irregular com as dimensões aproximadas de cerca de 3 metros de altura por 2 metros de largura, a sua entrada fica voltada para leste e está naturalmente protegida dos outros lados, sobretudo do sul e do sudoeste; e dá acesso a urna câmara medindo à volta de 3 a 4 metros de fundura, cujo piso apresenta um considerável preenchimento de terra que se continua para o exterior por uma extensa plataforma, prolongada ainda por um grande cone de acumulação de materiais.

As fogueiras ateadas pelos pastores destruíram, quase na sua totalidade, as pinturas existentes. Somente o pequeno grupo que reproduzimos, na estampa II, 1, pôde ser decalcado, pois os restantes não são mais do que manchas esbatidas e sem contornos definidos e de impossível identificação.

Este grupo pictórico encontra-se na parede do fundo; o pequeno círculo branco (estampa I, 1) pretende indicar a sua situação relativa, bem como a sua altura ao piso actual da plataforma.

Pela análise do seu conjunto, que é monocromo, de tom sangue de boi e com as dimensões de 20 x 20 cm, deduz-se que foram representadas, esquematicamente, três figurinhas antropomórficas às quais o artista pretendeu imprimir movimento.

Pela plástica das atitudes pode concluir-se estarmos em presença da representação de uma cena coreográfica expressa por uma figura masculina (a da direita) a par de outras duas femininas (bailarinas?), todas elas em rodopio. A posição do braço da personagem central e os ondulados (de vestimentas?) corroborariam esta interpretação da ideia de dança, de volteio, de rodopiar.

Tudo leva a crer que este abrigo, pela sua situação, disposição, dimensões e enchimento, poderia ter servido de habitação pré-histórica, o que só a sua futura exploração arqueológica poderá confirmar. Também estas mesmas características, a par de lendas tradicionais, deveriam ter contribuído para a actual designação pela qual este abrigo ainda é conhecido — «Igreja dos Mouros».

## II — ABRIGO DA LAPA DOS LOUÇÕES

(Estampa I, 2)

A designação «Lapa dos Louções» — que, como já se apontou, segundo a linguagem popular camponesa definiria uma lapa enfeitada, òu decorada,—denomina, de facto, um abrigo com pinturas rupestres. Na figura *in* texto indica-se a sua localização com o sinal X<sub>2</sub>.

Como se documentou com a fotografia, reproduzida na estampa I, 2, este abrigo pré-histórico é o aproveitamento de uma fenda, remotamente formada numa diáclase, bastante inclinada (cerca de 50° NO-SE de pendor). Penetrando nesta fenda, à medida que se vai caminhando para o seu interior, as suas dimensões aumentam gradualmente em largura e diminuem em altura; esta, no máximo, não excede 70 cm, justamente na zona onde se localizam as pinturas.

Exteriormente, o seu acesso é difícil. Faz-se por uma escarpa de 4 a 5 metros de altura por onde se chega a uma plataforma sobre a qual se abre a entrada da lapa.

No interior, onde a marcha só é praticável de rastos, não foi encontrado depósito arqueológico, o qual é muito reduzido na plataforma de entrada e no fundo da escarpa.

Como o abrigo tem a entrada voltada para sudoeste, e devido ao seu formato e disposição e a um contraforte bastante saliente para além da plataforma e daquele mesmo lado, está naturalmente protegido das intempéries do oeste, sul e leste, isto é, praticamente de todos os lados.

Pela grande inclinação que o piso interior apresenta e pela falta do testemunho de depósito arqueológico, não é de admitir que o abrigo tenha servido de habitação.

As tintas não foram estudadas, mas, pelos tons apresentados, é de presumir que, na sua composição, tenham entrado, como pigmentos corantes, as hematites vermelhas e os ocre, dando às pinturas, que são monocromas, a cor vermelha sangue de boi.

Os locais onde se descobriram as pinturas situam-se na entrada e no tecto do abrigo. Nas alíneas seguintes procura-se descrever e interpretar as diferentes simbolizações, consoante a sua localização, desde tempos imemoriais arquivados nesta estação rupestre pré-histórica.

1) *Pinturas da parte superior da entrada*

Na estampa I, 2, que dá um aspecto fotográfico geral da entrada do abrigo, houve a intenção de se assinalar, com a circunferência branca, a localização das pinturas existentes na parte superior da entrada, cuja redução do respectivo decalque se apresenta na estampa II, 2. Tratar-se-á da esquematização cruciforme duma figura antropomórfica.

Mais para a esquerda e para cima (estampa II, 3) notam-se os restos de outras esquematizações; ainda que mal definidas, e em parte apagadas, mesmo assim poderão ser interpretadas como sendo restos de simbolizações antropomórficas.

Na estampa II estas figurações foram reproduzidas na mesma posição segundo a qual se apresentam pintadas na parte superior da entrada do abrigo; nelas há que tomar em consideração a escala, quer quanto às suas dimensões, quer no referente às suas distâncias mútuas e relativas.

2) *Pinturas do tecto*

Na estampa I, 2, como acima se disse, reproduz-se a fotografia da entrada do abrigo; nela se vê também um pequeno círculo branco com o qual se procura dar uma ideia da localização das pinturas existentes no tecto, mas no interior da fenda. Do respectivo decalque foram estas reduzidas fotograficamente e constituem as figuras 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 da estampa II, as quais formam um só conjunto; os elementos picturais ali figurados encontram-se reproduzidos nesta estampa nas mesmas posições e distâncias relativas, sendo apenas para elas, tal como se esclarece acima, que se deverá ter em consideração a escala. Para adequada referência do seu estudo subsequente e individual numeram-se os vários elementos pictóricos.

Alcançada a entrada e rastejando uns 4 metros chega-se ao local das pinturas. O piso é fortemente inclinado, cerca de 55 graus, e só deitado sobre ele é possível a observação do tecto. Foi nesta posição que se decalcaram as pinturas, apoiados e suportados por auxiliares, sem o que se deslisaria ao longo do piso.

As infiltrações das águas pluviais têm causado algumas destruições. Assim nas zonas ponteadas, onde se conservam ainda alguns restos de

pinturas, que foram recobertas por manchas negras (3) e vermelhas, estas devido à tinta ter sido dissolvida e para ali arrastada, proveniente das outras zonas limitadas por linhas tracejadas e, presentemente, reduzidas, também, a manchas negras e vermelhas.

Algumas das figuras das zonas ponteadas apenas foram recobertas por manchas vermelhas esbatidas (tal como se reproduz na parte longitudinal mediana da figura 8 e, longitudinalmente e à esquerda, na figura 9 da estampa II), de que, embora a muito custo, ainda foi possível executar as correspondentes cópias; e impossíveis de se efetuarem nas restantes zonas de esbatimento e nos espaços (representados a branco) entre as linhas tracejadas, dado o seu estado de alteração e de adiantado desaparecimento.

Nas descrições que se seguem procura-se interpretar e discutir individualmente as figuras que compõem o agrupamento pictórico a que se acaba de aludir.

#### MÃOS

Como se sabe, em pinturas pré-históricas, encontram-se frequentemente reproduzidas figurações de mãos.

Estas têm sido, por vezes, interpretadas como ligadas ou representativas de actos ou de cerimónias de culto. Também não se desconhece que várias técnicas foram seguidas para se obter a reprodução e a simbolização destas figurações.

Recordar-se-ão, em seguida e um tanto abreviadamente, as técnicas consideradas as mais correntes utilizadas pelos artistas primitivos para as pinturas representativas das mãos.

- d) Umás vezes foi a mão espalmada de encontro à superfície escolhida, e esta borrifada ou espargida com tinta, ficando, depois de se retirar a mão, a sua imagem a destacar-se do contorno pintado (*técnica da borrifadela ou do espargimentó*) — como é o caso da figura 13 da estampa II;

(3) As manchas negras, pouco provavelmente devidas a líquenes ou matéria orgânica, devem ter sido originadas por substâncias dissolvidas ou arrastadas nas águas pluviais, infiltradas através de inúmeras fendas. Não há pinturas a negro neste abrigo.

- b) Outras vezes parece que utilizou-se a pintura prévia da palma da mão e a parte inferior dos dedos e, assim, enquanto ainda fresca seria aplicada com pressão sobre as superfícies que receberiam a impressão da pintura da mão que depois seria retocada (*técnica da palmascopia ou de impressão palmar*);
- c) Em outras ocasiões, o artista apenas se limitou a traçar, ou a delinear, o contorno da mão que estava espalmada sobre a superfície a pintar, tendo, depois, pintado (ou não) o espaço delimitado, isto é, o espaço delimitado pelo referido contorno (*técnica de delineação ou de esboço*);
- d) E ainda, noutros casos, não foi utilizada qualquer delimitação, nem qualquer cópia directa do emprego de uma mão modelo, quer dizer, as mãos foram pintadas de memória (*técnica imaginativa, ideográfica ou de estilização*); como exemplo desta técnica temos as mãos representadas nas figuras 4, 11 e 12.

Alguns AA. pretendem admitir que as mãos pintadas por borri-fadela são de idade paleolítica, mas tal parece não corresponder inteiramente ao estado actual de conhecimentos.

Igualmente vários AA. têm procurado relacionar com prováveis práticas de magia ou como amputações rituais as faltas de dedos notadas em algumas das pinturas até ao presente conhecidas e estudadas.

Assim, a figuração da técnica ideográfica da mão, que se reproduz na figura 4 da estampa II, apresenta a falta de um dedo, falta essa que não é possível concretizar se foi devida a uma representação intencional, por não haver sido pintado o referido dedo, ou se ao facto de, posteriormente, ter sido destruída a sua pintura.

Entre os desenhos publicados por H. BREUIL (1917), reproduzindo as esquematizações do abrigo da Lapa dos Gaivões—Valdejunco como lhe chamava—, ao qual se faz alusão mais adiante, há um (cuja reprodução se apresenta na figura 11 da estampa II) que, verosimilmente, se poderá interpretar como sendo também uma esquematização, de técnica ideográfica, de uma mão (direita?) à qual falta, igualmente, um dedo.

A circunstância da falta de dedos nestas duas representações e em estações tão próximas leva-nos mais a aceitar uma intencionalidade.

As reproduções das figuras 12 e 13 provêm, respectivamente, do friso do abrigo de Cueva de la Vieja (Alpéra, Espanha) e de uma pintura mural da gruta de Pech-Merle (Lot, França).

## FIGURAS ANTROPOMÓRFICAS

As esquematizações antropomórficas já conhecidas são tão numerosas e, por vezes, a tal ponto tão variadas que se torna difícil conseguir-se uma interpretação, ou definição, das atitudes que pretendem exprimir; com efeito, essa pretendida «decifração» é não só muito aleatória e complexa como ainda encarada com dúvida por aqueles que não estão familiarizados com o seu estudo.

OBERMAIER, BREUIL, CABRÉ e JOAQUIM FONTES, para o estudo interpretativo dos variados tipos de representação antropomórfica, recorreram ao processo comparativo. Foi exactamente este o que foi seguido no presente estudo, a par do recurso de outro método, mercê do qual se procurou aplicar-lhe uma possível e sucessiva «evolução figurista», ou de «estilística» ideográfica da esquematização antropomórfica, método este que dir-se-ia de «passagem lateral».

Os dois símbolos reproduzidos nas figuras 5 e 6 da estampa II, de que vamos tratar em seguida e em primeiro lugar, são de extremo simbolismo e de apurada esquematização estilística e parecem representar duas antropomorfias com as mãos na cintura.

Efectivamente, nestas esquematizações a sua estilização foi levada a um ponto tal que redundou numa representação, simplista ao máximo, puramente simbólica e imaginativa, não rara de se encontrar.

## DEDUÇÕES REFERENTES À ESQUEMATIZAÇÃO REPRODUZIDA NA FIGURA 5 DA ESTAMPA II E SUA RELAÇÃO COM UMA SÉRIE DE OUTRAS CONHECIDAS

Nas figuras 1 a 8 do grupo *A* da estampa III procura-se mostrar uma evolução sucessiva da esquematização da forma humana, partindo-se de uma em que, sem sombra de dúvida, se pretendeu representar uma antropomorfia (neste caso de uma mulher grávida) até se chegar às figuras 7 e 8, sem dúvida, também, simbolismo de representações masculinas.

Com a sequência apresentada no grupo *B* (estampa III) pode apreciar-se outra evolução figurista, partindo, neste caso, de uma esquematização já reconhecida como de antropomorfia masculina (bastante idêntica à da figura 8 do grupo *A*); nesta seriação tem-se em vista documentar a evolução dos símbolos antropomórficos evidenciando

a sua tendência, ou progressão figurativa, para se representar a curvatura dos braços e a ligação das mãos à cintura; essa tendência apresenta-se já flagrante e confirmativa nas figuras 4 e 5 incluídas no referido grupo *B*. Note-se, de passagem, que a figura 4 poderá simbolizar uma mulher em que os seios aparecem representados, ao nível do peito, dentro do círculo formado pelos braços com as mãos nas ilhargas.

A sequência, ou grupo *B*, pode prosseguir evolutivamente se considerarmos o seu desdobramento segundo duas directrizes ou ramos paralelos *C* e *D*, quanto à posição e formato da cabeça, simultaneamente com a representação das pernas. Nestas derivantes, ou novas sequências (figuras 1, 2, 3 e 4 números comuns aos grupos *C* e *D* da estampa III) nota-se uma simplificação simbolista; ligação das pernas e forma da cabeça (figuras 2 em *C* e *D*); decrescimento do volume da cabeça e diminuição do comprimento dos membros inferiores até ao seu completo desaparecimento (figuras 3 e 4, em *C* e *D*).

Por convergência deste dois ramos (ou fases intermediárias) chegar-se-á às estilizações apresentadas no ramo terminal da série, ou grupo *B*, figuras 6, 7 e 8, nas quais tanto a representação da cabeça como a das pernas foram eliminadas, prosseguindo-se, assim, o processo simplificador. A figura 6 não é mais do que o símbolo original de onde proveio a esquematização (figura 5 da estampa II) encontrada na Lapa dos Louções, a qual, como se mostra na reconstituição da figura 7 (grupo *B* da estampa III), interpretar-se-ia como tendo sido parte da pintura (do braço direito) inacabada, ou posteriormente destruída (o que será mais natural), tendo permanecido, até os nossos dias, apenas (sob a forma de um *D*) como se representa na figura 8 (grupo *B* da estampa III). Com certa lógica, portanto, e a partir destas deduções, no intuito de se esclarecer a interpretação a dar-se à figura 5 da estampa II, pode concluir-se estarmos em presença de um símbolo ou representação esquemática simplista, acidentalmente (ou intencionalmente) amputado, de uma antropomorfia com as mãos na cinta.

REFLEXÃO ALUSIVA À ESQUEMATIZAÇÃO REPRODUZIDA  
NA FIGURA 6 (ESTAMPA II)

Interpreta-se este símbolo pré-histórico, igualmente, como uma representação de uma figura antropomórfica com as mãos na cintura. A sua evolução é, dedutivamente, um tanto análoga à acima exposta

no referente ao caso da figura 5 da estampa II (v. figuras dos grupos *B*, *C* e *D*, estampa III). Com a sequência formada pelas figuras 1 a 4, do grupo *E* da estampa III, procura-se demonstrar aquela evolução estilística partindo, do mesmo modo e como nas sequências anteriores, de esquematizações já conhecidas e interpretadas.

#### CONSIDERAÇÕES A PROPÓSITO DA FIGURA 7 (ESTAMPA II)

Partindo-se de uma esquematização (figura 1 do grupo *G* da estampa III), já estudada e classificada como antropomórfica, e seguindo a sucessão das várias figuras onde se reconhece a tendência para o encurvamento dos braços até as mãos se apoiarem na cintura, como já foi esclarecido e apontado anteriormente, chegar-se-ia à complicada simbolização semelhante à representada pela figura 9 da do grupo *G*, estampa III.

Há, no entanto, a acrescentar que o aumento de linhas curvas, exprimindo braços com as mãos nas ilhargas, e a sua sobreposição longitudinal segundo um alinhamento parece corresponder à representação de diversas personificações, isto é, estar-se-ia em presença de um conjunto de várias figurações antropomórficas com as mãos na cintura e dispostas em fila (?), formando, assim, uma única representação.

Note-se a sequência do desdobramento de braços encurvados e o seu lançamento conduzindo à estilização de mãos nas ancas, atitudes estas apontadas com as figuras 2 a 8 do grupo *G* da estampa III.

#### INTERPRETAÇÃO DA FIGURA 8 (ESTAMPA II)

As figurações deste tipo são ainda bastante mais complexas quanto à sua estimativa de interpretação. Todavia, nada obsta a que se tente deduzir o que se pretendeu exprimir.

Assim e segundo a mesma ordem de ideias anteriores, estabelecendo a relação entre as figurações reproduzidas na sequência que se documenta com as figuras 1 a 7 (de há muito tidas como estilizações antropomórficas), formando o grupo *F* (estampa III), e as imagens dominantes sobressaindo no quadriculado reproduzido na figura 8 da estampa II, poderá chegar-se à conclusão hipotética de que esta última esquematização constituirá a expressão simplista de figuras humanas. De facto, admite-se, dentro

de certa generalização, que o quadriculado está, em parte, relacionado com vestimentas.

Nas pinturas da Lapa dos Louções as representações antropomórficas deste tipo apresentam-se ligadas por um quadriculado, não lhe faltando o símbolo tomado como sendo figuras humanas (v. grupos *A*, *B*, *C*, *Z*), *£*, *F* e *G* da estampa III). Estar-se-ia, então em presença de diversas figurações antropomórficas?

Acrescente-se em abono desta hipótese que as estilizações dominantes e encabeçadas são identificáveis, até certo ponto, com aquelas que se reproduzem nas figuras 6 e 7 do grupo *F* da estampa III.

As representações em quadriculados, mais ou menos irregulares e melhor ou pior definidos, são já conhecidos, em Portugal, no Cachão da Rapa (Ansiães), Pedra Letreira (Góis), Pedra Escrita (S. Pedro do Sul) Outeiro Machado (Aboboreira, Chaves), etc.

#### ESQUEMATIZAÇÃO PARCIAL REPRODUZIDA NA FIGURA 9 (ESTAMPA II)

Esta esquematização está ligada a uma das zonas cujas pinturas foram completamente destruídas e encontra-se parcialmente recoberta por manchas vermelhas (como atrás fizemos referência), do que resulta uma duvidosa interpretação.

Poderá ser considerada como de meras figuras antropomórficas dum simbolismo semelhante às representações das figuras 7 da estampa II e 9 do grupo *G* da estampa III ou poderá ainda ser tomada como de esquematizações animalistas.

#### ESQUEMATIZAÇÕES RAMIFORMES REPRODUZIDAS NA FIGURA 10 (ESTAMPA II)

As representações ramiformes são frequentemente encontradas em pinturas rupestres e incisas em cerâmicas.

As esquematizações reproduzidas na figura 10 da estampa II são representações ramiformes do tipo análogo a muitas das que foram encontradas em pinturas pré-históricas, nomeadamente, nas do friso de Minateda.

**ESCLARECIMENTOS SOBRE AS LOCALIZAÇÕES E PROVENIÊNCIAS  
DOS SÍMBOLOS REPRODUZIDOS NAS SEQUÊNCIAS ESTILÍSTICAS  
A QUE ACIMA SE ALUDE**

Deve esclarecer-se que as esquematizações reproduzidas nas figuras 1 a 8 do grupo ou série evolutiva *A*, assim como as que compõem os grupos *B*, *C*, *D*, *E*, *F* e *G* (todos incluídos na estampa III), são decalques reduzidos de diversas representações ou símbolos antropomórficos escolhidos dentre estações rupestres pré-históricas — até ao presente conhecidas e estudadas — de Portugal (P.) e de Espanha (E.). Assim, seguindo a sua ordem e dentro dos grupos considerados, as figurações reproduzidas na estampa 111 provêm dos locais em seguida indicados.

*GRUPO A* : 1 — Retortillo (E.); 2 — Tajo de las Figuras (E.); 3 — Cueva de Canforros (E.); 4 — Orca dos Juncaes (P.); 5 — Dolmen do Padrão (P.); 6 — Minateda (E.); 7 — Cueva de los Canforros (E.); 8 — Cueva del Tio Labrador (E.).

*GRUPO B*: 1 — El Retamoso (E.); 2 — Cantos de la Visera (E.); 3 — Nuestra Señora del Castillo (E.); 4 — Barranco de la Cueva (E.); 5 — Cuevas de la Graja (E.); 6 — Puerto de Vistalegre (E.); 7 e 8 — Lapa dos Louçõs (P.).

*GRUPO C*: 1 — Maimón (E.); 2 — Pala Pinta (P.); 3 — Outeiro Machado (P.); 4 — Puerto de Vistalegre (E.).

*GRUPO D* \ 1 — La Yedra (E.); 2 — Prado do Azogue (E.); 3 — Covatilla de San Juan (E.); 4 — Lomar (P.).

*GRUPO E*: 1 — Cueva del Santo (E.); 2 — Cueva de la Graja (E.); 3 — Barranco de la Cueva (E.); 4 — Lapa dos Louçõs (P.).

*GRUPO F*: 1 — Solana de Nuestra Señora del Castillo (E.); 2 — Rocha de San Blas (E.); 3 e 4 — Abrigo de las Viñas (E.); 5 — Puerto Alonso (E.); 6 — Cueva de la Vieja (E.); 7 — Lapa dos Louçõs (P.)

*GRUPO G*: 1 — Gruta de Malas Cabras (E.); 2, 3, 4 e 5 — Rocha de San Blas (E.); 6 — La Silla (E.); 7 — Poyo Alto (E.); 8 — La Silla (E.); 9 — Lapa dos Louçõs (P.).

## III—ABRIGO DA LAPA DOS GAIVÕES

(Estampa III, grupos *H, I, J, K e L* — Estampa IV e Estampa V)

Atribuímos o topónimo dado a este abrigo não ao motivo de alguns gaivões (4) aproveitarem nele os recantos e saliências para aí fazerem os ninhos, mas sim à existência de várias pinturas estilizadas da figura humana (estampa III, grupo //), que fazem lembrar ave em pleno voo.

Este abrigo, cuja localização se indica na figura *in* texto pelo sinal X<sub>3</sub>, e as suas pinturas, como acima se referiu, foram já eficientemente estudadas e descritas por H. BREUIL (1917) em *La Roche Peinte de Valdejunco à la Esperança, près Ar ronches {Portalegre}*.

Aproveitando a oportunidade da visita, que se efectuou em 1960, executaram-se novos desenhos e tiraram-se fotografias de alguns dos seus elementos pictóricos. Para realce destes, nas fotografias, usou-se o giz branco.

Na figura 1 da estampa IV apresenta-se o aspecto exterior de conjunto do abrigo. Assinalaram-se nela a localização dos grupos pictóricos, agora novamente desenhados e fotografados, que se passa a descrever. Assim, consoante a ordem da sua descrição apontaremos a seguinte sinalética: (I), (II)—indicam os grupos abrangidos pela secção zoniforme, localizada à direita; (III) — localiza o grupo circunscrito pela grande circunferência branca, visível à esquerda; (IV) — o pequeno círculo branco mostra a localização, no tecto do abrigo, da figura zoomórfica reproduzida na figura 2 da estampa V (v. as figuras *J* e da estampa III); (V) — círculo branco indicativo do local no fundo do abrigo (por detrás do grande bloco de quartzito caído à entrada do abrigo) onde se encontra a zoomorfia cuja fotografia se reproduz na figura 3 da estampa V (v. a figura *L* da estampa III); (VI) — pretende localizar, também com um círculo branco, o grupo, ou cena de caça, cuja reprodução se apresenta nas figuras 7(1 e 2) da estampa III.

As figuras 2(1)-2 (II) e 3 (I)-3 (II) da estampa IV são reproduções dos grupos pictóricos assinalados (na secção zoniforme) na direita da figura 1 da mesma estampa e apresentadas com ampliações diferentes

(4) Gaivão: espécie de grande andorinha negra.

(primeiro, nas suas posições e distâncias relativas, e, depois, separadas uma da outra). Vêem-se nelas grupos de esquematizações antropomórficas pintadas a vermelho sangue de boi e outras representadas pelos traços que são pintados a negro.

O grupo pictórico (III) da figura 1 da estampa IV, que se reproduz, em maior ampliação, na figura 1 da estampa V, patenteia: duas reproduções antropomórficas; uma representação zoomórfica (bovídeo ?); três esquematizações onduliformes e uma simbolização mal definida.

A figura 2 da estampa V admite-se que seja a representativa de um elefante. Entre ela e a esquematização delineada por BREUIL (v. a figura J da estampa III) sugere-se alguma diferença. Para melhor comparação reproduz-se pela figura ^ e na mesma estampa o decalque agora (1960) efectuado.

A fotografia reproduzida na figura 3 da estampa V (cujo decalque se reproduz em L na estampa III), interpreta-se como sendo a reprodução de um bóvídeo (?). Em *La Roche Peinte de Valdejunco à la Esperança, près Arronches (Portalegre)*, H. BREUIL no estudo comparativo da figura com um bóvídeo e um rinoceronte bicorne sugere tratar-se do último, mas em *Les Peintures Rupestres Schématiques*, 2.º vol., e ainda, recentemente (Dezembro de 1960), em informe verbal, admite ser um bóvídeo.

Finalmente, a figura /-1 da estampa III parece indicar uma cena cinegética onde se esquematizaram alguns cervídeos e uma figura antropomórfica atirando um laço. Entre esta figuração e a esquematização publicada por H. BREUIL *{loc. cit. supra —* para facilidade de comparação reproduzida na figura /-2 da estampa III), também se notam certas diferenças. O traço existente à frente da primeira zoomorfia indica uma fenda da rocha.

### CRONOLOGIA DAS PINTURAS

Por agora, o estudo cronológico das pinturas dos três abrigos foi baseado apenas na morfologia e no método comparativo das figuras. Efectivamente, quase todas elas se apresentam em elevado estágio de simbolismo, bem evidente na sua extrema simbolização. Será por isso de admitir uma cronologia neo-eneolítica.

Parece não serem conhecidas, no Mesolítico e no Neolítico (no caso da Península), representações de algumas espécies zoomórficas que

ter-se-iam (ou tê-las-iam) extinguido no fim do Paleolítico ou, quando muito, nos primórdios do Mesolítico.

Mas quanto à possível representação de um elefante?

Será ela uma pintura do Paleolítico superior? Pelo seu monocromismo, morfologia e dimensões não o parece.

Perante tal dúvida, prefere-se isentá-la da cronologia indicada para as outras pinturas encontradas nos abrigos da Igreja dos Mouros, Lapa dos Louções e Lapa dos Gaivões. Esperamos que uma escavação eficiente revele quaisquer elementos estratigráficos, ou outros, e forneça proficuas informações neste sentido.

Ainda hoje se verifica ser válida e justificada a seguinte opinião do malogrado Rui DE SERPA PINTO (que igualmente também encontrou bastantes divergências em alguns dos decalques levantados por H. BREUIL): «Pelo interesse do monumento, necessário se torna salvaguardá-lo de novas depredações, não bastando a classificação de monumento nacional que bem cabida seria».

Porto, Dezembro de 1960.

LUÍS DE ALBUQUERQUE E CASTRO  
OCTAVIO DA VEIGA FERREIRA

## RÉSUMÉ

HENRY BREUIL, étudie et décrit diverses peintures rupestres de l'abri de Valdejunco dans «La roche peinte de Valdejunco à la Esperança, près Arronches (Portalegre)» — voire bibliographie ci-jointe — dans le versant sud de la «Serra de Louções».

Dans cette note on fait la communication et l'étude d'autres peintures, jusqu'ici inédites dans deux autres abris et dans le même «Serra» et versant, et désignés par «Capela dos Mouros» (figure in texte, X<sub>1</sub>) et «Lapa dos Louções» (figure in texte, X<sub>2</sub>).

Le signé X<sub>3</sub>, de la même figure, localise l'abri étudié par BREUIL, sa vraie désignation étant «Lapa dos Gaivões».

Les peintures rupestres de la «Capela dos Mouros» (planche I, figure 1) sont monochromes (rouges) et couvrent une surface de 20 x 20 cm. C'est un petit groupe de trois figures anthropomorphiques schématiques. Par la plastique des gestes on pourrait admettre que l'ensemble représenterait une scene chorégraphique.

Les peintures rupestres de la «Lapa de Louções» (planche I, figure 2) sont aussi monochromes (rouges) et se trouvent à l'entrée de l'abri (planche H, figures 2 et 3) et sur le plafond du «hall» (planche II, figures 4 a 10). Elles représentent schématisations anthropomorfiques qu'on peut voir en diverses grottes et abris du Portugal et l'Espagne, jusqu'à arriver aux schématisations qui couvrent le plafond du «hall» de l'abri de la «Lapa dos Louções».

La planche IV, figure 1, montre un aspect de l'abri de la «Lapa dos Gaivões», qui a été étudié par BREUIL, avec la localization des diverses figures peintes et reproduites dans les planches III (figures H à L), IV et V.

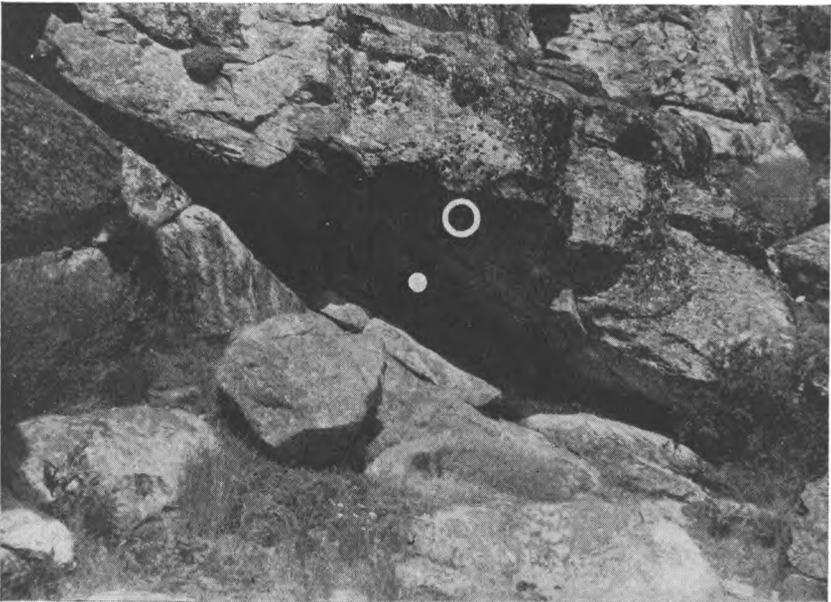
BIBLIOGRAFIA

- AMORIM GIRAÓ (Aristides de)— 1921 — *Antiguidades pré-históricas de Lafões*, Public. do Mus. Mineralóg. e Geológ. da Univ. de Coimbra, n.º 2, Coimbra.
- 1925 — «Arte rupestre em Portugal (Beira Alta)», *Biblos*, vol. I, n.º 3, Coimbra.
- BANDI (Hans-George) & MARINGER (Johannes)— 1955 — *Cart préhistorique*, Paris.
- BREUIL (H.) & OBERMAIER (H.)—1912 — «Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine», *Anthropologie*, XXIII, Paris.
- , GOMES (Pascual Serrano) & CABRÉ AGUILÓ (Juan) — 1912 — «Les peintures rupestres d'Espagne. Les abris del bosque à Alpéra (Albacete)», *Anthropologie*, XXIII, Paris.
- 1915 — «Les peintures rupestres d'Espagne. Les roches à figures naturalistes de la region de Velez-Blanco (Almería)», *Anthropologie*, XXVI, Paris.
- 1917 — «La roche peinte de Valdejunco à la Esperança, près Arronches (Portalegre)», *Terra Portuguesa*, 3.º vol., Lisboa.
- 1920 — «Les peintures rupestres de la Peninsule Ibérique. Les roches peintes de Minateda (Albacete)», *Anthropologie*, XXX, Paris.
- 1933/1935 — *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*, Lagny.
- CABRÉ AGUILÓ (Juan) — 1916 — «Arte rupestre gallego y portugués (Eira d'os Mouros y Cachão da Rapa, *Memorias da Sociedade Portuguesa das Ciências Naturais*, n.º I, série Antropológica e Arqueológica, Lisboa.
- CASTRO NUNES (João de), NUNES PEREIRA (A.) & MELÃO BARROS (A.) — 1959 — *A pedra letreira* — Publicações do Museu da Câmara Municipal de Gois, Góis.
- CORREIA (Vergilio)— 1916 — «Pinturas rupestres da Sr.ª da Esperança (Arronches)», *Terra Portuguesa*, 1.º vol., Lisboa.
- 1916 — «Arte pré-histórica. Pinturas rupestres descobertas em Portugal no século XVIII», *Terra Portuguesa*, 1.º vol., Lisboa.
- FONTES (Joaquim)—1932 — *Figuras rupestres astrais no santuário pré-histórico do Gião (Arcos de Val-de-Vez)*, Lisboa.
- 1932 — «Sobre algumas figuras rupestres do santuário pré-histórico do Gião», *Revista de Arqueologia*, tomo I, Lisboa.

- FONTES (Joaquim) — 1934 — «Várias modalidades do sinal cruciforme do santuário pré-histórico do Gião» (Arcos de Val-de-Vez), *Revista de Arqueologia*, tomo 1, Lisboa.
- HERNÁNDEZ-PACHECO (E.)— 1916 — «Pinturas préhistóricas y dolmens de la región de Albuquerque (Extremadura)», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, tomo XVI, Madrid.
- 1916 — *Comisión de Investigaciones Paleontológicas e Prehistóricas*, nota n.º 8, Madrid.
- LEITE DE VASCONCELOS (J.) — 1927/1929 — «Antiguidades do Alentejo», *O Archeólogo Português*, vol. XXVIII, Lisboa.
- MESQUITA (Horácio de) — 1917 — «A Pala Pinta», *Terra Portuguesa*, 4.º vol., Lisboa.
- NERY DELGADO (J. F.)—1908 — «Système silurique du Portugal», *Memorias da Comissão dos Serviços Geológicos de Portugal*, Lisboa.
- OBERMAIER (Hugo) — 1925 — «Bronzezeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien (Galicien)», *Ipek*.
- SÁNCHEZ (M. García) & PELLICER (M.)— 1919 — «Nuevas pinturas rupestres esquemáticas en la provincia de Granada», *Ampurias*, XXI, Barcelona.
- SANTOS JUNIOR (J. R. dos)— 1933 — «As pinturas pré-históricas do Cachão da Rapa», *T.S.P.A.E.*, vol. VI, Porto.
- 1933/1934 — «O abrigo pré-histórico da Pala Pinta», *T.S.P.A.E.*, vol. VI, Porto.
- 1936 — «Arte rupestre», *Naturalia*, vol. I, n.º 1 e 2, Lisboa.
- 1940 — «Arte rupestre», *Cong. do Mundo Português. I Cong. de Pré e Proto-História*, vol. I, Lisboa.
- 1942 — *Gravuras rupestres de Lomar (Penafiel)*, Relatório da Câmara Municipal de Penafiel, Porto.
- SERPA PINTO (R.)—1932 — «O abrigo pré-histórico de Valdejunco (Esperança)», *T.S.P.A.E.*, vol. V, Porto.
- SERRANO (Carlos Gallego)— 1958 — *La cueva préhistórica de Maltravieso, junto a Cáceres*, Publicaciones de la Biblioteca Publica de la Ciudad de Cáceres, Cáceres.
- SOUTO (Alberto)— 1930 — «Arte rupestre em Portugal (Entre Douro e Vouga)», *T.S.P.A.E.*, vol. V, Porto.
- 1932 — «A arte rupestre em Portugal», *T.S.P.A.E.*, vol. VI, Porto.
- VIANA (Abel)—1929 — «As insculpturas rupestres de Lanhelas (Caminha, Alto Minho)», *Portucale*, vol. II, Porto.

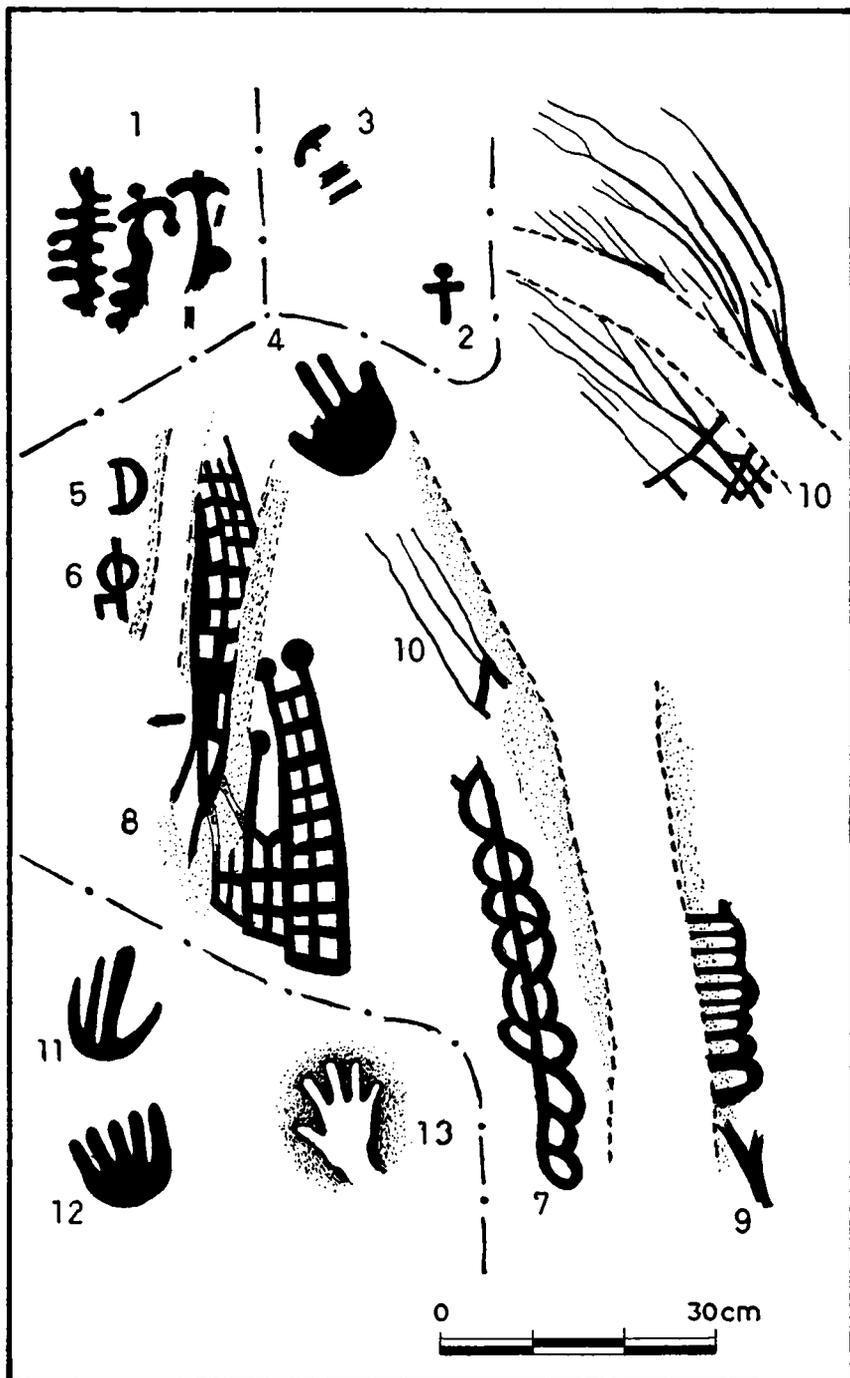


1

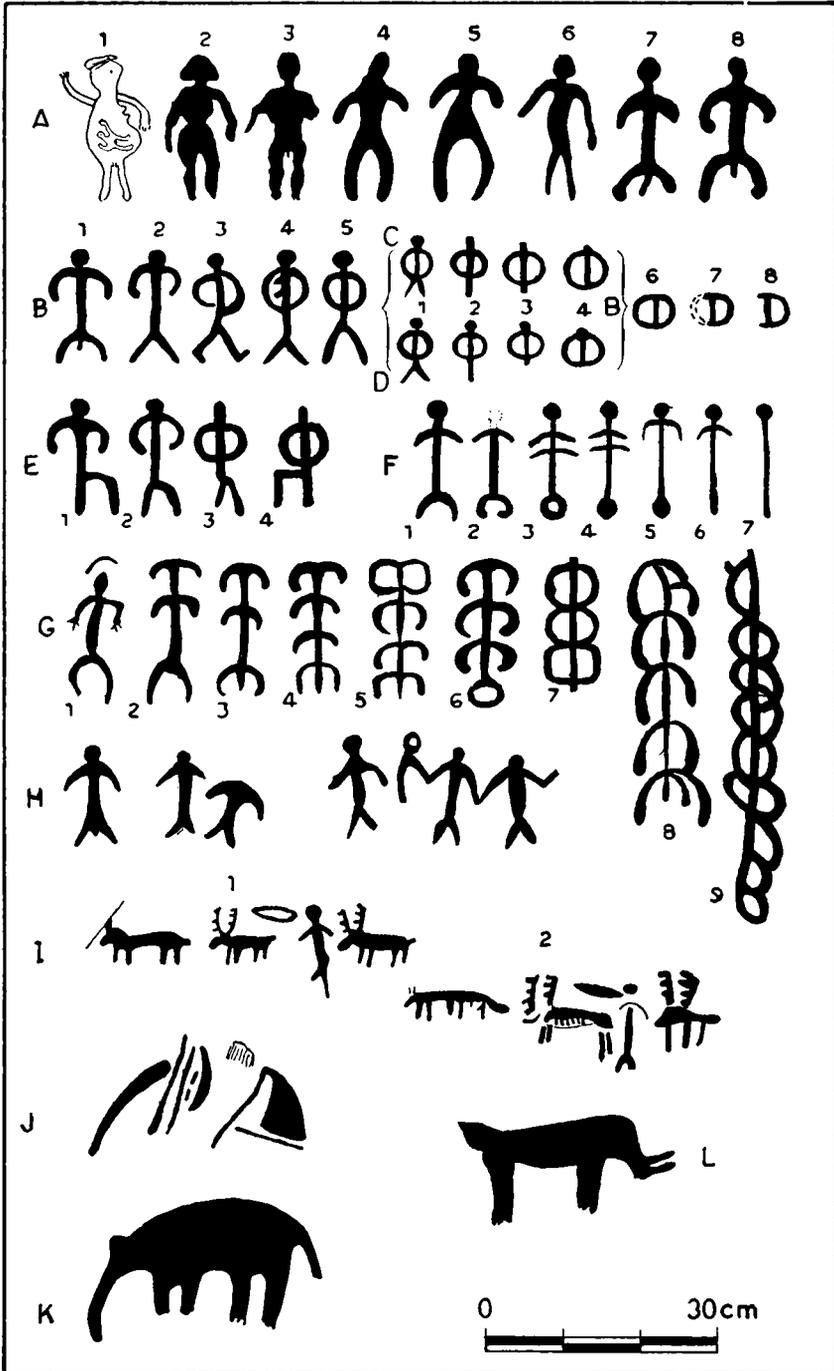


2

ESTAMPA II

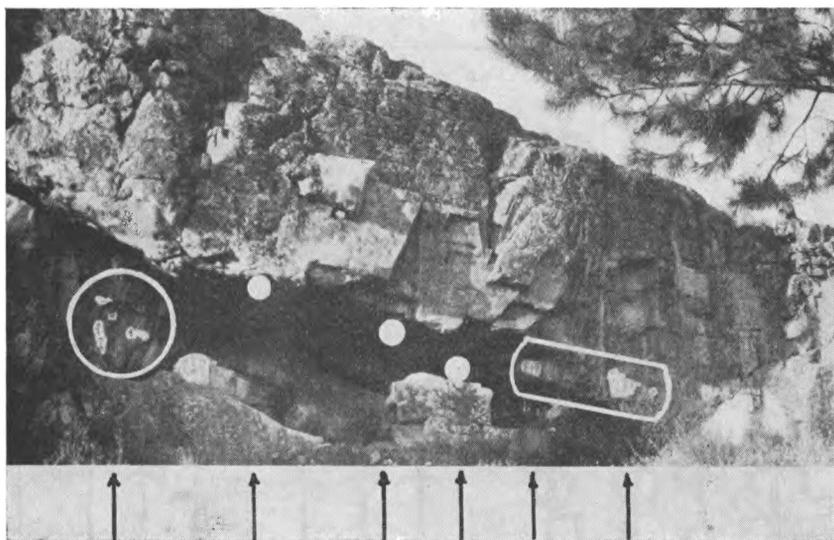


Obs. — A escala é sómente indicativa das proporções relativas das figuras 1 a 10.



Obs. — A escala é somente indicativa das proporções relativas das figuras -/1, K e L.

ESTAMPA IV



(III)

(IV)

(VI)

(V)

(I)

(II)

1



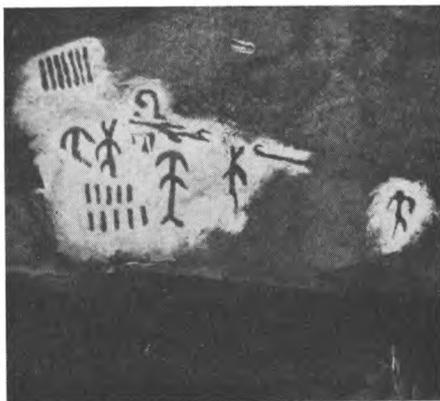
(I)

2

(II)

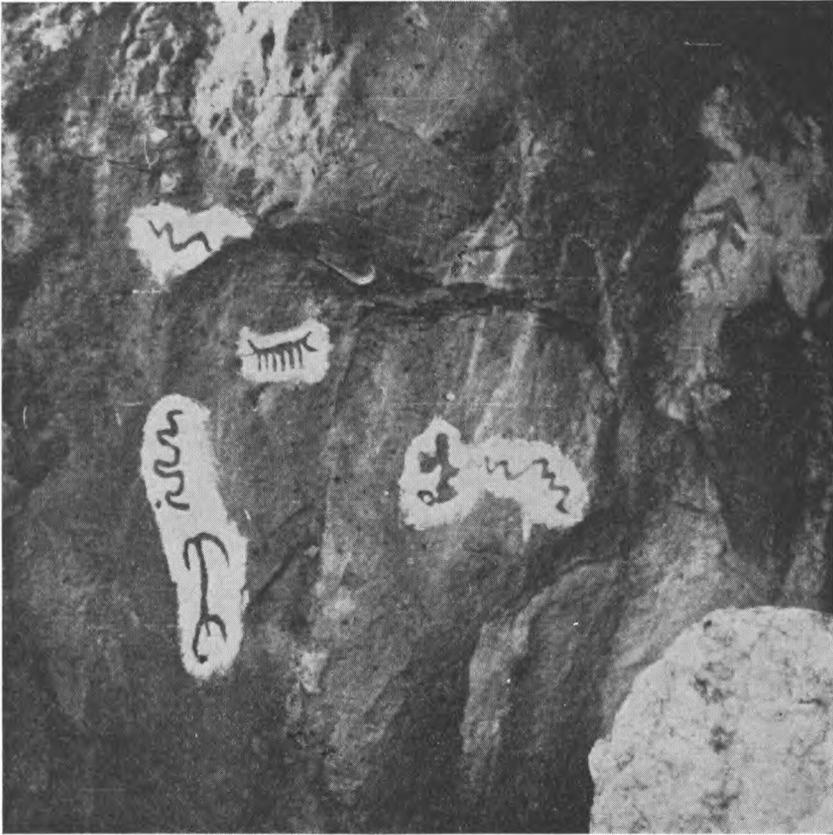


(I)



3

(II)



1



2



3