



MONOGRAFIAS

3

Prémio Eduardo da Cunha Serrão . Eduardo da Cunha Serrão Award

---

**A PINTURA RUPESTRE DO CENTRO DE PORTUGAL  
ANTROPIZAÇÃO SIMBÓLICA DA PAISAGEM PELAS  
PRIMEIRAS SOCIEDADES AGRO-PASTORIS**

ROCK ART PAINTINGS OF CENTRAL PORTUGAL THE  
SYMBOLIC ANTHROPIZATION OF THE LANDSCAPE BY  
THE FIRST AGROPASTORAL SOCIETIES

---

Andrea Martins



# MAP

## MONOGRAFIAS

### 3

Prémio Eduardo da Cunha Serrão . Eduardo da Cunha Serrão Award

---

#### **A PINTURA RUPESTRE DO CENTRO DE PORTUGAL ANTROPIZAÇÃO SIMBÓLICA DA PAISAGEM PELAS PRIMEIRAS SOCIEDADES AGRO-PASTORIS**

ROCK ART PAINTINGS OF CENTRAL PORTUGAL THE  
SYMBOLIC ANTHROPIZATION OF THE LANDSCAPE BY  
THE FIRST AGROPASTORAL SOCIETIES

---

Andrea Martins

Série . Serie

**Monografias AAP**

Edição . Edition

**Associação dos Arqueólogos Portugueses**

Largo do Carmo, 1200-092 Lisboa

Tel. 213 460 473 / Fax. 213 244 252

secretaria@arqueologos.pt

www.arqueologos.pt

Direcção . Direction

**José Morais Arnaud**

Coordenação . Coordination

**Francisco Sande Lemos**

Tradução para a versão em Inglês . English translation

**Armando Lucena**

Design gráfico . Graphic design

**Flatland Design**

Fotografia de capa . Cover photo: **Lapa dos Louções – painel 2.**

**Andrea Martins**

Impressão . Print

**Europress, Indústria Gráfica**

Tiragem . Copies

**300 exemplares**

ISBN

**978-972-9451-64-5**

Depósito legal . Legal Deposit

**420332/17**

© Associação dos Arqueólogos Portugueses

O texto desta edição é da inteira responsabilidade do autor.

**MARTINS, Andrea (2016) – A Pintura Rupestre do Centro de Portugal. Antropização Simbólica da paisagem pelas primeiras sociedades agro-pastoris. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses (Monografias AAP, 3).**

5	<b>EDITORIAL</b> José Morais Arnaud
7	<b>A PINTURA RUPESTRE DO CENTRO DE PORTUGAL ANTROPIZAÇÃO SIMBÓLICA DA PAISAGEM PELAS PRIMEIRAS SOCIEDADES AGRO-PASTORIS</b>
37	<b>FIGURAS</b> FIGURES
49	<b>ROCK ART PAINTINGS OF CENTRAL PORTUGAL THE SYMBOLIC ANTHROPIZATION OF THE LANDSCAPE BY THE FIRST AGROPASTORAL SOCIETIES</b>



## EDITORIAL

---

José Morais Arnaud

Presidente da Direcção

O volume que agora se publica é o 3º de uma nova série de Monografias editadas pela Associação dos Arqueólogos Portugueses (AAP), destinada à divulgação dos colóquios temáticos organizados com alguma regularidade, no âmbito da actividade das Secções de estudo desta Associação, bem como de outros trabalhos de investigação considerados meritórios, com especial destaque para os que foram premiados ou distinguidos com menções especiais pelo júri do Prémio de Arqueologia Eduardo da Cunha Serrão. É o caso da obra *A Pintura Rupestre do Centro de Portugal – Antropização simbólica da paisagem pelas primeiras sociedades agro-pastoris*, da autoria da Doutora Andrea Cristina Rodrigues Martins, a qual foi a primeira obra galardoada com o referido prémio, em 2015, por decisão unânime do júri, constituído pelos membros da Direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses e pelos especialistas convidados, Profs. José d'Encarnação e Vitor de Oliveira Jorge, Catedráticos aposentados das Universidades de Coimbra e do Porto, respectivamente, por se tratar de uma contribuição substancial para o avanço dos nossos conhecimentos sobre um património de grande importância e fragilidade, disperso por um vasto território.

Até agora, a publicação da série monográfica tem sido feita em papel, com as inerentes vantagens e inconvenientes. Com esta Monografia propõe-se uma via intermédia, ensaiada com assinalável êxito com a publicação das cerca de 150 comunicações do I congresso de Arqueologia da AAP, em 2013, num CD, integrado num volume impresso com os respectivos resumos. Este sistema, não só é muito mais viável do ponto de vista económico, como também permite uma muito mais rápida difusão da informação, sem deixar de “alimentar” as actuais bibliotecas.

A AAP, como emanção da sociedade civil que é, cumpre assim, em mais uma vertente, o seu papel social e cultural, supletivo do Estado, mantendo, no entanto, a sua liberdade e independência em relação ao mesmo.





# A PINTURA RUPESTRE DO CENTRO DE PORTUGAL ANTROPIZAÇÃO SIMBÓLICA DA PAISAGEM PELAS PRIMEIRAS SOCIEDADES AGRO-PASTORIS

Andrea Martins  
andrea.arte@gmail.com

## Resumo

Esta dissertação tem como objectivo principal tentar compreender os mecanismos conceptuais que levaram à marcação de determinados locais, através de pinturas rupestres esquemáticas, por grupos humanos durante o Neolítico e Calcolítico. Foram analisados diversos núcleos de abrigos com pinturas rupestres localizados no centro do território português: o Abrigo do Ribeiro das Casas (Almeida), Abrigo de Segura (Idanha-a-Nova), Abrigos do Pego da Rainha (Mação), Abrigo do Lapedo (Leiria), Lapa dos Coelhoos (Torres Novas), Lapa dos Louções (Arronches), Igreja dos Mouros (Arronches) e Abrigo Pinho Monteiro (Arronches).

A análise das características formais e técnicas de execução (incluindo uma abordagem arqueométrica aplicada aos pigmentos) permitiram tecer considerações sobre a metodologia utilizada no momento de realização das pinturas. Através do estudo das características de implantação de cada sítio foi possível estabelecer quatro padrões de localização dos abrigos pintados, que, juntamente com a descrição sistemática dos motivos representados e sua interligação permitiram a criação de uma periodização em dois períodos distintos. Numa primeira fase, temos a iconografia de transição das comunidades recolectoras para os primeiros grupos agro-pastoris, que exhibe ainda pormenores da imaginética paleolítica, surgindo zoomorfos de grandes dimensões e antropomorfos com caracteres formais, correspondendo assim a uma *arte pré-esquemática*. Com a consolidação do sistema agro-pastoril, a sedentarização e a complexificação económico-social, os esquemas de antropização da paisagem e do mundo conceptual colectivo alteram-se profundamente, originando representações reduzidas aos seus elementos mais básicos, tornando-se totalmente esquemáticas. Ocorre uma transmutação dos motivos em ideogramas, dando origem ao segundo período intitulado de *arte esquemática ideográfica*, cujo enquadramento cronológico abarca o período compreendido entre o Neolítico Final e o início da Idade do Bronze.

Segundo muitos autores, a arte esquemática peninsular deverá ser vista como um processo muito heterogéneo resultante das próprias dinâmicas das comunidades que a produziram, e deste modo apenas passível de ser analisada num âmbito regional alargado. Por estas razões a periodização estabelecida deverá, por agora, ser aplicada apenas à área geográfica em estudo na presente dissertação.

**Palavras-Chave:** Pintura Esquemática, Portugal, Abrigos, Neolítico, Calcolítico, Arte Rupestre.

## **NOTA INTRODUTÓRIA**

Esta publicação corresponde à dissertação de doutoramento intitulada “A Pintura Rupestre do Centro de Portugal. Antropização simbólica da paisagem pelas primeiras sociedades agro-pastoris” realizada pela signatária na Universidade do Algarve e cujos orientadores foram o Professor Doutor António Faustino de Carvalho e o Professor Doutor Mauro Hernández Pérez da Universidade de Alicante. A tese foi defendida em 2014 sendo os arguentes o Doutor Julián Martínez García e o Professor Doutor Luiz Oosterbeek. Este projecto académico foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) através de uma bolsa de doutoramento.

Esta publicação resulta da atribuição do Prémio Eduardo da Cunha Serrão 2015 da Associação dos Arqueólogos Portugueses (AAP), a quem agradeço em primeiro lugar. O facto de ter um trabalho académico publicado por uma associação com 152 anos de existência, um marco na história da arqueologia Portuguesa, é motivo de orgulho e reflexo também da renovação e abertura às novas gerações de arqueólogos. Num momento de falência de políticas culturais e patrimoniais a AAP (devido à sua total independência face a poderes estatais), apresenta-se cada vez mais como a voz da sociedade civil, tentando defender, promover e divulgar a actividade arqueológica do nosso país. A possibilidade de jovens (e menos jovens...) investigadores debaterem as mais variadas temáticas, realizarem workshops, puderem publicar a sua investigação, mostra-se como uma bolha de ar do ambiente sufocante das arbitragens científicas e da competição entre bolsas, centros e estatísticas. Por esta razão o meu agradecimento vai especialmente para a actual direcção da AAP que realiza uma gestão imparcial, indiferente a grupos, feudos ou pressões académicas e públicas, que muito facilmente poderiam transformar uma associação patrimonial numa máquina panfletária de um determinado regime ou facção.

O formato desta publicação adapta-se à partilha de informação do mundo contemporâneo onde a divulgação é feita preferencialmente através do ciberespaço. É constituída pelo presente texto impresso, correspondendo a uma síntese da tese de doutoramento, surgindo em anexo e em formato digital a tese na sua totalidade tal como foi entregue academicamente, não tendo sido realizada qualquer alteração no texto ou no anexo de imagens.

## **PRÊAMBULO – CARACTERIZAÇÃO DOS DOCUMENTOS**

Esta dissertação é composta por dois volumes, correspondendo o primeiro ao texto e o segundo aos anexos, onde estão todas as imagens, decalques e tabelas. O volume do texto encontra-se dividido em seis partes iniciando-se com o enquadramento teóri-

co, onde são abordadas diversas problemáticas relacionadas com a arte esquemática e apresentados os objectos de estudo. Ainda nesta primeira parte será exposta a metodologia utilizada e os parâmetros de análise que foram empregues na análise dos sítios, bem como uma resenha historiográfica dos sítios com pintura rupestre esquemática (doravante, PRE) em Portugal.

A segunda parte é exclusivamente dedicada aos contextos, ou seja, serão apresentados os sítios arqueológicos alvo de estudo exaustivo e sistemático. Estes foram divididos em quatro grupos, definidos por parâmetros de natureza geográfica. Para cada núcleo foi elaborada a descrição do enquadramento geomorfológico e historiográfico do seu estudo, seguidos da exposição pormenorizada de cada abrigo, painel e motivo iconográfico. Esta descrição exaustiva, muitas vezes aparentemente repetitiva, corresponde ao cerne do meu trabalho, à coluna vertebral em redor da qual todo o discurso será feito, pois apenas conhecendo os artefactos poderemos fazer a sua contextualização e interpretação. Apesar de alguns contextos terem sido já estudados por diversos investigadores, como é o caso paradigmático do núcleo de Arronches, porventura o sítio com arte esquemática em Portugal mais conhecido a nível peninsular devido aos trabalhos pioneiros do Abade Henri Breuil no início do século XX, estes nunca foram sistematicamente publicados. Relativamente aos restantes abrigos estudados, nunca foi realizada uma descrição pormenorizada, exaustiva e sistemática de todos os motivos, (exceptuando os abrigos do Maciço Calcário Estremenho), surgindo referidos em muitas publicações apenas os melhor conservados, sem uma enumeração das suas características formais, ou integrados já em interpretações de cenas iconográficas.

Após a descrição da matéria de estudo, será efectuada a sua caracterização, enquadramento cronológico e interpretação, parâmetros que se encontram desenvolvidos nos restantes capítulos. Assim, no terceiro capítulo realizar-se-á a caracterização tipológica do dispositivo iconográfico presente em todos os abrigos, enquanto no quarto capítulo o estudo por unidades analíticas. Aqui, serão considerados os suportes, as técnicas de execução (incluindo as análises arqueométricas aos pigmentos) e os processos de criação gráfica e organização dos padrões de organização interna.

O Tempo e o Espaço constituem o quinto capítulo, onde se realizará o enquadramento cronológico dos contextos arqueológicos através de diversos parâmetros. Através desta análise serão estabelecidos diversos padrões de implantação dos abrigos com pinturas, modelos estes apresentados no sexto capítulo.

A sétima, e última parte, pretende responder a questões intrínsecas sob um ponto de vista teórico, e por isso possivelmente indefiníveis e praticamente inalcançáveis, como interpretação ou significado das pinturas. Será efectuada a definição cronológica propondo uma periodização da arte esquemática para o território português organizada em dois grandes períodos, enquadrados culturalmente. Tentarei demonstrar, em suma,

que os abrigos com arte esquemática fazem parte de um esquema de antropização da paisagem, elaborado pelas comunidades pré-históricas em diferentes momentos e com distintos pressupostos conceptuais e simbólicos. O objectivo final deste trabalho é conhecer um pouco das comunidades que efectuaram estas pinturas rupestres, procurando uma aproximação, através de hipóteses e propostas, ao seu universo simbólico.

O segundo volume da tese corresponde ao Anexo. Este encontra-se reservado exclusivamente para a parte gráfica que, por questões administrativas, e apesar de ter sido mais agradável graficamente as figuras acompanharem directamente o texto, estas foram forçadas a surgir sequencialmente no anexo à parte. Todos os elementos são de autoria da signatária, excepto os devidamente identificados.

Para este texto optámos por apresentar um resumo de alguns capítulos da tese, adaptando os sub-capítulos e desenvolvendo os aspectos que consideramos mais relevantes. Espero que a leitura deste documento suscite no leitor o interesse em ler na íntegra toda a dissertação, disponível no CD em anexo.

## **1. A ARTE RUPESTRE E A PINTURA RUPESTRE ESQUEMÁTICA**

### **1.1. Definições e estilos**

A arte rupestre será provavelmente uma das matérias que mais controvérsia terá suscitado na ciência arqueológica, quer pela sua especificidade como pela aparente subjectividade inerente. A arte parietal não faz parte do património material, no sentido em que não é possível manusear, tocar, transferir, diferenciando-se assim dos outros materiais arqueológicos. Porém, deverá ser encarada como um material arqueológico, simples e puro, sendo que terá de ser analisado como qualquer outro, com metodologias adequadas e integrado no seu contexto.

A uniformidade cultural dos diversos ciclos artísticos, quer paleolítico (onde encontramos a mesma tipologia de figurações desde o centro da Europa até ao extremo ocidental da Península Ibérica), quer o da arte esquemática (difundida por toda a Península Ibérica e Europa pelas primeiras sociedades produtoras), demonstram que estas figuras, a escolha e a sua tipologia, não poderá corresponder a um restrito gosto ou acção pessoal. Estes ciclos artísticos corresponderão a uma espécie de códigos de linguagem, que poderiam ser ou não compreendidos por todos os membros da comunidade, mas que tinham como função expressar determinados actos ou símbolos, e não uma mera função artística.

A técnica de execução, o estilo e a cronologia surgem como os elementos diferenciadores dos vários tipos de manifestações pré-históricas, podendo assim ser utilizados na nomenclatura a empregar. Esta postura deu origem a termos como “Pintura Parietal Paleolítica”, “Gravura Rupestre Paleolítica”, “Pintura Rupestre Esquemática”, “Gravura

Rupestre Esquemática”, “Pintura Rupestre Levantina”, entre outras. Em concreto, a designação de “Pintura Rupestre Esquemática” foi definida por J. Martínez García (2002), superando tentativas anteriores (Martínez García, 1998), e tem como conceito teórico de base que a **“arte rupestre” é um produto cultural e não um produto artístico.**

Em Arqueologia o “estilo” é a forma de fazer algo, reflectida nas semelhanças formais dos objectos, resultante da recorrência das convenções e normas utilizadas na sua elaboração (Cruz Berrocal, 2005). O “estilo” é qualquer modo característico, e portanto, reconhecível, em que se leva a cabo uma acção ou se cria um artefacto (Renfrew e Bahn, 2000: 419). Ao aceitarmos a arte rupestre como mais uma componente da cultura material, as diferenças estilísticas terão necessariamente de ser utilizadas para identificação de grupos ou entidades sociais. Através da arte rupestre poderão ser definidos territórios, quer do ponto de vista espacial como social e cultural, bem como relações entre grupos que poderão partilhar o mesmo espaço ou espaços adjacentes. O estilo, ao ser elemento unificador de um grupo, terá necessariamente de ser também uma acção pessoal, que poderia ser realizada por alguém especificamente designado para esta função ou por todo o grupo. Ao efectuar o reportório iconográfico, o “artista” poderia ter alguma liberdade individual criativa, ou poderia restringir-se aos cânones pré-estabelecidos formalmente, como uma normativa sócio-cultural. Estas acções poderiam ser efectuadas em momentos rituais, de congregação do grupo ou inter-grupais, ou, por outro lado, individuais (como rituais iniciáticos). No sentido oposto, o acto de pintar ou gravar, poderia ser também uma acção quotidiana, integrada no dia-a-dia da comunidade, reconhecida por todos. A análise estilística tentará responder a algumas destas questões, tendo como limitação a impossibilidade de definição cronológica a um horizonte concreto.

## **1.2. A Pintura Rupestre Esquemática**

### **1.2.1. Características tipológicas**

A Pintura Rupestre Esquemática (PRE) enquadra-se assim na tradição estilística denominada como Arte Esquemática Pós-Paleolítica, correspondendo a uma convenção técnica, estilística e cronológica. A variedade formal das representações esquemáticas leva a que a sua terminologia seja empregue de uma maneira quase que arbitrária, podendo mesmo ser utilizada em todos os períodos cronológicos. Por esta razão torna-se necessário esclarecer que a PRE corresponde, nos estudos de arte rupestre realizados a nível europeu, às manifestações rupestres realizadas durante a Pré-História recente, até início da Idade do Bronze, e, consequentemente, ao âmbito do nosso trabalho.

A PRE será então formada por grafismos, onde os seus caracteres tipológicos estão reduzidos às formas mais simples ou básicas, tornando-se esquemas. O naturalismo

puro está ausente, podendo, no entanto, ser possível estabelecer sub-estilos, alguns dos quais com atributos naturalistas ou sub-naturalistas, onde surgem motivos com características formais reconhecíveis. No extremo oposto encontra-se o esquematismo total, onde apenas são perceptíveis signos, que terão valor intrínseco, conhecido pela comunidade/pessoa que os realizou, mas que para nós será sempre desconhecido. A terminologia atribuída às representações esquemáticas reflecte o pensamento sócio-cultural contemporâneo, correspondendo a termos utilizados para uma uniformização, permitindo o entendimento geral.

Surge tanto em suportes rupestres como em suportes móveis ou construídos (no caso, por exemplo, da “arte megalítica”), realizada por diversas técnicas, como pintura ou gravura, e tem uma larga diacronia, iniciando-se no Neolítico Antigo e perdurando até ao início da Idade do Bronze. A iconografia da Idade do Ferro, apesar das suas características esquemáticas e abstractas, distingue-se tipológica e tecnicamente da arte esquemática. Formalmente destaca-se pela simplificação dos seus traços, podendo surgir figuras isoladas ou em composições, existindo uma elevada variedade tipológica. A sua distribuição espacial é também alargada, ocorrendo em toda a Península Ibérica, podendo também ser aplicada a sua terminologia em geral à arte pós-paleolítica europeia.

O estilo esquemático corresponderá assim a manifestações específicas, de diversas comunidades, realizadas num determinado espaço físico e cronológico. Não corresponderá a uma determinada cultura ou a uma sociedade, mas será reflexo do universo sócio-cultural partilhado por diversas comunidades, e, é esta diversidade que acaba por lhe conferir uma certa homogeneidade.

A arte esquemática pós-paleolítica poderá ser entendida como uma forma de expressão das primeiras comunidades neolíticas, tendo particularismos regionais expressos em variações tipológicas ou territoriais, reflectindo o desenvolvimento social e cultural de cada comunidade. A sua evolução e transformação tipológica ocorre durante o Neolítico e todo o período Calcolítico, nomeadamente com a incorporação de novos motivos como, por exemplo, os ídolos bi-triangulares ou oculados, e terminando com a afirmação das sociedades da Idade do Bronze.

### **1.2.2. Técnicas de execução e sua terminologia**

Devido às suas características muito heterogéneas, as manifestações gráficas da Pré-História recente são divididas em diversos ciclos, definidos por parâmetros técnicos, estilísticos e geográficos, que adquirem diversas denominações como “arte esquemática”, “arte esquemática negro-subterrâneo”, “esquemático-abstracto” ou “esquemática-linear”, “arte atlântica” ou “arte galaico-portuguesa” ou do “Noroeste Peninsular”, entre outras. Estas terminologias, originadas pela diversidade temática e geográfica, levam a que ocorram, por vezes, sobreposições ou definições superficiais e mal fundamenta-

das porque a multiplicidade de particularidades dos ciclos artísticos não permite obter uma visão global. A procura de singularidade e distinção em relação a outros origina frequentemente uma dispersão de conceitos e uma problematização de situações que, cremos, são simples na sua essência. Esta ideia leva-nos a propor para uma sistematização inicial a divisão apenas por parâmetros técnicos, podendo posteriormente dentro de cada grupo existir diversos sub-grupos. Assim, no território actualmente português existem dois principais conjuntos de grafismos esquemáticos: a **Gravura Rupestre Esquemática (GRE)** e a **Pintura Rupestre Esquemática (PRE)**, da qual fazem parte os abrigos do presente estudo.

Esta divisão por parâmetros meramente técnicos pretende objectivar as diversas denominações, a partir da qual as poderemos sub-dividir consoante as suas particularidades temáticas ou geográficas. A heterogeneidade do fenómeno esquemático, quer em termos tipológicos ou técnicos, como geográficos e mesmo cronológicos, é propícia à dispersão e proliferação de sub-categorias, que passam a estar inseridas, neste trabalho, em dois grandes grupos. A utilização de pintura ou gravura não deverá ser entendida necessariamente como característica de um determinado grupo ou como elemento da identidade cultural (Sanches, 1990: 335), mas a esta variação estarão associados numerosos parâmetros que condicionaram a utilização de determinado suporte e técnica.

A geomorfologia do território foi, de facto, um factor preponderante, condicionando a técnica utilizada, pois verifica-se que em territórios graníticos e xistosos predominam as gravuras, enquanto nos calcários e quartzíticos existem mais pinturas. Esta constatação não deve ser vista estaticamente, pois surgem, em alguns casos, situações contrárias, bem como a conjugação das duas técnicas num mesmo espaço.

O factor conceptual e simbólico terá também grande importância, podendo os mesmos grafismos alcançar distintos significados consoante o meio de execução utilizado. A acção de fazer necessita de uma conceptualização prévia e todo o acto poderá ter associado rituais ou cerimónias que são para nós totalmente desconhecidos. Teremos então de nos restringir aos factos existentes, ou seja, aos artefactos arqueológicos que são neste caso os grafismos, aceitando idênticos significados para as mesmas tipologias iconográficas. Um antropomorfo pintado será entendido da mesma maneira que um antropomorfo gravado, podendo ter sido executado pela mesma comunidade, apenas utilizando suportes e técnicas distintas. Desta forma, as pinturas e as gravuras existentes num mesmo território corresponderão a idênticos métodos de apropriação da paisagem, condicionados pelo elemento natural que é o suporte.

A GRE e a PRE correspondem assim ao mesmo universo simbólico e conceptual das comunidades da Pré-História recente (a que se deveria ainda adicionar a “arte megalítica” na sua vertente iconográfica, conquanto não faça parte do nosso estudo), existindo diversos núcleos no nosso território. A escassez de estudos sistemáticos e específicos

impossibilita uma visão global de todos os sítios arqueológicos, não sendo possível traçar mapas pormenorizados de dispersão técnica, existindo grupos dispersos e sítios arqueológicos aparentemente isolados. Este panorama será também resultado da preservação diferencial dos sítios, nomeadamente no que diz respeito à conservação das pinturas, bem como à existência de áreas em que foram efectuados trabalhos de prospecção intensiva, contrastando com outras em que esta situação não ocorreu.

## **2. OS CONTEXTOS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO GRÁFICA**

O presente trabalho pretende efectuar o estudo científico e sistemático de quatro núcleos de abrigos com PRE existentes na grande região central do território português. Estes núcleos, ou grupos, foram definidos tendo em conta determinados elementos geográficos pré-estabelecidos, nomeadamente o Maciço Calcário Estremenho, a bacia hidrográfica do Rio Tejo (no seu troço mais a montante em território português), a Serra de São Mamede e o sector médio do vale do Rio Côa, elementos geográficos que consideramos, pois, como estruturantes na organização do território onde esses sítios com PRE se integram. (Figura 1, p.38) A opção de estudar diversos núcleos, e não apenas um grupo de abrigos, encontra-se relacionada com a relativa escassez de sítios, bem como com o reduzido reportório iconográfico de alguns deles, que não permitiriam por si só realizar uma análise global. Assim, a partir do estudo destes núcleos realiza-se uma abordagem geral ao fenómeno esquemático no nosso território, referenciando os outros sítios conhecidos, bem como os existentes em território espanhol, dando natural primazia àqueles que se localizam perto da fronteira entre os dois países. O fenómeno esquemático será entendido numa perspectiva ibérica, procurando relacioná-lo com as diferentes etapas da Pré-História recente, nomeadamente com o processo de neolitização e o posterior estabelecimento efectivo das comunidades agro-pastoris e metalúrgicas.

Estes quatro grupos foram definidos num momento em que correspondiam à totalidade dos abrigos conhecidos em cada um dos seus territórios. Posteriormente, descobertas recentes efectuadas por outros investigadores, no âmbito de projectos de investigação ou de minimização de impactes, adicionaram novos sítios àquelas áreas de estudo. Infelizmente, a grande maioria não se encontram publicados, nem estão referenciados no Endovélico, impossibilitando o conhecimento da iconografia existente e da implantação e localização dos abrigos. As escassas referências existentes não se enquadram também na metodologia por nós utilizada, sendo parcelares, altamente subjectivas, e não apresentando uma descrição sistemática dos caracteres formais dos motivos, informação esta que poderia ser utilizada, sem constrangimentos interpretativos, por outros investigadores.



## 2.1. Grupo I – A Serra de São Mamede

### 2.1.1. Lapa dos Gaivões

A Lapa dos Gaivões corresponde a um abrigo de grandes dimensões localizado na vertente Sul da Serra dos Louçães, numa área inferior da encosta. Trata-se de uma ampla diáclase, de contorno aproximadamente rectangular que se abre na parede quart-zítica abrupta.

A base do abrigo é irregular, com ligeira inclinação, existindo alguns blocos pétreos de grande dimensão que terão caído da parede de fundo. A sua configuração sub-rectangular, com altura variável, origina diversos recantos e superfícies mais ou menos destacadas, exclusivamente lisas e planas. Corresponde a um grande espaço cénico, formado por distintas superfícies, distribuídas em vários planos e orientações, que foi antropizado através do estabelecimento de dez painéis onde foram pintadas morfologias esquemáticas. Estes painéis encontram-se distribuídos por todo o abrigo, quer em superfícies exteriores (painéis 6, 7, 8 e 9), como superfícies interiores (painéis 1 e 2), no tecto (painéis 3, 4 e 10) e ainda na parede de fundo (painel 5), ocupando a maior parte do espaço disponível para pintar.

Neste abrigo foram caracterizados 64 motivos, que correspondem a 291 figuras, sendo predominantes os pontos (168) e as barras (72). Os 26 motivos antropomórficos e os nove zoomorfos destacam-se igualmente no reportório iconográfico. Menos frequentes são os motivos geométricos (5), os indeterminados (5), os motivos de tendência circular (3), os tectiformes (2) e, com apenas um exemplar, os motivos diversos, neste caso, caracterizado como um possível idoliforme (motivo 35). **(Figura 2, p.39)**

Foram identificadas diversas cenas, definidas por associações de motivos, em planos horizontais e verticais, estabelecendo assim distintos planos de organização das composições. A Lapa dos Gaivões corresponderá a um local de agregação, com diversas composições que poderão ter sido executadas em distintos momentos. A sobreposição existente no painel 1, de uma figura vermelho vinho sobre outra de coloração laranja clara, poderia revelar uma maior antiguidade dos motivos pintados a laranja. Contudo esta estratigrafia vertical não pode ser aplicada a todo o abrigo, pois no painel 9 verifica-se exactamente o contrário, ou seja, os motivos vermelho vinho foram os primeiros a ser pintados. Podemos assim sugerir que ambos os tipos de coloração são penecontemporâneos, ou seja, foram utilizados num curto espaço de tempo.

### 2.1.2. Lapa dos Louçães

A Lapa dos Louçães é um abrigo de reduzidas dimensões localizado na vertente Sul da Serra dos Louçães, numa área superior da encosta. Trata-se de uma estreita fenda, originada por uma diáclase, cuja abertura encontra-se disposta lateralmente à parede

quartzítica. Foram definidos dois painéis, um localizado no exterior do abrigo, e o outro no interior, ocupando o tecto e parede lateral.

A entrada é de reduzidas dimensões, apresentando contorno sub-circular, com elevada inclinação, sendo difícil permanecer na entrada da fenda, bem como aceder ao seu interior, onde a inclinação se torna ainda mais acentuada.

Foram caracterizados nove motivos iconográficos neste abrigo. No painel 1 surgem dois motivos: um antropomórfico e um indeterminado. No painel 2 temos sete motivos iconográficos: 3 motivos rectangulares – tectiformes, 1 motivo polilobolado (categoria diversos), 2 motivos geométricos e 1 motivo indeterminado. Este painel encontra-se no interior do pequeno abrigo e o dispositivo iconográfico presente no tecto só é observável com recurso a iluminação artificial. O acesso muito difícil ao interior e a dificuldade de arranjar uma posição estável para visualizar os diversos motivos, são características que poderão ser entendidas como fazendo parte do próprio processo gráfico. O executante terá estado, necessariamente, deitado ou sentado, no interior da cavidade, para conseguir pintar os motivos esquemáticos.

O tecto do abrigo foi, assim, interpretado como espaço cénico, onde foi pintada uma elaborada composição, cujos motivos caracterizam-se quer pelas suas dimensões como pelas tipologias pouco comuns. Ocupam todo o espaço disponível, encontrando-se em diferentes planos, uns mais em cima, outros nas zonas laterais do tecto, até à área em que já não é possível pintar. Não existem sobreposições entre motivos, verificando-se a utilização de dois pigmentos distintos cromaticamente: um de coloração vermelho-alaranjada, presente na maioria dos motivos, e o outro, de coloração vermelho escuro.

O motivo 3 encontra-se próximo da entrada e é formado por doze barras horizontais, paralelas entre si, possivelmente ligada numa das extremidades por um traço vertical só observável nalguns troços. Este motivo de 35 cm de comprimento poderá ser caracterizado como escaleriforme, ou seja, uma morfologia em forma de escada. Poderá esta escada, localizada à entrada do abrigo, ou seja, no início da composição, simbolizar o acesso ao espaço cénico conceptual? Levará o participante para outro lugar ou estado? Por outro lado, se é uma espécie de escada, porque surge fechada apenas num dos lados?

Num plano um pouco superior e numa área mais central do painel surge o motivo 4, uma figura polilobolada, formada por um traço central vertical com cinco semi-círculos de cada lado. Esta morfologia geométrica poderá também ser interpretada como um antropomorfo ramiforme (Gomes, 2010: 214), ou um antropomorfo formado por diversos phi grego. Por outro lado poderá também ser entendida como a representação de diversos antropomorfos com os braços em arco, alinhados, dando assim noção perspectiva e movimento.

No seu lado direito surge o motivo 5, uma figura tectiforme, enquadrada no sub-tipo

dos reticulados, mostrando grandes dimensões (36 cm). Esta é formada por duas partes distintas. A primeira, por uma morfologia rectangular dividida internamente por um traço central vertical e por nove horizontais, paralelos entre si. Na extremidade superior deste reticulado surge um pequeno traço vertical ligado a uma morfologia circular. A segunda área é formada por outro reticulado, mais pequeno, segmentado apenas em três partes e que se encontra ligado à parte inferior do reticulado de maiores dimensões. Esta figura geométrica de grandes dimensões caracteriza-se pela presença do círculo, preenchido internamente, que se localiza no topo. Poderá este representar uma cabeça e estarmos perante uma figura antropomórfica? Poderá o reticulado ser simplesmente outro motivo escaleriforme? E neste caso, o círculo corresponder ao antropomorfo que já subiu a escada e passou a outro nível? (**Figura 3, p.40**)

Na área superior deste motivo surge um outro, muito parecido tipologicamente, caracterizado também pela segmentação interna, mostrando, porém, uma morfologia distinta. Esta foi originada pelo próprio suporte, ou seja, a sua localização numa superfície muito superior do tecto fez com que, para o executante, fosse mais simples pintar uma morfologia com extremidade elipsoidal, ou, em bico. Este motivo (6) poderá também ser considerado como um escaleriforme, mostrando, no entanto, assimetria relativamente à localização dos traços horizontais no interior.

Na área superior direita do tecto observam-se diversos traços de coloração vermelha escura vinhosa (motivos 8 e 9), com tendência marcadamente vertical, mas que, nalguns casos, se sobrepõem parcialmente. Estes traços são descontínuos, podendo ter sido executados com o colorante em bruto, sem qualquer tipo de preparação prévia.

No topo da composição surge ainda um pequeno motivo geométrico (7) formado por uma barra horizontal que se encontra ligada a um triângulo preenchido internamente.

Estes nove motivos farão assim parte de uma composição elaborada previamente, cujo significado será muito difícil de definir. Os motivos 3, 4, 5 e 6 estão certamente associados, fazendo parte de uma cena onde surgem vários motivos escaleriformes e uma possível representação de vários antropomorfos juntos (o polilobolado). Estamos perante uma cena de carácter simbólico onde os escaleriformes representarão a passagem para outro estado ou lugar, participando activamente os antropomorfos neste acontecimento. O alinhamento de cinco antropomorfos, desprovidos das suas características básicas como cabeça e membros inferiores, poderá representar uma fila ou alinhamento simbólico, prontos para a subida e passagem a outro estado. A inclinação de todos os motivos para o interior da fenda, ou seja, para o interior da terra, fará certamente parte deste enquadramento conceptual.

Os motivos encontram-se desorganizados no painel, não existindo um verdadeiro eixo vertical, mas antes uma disposição em diferentes planos tendo em conta as características e dimensões do suporte. Corresponderão assim a motivos com uma categoria

de igualdade entre si, tendo o seu próprio significado mas enquadrados numa determinada composição conceptual.

### 2.1.3. Igreja dos Mouros

A Igreja dos Mouros é um abrigo de média dimensão, formado pela sobreposição de grandes blocos que originaram um espaço interior amplo. Localiza-se na vertente Sul da Serra dos Louções, a meia encosta, orientado a Este e com amplo domínio visual, quer para a própria serra, como para a península alentejana.

O reportório iconográfico é reduzido, tendo em conta a potencial superfície existente para pintar, sendo esta uma definição prévia ao momento de execução. Foram definidos três painéis historiados, que se localizam na parede direita do abrigo, em superfícies diferenciadas por fracturas do suporte. O campo manual de execução foi de pé, podendo os motivos 1, 2 e 5 terem sido pintados estando o executante agachado ou de cócoras.

Foram identificadas oito figuras, onde se destacam os três motivos ramiformes. A restante iconografia é constituída por uma barra, um antropomorfo, um tectiforme, um motivo geométrico e um indeterminado. (**Figura 4, p.41**)

Apesar do reduzido dispositivo iconográfico existente nos painéis 2 e 3, estes mostram uma organização interna e uma composição conceptual através de associações de motivos. No painel 2 os quatro motivos existentes distribuem-se desordenadamente pelo painel, mostrando assim igualdade entre os motivos representados. O motivo 3 foi caracterizado como ramiforme vegetalista, enquanto o motivo 5 ramiforme antropomórfico. Este último motivo poderá também ser interpretado como a representação de vários antropomorfos alinhados, com os braços erguidos para cima. Estas diferenças corresponderão, certamente, a distintos significados atribuídos a estes motivos, que para nós, são enquadráveis na mesma tipologia.

O motivo 2 corresponde a uma morfologia tectiforme, em grade ou reticulada, formada por três traços verticais, paralelos entre si, unidos na extremidade superior por outro horizontal. Encontra-se, desta forma, orientada para baixo, com a parte aberta virada para o solo.

Na área superior do painel surge uma figura (4) formada por uma morfologia triangular, unida por um pequeno traço vertical, a outro semi-circular, executada com pigmento de coração laranja-clara. Este motivo caracterizado tipologicamente como geométrico poderá também ser interpretado como uma figura antropomórfica, cuja cabeça foi representada pelo triângulo não preenchido internamente e, os membros inferiores, pelo traço semi-curvo. A extremidade inferior esquerda deste motivo encontra-se sobreposta à extremidade superior direita do ramiforme (3), que foi executado com pigmento vermelho escuro sendo, assim, perfeitamente perceptível esta sobreposição.

#### 2.1.4. Abrigo Pinho Monteiro

Este imponente abrigo localiza-se no topo da Serra do Cavaleiro, sendo visível a vários quilómetros de distância, marcando visualmente a paisagem. Trata-se de uma cavidade, com duas áreas interiores diferenciadas, uma inferior e outra superior, que seriam distintas conceptualmente, sendo a exterior local de habitat ou pelo menos de alguma permanência efectiva, enquanto a interior seria reservada, destinada a determinadas acções. A entrada é de grandes dimensões, apresentando contorno sub-circular, desprovida de qualquer tipo de vegetação ou estrutura antrópica. A plataforma exterior cria um espaço moderadamente amplo e plano, possibilitando a permanência de pelo menos 20 pessoas.

Este grande espaço cénico, formado por distintas superfícies, distribuídas em vários planos e orientações, foi antropizado através do estabelecimento de seis painéis onde foram pintadas morfologias esquemáticas. Estes painéis encontram-se distribuídos por todo o abrigo, quer no tecto, na área exterior (painel 1) e na área interior direita (painel 2), como nas paredes laterais e de fundo da área interior esquerda (painéis 3, 4, 5 e 6).

O reportório iconográfico é formado por 42 motivos, que correspondem a 98 figuras, sendo predominantes as barras (44), os pontos (25) e os motivos antropomórficos (16). Destacam-se pela sua singularidade a presença de dois motivos soliformes. Menos frequentes são os motivos indeterminados (5), os geométricos (3) e os restos de pigmento (1). Surge, ainda, um único motivo ramiforme e um motivo enquadrado nos diversos, neste caso, caracterizado como um idoliiforme (motivo 39).

Tal como na Lapa dos Gaivões foram definidas várias composições, optando por apresentar neste texto a existente no painel 2. (**Figura 5, p.42**) Neste painel, localizado no tecto do abrigo, a disposição dos motivos permite estabelecer que o executante pintou os motivos estando sentado no solo, virado para o exterior do abrigo, tendo sido necessário para a execução de alguns motivos estar mesmo deitado. A morfologia do suporte, de formato rectangular, condicionou seguramente a distribuição dos motivos, surgindo organizados num eixo vertical. É perceptível uma composição disposta em duas áreas distintas, separadas centralmente por um motivo soliforme (25). Este motivo raiado é formado por um círculo com seis pequenos traços, estando os restantes motivos alinhados superior e inferiormente. Na área mais exterior encontramos a associação entre três motivos antropomórficos (19, 21 e 23), os dois primeiros integrados no sub-tipo de duplo T e o terceiro (23) enquadrado nos antropomorfos ancoriformes. Entre os motivos antropomórficos e o soliforme surgem, alinhados, outros motivos de morfologia geométrica e indeterminados (20 e 24), mostrando estas sete figuras (19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25) uma organização vertical. Do lado direito dos motivos 22 e 23 surge um conjunto de traços verticais (34), que tal como o motivo 18, foram executados com o colorante em bruto, originando traços descontínuos, sendo esta técnica distinta

da utilizada nas outras figuras. Esta localização periférica à organização vertical do painel revela-nos que terá sido executado num segundo momento. Na parte superior do painel surge outra associação de motivos antropomórficos, separados do motivo soliforme por um conjunto de dezasseis pontos (26), dispostos desorganizadamente nesta área central da composição. Os antropomorfos (29, 30, 31 e 32) localizam-se na área mais superior, fechando a composição, estando organizados em dois planos distintos. No plano inferior surge um antropomorfo (29) formado por um traço central, membros superiores em arco virados para baixo e representação de cabeça ou cabelo formado por um traço semi-curvo na extremidade superior. Esta figura mostra, junto da extremidade do membro superior direito, uma barra vertical que poderá corresponder a algum tipo de pau, cajado ou bastão. Num plano imediatamente superior a este motivo, surgem outros três (30, 31 e 32), alinhados num eixo horizontal. O motivo 30 poderá ser enquadrado no sub-tipo dos ancoriformes, enquanto os motivos 31 e 32 apresentam semelhanças morfológicas, correspondendo a antropomorfos acéfalos, com extremidades superiores e inferiores em arco. Não foram representados pormenores anatómicos, nem qualquer distinção sexual nestes quatro motivos antropomórficos. Esta clara associação de motivos antropomórficos revela-nos uma diferenciação entre o motivo localizado num plano inferior, que segura numa espécie de bastão ou pau, face aos outros três localizados superiormente. Corresponderá o motivo 29 a uma entidade/personagem distinta socialmente, ou poderá esta organização em dois planos ser apenas condicionada pelo suporte? Numa superfície lateral superior surge ainda um conjunto de nove barras (33), dispostas quer na horizontal como na vertical, não apresentando qualquer organização.

Este painel encontra-se assim claramente organizado segundo um eixo vertical, possibilitando uma leitura de conjunto, onde no topo da composição se encontram os quatro antropomorfos (29, 30, 31 e 32) de morfologia menos esquemática, separados pelas barras (26) e pelo motivo soliforme (25), de três outros antropomorfos (19, 21 e 23) cuja morfologia é totalmente esquemática. Corresponderão estes dois conjuntos de antropomorfos a duas entidades distintas? Ou representarão uma alteração de estatuto, sendo as morfologias menos esquemáticas o resultado final desta transformação? O soliforme separa claramente estes dois grupos distintos, ordenando a composição em dois espaços conceptuais, sendo que no primeiro (exterior) a luz solar é suficiente para a sua correcta visualização, enquanto o segundo (interior), só é observável com recurso a iluminação artificial. O soliforme encontra-se nesta área de charneira, de separação, entre o exterior iluminado e o interior obscuro, estando as respectivas composições directamente relacionadas com estes dois espaços.

## 2.2. Grupo II – o Maciço Calcário Estremenho

### 2.2.1. Lapa dos Coelhos

A Lapa dos Coelhos é uma pequena cavidade cársica, ou lapa, com a sua boca orientada a Sul, localizada na vertente do Arrife a cerca de 40 m de altura. No início dos trabalhos arqueológicos, a cavidade, apresentava um contorno aproximadamente triangular, com uma área de cerca de 8 m<sup>2</sup>, variando a altura do topo do preenchimento sedimentar em relação ao tecto da gruta entre 0,20 m e 3 m (chaminé no canto Noroeste). Decorridas várias campanhas de escavação constata-se que a cavidade apresenta uma morfologia sob o formato de um corredor de orientação Este-Oeste, acompanhando a diaclase, estando a sua área útil alargada (Almeida *et al.*, 2004: 158).

A escavação arqueológica revelou uma complexa sucessão estratigráfica definida em 13 camadas, que correspondem a diferentes momentos de deposição sedimentar, sendo a mais antiga de cronologia moustierense, seguindo-se uma ocupação gravetense e outra solutrense, e um importante nível de ocupação magdalenense. Os níveis superiores correspondem a camadas muito afectadas por fenómenos pós-deposicionais, de onde provêm os materiais arqueológicos de cronologia mais recente (pré-história recente e época moderna).

O dispositivo iconográfico da Lapa dos Coelhos localiza-se na parte exterior, mais concretamente entre 1 a 1,5 metros do limite da entrada, na parede do lado direito. Os motivos localizam-se num mesmo sector, que pode ser articulado em dois painéis de acordo com o plano em que se situam e com diferente altura, o que serve para diferenciar os registos: o superior como painel 1 e o inferior como painel 2. A superfície está orientada a Sul, tendo visibilidade ampla.

Foram caracterizados 13 motivos iconográficos neste abrigo que se distribuem pelas seguintes categorias: barra (1), pontos (36), ramiforme (1) e indeterminado (1). Verifica-se a concentração de motivos iconográficos numa superfície reduzida, o que implica uma escolha prévia do local de gravação. O painel superior surge organizado horizontalmente, distribuindo-se os vários motivos num mesmo eixo horizontal e plano. Por outro lado, a organização do painel 2 foi totalmente condicionada pelo suporte, pois o motivo ramiforme (13) foi adaptado ao pequeno nicho existente na parede. Estes dois painéis poderão ter sido executados num mesmo momento, não observando diferenças de coloração, nem sobreposições entre motivos. (Figura 6, p.43)

### 2.2.2. Abrigo do Vale do Lapedo I

O espaço decorado é um abrigo de dimensão média com cerca de 15 m de comprimento, altura variável entre 2,5 m na linha de pingo, 1,9 m na área central e 0,80 m na interior, tendo de profundidade cerca de 3 m. O abrigo encontra-se orientado a Sudeste

e dispõe-se de acordo com o traçado do vale em que se situa, na margem direita da Ribeira da Caranguejeira, sendo a visibilidade reduzida quer pela localização em área encaixada do vale como pela exuberante vegetação. As dimensões do abrigo foram provavelmente reduzidas devido à abertura de uma estrada que atravessa todo o Vale do Lapedo acompanhando a ribeira da Caranguejeira e que passa mesmo em frente ao abrigo.

O dispositivo iconográfico presente no Abrigo do Lapedo localiza-se no tecto e na parede de fundo e é constituído por três painéis diferenciados espacialmente tendo em conta particularidades do suporte como orientação e fracturas. Os três painéis contêm representações esquemáticas pintadas, sendo o reportório temático muito reduzido: dois motivos antropomórficos e um motivo geométrico. (Figura 7, p.44)

As duas figuras antropomórficas (2 e 3) apresentam formato anatómico completo, figurando em ambas a cabeça, o tronco e as extremidades superiores e inferiores, e numa delas a representação do sexo. O esquema de configuração é linear, implicando um elevado grau de rigidez na realização dos contornos das figuras e na realização entre partes anatómicas, tornando-se ligeiramente mais suave com o carácter curvo das extremidades do segundo antropomorfo. Os antropomorfos apresentam característica estática devido à inexistência de movimento das extremidades e ausência de acção. São figuras planas, sem indicação relativa ao volume, tanto no que se refere à natureza formal de cada uma, como à sua integração no espaço artístico, sendo figuras sem nenhuma referência espacial. Trata-se de motivos de pequena dimensão, cujas proporções do corpo, tendo como referência o tronco, apresentam um certo grau de coerência nas extremidades superiores e um tamanho pequeno nas extremidades inferiores, como se pode verificar especificamente no primeiro antropomorfo. Em contrapartida ao carácter reduzido, o sexo do segundo antropomorfo é extremamente comprido. O conceito estético das figurações transmitido pela sua natureza formal é esquemático, tendo como característica a simplicidade, a simplificação anatómica e a rigidez das representações. Encontram-se opostas no espaço cénico, cada uma de um dos lados de uma saliência do tecto, não sendo observáveis entre si, estando uma virada para montante (3) e a outra para jusante (2) da ribeira que atravessa o vale. São dois antropomorfos que observam o vale, um claramente masculino e outro sem diferenciação sexual reconhecida, estando ambos numa posição idêntica, de braços e pernas abertas. Estas duas figuras, que apesar de se localizarem em áreas muito distintas do mesmo suporte, revelam uma organização cénica horizontal, mostrando assim distinções entre as duas representações antropomórficas.

## **2.3. Grupo III – Os afluentes do Tejo**

### **2.3.1. Pego da Rainha 1**



O abrigo 1 do Pego da Rainha não corresponde à típica morfologia de abrigo mas antes a uma parede sub-vertical, inclinada no topo, que origina uma área mais protegida na superfície inferior. Esta parede faz parte da sequência de fracturação da crista quartzítica na vertente Oeste do maciço, sendo o acesso muito difícil. A parede que corresponde assim ao abrigo 1 do Pego da Rainha apresenta cerca de 3,80 m de altura por 4,5 m de largura, tendo no limite máximo de largura cerca de 0,70 m.

O abrigo 1 encontra-se orientado a Sudoeste, implantando-se a 250 m de altura, na zona superior da encosta, num pequeno patamar onde se encontra a parede quartzítica. A visibilidade do abrigo é excelente para Sudoeste e Oeste, tendo amplo domínio visual sobre o vale da Ribeira da Zimbreira.

Foi definido um único painel, cujos limites foram estabelecidos artificialmente, pois corresponde a uma parede de grandes dimensões, sem fracturas estruturantes que condicionassem a escolha da localização do dispositivo iconográfico. Além dos líquenes que impedem a visualização da rocha e das pinturas, a existência de manchas de óxidos de ferro da própria estrutura mineralógica do quartzito impossibilitam também uma correcta percepção das pinturas. Este painel é praticamente monotemático, sendo predominantes as barras, em número de 20, existindo ainda 3 motivos identificados como pontos, e 3 restos de pigmento. O reportório iconográfico é de elevado esquematismo, predominando um motivo que implica um contacto directo com o suporte. Todas as figuras foram executadas através de digitação, ou seja, através da pressão do dedo pintado sobre a rocha, tocando-a, transformando-a numa composição conceptual.

### 2.3.2. Pego da Rainha 2

O Pego da Rainha 2 corresponde a um abrigo de grandes dimensões, localizado perto do topo do maciço quartzítico. É formado pelas camadas de estratificação quartzíticas, que geraram a formação de uma parede irregular na zona inferior, tornando-se mais destacada na zona superior criando uma espécie de pala que origina assim uma morfologia de abrigo. Encontra-se orientado a Sul e apresenta ampla visibilidade para a Ribeira da Zimbreira, para a Ribeira de Pracana e Rio Ocreza, bem como para o maciço quartzítico do Castelo Velho localizado em frente do abrigo. Domina assim visualmente a paisagem para Oeste e Sul.

O dispositivo iconográfico existente no Abrigo 2 do Pego da Rainha localiza-se na área mais à esquerda do abrigo e é constituído por cinco painéis com representações esquemáticas pintadas. Foram caracterizados 17 motivos iconográficos que se distribuem pelas seguintes categorias: barras (16), pontos (9), motivos circulares (4) e antropomorfos (1). (**Figura 8, p.45**) O reportório é, tal como no abrigo 1, marcadamente esquemático, onde além da preponderância das barras surgem também motivos semi-circulares. Verifica-se que o suporte funcionou como condicionante de localização do reportório

iconográfico, aparecendo os diversos motivos em sítios específicos e destacados. A configuração da superfície da parede do abrigo, em grandes rectângulos horizontais, serviu para a compartimentação e organização dos painéis, criando diversos espaços cénicos, separados entre si. Esta separação foi posteriormente anulada com a execução do reportório iconográfico, originando uma determinada composição conceptual.

### 2.3.3. Abrigo de Segura

O Abrigo de Segura localiza-se na margem direita do Rio Erges, numa zona de vale muito encaixado correspondendo a um canyon granítico, com paredes abruptas em ambas as margens. O abrigo encontra-se a cerca de 13 m de altura do leito do rio e apresenta uma área útil muito reduzida devido à forte inclinação. As pinturas rupestres localizam-se no tecto do abrigo, na zona mais interior e de difícil acesso. O abrigo é assim constituído por uma grande rampa de acesso muito inclinada com cerca de 22m de comprimento, uma pequena superfície horizontal que forma uma plataforma com cerca de 0,80 m localizada junto da parede de fundo com 2 m de altura e uma grande pala que cobre parcialmente a rampa de acesso. (Figura 9, p.46)

A visibilidade do abrigo é inexistente para Norte e Oeste, sendo reduzida para Este e Sul devido à sua implantação numa área de vale muito encaixado. O abrigo apenas é visível da margem esquerda ou se nos posicionarmos nos grandes blocos graníticos que se encontram no meio do rio, não sendo visível a partir da margem direita.

O dispositivo iconográfico existente no Abrigo de Segura localiza-se no tecto do abrigo, junto da parede de fundo, numa zona mais acessível e menos instável permitindo a permanência em pé e a execução das pinturas. É constituído por dois painéis, definidos pelas fracturas existentes no tecto do abrigo, que originam diferentes planos, estando o painel 1 num plano mais recuado junto do limite do abrigo e o painel 2 numa zona mais destacada. A superfície onde os painéis se encontram apresenta coloração clara, com algumas manchas negras de escorrimento de água.

Pela sua localização interior, no começo do tecto do abrigo, os dois painéis encontram-se protegidos, apenas sendo visualizáveis desde o interior do abrigo, após a subida da rampa de acesso. Os motivos pintados também são apenas visíveis junto da parede de fundo, sendo assim a visibilidade a meia e longa distância inexistente.

Os motivos pintados mostram pouca diversidade, sendo marcadamente esquemáticos, com predominância para os pontos, em número de 19, destacando-se a presença de um motivo esteliforme ou soliforme. Foram, ainda, caracterizadas duas manchas de pigmento, das quais não é possível efectuar qualquer tipo de identificação tipológica, e um motivo de tendência circular.

## 2.4. Grupo IV – O Médio Côa

### 2.4.1. Abrigo do Ribeiro das Casas

O Abrigo do Ribeiro das Casas faz parte um grande maciço granítico, cuja configuração origina na área junto da ribeira uma superfície em ângulo recto, mais protegida, e onde se encontra uma pequena pala granítica debaixo da qual se localizam as pinturas pré-históricas. Não se trata assim de um típico abrigo sob rocha, mas de um maciço granítico com uma pequena pala, que devido à sua configuração e dimensões não serviria para abrigo permanente de pessoas ou animais. Localiza-se na margem direita da Ribeira da Pena, a quase sete metros de distância do eixo do leito da linha de água, sendo que durante os invernos mais chuvosos a água atinge a base da parede do abrigo. **(Figura 10, p.46)** O dispositivo iconográfico existente no Abrigo do Ribeiro das Casas é constituído por dois painéis, sendo que o primeiro encontra-se num plano superior e o segundo num plano inferior. Os motivos pintados apenas são visíveis junto da parede, situação resultante do seu deficiente estado de conservação. O reportório temático existente nos dois painéis é constituído por um reduzido número de motivos esquemáticos: um motivo zoomórfico e dois motivos antropomórficos. Este sítio apresenta, desta forma, uma iconografia, que apesar de ser muito reduzida, revela-nos dois momentos de execução distintos. Numa primeira fase foi pintado o cavalo, num recanto da parede, numa área protegida mas destacada visualmente da superfície. Este zoomorfo esquemático apresenta características que poderemos considerar semi-naturalistas, tendo em conta, as outras representações zoomórficas marcadamente esquemáticas (como por exemplo o motivo 5 da Lapa dos Gaivões). Mostra cabeça destacada, corpo alongado mas com marcação da linha ventral e dorsal, patas dianteiras e traseiras, e, ainda, a representação de cauda. Foi pintado com pigmento vermelho, ocupando a área central do painel, ficando assim destacado. Posteriormente, num segundo momento, foram executados os dois antropomorfos esquemáticos, através de pigmento vermelho vinhoso. Localizam-se num plano inferior, inclinados para o motivo zoomórfico, como que olhando para ele, ou seja, reconhecendo uma pré-existência. A não sobreposição destes motivos sobre o zoomorfo poderá representar esse reconhecimento e essa distinção relativamente a essa outra figura, funcionando como marcadores espaciais. Acharmos que, apesar de terem sido realizados em distintas fases, os antropomorfos funcionaram como complementares ao espaço cénico já existente, dando origem a uma composição modificada. O simbolismo inerente à realização do cavalo e à sua localização naquele local foi complementado e reformulado com a adição dos dois motivos antropomórficos, modificando-se a percepção conceptual desta composição.

### **3. DO VI AO III MILÉNIO A.C. – PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO DA ARTE ESQUEMÁTICA NO TERRITÓRIO PORTUGUÊS**

A definição de balizas cronológicas permite-nos estabelecer uma sequência sócio-cultural, das diversas comunidades num determinado espaço geográfico. Esta definição de distintos períodos, com evolução interna, leva a que a necessidade de comprovação cronológica seja algo intrínseco à credibilidade científica. Talvez, por esta razão, a arte esquemática conheça, por vezes, algum descrédito devido ao problemático estabelecimento de cronologias internas. A impossibilidade, até ao momento, da execução de datações directas aos pigmentos presentes nos abrigos com PRE, leva a que seja apenas alcançada a datação relativa. Esta é conseguida através da análise das sobreposições de motivos ou de paralelos com suportes móveis, com arte megalítica e com a própria iconografia existentes noutros sítios arqueológicos.

Neste trabalho proponho a evolução da arte esquemática no território actualmente português em dois grandes momentos, o primeiro enquadrado nos alvares da neolitização (podendo mesmo, em alguns casos, recuar), e o segundo já num período de consolidação das comunidades agro-pastoris. Esta aparente simplificação tenta assim superar eventuais divisões estilísticas mais finas que careceriam de comprovação cronocultural independente, superando constrangimentos empíricos inerentes à investigação em arte rupestre. Se para a arte paleolítica é aceite o enquadramento em períodos cronológicos alargados (p. ex., Magdalenense – 17.000-10.000), para a arte esquemática estamos a abordar um lapso temporal mais reduzido (três milénios), onde apesar das variações da cultura material existe uma larga uniformidade simbólico-conceitual, observável no espaço e no tempo. Esta uniformidade é reconhecida nas semelhanças tipológicas de motivos presentes em regiões distantes entre si, bem como na presença de idêntica iconografia em distintos períodos cronológicos.

#### **3.1. A arte pré-esquemática**

Esta primeira fase, denominada de arte pré-esquemática, inicia-se num período de transição das comunidades de caçadores-recolectores para um novo sistema económico e social, consolidando-se no decorrer do Neolítico Antigo (lato sensu, isto é, VI-V milénio a.C.) e podendo estar presente até à primeira metade do IV milénio a.C.. São utilizadas as duas técnicas, gravura e pintura, e na iconografia surgem figurações zoomórficas semi-naturalistas, de grandes dimensões, que evocam ainda a imaginética paleolítica (mas sem os pormenores anatómicos), sendo que o veado aparece como animal dominante. A grande mudança conceptual face à iconografia paleolítica é a predominância da figura humana, que passa a ser o centro do universo iconográfico e simbólico. Os antropomorfos surgem isolados ou formando cenas, surgindo com os atributos for-

mais bem definidos e nalguns casos com pormenores. Esta iconografia está também patente em monumentos megalíticos, como na Arquinha da Moura ou no dólmen dos Juncais. Esta designação foi já utilizada por H. Collado Giraldo e J. García Arranz (2010) numa das suas propostas de evolução da PRE. Optamos por adoptá-la no presente trabalho apesar de, para os investigadores, este primeiro ciclo iniciar-se num período anterior ao estabelecido por nós.

Um exemplo de arte esquemática gravada desta primeira fase é a Rocha do Aguilhão, no Vale do Rio Sabor. Trata-se de uma representação de cervídeo, de grandes dimensões, picotado internamente, com hastes de grande dimensão terminando em meandro. As quatro patas do cervídeo terminam em pés e não em cascos, revelando assim o seu cariz antropomórfico. As hastes meandriformes e as extremidades antropomórficas, bem como as dimensões e a técnica de execução revelam que esta figura não terá sido realizada no Paleolítico mas num período posterior, onde os atributos formais começavam a ser modificados.

Do mesmo modo, os numerosos veados, de dimensões variadas e segmentados internamente, que existem no núcleo do Vale do Tejo, e integrados por M. V. Gomes no período I (Gomes, 2010), pertencerão também a este primeiro momento do universo esquemático (tal como a atribuição cronológica dada por esse investigador). Estes veados mostram segmentação interna, interpretada como a linha da vida, hastes ramificadas, corpos redondos e corpulentos, surgindo por vezes em grupo e integrados em cenas.

Relativamente à PRE temos vários exemplos, entre os quais o núcleo da Faia que se localiza na área do PAVC e é constituído por 10 painéis com iconografia paleolítica e pós-paleolítica (Baptista, 1999). Paradigmático deste primeiro período são as representações zoomórficas de dois grandes bovídeos esquemáticos da Faia 1, com corpos maciços, representação de cornos e sobrepostos no espaço operativo, estando na entrada jusante do núcleo, numa zona de passagem obrigatória. Nas Faias 3 e 5, surgem representações de antropomorfos de grande dimensão, com corpos alongados e mostrando pormenores anatómicos como as mãos e dedos. As dimensões destas figuras funcionam como um marco conceptual, desta mudança de paradigma, onde a figura humana adquire o papel principal na imaginética iconográfica.

O grande equídeo que existia no Abrigo do Ribeiro das Casas enquadra-se também neste primeiro período. Tratava-se de um equídeo semi-naturalista, com a linha cérvico-dorsal bem definida e com as extremidades dianteiras e traseiras inclinadas representando assim o movimento do animal. Já não possuía o naturalismo e o aperfeiçoamento técnico e estilístico das figuras paleolíticas, mas os pormenores anatómicos revelam-nos o objectivo de reconhecimento anatómico do animal. Os antropomorfos existentes no painel inferior foram executados num momento posterior, revelando um reconhecimento da iconografia já existente.

Na Fraga d'Aia encontramos dois painéis que apresentam duas cenas distintas, que, de certa forma, repetem a organização compositiva do sítio anterior: no primeiro painel uma possível caça ao veado, e no segundo um alinhamento de antropomorfos. O veado é de grandes dimensões, com corpo sub-rectangular, pescoço largo e representação de hastes de grande porte. É antecedido por uma figura antropomórfica que possui nas mãos uma espécie de arco, levando assim à interpretação de cena de caça. Este veado mostra pormenores anatómicos e as suas dimensões exageradas face à figura antropomórfica, simbolizarão uma exacerbação da simbologia inerente a esta espécie animal. O segundo painel, constituído pelo alinhamento de antropomorfos terá sido executado num segundo momento, sendo que a sua localização num friso protegido por uma pequena pala, remete para o seu carácter mais intimista, contrastando com o grande veado no centro do painel.

Encontramos outra representação de um cervídeo de grandes dimensões no painel A do Forno da Velha onde, apesar do deficiente estado de conservação, se consegue observar o corpo de formato quadrangular, maciço e preenchido internamente e os membros posteriores. Mostrava muito provavelmente o pescoço inclinado para trás, com a cabeça e as hastes ainda reconhecíveis. Num segundo momento foi executado o restante reportório iconográfico de cariz mais esquemático.

Ainda neste primeiro período englobamos uma representação que tem sido integrada num universo paleolítico, mas que, para nós, poderá enquadrar-se nestes primeiros momentos holocénicos. Trata-se da figura interpretada como um mustelídeo (lontra), pintada de coloração vermelha, existente no Abrigo da Fraga da Gato. Esta atribuição cronológica parte do pressuposto de que, se o mocho/bufo pintado a negro foi classificado por A. M. Baptista como paleolítico (Baptista, 2009), então a figura que o sobrepõe terá necessariamente de ser posterior. Esta sobreposição poderia ser penecontemporânea; porém, os pormenores estilísticos e técnicos impedem-nos de atribuir tal cronologia. A representação da lontra não mostra pormenores anatómicos (ao contrário do mocho) e a técnica de execução revela graves problemas, pois o traço não é uniforme, mostrando na zona do pescoço um traço que corresponderá a uma correcção, bem como escorrimento do pigmento. Este descuido técnico, aliado à tipologia marcadamente esquemática, não pertencerá ao universo artístico paleolítico, sendo também raro na iconografia da Pré-História recente.

### **3.2. A arte esquemática ideográfica**

Com a consolidação do sistema agro-pastoril, o sub-sistema conceptual e simbólico destas comunidades alterou-se profundamente, produzindo-se uma mudança muito acentuada na iconografia. O esquematismo tornou-se preponderante, deixando de ser importante a representação da figura mas sim o que ela simboliza ou representa. Os

pictogramas tornaram-se ideogramas, signos de uma linguagem conhecida pela comunidade ou por grupos dentro da comunidade. Os motivos geométricos e abstratos são os mais abundantes e as figuras antropomórficas e zoomórficas perdem os seus atributos formais, tornando-se meramente esquemáticas. Nos zoomorfos deixa de ser importante a representação naturalista do animal, esquematizando-se, surgindo agora também figurações de animais domesticados. Esta denominada arte esquemática ideográfica surge em todo o tipo de suportes, quer seja gravada, pintada ou ainda na cultura material. A nova abordagem conceptual é o reflexo da consolidação da sedentarização por estas comunidades desde final do IV milénio a.C. até ao final do III milénio a.C.

A grande maioria dos abrigos com PRE, bem como os núcleos com GRE, existentes no actual território português enquadram-se nesta segunda fase. Todos os abrigos estudados no presente projecto apresentam iconografia esquemática ideográfica, sendo que apenas o Abrigo do Ribeiro das Casas mostra também um motivo enquadrado no primeiro período.

Como observámos nestes abrigos, a diversidade tipológica é elevada, sendo predominantes os motivos mais esquemáticos como as barras e os pontos, surgindo também antropomorfos e zoomorfos que podem ou não apresentar pormenores anatómicos. As cenas estão também presentes, podendo ser elaboradas e com participação de diversos elementos, como no painel 4 da Lapa dos Gaivões, ou por outro lado, a iconografia ser monotemática como no Pego da Rainha 1.

Outro exemplo de abrigo com arte esquemática ideográfica é o abrigo de Penas Róias, onde se destacam os quatro antropomorfos, três deles com estranhos toucados ou plumas. Estes antropomorfos esquemáticos são assim as figuras principais de todo este cenário esquemático, localizados em local destacado, observáveis em primeiro plano pelo visitante do abrigo e com atributos claramente identificativos. Os toucados, plumas ou máscaras presentes na parte superior do tronco, como que substituindo a representação da cabeça, surgem como elementos unificadores do grupo, tornando-o coeso e distinto da outra figura antropomórfica esquemática. Estaremos perante chefes/líderes de determinado grupo face a outro? A restante iconografia presente no abrigo é maioritariamente geométrica: barras verticais, figuras geométricas, pontos e reticulados.

Outros são constituídos maioritariamente por figuras geométricas como o Cachão da Rapa ou o Abrigo 3 do Regato das Bouças, iconografia esta que encontra paralelos no núcleo de gravuras do Vale do Tejo.

Relativamente aos motivos zoomórficos o cervídeo continua presente, apresentando, como no painel 4 da Lapa dos Gaivões ou no Forno da Velha, representação das hastes, mostrando porém o corpo mais esquemático, geralmente apenas formado por um traço horizontal e outros verticais representando os membros posteriores e anteriores. As espécies dos restantes zoomorfos tornam-se mais problemáticas de identificar

devido às próprias características esquemáticas das figuras, destacando-se neste universo conceptual a grande representação de javali presente no painel 5 da Lapa dos Gaivões. Esta figura de elevada dimensão poderia, tendo em conta o anteriormente apresentado, ser enquadrada no primeiro período, porém a sua integração na composição revela-nos que fará parte do mesmo momento de execução que o restante repertório iconográfico de cariz esquemático ideográfico.

Os antropomorfos mostram uma grande diversidade tipológica, que poderá demonstrar particularismos regionais, pois verifica-se que os antropomorfos interpretados como femininos da Lapa dos Gaivões surgem também nas gravuras do Guadiana (Baptista e Santos, 2013), mas não estão presentes nos abrigos do norte do território. Aqui mostram também variações surgindo distintas e singulares tipologias como na Fraga d'Aia ou no Abrigo da Fonte Santa.

Nesta segunda fase da arte esquemática temos assim o apogeu do esquematismo e da abstracção, onde as figuras surgem desprovidas dos seus caracteres formais, tornando-se meramente esquemáticas, um símbolo do seu real significado reconhecido pela comunidade. Esta abordagem conceptual acompanha as transformações efectuadas entre o final do Neolítico e o final do Calcolítico, com a consolidação do sistema agro-pastoril.

#### **4. INTERPRETAÇÕES E SIGNIFICADOS DA PRE: UMA APROXIMAÇÃO AOS MODELOS CONCEPTUAIS DAS SOCIEDADES AGRO-PASTORIS A PARTIR DOS ABRIGOS ESTUDADOS**

A procura de explicações para o que nos rodeia e para aquilo que vemos e sentimos é uma acção necessariamente intrínseca ao ser humano. Solucionar o problema torna-se num objectivo que, ao ser alcançado, permite-nos perseguir outro problema, continuamente até a nossa sede de conhecimento ficar esgotada (ou não). No caso da arte esquemática, o significado dos grafismos realizados por pessoas há seis mil anos atrás será muito dificilmente resolvido. As interpretações dos mecanismos conceptuais que levaram à execução das gravuras ou pinturas e o significado de cada motivo, são parâmetros difíceis de alcançar, sendo apenas possível apresentar hipóteses, que à partida estão já condicionadas pelo nosso pensamento contemporâneo. As sucintas e fugazes interpretações realizadas sobre a iconografia estudada são reflexo deste distanciamento cultural e simbólico, que se apresenta muito difícil de ultrapassar. No entanto, a partir da análise iconográfica e da implantação dos abrigos pintados podem ser efectuadas algumas propostas interpretativas, sendo que neste texto apenas desenvolveremos as mais significativas.

Como referido anteriormente, a representação da figura humana adquire na arte



esquemática uma presença nunca antes alcançada, surgindo numerosas tipologias iconográficas. O Homem passa a ser o centro deste universo conceptual. A dicotomia homem-mulher estaria certamente presente na iconografia, como podemos observar nos diversos painéis da Lapa dos Gaivões. Este magnífico abrigo foi alvo de um processo de antropização, criando diversos espaços que contam distintas estórias ou mitografias. Passou a ser uma tela onde, em locais previamente escolhidos, foram pintadas cenas em que participam diversos elementos, alguns deles reconhecidos por nós. Estes locais funcionam como os limites de um quadro ou de uma folha, e a localização das figuras nesse espaço foi escolhida intencionalmente, sendo por esta razão que o suporte é parte integrante de todo o processo simbólico, tendo assim de estar sempre representado e analisado. A própria coloração do suporte, bem como as suas irregularidades, fazem parte da composição conceptual num momento prévio à execução, levando assim à adaptação do dispositivo iconográfico.

Olhando para as estórias da Lapa dos Gaivões, cujo espaço permitiria a presença de uma grande assistência, encontramos nos painéis exteriores diversas representações femininas, que surgem em cenas isoladas, como no painel 6, ou em conjunto com outros motivos, alguns dos quais interpretados como masculinos, como nos painéis 7 e 9. A associação de uma figura feminina a 28 barras alinhadas revelar-nos-á o conhecimento estruturado do ciclo reprodutivo da mulher, certamente relacionado com as fases lunares, mostrando-nos a importância da regeneração para toda a comunidade. No painel 7 as duas figuras femininas ladeiam uma masculina, podendo esta tríade representar alguma mitografia, ou, talvez apenas pessoas do próprio grupo. **(Figura 11, p.47)** A alternância masculino-feminino surge também no painel 9, onde os homens estão novamente com a extremidade da cabeça bifurcada, com cornos, símbolo da virilidade e pujança física. Esta dicotomia mostra-se também no elaborado painel 4, onde olhando para toda a composição podemos claramente distinguir duas associações: uma figura masculina transmutada numa entidade com um braço ornamentado com raios/plumas/traços, que preside a uma cena de caça ou domesticação de cervídeos. Enquanto na área mais à direita surge uma grande figura feminina que orienta um alinhamento de cinco figuras antropomórficas assexuadas, que poderão estar numa espécie de dança ou desfile/parada. O masculino controla assim as actividades cinegéticas, podendo neste caso, representar uma tentativa de domesticação pois o antropomorfo encontra-se no meio do conjunto de veados. No entanto esta domesticação seria simbólica pois os cervídeos são animais selvagens e os machos raramente andam em manadas, sendo também muito difícil caçá-los apenas com recurso a uma corda, como está representado. A cena de dança presidida por uma figura feminina poderá representar um ritual ligado a práticas agrícolas ou meramente a momentos lúdicos de fortalecimento de laços inter-grupais. A figura formada por três semi-círculos localizada na parte superior do painel fará parte

integrante desta composição, não sendo possível propor uma ligação mais específica. (Figura 12, p.47)

A dicotomia feminino-masculino poderá também ser observada no Abrigo do Lapedo e no Abrigo de Segura. No primeiro sítio os dois antropomorfos existentes mostram diferenças tipológicas, sendo um claramente masculino e outro possivelmente feminino, estando em áreas opostas. A configuração do suporte surge como elemento participante na composição, pois delimita duas áreas distintas, opostas e não visíveis mutuamente, onde foram colocados os antropomorfos. Cada um encontra-se orientado para um lado do vale, o masculino para jusante, e o feminino para montante, para a nascente, para o início do ciclo.

No Abrigo de Segura esta dicotomia entre elementos distintos não está visível em representações antropomórficas mas no soliforme e no motivo ovalado, possível de ser interpretado como representação da lua. O sol e a lua representariam assim universos opostos, o dia e a noite, onde actividades distintas acontecem, num mundo dos vivos e noutro mundo desconhecido. A possível funcionalidade cinegética deste abrigo é regulada também por estes dois elementos estruturantes da vida destas comunidades.

A organização compositiva através de figuras antropomórficas está também presente nos painéis 1 e 2 do Abrigo Pinho Monteiro. No primeiro encontramos duas áreas distintas, uma superior com duas figuras que comandam a composição e, outra inferior, onde os antropomorfos perderam as suas características formais sendo totalmente esquemáticos. No centro do painel surge um ramiforme antropomórfico que se encontra conceptualmente entre a morfologia mais realista e a mais esquemática, fazendo assim a ponte entre estes dois universos simbólicos. No painel 2 esta separação é realizada por um motivo soliforme, existindo num plano mais exterior, onde a luminosidade ainda está presente, três representações antropomórficas sem caracteres formais, enquanto na área superior, já na penumbra permanente, surgem antropomorfos esquemáticos tendo um deles um objecto numa das mãos. Poderão os antropomorfos mais esquemáticos, que perderam os seus elementos identificadores, representarem a transmutação em outras entidades? O possível ídolo oculado existente no painel 4 fará parte desta composição, observando com os seus olhos, desde a parede interior, todo o cenário onde se desenrolam estas cenas, bem como outras actividades que poderão ter sido realizadas neste espaço amplo.

Encontramos ainda neste abrigo algo que é comum à maioria dos outros, ou seja, a presença de digitações em locais específicos. O painel 6 localiza-se na parede de fundo do abrigo, numa área de total escuridão e onde, apesar do fácil acesso, a permanência não é confortável. No entanto, foram aqui digitadas quatro barras, marcando este contacto pessoal com o suporte e, neste caso, com o limite interior desta cavidade, o local de fronteira entre o real e visível e o desconhecido, para além da parede. Esta marcação

dos limites, da fronteira entre duas áreas ou níveis distintos encontra-se também presente no painel 8 da Lapa dos Gaivões, no painel 5 do Abrigo Pinho Monteiro e nos painéis 1, 4 e 5 do Abrigo do Pego da Rainha 2, onde surgem barras digitadas nas zonas limites dos painéis, como que marcando uma passagem. A própria digitação corresponde a uma transmutação do executante no meio de execução, eliminando elementos externos, que fizessem essa ligação. Esse contacto directo permite uma entrada, uma ligação ao suporte, e efectivamente um domínio sobre o mesmo, que passa a estar alterado, deixando de ser um elemento natural para um elemento antropizado. A existência de painéis monotemáticos, apenas formados por digitações, como é o caso do Pego da Rainha 1, revelam-nos esta necessidade de contacto o suporte, transformando-o num elemento social.

É porém, na Lapa dos Louções que esta passagem para outro universo simbólico e conceptual se encontra mais potenciada pelo próprio suporte. A configuração da cavidade apenas permite a execução do reportório iconográfico estando deitado, muito próximo do texto, ficando inserido neste elemento natural, desprotegido e isolado. Esta simbiose origina uma transmutação através do reportório iconográfico, totalmente esquemático (formado maioritariamente por escaleriformes), e cuja disposição no painel revela a sua direcção para o interior da terra, para outro mundo.

A localização dos abrigos obedece a distintos padrões de implantação, que estarão também relacionados com actividades e elementos naturais específicos. A relação da arte esquemática com a presença de água é um tema já debatido por diversos investigadores (Hameau, 2004; Oosterbeek, 2003), revelando a sua extrema importância. Nos abrigos alvo de estudo três deles localizam-se junto de nascentes – Lapa dos Coelho e os dois abrigos do Pego da Rainha – sendo que o primeiro está imediatamente por cima da exurgência do Rio Almonda que sai do interior do sistema cársico, ou seja, do interior do mundo subterrâneo. Os abrigos do Pego da Rainha encontram-se em cotas elevadas, mas controlando quer a ribeira da Zimbreira, que passa alguns metros abaixo, como os vale dos rios Ocreza e Tejo, sendo ainda um factor importante a sua proximidade a nascentes termais. No próprio abrigo 2 existe uma pequena exurgência que mesmo em época seca apresenta humidade, sendo a presença de água uma constante neste local. Os abrigos do Lapedo, de Segura e do Ribeiro das Casas localizam-se nas margens de linhas de água, que podem ficar temporariamente secas nesse local específico (como no Abrigo de Segura e do Ribeiro das Casas), ou serem de regime perene como a ribeira da Caranguejeira onde se localiza o Abrigo do Lapedo. A cota elevada em que se encontra o Abrigo de Segura não permitirá a submersão do abrigo, situação que poderá não acontecer no caso do Abrigo do Ribeiro das Casas, onde a sua proximidade com o leito da ribeira possibilitará o alcance das águas em momentos de caudal elevado (igualmente frequente nos painéis do núcleo da Faia). Esta implantação

junto de linhas de água terá implicações simbólicas mas também relacionadas com actividades cinegéticas e mesmo agrícolas, podendo ser também locais de passagem de animais ou de pessoas, funcionando como sítios de paragem obrigatória.

Os abrigos do Pego da Rainha e o Abrigo de Segura estarão ainda directamente relacionados com o Rio Tejo e com o núcleo de gravuras existente nas suas margens. Estes dois sítios balizam a montante e a jusante a área central deste extenso “santuário”, fechando este ciclo, encerramento este concretizado através de pinturas esquemáticas localizadas a cotas elevadas.

Contrastando com esta relação directa com a presença de água, temos o núcleo de Arronches, onde as linhas de água de alguma dimensão se encontram mais distantes dos abrigos. A implantação da Lapa dos Gaivões e do Abrigo Pinho Monteiro, na vertente ou mesmo numa cota elevada, permite o controle visual de uma vasta extensão de território sem constrangimentos geomorfológicos, ou seja, para uma vasta planície. Seriam nestes solos que se efectuavam as variadas tarefas agro-pecuárias destas comunidades, estando assim controladas pelos dois grandes abrigos presentes no horizonte. O seu carácter social e de aglutinador da comunidade está patente nas elevadas dimensões dos abrigos e no reportório iconográfico elaborado e muito diversificado. Estes abrigos seriam locais de reunião dos grupos humanos que habitavam este território durante a Pré-História recente.

A arte esquemática é maioritariamente uma arte da luz, do exterior, tendo a grande maioria dos abrigos incidência solar directa durante parte do dia. Os motivos são assim iluminados naturalmente, permitindo a sua visualização por todos e estando num mesmo patamar em contacto com o espaço exterior. No entanto, existe arte esquemática em cavidades, como na Lapa dos Louções ou na Cueva de Ardales (Málaga) (Cantalejo *et al.*, 2005) onde o reportório iconográfico não recebe qualquer tipo de luminosidade natural sendo apenas reconhecido por quem o conheça previamente.

Estas breves interpretações procuram demonstrar que o universo conceptual dos grupos humanos da Pré-História recente é bastante elaborado, mostrando uma problematização e entendimento aprofundado a nível social e simbólico, consubstanciado na arte esquemática.

## **5. “ARTE” PARA TOD@S: O ESQUEMATISMO**

Esta minha análise tentou demonstrar que podemos considerar a arte esquemática como uma expressão simbólica da comunidade e para a comunidade, sendo maioritariamente de todos e para todos. É um facto que, como ficou explícito, existem algumas situações em que o conhecimento da arte estaria apenas acessível a alguns, mas não é, definitivamente este o panorama mais geral que se observa nos sítios estudados. Esta

“democratização” do reportório iconográfico, facilmente usufruível por todos, revela este carácter universal e identitário da arte esquemática peninsular. A presença de motivos semelhantes em áreas geográficas distantes revela-nos essa uniformidade conceptual, onde os mecanismos simbólicos estão inerentes aos grupos humanos, mesmo que estes possam possuir uma cultura material distinta. A antropização dos locais escolhidos efectua-se tendo em conta numerosas variantes, encarando o abrigo como uma imensa tela onde ficarão gravadas estórias, mitografias, rituais ou simples cenas quotidianas de uma determinada comunidade num determinado espaço temporal.

A difusão de imagens, símbolos, ou a circulação de objectos, é realizada desde períodos recuados, existindo portanto certamente contactos directos frequentes entre as diversas comunidades que ocupavam a Península Ibérica durante o VI e o III milénio a.C. No entanto, estes contactos directos não serão os responsáveis por esta uniformidade iconográfica, mas antes a partilha de um mesmo universo simbólico-cultural.

A arte esquemática seria assim apenas mais um elemento cultural que faz parte do território de uma comunidade, formado por espaços habitacionais, locais de actividades económicas, espaços funerários e locais sociais. Seria nestes locais sociais, frequentados por um número diverso de pessoas, que se efectuariam a antropização da paisagem e ficariam perpetuadas imagens que poderiam ser revisitadas.

A procura de explicações elaboradas para a arte Pré-Histórica tornou-se quase um elemento definidor dos estudos académicos, onde a complexificação simbólica exige que procuremos interpretações não redutoras ou superficiais. Porém, podemos também encarar estas representações como algo muito mais simples, em que, apesar do devido distanciamento cronológico-cultural, algumas das tipologias são facilmente reconhecíveis por nós. Na prática, conseguimos aceder cognitivamente à iconografia esquemática tal como se acede à arte naturalista paleolítica. A impossibilidade de estabelecimento de cronologias finas, que poderiam balizar cada motivo em períodos distintos da Pré-História recente, não deverá também inibir os investigadores na demanda de explicações, mas antes incentivá-la.

## BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, António Martinho (1999) – *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*, Vila Nova de Foz Côa: Parque Arqueológico Vale do Côa, 186 p.

BAPTISTA, António Martinho (2009) – *O Paradigma Perdido. O Vale do Côa e a arte paleolítica de ar livre em Portugal / Paradigm Lost. Côa Valley and the open-air Paleolithic art in Portugal, Porto / Vila Nova de Foz Côa*: Edições Afrontamento e Parque Arqueológico do Vale do Côa, 253 p.

BAPTISTA, António Martinho; SANTOS, André Tomás (2013) – A Arte Rupestre do Guadiana Português na área de influência do Alqueva, *Memórias d’Odiana* – 2ª série, nº 1, EDIA, 339 p.

CANTALEJO, Pedro; MAURA, Rafael; ESPEJO, Maria del Mar; RAMOS, José; MEDIANERO, Javier; ARANDA, Antonio (2005) – Configuración gráfica inicial en la Cueva de Ardales (Málaga), In HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro; SOLER DÍAZ, Jorge, eds., *Arte Rupestre en la Espana Mediterránea – Actas do Congreso Alicante*, 25-28 Octubre 2004, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura y Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 285-298.

COLLADO GIRALDO, Hipólito; GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010) – 10.000 anos de arte rupestre. El ciclo Preesquemático de la Península Ibérica y su reflejo en Extremadura (España), GUÍDON, Niéde; BUCO, Cris; ABREU, Mila Simões de, eds., *Fundamentos IX – Global Rock Art – IFRAO*, IV, Brasil: Fundação Museu do Homem Americano, p. 1167-1192.

CRUZ BERROCAL, Maria (2005) – Del Estilo en el Arte Rupestre Postpaleolítico Levantino, Manuel Santos Estevez e Andréa Troncoro-Meléndez (coord.), Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido, *Trabajos de Arqueología e Patrimonio*, 33, Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento.

GOMES, Mário Varela (2010) – *Arte Rupestre do Vale do Tejo – Um Ciclo Artístico-Cultural Pré e Proto-Histórico*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 3 vols, (Dissertação de Doutoramento, texto policopiado).

HAMEAU, Philippe (2004) – Le rapport a l'eau de l'art post-paleolithique. L'exemple des gravures et des peintures néolithiques du sud de la France, *Zephyrus*, 57, Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 153-166.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (1998) – Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco, *Arqueología Espacial*, 19-20, p. 543-561.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (2002) – Pintura Rupestre Esquemática: el Panel, Espacio Social, *Trabajos de Prehistoria*, 59, nº 1, p. 65-87.

OOSTERBEEK, Luiz (2003) – Water and Symbols in Western Iberia later Prehistory, *Il Convegno Internazionale, Il Culto Mediterraneo delle acque, Santa Cristina di paulilatino*, 28 Settembre 2003.

RENFREW, Colin; BAHN, Paul (2000) – *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Thames & Hudson, 3ª edición, p. 385-420.

SANCHES, Maria de Jesus (1990) – Os abrigos com pintura esquemática da Serra de Passos – Mirandela, no conjunto da arte rupestre desta região: algumas reflexões, *Revista da Faculdade de Letras*, II série, VII, Porto, p. 335-365.

---

# FIGURAS

## FIGURES



Figura 1 – Localização dos sítios estudados.

Figure 1 – Location of the archaeological sites studied.



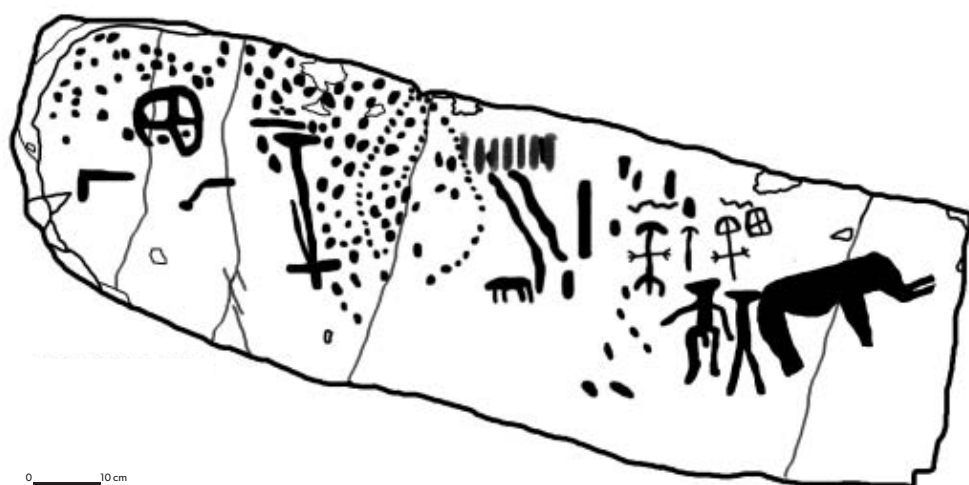


Figura 2 – Lapa dos Gaivões – painel 5.  
Figure 2 – Lapa dos Gaivões – panel 5.



Figura 3 – Lapa dos Louções – painel 2.  
Figure 3 – Lapa dos Louções – panel 2.

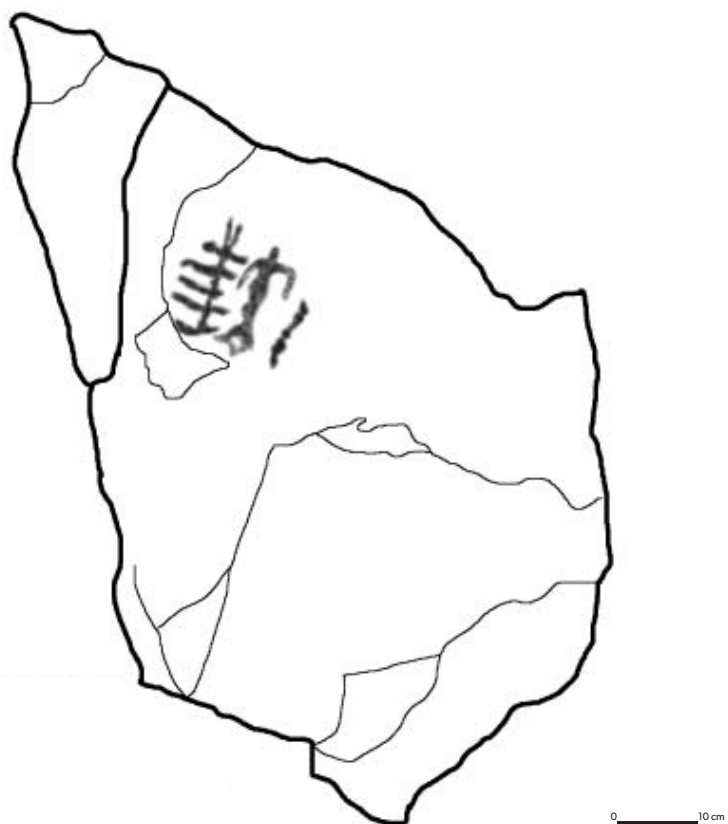


Figura 4 – Igreja dos Mouros – painel 3.  
Figure 4 – Igreja dos Mouros – panel 3.



Figura 5 – Abrigo Pinho Monteiro – painel 2.  
Figure 5 – Abrigo Pinho Monteiro – panel 2.



Figura 6 – Lapa dos Coelhos – painel 2.  
Figure 6 – Lapa dos Coelhos – panel 2.

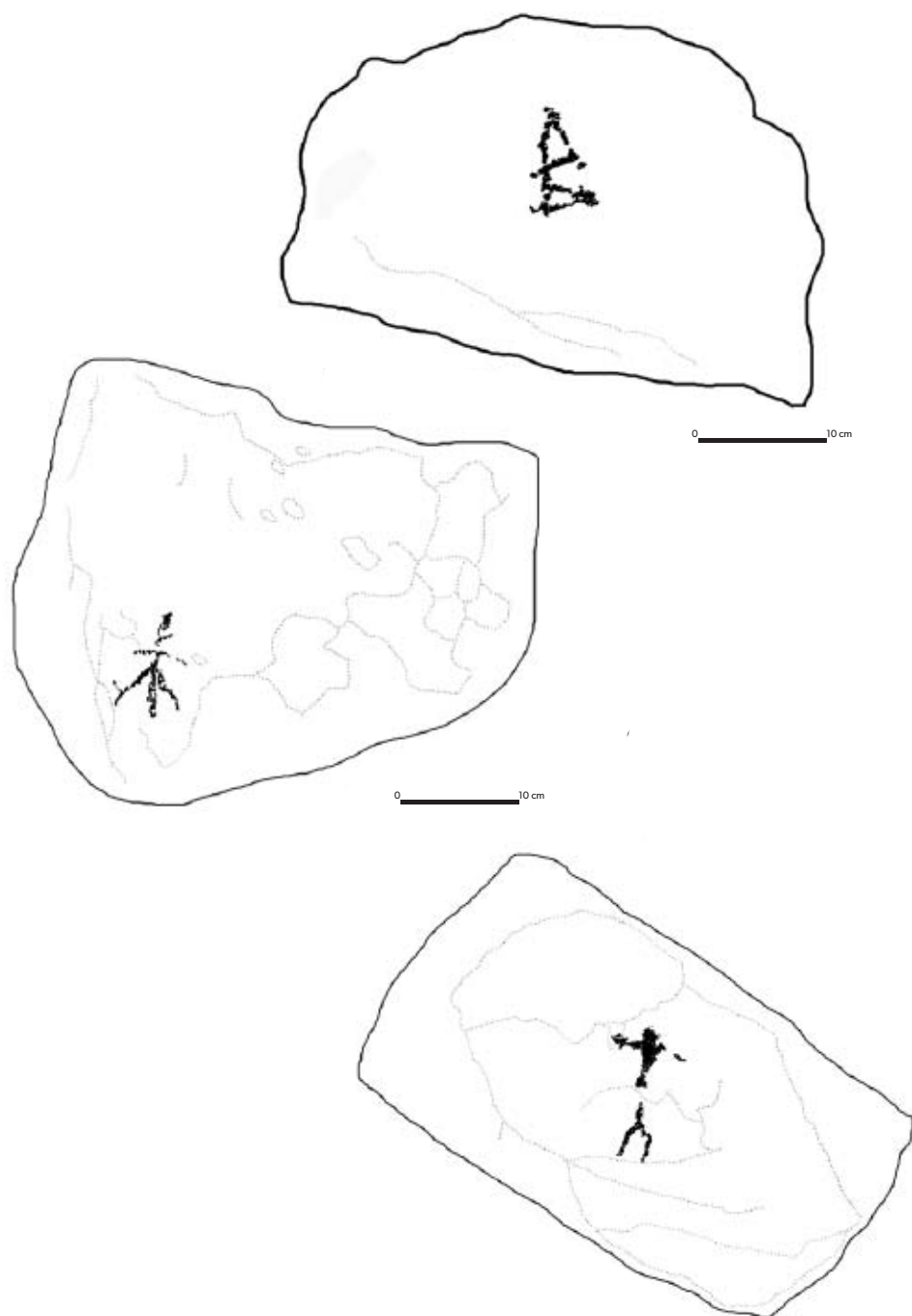


Figura 7 – Abrigo do Lapedo – painéis 1, 2 e 3.

Figure 7 – Abrigo do Lapedo – panels 1, 2 and 3.

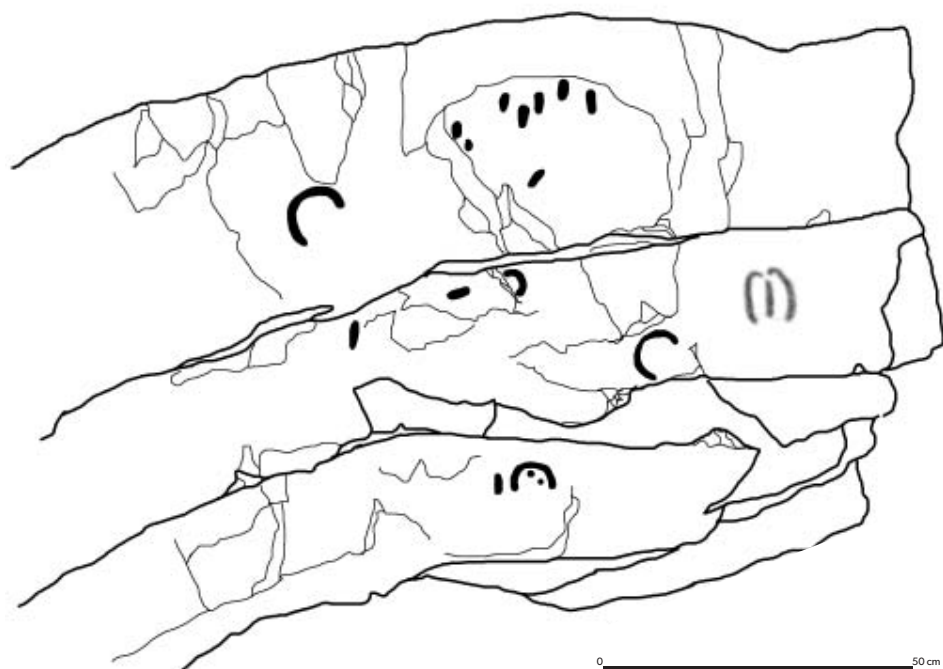


Figura 8 – Pego da Rainha 2 – painéis 1, 2 e 3.  
Figure 8 – Pego da Rainha 2 – panels 1, 2 and 3.



Figura 9 – Abrigo de Segura.  
Figure 9 – Abrigo de Segura.



Figura 10 – Abrigo do Ribeiro das Casas.  
Figure 10 – Abrigo do Ribeiro das Casas.





Figura 11 – Lapa dos Gaivões – painéis 6 e 7.

Figure 11 – Lapa dos Gaivões – panels 6 and 7.



Figura 12 – Lapa dos Gaivões – painel 4.

Figure 12 – Lapa dos Gaivões – panel 4.



# ROCK ART PAINTINGS OF CENTRAL PORTUGAL THE SYMBOLIC ANTHROPIZATION OF THE LANDSCAPE BY THE FIRST AGROPASTORAL SOCIETIES

---

Andrea Martins  
andrea.arte@gmail.com

## **Abstract**

The main objective of this dissertation is an attempt at understanding the conceptual mechanisms which drove human groups to mark certain places by means of schematic rock art during Neolithic and Chalcolithic times. Several clusters of painted rockshelters from the central region of the Portuguese territory were studied: Abrigo do Ribeiro das Casas (Almeida), Abrigo de Segura (Idanha-a-Nova), Abrigos do Pego da Rainha (Mação), Abrigo do Lapedo (Leiria), Lapa dos Coelhoos (Torres Novas), Lapa dos Louções (Arronches), Igreja dos Mouros (Arronches) and Abrigo Pinho Monteiro (Arronches).

The analysis of formal characteristics and production techniques (including an archaeometric approach to pigments) enabled some considerations on the methodology followed when the paintings were produced. The study of each site's location details resulted in the definition of four site location patterns which, along with the systematic description of motifs and their interconnection, allowed for a two-phase periodization of the paintings. The first phase is characterized by the iconography of the transition from foraging communities to early agro-pastoral groups. This iconography still features some aspects of Palaeolithic imagistic, besides large sized zoomorphs and anthropomorphs with formal characteristics, and should be considered a "pre-schematic art". The consolidation of agro pastoral systems, along with sedentarization and socio-economic complexification, caused deep changes in landscape anthropization schemes and in the collective conceptual world, which originated depictions reduced to the most basic elements, i.e. totally schematic. A transmutation of motifs into ideograms occurs, initiating the second phase – the "ideographic schematic art"; its chronology ranges from Final Neolithic to Early Bronze Age. According to several scholars, the Iberian schematic art ought to be seen as a very heterogeneous process resulting from the dynamics of the communities that produced it. Therefore, it can only be analyzed on a broad regional scale. Thus, the referred periodization should be applied only to this dissertation's geographical study area, for the time being.

**Keywords:** Schematic painting, Portugal, Rockshelters, Neolithic, Chalcolithic, Rock Art.

## INTRODUCTORY NOTE

This publication pertains to the author's Ph.D. thesis titled "Rock Art Paintings of Central Portugal. The symbolic anthropization of the landscape by the first agropastoral societies". The thesis was submitted to the Universidade do Algarve (UALg), under the supervision of Dr. António Faustino de Carvalho (UALg) and Dr. Mauro Hernández Pérez (Universidade de Alicante, Spain). Its public defence took place in 2014; the thesis committee included Dr. Julián Martínez García and Dr. Luiz Oosterbeek. The author was awarded with a Ph.D scholarship by the Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

The publication follows the 2015 Prémio Eduardo da Cunha Serrão awarded to the author by the Associação dos Arqueólogos Portugueses (AAP), to whom she wishes to express her gratitude. The fact that an academic work is published by a 152 year-old Society is something to be proud of and also a reflex of a stance of renewal and opportunities for the new generations of archaeologists. At a time when cultural and heritage policies seem to be failing, AAP (due to its total independence from state powers) is increasingly becoming the voice of civil society, as it strives to defend, promote and disseminate archaeological activity in Portugal. The opportunity for young (and not so young) researchers to debate all sorts of subjects, organize workshops and publish their research results is like a breath of fresh air in the stifling environment of peer reviews and competition between scholarships, centres and statistics. Considering all the above, the author's thanks go to the current AAP's Board of Directors, which has been performing an impartial management, independently from groups, fiefdoms or academic and public pressure that might turn a heritage Society into the propaganda machinery of a particular regime or faction.

The publication's format is adapted to present-day information sharing practices, mostly taking place through cyberspace. It includes this printed text, which is a synthesis of the doctoral thesis, and an annexe in digital format where the full-text thesis can be found, as it was originally submitted.

## PREAMBLE – DESCRIPTION OF DOCUMENTS

The thesis is organized in two volumes: the text itself is to be found on the first volume, while the second includes the annexes, namely all the images, tracings and tables. The text volume is divided into six parts, starting with the theoretical frame, where several issues pertaining to rock art are approached and the study subjects are presented. The methodology and the parameters applied to the analysis of the sites are also included, as well as a historiographic digest of sites with schematic rupestrian paintings (henceforth SRP; PRE in the Portuguese text) in Portugal.

The second part is exclusively dedicated to the contexts, i.e. the archaeological sites that are comprehensively and systematically studied are described therein. Sites were divided in four groups, according to geographical parameters. The description of each and every set of sites includes its geomorphological and historiographic context, followed by the detailed description of each shelter, panel and iconographic motif. This comprehensive and often apparently repetitive description corresponds to the core of the author's work; it is the spine supporting the entire discourse, for one must know the artefacts before addressing their contextualization and interpretation. Some contexts were studied before, by various researchers, as for instance the paradigmatic case of Arronches, possibly the best known schematic art site in Portugal, due to the early works of Henri Breuil in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Still, they were never systematically published. Regarding the other studied shelters, comprehensive, detailed and systematic descriptions of all the motifs were never executed (excepting the Maciço Calcário Estremenho shelters); only the best preserved sites appear in some publications, but without any reference to their formal characteristics or already integrated in some interpretations of iconographic scenes.

The description of the study subject is followed by its characterization, chronological frame and interpretation, according to the parameters presented in the following chapters. Thus, the third chapter includes the typological characterization of the iconography found at all the shelters. The fourth chapter features the study by analytical units, which addresses rock surfaces, execution techniques (including archaeometric analyses of pigments), graphic creation processes and the organization of internal organization patterns.

Time and space are addressed in the fifth chapter, where the chronological frame of the archaeological contexts will be considered, according to various parameters. This analysis enabled the establishment of several patterns pertaining to the location of painted shelters; these models are presented in the sixth chapter.

The seventh and final part aims at answering intrinsic questions, from a theoretical point of view; some are possibly elusory and practically unreachable, like the paintings' interpretation or meaning. Regarding chronology, a periodization for the schematic art of the Portuguese territory is forwarded; it comprises two culturally-framed periods. To sum up, the author tries to demonstrate that shelters with schematic art are part of a landscape anthropization scheme, devised by prehistoric communities at different moments and with diverse conceptual and symbolic precepts. The final objective of this work is knowing something about the communities which executed the rock art paintings, and searching for an approach to their symbolic universe, by means of hypotheses and proposals.

The second volume of the thesis is the Annexe, which has been exclusively reserved

for the graphical components, due to administrative requirements. Even if it would have been more enjoyable, in graphical terms, to have the figures included in the text, they had to appear in the right sequence on a separate annexe. Every element of this publication was produced by the author, unless stated otherwise.

The hereby presented text is an abstract of some of the thesis' chapters; sub-chapters were adapted, while the more relevant aspects were treated more extensively. The author hopes that this text may raise the readers' interest in reading the full thesis included in the appended CD.

## **1. ROCK ART AND SCHEMATIC RUPESTRIAN PAINTINGS**

### **1.1. Definitions and styles**

Rock art is probably one of the more controversial subjects in archaeological science, due to its specificity and its inherent subjectivity. Parietal art is not a part of material heritage, in the sense that it is not possible to handle, touch or move it; thus, it is different from other archaeological materials. Still, it must be regarded as pure and simple archaeological material, one that has to be analysed, by means of the right methodologies, and duly integrated in its context just like any other.

The cultural uniformity of the various artistic cycles, either Palaeolithic (where one finds the same depiction typology from Central Europe to the westernmost end of the Iberian Peninsula) or schematic art (disseminated over the entire Iberian Peninsula by the first food-producing societies), shows that those depictions, their choice and their typologies cannot result from some limited personal taste or action. The artistic cycles are indeed some sort of language codes, which might be understood by all the members of the community or not, but whose function was not merely artistic: they were meant to be the expression of certain acts or symbols.

Execution technique, style and chronology are the differentiating elements of the various types of prehistoric manifestations, and may thus be used in the nomenclature. This posture originated such terms as "Palaeolithic Parietal Paintings", "Schematic Rupestrian Paintings", "Schematic Rupestrian Engravings" and "Levantine Rupestrian Paintings", amongst other. To be more precise, the designation "Schematic Rupestrian Paintings" was defined by J. Martínez García (2002), following previous attempts (Martínez García, 1998), and stands upon a basic theoretical concept according to which **"rock art" is a cultural product and not an artistic one.**

In Archaeology, style, refers to the way of doing something, reflected in the objects' formal similarities, resulting from the recurrent conventions and norms applied to their elaboration (Cruz Berrocal, 2005). "Style" is any distinctive and thus recognizable way of performing some action or creating an artefact (Renfrew and Bahn, 2000: 419). If one

accepts rock art as another component of material culture, differences in style must necessarily be used to identify groups or social entities. Territories can be defined through rock art, either from spatial, social or cultural points of view; the same applies to relations between groups that may share the same space or neighbouring spaces. Style, as a group's unifying element, may also be a personal action, one that might be performed by a specifically appointed person, or by the whole group instead. As an "artist" executes the iconographic repertoire, he/she might have some individual creative freedom, or might be limited to the formally pre-established canons, as a socio-cultural set of rules. These actions might be performed during ritual, group or inter-group gathering moments or, on the other hand, during individual moments (such as initiatory rites). On the other hand, the act of painting or engraving might also be a daily action, part of the community's daily life and recognized by all. Stylistic analysis shall try and address some of these issues, despite the limitations imposed by the impossibility of chronological definitions concerning definite horizons.

## **1.2. Schematic Rupestrian Paintings**

### **1.2.1. Typological characteristics**

Schematic Rupestrian Paintings (SRP) fit the stylistic tradition known as Post-Palaeolithic Schematic Art and thus correspond to a technical, stylistic and chronological convention. The formal variety of schematic depictions leads to its terminology being used in an almost arbitrary mode, as its use may even extend to all chronological periods. Therefore, it is necessary to state that, in the scope of European rock art studies, SRP pertains to rupestrian manifestations executed during Late Prehistory and until Bronze Age, and therefore belong to the scope of the author's work.

SRP is composed of graphisms whose typological characters are reduced to the simpler or basic forms, thus becoming schemes. Pure naturalism is absent; nevertheless, sub-styles may be considered, some of which feature naturalistic or sub-naturalistic attributes, originating motifs with recognizable formal features. At the opposed end one finds total schematism, where only signs can be perceived; these signs possibly had their intrinsic values, known to the community/person that executed them but remaining unknown to the rest of us. The terminology ascribed to schematic depictions reflects contemporary socio-cultural thought, and corresponds to terms used with a view to achieving a uniformity that allows for general understanding.

SRP can be found on rock surfaces but also on mobile or purpose-built surfaces (as, for instance, in the case of "megalithic art"), was executed by means of various techniques, such as painting or engraving, and features a long diachrony, starting in Early Neolithic and lasting until Early Bronze Age. Iron Age iconography, despite its abstract

and schematic features, is technically and typologically different from schematic art. In formal terms, the former stands out due to the simplification of its features; figures may appear isolated or in compositions and there is a significant typological variety. Its spatial distribution is rather wide as well, as it occurs throughout the whole Iberian Peninsula; in broad terms, its terminology may also be applied to European post-Palaeolithic art.

The schematic style thus corresponds to various communities' specific manifestations, executed in certain physical and chronological spaces. It should not correspond to a particular culture or society, as it is a reflex of a socio-cultural universe shared by different communities rather than anything else; actually, it is precisely this diversity that grants it a certain homogeneity.

Post-Palaeolithic schematic art can be understood as the first Neolithic communities' form of expression, featuring regional particularities expressed through typological or territorial variations and reflecting the social and cultural development of each community. Its evolution and typological transformation takes place during the Neolithic and throughout the entire Chalcolithic period, namely with the inclusion of new motifs, such as bi-triangular and eyed idols, and ends with the consolidation of Bronze Age societies.

### **1.2.2. Execution techniques and their terminology**

Due to their quite heterogeneous characteristics, graphic manifestations from Late Prehistory are divided into several cycles, defined according to technical, stylistic and geographical parameters known under various designations, such as "schematic art", "black-underground schematic art", "schematic-abstract" or "schematic-linear", "Atlantic art" or "Galician-Portuguese art" or art from the "Peninsular Northwest", amongst other. Such terminologies, resulting from geographical and the subject's diversity, sometimes lead to overlaps or superficial and unsubstantiated definitions because the artistic cycles' multiple particularities do not allow for a global view. The search for singularity and distinction from others often originates a dispersal of concepts and tends to complicate issues that are, in the author's view, rather simple in their essence. This idea started her proposal for an initial systematization based on technical parameters only, even if various sub-groups may be defined within each group. Therefore, two main sets of schematic graphisms exist in the Portuguese territory: **Schematic Rupestrian Engravings (SRE)** and **Schematic Rupestrian Paintings (SRP)**; the shelters included in this study were ascribed to the latter.

This division, based on merely technical parameters, aims at objectifying the various denominations, so that they can be further sub-divided according to geographical or their subjects' particularities. The heterogeneity of the schematic phenomenon, either in typological, technical, geographical or even chronological terms, favours the proliferation and the dispersal of sub-categories; this study concentrates them in two



big groups. The choice between using paintings or engravings should not necessarily be understood as a characteristic of a certain group or an element of cultural identity (Sanches, 1990: 335); on the contrary, numerous parameters are probably associated to this variation and influence the choice of certain surfaces and techniques.

Indeed, the territory's geomorphology was one of the main factors influencing the choice of techniques – engravings predominate in granite and schist environments, while more paintings exist in the limestone and quartzite ones. This fact should not be considered in statistical terms only, for sometimes the opposite is true, and both techniques may coexist in the same space.

Conceptual and symbolic factors must have had considerable importance too, as the same graphisms may have different meanings depending on the means chosen for their execution. The act of “doing” requires a previous conceptualization and every act might have involved rituals or ceremonies totally unknown to us. Therefore, one must limit oneself to the existing facts – the archaeological artefacts, which are, in this case, graphisms –, and accept identical meanings for the same iconographic typologies. A painted antropomorph would be understood in the same manner as an engraved antropomorph; both could have been executed by the same community, using different surfaces and techniques. This way, paintings and engravings coexisting in the same territory should stand for identical methods for taking possession of the landscape, influenced by a natural element: the rock surfaces.

Hence, both SRE and SRP (and “megalithic art” as well, in its iconographic component, even though it is not included in this study) belong to the same symbolic and conceptual universe, shared by Late Prehistoric communities; several site groups are known to exist in the Portuguese territory. The scarcity of specific and systematic studies hinders a global view of all archaeological sites. Thus, it is not possible to draw detailed maps showing technical dispersion; there are dispersed groups and apparently isolated archaeological sites. This issue might also result from the sites’ differential preservation, particularly in what concerns the preservation of paintings, as well as from the fact that intensive surveys were carried out in certain areas only.

## **2. CONTEXTS AND THE GRAPHIC CREATION PROCESS**

This work aims at performing the scientific and systematic study of four shelter groups featuring SRP, located in the large central region of the Portuguese territory. The shelter groups were defined according to certain pre-defined geographical elements, namely the Maciço Calcário Estremenho (Estremadura Limestone Massif), the Tejo River hydrographic basin (in its upper section, within the Portuguese territory), the Serra de São Mamede and the middle section of the Côa River valley. In the author's view, these geo-

graphical features ought to be considered structuring elements, in terms of the organization of the territory where the referred SRP sites are located. (Figure 1, p.38) The choice of studying several site groups instead of only one results from the relative scarcity of sites, as well as from the limited iconographic repertoire found at some of them; a global analysis based on just one site is therefore not feasible. Thus, the above referred site groups are the basis for a general approach to the schematic phenomenon in the Portuguese territory; references are made to other known sites, as well as to sites from the Spanish territory, understandably highlighting sites located close to the border between both countries. The schematic phenomenon will be considered in an Iberian perspective, while trying to relate it to the different stages of Late Prehistory, namely to the neolithization process and the following, effective establishment of agropastoral and metallurgical communities.

The four site groups were defined at a moment when these were all the shelters known in each territory. Recent discoveries made by other researchers, in the scope of research or impact mitigation projects, added new sites to the above referred study areas. Unfortunately, most of the sites remain unpublished and have not even been included in Endovélico system (nationwide archaeology database, Ministry of Culture) yet, making it impossible to know the paintings or the location of those shelters. The existing references are scarce, incomplete, highly subjective and do not include a systematic description of the motifs' formal features, i.e. the said references are not the kind of information that might be used by other researchers without interpretive constraints; therefore, they don't fit into the author's methodology.

## **2.1. Group I - Serra de São Mamede**

### **2.1.1. Lapa dos Gaivões**

Lapa dos Gaivões is a large rockshelter located on the lower section of the southern slope of Serra dos Louções. It is a wide, broadly rectangular diacalse on an abrupt quartzite wall.

The floor of the shelter is irregular, with a slight dip; some large rocks inside the shelter probably fell from the bottom wall. Its irregular shape, with varying heights, creates various corners and more or less conspicuous but always smooth, flat surfaces. This is, therefore, a large scenic space, which comprises diverse surfaces, at different heights and featuring different orientations, and which was subject to anthropic transformation by means of ten panels featuring painted schematic morphologies. The panels are distributed over the whole shelter, on outer (panels 6, 7, 8 and 9) and inner (panels 1 and 2) surfaces, on the shelter roof (panels 3, 4 and 10) and on the back wall (panel 5), occupying most of the space available for painting.

Sixty-four motifs were identified at this shelter, corresponding to 291 depictions;

dots (168) and bars (72) are predominant, with anthropomorphic (26) and zoomorphic (9) motifs standing out amongst the iconographic repertoire. Other motifs are less frequent, such as geometric (5), undetermined (5), circular (3), tectiform (2) and miscellaneous (1) motifs, the latter being a possible idoliform (motif 35). (Figure 2, p.39)

Several scenes were identified as well, as defined by the association of motifs, both in vertical and horizontal planes; therefore, compositions were organized in different planes. Indeed, Lapa dos Gaivões might well be an aggregation location featuring various compositions that may have been executed at different moments. The superimposition identified on panel 1 (a wine-red depiction over a light orange one) might indicate the older age of orange-coloured motifs. Yet, this vertical stratigraphy cannot be applied to the entire shelter, as panel 9 shows exactly the opposite, i.e. wine-red motifs were painted first. The author considers that both colours are penecontemporaneous, i.e. used over a short time span.

### 2.1.2. Lapa dos Louções

Lapa dos Louções is a small rockshelter located on the upper section of the southern slope of Serra dos Louções. This is a diacalse-originated narrow crack on the lateral surface of a quartzite rock wall. Two panels were identified here, one outside the shelter and the other one on the shelter roof and side wall.

The shelter's entrance is rather small and sub-circular in shape; its strong dip makes it difficult to stand and to access the interior, where the dip is even stronger.

Nine iconographic motifs were identified at this shelter. Panel 1 includes two depictions: an anthropomorph and an undetermined motif. Panel 2 shows seven depictions: 3 rectangular tectiform motifs, 1 polilobulated (miscellaneous category), 2 geometric and 1 undetermined motif. This panel is located inside the small shelter; motifs painted on the roof can only be seen using artificial lighting. The difficulty in reaching the interior of the shelter and finding a stable stance to observe the depictions may be understood as part of the graphical process. The executant necessarily had to sit or lie down inside the cavity in order to paint these schematic motifs.

The shelter roof was therefore interpreted as a scenic space where an elaborated composition was painted; its motifs feature uncommon typologies and dimensions. Furthermore, they occupy the entire available space, in different planes, some higher up, some on the roof's lateral areas, up to an area where it is no longer possible to paint. There are no superimpositions between motifs. Two differently coloured pigments were used: an orangey-red one, used to paint the majority of motifs, and a dark red one. Motif 3 is located close to the entrance and includes twelve parallel horizontal bars, possibly connected by a vertical line, which can only be seen on a few spots. The motif is 35 cm long and could be classified as a ladder motif. Could this ladder, located on the shelter's

entrance, i.e. at the beginning of the composition, be a symbol of access to the conceptual scenic space? Could it allow the participant to access another place or state?

On the other hand, if it is a kind of ladder, why is it closed on one side only?

Motif 4 can be found on a slightly higher plane and on a more central area of the panel. This is a polilobulated motif: a central, vertical line with five semi-circles on each side. This geometrical morphology might also be interpreted as a ramiform anthropomorph (Gomes, 2010: 214) or an anthropomorph shaped by several Greek phi motifs. On the other hand, it might also be seen as the depiction of several anthropomorphs with their arms arched above, aligned and thus conveying a notion of perspective and movement.

Motif 5 is located to the right of the former; it is a large (36 cm) tectiform motif of the reticulate sub-type, featuring two different parts. The first one is a rectangle with a central vertical line and nine parallel horizontal lines; the upper end of this reticulate shows a small vertical line connected to a circular motif. The second part features a smaller reticulate, divided into three internal areas and connected to the lower end of the larger reticulate. This large-size, geometrical figure is characterized by the presence of the circle, located at the top and filled in. Could it represent the head of an anthropomorphic depiction? Could the reticulate be just another ladder motif? And if so, could the circle be related to the anthropomorph that already climbed the ladder and passed onto another level? (**Figure 3, p.40**)

Right above the previous motif there is another one, very similar in typological terms and also characterized by its internal segmentation but nevertheless showing a different morphology, resulting from the surface upon which it was painted, i.e. its location on a higher part of the roof, so that it was easier for the executant to paint a shape with an ellipsoidal or pointy extremity. This motif (6) might also be considered ladder-like, but it shows an asymmetry as far as the interior horizontal lines are concerned.

Several dark, wine-red lines (motifs 8 e 9) can be seen on the right side of the roof's upper area; they feature a clear vertical tendency but are partially superimposed in some cases. The lines are discontinuous and may have been executed using raw colorant, without any kind of previous preparation.

Furthermore, a small geometric motif (7) consisting of a horizontal bar connected to a triangle with its interior filled in can also be found atop the composition. These nine motifs could therefore be part of a previously elaborated composition, whose meaning is very hard to define. Motifs 3, 4, 5 and 6 are certainly associated, as part of a scene which includes several ladder motifs and a possible depiction of several anthropomorphs together (or a polilobulated motif). This is a symbolic scene in which the ladder motifs represent the passage into another state or place. The anthropomorphs play an active part in the scene: the alignment of five anthropomorphs, deprived of their basic features, such as the head and lower limbs, might represent a line or symbolic alignment

of people ready to ascend and pass onto another state. The dip featured by all motifs, towards the interior of the crack, i.e. towards the ground, is certainly part of this conceptual framework.

The motifs appear disorganized in the panel; there is no real vertical axis, but rather a disposition in various planes, following their features and dimensions. Thus, they might correspond to motifs of equal category, with their own meanings, but framed in a particular conceptual composition.

### 2.1.3. Igreja dos Mouros

Igreja dos Mouros is a medium-sized shelter originated by the superposition of large blocks that created a wide inner space. It is located in the middle of the southern slope of Serra dos Louções; the shelter has an east-facing orientation and features good visibility over an extended area, which includes both the *serra* and the Alentejo peneplain.

The iconographic repertoire is reduced, considering the available surface; this is a choice made before the execution moment. Three panels were identified here, all on the shelter's right wall and on surfaces differentiated by fractures. The paintings were executed from a standing position, although motifs 1, 2 and 5 must have been painted by someone in a crouching or squatting position. Eight depictions were identified, amongst which three ramiform motifs stand out. The remainder include a bar, an anthropomorph, a tectiform, a geometric and an undetermined motif. (Figure 4, p.41)

Despite the reduced iconographic range observed on panels 2 and 3, they show an internal organization and a conceptual composition, through the association of motifs. The four motifs included in panel 2 are chaotically distributed over the panel, thus showing some degree of equality between all depictions. Motif 3 was defined as a vegetal ramiform, while motif 5 is an anthropomorphic ramiform. The latter might also be interpreted as the depiction of several lined-up anthropomorphs, with their arms raised. Such differences are probably related to the various meanings associated to these motifs, but, from our present-day perspective, the motifs themselves share the same typology.

Motif 2 features a tectiform morphology, reticulate or grid-like, executed by means of three parallel vertical lines, linked at the upper end by a horizontal line. It is, therefore, downwards oriented, with the open side facing the floor.

The upper section of the panel shows a light orange triangular motif (4) linked to a semi-circular one by a small vertical line. In typological terms, it is a geometric motif, but it might also be interpreted as an anthropomorphic depiction, whose head is represented by the triangle – its interior is not filled in –, with the semi-circular line representing the lower limbs. The lower left extremity of this motif is superimposed to the ramiform (3), painted with dark red pigment; the superimposition is therefore very clear.

#### 2.1.4. Abrigo Pinho Monteiro

This grand shelter is located on the top of Serra do Cavaleiro, being visible from several kilometres away and thus a visual marker in the landscape. The cavity features two different inner areas, a lower and an upper one, which would be conceptually different, the outer area being a dwelling space while the inner area would be reserved and intended for particular actions. The entrance is quite large, with a sub-circular contour, devoid of any vegetation or anthropic structure. The outer platform offers a moderately wide and flat surface, able to accommodate at least 20 persons.

This large scenic space, composed of different planes with varying orientations, was anthropized by means of six panels showing schematic morphologies. The panels are distributed all over the shelter, including the roof and the outer area (panel 1), the right side of the inner area (panel 2), the side walls and the back wall on the left side of the inner area (panels 3, 4, 5 and 6).

The iconographic repertoire includes 42 motifs, which account for 98 depictions. Bars (44), dots (25) and anthropomorphic motifs (16) are predominant. Two sun-like motifs stand out due to their uniqueness. The less frequent motifs include undetermined (5), geometric (3) and remains of pigment (1). Furthermore, there is a single ramiform motif and yet another motif, possibly an idoliform (motif 39), classified as “miscellaneous”.

Not unlike Lapa dos Gaivões, several compositions were defined at this shelter but only panel 2 will be presented here. (**Figure 5, p.42**) In this panel, located on the shelter roof, the disposition of the motifs indicates that the executant was sitting and facing the entrance but had to lay down in order to paint some of the motifs. The morphology of the rectangular surface certainly influenced the distribution of the motifs, which are organized along a vertical axis. The composition is set upon two different areas, separated by a sun-like motif (25). This radiated motif features a circle and six small lines; all other motifs are aligned above and below it. Towards the shelter entrance, an association between three anthropomorphs (19, 21 and 23) can be seen; the first two belong to the double T sub-type while the third (23) is an anchoriform anthropomorph. Other geometric and undetermined motifs (20 and 24) are aligned between the anthropomorphs and the sun-like motif: seven vertically-organized depictions (19, 20, 21, 22, 23, 24 and 25). To the right of motifs 22 and 23 there is a set of vertical lines (34) that were executed using raw colorant, which originates discontinuous lines, just like motif 18. This particular technique is not to be found in any of the other depictions. Furthermore, the location of these motifs, in the periphery of the panel's vertical organization, indicates that they would have been executed at a later moment. On the upper section of the panel, yet another association of anthropomorphic motifs can be seen, separated from the sun-like motif by a set of sixteen points (26), chaotically distributed over the central area of the composition.

The anthropomorphs (29, 30, 31 and 32) are located on the upper area, closing the

composition and organized over two different planes. The lower one shows an anthropomorph (29) featuring a central line, upper limbs arching downwards and the head or hair represented by a semi-curved line located on the upper extremity. A vertical bar, placed close to the extremity of the right upper limb, might correspond to some sort of stick, staff or wand. Three other motifs (30, 31 and 32) can be seen immediately above the former, on a horizontal alignment. Motif 30 could be included in the anchoriform sub-type, while motifs 31 and 32 show morphological similarities, both being acephalous anthropomorphs, featuring arched upper and lower extremities. No anatomical details, neither any gender distinction were included in the four anthropomorphic depictions. This clear association of anthropomorphic motifs suggests a differentiation between the motif located on a lower plane, holding a sort of wand or stick, and the three other motifs located further above. Is motif 29 a socially outstanding character/entity or could this organization over two different planes be a mere consequence of the surfaces' features? A further set of nine horizontal and vertical bars (33), not showing any particular organization, can also be seen on an upper lateral surface.

This panel is therefore clearly organized according to a vertical axis, enabling an overall reading, with the four less schematic anthropomorphs (29, 30, 31 and 32) appearing at the top, separated by the bars (26) and the sun-like motif (25) from three other anthropomorphs (19, 21 and 23) of pure schematic morphology. Could these two sets of anthropomorphs correspond to two different entities? Or do they stand for a change of status, the less schematic morphologies representing the final result of that transformation? The sun-like motif clearly separates the two different groups, organizing the composition in two conceptual spaces, where the first (outer) receives enough sun light to be easily noticed, while the second (inner) can only be observed using artificial lighting. The sun-like motif is located on a sort of "hinge area", on the boundary between the lighted exterior and the obscure interior, while both compositions are directly related to the above defined inner and outer spaces.

## **2.2. Group II – Maciço Calcário Estremenho (Estremadura Limestone Massif)**

### **2.2.1. Lapa dos Coelhos**

Lapa dos Coelhos is a small karst cavity, or *lapa*, with a southern oriented entrance, located on the Arrife slope, at an elevation of some 40 meters. Prior to the archaeological works the cavity featured a roughly triangular contour and an area of some 8 m<sup>2</sup>; the distance between the top of its sedimentary fill and the shelter roof varies from 0, 2 to 3 meters (chimney on the northwest corner of the shelter). Several field seasons revealed the cavity's true morphology – an east-west oriented corridor, following the diacalse and featuring an large usable area (Almeida *et al.*, 2004: 158).

The archaeological excavations further revealed a complex stratigraphy featuring 13 layers, corresponding to various moments of sedimentary deposition: the oldest is Mousterian, followed by a Gravettian and a Solutrean occupation, and by an important Magdalenian occupation; the upper layers are heavily disturbed by post-depositional events and contain archaeological remains ascribed to Late Prehistory and Modern Age.

The paintings are located on the outer area, between 1 and 1,5 meters from the entrance, on the right side wall. All motifs are located on the same sector, which can be divided into two panels, according to their respective heights and the planes they were painted on (upper – panel 1; lower – panel 2). The rock surface is southern oriented and features extended visibility.

Thirteen iconographic motifs were identified at this shelter, ascribed to the following categories: bar (1), dots (36), ramiform (1) and undetermined (1). Motifs are concentrated over a limited area, which indicates a previous choice of the rock surface. The upper panel shows a horizontal organization, with motifs distributed along the same horizontal, flat axis. On the other hand, the organization of panel 2 was totally influenced by the surface, as the ramiform motif (13) was adapted to a small niche on the wall. Both panels may have been executed at the same moment; no differences in colour nor any superimpositions were observed. (Figure 6, p.43)

### 2.2.2 – Abrigo do Vale do Lapedo I

The decorated space is a medium dimension rockshelter, about 3 meters deep, with a length of some 15 meters and a height varying between 2,5 meters at the drip line, 1,9 meters at the central area and 0,8 meters at the inner area. The shelter is located on the right bank of the Ribeira da Caranguejeira and has a southeast oriented entrance; its visibility is limited due to its location on a narrow valley with a luxuriant vegetation. The shelter's dimensions were probably shortened by the construction of a road that crosses the entire Vale do Lapedo, following the course of the Ribeira da Caranguejeira and passing right in front of the shelter.

The motifs were painted on the roof and the back wall, on three panels spatially differentiated by surface features like orientation and cracks. All three panels show painted schematic depictions but the iconographic repertoire is very limited: two anthropomorphs and a geometric motif. (Figure 7, p.44)

Both anthropomorphic depictions (2 and 3) feature complete anatomical format, including head, body and upper and lower limbs; one of them also shows sexual features. These depictions follow a linear scheme, with a markedly rigid execution of the contours and between the anatomical parts, which is slightly softened by the curved lines of the second anthropomorph's extremities. Both figures show static characteristics due to the absence of movement and action; they are flat depictions, devoid of any indication of



volume, both in terms of the formal nature of each of them and of their integration in the artistic space, as they lack any spatial references. These are small motifs, whose body proportions – in relation to the torso – feature a certain degree of coherence on the upper limbs and a rather small size on the lower limbs, particularly in the case of the second anthropomorph. In contrast with its small overall size, the latter's sexual organ is extremely large. The aesthetic concept conveyed by the depictions' formal nature is schematic, considering their characteristics: simplicity, anatomical simplification and rigidity. They oppose each other within the scenic space, each on a different side of a salient of the roof, one facing upstream (3) and the other facing downstream (2). Thus, both anthropomorphs are watching the valley, one of them being clearly male while the other does not show any recognizable gender feature; both are in the same position, with open arms and legs. Both depictions feature a horizontal scenic organization, even though they are located on very different areas of the same surface, which indicates that there is a distinction between the two anthropomorphic depictions.

### **2.3. Group III – The Tejo River tributaries**

#### **2.3.1. Pego da Rainha 1**

Pego da Rainha 1 does not fit the typical rockshelter morphology, being more like a sub-vertical rock wall, with a sloping top that creates a sheltered zone on the inner area. This wall is part of the breakage sequence of the quartzite crest located on the massif's western slope and it is very hard to reach; the "shelter" is some 3, 8 meters high and 4, 5 meters wide.

Shelter 1 is southwest oriented, located on a small platform close to the quartzite wall, on the upper section of the slope, at an elevation of 250 meters, featuring excellent visibility towards the west and southwest and over the Ribeira da Zimbreira valley.

A single panel has been identified here. Its limits were defined by the executants, as this is a very large wall, without structuring fractures that might have influenced the choice of the painting surface. Numerous lichens hide the rock and the paintings; moreover, iron oxide stains, which are part of the mineralogical structure of quartzite, further limit the paintings' visibility. This is a practically monothematic panel; bars are predominant (20 motifs), followed by 3 motifs identified as dots and 3 remains of pigment. The iconographic repertoire is markedly schematic and the execution of the predominant motifs required direct contact with the surface. All motifs were finger-painted, by pressing a pigment-stained finger against the rock, touching it and thus turning it into a conceptual composition.

### 2.3.2. Pego da Rainha 2

Pego da Rainha 2 is a large rockshelter, located close to the top of the quartzite massif. The quartzite stratification layers led to the formation of an irregular wall on the lower zone, which becomes more regular towards the upper zone, thus creating a sort of overhang that replicates the morphology of a shelter. The entrance is south oriented and features extended visibility over the Ribeira da Zimbreira, the Ribeira de Pracana and the Ocreza River, as well as over the Castelo Velho quartzite massif, located right across from the shelter, from which the landscape to the south and west can be controlled.

The iconography identified at Abrigo 2 do Pego da Rainha is located on the left side of the shelter and includes five panels featuring schematic painted depictions. The 17 iconographic motifs include bars (16), dots (9), circular motifs (4) and an anthropomorph. (**Figure 8, p.45**) The repertoire is markedly schematic, just like shelter 1; bars are predominant, with circular motifs being present as well.

The rock surface influenced the location of the paintings: the various motifs are found at specific and outstanding spots. The surface of the shelter wall is shaped like a series of large horizontal rectangles, which were used for the compartmentation and organization of the panels; several independent scenic spaces were thus created. Nevertheless, the execution of the iconographic repertoire ignored this separation and originated a definite conceptual composition instead.

### 2.3.3. Abrigo de Segura

Abrigo de Segura is located on the right bank of the Erges River, at a zone where the valley is very narrow and becomes a true granite canyon, with abrupt walls on both sides. The shelter is situated some 13 meters above the river and features a very limited usable area due to its strong dip. The paintings are located on the shelter roof, at the innermost, hard to reach area. Thus, the shelter features a very steep access ramp, some 22 meters long, a small 0,8 meters horizontal surface shaped like a platform, located close to the 2 meter-high back wall, and a large overhang, which partially covers the access ramp. (**Figure 9, p.46**)

The shelter is not visible from the north and west, and only features reduced visibility to the east and south, due to its location on a narrow valley. Actually, the shelter can only be seen from the left bank if one stands upon the large granite blocks on the middle of the river; it is not visible from the right bank.

The paintings are located on the shelter roof, close to the back wall, on the most accessible and less unstable area, where a person could stand and execute the paintings. There are two panels, defined by some cracks on the roof, which originate various planes; panel 1 is located on a discreet plane, close to the shelter's entrance, while panel 2 occupies a more conspicuous area. The rock surface has a clear shade, with some blackish spots caused by water runoff.

Due to their location inside the shelter, right where the roof starts, both panels are protected and can only be seen from inside the shelter, after climbing the access ramp. Actually, the paintings are only visible from the back wall; thus, there is no middle- and long-distance visibility.

The painted motifs show scarce diversity and are markedly schematic; dots (19) are predominant, with a star- or sun-like motif standing out. A motif of circular tendency and two pigment blotches were identified as well, but no typological classification whatsoever can be applied to the latter.

## **2.4. Group IV – Middle Côa River**

### **2.4.1. Abrigo do Ribeiro das Casas**

Abrigo do Ribeiro das Casas is part of a large granite massif, which features a more sheltered, right-angled surface close to the rivulet, where the prehistoric paintings are located, under a small granite overhang. Therefore, it is not a typical rockshelter, but rather a granite massif with a small overhang, unsuited for permanent occupation by people or animals, due to its small dimensions. It is located on the right bank of Ribeira da Pena, some seven meters away from the watercourse's central axis; during particularly wet winters the water reaches the base of the shelter wall. (**Figure 10, p.46**) The iconography of Abrigo do Ribeiro das Casas includes two panels, the first on an upper plane and the second on a lower one. The painted motifs can only be seen while standing close to the wall, due to the poor condition of the paintings. There is a reduced number of schematic motifs: a zoomorph and two anthropomorphs. The site's iconography, even if it is a very limited one, was executed at two different moments. The horse was painted first, on a sheltered but nonetheless conspicuous section of the rock surface, on a corner of the wall. This schematic zoomorph shows some features that may be considered semi-naturalistic, when compared to other markedly schematic zoomorphs (such as motif 5 from Lapa dos Gaivões). It shows an outstanding head, an elongated body clearly showing the dorsal and ventral lines, fore- and hind limbs and the tail. It was painted with wine-red pigment on the central area of the panel, and is a very conspicuous depiction. Later on, during a second moment, the two schematic anthropomorphs were executed, again with wine-red pigment. They are located on a lower plane, leaning towards the zoomorphic motif, as if they were looking at it, i.e. acknowledging its pre-existence. The absence of any superimposition of the anthropomorphs over the zoomorph may result from that acknowledgement and may aim at highlighting the latter. In the author's view, and even though they were executed at a later stage, the anthropomorphs are complements introduced in a pre-existing scenic space, thus creating a modified composition. The symbolism underlying the execution of the horse depiction and the choice of its

location was complement and reformulated by adding the two anthropomorphs, and the conceptual perception of this composition was changed accordingly.

### **3. FROM THE 6<sup>TH</sup> TO THE 3<sup>RD</sup> MILLENNIUM BC. A PROPOSAL FOR THE PERIODIZATION OF SCHEMATIC ART IN THE PORTUGUESE TERRITORY**

The definition of chronological markers enables the establishment of a socio-cultural sequence for the various communities which occupied a given geographical space. Defining different periods, and their internal evolution, leads to the need for chronological confirmation, as an intrinsic element of scientific credibility. This is probably one of the reasons why schematic art is sometimes regarded with a certain disbelief, due to the issues surrounding the establishment of internal chronologies. The fact that it is still impossible to obtain direct datings for the pigments found in shelters with SRP means that only relative datings are available. These datings are obtained by analysing superimpositions between motifs or by comparison to the mobiliary or megalithic art and to the iconography from other archaeological sites.

The author proposes an evolutionary scheme for the schematic art of the Portuguese territory, which includes two moments, the first ascribed to the dawn of neolithization (or possibly even older, in some cases) and the second to the consolidation stage of agropastoral communities. This apparent simplification tries to overcome some finer stylistic divisions lacking independent chrono-cultural verification, and thus overcomes some empirical constraints inherent to rock art research. If Palaeolithic art can be ascribed to broader chronological periods (for instance, Magdalenian – 17 000 to 10 000), when it comes to schematic art the timespan is much shorter (three millennia) and features a broad symbolic and conceptual uniformity, noticeable both in space and time, despite some variations in the material culture. This uniformity can be recognized in the typological similarities between motifs from distant regions, as well as in the presence of identical iconographies at different chronological periods.

#### **3.1. Pre-schematic art**

The earliest, pre-schematic phase starts during a period of transition from hunter-gatherer communities into a new social and economic system, consolidated during Early Neolithic (in broad terms, i.e. 6<sup>th</sup>-5<sup>th</sup> millennium BC) and lasting until the first half of the 4<sup>th</sup> millennium BC. Two techniques were used – engraving and painting – and the iconography includes large-sized zoomorphic and semi-naturalistic depictions, which still evoke Palaeolithic imagery (albeit devoid of anatomical details), with deer as the predominant species. The major conceptual change regarding Palaeolithic iconography is the predominance of human depictions, which now become the centre of the sym-

bolic and iconographic universe. Anthropomorphs appear isolated or in scenes, with well-defined formal attributes and, in some cases, some level of detail. This iconography can also be found in megalithic monuments, such as Arquinha da Moura or Dólmen dos Juncais. The denomination has been used before, by H. Collado Giraldo e J. García Arranz (2010), in one of their proposals for the evolution of SRP. The author chose to adopt it in this work, despite the fact that the above referred authors ascribe this first cycle to an earlier period.

Rocha do Aguilhão, at the Sabor River valley, serves as an example of the engraved schematic art from the first phase. This is a large-size cervid depiction, with internal pecking and huge antlers ending with meanders. The cervid's four limbs end with feet, not hoofs, thus revealing its anthropomorphic nature. The meandering antlers and the anthropomorphic extremities, as well as the size and the execution technique, show that this figure wasn't executed during Palaeolithic times; it must be ascribed to a later period, when formal attributes were starting to change.

Much in the same way, the countless deer, of varying dimensions and featuring internal segmentation, which were included in Period 1 by M. V. Gomes (Gomes, 2010), should also belong to this first moment of schematic art (in accordance with Gomes' chronology). The deer depictions feature internal segmentation – interpreted as a “life line” –, branched antlers, and round, corpulent bodies; they sometimes appear in groups or scenes.

Regarding SRP, there are several examples, amongst which the Faia group, located on the PAVC (Côa valley) area and including 10 panels featuring Palaeolithic and post-Palaeolithic iconography (Baptista, 1999). The zoomorphic depictions of two large schematic bovids from Faia 1 are paradigmatic, with their massive bodies, their horns and their superimposition on the operative space; they are located on the downstream entrance to the group, an obligatory passage point. At Faia 3 and 5 there are large-sized anthropomorphic depictions, with elongated bodies and showing anatomical details such as hands and fingers. The size of these figures works as a conceptual frame for this paradigm shift, in which human depictions rise to the main role in iconographic imagery.

The large equid that existed at Abrigo do Ribeiro das Casas can also be ascribed to the first period. This was a semi-naturalistic equid, with a well-defined cervico-dorsal line and a limb arrangement meant to represent movement. It no longer features the naturalism and the stylistic and technical perfection of Palaeolithic depictions but the anatomical details disclose a purpose: the anatomical recognition of the animal. The anthropomorphs from the lower panel were executed at a later moment and reveal a recognition of the pre-existing iconography.

At Fraga d'Aia there are two panels featuring two different scenes that replicate the organization of the former site's composition, in a certain way: the first panel depicts a

possible deer hunting scene, and the second shows an alignment of anthropomorphs. The deer is a large-size depiction featuring a sub-rectangular body, long neck and huge antlers. It is preceded by an anthropomorphic figure holding a sort of bow, which supports the hunting interpretation. The deer shows anatomical details; its exaggerated size when compared to the anthropomorphic figure might serve to highlight the symbolism of this particular species. The second panel, featuring an alignment of anthropomorphs, must have been executed at a later moment; its location on a frieze protected by a small overhang suggests a more intimist character, in contrast with the large cervid at the centre of the panel.

Another depiction of a large-size cervid can be found on Forno da Velha panel A where, despite its poor condition, it is still possible to notice the massive, quadrangular, internally filled-in body, and the hind limbs. Its neck was probably bent backwards; the head and the antlers are still recognizable. The rest of the iconographic repertoire was executed at a later moment and shows clear schematic features.

A further depiction may also be included in the first period, even though it has been so far ascribed to the Palaeolithic realm: a red figure from Abrigo da Fraga da Gato, interpreted as the depiction of a mustelid (an otter). In the author's view, if the black depiction of an owl was rightly ascribed to the Palaeolithic by A. M. Baptista (Baptista, 2009), then the superimposed figure of the otter must surely be more recent. The superimposition might be penecontemporaneous; yet, technical and stylistic details do not support an older chronology. Indeed, the otter depiction shows no anatomical details (as opposed to the owl) and the execution technique reveals serious problems, as the lines are not uniform and include a possible correction on the neck, as well as pigment runoff. This technical lapse, along with a markedly schematic typology, does not fit well within the Palaeolithic artistic realm and is a rare fact even in Late Prehistoric iconography.

### **3.2. Ideographic schematic art**

Upon the consolidation of the agropastoral system, the communities' symbolic and conceptual sub-system was deeply changed; inevitably, the iconography changed as well. Schematic expressions became preponderant: what now matters is what a certain figure symbolizes or stands for, and not the depiction in itself. Pictograms become ideograms, the signs of a language known to the community or to certain groups within the community. Geometric and abstract motifs are the most abundant, while zoomorphic and anthropomorphic depictions lose their formal attributes and become merely schematic figures. As far as zoomorphs are concerned, the naturalistic depiction of animals is no longer important; it becomes schematic, and includes depictions of domesticated animals. The so-called ideographic schematic art, either painted or engraved, can be found on all kinds of surfaces, including material culture. The new conceptual approach

reflects the consolidation of sedentary communities, from the end of the 4<sup>th</sup> until the end of the 3<sup>rd</sup> millennium BC.

Most of the shelters featuring SRP, as well as the SRE groups, known in the Portuguese territory can be ascribed to this second phase. All the shelters studied in the scope of this work feature ideographic schematic iconography; only Abrigo do Ribeiro das Casas features a motif that can be ascribed to the first period.

As the above referred shelters show, there is significant typological variety and the more schematic motifs, like bars and dots, are predominant; there are also anthropomorphs and zoomorphs, which may or may not feature anatomical details. Scenes exist as well and can be elaborate, with various elements taking part in the action, like on Lapa dos Gaivões panel 4; on the other hand, the iconography can be monothematic, like at Pego da Rainha 1.

Another example of a shelter featuring ideographic schematic art is Penas Róias, where the four anthropomorphs stand out, three of them wearing strange headdresses or feathers. Thus, the schematic anthropomorphs are the main characters of the entire schematic scenery, located on a conspicuous spot, observable right on the foreground by the shelter's visitors and featuring very clear attributes. The headdresses, feathers or masks depicted on the upper part of the torso, as if they were replacing the depiction of the heads, seem to work as unifying elements binding the group and differentiating it from the fourth schematic anthropomorph. Are these the chieftains/leaders of a certain group, facing another one? The remainder of the shelter's iconography is mostly geometric: vertical bars, geometric figures, dots and reticulates.

Other shelters feature mostly geometric figures, e.g. Cachão da Rapa or Abrigo 3 do Regato das Bouças; this iconography parallels the Tejo valley group of engravings.

Concerning zoomorphic motifs, cervids are still present and feature antlers – e.g. at Lapa dos Gaivões panel 4 or at Forno da Velha – but more schematic bodies, generally represented by a single horizontal line, with vertical lines representing the fore and hind limbs. It is harder to identify the species depicted by other zoomorphs, due to the schematic nature of the figures; the depiction of a wild boar from Lapa dos Gaivões panel 5 is a remarkable exception. This large-size figure could be included in the first period, but its integration on the composition indicates that it must have been executed at the same moment as the rest of the iconographic repertoire, of ideographic schematic nature.

Anthropomorphs show significant typological diversity, which may result from regional particularities, as anthropomorphs similar to the human figures from Lapa dos Gaivões – interpreted as female depictions – also appear amongst the Guadiana engravings (Baptista e Santos, 2013) but are absent from the northern shelters, where anthropomorphs show variations as well, including some different and quite particular typologies, like at Fraga d'Aia or Abrigo da Fonte Santa.

Thus, this second phase of schematic art corresponds to the apex of schematism and abstraction, with depictions devoid of their formal characteristics, and thus becoming schemes and symbols of their real meaning, which was recognized by the community. This conceptual approach follows the transformations that took place between the end of Neolithic and the end of Chalcolithic, with the consolidation of the agropastoral system.

#### **4. INTERPRETATIONS AND MEANINGS OF SRP: AN APPROACH TO THE CONCEPTUAL MODELS OF AGROPASTORAL SOCIETIES, BASED ON THE STUDIED SHELTERS**

The need to explain what surrounds us, what we see and feel, is in the nature of every human being. Solving a problem becomes an objective which, once reached, triggers the search for further answers, in a continuous process, until our thirst for knowledge is quenched (or not). In the case of schematic art, the meaning of graphisms executed by people six thousand years ago can hardly ever be unveiled. The interpretations of the conceptual mechanisms which resulted in the execution of the paintings or engravings and the meaning of each motif are hard-to-reach parameters; hypotheses may be put forward, but they will be influenced from the start by present-day thought. The succinct, fleeting interpretations of the hereby presented iconography are a reflex of that symbolic and cultural distance, which is so hard to overcome. Yet, some interpretive proposals may be attempted, based on the location and iconographic analysis of the painted shelters; only the more meaningful proposals shall be developed in this text.

As previously stated, the presence of human depictions in schematic art becomes more relevant than ever before and there is a considerable number of iconographic typologies. Man is the centre of this conceptual universe. The male-female dichotomy would certainly be a part of the iconography, as can be seen on the Lapa dos Gaivões panels. The anthropization of this grand shelter included the creation of various spaces, which tell different stories or mythographies. The shelter thus became a canvas, on which scenes were painted at previously chosen locations, featuring diverse elements, some of which are recognizable by present-day viewers. The chosen locations serve as the limits of a picture frame or a sheet and the placement of the depictions on that space was purposefully selected. Therefore, the rock surfaces are a component of the whole symbolic process and must always be represented and analysed. Even the colours and other surface features are included on the conceptual composition prior to the execution of the paintings, resulting on the adaptation of the iconographic repertoire to particular locations.

Looking at the stories told at Lapa dos Gaivões – a shelter suited for accommodating sizable audiences –, one finds several female depictions on the outer panels (like panel



6), included in isolated scenes or alongside other motifs, some of which can be interpreted as male depictions, like on panels 7 and 9. The association of a female depiction to 28 aligned bars reveals structured knowledge of women's reproductive cycle, arguably related to the moon phases, thus showing the importance of regeneration for the whole community. On panel 7, both female figures escort a male depiction; this triad may represent a mythography, or simply some people from the community. (**Figure 11, p.47**) Male-female alternation can also be found on panel 9, where males are again depicted with bifurcated head gear, i.e. horns, a symbol of manhood and physical strength. This dichotomy is shown again on the rather elaborated panel 4, where two associations can be clearly seen: a male figure transmuted into a being with an arm decorated with rays/plumes/traces, presiding over a cervid hunting- or domestication scene; further to the right, a large female depiction guides an alignment of five genderless anthropomorphic figures involved in some kind of dance or march/parade. Thus, the male controls the hunting activities, which in this case could also be a domestication attempt, as the anthropomorph is right in the middle of a group of deer. Yet, this should be a symbolic domestication, because cervids are wild animals, male deer are seldom seen in herds and they are very difficult to hunt using only a rope, as the depiction shows. The dancing scene presided by the female depiction might represent a ritual pertaining to agricultural practices or simply a ludic event related to the strengthening of inter-group bonds. A motif consisting of three semi-circles located on the upper part of the panel might be a further component of this composition, but a more specific connection cannot be advanced at this time. (**Figure 12, p.47**)

Male-female alternation can be further observed at Abrigo do Lapedo and Abrigo de Segura. At the former site, the two anthropomorphs show typological differences, one of them being clearly male and the other one possibly female; they are located on opposite areas. The shape of the rock surface is part of the composition, as it delimitates two different, opposite and not mutually visible areas, where the anthropomorphs were depicted. Each of them is facing a different side of the valley: the male is turned downstream while the female is turned upstream, towards the source and the beginning of the cycle.

At Abrigo de Segura, the referred dichotomy between different elements is not to be found on anthropomorphic depictions but on the sun-like and oval motifs instead; the latter may be interpreted as a depiction of the moon. The sun and the moon would therefore represent opposite realms, day and night, where diverse activities took place, in the world of the living and in some other, unknown world. The likely use of this shelter in the scope of hunting activities would also be regulated by the sun and the moon, two structuring elements of prehistoric communities' lives.

The organisation of compositions through anthropomorphic figures can be found

on Abrigo Pinho Monteiro panels 1 and 2 as well. The former features two different areas, an upper one with two figures that command the composition, and a lower one where anthropomorphs lose their formal features and become completely schematic. At the centre of the panel there is a ramiform/branched anthropomorph located, in conceptual terms, between the more realistic and the more schematic morphologies, and thus representing a bridge between both symbolic realms. On panel 2, this separation is represented by a sun-like motif: on an outer plane, still reached by daylight, there are three anthropomorphic depictions devoid of formal attributes, while on the upper area, and already in half-light, there are schematic anthropomorphs, one of which is holding an object. Could the more schematic anthropomorphs, having lost their identifying attributes, represent the transmutation into other beings? It is not unlikely that the possible eyed idol from panel 4 is part of this composition, observing with its eyes, from the inner wall, the whole scenery where these scenes take place, and possibly also other activities that might have been performed at this wide space.

This shelter also shows something that is shared by most other shelters: the presence of finger-painted motifs at specific spots. Panel 6 is located on the back wall of the shelter, an area of total darkness, very uncomfortable even if easy to reach. Nevertheless, four bars were finger painted here, marking a personal contact with the rock surface and, in this case, with the cavity's inner limit, the boundary between what is real and visible and the unknown lying behind the wall. The same sort of marking of the limit or boundary between two different areas or levels can also be found at Lapa dos Gaivões panel 8, Abrigo Pinho Monteiro panel 5 and Abrigo Pinho Monteiro panels 1, 4 and 5; all of them feature finger-painted bars on the panels' periphery, as if a passage was being marked.

Finger painting in itself involves a transmutation of the executant into the means of execution, by eliminating all external elements that might establish that connection. The direct contact enables an entry, a connection to and an effective domination of the rock surface, which is changed as well – it no longer is a natural element, but becomes an anthropized one instead. The existence of monothematic panels featuring finger-painted motifs only, such as Pego da Rainha 1, reveals a need for contact with the rock surface, which converts it into a social element.

Lapa dos Louções seems to be the site where such a passage into another symbolic and conceptual realm is more strongly suggested by the rock surface itself. The shape of the cavity forced the executant of the iconographic repertoire to lie down, very close to the roof and therefore "inserted" in a natural element (the cavity), isolated and unprotected. Such a symbiosis originates a transmutation through the iconographic repertoire, which is totally schematic: mostly ladder-like motifs, oriented towards the interior of the cavity, into another world.

Shelter location follows different patterns, which are also related to specific activities and natural elements. Several authors (Hameau, 2004; Oosterbeek, 2003) have addressed the relation between rock art and water and revealed its considerable importance. Three of the studied shelters are located close to water sources: Lapa dos Coelhos and both Pego da Rainha shelters; the former actually lies just above the Almonda River efflux, where water flows out of the karst system, i.e. out of the underground world. The Pego da Rainha shelters are located at high elevations but feature good views over the Zimbreira rivulet, which flows a few meters below, and the Ocreza and Tejo valleys; another relevant factor is their proximity to thermal springs. Shelter 2 features a small efflux, which remains wet even in dry seasons; the presence of water is constant at this location. The Lapedo, Segura and Ribeiro das Casas shelters are located on the banks of watercourses, which may temporarily dry-out (Abrigo de Segura and Ribeiro das Casas) or be perennial, like the Caranguejeira rivulet, where Abrigo do Lapedo is located. The high elevation of Abrigo de Segura prevents its flooding, but it may not be so in the case of Abrigo do Ribeiro das Casas, where proximity to the rivulet's bed means that occasional flooding may occur during high flow events (not unlike the Faia group panels, which are frequently flooded). Such locations close to watercourses must have symbolic implications but they might also be related to hunting or even agricultural activities or be thoroughfares and "must-stop" spots for people or animals.

Furthermore, the Pego da Rainha and Abrigo de Segura shelters are directly related to the Tejo River and to the group of engravings located on its banks. The shelters are located upstream and downstream from the central area of this extensive "sanctuary", as if closing the cycle, by means of schematic paintings located at high elevations.

The Arronches group is in direct contrast to the above referred relation to water; in this area, shelters are located further away from all major watercourses. The location of Lapa dos Gaivões and Abrigo Pinho Monteiro, on the slope or even at high elevation, means views over an extended territory without geomorphological constraints, that is, over a vast plain, whose soils were adequate for the communities' various agropastoralist activities and could be controlled from the two large shelters. The shelters must have contributed to the communities' social cohesion, judging from their large size and their elaborate and quite diversified iconographic repertoire. It is not unlikely that these shelters were meeting places for the human groups inhabiting this territory during Late Prehistory.

In broad terms, schematic art is an art of light, of outer spaces; most of the shelters receive direct sunlight during part of the day. Therefore, motifs are naturally lit and everyone can see them; all viewers would be standing on the same platform and in contact with the outer space. Still, some schematic art is known to exist in cavities such as Lapa dos Louções or Cueva de Ardales (Málaga, Spain; Cantalejo *et al.*, 2005) were depic-

tions do not receive any natural light and can only be recognized by those who already know them.

The brief interpretations included above seek to demonstrate that the conceptual universe of human groups from Late Prehistory is quite elaborate and shows a problematization and a deep understanding, both at social and symbolic levels, materialized by schematic art.

## **5. “ART” FOR ALL: SCHEMATISM**

The author’s analysis tried to demonstrate that schematic art may be considered the symbolic expression of the community, for the community; in broad terms, it belongs to all and is meant for all. Yet, in some situations the knowledge of art would only be accessible to some people, but this is far from being the broad panorama one can observe at the studied sites. Such a “democratization” of the iconographic repertoire, easily enjoyable by everyone, reveals the universal nature and identity-building role of Iberian schematic art. The presence of similar motifs in distant geographical areas further reveals conceptual uniformity: symbolic mechanisms are inherent to human groups, even if their respective material cultures are different. The anthropogenic transformation of chosen locations is performed in accordance with numerous variants; shelters are viewed as immense canvases used for recording stories, mythographies, rituals or plain daily scenes pertaining to a given community at a given moment. The diffusion of images and symbols and the circulation of objects has been going on for ages; therefore, there must have been some frequent, direct contact between the various communities occupying the Iberian Peninsula during the 6<sup>th</sup>-3<sup>rd</sup> millennium BC period. Still, such direct contact is not the origin of the above referred iconographic uniformity, which must result from a shared cultural and symbolic universe.

Thus, schematic art would be just another cultural element belonging to the community’s territory, which included places where economical activities took place, dwelling spaces, funerary spaces and places for social activity. The “anthropization” of the landscape would be performed at the latter, originating a series of enduring depictions that could be revisited by varying numbers of people.

The quest for elaborate explanations of prehistoric rock art is almost a defining element of academic research, with symbolic complexification excluding simplistic or superficial interpretations. Nonetheless, prehistoric representations may also be seen as much simpler facts; actually, some typologies are easily recognizable by present-day observers despite the chronological and cultural distance. In cognitive terms, schematic iconography is as accessible as Palaeolithic naturalistic art. The impossibility of establishing fine-scale chronologies that might enable researchers to ascribe motifs to definite

moments of Late Prehistory should not keep them from searching for explanations. On the contrary, it should be a research incentive.

## BIBLIOGRAPHY

BAPTISTA, António Martinho (1999) – *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*, Vila Nova de Foz Côa: Parque Arqueológico Vale do Côa, 186 p.

BAPTISTA, António Martinho (2009) – *O Paradigma Perdido. O Vale do Côa e a arte paleolítica de ar livre em Portugal / Paradigm Lost. Côa Valley and the open-air Paleolithic art in Portugal*, Porto / Vila Nova de Foz Côa: Edições Afrontamento e Parque Arqueológico do Vale do Côa, 253 p.

BAPTISTA, António Martinho; SANTOS, André Tomás (2013) – A Arte Rupestre do Guadiana Português na área de influência do Alqueva, *Memórias d'Odiana* – 2ª série, nº 1, EDIA, 339 p.

CANTALEJO, Pedro; MAURA, Rafael; ESPEJO, Maria del Mar; RAMOS, José; MEDIANERO, Javier; ARANDA, Antonio (2005) – Configuración gráfica inicial en la Cueva de Ardales (Málaga), In HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro; SOLER DÍAZ, Jorge, eds., *Arte Rupestre en la Espana Mediterránea – Actas do Congreso Alicante*, 25-28 Octubre 2004, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura y Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 285-298.

COLLADO GIRALDO, Hipólito; GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010) – 10.000 anos de arte rupestre. El ciclo Preesquemático de la Península Ibérica y su reflejo en Extremadura (Espana), GUÍDON, Niéde; BUCO, Cris; ABREU, Mila Simões de, eds., *Fundamentos IX – Global Rock Art – IFRAO*, IV, Brasil: Fundação Museu do Homem Americano, p. 1167-1192.

CRUZ BERROCAL, Maria (2005) – Del Estilo en el Arte Rupestre Postpaleolítico Levantino, Manuel Santos Estevez e Andreá Troncoro-Meléndez (coord.), Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido, *Trabajos de Arqueología e Patrimonio*, 33, Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento.

GOMES, Mário Varela (2010) – *Arte Rupestre do Vale do Tejo – Um Ciclo Artístico-Cultural Pré e Proto-Histórico*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 3 vols, (Dissertação de Doutoramento, texto policopiado).

HAMEAU, Philippe (2004) – Le rapport a l'eau de l'art post-paleolithique. L'exemple des gravures et des peintures néolithiques du sud de la France, *Zephyrus*, 57, Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 153-166.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (1998) – Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco, *Arqueología Espacial*, 19-20, p. 543-561.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (2002) – Pintura Rupestre Esquemática: el Panel, Espacio Social, *Trabajos de Prehistoria*, 59, nº 1, p. 65-87.

OOSTERBEEK, Luiz (2003) – Water and Symbols in Western Iberia later Prehistory, *Il Convegno Internazionale, Il Culto Mediterraneo delle acque*, Santa Cristina di Paulilatino, 28 Settembre 2003.

RENFREW, Colin; BAHN, Paul (2000) – *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Thames & Hudson, 3ª edição, p. 385-420.

SANCHES, Maria de Jesus (1990) – Os abrigos com pintura esquemática da Serra de Passos – Mirandela, no conjunto da arte rupestre desta região: algumas reflexões, *Revista da Faculdade de Letras*, II série, VII, Porto, p. 335-365.

