

Ernesto Jorge Ferreira Ceriz

*A Arte dos Dólmenes e a Arte Contemporânea*  
*Reminiscências e anacronismos*



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2023

Ernesto Jorge Ferreira Ceriz

*A Arte dos Dólmenes e a Arte Contemporânea*  
*Reminiscências e anacronismos*

Mestrado em Arqueologia

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professor Doutor António Manuel Faustino de Carvalho



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2023

***A Arte dos Dólmenes e a Arte Contemporânea:  
Reminiscências e Anacronismos***

**Declaração de autoria de trabalho**

**Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.**

**Ernesto Jorge Ferreira Ceriz**

**Copyright**

**A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.**

**À memória de meus pais**

## **Agradecimentos**

**Ao Professor Doutor António Manuel Faustino de Carvalho, que sabiamente sugeriu o tema deste Mestrado, dado ter intuído poder o autor conciliar duas áreas que lhe são caras e que deram substância ao seu percurso académico na UALg: as Artes Visuais e a Arqueologia.**

**À Professora Doutora Maria João Valente e ao Professor Doutor João Pedro Bernardes, que diligentemente souberam clarificar o rumo que este trabalho deveria adotar.**

**Ao corpo docente que integra não só o Mestrado mas também a Licenciatura em Arqueologia, o qual contribuiu para a construção dos alicerces sobre os quais se erigiu este trabalho.**

**Ao Professor Doutor José Paulo Pereira, que nos incita a que vejamos para além do óbvio.**

**Aos estimados colegas, os quais partilharam com o autor as inquietações próprias de quem procura descobrir nos restos materiais do tempo um sentido.**

## **Resumo**

O presente trabalho decorre de uma pesquisa sobre o fenómeno da designada “Arte Dolménica”, a qual encerra um código imagético que é estrito da prática funerária das sociedades neolíticas construtoras dos dólmenes, a qual ocorreu ao longo de todo o IVº e princípios do IIIº milénio A.C..

A par dessa pesquisa, operou-se uma abordagem a esta temática numa perspetiva em que o fator temporal, percebido agora numa dinâmica flexível e não cronológica, pode conduzir ao ressurgimento da imagem de épocas remotas, ainda que revestida de novas formas, na Arte Moderna e na Arte Contemporânea.

A forma como abordamos determinado tipo de arte do passado, nomeadamente a Arte Dolménica, e a relacionamos com expressões artísticas do Modernismo e da Contemporaneidade, decorre de uma atitude recetiva face a certos fenómenos que fazem parte da dinâmica do pensamento, como o são a reminiscência e o anacronismo.

Palavras-chave: Arte Dolménica, Contemporaneidade, Imagem, Anacronismo, Reminiscência.

## **Abstract**

The present work stems from a research on the phenomenon of the so-called "Dolmenian Art", which contains an imagery code that is strict of the funerary practice of Neolithic societies constructing the Dolmens, which occurred throughout the 4th and beginning of the 3rd millennium BC. In addition to this research, an approach to this theme was operated in a perspective in which the temporal factor, perceived now in a flexible and non-chronological dynamic, can lead to the resurgence of the image of remote times, even if coated in new forms, in Modern Art and Contemporary Art. The way we approach a certain type of art of the past, namely The Dolmenian Art, and relate it to artistic expressions of Modernism and Contemporaneity, stems from a receptive attitude towards certain phenomena that are part of the dynamics of thought, such as reminiscence and anachronism. Keywords: Dolmenian Art, Contemporary, Image, Anachronism, Reminiscence.

## ***A Arte dolménica e a Arte moderna: Reminiscências e Anacronismos***

### **ÍNDICE**

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1.....	4
Introdução.....	4
1.1 A arte dolménica na Beira Alta. Breve historiografia .....	4
1.2 Estado da Questão.....	6
CAPÍTULO 2 – Algumas questões acerca do megalitismo funerário .....	11
2.1 A domesticação da terra.....	11
2.2 O monumento.....	11
2.3 Os espaços e os símbolos.....	13
2.4 O código funerário. As iconografias. A memória.....	15
2.5 Espaço decorado. Motivos e composições.....	16
2.6 O Índex decorativo: motivos, signos, símbolos.....	17
2.7 A figura antropomorfa .....	19
2.8 O Neolítico Antigo, Médio e Final. ....	20
2.9 A orientação dos túmulos megalíticos.....	22
2.10 Viver e morrer no Neolítico. Alguns dados significativos.....	25
CAPÍTULO 3 – Cinco dólmenes decorados.....	27
3.1 Introdução.....	27
3.2 O Dólmen de Antelas.....	28

3.2.1	Localização – Descrição.....	28
3.2.2	Decoração – Iconografia.....	29
3.3	Anta da Arquinha d Moura.....	35
3.3.1	Localização – Descrição.....	35
3.3.2	Decoração – Iconografia.....	36
3.4	Orca dos Juncais.....	43
3.4.1	Localização – Descrição.....	43
3.4.2	Decoração – Iconografia.....	45
3.5	Dólmen de Pedralta 1 .....	48
3.5.1	Localização – Descrição.....	48
3.5.2	Decoração – Iconografia.....	48
3.6	Mamoia 1 do Taco.....	50
3.6.1	Localização – Descrição.....	50
3.6.2	Decoração – Iconografia.....	50
CAPÍTULO 4.....		52
Discussão.....		52
4.1	O motivo Arboriforme: origem possível de um símbolo.....	52
4.1.1	O Arboriforme: a representação de um feto?.....	52
4.1.2	O Arboriforme: a representação da folha de carvalho?.....	57
4.1.3	A fuga ao real.....	61
4.1.4	A imagem: ruturas.....	64
4.1.5	A imagem como problema da representação: a recusa da semelhança.....	65
4.1.6	A imagem espelho.....	70

4.1.7 Imagem e morte.....	75
CAPÍTULO 5.....	76
Cinco autores contemporâneos para cinco dólmenes.....	76
5.1 Álvaro Lapa.....	77
5.2 Jorge Martins.....	80
5.3 Ângelo de Sousa.....	82
5.4 David de Almeida.....	84
5.5 Joaquim Rodrigo.....	86
CAPÍTULO 6 - O tempo e a imagem.....	88
6.1 Reminiscências e anacronismos.....	89
6.2 Diante do tempo.....	90
6.3 Repensar a história da imagem.....	94
CAPÍTULO 7.....	96
CONCLUSÃO.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	100
ÍNDICE DE IMAGENS.....	104

## INTRODUÇÃO

O fenómeno da “decoração” no megalitismo funerário, que incide sobretudo no espaço interior dos dólmenes, é o tema que abordaremos ao longo do nosso trabalho. Pretende-se questionar o fenómeno da inscrição gráfica nestes monumentos e perceber nele alguma forma útil e necessária de comunicação no seu tempo, mas essencialmente reter o que sobreviveu dessas formas de representação, transitando para um tempo muito posterior, manifestando-se no agora como anacronismo.

Reconhece-se o fenómeno do megalitismo funerário como um corpo arqueológico complexo e multifacetado. Nele estão envolvidos, além da estrutura arquitetónica (mamoá, camara, corredor, átrio), a inscrição gráfica - “decoração” - contida no seu interior, a que acresce o espólio artefactual, bem como os próprios restos de corpos ali depositados. De entre este conjunto de elementos, a nossa atenção privilegiará o conjunto de grafismos inscritos (pintados e insculpidos) nalguns dólmenes. Estando a arquitetura dolménica representada em quase todas as regiões da Península Ibérica, é no NW Peninsular que ela adquire uma expressão mais visível. Este é a razão por que elegemos esta região e, dentro dela, um número restrito de dólmenes decorados, os quais nos permitirão estabelecer pontes, quanto á forma da expressão artística, entre o passado e o futuro, os quais acabam por se condensar no presente.

Será pois objeto desta investigação a iconografia inscrita nesses monumentos, a sua organização na topografia interior do dólmen, simetrias e dissimetrias na distribuição decorativa, valores simbólicos possíveis, numa semântica definitivamente ambígua e intraduzível dado movermo-nos num universo semiótico de que não possuímos a chave. Sendo a arte dolménica predominantemente geométrica e abstratizante, nela sobressaem algumas imagens que se evidenciam sob o aspeto de figuras antropomorfas. Estas imagens, que são representações ambíguas em que homem e animal se conjugam, assumem de forma mais explícita as atividades do ritual e da magia, práticas que eram fórmula comum na existência das sociedades do passado e que expressavam a estrutura profundamente animista do seu pensamento. É nessa relação entre o geometrismo, quantitativamente mais expressivo, e a demais figuração iconográfica, na qual o antropomorfo se impõe, que procuraremos colocar algumas questões.

Consideramos os grafismos, pintados ou gravados no interior dos dólmenes, como uma forma de arte no sentido da manifestação de um potencial que consiste essencialmente no poder de transformar e que acompanha o homem desde sempre. Resultam, pois, esses grafismos da necessidade de converter a forma do ser “real” numa outra forma, sendo esta, segundo Edgar Morin, um seu duplo. Este, revestido de outra forma, condensa-se na imagem e/ou no símbolo (MORIN, 2000, p. 99).

Como forma de expressão e de comunicação, a arte decorre de uma atividade mental na qual se conjugam determinadas forças que se cruzam numa rede de grande complexidade, tornando difícil perceber qual a força principal que a determina. “A arte é um fenómeno difícil de definir, pela imprecisão da fronteira que existe entre arte e não-arte, cuja localização parece muitas vezes mudar consoante a moda e a ideologia (...)” (LAYTON, 2001, pp. 12, 13).

O contexto em que este trabalho pretende colocar-se é o do ponto de encontro, ou de cruzamento, entre o pensamento arqueológico e o pensamento artístico. Em ambos os territórios – a Arte e a Arqueologia – se insinua um elemento fundamental: o tempo. Partindo de algumas formas de pensamento sobre a imagem, pois é com ela que lidamos na arte dolménica, assumimos que uma certa forma de imagem não pode ser circunscrita ao momento em que ela aparece. A imagem, sendo uma condensação temporal, ela é, no entanto, dialética, ou seja, não está presa ao contexto e, nesse sentido, as formas migram. Essa migração é não só espacial mas também temporal, e aquilo que surgiu há alguns milhares de anos pode ressurgir muito tempo depois. Daí que no nosso trabalho procuraremos utilizar conceitos como anacronismo e reminiscência, como formas de manifestação desse tempo que migra, numa dinâmica de sentido duplo, para diante e para trás, intersetando e alterando o tempo cronológico.

Os grafismos da arte dolménica poderão, pois, irromper, sob novas formas, que se manifestaram em tempos ainda muito recentes, como é o caso, por exemplo, do Modernismo do século XX. Um exemplo de manifestação da migração das formas mais reconhecido pela História da Arte é o Renascimento, no qual, formas antigas ressurgem, ou renascem, impondo-se de uma forma aparentemente consciente mas que é determinada por forças que ultrapassam a própria consciência e que são do domínio da vida das próprias formas (HUYGUE, 1998; ARNHEIM, 2004; DIDI-HUBERMAN, 2015).

A arte dolménica oferece-nos, pois, um tempo em que a imagem era reverenciada não no sentido estético/artístico como hoje o é, mas num sentido em que a forma é a representação de forças vitais que estruturam o modo de pensar das sociedades e que, no seu tempo, eram inovadoras relativamente ao tempo precedente. A arte moderna, por seu lado, propõe-nos uma nova forma de produzir a imagem, contrariando também a forma que a antecedeu, a da representação mimética. Neste caminho, porém, intromete-se o paradoxo e o anacronismo. O modernismo, impondo no presente formas que pretende serem projeções do futuro (o Futurismo), composto de uma inovação constante e repulsiva de um passado próximo, vai cair em certas formas que vêm, afinal, de um passado remoto: o da arte africana e o das sociedades ditas primitivas. Estamos, pois, diante do anacronismo no qual, passado, presente e futuro se permutam e interpelam porque todos são reminiscências uns dos outros. Veremos, pois, como as formas da arte dolménica, como as da arte africana e das sociedades ditas de pequena dimensão (LAYTON, 2001), se intrometem em muitas formas da arte moderna e também contemporânea.

# CAPÍTULO 1

## Introdução

### 1.1 A arte dolménica na Beira Alta – Breve historiografia

Em finais do século XIX José Leite de Vasconcellos revela ao mundo científico a arte megalítica da Beira Alta. Em 1896 dá a conhecer o dólmen dos Juncais e, no ano seguinte, o monólito decorado da câmara do dólmen da Cunha Baixa e as antas do Tanque, do Fojinho e de Forles. Em 1899, Santos Rocha publica os esteios pintados da Sobreda. Em 1907, Leite de Vasconcellos (1907) publica um artigo de síntese destes achados, de âmbito internacional, onde estes monumentos portugueses chamam a atenção da investigação europeia para o particularismo destas realidades nacionais. Em 1921, Amorim Girão refere pela primeira vez a arte do dólmen de Antelas, aonde faz apenas uma ligeira escavação.

Ainda nos anos vinte do século passado, José Coelho identifica os esteios pintados do dólmen de Pedralta. Por essa altura, Mendes Corrêa extrai e remove aqueles esteios para o Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, desencadeando com esta atitude uma forte polémica de contornos éticos e patrimoniais entre ambos. Em 1930 José Coelho dá a conhecer os monumentos decorados de Mamaltar do Vale de Fachas e da Bouça (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 29).

Todos os casos referidos são recolhidos e divulgados, em 1933, pelo abade Breuil, no primeiro dos quatro volumes da série *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*. Em 1934, George Leisner dá a conhecer, em publicação, o dólmen da Fonte Coberta (Galiza), incluindo nesse trabalho os decalques de dois dos sete esteios decorados da orca dos Juncais e de três dos seis esteios historiados da orca do Tanque. Ainda no mesmo trabalho são publicados dois dos quatro esteios pintados de Pedralta e referidas as pinturas de um esteio da Orca da Cunha Baixa e outro do dólmen do Cortiçô.

Em 1947 José Coelho publica os decalques de dois dos três esteios decorados do Mamaltar do Vale de Fachas. Na década de cinquenta é publicada a escavação da câmara e do corredor do dólmen de Antelas e os primeiros decalques da arte deste monumento (Castro, Ferreira, Viana, 1957), tendo o mesmo sido imediatamente tapado, só voltando

a ser aberto nos anos noventa. Em 1960 Albuquerque e Castro publica a escavação do monumento 2 de Chão Redondo, bem como os decalques de três esteios decorados da câmara, de um do corredor e de uma laje solta encontrada no interior do monumento (Idem).

Em 1968 Vera Leisner e Leonel Ribeiro publicam os resultados da sua escavação do carapito 1. Nos anos setenta é publicada a primeira referência à arte megalítica da mamoa 1 do Fojo, do monumento 1 da Aliviada e do Fontão (SHEE TWOHIG, 1974, p. 108; 1975, p. 104). Elisabeth S. Twohig publica, também em 1974, os decalques de dois esteios de Pedralta, de um esteio da Aliviada e de outro esteio do monumento 1 do Fojo. Em 1981 esta investigadora dá a conhecer a arte de inúmeros monumentos (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 30).

Nos anos 80 são publicadas diversas novidades. Em 1984 Fernando Silva dá a conhecer os restantes esteios pintados do dólmen 1 de Aliviada. Em 1985 Eduardo Jorge Lopes da Silva publica novo esteio historiado do dólmen do Fontão. Em 1989 Fernando Silva publica o esteio gravado do corredor do monumento 4 de Alagoas. Nesse mesmo ano são divulgadas as gravuras de um esteio do corredor da Cunha Baixa (CRUZ e VILAÇA, 1989; VILAÇA e CRUZ, 1991).

Na década de noventa do século passado ocorrem também diversas novidades. Em 1993 é divulgada a existência de pinturas em quatro esteios da Arquinha da Moura (Cunha, 1993, 1994) e publicados os decalques de dois dos esteios. Em 1994 é referida a existência de pinturas a vermelho em dois esteios da câmara da Orca de Santo Tisco (Ventura, 1993). Eduardo Lopes da Silva publica a “estela” do dólmen de Chão do Brinco (Silva, 1993) e, em 1994, refere a existência de pinturas na mamoa do Lameiro dos Pastores. No ano de 1995 Carvalho e Gomes divulgam a ocorrência de pinturas em dois esteios do dólmen do Vale de Cabra e de pinturas na câmara do dólmen do Picoto do Vasco (ABRUNHOSA, GONÇALVES e CRUZ, 1995). Em 1998 Fernando Silva publica a existência de dois esteios historiados no dólmen do Juncal. No mesmo ano é publicada a notícia da existência de gravuras na laje de cabeceira do dólmen de Areita (GOMES *et al*, 1998; SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 30).

Em 2001, Domingos Cruz publica o estudo da arte do monumento do Picoto do Vasco (CRUZ, 2001). Em 2005, Fernando Carrera publica novos decalques de quatro esteios do dólmen do Juncal (CARRERA, 2005). EM 2011, Domingos Cruz e André Santos

divulgam novos decalques dos esteios gravados da Orca do Cortiçô, de um esteio do dólmen 1 do lameiro dos Pastores e do esteio de cabeceira e dos que o ladeiam do dólmen 1 do Chão do Brinco (SANTOS e CRUZ, 2013). Em 2017 Domingos Cruz dá a conhecer os novos decalques de Antelas, executados durante os recentes trabalhos desenvolvidos nesse monumento e também os decalques de dois esteios do dólmen da Pedralta (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 31).

## 1.2 Estado da questão

Sendo a arte megalítica da região de Viseu já conhecida desde os trabalhos pioneiros de Leite de Vasconcellos, em finais do século XIX, foi só pelos anos trinta do século XX que José Coelho foi quem primeiro notou as semelhanças entre os grafismos dos dólmenes localizados a nordeste de Viseu, admitindo a existência naquela região “d’une civilisation mégalithique assez remarquable” (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 26).

Desde a primeira metade do séc. XX que a arte megalítica do NW da Península Ibérica tem merecido a atenção de vários investigadores. Em 1981, Elisabeth Shee Twohig publicou um *Corpus* da arte megalítica atlântica. Na sua obra *The Megalithic Art of Western Europe* (1981), a autora mostrou que a arte dos monumentos megalíticos da Irlanda, da Escócia, da Bretanha e do NW da P. Ibérica não podia ser interpretada segundo um modelo único. Em vez disso, haveria neste espaço atlântico modelos, ou estilos regionais de fazer e de colocar figuras no interior e exterior dos monumentos megalíticos (SANCHES, 2009, p. 24).

Em relação à Península Ibérica e em artigo anterior à sua obra de 1981, E. Shee já identificara na região de Viseu uma particular concentração de dólmenes decorados. Mas é só naquela obra que a investigadora individualiza dois grupos artísticos na Península Ibérica (SHEE TWOHIG, 1981, p. 35): o “grupo de Viseu” e um “grupo de características miscelâneas”, que englobaria os monumentos do resto da Península. O primeiro seria caracterizado pela uniformidade arquitetónica (apenas dólmenes de corredor), pela predominância da pintura, e por uma série temática constituída por alguns motivos existentes exclusivamente na região (antropomorfos, dentes de serra, “pele esticada”, filas de triângulos ou V’s) a par de outros comuns ao grupo remanescente (serpentiformes, reticulados ou motivos radiais). O segundo grupo caracterizava-se pela diversidade arquitetónica e geográfica (dólmenes de corredor a norte do Douro, monumentos de falsa

cúpula, menires e recintos megalíticos, sobretudo a sul da Península Ibérica), pela predominância da gravura, pela sua série temática (serpentiformes, motivos radiais, círculos, U's, báculos, cruciformes, reticulados e a “coisa”), e pelo estilo (forma de disposição dos motivos nos esteios, aparentemente mais aleatória neste grupo e mais organizada no primeiro). (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 26).

Esta divisão não foi particularmente aceite pelos investigadores peninsulares, considerando estes que a arte megalítica da Beira Alta não se apartava da do Norte de Portugal e Galiza. Há que esperar, no entanto, por texto de Bueno Ramirez & Balbín Behrmann (1992) para que tal desacordo se torne explícito. Estes autores salientam a existência de monumentos pintados nas Astúrias e na Galiza, de gravuras e pinturas no grupo de Viseu, ao mesmo tempo que lembram que as decorações em ziguezague, antropomorfos e zoomorfos existem nos esteios de outros monumentos da Península Ibérica (BUENO e BEHRMANN, 1992, pp. 515-521); lembram também as similitudes arquitetónicas entre os monumentos de Viseu e os do norte peninsular (SANTOS e CRUZ, 2017, p. 27).

A partir dos anos noventa, os estudos sobre a arte dolménica incidiram sobre duas temáticas que, sendo embora distintas, se completavam: a datação e as técnicas de elaboração. Quanto à datação, precisa, dos monumentos megalíticos, através do C14, ficou definitivamente estabelecido que a arte megalítica era contemporânea da construção dos dólmenes, e não posterior. Percebeu-se também que pintura e gravura eram contemporâneas e complementares, sendo a pintura mais frequentemente usada que a gravura. Apurou-se também que o vocabulário dos motivos decorativos era mais extenso do que o que fora registado inicialmente por Shee Twohig. Quanto às técnicas de elaboração da pintura, Fernando Carrera, através de pintura experimental (CARRERA, 2005) contribui para o entendimento de problemáticas inerentes aos tempos e formas de execução dos motivos sobre os ortóstatos (SANCHES, 2009, p. 24).

É também nos anos noventa que se desenvolvem modelos interpretativos da arte dolménica num âmbito mais alargado, destacando-se na Península Ibérica a investigação de P. Bueno/Rodrigo Balbin, Bello Diéguez, de V. O. Jorge e de Pena Santos/Manuel Rey. Orientando as suas investigações sob diferentes perspetivas, propõem modelos interpretativos que dependem de vários fatores como o número de casos analisados, a sua distribuição geográfica, e a relação da arte registada no interior dos dólmenes e na arte de ar livre. Concluem que as comunidades neolíticas do NW da P. Ibérica possuem um

sistema gráfico único, que denominam de “estilo megalítico”, mas que codificam de modo diferente de acordo com o local próprio a que se destinam: monumentos megalíticos, rochedos nos vales dos rios, abrigos sob rocha na montanha, etc. Este entendimento do fenómeno gráfico dolménico põe definitivamente em causa os dois grupos estilísticos propostos por E. Shee Twohig para a Península Ibérica.

Estes autores defendem, pois, uma base gráfica comum a toda a Península Ibérica, cuja inspiração se situaria na arte esquemática de cada uma das regiões (BUENO e BALBIN, 1996), mas onde o elemento antropomorfo, sob as mais diversas formas e associações (associado geralmente a animais, a figuras solares, a serpentiformes e a armas) constituiria a marca mais visível do megalitismo ibérico. Ainda na perspetiva destes autores, o papel de destaque que as figuras antropomorfas detêm em determinados espaços do monumento dolménico (átrio, entrada do corredor, entrada da câmara e fundo da câmara) seria pois a evidência de uma “ideologia funerária que materializaria uma crescente valorização política e social do indivíduo (masculino) ou de certas elites (masculinas) dentro do grupo social (SANCHES, 2009, p. 25).

Para P. Bueno e R. Balbín, o monumento megalítico representa, no seu todo, (como corpo arquitetónico, com as suas oferendas e rituais) um indicador de desigualdade social entre os antigos grupos de produtores (agricultores e pastores) neolíticos. Os grafismos da arte dolménica evidenciam e reforçam essa desigualdade uma vez que constituiriam itens de prestígio da linhagem dos sepultados (SANCHES, 2009, p. 25). No entendimento daqueles autores (BUENO e BALBIN, 2006 pp. 176-8; 197-8), as sociedades do Neolítico peninsular teriam encetado, desde o início do Vº mil. AC., uma diferenciação entre a “arte quotidiana” (usada noutros contextos, como abrigos sob rocha ou rochas ao ar livre) e a “arte funerária” monumental. Esta arte, que se restringe ao contexto dolménico, refletiria e perpetuaria os símbolos das mitologias ligadas aos antepassados que uns poucos teriam utilizado em seu proveito. Nesse sentido, trata-se da apropriação de uma mitologia, comum a toda a comunidade, por alguns dos seus elementos. O monumento megalítico seria, então, o espaço em que “uma parte do grupo ostenta os símbolos, que teoricamente seriam de todos, para justificar a sua posição social de prestígio (...)” (BUENO e BALBÍN, 2006, p. 177).

Pena Santos e Manuel Rey (1997) entendem que esta diferenciação social, assente na emergência do poder masculino, não se exprime apenas na arte funerária dolménica, antes se estendendo à arte de ar livre de todo o NW peninsular. Consideram estes autores que

são precisamente os motivos menos esquemáticos – onde se incluem todas as temáticas relacionadas com a figura humana e particularmente com animais, ídolos, armas – aqueles que aparecem tanto nas partes mais destacadas dos dólmenes (lajes de cabeceira) como nas rochas visualmente mais destacadas na paisagem. Portanto, no NW peninsular, tanto as lajes de cabeceira dos dólmenes como as rochas visualmente mais destacadas na paisagem refletem uma mesma simbologia e ideologia. Esta, sendo partilhada pelas populações do Neolítico final e do Calcolítico exaltaria progressivamente a importância das lideranças sociais e políticas masculinas (SANTOS e REY, 1997). Em termos de cronologia, estes autores consideram, ao invés de P. Bueno e R. Balbin, ser a arte dolménica mais antiga que a arte de ar livre, sendo esta uma derivação da anterior.

V. Oliveira Jorge (1997), seguindo um modelo estruturalista de análise propõe que a arquitetura e a decoração, fazendo parte de um mesmo projeto, funcionam como um todo, nada resultando do acaso. Atendendo a que a arte dolménica se encerra no interior do monumento, este espaço destinar-se-ia a “guardar um segredo” mais do que a um sítio para enterramento de mortos. Este autor destaca o papel especial de determinadas figuras, as quais considera paradigmáticas – “o Objeto”, “a Pele esticada de animal/figura antropomórfica”, Figuras trapezoidais e quadrangulares, Figuras solares – e a sua articulação com o espaço interior do dólmen. Nessa articulação entre figuras e espaço, o significado dos motivos não seria fixo, mas antes relacional, ou seja o significado variaria consoante a localização do motivo no interior de cada monumento. Segundo este autor, tal facto impossibilitaria uma leitura.

M.J. Sanches partilha a proposta de V. O. Jorge no sentido de que teria existido uma articulação entre a execução dos grafismos e a construção arquitetónica. Os motivos e as arquiteturas obedeciam a um mesmo programa construtivo, iconográfico e ritual. A inserção dos grafismos em lugares específicos do interior do monumento destinava-se a hierarquizar aquele espaço com vista à realização de rituais específicos (SANCHES, 2006). Neste sentido, a par de uma mitografia partilhada a nível local e/ou regional, cada monumento teria sido concebido com uma intenção cerimonial específica.

Para M. J. Sanches, o dólmen é percebido não como um produto acabado mas antes como um todo em que o processo construtivo, que poderia ter durado vários meses ou até mais do que um ano, visaria alcançar múltiplos objetivos. Um deles seria o de garantir a coesão do grupo, numa dinâmica de manutenção da ordem social, que poderia eventualmente incluir algum tipo de diferenciação (de idade, de género, de linhagem).

Por outro lado, e pressupondo uma unidade gráfica e simbólica na arte dolménica do NW da P. Ibérica, estariam ainda por esclarecer eventuais graus de partilha, ou de não partilha, de motivos e de cenografias entre comunidades nas diferentes sub-regiões do NW peninsular (SANCHES, 2009, p. 27).

Segundo esta autora, a arte megalítica reflete um processo dinâmico de criação e recriação contínua de histórias mitográficas (genealógicas) locais mas que integram, em diferentes graus, tradições genealógicas presentes em regiões mais alargadas. Essa tradição, admitindo que está presente em todo o espaço do NW peninsular, manifestar-se-ia por determinadas constantes: (1) a organização decorativa essencialmente geometrizar da maioria dos dólmenes; (2) a decoração mais rica da laje de cabeceira; (3) a colocação da maior diversidade de motivos no lado esquerdo das câmaras; (4) a utilização de motivos paradigmáticos, - “Bandas de linhas serpentina/ziguezague embutidas”, “a Coisa” - que ocupam qualquer posição no interior dos dólmenes; (5) o uso de determinados motivos que, pelo contrário, ocupam uma posição fixa na arquitetura interna - “Pele esticada/figura antropomórfica”, “Linhas serpentina ou em ziguezague”. Os restantes motivos e organizações do vocabulário decorativo megalítico do NW peninsular exprimiriam uma afirmação das tradições ou genealogias partilhadas por populações em regiões mais restritas ou, pelo contrário, em regiões mais alargadas. Cada monumento é pois um lugar de partilha social no qual se joga a manutenção da tradição mas também a mudança.

## CAPÍTULO 2

### **Algumas questões acerca do megalitismo funerário**

#### 2.1 A domesticação da terra

Entre o VIº e o IIº milénios a. C. verifica-se um longo processo de intervenção na terra que pode ser entendido como uma espécie de “domesticação” e que ocorre a par da emergência de comunidades progressivamente hierarquizadas. A terra e o que ela produz tornaram-se um bem que exige ser controlado. Daí irá decorrer o surgimento de lideranças cujo poder se vai exercer não só sobre os limites físicos de um território, como também sobre os da sua representação, ou seja, “Significa controlar os códigos identitários que constroem a mobilidade dos grupos e os levam a rever-se numa terra que-tomam-como-sua” (JORGE, S. O., 1999, pp. 125, 126).

O processo de “domesticação da terra” é, pois, um complexo processo de “territorialização” e de profundas alteração nas relações intra e intercomunitárias. Os monumentos surgem, na Península Ibérica, cerca de 1500 anos depois do aparecimento das sociedades que dominam a agricultura e o pastoreio. Na opinião de S.O. Jorge, (1999), (embora o registo arqueológico atual não a sustente) alguns monumentos podem ter mesmo ocorrido antes da implantação de uma economia produtora, tornando-se, mais tarde, como que “ex-líbris” dos primeiros territórios agrícolas no 4º e 3º milénios a.C., como se a sua construção tivesse determinado o sucesso da vida agro-pastoril e de todo o processo cultural subsequente. Ainda segundo esta autora, estes monumentos tornam-se símbolos de um momento de rutura no modo de subsistência, assinalando o não-retorno das agora sociedades agrárias a um estágio anterior, de caça e recolção, não produtor portanto.

#### 2.2 O monumento

O megalitismo é uma das múltiplas formas de arquitetura que irrompe no Neolítico. Em inícios do IVº milénio a. C. surge na paisagem algo de inteiramente novo - o monumento. Nesta fase, quase todo o território português sofre o impacto de uma vasta implantação de monumentos de carácter sepulcral/ritual. Nasce assim uma paisagem nova, diferenciada do espaço natural, impondo uma marca no tempo e conferindo-lhe um sentido. Por se destacar na paisagem, o monumento sinaliza-a, transformando-a em

paisagem habitada. Nela detém um papel estruturante em termos percetivos e sociais (marcação do espaço, do tempo, das possibilidades condicionadas de circulação, etc.). Algumas dessas formas são compósitos de pedra e terra, que se consubstanciam no dólmen. Este é, ao mesmo tempo, sepulcro e templo, e vai acolher o corpo dos que devem ser lembrados. No seu todo constitui um lugar de memória, não só dos que ali encontraram a sua última morada mas também dos que participaram na sua construção. Sendo já sociedades produtoras, fortemente estabelecidas no território, para elas a terra adquiriu já valores simbólicos - atributos de fecundidade e de reprodução, mas também de posse - devendo os seus membros, ou alguns deles, ser lembrados por se destacarem nas sociedades linhageiras a que pertencem.

Este “ser lembrado” significa, na civilização ocidental atual, que o morto saiu, de modo irreparável e definitivo, do mundo (ou deste mundo, para os que creem ainda na sobrevivência do “espírito”). Mas esta não é a atitude mental das sociedades de pequena dimensão do Neolítico. Nelas não existe uma clara separação de mundos entre os vivos e os mortos. Para estas sociedades, os mortos continuam a existir, agora de um modo ainda mais ativo e operante do que em vida, podendo interferir na existência quotidiana dos vivos. Daí que os mortos fossem não só lembrados como também temidos. Tal atitude mental sobrevive hoje ainda em muitas sociedades tradicionais. Tornava-se pois necessário não apenas lembrar os mortos mas também apaziguá-los, continuando a satisfazer-lhes as necessidades que haviam tido em vida. Daí as oferendas, desde as mais utilitárias, como as pontas de seta ou os recipientes cerâmicos, até às mais supérfluas, como os adornos.

Colin Renfrew, em *The Social Archaeology of Megalithic Monuments* (1983, pp. 152,153), questiona-se sobre a função dos dólmenes nas sociedades que os construíram. Descartando a função funerária como motivação principal, seriam sobretudo questões de carácter simbólico o que determinava a sua construção. Nas palavras de Andrew Fleming, estes monumentos eram “tombs for the living”. O que significa que o seu carácter monumental resulta das atividades deliberadas dos membros (vivos) da sociedade, devendo servir determinados objetivos dessa sociedade (viva). Três objetivos principais justificariam tais construções. O primeiro seria o de manter a coesão social. Mais do que túmulos, estes monumentos eram locais de reunião para a prática de diversos ritos religiosos, relacionando a comunidade, como um todo, com os seus ancestrais e também com os seus mortos mais recentes. Neste sentido, o monumento garantia a própria

sobrevivência da comunidade. Outro objetivo era o de garantir a manutenção dos direitos da comunidade às terras ancestrais, legitimidade essa garantida pelos laços de descendência linear com os mortos. A ancestralidade do túmulo decorria em paralelo com a ancestralidade das terras, operando portanto como marcadores territoriais. Um terceiro objetivo é proposto por Christopher Tilley, segundo o qual, numa abordagem neomarxista, o monumento teria o propósito de legitimar os interesses de determinado/s segmento/s da sociedade. Ainda que sendo sociedades relativamente igualitárias, nelas se manifestariam algumas contradições, nomeadamente entre os mais jovens e os mais velhos. O controlo sobre o ritual, enfatizado pelos monumentos, sendo da responsabilidade dos mais velhos garantia-lhes a continuidade no seu papel de domínio. Tendo embora estas explicações um carácter funcionalista, elas mostram no entanto como o monumento desempenhava um papel útil e significativo para as sociedades que os erigiram (RENFREW, 1983, pp. 152-159).

### 2.3 Os espaços e os símbolos

Estamos, pois, na presença de sociedades produtoras que requerem uma ordem, a qual é definida não só pelos que a compõem mas também pelas forças cósmicas que os dominam. Nestas sociedades, a criatura humana tem um papel ativo já bem definido, embora enquadrado e submetido por forças celestes e telúricas. Destas forças resultam símbolos que visam representar e ao mesmo tempo dominar essas mesmas forças cósmicas que os subjagam.

Em espaços de ar livre (abrigos sob rocha, plataformas rochosas), mas sobretudo no interior dos dólmenes, irrompe toda uma diversidade de formas que, em substância, se constituem como símbolos. Consubstanciadas em grafismos, estas formas são, na sua maior parte, esquemáticas e abstratas. Dentre eles surgem, por vezes, certas formas híbridas, meio humanas, meio animais, e que representam, porventura, figuras protetoras ou esconjuradoras. Estas formas, por serem escassamente representadas, sobressaem no conjunto mais amplo de outros símbolos, estes geralmente geométricos e abstratizantes. A quase ausência da representação humana revela a extrema resistência ou mesmo total renúncia destas sociedades se representarem a si mesmas. São exceções notáveis, de entre os sítios aqui estudados, a cena de caça no Dólmen dos Juncais, ou o antropomorfo de braços arqueados na Arquinha da Moura, sendo a representação em ambos os casos muito esquemática e nunca naturalista (SANCHES, 2010, p. 55).

A construção do dólmen é um ato de carácter público em que a comunidade investe, no seu todo ou em parte. Escorando-se na tradição, adquire contornos de ato fundacional; porém, na sua construção, é sempre introduzido algo de diferenciador. A arte que nele é inserida, em vez de decoração é antes um elemento com valor altamente simbólico. Na sua elaboração é desempenhado um saber que é, ao mesmo tempo, um poder, dado que nem todos têm esse saber, esse conhecimento (JORGE, V.O., 1997, p. 52).

Muito embora em pelo menos mais de dois terços dos dólmenes não se registre arte (ou neles não se conservou), novas técnicas de análise têm vindo a mostrar que os dólmenes decorados, particularmente com pintura, seriam num elevadíssimo número se comparados com os atuais. Tal não significa, pelo contrário, que a maioria, se não a totalidade dos dólmenes, teria sido pintada ou gravada. Têm-se estudado cuidadosamente dezenas de dólmenes sem que aí se tenham encontrado quaisquer vestígios de iconografias.

Os monumentos dolménicos são construídos por comunidades situadas num tempo, num espaço físico, e com modos de vida e de organização social e comunitária específicos. As particularidades de cada grupo social condicionariam os próprios monumentos nas suas diversas características, ou seja, na sua arquitetura, na sua volumetria, na presença ou ausência de decoração, etc. De igual modo, as transformações que se operaram nos monumentos ao longo do tempo podem denunciar equivalentes alterações na estrutura social e até na relação com os antepassados.

Há também que ter em conta o grau de participação de cada elemento da comunidade, ou segmento social, em cada momento construtivo. Construção e decoração exigiriam saberes específicos e também determinados poderes que condicionariam, no que às imagens diz respeito, a aceitação de certos motivos e composições em detrimento doutras. Haveria, pois, diferentes graus de participação na construção e decoração do “túmulo-templo” (no conceito de Vítor O. Jorge, 1982). Parece-nos no entanto ousado inferir que diferentes graus de participação possam significar algum tipo de desigualdade social, de cariz socioeconómico, hipótese esta sugerida por M. J. Sanches (p.51). Embora uma assimétrica repartição de bens não seja hipótese de todo a descartar, parece-nos, mais do que isso, que estas sociedades caminhavam no sentido de uma diferenciação, ou segmentação por saberes, por especializações, por género, ou por idade.

A construção do dólmen e o seu posterior encerramento (condenação), após relativamente pouco tempo de uso (pelo menos no caso do Noroeste peninsular; CRUZ, D., 1995a; 1995b; 2001), refletem também as transformações que se relacionam com a evocação dos ciclos da vida, nos quais vida e morte se sucedem e relacionam continuamente por intermédio dos ancestrais (SANCHES, 2010, p. 51).

#### 2.4 O código funerário. As iconografias. A memória

Após o encerramento do dólmen, o que fica no seu interior entra no domínio do esquecimento, o qual será mitigado pelas narrativas que sobre esse conteúdo (os antepassados) se fazem, recontando-o, lembrando-o. Do mesmo modo, as imagens e as composições, limitadas a uma visibilidade muito restrita uma vez que reservadas ao interior do monumento, prestavam-se também ao seu esquecimento. Para obviar esse esquecimento e garantirem a sua reprodutibilidade, os motivos deviam ser inscritos, como suportes à memória visual, em determinados objetos – em cerâmica, em couro, em tecidos, em fibras vegetais de esteiraria, em placas de pedra. No entanto, muitos dos motivos deveriam ser desenhados de memória, especialmente os de carácter geométrico, mas também os partilhados pela arte de ar livre, estes mais esquemáticos e que constituem elementos decorativos comuns a certos dólmenes (SANCHES, 2009). A memória, porque é objeto de inevitáveis transformações, opera igualmente metamorfoses na imagem. Daí que muitos motivos pareçam ser variantes uns dos outros. Apesar disso, verifica-se uma notável estabilidade no código decorativo dolménico, o que lhe confere uma identidade própria, tornando-o em estilo.

A origem da arte megalítica relaciona-se com a própria origem do megalitismo. O código funerário dolménico é um código estável, atravessando todo o IV<sup>o</sup> milénio a.C., permanecendo mesmo em momentos posteriores (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, p. 297).

A inscrição dos motivos no interior do espaço dolménico não é aleatória. Não sendo dispostos ao acaso, os símbolos parecem constituir segmentos de uma composição, sendo como que “palavras” de um texto cuja leitura não nos é agora acessível (JORGE, V.O., 1982, p. 81). A leitura destes símbolos, se entendidos como uma possível pré escrita, oferece inúmeras resistências. A arte do Paleolítico Superior, em que o mesmo tema (que incide quase exclusivamente em torno da representação animal) se repete num número infindo de casos, apresenta evidentes regularidades qualquer que seja a região onde se

situe. Em contrapartida, na arte megalítica e dolménica, o vocabulário de grafismos, sendo muito mais reduzido sofre, em contrapartida, um maior grau de estilização e diferenciação regional. Por outro lado, a singular estranheza dos motivos e das composições não são de molde a permitir a sua leitura ou interpretação.

## 2.5 Espaço decorado. Motivos e composições

Apesar dos extensos trabalhos de levantamento da arte de inúmeros dólmenes levados a acabo por George e Vera Leisner, na década de 1930, e também da incontornável obra de Elisabeth Shee Twohig, *The Megalithic Art of Western Europe* (1981), que tem servido de referência à maioria dos estudos, mantêm-se atuais as dificuldades de estudo do fenómeno decorativo dolménico. Para alguns autores, o que caracteriza a arte dolménica é a sua natureza essencialmente abstrata, esquemática e geométrica. Certas cenas naturalistas, de que é exemplo a cena de caça ao veado, da câmara da Orca dos Juncais, são exceção. Para alguns investigadores, como Maria J. Sanches, o que caracteriza a arte dolménica não são certas figuras estranhas e paradigmáticas, como o “antropomorfo-pele esticada de animal”, ou “a coisa”, mas sim os grafismos, que se exprimem em linhas definidas por cores vermelhas, pretas, ou brancas (estas mais raras), que percorrem os esteios num geometrismo variado. Outro fator que também tipifica a decoração dolménica é uma certa distribuição da iconografia no espaço interior do dólmen, manifestando-se a incidência de determinadas iconografias em partes específicas do mesmo. É disso exemplo a predominância dos motivos figurativos incidir no lado esquerdo da câmara. De igual modo, é na laje do fundo da câmara e nos esteios que a ladeiam que se registam os motivos mais expressivos. Verificam-se ainda outras tendências quanto à organização dos motivos, sendo a sequência vertical maioritária comparativamente à sequência horizontal, tal podendo indiciar diferentes sentidos de “leitura”.

Se atendermos às arquiteturas e a certos pormenores de execução verificamos que a decoração teria sido programada e realizada em articulação com a estrutura arquitetónica durante o processo construtivo. Nalguns casos os grafismos teriam sido executados nos esteios antes de estes serem implantados no seu lugar. Prova disso é o facto de algumas pinturas se desenvolverem até à extremidade inferior do esteio, ficando esta em cotas inferiores às do pavimento. Casos há, também, em que os esteios apresentam decoração na sua parte posterior, ficando esta oculta após a construção da mamoa (SANCHES, 2010, p. 57).

Grafismos e arquitetura teriam, portanto, sido concebidas em conjunto, seguindo um plano prévio da localização dos motivos nos esteios. A datação das arquiteturas e das decorações tende pois a ser a mesma, com exceção dos casos em que houve o reavivamento da pintura ou o acrescento de novos motivos durante o uso do monumento. A regravação ou reavivamento da pintura de um motivo pode decorrer da intenção de o reavivar, ou resultar de um ato ritual, como ato transcendente em si mesmo (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, pp. 287-290).

O dólmen pode também ser entendido como “gruta construída”. Em ambos, dólmen e gruta, a luz natural é condicionada. Porém, à total escuridão da gruta opõe-se a penumbra do dólmen, uma vez que nele entra sempre uma réstia de luz natural. Mas, uma vez que o dólmen, ao contrário da gruta, é todo ele uma construção, o dólmen constitui uma manipulação da paisagem a uma escala nunca antes registada (Idem).

## 2.6 O índice decorativo – motivos, signos, símbolos

A arte megalítica dolménica pode entender-se, na sua especificidade, como um código funerário. Nesse sentido, possui um significado simbólico para os construtores do monumento. Os motivos pintados e gravados no interior do dólmen constituem um conjunto cuja temática responde a um certo código, reconhecível não só pelos autores como também pela comunidade, ou parte dela. Este código estabelece-se não só pela repetição dos motivos mas também pela sua localização no espaço do monumento, ocupando certos lugares e seguindo determinados critérios de associação. O código funerário dolménico parece ter sido constituído com a intenção de poder ser lido, uma vez que nele existe um encadeamento de signos que são contidos num vocabulário restrito. Não sendo distribuídos aleatoriamente no interior do dólmen, os motivos são, em vez disso, organizados de modo a conferir-lhes algum tipo de significado (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, p. 290).

O conjunto de grafismos da arte megalítica é composto por uma série de elementos de carácter geométrico (triângulos, zigzagues, círculos), e outra de carácter figurativo (antropomorfos, sois, animais, serpentiformes, armas). De um modo geral, os motivos conjugam-se em associações nas quais, por vezes, sobressai o elemento antropomorfo. Neste caso, ele aparece geralmente dissimulado em formas híbridas (antropomorfo/sol, antropomorfo/serpente, etc.), ou em combinações de maior ou menor complexidade. Quando o antropomorfo não aparece representado explicitamente, é de admitir a hipótese

de serem os próprios esteios (pela sua própria forma ou pelas suas decorações geométricas, que podem simbolizar vestimentas) a desempenhar esse papel. “Toda forma representada supone un proceso abstractivo, cuyos resultados pueden parecerse más o menos a la realidad, pero son sempre consecuencia de un proceso mental complejo” (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, p. 293).

Existem todavia exceções a essas formas geométricas nucleares, como é o caso dos antropomorfos e dos serpentiformes. Como já referimos, seria por vezes o próprio esteio que, completado com pintura ou gravura, desempenhava o papel de antropomorfo (à semelhança do que ocorre com as placas de xisto decoradas, já no Calcolítico). Quanto às representações de animais, ainda que sejam mais identificáveis, nunca são completamente naturalistas, sendo a sua representação feita sempre de modo esquemático (antítese da representação animal na arte do Paleolítico Superior). Além dessa característica formal, a representação do animal, na arte dolménica, surge sempre na dependência da forma humana. Nesse sentido, pode considerar-se a representação do animal como um apontamento descritivo da atividade humana. Mas é, sem dúvida, a figura antropomorfa que se vai impondo ao longo do neolítico: “El individuo humano, bien sea porque se desarrolla el concepto de estirpe y de grande hombre, o porque se humaniza la transcendência de lo representado, va ganando terreno en las imágenes (...)” (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, p. 294).

Existe uma óbvia relação entre a arte esquemática dos dólmenes e a arte de ar livre. Sendo embora estes espaços radicalmente diferentes, os grafismos neles registados dão-lhes uma relação de contiguidade. O espaço funerário é, por si mesmo, delimitado, quer pelas suas compartimentações arquitetónicas e simbólicas, quer pelas suas pinturas e gravuras. Nesta delimitação, os grafismos e a sua distribuição no interior do dólmen apresentam uma certa rigidez, criando zonas específicas de particular significado simbólico. A decoração dos esteios é também submetida a uma determinada ordem, com os motivos a ocupar espaços específicos. Em contrapartida, as expressões gráficas de ar livre, nos abrigos ou outras superfícies rochosas, parecem não ser tão rígidas e programadas, nem seguir uma ordem determinada, talvez devido a não estarem condicionadas por qualquer tipo de arquitetura.

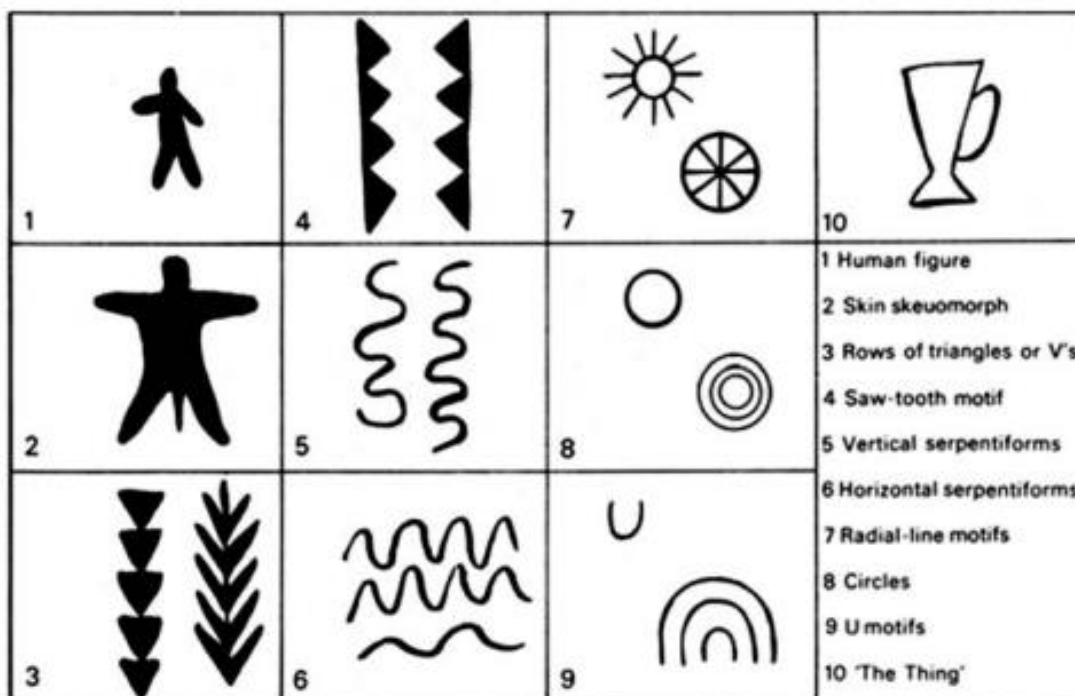


Fig. 1 – Motivos característicos da arte megalítica do NW Peninsular, seg. E. Shee, 1981 (Sanches, 2009, Fig. 3)

## 2.7 A figura antropomorfa

A arte esquemática megalítica encontra as suas raízes no IV<sup>o</sup> milénio a.C.. A relevância que a representação antropomórfica assume no código funerário dolménico é um indicador da nova visão que a humanidade tem de si mesma, cujo advento radica no Neolítico. O mundo que rodeia o homem, agora produtor, já não está cheio de animais totémicos. Em vez disso surgem imagens antropomorfas que nos sugerem ser representações de homens importantes, ou de personagens fundadoras da tribo, revestidos da condição de entidades protetoras. Estas imagens, de aspeto antropomorfo, denotam o novo papel do homem na sua relação com o meio e consigo mesmo (RAMIREZ e BEHRMANN, 2000, p. 299).

Decorrente desta valorização do indivíduo, a arte funerária seria um fenómeno distintivo, próprio para ser representado apenas em determinados dólmenes. No conjunto da necrópole, talvez apenas um monumento detivesse a identidade do grupo, pois nele era sepultada somente a linha originária do conjunto social ou as personagens mais representativas desse grupo. Sendo assim, a decoração funerária incidiria somente, ou especialmente, nesse monumento. Os demais, que existiriam ao seu redor, não

necessitariam ser decorados, uma vez que não partilhavam essa condição de privilégio de representação da linhagem.

## 2.8 Os Neolíticos Antigo, Médio e Final - De territórios de utilização a territórios de ocupação

Apenas nos finais da década de oitenta do século XX o Neolítico Antigo do interior peninsular começou a ser conhecido. Na Beira Alta, a primeira identificação de um sítio arqueológico integrável naquela etapa crono-cultural ocorreu em 1991 com a descoberta do sítio das Carriceiras. A descoberta do arqueossítio do Folhadal, no concelho de Nelas, distrito de Viseu, cujo estudo foi iniciado em 1997, produziu resultados muito importantes para a compreensão do fenómeno megalítico funerário naquela região. A decapagem superficial de uma área de seis metros quadrados na periferia sudeste da mamoa ali existente revelou o topo de um solo antigo. Corresponde esse solo a um piso de habitat que é anterior à construção do monumento megalítico e que se materializava num conjunto de cinco “cabanas”. Ao piso de duas dessas cabanas sobrepõe-se, estratigraficamente, a estrutura da mamoa do Folhadal, o que prova a anterioridade do piso das cabanas. A pequena espessura que restou dos “pisos” das cabanas resulta de as terras utilizadas na construção da mamoa serem provenientes daquelas. Os materiais provenientes dos cinco pisos de cabana, predominantemente indústria lítica, enquadram-se no contexto do Neolítico Antigo. A relativa ausência de elementos de moagem nos sítios de habitat e a fraca representação de instrumentos cortantes em pedra polida são fatores que indiciam uma fraca componente agrícola nas economias regionais deste período (SENNA MARTINEZ e VENTURA, 2008, pp. 319 - 322).

No Neolítico Médio, durante o final do V milénio A.C. / inícios do IV milénio A.C., vão-se produzir as primeiras manifestações megalíticas nos espaços da Beira Alta. Sendo estes os mais antigos monumentos megalíticos da Plataforma do Mondego, constituem uma primeira monumentalização arquitetural funerária. Deste modo, tornam-se verdadeiros marcadores na paisagem para populações que ainda registam grande mobilidade sazonal. A antropização do espaço, associada à emergência do fenómeno megalítico, vai conferir legitimidade à ocupação de certas áreas, em especial de invernias, garantindo simbolicamente aos fundadores e seus subseqüentes o usufruto do território envolvente. No entender de Senna Martinez e de Q. Ventura (Idem, p. 324), esta nova dinâmica, a passagem dos “territórios de utilização” a “territórios de ocupação”, constitui uma das

transformações fundamentais do Neolítico Médio. Outros autores não partilham deste conceito, pois consideram essas qualidades, de utilização e de ocupação, equivalentes e simultâneas.

Em termos de configuração arquitetónica, esta primeira fase do megalitismo regional caracteriza-se por monumentos de câmara poligonal sem corredor (Carapito 1, Orcas 1 e 2 o Ameal, por exemplo); monumentos de corredor curto (Dólmen de Antelas, Carapito 2 e 3, Dólmen de Areita e Orca do Folhadal) e, em alguns casos, quase que simbólico (Orca de Pramelas e Orca de Santo Tisco). Portanto, no processo de transição entre o Neolítico Antigo e Médio, na plataforma do Mondego e na Beira Alta em geral, o crescimento demográfico e a necessidade de assegurar o direito de usufruto de recursos cruciais para a invernada nas terras baixas teriam conduzido ao surgimento do megalitismo na região (MARTINEZ e VENTURA, 2008, p. 325).

É no Neolítico Médio que ocorrem as primeiras manifestações da arte megalítica na Beira Alta, de acordo com os dados fornecidos pelos monumentos do Carapito 1, de Areita, e de Antelas. A arte megalítica, com a sua iconografia específica, constitui uma das raras “janelas” que se nos abrem para entendermos o “mundo simbólico” das comunidades deste período. Com o seu estrito vocabulário gráfico, a arte dos dólmenes, sendo embora homogénea constitui um código funerário que se conjuga de diferentes modos nos diferentes monumentos. Apesar da representação do vocabulário dolménico ocorrer de modo vário nos diferentes dólmenes, todos configuram, no entanto, uma inegável homogeneidade, o que lhes confere um evidente estilo.

Em meados do IV milénio a.C. ocorrem transformações importantes no megalitismo da Beira Alta. Apesar de alguma diversidade, parecem predominar os grandes monumentos de corredor evoluído, diferenciado em altura em relação à câmara, agora de estrutura poligonal de nove esteios (raramente de sete). Verifica-se também o abandono/condenação dos monumentos de menores dimensões e de construção menos complexa do que na fase anterior. Contudo, os grandes monumentos são raros dentro de cada necrópole, surgindo isolados do restante conjunto e destacando-se na paisagem que agora se apresenta monumentalizada. A criação de estruturas complexas na parte frontal do dólmen (átrios e corredores intratumulares) vão condicionar mais o acesso ao seu interior. Em contrapartida, permitem uma maior visibilidade para o que se passa no seu exterior, propiciando a assistência e a participação em parte dos rituais.

No Neolítico Final verifica-se um aumento significativo do número de monumentos, o que sugere um considerável acréscimo de população neste período, com a correspondente pressão sobre os recursos disponíveis. Tal acontecimento é corroborado pelos dados polínicos obtidos nas turfeiras de altitude do Maciço Central os quais revelam, na segunda metade do IV milénio cal. A.C., um novo episódio de desflorestação, possivelmente para abertura de novas áreas de pasto.

Tal aumento demográfico e conseqüente pressão sobre os recursos pode ter provocado algum tipo de conflitividade. Estudos efetuados sobre o comportamento balístico com base no índice de perfuração (Ipn) dos materiais líticos talhados do Neolítico Final, numa área de estudo que compreende nove arqueossítios da Plataforma do Mondego (VENTURA e MARTINEZ, 2003), produziram resultados que permitem perceber os recursos faunísticos e suas percentagens que compunham a dieta destas comunidades (coelhos, lebres, cervídeos, lobo, javali, veado). Os resultados deste estudo não apontam para que o conflito armado constituísse uma determinante na produção das pontas de projeteis. “No entanto, não pode ocultar-se o facto de 48% das pontas produzidas poderem ser utilizadas contra alvos humanos, ‘em caso de necessidade’” (MARTINEZ e VENTURA, 2008, pp. 335-337).

## 2.9 A orientação dos túmulos megalíticos

Michael Hoskin (1930-2021), historiador de astronomia e arqueoastronomia, dedicou grande parte da sua investigação ao fenómeno do megalitismo, em especial à problemática da orientação dos monumentos dolménicos. Tendo percorrido centenas de monumentos funerários distribuídos por toda a Europa, foi a Península Ibérica um dos principais focos da sua atenção. Uma das regiões estudadas foi o Norte de Portugal, uma vez que aí se situam alguns dos mais antigos dólmenes que se conhecem no ocidente europeu. A sua investigação abrange também os monumentos de falsa cúpula (tholoi), mais tardios, característicos do Calcolítico. Em breve síntese revemos algumas características que diferenciam as sociedades que produziram os diferentes monumentos funerários. Os dólmenes são construções do Vº e IVº milénios a.C., erigidas por grupos com um modo de subsistência misto, agrícola e pastoril. As suas construções, para além de espaços de tumulação e culto dos ancestrais eram marcadores de fronteiras territoriais estabelecidas pelas comunidades respetivas. A construção do dólmen requer, pelo todo da sua arquitetura, um grande investimento de trabalho humano, o que pressupõe a

participação extensiva da comunidade e possivelmente o envolvimento de grupos vizinhos que se reuniriam em cerimónias durante a construção. Pelo contrário, os tholoi, mais recentes, construídos durante o terceiro milénio a.C., eram erigidos próximo dos povoados, eram menos visíveis na paisagem e, nesse sentido perdendo a função de marcadores territoriais, função esta garantida agora pelos próprios povoados. Estes monumentos de falsa cúpula representam, portanto, um avanço tecnológico: o poder físico foi substituído pela habilidade intelectual. Não requerendo tão grande força de trabalho, se comparados com os dólmenes, os tholoi exigiriam a participação da população numa escala consideravelmente menor.

Na sua investigação sobre a orientação dos monumentos megalíticos, M. Hoskin visitou grande parte dos dólmenes do Ocidente Europeu e da região Mediterrânica. Visava obter resposta para três questões. Em primeiro lugar, perceber se a orientação era aleatória ou se seguia um hábito local; em segundo lugar, no caso de seguirem um hábito ou tradição, perceber a escala de orientações em que se enquadraria esse hábito; finalmente, perceber que motivações teriam determinado tal escolha.

Na grande maioria dos casos, a câmara do dólmen possui uma entrada que se situa precisamente no lado oposto ao da laje de cabeceira. Nesse sentido, revela uma orientação que corresponde à direção assumida pelo corpo como se estivesse a olhar para o exterior através da entrada. No caso em que o dólmen possui corredor, este segue também, com raras exceções, a mesma orientação da câmara, ou seja, o monumento, como um todo, possui um eixo de simetria que facilita a sua orientação.

Com base no estudo de centenas de monumentos neolíticos distribuídos pelo oeste e sul da Europa, Hoskin constatou que na sua esmagadora maioria revelam uma orientação que, por não ser aleatória, pode ser medida, caindo portanto num padrão. Isto revela que os construtores sentiam-se constrangidos a erigir o túmulo de modo a que a sua orientação seguisse um costume, uma tradição. Decorrente da questão da orientação surge a da motivação. O que teria motivado os construtores a seguirem um determinado padrão na orientação do túmulo? Seriam tais motivações de natureza terrena ou de natureza celeste? Para perceber a existência ou não de um padrão, Hoskin incidiu a sua investigação sobre 177 dólmenes do Alentejo (de sete esteios), os quais, pela sua tipologia construtiva, formavam um grupo bem definido. Concluiu que todos eles estavam voltados para uma estreita faixa oriental da linha do horizonte, na qual o sol (e a lua) era visto nascer em determinado momento do ano. Esta conclusão era já muito significativa, uma vez que a

faixa em que o sol (e a lua) nasce abrange apenas uma sexta parte do horizonte. Que a orientação fosse fruto do acaso estava, pois, fora de questão. Os túmulos dispersam-se por uma vasta área de Portugal e de Espanha, com implantações em topografias das mais diversas, sujeitas portanto a diferentes referentes terrenos. Deste modo, o motivo que estaria por trás desse hábito da orientação, não evidenciando ser de carácter terreno, tudo aponta para que fosse de origem celeste. De salientar que no Verão os futuros construtores estariam empenhados nos trabalhos agrícolas, só podendo iniciar o trabalho de construção no Outono, quando as colheitas estivessem já concluídas. Surpreendentemente, estes dólmenes do Alentejo estão orientados para o nascer do sol no Outono. Isto sugere, de modo muito claro, que era nessa estação do ano que a comunidade se envolvia na construção do túmulo, conferindo-lhe uma orientação de modo a que a sua entrada ficasse frente ao nascer do sol no dia em que se iniciavam os trabalhos. Acresce que este padrão se manifesta na generalidade das regiões da Europa dolménica, embora haja casos residuais em que tal não se verifica. É o caso da costa mediterrânica francesa, onde alguns túmulos se encontram orientados para Oeste.

Na região das Beiras, todos os 86 túmulos investigados estão orientados para a metade Este do horizonte. Dois orientam-se um pouco para norte do nascer do sol, e um está orientado um pouco para sul, face ao nascer do sol, mas já na fase ascendente e perto da sua culminância. Neste conjunto de túmulos, o dólmen de Pedralta constitui uma exceção, sendo a sua orientação a NE, mas acentuadamente a norte do nascer do sol. A quase totalidade dos dólmenes na região Beirã segue portanto uma orientação dentro do padrão comum, no sentido do nascer do sol ou da sua ascensão durante o solstício de Inverno, ou seja, no Outono. A construção dos dólmenes, pela orientação que lhes foi conferida, sugere pois ter sido realizada nessa época do ano. Hoskin (1998, p. 63) estabelece uma relação entre a localização de algumas habitações neolíticas identificadas em anos recentes, a maior parte delas nas proximidades dos túmulos, e os hábitos de vida das populações desta região. Estas habitações são pequenas e esparsas, parecendo adequadas a um uso mais sazonal do que permanente. A sua ocupação no Outono e Inverno é sugerida pelo cuidado com que é escolhido o sítio da lareira, bem no centro da habitação, e também pela presença de fornos usados para torrar e preservar as bolotas recolhidas dos carvalhos, árvore esta muito abundante na região beirã (Idem). A deterioração do ambiente serrano, como resultado da ação humana, desde meados do IV<sup>o</sup> milénio A.C., ocorre ao mesmo tempo que se verifica um aumento de terras desbravadas para pastagem.

Isto sugere que a prática da transumância estava em desenvolvimento, pelo que os rebanhos (de ovelhas e cabras) eram levados para pastagens altas na Primavera e no Verão, retornando às terras baixas no Outono e Inverno, que era a época propícia para a recolha e preparação de bolotas e outros frutos silvestres, e também para a produção de cerâmica, para a caça, e para outras atividades. Seria este o modo de vida dos que construíram e utilizaram os dólmenes.

## 2.10 Viver e morrer no Neolítico: alguns dados significativos.

O monumento megalítico da Arquinha da Moura manteve-se inédito até princípios da década de 1990. As primeiras escavações só se realizaram no Verão de 1991, prolongando-se até 1993 (CUNHA, 1994, p. 141). Contrariamente ao esperado, dadas as características ácidas do terreno, foram recolhidas na câmara da anta abundantes ossadas sem qualquer conexão anatómica. Os ossos encontravam-se agrupados, aparentemente, por conjuntos de crânios e, por outro lado, por conjuntos de ossos longos. Estes restos ósseos foram entregues, em Dezembro de 1994, ao Laboratório de Paleodemografia e Paleopatologia do Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, para realização do respetivo estudo antropológico.

De acordo com a análise apresentada por aquela autora (CUNHA, 1994), de onde se retiraram as considerações seguintes, das 162 peças osteológicas foram identificadas 98,8%. A grande percentagem de fragmentação e a fraca conservação dos ossos devem ser consequência da prática funerária e da ação de alguns fatores tafonómicos extrínsecos (humidade, temperatura, micro e macro fauna, flora, assim como do meio ácido circundante). Neste caso particular, como os corpos foram provavelmente depositados e não enterrados no solo da anta (prática corrente no Neolítico), a ação negativa dos vários fatores tafonómicos extrínsecos deve ter sido relevante.

Em termos de indivíduos adultos, os restos cranianos permitiram determinar um número mínimo de 7 indivíduos e máximo de 10. Entre os ossos longos, foi o fémur esquerdo que forneceu o número mínimo e máximo, respetivamente de 7 e 10 indivíduos. Relativamente aos indivíduos não adultos, os dois fragmentos recuperados, um dente e um fragmento de diáfise de osso longo, apontam para entre 1 e 2 indivíduos. Portanto, pode concluir-se que estão representados na Anta da Arquinha da Moura, pelo menos 8 indivíduos, 7 adultos e um não adulto.

Dos sete indivíduos adultos identificaram-se 3 do sexo masculino, 1 feminino e 3 indeterminados. Relativamente à determinação da idade à morte apurou-se a existência de 1 indivíduo com entre 20 a 24 anos; 1 indivíduo com menos de 25 anos; 2 indivíduos com entre 25 a 30 anos; 2 indivíduos com 30 a 45 anos; 1 indivíduo com entre 45 a 60 anos.

Estão, pois, representados indivíduos adultos de ambos os sexos e de vários grupos etários. Há nomeadamente um indivíduo “idoso” tendo em conta a esperança média de vida conhecida para os indivíduos neolíticos, que ronda, segundo Acsádi e Nemeskéri (1970), em média, os 34 anos.

O cálculo da estatura a partir do fragmento proximal do rádio direito, considerando-o pertencente a um indivíduo masculino e feminino é de  $1,55\text{m} \pm 4,0\text{cm}$  para o sexo masculino, e de  $1,52\text{m} \pm 4,1\text{cm}$  para o sexo feminino.

Apesar da fraca conservação dos fragmentos ósseos foram detetadas várias patologias. Quanto a patologia oral, os molares e pré-molares apresentam um desgaste acentuado, tendo em conta que estes indivíduos neolíticos não tinham uma idade muito avançada. Este facto pode ser explicado quer por uma pobre higiene oral, quer sobretudo pelo tipo de alimentação, que devia ser muito abrasiva.

Um fragmento de diáfise de tíbia esquerda apresenta sinais de uma reação infecciosa que pode corresponder à infeção de tecidos moles adjacentes, ou escorbuto sistémico. Um fragmento de diáfise femural apresenta uma exostase na face oposta à da infeção, podendo corresponder à presença de um tumor. Um osso frontal apresenta sinais de *cribra orbitalia* não ativa; trata-se de um indicador de *stress* específico, que poderá indicar que o indivíduo sofreu episódios de anemia na infância.

Parecem-nos eloquentes estes dados, uma vez que nos podem aproximar das condições de existência das populações do Neolítico. Com efeito, a sua esperança média de vida não excedia os 45 anos. A sua saúde era, provavelmente, precária, evidenciando provável deficiente nutrição desde a infância e, em consequência, as patologias de várias ordens. Quanto à estatura, numa média de 1,55m coloca o homem neolítico muito abaixo da média atual. Face aos resultados deste estudo, a imagem de uma vida fácil para o homem e para a mulher neolíticos não nos parece provável.

## CAPÍTULO 3

### Cinco dólmenes decorados

#### 3.1 Introdução

Na sua conceção arquitetónica geral, todos os dólmenes são parecidos. Apesar disso, eles distinguem-se. Se observados na sua estrutura, eles diferenciam-se, apresentando-se uns com câmara funerária simples, outros com câmara mais alargada, com corredor de acesso e átrio, etc. mas mantendo-se fieis a um modelo fixo composto pelo dólmen em si (câmara e corredor) e pela mamoa, o *tumulus*, que o envolve e recobre dando-lhe a forma visível essencial, uma proeminência na paisagem, de forma hemisférica, feita de pedras e de terra. Na maior parte dos casos, o *tumulus* não sobreviveu à passagem do tempo, restando do monumento apenas os esteios, ou alguns deles, e a laje de cobertura. Nalguns deles, porém, e milagrosamente, estão hoje ainda presentes alguns sinais gráficos, compostos por pinturas e/ou gravuras, que resistiram ao tempo, conjunto de sinais esse que se combina formando composições e que se contêm dentro de um vocabulário restrito – o código funerário dolménico.

Na grande quantidade de dólmenes que se distribuem pelo NW do território português, e na variedade de “decorações”, embora contidas dentro do código, que caracteriza alguns deles, parece-nos oportuno eleger, de entre eles, alguns que se evidenciam porque exemplificativos de um certo tipo de decoração. Foi nesse sentido que escolhemos os cinco dólmenes que a seguir descrevemos, os quais nos ajudam a tomar contacto com a singularidade de certos motivos (símbolos) e das composições em que se integram.

O dólmen de Antelas que, pela exuberância da sua decoração e pelo seu bom estado de conservação, mereceu por parte de alguns investigadores o qualificativo de “capela sistina da arte dolménica”.

A orca dos Juncais que, pela invulgar representação da cena de caça parece colocar-se à margem do código decorativo dominante.

A anta da Arquinha da Moura que, pela figura antropomorfa que nele se impõe, nos assinala o valor do indivíduo que emerge do grupo, revestido agora de atributos fantásticos e cuja gestualidade aponta para a exuberância do ritual.

O dólmen da Pedralta que, pela presença reiterada do motivo arboriforme, nos sugere uma ligação à natureza e ao fenómeno da criação da imagem, por transformação da coisa em símbolo.

A mamoa 1 do Taco que, pela representação do motivo em arcos de círculo concêntricos, sugere a circulação da imagem por uma vasta região atlântica, bem como, pelo carácter pontual e marginal de outros motivos, nos sugere uma atitude decorativa diferente.

## 3.2 O Dólmen de Antelas – (Pinheiro, Oliveira de Frades, Viseu)

### 3.2.1 Localização - Descrição

O Dólmen de Antelas situa-se na freguesia de Pinheiro, concelho de Oliveira de Frades, distrito de Viseu. É um dólmen de câmara e corredor bem diferenciados, com corredor intratumular e átrio. É constituído por uma câmara poligonal, definida por oito esteios de granito com cerca de 2,5 m de altura e um corredor ortostático, diferenciado da câmara, em altura e em planta, abrindo-se aproximadamente a nascente e, nesse sentido, seguindo a orientação dominante da maioria dos dólmenes (CASTRO, FERREIRA e VIANA, 1957; CRUZ, 1995; HOSKIN, 1998, 2001, 2009). Na origem, a estrutura dolménica era envolvida por um contraforte construído com lajes de média dimensão e de uma mamoa de terra protegida superficialmente por pedras. Esta estrutura era interrompida, a nascente, por uma passagem estreita não coberta (corredor intratumular), e um espaço de acesso e circulação (átrio), de planta ovalada, delimitada por uma cintura de pedras. Seria neste espaço que se operavam as cerimónias funerário-religiosas que decorreriam no exterior do dólmen. Aqui se recolheu espólio lítico, *in situ*, correspondendo a oferendas votivas. Este espaço aberto constitui um elemento profundamente cénico da estrutura, pois é nele que se exprime o sentir da comunidade, codificado simbolicamente pela ritualidade do cerimonial. A esta visibilidade opõe-se o interior do dólmen, que é um espaço escondido, secreto, e que albergará os restos funerários dos ancestrais da comunidade construtora (CRUZ, 1995, p. 263).

Este espaço interior, de acesso mais restrito, e a que apenas alguns membros da comunidade teriam acesso, dada a exiguidade do próprio espaço e o carácter mais reservado do ritual que aí decorria, seria palco de importantes cerimónias. Aqui se procedia à deposição dos corpos, à reorganização e manipulação das ossadas, etc. Ambos

os espaços do dólmen, o interior e o exterior, complementam-se, sendo igualmente importantes. O exterior, aberto aos olhares e à participação de toda a comunidade, permitia que o que se ocultava no interior do dólmen continuasse presente no imaginário coletivo.

O dólmen de Antelas, como guardião de relíquias e centro cerimonial aglutinador da comunidade, constituiu-se como um autêntico sepulcro-templo (CRUZ, 1995, p. 264). É monumento nacional e assume papel de especial relevância no conjunto dolménico peninsular, dado o seu interior profusamente decorado. É o monumento megalítico iconografado melhor conservado da Península Ibérica. A superfície dos seus esteios ostenta pinturas a vermelho e a preto, por vezes associadas a gravuras. As escavações arqueológicas desenvolvidas em 1956 por L. Albuquerque e Castro, O. da Veiga Ferreira e A. Viana, trouxeram as pinturas pela primeira vez à luz, sendo logo após soterradas, o que contribuiu para a sua conservação. Recentes trabalhos arqueológicos permitiram a datação pelo processo do Carbono 14. A análise de material orgânico (madeira carbonizada) contido no “pigmento” preto das pinturas, permitiu situá-las entre 3625 e 3140 AC. Outras três datações de amostras de madeira carbonizada, provenientes dos sedimentos existentes no átrio indicam que a construção do dólmen terá ocorrido um pouco antes, algures entre 3990 e 3700 AC., no período de apogeu do megalitismo da Beira Alta. A distância temporal aqui verificada, com os momentos de construção e de decoração diferenciados, contraria a ideia, hoje consensual, da simultaneidade da execução dos dois atos. No entanto, esta diferenciação poderá dever-se a outros fatores, uma vez que os trabalhos de campo indicam que o monumento terá sido decorado desde o momento da sua construção; é de admitir que as pinturas tenham sido objeto de reavivamento ou de retoque posteriores, ou mesmo de acrescentamento de outros motivos ao longo do tempo em que o monumento esteve em funcionamento.

### 3.2.2 Decoração- Iconografia

As pinturas e gravuras de Antelas (Figs. 2 - 6) distribuem-se por cada um dos oito esteios da câmara funerária, funcionando como painéis, e também por alguns esteios do corredor. Trata-se de figurações geométricas e esquemáticas, formando por vezes composições. Tal como na generalidade dos monumentos megalíticos decorados, a sua iconografia tem carácter enigmático; o seu significado seria acessível apenas a alguns membros da comunidade.

O esteio C1 revela um reticulado a vermelho ladeado por serpentiformes verticais. O esteio C2 revela, ao centro, dois serpentiformes pintados a vermelho; este esteio é ladeado por duas composições bastante simétricas e que se parecem refletir; em conjunto configuram uma moldura de contorno serpentiforme definida por ambos os lados a negro; entre estes limites a negro, o espaço foi preenchido de tinta vermelha, sendo por sua vez gravado com uma linha serpentiforme (SANTOS e CRUZ, 2017, p. 33). O esteio C4 encontra-se dividido transversalmente em três espaços; no espaço superior observa-se a repetição do que se encontra em C2 e C3, tanto do ponto de vista temático como técnico; no espaço intermédio, também provido de moldura, observa-se o famoso antropomorfo, à esquerda do qual surgem vestígios de um heliomorfo; o espaço abaixo parece continuar a decoração do sector superior, se bem que a meio a leitura não seja fácil, verificando-se, no entanto, a existência de uma figura subcircular. A divisão entre os dois últimos sectores parece prolongar-se pelo esteio de cabeceira, C5; na zona inferior observam-se linhas angulosas, negras e vermelhas, que poderiam formar uma banda; a zona superior é claramente dominada pela figura sub-retangular debruada a negro e preenchida a vermelho; o facto de se reconhecer, pintado a branco, uma “excrecência” retangular entre esta figura e o famoso “pente”, levam-nos a considerar todo o conjunto como uma figura antropomorfa altamente estilizada. O esteio é, nesta zona, bordejado por uma moldura semelhante às dos esteios anteriores, sendo, neste caso, os meandros mais angulosos, aproximando-os mais dos ziguezagues que dos serpentiformes; entre a moldura do lado esquerdo e a figura sub-retangular surge um serpentiforme negro ladeado por pontos vermelhos; entre a moldura do lado direito e a figura sub-retangular identifica-se uma série vertical de triângulos alternados debruados a negro e preenchidos de vermelho, uma figura alongada provida de “dentes de serra” à direita, e o círculo “penanular” identificado por Shee Twohig (1981, 150); na zona superior do esteio observam-se vestígios de outras figuras pintadas a negro e vermelho, assim como de gravuras, estas configurando serpentiformes. O esteio C6 apenas apresenta pintura vermelha e gravura; ao centro observa-se uma coluna de triângulos alternados bordejada por linhas serpentiformes verticais (a “lua”, que alguns aqui reconheceram, mais não é que uma das curvas do serpentiforme da esquerda) e uma figura de idoliforme com um heliomorfo no interior; o esteio é bordejado à esquerda por banda de serpentiformes composta por vermelhos e gravura; à direita a moldura é reta até à altura do topo do idoliforme, surgindo a partir daí um triângulo. Em C7 observa-se o que, *grosso modo*, se pode descrever como um reticulado irregular, pintado de vermelho. Em C8 observa-se a continuação deste

reticulado, terminado à esquerda por três linhas serpentiformes verticais e interrompido no sector inferior direito por círculo preenchido a vermelho (SANTOS e CRUZ, 2017, p. 36). Relativamente a C6, e à “lua” nele identificada por alguns, este esteio chama-nos à atenção sobre o quão rigorosa deve ser a leitura e a descrição dos motivos da decoração dolménica; uma facilitação da observação pode tornar-nos evidente aquilo que não existe, sendo antes uma projeção nossa – (a lua, em oposição ao sol).

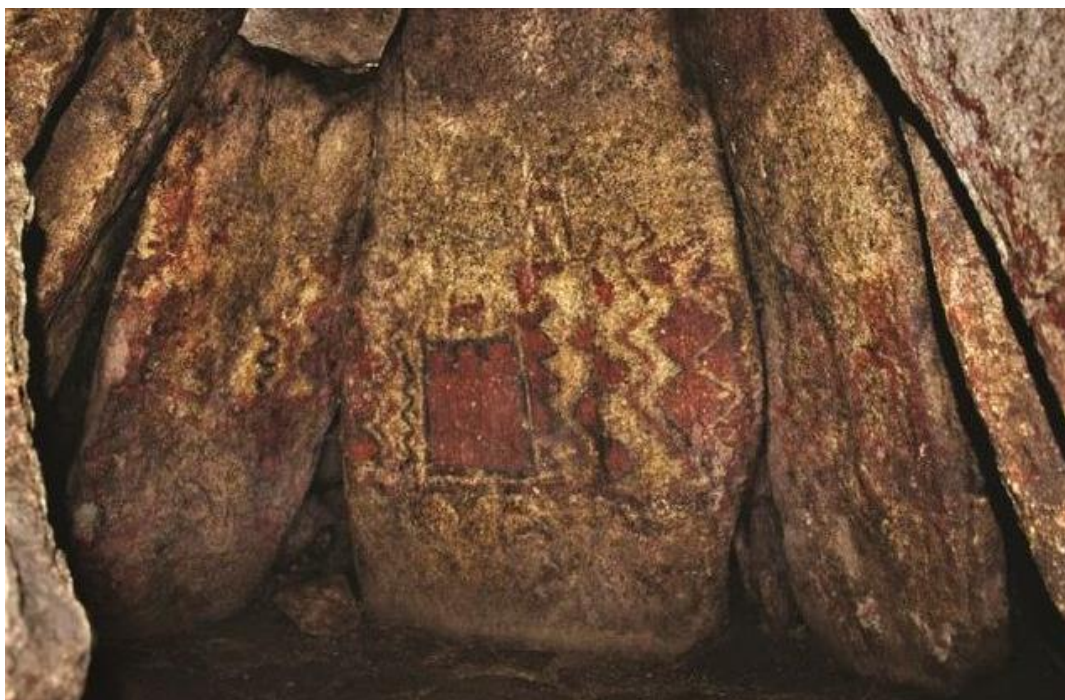


Fig. 2 – Dólmen de Antelas. Decoração da área da cabeceira. ([visitviseudaolafoes.pt](http://visitviseudaolafoes.pt))

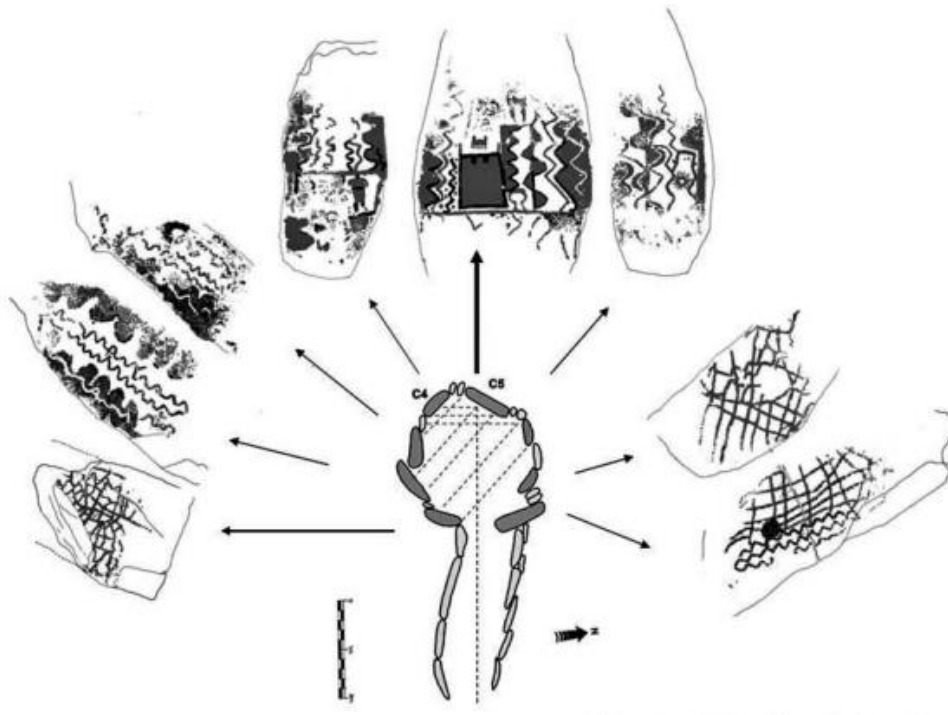


Fig. 3 - Dólmen de Antelas. Planta (dissimétrica) e motivos/composições do interior da câmara. (Pintura a vermelho e preto sobre fundo branco), (M. J. Sanches, 2009, Fig. 15).

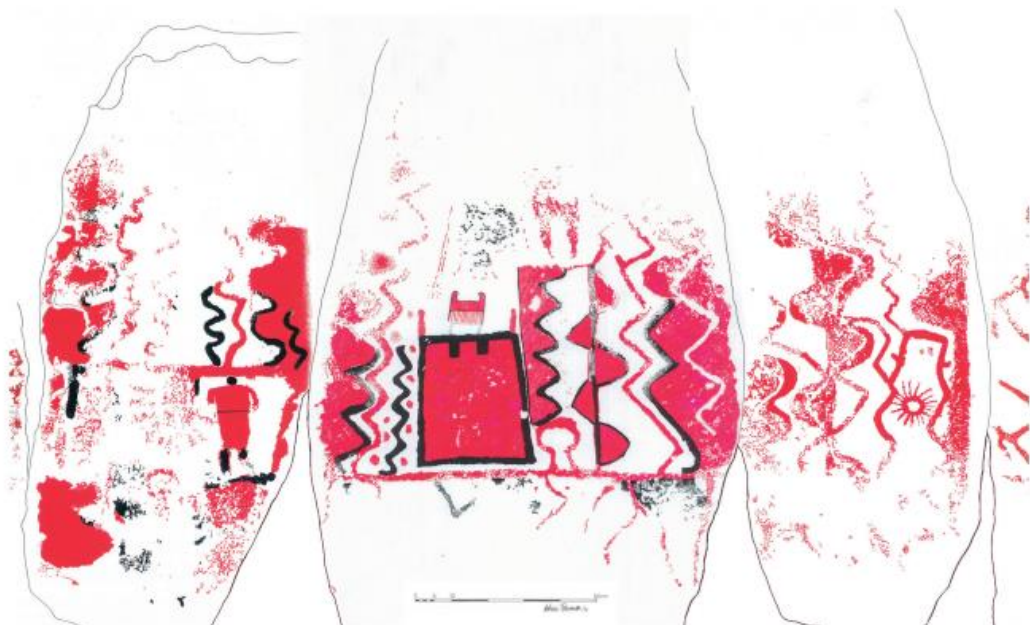


Fig. 4- Arte megalítica de Antelas. Perspetiva planificada da área da cabeceira (Santos, Cruz & Barbosa, 2017, Fig. 2).



Fig. 5 – Arte megalítica de Antelas. Perspetiva planificada da área direita do interior da câmara (Santos, Cruz & Barbosa, 2017, Fig. 2).

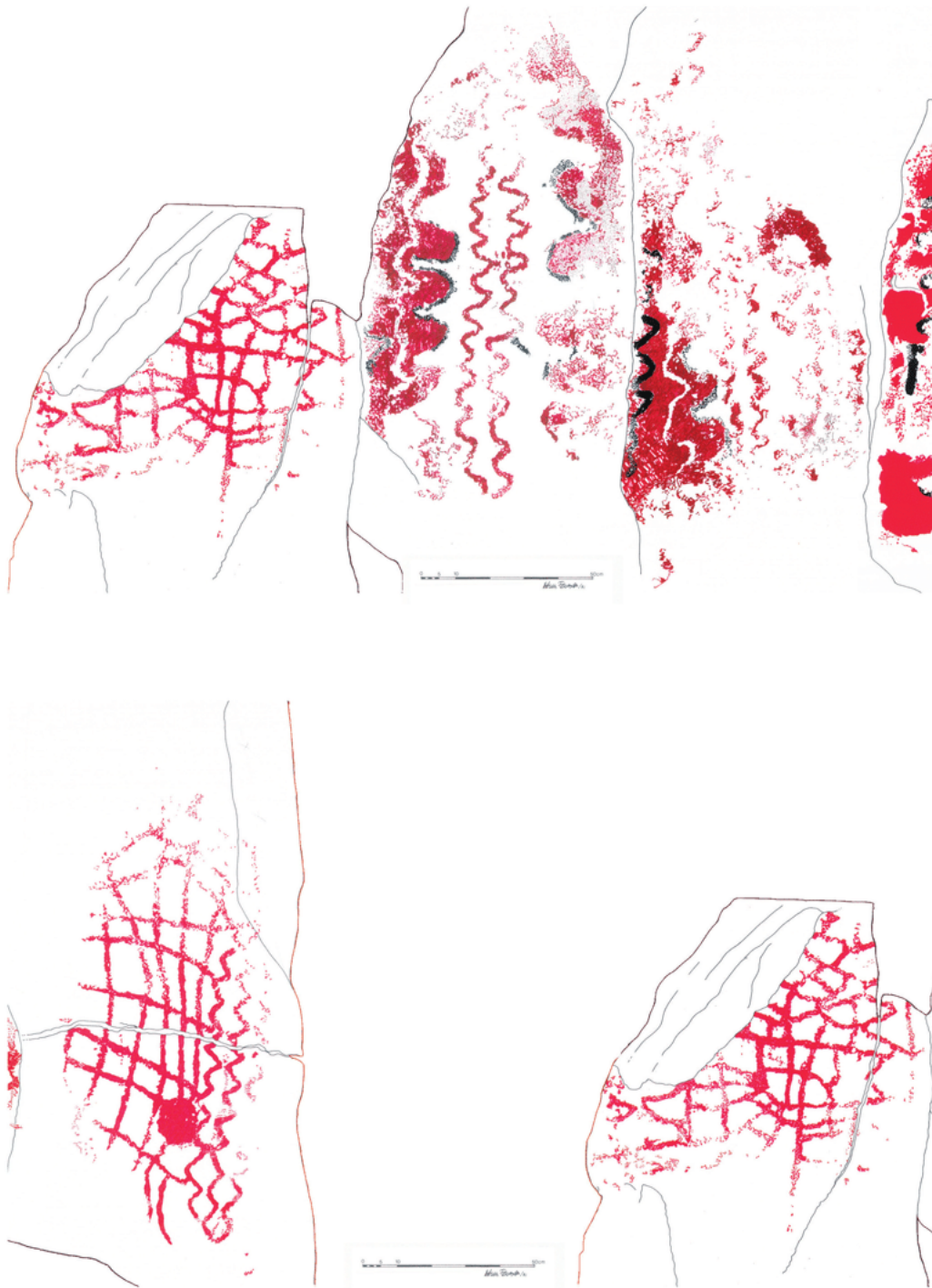


Fig. 6 - Arte megalítica de Antelas. Em cima, vista planificada da área esquerda do interior da câmara: Em baixo, perspetiva planificada da vista para o corredor (Santos, Cruz & Barbosa, 2017, Fig. 3).

### 3.3 Anta da Arquinha da Moura (Lageosa do Dão, Tondela)

#### 3.3.1 Localização – Descrição

A Anta da Arquinha da Moura é um monumento funerário de câmara e corredor bem diferenciados. Fica situado no concelho de Tondela, distrito de Viseu, Beira Alta. Este monumento megalítico assenta num afloramento granítico, situando-se numa pequena chã, a uma cota média de 324 m. Destaca-se dos terrenos envolventes a W, N, e NE, que descem em declive suave para SW, e bastante abrupto para SE em direção ao rio Dão (CUNHA, 1995, p. 133).

De arquitetura relativamente simples, o monumento é formado por câmara e corredor, orientado a ENE. A câmara, de forma poligonal, é constituída por 7 esteios de granito, de grão grosseiro e médio, e laje de cobertura, fraturada na extremidade E. O corredor, de tamanho médio, é formado por 5 esteios de cada lado, faltando-lhe o 2º do lado N, retirado aquando da violação. Tanto a câmara como o corredor, bem diferenciados tanto em planta como em alçado, estão rodeados por um vigoroso contraforte de pedras de tamanho médio. O *tumulus*, de forma elíptica, tem cerca de 27 m. no sentido E/W e 20 m. no sentido N/S. Não tem carapaça pétrea, e a sua altura total, até ao cimo da laje de cobertura, é de cerca de 3 m. O fecho do *tumulus* é assinalado tanto a E como a W por uma fiada de pedras extremamente frágil.

A importância deste monumento deve-se não só às suas características tipológicas, que o integram num grupo de monumentos bem representados na região da Beira Alta, mas principalmente pela existência de pinturas em dois esteios da câmara, ainda em razoável estado de conservação. O abundante espólio recolhido durante as escavações efetuadas em 1991 e 1992 reforça a sua importância. Inédito até princípios de 1990, este monumento era no entanto conhecido entre alguns elementos da população local, nomeadamente caçadores que o terão usado como abrigo, uma vez que existem restos de fogueiras recentes no interior da câmara e abundante fuligem nos esteios, o que terá causado a destruição da parte das pinturas.

O espólio recolhido sugere que o monumento teve uma longa utilização. O espólio ósseo e a forma como se encontravam os restos, sem conexão anatómica, sugere inumações secundárias, resultantes quer de ritual funerário quer da necessidade de arranjar espaço para novas deposições. A longa utilização deste monumento está, aliás, manifesta neste

registo: a datação de amostras osteológicas indicou o início da Idade do Bronze para esta que será a sua derradeira utilização em época pré-histórica. O espólio cerâmico, de várias tipologias, mas mais frequentemente de formas globulares, apresentava-se distribuído de forma desordenada. Para além da cerâmica, o espólio da Anta da Arquinha da Moura é constituído por grandes lâminas de sílex, cerca de 300 geométricos, cerca de 400 pontas de seta, cerca de 80 utensílios de pedra polida, a maioria dos quais machados, 3 ou 4 foices em sílex, e numerosas contas de colar, a maioria das quais em pedra verde, cerca de meia dúzia em azeviche, duas dúzias em xisto e uma em osso. Do espólio fazem parte também um pendente triangular, uma peça em pedra verde, e uma folhinha em ouro nativo, com cerca de 1 cm<sup>2</sup>, que se encontrava amassada como se fosse um bocadinho de papel (CUNHA, 1995, p. 136).

### 3.3.2 Decoração - Iconografia

Uma das características que torna este monumento muito importante (Figs. 7 – 12) é o facto de apresentar pinturas de antropomorfos bem visíveis em dois esteios da câmara, e vestígios noutros dois. Não se encontraram vestígios de pintura nos esteios do corredor. Os esteios com pinturas são o 7 e o 9 (esteio de cabeceira). Os que apresentam vestígios são o 8 e o 12.

No esteio de cabeceira são visíveis restos de pasta branca utilizada para regularizar a superfície do suporte, ou para realçar as pinturas. Estas, quase exclusivamente a vermelho, aparecem em duas tonalidades – uma mais escura e que é a mais usada, outra alaranjada, menos resistente aos fatores de degradação, e que aparece em zonas periféricas. Apenas foi detetada uma figura a preto, executada com linhas muito finas, que se sobrepõe ao braço direito da figura central do esteio 7.

A figura central do esteio 7 representa um antropomorfo de grandes dimensões, com os braços fletidos para baixo, em ângulo reto e com as pernas arqueadas, estando a cabeça e o braço esquerdo bastante danificados. Esta figura, pelas suas dimensões e pela sua gestualidade exuberante, confere uma forte identidade a este dólmen (CUNHA, 1995, p. 137).

O estilo, os motivos e a técnica das pinturas da Anta da Arquinha da Moura, permitem integrá-la no designado “grupo de Viseu” (E. Shee Twohig, 1981), embora estejam ausentes outros motivos, como as filas de triângulos ou VV, as cercaduras em dentes de serra e os serpentiformes. Essencialmente figurativos, os motivos de maior relevância são

antropomorfos, que se encontram aos pares na laje de cabeceira (esteio 9), e no esteio 7, onde uma grande figura antropomórfica ocupa a sua parte central, dominando a composição.

São identificáveis, ainda no esteio de cabeceira, figuras de animais, podendo distinguir-se um caprídeo e um cervídeo. Outros dois quadrúpedes, também representados neste esteio, são de mais difícil identificação. De salientar a diferença entre os animais representados neste dólmen e os da Orca dos Juncais, nesta identificados como cães, veados e corças (Idem).

A decoração da Anta da Arquinha da Moura, pela sua temática vigorosamente figurativa, diferencia-se da que é comum na arte megalítica, predominantemente abstrata e geométrica, faltando nela precisamente estas componentes. É possível que as pinturas periféricas bastante degradadas e de que há vestígios nos esteios 8 e 12, pertençam ao grupo dos motivos abstratos.

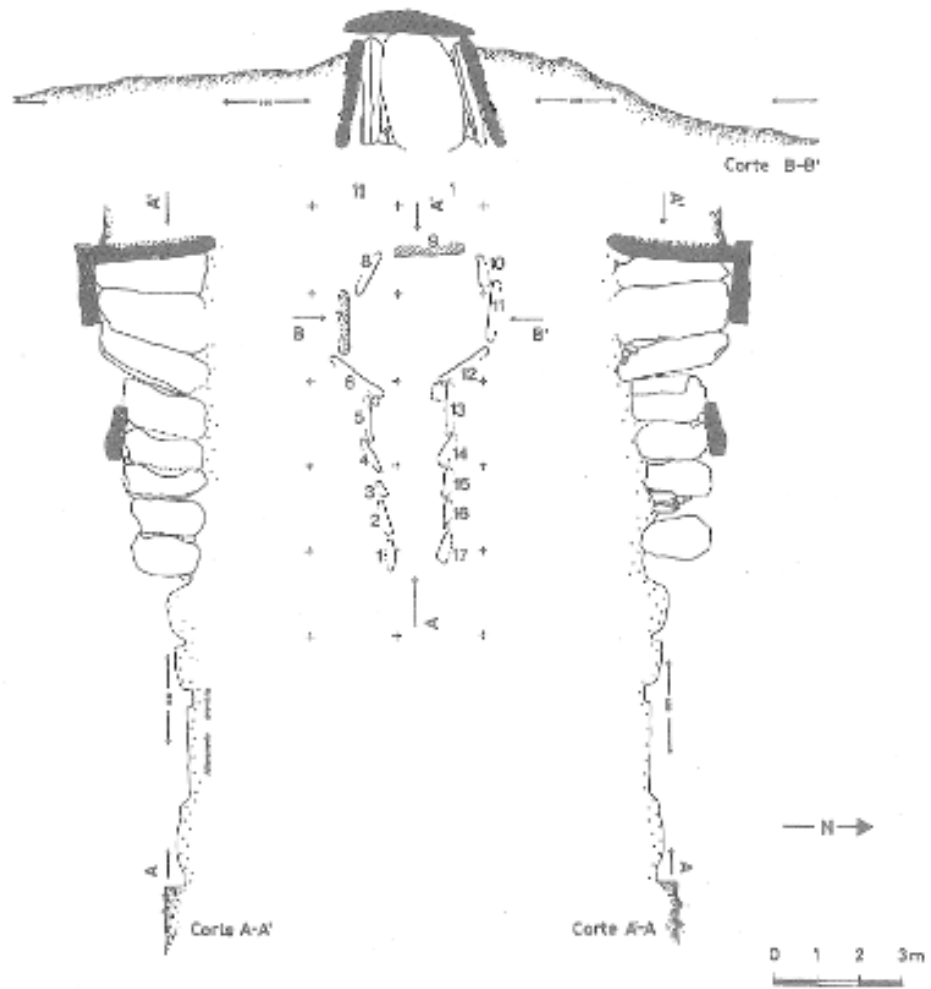
A seguirmos o modelo proposto por E. Shee (1981), a Anta da Arquinha da Moura poderia integrar-se no designado “grupo de Viseu”, uma vez que todos os motivos que se conseguem identificar são concretos, à exceção do motivo circular com apêndices radiais que serve de ligação à figura 1 do esteio de cabeceira (CUNHA, 1995, p. 140).



Fig. 7 – Anta da Arquinha da Moura. Tondela, Viseu. (arqueohoje.com)



Fig. 8 – Anta da Arquinha da Moura. Esteio com figuração antropomorfa e animais. (arqueohoje.com)



Planta e alçados da câmara e corredor.

Fig. 9 – Anta da Arquinha da Moura. Planta e alçados da câmara e corredor. (Ana L. da Cunha, 1995, Est. IV)

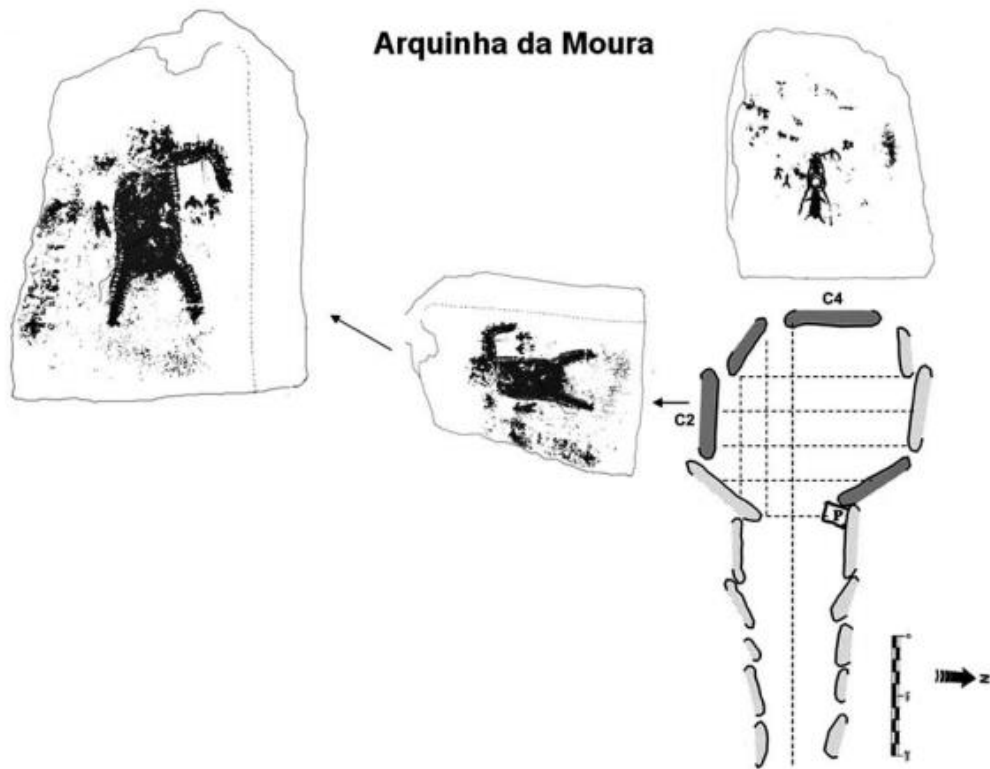


Fig. 10 – Anta da Arquinha da Moura. Planta (dissimétrica) e motivos/composições do interior da câmara do dólmen. Pintura a vermelho. (M. J. Sanches, 2009, Fig. 10).

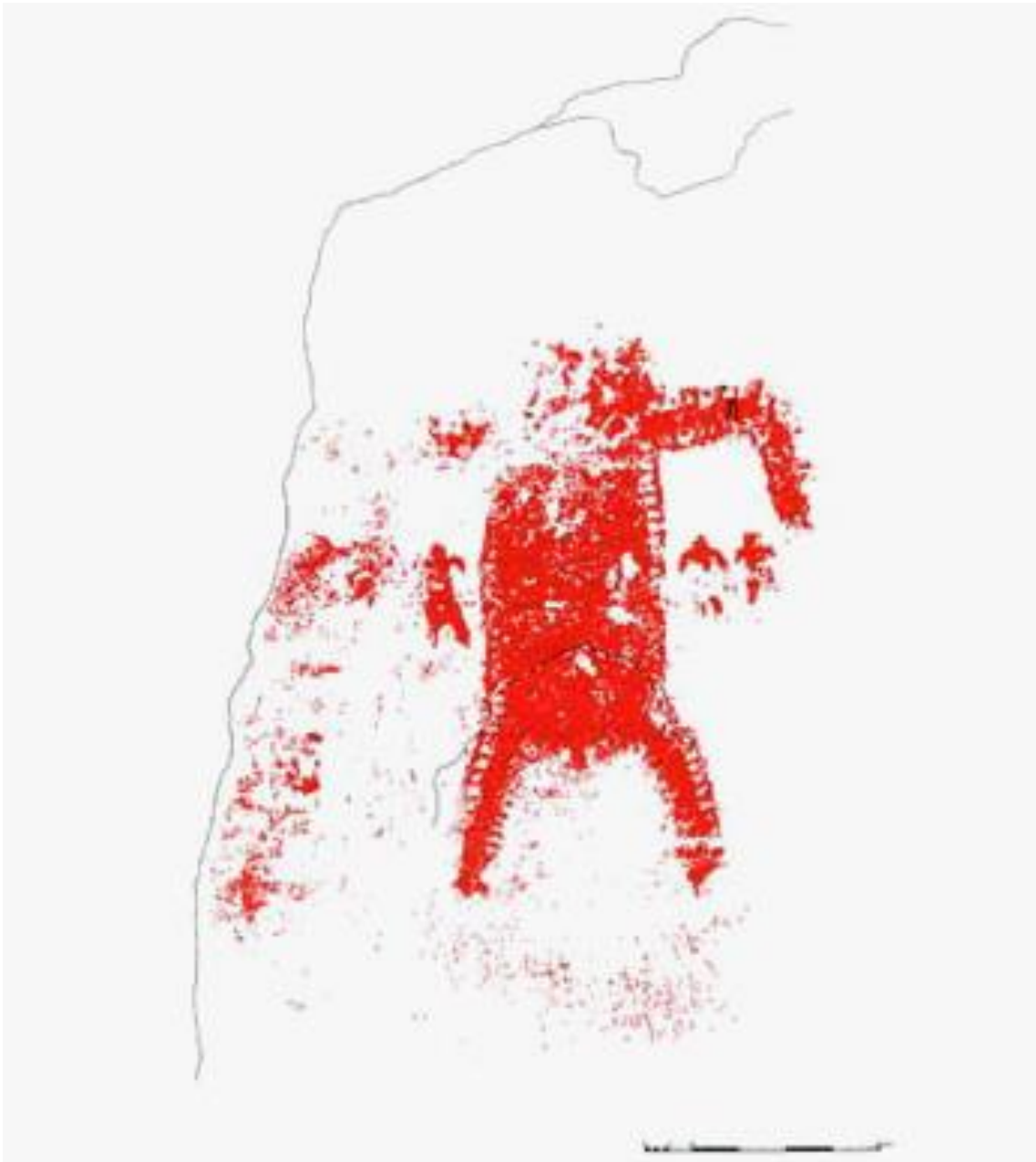


Fig. 11 - Anta da Arquinha da Moura. Pintura do esteio 7. (Ana L. da Cunha, 1995, Est. XI)

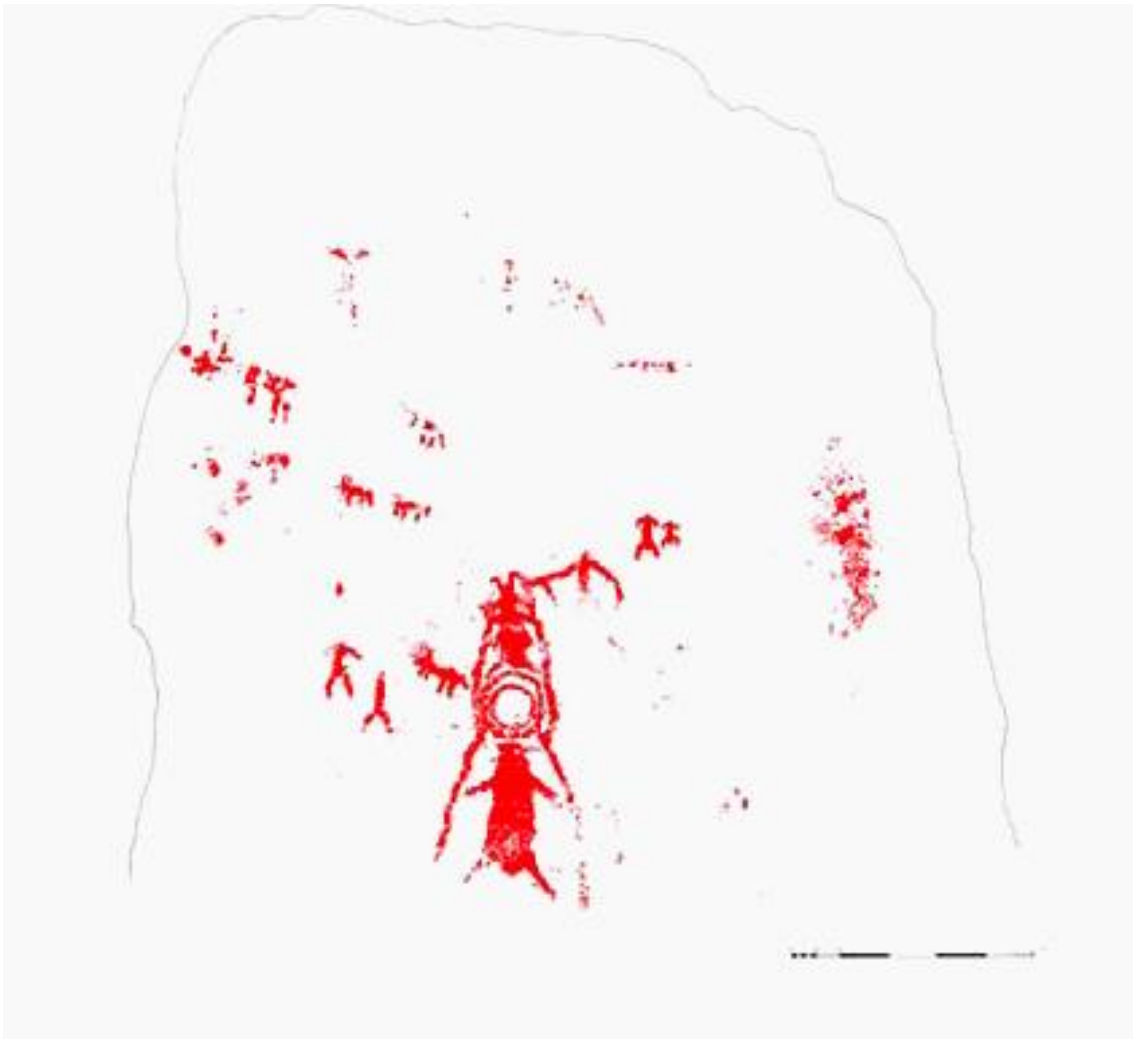


Fig. 12 - Anta da Arquinha da Moura. Pintura do esteio 9 (laje de cabeceira). (Ana L. da Cunha, 1995, Est. X).

### 3.4 Orca dos Juncais – (Queiriga, Vila Nova de Paiva, Viseu)

#### 3.4.1 Localização – Descrição

Este monumento está implantado numa plataforma, a 753 m de altitude, definida por duas linhas de água – o ribeiro do Rebentão e o ribeiro do Paul. Na área próxima, em terrenos alagadiços alimentados por aquele primeiro curso de água, crescem espontaneamente juncos, facto este que motiva certamente a designação do local (CRUZ, 1993, p. 68).

As mais antigas referências à “Orca” dos Juncais encontram-se em textos de José Leite de Vasconcelos (Vasconcelos, 1896, 225). O bom estado de conservação do monumento e também as pinturas existentes em alguns dos seus esteios levaram a que fosse solicitada a sua classificação como monumento nacional. As pinturas, identificadas tanto na câmara como no corredor foram divulgadas numa comunicação à “Associação dos Architectos e Archeologos Portugueses”, em Fevereiro de 1897. A escavação deste dólmen forneceu significativo espólio, principalmente cerâmico, hoje depositado no Museu Nacional de Arqueologia.

Já na década de 30 do século XX, este dólmen voltou a merecer estudo minucioso, desta vez por parte de Georg Leisner, que elaborou a respetiva planta. Nela se evidencia um dólmen poligonal de 9 esteios e um corredor longo, com 8 esteios no lado norte, um dos quais deslocado, e 5 esteios no lado sul. Nessa altura foi também realizado o levantamento rigoroso das pinturas dos esteios C2 e C5.

Em 1956, Irisalva Moita realiza um novo levantamento. Nele assinala que o corredor se diferencia da câmara, aumentando gradualmente de altura à medida que se aproxima desta. Refere também a existência de uma laje disposta horizontalmente sobre os penúltimos esteios do corredor, que interpreta como laje divisória do espaço interior deste mas que, na verdade, se trata de uma laje de cobertura do corredor.

Nos inícios da década de 70, E. Shee Twohig completa o estudo das pinturas existentes nos seus esteios. Assinala vestígios de pinturas em sete dos nove esteios e realiza os decalques dos esteios C7 e C8 bem como do fragmento do esteio do corredor depositado no Museu Nacional de Arqueologia. Os resultados destes trabalhos constam na sua obra *The Megalithic Art of Western Europe* (1981, 153-154, figs. 45-47).

As pinturas deste monumento, pela sua singularidade, tornaram-no largamente conhecido. Nele se destaca a “cena” de caça do esteio C2, as armações de veado e a

possível “pele esticada” do esteio C5 (laje de cabeceira), bem como as figuras humanas do esteio C8 e do fragmento exposto no M.N.A.

A Orca dos Juncas faz parte de um vasto conjunto de monumentos megalíticos, sendo mais de 70 o total de monumentos inventariados (KALB 1987; AVANTINO, 1981). Este conjunto evidencia grande diversidade de arquiteturas, de dimensões e de implantação no terreno, o que poderá indicar diferentes momentos de construção. O dólmen dos Juncas integra-se num núcleo de três monumentos de menores dimensões.

Trata-se de um dólmen de grandes dimensões, envolvido por um *tumulus* construído em terra e pedras, de contorno ovalar, com o seu eixo maior orientado segundo a direção E-O (o que corresponde à orientação a Este da maioria dos dólmenes). Mede 30 metros de comprimento, no eixo maior, e cerca de 20 metros no eixo menor. A estrutura do *tumulus* atinge hoje o topo dos esteios da câmara.

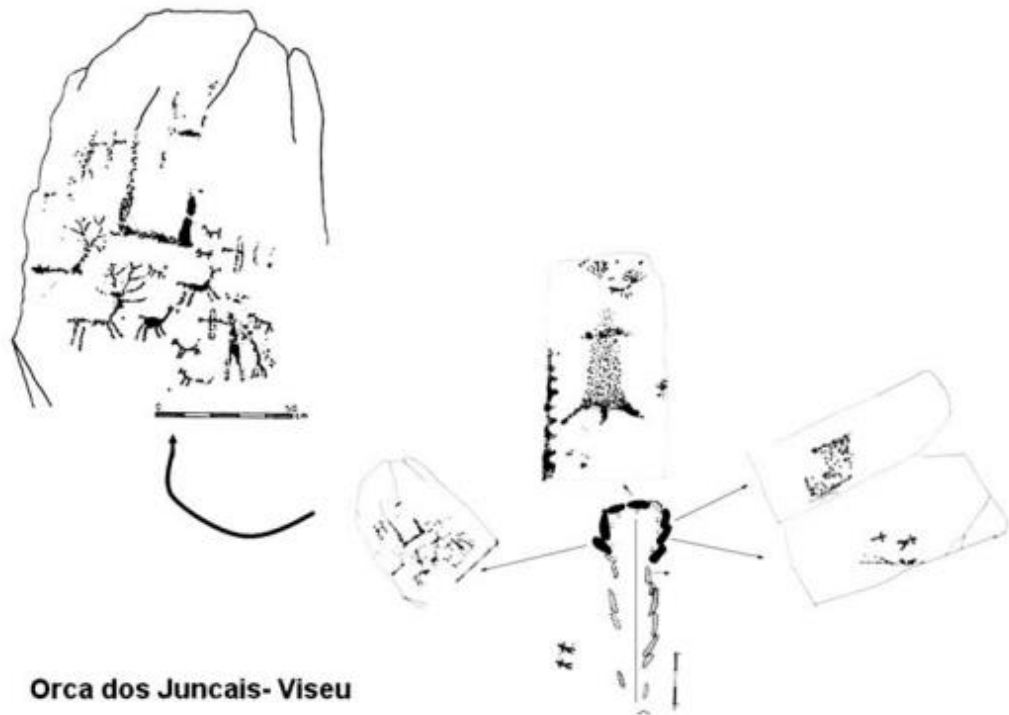
A câmara funerária é constituída por nove esteios completos, com exceção do esteio C1, fraturado ao nível do terço superior; dispõem-se sobrepostos, com exceção do C4, justaposto, pelo lado sul, à laje de cabeceira. É uma câmara de planta poligonal, com 3 m de largura máxima, 3 m de comprimento e 2,40 a 2,90 metros de altura; o vão de entrada mede 2 metros de largura ao nível da base. É coberta por uma grande laje, subrectangular, cuja superfície exterior apresenta numerosas inscrições já dos séculos XVII e XVIII (CRUZ, 1993, p. 70).

O corredor, longo, é constituído por oito esteios no lado norte (um deles deslocado); teria provavelmente igual número no lado sul, não tendo sido localizados os esteios 1 e 3; terá sido de um destes esteios que foi extraído o fragmento pintado com dois antropomorfos que hoje se expõe no Museu Nacional de Arqueologia. Contrariamente a antigas observações, não se regista um aumento gradual da altura dos esteios à medida que se avança em direção à câmara. A área fronteira do corredor apresenta uma estrutura de pedras, em forma de lajeado, desenvolvendo-se ao longo de cerca de 5 metros, relacionável, certamente, com o acesso ao monumento. Neste espaço exterior desenrolar-se-ia o cerimonial relacionado com o culto funerário.

A tipologia arquitetónica, o espólio, em especial o conjunto de pontas de seta, bem como as pinturas dos esteios da câmara e do corredor sugerem uma cronologia dos finais do IV, inícios do III milénio AC.

### 3.4.2 Decoração - Iconografia

A Orca dos Junciais (Figs. 13, 14) é um dólmen de câmara e corredor diferenciados entre si. Dos nove esteios que configuram a câmara, apenas C1 e C6 (pilar à direita da cabeceira) não se encontram pintados a vermelho. Em C2 localiza-se a famosa “cena de caça” que envolve antropomorfos (por vezes providos de arco), veados, cervas e cães; em cima observa-se uma figura subrectangular, aberta no topo. Em C3 e C4 observam-se vestígios dispersos de pintura. C5 (esteio de cabeceira) é dominado por uma enorme figuração antropomórfica do tipo “pele esticada”; à esquerda é patente a bordadura em forma de “dentes de serra”; em cima observa-se dois veados, num dos quais visível apenas a armação. Em C7, uma grande mancha de tinta vermelha pode corresponder a restos de um outro antropomorfo do tipo “pele esticada”. Em C8 observa-se dois antropomorfos bem identificados e um terceiro possível. Em C9 apenas se conservam vestígios informes de tinta vermelha. No Museu Nacional de Arqueologia encontra-se ainda um fragmento, provavelmente do esteio C6, onde se distinguem dois antropomorfos pintados a vermelho sobre base de pasta branca (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 37).



**Orca dos Juncals- Viseu**

Fig. 13- Orca dos Juncals – Viseu. Planta (simétrica) e motivos/composições do interior da câmara e corredor, com base em E. Shee, 1981. Pintura a vermelho. (M. J. Sanches, 2009, Fig. 9).

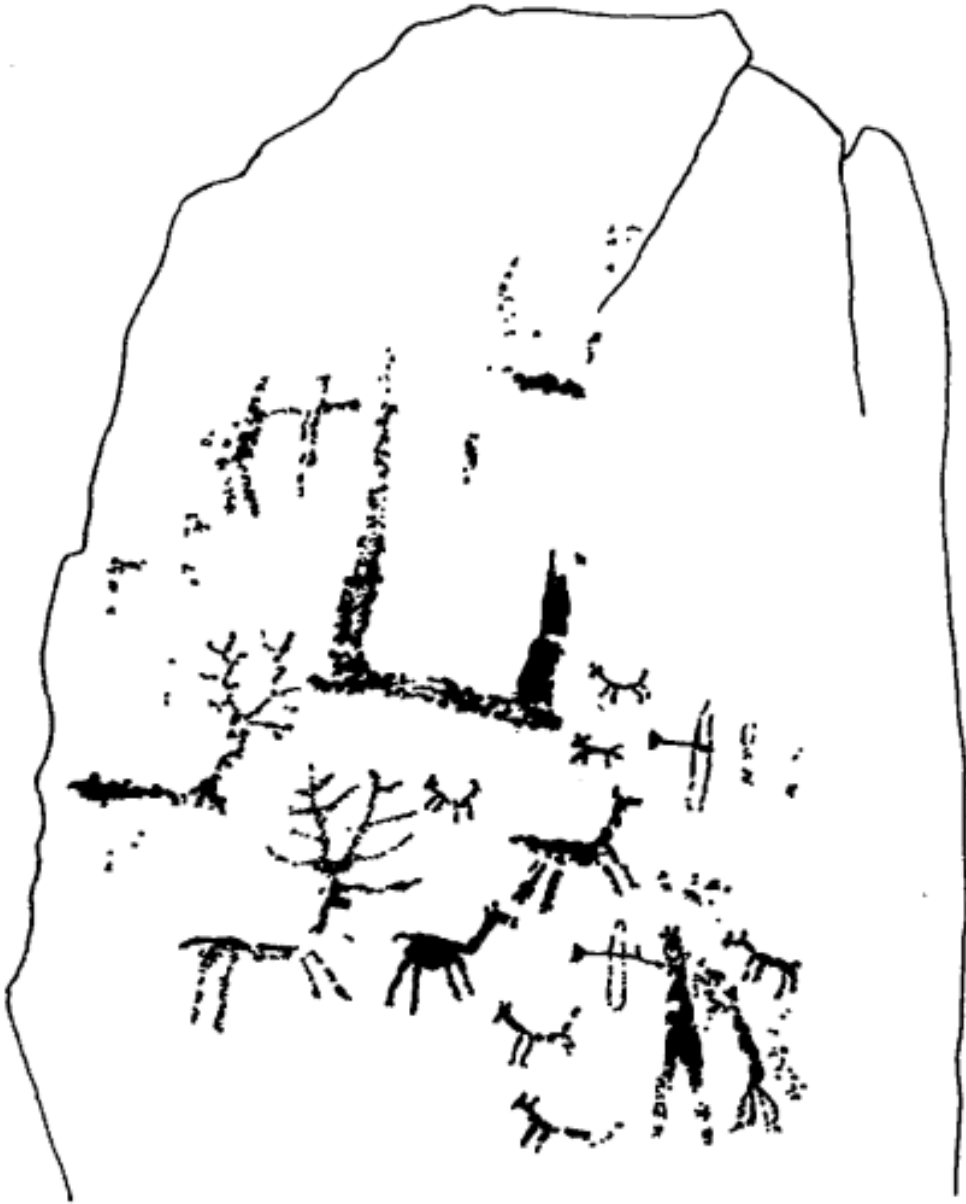


Fig. 14 - Orca dos Juncais. Esteio pintado. Levantamento de G. Leisner, 1934. Reproduzido de E. Shee, 1981. (Domingos Cruz, 1993, fot. de capa).

### 3.5 O dólmen da Pedralta 1 (Côta, Viseu, Viseu)

#### 3.5.1 Localização – Descrição

A necrópole megalítica da Pedralta encontra-se nas proximidades da pequena povoação de Côta e pertence a um núcleo megalítico que inclui, além de 20 dólmenes, outros cinco monumentos megalíticos. O maior e mais conhecido destes monumentos é a Anta Maior da Pedralta, cujos enormes esteios ostentam importantes motivos pintados a vermelho. Pedralta 1 é um dólmen de câmara e corredor diferenciados (CRUZ, 2001, pp. 384-385).

Esta anta foi descoberta e escavada entre os dias 12 e 14 de agosto de 1912 por José Coelho, arqueólogo de Viseu, que registou os seus achados, dando a conhecer um dos mais emblemáticos monumentos megalíticos da Beira Alta. Trata-se de um dólmen de câmara poligonal com nove esteios e corredor, talvez vestibular, e uma mamoa de grandes proporções (CARVALHO, no prelo).

#### 3.5.2 Decoração – Iconografia

As pinturas dos esteios da Anta Maior da Pedralta, pela sua singularidade, são verdadeiros ícones da arte megalítica pintada do noroeste da Península Ibérica.

Dos nove esteios que conformariam a câmara, quatro deles apresentavam pinturas (Fig. 15). No fragmento do esteio de cabeceira (que, tal como os restantes fragmentos historiados, se encontra no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto) observa-se uma estruturação em bandas horizontais, destacando-se a presença de colunas de triângulos invertidos justapostos e serpentiformes verticais; à esquerda observa-se uma moldura em forma de “dentes de serra”. No esteio da direita observa-se um serpentiforme vertical e algumas manchas informes. No fragmento do segundo esteio, à esquerda do de cabeceira, observa-se, uma vez mais, uma estruturação do espaço em bandas horizontais; na de baixo reconhecem-se duas “caixas” emolduradas por “dentes de serra” com uma coluna de triângulos ao centro; na banda mesial uma destas “caixas” é ladeada por serpentiforme vertical, notando-se ainda à esquerda uma coluna de “dentes de serra”; na banda superior observa-se duas colunas de três triângulos justapostos, sendo os dois de cima invertidos; o esteio é emoldurado por “dentes de serra”. No esteio imediato observa-se, ao centro, dois arboriformes que parecem ladear uma pequena figura antropomórfica esquemática; à esquerda dos arboriformes observa-se uma coluna de triângulos invertidos; todo o esteio é emoldurado por “dentes de serra”. Refira-

se, por fim, que todos os grafismos são pintados a vermelho, observando-se igualmente o uso pontual do negro (SANTOS, CRUZ e BARBOSA, 2017, p. 37).

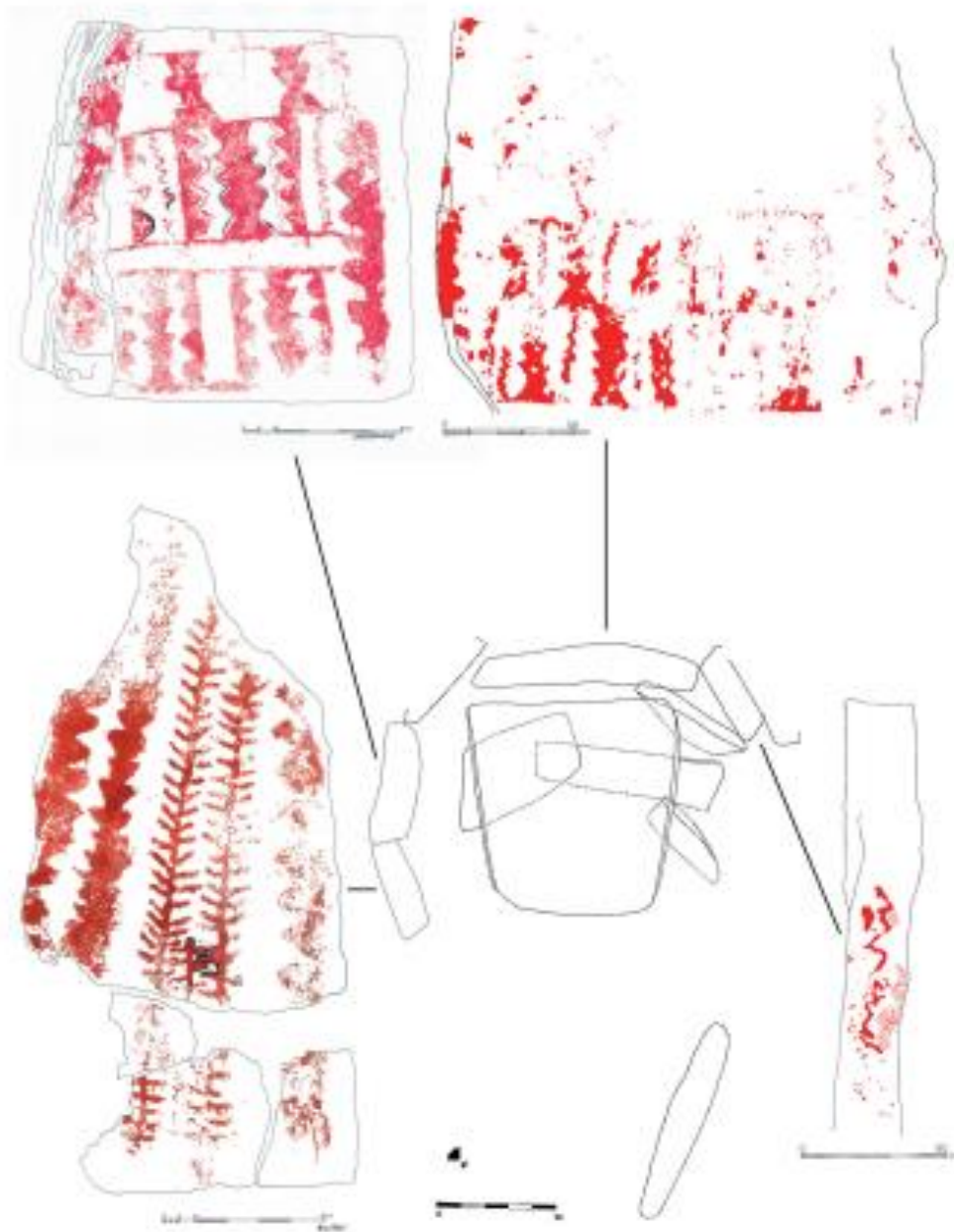


Fig. 15 - Arte megalítica de Pedralta 1. (A planta do dólmen corresponde a composição da autoria de Leisner (1998, Tafel 16) e de Luís F. C. Gomes e Pedro M. S. de Carvalho (in Cruz, 2001, fig. 50); os decalques de C4 e C5 correspondem aos publicados por Shee Twohig (1981, figs. 41 e 42); (Santos, Cruz & Barbosa, 2017, Fig. 4).

## 3.6 Mamoa 1 do Taco. (Albergaria a Velha, Aveiro)

### 3.6.1 Localização – Descrição

Descobertas por Patrício Ferreira em 1911, destas mamoaas deu conhecimento a Leite de Vasconcelos que logo as visitou em Setembro do mesmo ano. Os resultados da sua investigação foram publicados em 1912; neles referia a existência de três monumentos com mamoaas pouco altas mas muito largas (1912, p. 71). Em 1985, face à expansão do Parque Industrial de Albergaria-a-Velha, foi implementado um plano de intervenção com vista ao seu estudo e salvaguarda. Nessa altura, Fernando Augusto Silva deu a conhecer a existência de dois monumentos sepulcrais megalíticos com características muito particulares, sendo de relevar a identificação de motivos gravados num dos esteios da mamoa 1 (SILVA, 1986, 1992, 1997; ALVES e CARVALHO, 2017, p.1021).

### 3.6.2 Decoração - Iconografia

Em 2014/2015, três décadas após a identificação das gravuras, a arte megalítica da Mamoa 1 do Taco foi revisitada no âmbito do projeto de valorização patrimonial da necrópole. À época foi revelada uma magnífica composição de motivos formados por arcos de círculo concêntricos (Fig. 16), gravada num esteio da câmara dolménica. Este tema, sendo pouco comum no espaço peninsular, é frequente noutras latitudes (Gravinis, Bretanha francesa). Em 2014, um novo estudo revelou a presença de gravuras em quatro dos cinco esteios conservados. Este monumento revelou ainda, no interior do *tumulus*, uma peça invulgar: um dormente de mó manual com vestígios de pigmento vermelho.

A mamoa 1 do taco é um dólmen de câmara poligonal alongada, com 3,60m de comprimento (eixo E-O) e 2,70m de largura (eixo N-S), aberto a sudeste, ou seja na direção do sol já em ascensão. Seria um dólmen com nove esteios, dos quais se conservam cinco: três do lado sul e dois do lado norte. Situada em plena Plataforma Litoral, esta necrópole assenta nas proximidades de uma faixa metamórfica pertencente ao complexo xisto-grauváquico, razão porque foi o xisto a matéria-prima utilizada na sua construção. A câmara funerária insere-se num montículo tumular de planta circular com 34m de diâmetro e 2,20m de altura conservada, composto essencialmente por terras argilosas, com uma estrutura pétreia intermédia, formando uma coroa lítica. As características deste monumento apontam para uma cronologia entre os finais do Vº e inícios do IVº milénio a.C. (ALVES e CARVALHO, 2017, p. 1022).

Um dos aspetos mais originais deste monumento consiste no facto de apresentar gravuras em suporte de xisto, a rocha disponível na região, já que o granito, ali inexistente, tende a ser a matéria-prima mais utilizada. A utilização do xisto confere ao suporte textura foliácea, brilho e cores metálicas cujas tonalidades variam do dourado ao prateado e castanho, criando um ambiente cénico no interior da câmara. É no lado esquerdo da estrutura que surgem os esteios com maior número de gravuras, corroborando, deste modo, a característica já assinalada por outros autores (Sanches) na arte dolménica (Idem, p. 1023).

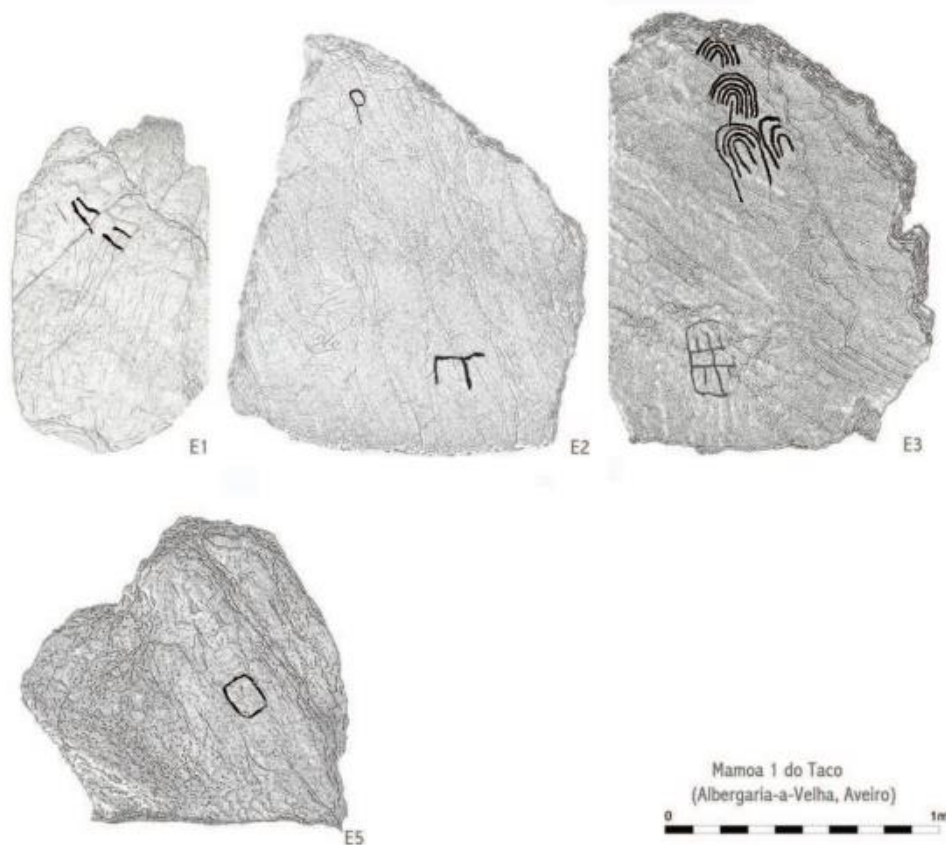


Fig. 16 – Mamoa 1 do Taco. Esteios decorados da câmara dolménica. (Alves & Carvalho, 2017, Fig.3)

## CAPITULO 4

### Discussão

#### 4.1 O motivo Arboriforme: origem possível de um símbolo

##### 4.1.1 O arboriforme: a representação de um feto?

No dólmen da Pedralta o motivo arboriforme tem uma presença significativa no conjunto de motivos (é representado duas vezes). A sua representação reiterada (Figs. 17, 18), suscita-nos algumas reflexões. A aceitar-se que esta figuração corresponde de facto a um motivo vegetalista, coincidente com a sua designação, ela propõe-nos que a identifiquemos no mundo natural. O arboriforme integra-se no conjunto de motivos identificados por Elisabeth Shee Twohig (1981), fazendo parte do vocabulário decorativo dolménico. O carácter formalmente bem definido deste motivo na arte facilita-nos na busca do modelo (no caso, um correspondente vegetal) que terá servido de referência e do qual terá nascido. Estamos contudo cientes de que a relação entre o modelo, o motivo decorativo, e o seu valor simbólico não é unívoca nem obriga a uma relação de semelhança, uma vez que o valor do símbolo é aberto, possibilitando vários significados: “ (...) o *símbolo* rompe tanto com a continuidade (a semelhança) como com a contiguidade (o índice) e reagrupa os signos ‘arbitrários’ propriamente ditos.” (JOLY, 2005, p. 105). A espécie botânica que mais se assemelha a este motivo é o feto – *Selaginella denticulata*. Esta espécie encontra-se em regiões que beneficiam de condições climáticas com razoável índice de humidade. As zonas de média altitude a Norte do Mondego apresentam características favoráveis a esta planta, nela se incluindo a região da Beira Alta. O dólmen de Pedralta, incluído no denominado “Grupo de Viseu”, localiza-se precisamente na região beirão. Domingos Cruz, na sua tese de doutoramento (2001), no capítulo 1.3.2.5 *Resultados da análise polínica*, refere:

(...) a datação da base do perfil permite situar cronologicamente os sedimentos mais profundos na 1ª metade do VII milénio BP. A paisagem vegetal do Alto Paiva, em torno de Canedotes, caracterizar-se-ia, inicialmente, pelo domínio da vegetação herbácea, com extensos prados de gramíneas; as árvores seriam raras, destacando-se o sobreiro (*Quercus t. suber*), provavelmente acantonado a áreas protegidas. (...) A vegetação arbustiva é também pouco expressiva; a esteva é o único espécime identificado. O espectro polínico destas primeiras amostras (camada 4) parece traduzir uma paisagem muito aberta. A ação do homem parece já ser evidente, com a expansão das gramíneas (...) A cobertura vegetal evoluirá no sentido de uma crescente arborização. (...) A paisagem permanece aberta, agora dominada pelas matas de sobreiro (...) As matas de sobreiros

terão sido desbastadas através do fogo; (...) ao invés, assiste-se ao incremento das formações arbustivas, do tipo matagal, relacionáveis com a degradação do bosque; a presença da abrótea (*Asphodelus albus*), que se desenvolve bem em terras queimadas como também da *Selaginella denticulata*, um feto que cresce em zonas de clareira após a ocorrência de incêndios (...) (p. 210).

Nesta descrição, a referência à espécie botânica *Selaginella denticulata*, ou seja, o feto, e sobretudo a sua relação com o fogo, sugerem um dos métodos adotados no Neolítico para desbaste da floresta, dado que se tornava necessário abrir espaço para as práticas agrícolas e pastagem. É pois notória a relação entre o fogo e a ação antrópica e, decorrente deste processo, a presença desta espécie botânica. O homem do Neolítico, atento à natureza e já num processo avançado da sua transformação, reconhecia na sua interação com ela relações de causa e efeito. Constrangido por forças que o ultrapassavam mas que procurava entender e dominar, o homem, detentor de um grande potencial criativo era, ao mesmo tempo, permeado por um forte imaginário. Nessa dinâmica poderia, por exemplo, atribuir àquela planta - o feto - certas qualidades, as quais se viriam a converter em determinado símbolo, no caso o motivo arboriforme, que encerraria metaforicamente um certo significado. Não estando nós em condições de saber qual o verdadeiro valor simbólico da *Selaginella denticulata*, podemos no entanto inferir que na mente do agricultor-pastor neolítico alguma relação se pode ter estabelecido entre a planta e o fogo, e entre estes elementos e a terra produtora. Nesse sentido, a planta podia ter adquirido um valor semântico relacionado com a prática agrícola e pastoril. O facto de a planta renascer após a queimada ter-lhe-ia conferido um significado de sobrevivência ou de renascimento. O motivo arboriforme pode, pois, servir de modelo da génese de um símbolo. Trata-se da mutação de uma coisa noutra coisa, da conversão de um objeto – a planta - num atributo ou qualidade, e dada a sua reiteração, por aceitação coletiva, torná-la apta para fazer parte de um vocabulário num determinado contexto, no caso o contexto dolménico. O dólmen, como lugar em que se conjugam a vida e a morte é também um lugar de transformação ou de passagem. Nesse sentido o motivo arboriforme poderia ajustar-se, como símbolo de transformação, ao espaço funerário. A isto acresce que o próprio monumento, no seu todo, com a mamoa sobressaindo e relacionando-se de forma consciente ou inconsciente com um ventre grávido, e a arquitetura do edifício evocando a morfologia de um útero, presta-se a que nele convirjam múltiplos significados mas em que a morte e o nascimento são dominantes.

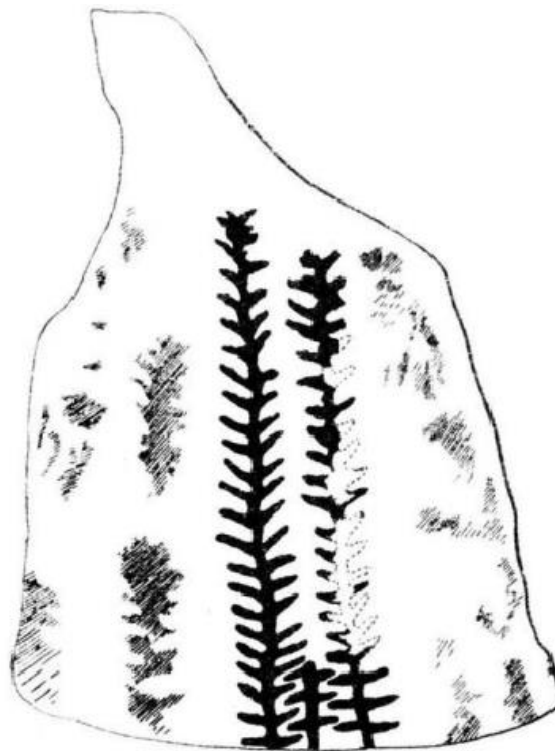


FIG. 1 - Pinturas ramiformes do esteio C1 do dólmen de Pedralta  
(seg. CORRÊA 1924b).

Fig. 17 - Dólmen da Pedralta. Pinturas ramiformes do esteio C1 (João Cardoso, 2012, p. 139, Fig.1)



Fig. 18 – Dólmen da Pedralta. Esteio C. 2; M. Correa, 1924 (João Cardoso, 2012, p. 142, Fig. 2).



FIG. 3 – Esboço de dois dos esteios pintados do dólmen de Pedralta (seg. COELHO 1924 [1929]).

Fig. 19 – Dólmen da Pedralta. Esboço de dois dos esteios (seg. Coelho, 1924, Fig. 3).



Fig. 20 - Selaginela; *Selaginella denticulata*  
([https://jb.utad.pt/especie/Selaginella\\_denticulata](https://jb.utad.pt/especie/Selaginella_denticulata))



Fig. 21 - Feto-comum; *Pteridium aquilinum*.  
([https://pt.wikipedia.org/wiki/Pteridium\\_aquilinum](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pteridium_aquilinum))

#### 4.1.2 O arboriforme: a representação da folha de carvalho?

As escavações levadas a cabo no Buraco da Pala, um abrigo sob rocha situado na Serra de Paços, no Distrito de Bragança, revelaram ocupações que percorrem um largo período, desde o IV<sup>o</sup> ao I<sup>o</sup> milénio a.C. Dessas escavações resultou considerável espólio, tanto tecnológico como carpológico, de que sobressaem algumas pedras de moagem. Estas testemunham o processo de farinação, não só de cereais mas também de frutos recolhidos na natureza, entre os quais a bolota (SANCHES, 1987).

Os níveis II e I, datados de entre 2800 e 2500 a.C., corroboram estes dados. O abrigo foi utilizado em quase toda a sua superfície para armazenamento de produtos alimentares panificáveis, decorrentes da agricultura (trigo, cevada, fava), mas também da recolção (bolota), em grandes recipientes cerâmicos que, no nível II, chegam a atingir cerca de 50 litros e, no nível I, cerca de 80-90 litros. A presença da bolota neste espólio carpológico testemunha o carvalho como espécie arbórea presente naquela região. É sabido que o carvalho foi uma árvore dominante na Península Ibérica até recentemente. Ao invés das espécies cerealíferas, que são vulneráveis a maus anos climáticos, o fruto do carvalho, árvore resistente, estaria sempre garantido, sendo capaz de suprir as carências motivadas por maus anos agrícolas. Podendo a bolota ter sido um fruto importante na dieta do Neolítico, a folha de carvalho, com ela relacionada, terá merecido ser representada no código decorativo dolménico, uma vez mais de forma simbólica como motivo arboriforme, desse recurso alimentar, vital tanto no mundo dos vivos como dos mortos. Tal como no caso anterior, a representação do motivo arboriforme no dólmen de Pedralta, sob a forma hipotética de folha de carvalho, reforça a especial relevância deste monumento no estabelecimento de uma relação hipotética entre o mundo natural e o mundo simbólico dolménico.

A admitir essa relação do motivo arboriforme com o fruto do carvalho e a relevância deste fruto na alimentação do Neolítico na região beirã, aproveitamos para transcrever alguns apontamentos etnográficos, de diferentes autores, no sentido de um melhor entendimento desta questão:

“Em tempos muito remotos, que descem ao primeiro século a. C. era sóbria, para não dizer escassa, a alimentação dos povos montanhese do Norte de Portugal e designadamente dos Galaicos, cujo território abrangia a Terra de Barroso. Estrabão conta: ‘ nas três quartas partes do ano os montanhese não se alimentam senão de bolotas, que secas e trituradas se moem para fazer pão, que se pode guardar durante muito tempo’”, (GUERREIRO, M.V.,1982).

“Com um valor nutricional de 509 calorias por cada cem gramas, a bolota, em especial as espécies autóctones, sob a forma de fruto seco ou torrado, apresenta-se como um elemento de grande valor energético, bem mais elevado do que o trigo, que apresenta valores calóricos de 337 por 100 gramas, quando moído”

(VENTURA, J.M.Q., 2018, p. 51-63)

Embora reportando-se a tempos recentes (Séc. 19, 20), não deixa de ser esclarecedor o testemunho recolhido pelo etnólogo Jorge Dias na região NE de Portugal, em Rio de Onor, Montesinho, Bragança, sobre a vulnerabilidade alimentar das comunidades aldeãs, por maus anos agrícolas. As comunidades agro-pastoris do 3º milénio a.C. ter-se-ão defrontado com situações críticas semelhantes, embora a sua dependência dos recursos cerealíferos fosse, supostamente, menor.

“Mas a recordação do passado distante é ainda mais negra. Disse-me o tio André que noutros tempos houve fomes horríveis. Foram anos sempre de inverno; semeavam mas não colhiam nada e ninguém lhes podia valer [...] À falta de outros alimentos, as pessoas tinham que comer ervas e repartiam entre si as azedas dos campos.”

(JORGE DIAS, 1981).



Fig. 22- O motivo arboriforme do esteio CI do dólmen de Pedralta, segundo Shee Twohig 1981. (J. L. Cardoso, 2012, p. 145)



Fig. 23 - Carvalho-alvarinho; *Quercus robur* ([https://jb.utad.pt/especie/Quercus\\_robur](https://jb.utad.pt/especie/Quercus_robur))



Fig. 24 - Carvalho-alvarinho; *Quercus robur* ([https://jb.utad.pt/especie/Quercus\\_robur](https://jb.utad.pt/especie/Quercus_robur))

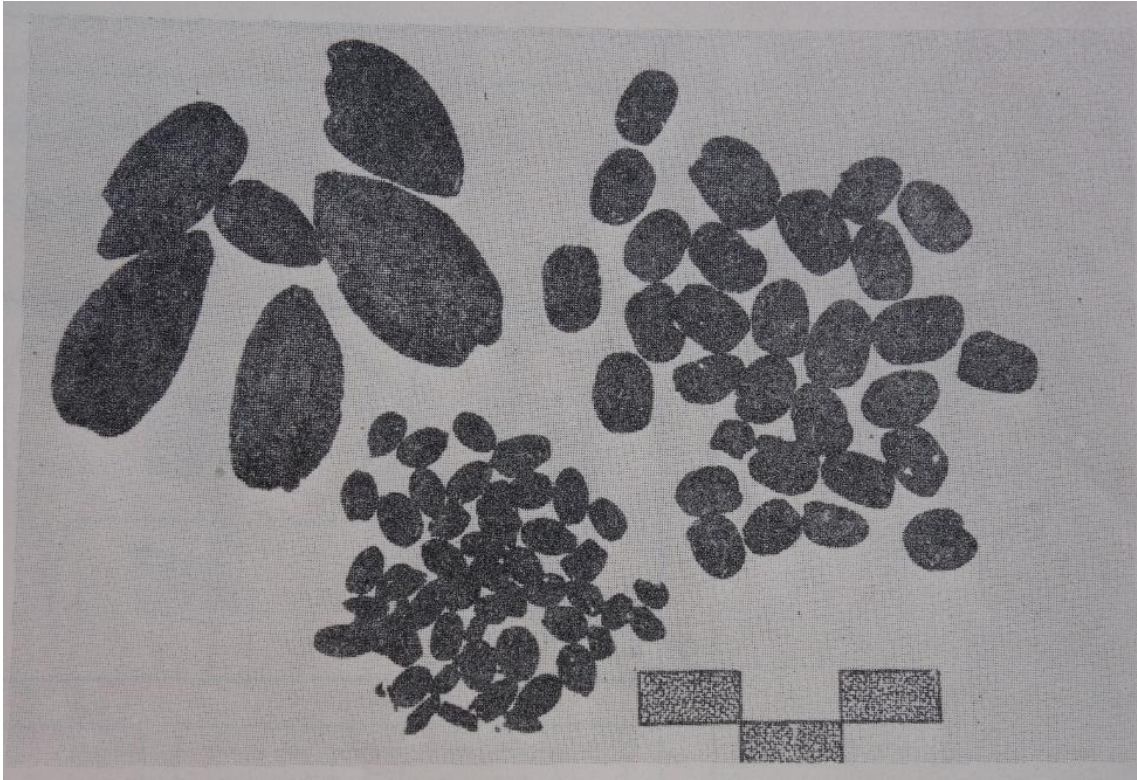


Fig. 25 - Algumas sementes carbonizadas do Abrigo do Buraco da Pala: bolota, fava, trigo e cevada. (foto M.J.S); (SANCHES, 1987, Fig. 9)

### 4.1.3 A fuga ao real

“Human kind cannot bear very much reality”

“O género humano não pode suportar muita realidade”

(TS Eliot, *Quatro Quartetos*, 1963)

Na arte parietal, em Altamira, em Lascaux ou em Chauvet, o artista do Paleolítico representava aquilo que estava diante dos olhos - o animal - embora esse visível ficasse do lado de fora da caverna. Revestido de qualidades que o transcendiam e que eram da ordem do sagrado, o animal representado fazia parte de um vasto bestiário que integra várias espécies: do bisonte ao auroque, do mamute ao urso e ao felídeo, todos pertenciam ao mundo do visível. Mesmo as figuras híbridas, meio humano, meio animal, se podem incluir nesse mundo da visibilidade; o feiticeiro, o xamã, o caçador disfarçado de animal, todos estão do lado do visível. No entanto, desses seres representados se exclui aquele que os pintou, o próprio homem do Paleolítico. O carácter paradoxal da manifestação da presença do artista, pelas pinturas que faz, mas de que ele se ausenta, pois nelas não se representa a si próprio, ou muito raramente o faz, é matéria de reflexão para Georges Bataille. Em *O Nascimento da Arte* (2015, p.86), reflete desta forma sobre essa invisibilidade:

“ (...) estes homens de Lascaux tornaram sensível o facto de serem homens e se parecerem connosco, embora o tivessem feito deixando-nos a imagem da animalidade que eles abandonavam. Como se tivessem querido enfeitar um prestígio nascente com a graça animal que tinham perdido”

Para Bataille, a essa característica da arte parietal, a da ausência do homem no espaço da representação, acresce uma outra, a de um certo sentido de humildade. Perante o animal, que é sua presa e alimento, o homem, por perceber-lhe todavia qualidades que lhe são superiores (o animal pressente o homem pelos seus sentidos mais apurados, pelo olfato, pelo olhar, além de possuir, tal como ele, um espírito), investe-o de atributos que lhe conferem superioridade e que são do domínio do Sagrado. Esta significação pode também resultar de um processo compensatório, como forma de expiação de um “crime” - o da morte do animal, que é também um ser espiritual. Neste contexto, a representação do homem é elidida, subalternizada ou dissimulada sob a máscara de animal “como se sentisse vergonha do seu rosto e ao querer designá-lo tivesse, ao mesmo tempo, de dar a si próprio a máscara de um outro. (...) Dominava até ao virtuosismo os recursos do desenho, mas desdenhava o seu próprio rosto” (Idem).

Durante 30 000 anos, entre Altamira e Chauvet opera-se sobre a imagem da mesma forma - a representação do animal é feita por cópia daquilo que vê. É uma representação imitativa, mimética, isto se não tomarmos em conta os grafismos abstratos que coexistem com as pinturas realistas/naturalistas e que são suas contemporâneas. Este modo de fazer a imagem, que é estável por um larguíssimo período de tempo, constituiu-se em estilo, o qual reflete também um modo de existência estável. O caçador-recolector vê no animal a sua fonte de sobrevivência; para tal obriga-se à sua observação constante e minuciosa. Ao longo de gerações, que se estendem por milénios, o animal é perscrutado, estudado, tateado pelo olhar. A sua forma, o seu volume, os contornos que definem a sua silhueta, os limites dentro dos quais é necessário atingi-lo na caça são objeto constante da sua atenção:

“O caçador não se manifesta apenas pela escolha do tema, mas também pelo modo que inventa para o traduzir (...) na origem, ele só conhece a linha de contorno, que será sempre o carácter essencial das suas imagens (...) Por que razão o homem do Paleolítico inaugurou a arte pelo contorno? Porque, na prática da sua vida, tinha encontrado nele uma das primeiras noções em que os seus atos se fundamentavam. Caçar é atingir o animal com a ajuda de uma arma; por conseguinte, para dirigir a mão, os olhos devem ter um conhecimento exato dos limites do alvo (...) O contorno determina muito exatamente a fronteira para além da qual o golpe não terá efeito e falhará a presa cobiçada. Assim, o carácter dominante destas obras decorre, em certa medida, de uma causa sociológica” (HUIGUE, 1998, p. 207).

Poucos milénios depois de Altamira, o homem caçador recolector deu lugar ao homem produtor do Neolítico. Embora a caça e a recolção continuassem a fazer parte do seu modo de subsistência, o homem do Neolítico, apodera-se do animal em vida submetendo-o e domesticando-o. O ser bravio foi substituído por um outro, agora dócil e disponível. Neste novo contexto, a representação do animal, outrora imbuído do Sagrado, perde significado:

“Enquanto o desenho do paleolítico era um desenho de observação, extremamente caracterizado, acentuando os traços distintivos pelos quais se pode reconhecer uma raça animal, o Neolítico parece adquirir uma súbita indiferença pelos traços específicos que permitem identifica-la. Para ele (agora), o animal é apenas um pormenor. Para quê a procura de precisão, a acentuação nítida? Teremos de acusar a arte de regressão? Na realidade, reflete preocupações totalmente diferentes. Ganha em generalidade o que perdeu em força de definição. Por outras palavras, o desenho adere menos estreitamente ao traço que exprime a vida; mas, em contrapartida, acede a uma conceção mais abstrata da geometria, sabe generalizar e resumir as particularidades a formas tipo em que o conceito tem mais lugar que a observação. A arte passa a colocar-nos em presença de um homem que pensa e vê as coisas sob outro ângulo” (HUIGUE, 1998, p. 208).

A grande alteração no modo de existência que constitui a revolução neolítica vai ser acompanhada por uma profunda alteração no modo de produzir a imagem. Abandonado

o referente, que era o animal, o artista fica desprovido de modelo para representar por semelhança. Mas a necessidade de produzir imagem mantém-se. Agora, sem a compulsão e a necessidade da imitação, a imagem vai exigir do artista outras abordagens, outras competências que serão agora essencialmente da esfera da invenção. Ele vai descobrir formas que irrompem do seu mundo interior e também exterior e que, muito embora possam corresponder a coisas reais, são submetidas a extraordinárias metamorfoses. Num processo mental de abstração e de esquematismo, nasce no homem do Neolítico uma linguagem visual nova. A imagem afasta-se da representação mimética abrindo-se a formas até então desconhecidas. Comparativamente com a imagem naturalista do Paleolítico Superior, na qual alguma relação de semelhança existe entre o objeto representado – o animal – e a sua significação, embora esta relação seja complexa e diversa do ser que é representado, a imagem do Neolítico, que é essencialmente abstratizante, faz supor um outro tipo de pensamento que pode ter paralelo na complexificação da vida material e social do homem neolítico. O novo modelo económico, agora de produção, obriga a projetar no futuro os atos de hoje, a prever por antecipação a colheita, uma vez que depende agora dos ciclos da natureza. O tempo dos dólmenes é um tempo em que o homem estabeleceu já um novo tipo de relação com a natureza e com o espaço, agora mais controlado e também reivindicado:

“A organização do espaço, totalmente desprezado pelos paleolíticos que pareciam nem sequer tê-la concebido, torna-se, com os agrários, uma preocupação primordial. (...) Mal se coloca perante a base onde vai estabelecer a imagem, o artista começa por determinar os limites do campo de que dispõe e faz coincidir esses limites com uma forma geométrica simples, um paralelograma. E não só. (...) para melhor dirigir a “escrita” (...) o artista organiza a superfície a pintar, estabelecendo verticais e horizontais que se entrecruzam (...) A liberdade vivente, em ação, do paleolítico desapareceu. Tudo se submete a uma ordem e a uma disciplina de natureza conceitual, decorrente das da geometria (...) e o cérebro humano, armado com o seu poder de generalizar, não tardou (...) a conceber as formas simples e fundamentais que se iriam manter sempre em uso” (HUIGUE, 1998, p. 209).

Esta representação de “formas simples e fundamentais”, que surge no Neolítico, terá eco na arte contemporânea, como adiante veremos.

O Neolítico é também um tempo novo na relação do homem com o espaço celeste. Conforme nos diz a teoria da Gestalt, a observação dos astros no céu noturno conduz a que o observador estabeleça entre os pontos luminosos celestes linhas de ligação. Daqui resultou o desenho, no espaço celeste, de figuras - as constelações – que mais não são do que a projeção do imaginário do Homem.

“Talvez se possam achar as raízes da arte no mecanismo de projeção, no sistema de classificação da nossa mente (...) Existe pelo menos uma área em que podemos verificar e confirmar a importância que a descoberta de uma semelhança acidental tem para a mente do homem primitivo: as imagens que todos os povos projetam no firmamento” (GOMBRICH, 1995, p. 112).

Irrompem novas cosmogonias, fruto de uma nova relação com o mundo e com o Sagrado. A arte dolmênica, com a sua codificação complexa, constitui uma janela sobre o modo de pensar do homem neolítico. No acesso a esse mundo há que considerar não só as formas representadas no interior dos dólmenes, condicionadas que são pelo seu contexto funerário, fechado, mas também as que são realizadas ao ar livre. Estas, sendo diferentes mas não totalmente daquelas, partilham um mesmo registo de abstração e de esquematismo, o que leva a supor que entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos houvesse, mais do que oposição, uma continuidade.

#### 4.1.4 A imagem: ruturas

Estabelecemos relações entre a imagem do Paleolítico Superior, fundamentalmente realista e mimética, e a imagem do Neolítico, essencialmente abstrata e esquemática. No abismo temporal de mais de cinco milénios, entre o Paleolítico final e o Neolítico Médio, fase em que os dólmenes começam a ser construídos, a imagem não sofre uma modificação progressiva, uma transição em solução de continuidade. Em vez disso verifica-se uma rutura, com o desaparecimento de uma tradição e a irrupção de algo inteiramente novo, como se as imagens desses dois tempos fossem realizadas por habitantes de diferentes planetas. A imagem do Paleolítico, que nos parece estável por milhares de anos, embora sujeita a interregnos também de milénios (entre Chauvet e Lascaux distam quinze mil anos) nunca sofreu, entre os diferentes tempos (Gravetense, Aurinhacense, Solutrense, Magdalenense) nem abandono nem alteração profunda que a tornasse irreconhecível. Ela perdurou, acompanhando o modo de existência dos que a produziram. Desapareceu quando esse modo de existência deu lugar a outro, radicalmente novo.

Numa abordagem em anacronia podemos estabelecer um paralelismo com o que se operou na arte por finais do século XIX, inícios do século XX. A era industrial que entretanto se iniciara deixava para trás, de modo definitivo, a milenar sociedade agrária e o mundo predominantemente rural. A rutura que se operou então no modo de existência teve reflexos também no campo da arte, surgindo novos conceitos sobre a arte, novos

ideais estéticos, novas concepções da arte e modos radicalmente diferentes de pensar a imagem.

A relação entre a arte e a sociedade é também matéria de investigação da História da Arte. Julio Carlo Argan, historiador de arte, incorporou na sua teoria certos aspetos do pensamento materialista marxista. Entendia que a atenção colocada nos processos operativos permitia combinar a questão artística com a dinâmica da produção e da economia. Assim, no sistema dominante de produção artesanal, que vingou até ao início da era industrial, a obra de arte aparecia como objeto de excelência e modelo das demais atividades. “Com a industrialização esse sistema entra em crise, e a Arte Moderna é a própria história dessa crise.” (ARGAN, 1996, pp. XIX-XXI). Sobre a historicidade do fazer artístico, Argan afirma que “a arte é um fazer que se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã; e faz objetos que o tempo não engole e que permanecem presentes” (Idem, p. XIX). Para este historiador, a obra de arte compreende uma característica de exemplaridade que se afirma como atualização de experiências passadas. “O que caracteriza o presente da obra de arte é a possibilidade de ela fazer a mediação entre passado e futuro” (Idem). Porém, o que a arte moderna propõe e reivindica parece ser, ao invés de mediação, uma rutura com o passado. No entanto, nessa rutura o que irá irromper, paradoxalmente, como sinal de modernidade e de futuro, é precisamente o oposto, o regresso à arte de um passado cujo médium viria a ser a “arte primitiva” africana.

#### 4.1.5 A imagem como problema da representação: a recusa da semelhança.

A imagem, sendo-nos familiar, pois nela estamos imersos desde a infância, supomos dela saber tudo. Parecendo coisa natural, a imagem é, pelo contrário, fenómeno complexo e produto cultural. Ao pretendermos estabelecer relações entre a arte pré-histórica e a arte contemporânea defrontamo-nos com várias questões, entre as quais avulta a questão da imagem como representação por semelhança. Apesar de todas as profundas alterações que se verificaram na criação da imagem desde finais do século XIX até à atualidade, e ultrapassados momentos cruciais de reformulação do ato artístico como o foi a revolução Cubista, persiste no entanto um hábito profundamente enraizado: o de ver na analogia entre a imagem e o objeto o ideal da produção imagética. Inovações como a fotografia, o cinema, a televisão e a imagem digital vieram reforçar a predominância da imagem por analogia. Se assistíssemos hoje ao surgimento do Cubismo como fenómeno que se oferecesse aos nossos olhos como acontecimento totalmente inédito, como o foi no

começo do século XX, como receberíamos tal inovação? De igual modo, como veriam a arte dolmênica os artistas da arte parietal? Ainda hoje o Cubismo, se é aceite pelo grande público como estilo autenticamente artístico, ele é-o apenas por cedência ao estatuto que a Instituição lhe conferiu. No fundo continua a concebê-lo como um modo de representação deformante, que se afasta da norma analógica, esta sempre mais ou menos fotográfica (AUMONT, 2009, p. 144).

Interessa pois estabelecer alguns critérios em que se sustenta a analogia. Gombrich, em *Arte e Ilusão* (2007) sustenta que toda a representação é convencional, mesmo a mais analógica. Mas que nessas convenções há umas mais naturais do que outras, as que atuam sobre propriedades do sistema visual, como a perspectiva. Por outras palavras, para Gombrich a analogia pictórica tem sempre um duplo aspeto:

- O aspeto *espelho*: a analogia duplica a realidade visual, ou certos elementos dela, sendo a prática da imagem figurativa uma imitação da imagem especular - aquela que se forma naturalmente na superfície das águas calmas, ou num vidro ou metal polido;
- O aspeto *mapa*: a imitação da natureza passa por esquemas múltiplos: esquemas mentais, de carácter universal, que visam simplificar a representação tornando-a mais clara, e esquemas artísticos, provenientes da tradição e fixados por ela.

O aspeto espelho prende-se com a palavra grega *mimese*, cujo significado é imitação e para o qual *analogia* é um sinónimo satisfatório. A semelhança absoluta seria o ideal perseguido pelo criador de imagem. Porém, segundo André Bazin, a história da arte é a de um conflito entre a necessidade de ilusão (de reduplicação do *mundo*), uma sobrevivência da mentalidade mágica (de que a arte parietal do Paleolítico é exemplo), e a necessidade de expressão (no sentido do essencial e do concreto, e do emocional) (AUMONT, 2009, p. 145).

Para Bazin, essas duas vertentes da imagem viviam em harmonia na arte pré-renascentista, e teria sido a invenção da perspectiva que as teria separado, puxando a arte excessivamente para o lado da ilusão. Por sua vez, a invenção da fotografia teria libertado a pintura da necessidade de semelhança, uma vez que ela satisfaz mecanicamente o desejo de ilusão (Idem).

Desconhecemos a que nível esta questão terá acompanhado, se é que esteve presente de modo consciente nos criadores quer do mimético Paleolítico, quer do abstrato Neolítico.

No entanto, se alguns autores como Bazin acham que a representação por analogia “perfeita” corresponde a uma necessidade fundamental e eterna do homem (teoria esta que é, desde logo, contrariada pelos grafismos abstratos contemporâneos da arte parietal), outros autores há, como Nelson Goodman, que pensam que a representação por analogia é só um acidente na história da produção da imagem, sendo “apenas uma das modalidades, não mais importante do que as outras, de um processo maior, a que chamaremos a *referência*” (AUMONT, 2009, p. 146). Em *Linguagens da Arte* (1976), Goodman aborda as questões da analogia e da representação como temas de direito menor. “Para Goodman a noção de imitação quase não faz sentido: não se pode copiar o mundo ‘tal como ele é’, simplesmente porque não sabemos *como* ele é” (Idem). Quanto à distinção entre representação e expressão ela define-se pela diferença de natureza do referente: concreta, na representação, abstrata, na expressão; “*representamos* objetos concretos, *expressamos* valores (dos objetos) abstratos” (Idem, p. 147). Na perspectiva de Goodman, a analogia é, pois, um fenómeno menor, podendo intervir em cada tipo de referência: “ (...) se, historicamente, ela esteve sobretudo associada à representação, tal foi, para Goodman, um acidente. (...) Ou seja, em termos de lógica, não há qualquer relação entre semelhança e representação.” (Idem).

Sendo, portanto, profundamente antinómicas as abordagens à analogia por parte de Bazin e de Goodman, Jacques Aumont procura conciliar tal antagonismo do seguinte modo:

“ (...) a analogia tem uma qualidade empírica, que lhe está sem dúvida na origem, constatando-se perceptivamente, e sendo dessa constatação que nasceu o desejo de a produzir; foi produzida artificialmente ao longo do tempo, por diferentes meios, com vista a alcançar uma semelhança mais ou menos perfeita; foi sempre produzida para ser utilizada em finalidades da ordem do simbólico, ou seja, ligadas à linguagem (...) As imagens analógicas foram portanto sempre construções, misturando em proporções variáveis a imitação da semelhança natural e a produção de signos comunicáveis socialmente. Deste modo, a analogia nunca está ausente da imagem representativa, existindo sim graus de analogia” (AUMONT, 2009, p. 146).

A questão da imagem por analogia mereceu também aprofundado estudo por parte de André Leroi-Gourhan. Este antropólogo e arqueólogo confrontou-se, no campo da arte parietal, com uma dificuldade premente: a de estabelecer fronteiras entre os territórios da arte mimética e da arte abstrata:

“La manifestación más impresionante en el plano intelectual es la presencia, en la gran mayoría de los lugares del arte paleolítico, de figuras geométricas pintadas o grabadas. El geometrismo y la frecuente complejidad gráfica de estos signos contrasta con el trazado de las figuras animales que exhiben los caracteres de un análisis con frecuencia muy fino de las formas vivas. [...] Es sabido hoy que los hombres que pertenecen a unas culturas que hemos considerado como

“primitivas” pueden tener sistemas simbólicos de gran complejidad; los creadores de los decorados subterráneos han recorrido a una iconografía que aliaba la imagen de los componentes de su bestiário com signos más o menos geometrizados” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 57).

Na realidade, a coexistência na arte parietal da imagem mimética e da imagem abstrata contraria a ideia não só de fronteira e de incompatibilidade mas também a do paradigma evolucionista, que pressupõe que uma forma de expressão, mais evoluída, é precedida por outra, menos avançada. A descoberta da gruta Chauvet, em 1994, veio revelar, para espanto dos especialistas, que quinze mil anos antes de Lascaux já se produzia arte figurativa, mimética, de qualidade igual, senão superior.

Reportando-nos à questão da imagem como índice, e a toda a perturbação que o fenómeno fotográfico veio introduzir no processo da imagem, tanto no ato da sua criação como no do pensamento com ela relacionado, ocorre-nos estabelecer um paralelismo com um trabalho por nós efetuado, então no domínio da produção artística (CERIZ, 2015). De facto, nesse trabalho, no qual operávamos sobre a imagem procurando transferir para o papel, por desenho, uma imagem fotográfica, ocorreu um momento singular em que se estabeleceu como que um curto-circuito na nossa noção de imagem e no que dela pretendíamos. Tal momento levou a que abandonássemos a imagem mimética (Fig. 26) e desenvolvêssemos um tipo de imagem completamente novo que, nada tendo de analógico, se afirmava agora no campo da abstração. Deste momento inaugural resultou uma série a que demos o título de *Sonares* (Fig. 27).



Fig. 26 – “Grandes funis industriais”, Desenho, (Ceriz, 2015, Fig.23)



Fig. 27 – “Sonares”, Desenho, (Ceriz, 2015, Fig.25)

#### 4.1.6 A imagem espelho

Numa abordagem à arte dos anos sessenta do século XX, Eduardo Lourenço, em *O Espelho Imaginário* (1996) levanta algumas questões que se prendem com a temática que percorre este nosso trabalho, nomeadamente a relação da arte dolménica com a arte contemporânea. Sobre a “arte primitiva”, conceito de que deriva parte substancial tanto da arte moderna como da arte contemporânea, E. Lourenço esclarece:

“ (...) A ‘arte’ primitiva não existe para os seus ‘sujeitos’. É uma leitura nossa, de habitantes de um mundo esfacelado, mas não realidade vivida pelos seus criadores, ou antes ‘habitadores’. A ‘arte’ é para eles linguagem não-mediata do mundo (...) desejo e conhecimento que se objetiva na estátua, na máscara, no grafismo, sem ficarem diante daquele que aí se projeta. Assim será até ao descobrimento de uma ‘ordem’ através da qual o autor dela se institui como sujeito. Esse sujeito tornar-se-á então ‘o objeto’ da pintura sob formas míticas: a de heróis, a de deuses” (LOURENÇO, 1996, p. 101).

Na arte dolménica, pela organização dos seus motivos decorativos – enquadramento, simetria, geometrismo - anuncia-se uma certa ordenação (ao contrário do carácter inorgânico da arte parietal) que pode espelhar a ordenação da sociedade neolítica, que se estrutura, organiza e hierarquiza progressivamente, complexificando-se. O antropomorfo, motivo que se destaca no conjunto dos grafismos dolménicos, exprime a importância crescente dessa entidade ordenadora da sociedade, o chefe, ainda que sob formas pouco claras – o feiticeiro, o Deus, o herói - e em torno do qual se desenrolaria uma sociedade tendencialmente patriarcal.

As metamorfoses sofridas pela arte ao longo do tempo refletem também mudanças que se operam na sociedade. Se é fácil perceber a estabilidade da arte parietal, que é paralela às sociedades estáveis do caçador recolector, e se a arte dolménica, comparativamente é de curta duração, o que corresponde à rápida transformação da sociedade neolítica a caminho de um novo estágio de organização e de desenvolvimento tecnológico, como interpretar a sucessão vertiginosa de expressões artísticas que ocorrem no curto espaço de tempo de um século, o do século XX? Tentar perceber o como e o porquê de tal processo é o que motiva o filósofo Eduardo Lourenço na obra atrás referida. Nela procura respostas para as profundas questões suscitadas pela arte de então, e em especial a que se verifica a partir dos anos sessenta do século XX. Essas questões, pertinentes porque propícias a que estabeleçamos relação entre a arte contemporânea e a arte dolménica, levantam o problema crucial da sobrevivência da imagem enquanto representação por

analogia. A distanciação desse paradigma e o caminho para o seu completo apagamento suscitavam a E. Lourenço, não sem inquietação, a seguinte reflexão:

“ (...) A marcha da Pintura para a não-Pintura, da representação para a apresentação sem presença (...) acelera-se e toma consciência de si a partir do Impressionismo. A fuga ao mimético prossegue com Cézanne, embora este ainda se debata numa luta subjetiva e construtivista com o objeto, seja ele a montanha de ‘Sainte Victoire’ ou outro. O expressionismo matérico de Van Gogh adensará essa distanciação da representação mimética, também porque o subjetivo se sobrepõe ao carácter objetivo que até então era determinante. À medida que a matéria de que é feita a pintura, o óleo, se impõe, tornando-se cada vez mais visível na sua espessura e volume, ganhando protagonismo face à diluição, rarefação e disfarce que até então caracterizara o ato mesmo de pintar, a representação vai desaparecendo, dando lugar agora à materialidade pictórica como razão de ser da própria pintura. Assim se desenhou o reinado da onipotência (e da impotência dinâmica) da Pintura contemporânea” (LOURENÇO, 1996, pp. 102-103).

A pintura abstrata mais avançada, cuja origem não se situava já em Kandinsky ou em Mondrian, remetia agora para um Soulages, para um Rothko ou para um Pollock, apagando de vez todo o referente em que assentara a pintura dita “retiniana”, na aceção negativa que Duchamp havia já apostrofado pelos anos trinta do século XX. A ausência de forma e de conteúdo inquietava E. Lourenço, e nessa inquietação julgamos poder encontrar uma relação com a arte dolménica, pelo seu carácter assumidamente anti mimético:

“ (...) A pintura manifestar-se-á, agora ‘sem Deus nem Mestre’, como vontade pictural. ‘Pintura é o que o pintor apresenta como tal’. O pictural será domínio do subjetivo, e oscilará entre o expressionismo, o da interioridade do pintor, e o abstracionismo, ‘pintura sem referente objetivo, mas não sem conceito’ (...) A história da Pintura contemporânea é, na sua imediata aparência, a da dessacralização absoluta do gesto, da realidade, do objeto pictural e do seu próprio sujeito” (Idem, pp. 104-106).

A pintura contemporânea encontrava-se, pois, ao olhar de E. Lourenço, sob fortes suspeitas de uma total perda de sentido. A sua visão crítica é-nos no entanto útil pois nos oferece a possibilidade de compreendermos a clivagem que se opera na arte do século XX, e a correspondente difícil compreensibilidade de que se reveste.

“ (...) Desde sempre o artista imitou os deuses que ele encontrou ou os demónios do seu mundo interior (...). No ardente caos – por quanto tempo ainda? – da pintura moderna, é justamente o *repúdio da imitação do real ou do ideal* que serve de fio condutor. É uma longa história a deste repúdio, que de algum modo se confunde com o gesto de pintar mas que durante séculos permaneceu oculto, acaso para que a pintura pudesse existir. Em sua forma visível essa luta simultânea com o real e o ideal – um ao outro servindo de contradição – é o carácter específico da pintura moderna. O seu termo encontra-se na pintura contemporânea não-figurativa, lugar da pura ausência de qualquer intenção exterior ao gesto pictural ou ao quadro constituído. (...) Pouco importa que para um sem-número de pintores atuais este confronto com o Nada – ou seus sócias

– se tenha tornado não só confortável como o supremo conforto. Suspeitam eles que a Pintura vive já uma *existência póstuma?* (...) Ora jamais a situação da Pintura foi tão trágica. Nela se põe em termos definitivos o seu ‘ser ou não ser’. (...) são realmente *pintura, antipintura* ou *não-pintura* essa série prodigiosa de ‘objetos’ onde a mais imediata leitura não pode deixar de ler sobretudo a *diferença absoluta*, se não a negação do que até hoje passou aos olhos da humanidade justamente por Pintura?” (Idem, pp. 42-43).

Esta era a perspectiva de E. Lourenço sobre a situação da pintura pós-moderna no Portugal dos anos 60-70 do século XX. De facto, a rejeição por parte de E. Lourenço de muito do que se ia fazendo na arte por aquela altura, corresponde a um juízo de gosto, fortemente pessoal, e ao modo Kantiano. Esse gosto retrai-se para valores estéticos que confinam a imagem às suas qualidades puramente miméticas e à tradição da analogia. O que se torna surpreendente uma vez que não são tomadas em linha de conta as profundas mudanças que se haviam já operado na arte desde finais do século XIX, e que vieram a reforçar-se no século XX, abalando de vez os alicerces em que há muito a arte se sustentava. Com efeito, as *Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, datam de 1907, e o *Quadrado Negro*, de Malevich, é de 1918. Estes são dois momentos fraturantes decisivos para o que se fará posteriormente no campo da arte. Portanto, os movimentos que se operaram no domínio da arte por meados do século XX são já consequência de todo um processo que vem muito de trás e que tivera anúncio já no século XIX, em Charles Baudelaire, no seu ensaio *Le Peintre De La Vie Moderne*, de 1863. Como bem diz Claude Imbert, num ensaio sobre Merleau-Ponty:

“ (...) Des peintres contemporains à la photographie, aux nouveaux écrans et aux diagrammes du savoir, les images réclamaient leur droit, un droit que la peinture avait inauguré en créant le Salon des refusés, (...) C’est aussi une génération de peintres qui on lu Baudelaire, dont Cézanne disait à Gasquet: ‘en voilà un qui ne se trompe pas’ ” (IMBERT, C., 2005, pp. 55, 64).

A fotografia, cujo momento inaugural se situa por volta de 1826, com Niepce, com Daguerre e com Talbot, provocou uma mudança radical no modo de fazer a imagem pictórica. Segundo Merleau-Ponty:

“ (...) Após a fotografia a pintura não deve mais ser tratada como um objeto de espetáculo, antes devendo-se seguir nela um pensamento que é posto à prova, o pensamento do pintor que, como disse Cézanne, ‘pensa em pintura’. E é neste trabalho de ver que o pintor exerce eminentemente, porque conhece a insuficiência da sua pintura e encontra nela um incentivo para continuar a pintar” (Idem, p. 52. Tradução do autor).

Eduardo Lourenço não aceita, pois, o caminho seguido pela arte dos anos 60 do século passado, pois lhe nota o seu carácter “essencialmente póstumo”. Como não compreender tal recusa face às “telas esfaqueadas” ou *Concetto Spaziale* (1959), de Lúcio Fontana?

“ (...) Que o pintor abdique totalmente nas mãos de uma aparência que ele não criou ou se entregue à magia de suscitar do nada a verdadeira realidade, a oposição ao estatuto milenário da pintura é a mesma. Contudo, nesta prática extrema brilha um apetite de Absoluto mais radical ainda que o do homem de Lascaux e Altamira. O que nestes se dirigia ou provinha da Luz é agora suscitado pela Noite. A mão segura do pintor de Lascaux era guiada por uma plenitude visual, por uma fantástica realidade que só podemos imaginar lembrando-nos da nossa infância, dos seus êxtases infinitos e seus terrores desmedidos. Pintando bisontes desenhavam a face de Deus. O pintor de hoje configura o mesmo Absoluto – multiplicado, pois não tem face – nas linhas ou nas superfícies, na lava colorida entregue aos milagres do acaso ou no gesto desesperado e irrisório de assassinar uma tela ou um muro com a mesma violência com que Lutero atirou o seu tinteiro à face do Diabo. E na verdade é contra a face do Diabo, contra a ausência absoluta de um qualquer princípio de ‘ordem’ ou de ‘valor’ que a pintura moderna exerce a sua violência sem ter a certeza, como Lutero, de que ‘o inimigo do homem’ se atemorize ou desapareça” (LOURENÇO, 1996, p. 45).

Esta alusão a Lutero e à sua pugna contra a imagem, atitude esta que abriu as portas à Reforma e à Contra Reforma Tridentina, parece encontrar paralelismo no repúdio da representação mimética de meados do século XX. Embora já sem um desígnio religioso, assiste-se então a uma atitude iconoclasta de certo modo semelhante. E cabe perguntar-nos, face à rejeição por parte de E. Lourenço da arte contemporânea: em que lugar da sua memória teriam ficado esses monumentos inaugurais da arte moderna, precisamente as *Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, e o *Quadrado Negro*, de Malevich? Como ficar surpreendido perante a arte de meados do século XX depois dessas duas grandes fraturas e das que se seguiriam, em especial a de Marcel Duchamp, com os seus *Ready Made*?

A este propósito cumpre-nos tecer algumas considerações. O gesto de Duchamp, ao converter em objeto artístico um produto resultante do fabrico industrial em série, constituiu um golpe decisivo na tradição da criação da imagem, desviando para sempre o rumo do fazer e do pensar artístico. Apesar de rapidamente se ter institucionalizado, o *Ready made* Duchampiano não deixou de se afirmar como ameaça permanente à retórica da lógica da criação da imagem. É certo que se continuou a pintar e a desenhar e que surgiram também novas correntes artísticas, como a arte conceptual, a arte gestual, a *land art*, etc. Mas subsiste o sentimento de que todo o ato artístico imitativo é vão, que mais não é do que um ato falhado, na aceção Freudiana. Talvez por reconhecer que havia sabotado, para sempre, o caminho da produção da imagem, o qual remontava a milénios, é que ele, M. Duchamp, se retirou da atividade artística por largos anos, passando a dedicar-se ao xadrez. Porém, apesar do golpe que havia asestado na arte retiniana, o Duchamp artista sobrevivia. Cumprindo o velho aforismo de Gombrich segundo o qual “não há arte, há artistas”, Duchamp foi construindo, fora de vistas e durante décadas, a

sua obra final - *Etant Donés* (1946-1966). A este propósito, Lévi-Strauss tece as seguintes considerações:

“ (...) A este respeito [o da atração pelo mimético], nada há de mais eloquente do que a sua [de Duchamp] aventura. Através dos processos antitéticos do Ready made e de construções intelectuais como *La mariée mise à nue*, ou *Le grand verre*, ele julgou despojar a pintura das suas pretensões figurativas. Afinal, dedicou os últimos anos da sua vida a realizar uma obra secreta, apenas conhecida depois da sua morte, que mais não é do que um diorama a três dimensões que se vê através de um óculo” (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 27).

De facto, com *Etant Donés*, Duchamp parece querer reverter o caminho, de regresso à velha ordem da arte como *mimesis*. Nesse sentido, esta sua obra final constitui um anacronismo em relação ao caminho vanguardista que ele propusera. Simultaneamente, Duchamp parece querer redimir um pecado: o de ter atentado contra a velha tradição da imagem.

Há, de facto, no caminho da imagem, grandes transformações, cismas, ciclos que se encerram, interregnos, súbitos desaparecimentos e reaparições, que refletem diferentes modos da relação do homem com o mundo, tanto material como espiritual. Supomos saber a razão que levou ao abandono da figuração mimética após o Magdalenense. É verdade que o que caracterizou todo o Paleolítico foi a presença do animal como ser dominante o qual, com o Holoceno, se retirou para outras latitudes. Supomos saber que a presença constante do animal propiciava a sua figuração por analogia e que o seu desaparecimento, entre outras causas, levou ao abandono desse estilo imagético. Recordemos que o investimento simbólico no animal, apesar da sua representação analógica, revestia-se de múltiplos significados. Leroi-Gourhan viu nos diferentes animais, bisonte, cavalo, etc., simbologias identitárias de género, masculino-feminino, conforme o animal representado. Se o hiato temporal entre o Epipaleolítico e o Neolítico nos aparece como desprovido de imagem, a arte rupestre de Tassili, no Saara Argelino, prova-nos o contrário. Tudo leva a crer que a representação por analogia e a representação abstrata terão coexistido sempre. Em Tassili, por exemplo, o animal aparece sob a forma já domesticada, em rebanho, mas também na fase pré domesticação, como é disso exemplificativa a imagem da girafa sujeitada por cordas (a domesticação deste animal foi, de facto, mal sucedida). O facto é que, no Neolítico Médio, o estilo de representação por analogia deu lugar ao esquematismo e ao abstracionismo. Esta forma de representação implica, supostamente, um menor investimento de tempo, o que pode estar relacionado com o maior investimento no tempo dedicado à agricultura e à pastorícia. No entanto,

esta visão economicista do uso do tempo pode ocultar a verdadeira razão dessa transformação, que pode ser do estrito domínio do simbólico.

Acerca da representação por analogia convém não esquecer que o mimético nunca é total. Mesmo nesse objetivo ideal de cópia em absoluto do modelo ocorrem transformações que são determinadas convencionalmente, seguindo regras determinadas. Um caso evidente é o da representação dos cascos e dos chifres dos bisontes na arte parietal. Enquanto o corpo do animal é representado de perfil, os cascos e a armação são pintados de frente. Intervém, pois, uma regra que contraria a representação naturalista segundo a qual deveria haver coerência mimética em todas as partes da forma representada. Outro exemplo desse aparente naturalismo é o da pintura e do baixo-relevo egípcios, nos quais o torso humano é representado de frente e o resto do corpo de perfil; também aqui intervêm convenções de representação.

#### 4.1.7 Imagem e Morte

A associação entre estes dois temas parece-nos, hoje, antagônica e mesmo despropositada. Mas isso deve-se a que se perdeu a antiga força simbólica das imagens que outrora despertaram o fascínio. No entanto, a analogia entre imagem e morte é tão antiga como a própria produção de imagens; apenas vai caindo no esquecimento. Se recuarmos o suficiente na história da produção das imagens, estas levar-nos-ão “à grande ausência que é a morte” (HANS BELTING, 2014, p. 181).

Segundo o autor, a imagem reflete a questão primordial com que o homem se debate desde sempre: a experiência da morte dos outros. “Têm-se à vista as imagens, tal como diante dos olhos se têm os mortos, que, no entanto, já ali não estão” (Idem). A questão formula-se então em torno do corpo e da sua presença, que se transforma em ausência assim que morre. “O horror da morte consiste em que, aos olhos de todos e de repente, o que ainda há instantes fora um corpo que falava e respirava se converte em imagem muda” (Idem, p. 183).

Começamos então a perceber como entre morte e imagem se começa a estabelecer uma ligação, uma vez que é somente no corpo morto que se opera a transformação do ser em imagem de si próprio.

“Os homens sentiam-se desamparados perante a fatal experiência de que a vida, ao morrer, se transforma na sua própria imagem. (...) Possivelmente como reação de defesa, os homens responderam a esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua

maneira, o incompreensível se tornasse compreensível (...) Por conseguinte, o enigma que sempre rodeou o cadáver tornou-se também o enigma da imagem: reside numa ausência paradoxal que se expressa tanto a partir da *presença do cadáver* como da *presença da imagem*.” (Idem).

A questão sobre o que sentimos acerca da morte quando a encaramos foi levantada inúmeras vezes por diversos autores, entre os quais o filósofo Maurice Blanchot (França, 1907-2003). Segundo este pensador,

“o que paradoxalmente conseguimos ver nela, [na morte] é algo que aí não está. De forma análoga, uma imagem encontra o seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode estar aí em imagem. (...) A imagem de um morto não é, pois, uma anomalia, mas justamente o sentido originário e geral de toda a imagem. (...) O morto será sempre um ausente, e a morte uma ausência insuportável que os vivos procuram colmatar com uma imagem. (...) Mediante a imagem deram-lhes um *corpo imortal*: um *corpo simbólico* com que de novo podem socializar, enquanto o corpo mortal se dissolve no nada.” (Idem, p. 182).

## CAPÍTULO 5

### **Cinco autores contemporâneos para cinco dólmenes**

O surgimento da fotografia desencadeou a grande crise da representação; no entanto, as profundas alterações que se operaram na produção da imagem ao longo do século XIX, e os verdadeiros cismas que a abalaram durante o século XX, não produziram o que parecia inevitável: o fim da pintura. Os autores que a seguir apresentamos e cuja produção artística se insere na segunda metade do século passado inscrevem-se no espaço que a arte abstrata então prosseguia em Portugal. Confirmando o paradigma da arte contemporânea - a rejeição da *mimesis* - todos eles adotaram, ainda assim, diferentes soluções para o seu labor artístico. Sendo seu objetivo comum a recusa da imagem por semelhança, as soluções que se lhes ofereciam pareciam serem escassas. No entanto, contrariando esse destino, surgiu toda uma geração que viria a marcar uma época e que, pelo particularismo dos seus discursos visuais, se iriam diferenciar claramente uns dos outros. Os cinco autores que escolhemos têm, em comum, para além da qualidade não mimética da imagem que produzem, a pesquisa de uma linguagem muito própria com que se irão definir.

O código decorativo dolménico, com os seus motivos abstratizantes e geométricos, que se revestem de qualidades simbólicas, aproxima-se da arte contemporânea, na sua vertente abstrata, mas em que se notam preocupações relacionadas com o índice, com o

signo e com o símbolo. E é em especial nesta particularidade que encontramos o elo de ligação da arte dolménica com a dos autores que referimos. Separados embora por milénios, é possível estabelecer relações entre o artista dolménico e o artista contemporâneo, mesmo que por oposição. Se aqueles operavam sustentados na crença e no sagrado, estes, já sem o suporte do transcendente, não deixam de debater-se com questões que são do âmbito da sua essência de seres criadores. Ambos têm também em comum a procura de um modo de comunicação, de uma linguagem que lhes permita o contacto com algo que os transcende. Se o valor de comunicação da linguagem simbólica dolménica, por ser validado e partilhado pela comunidade, garantia o acesso a outras entidades, o que dizer dos artistas contemporâneos que, sendo autores dos seus próprios códigos, das suas próprias linguagens, parecem ficar, todavia, sob o risco de não haver quem os entenda? Mas é nesse risco que encontramos a qualidade maior da arte contemporânea. Parecendo não se dirigir a ninguém, ela encontra sempre quem a contemple, com maior ou menor reverência, porque nela sentem valores complexos, que são do domínio do visual e que vem de milénios.

### 5.1 Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006)

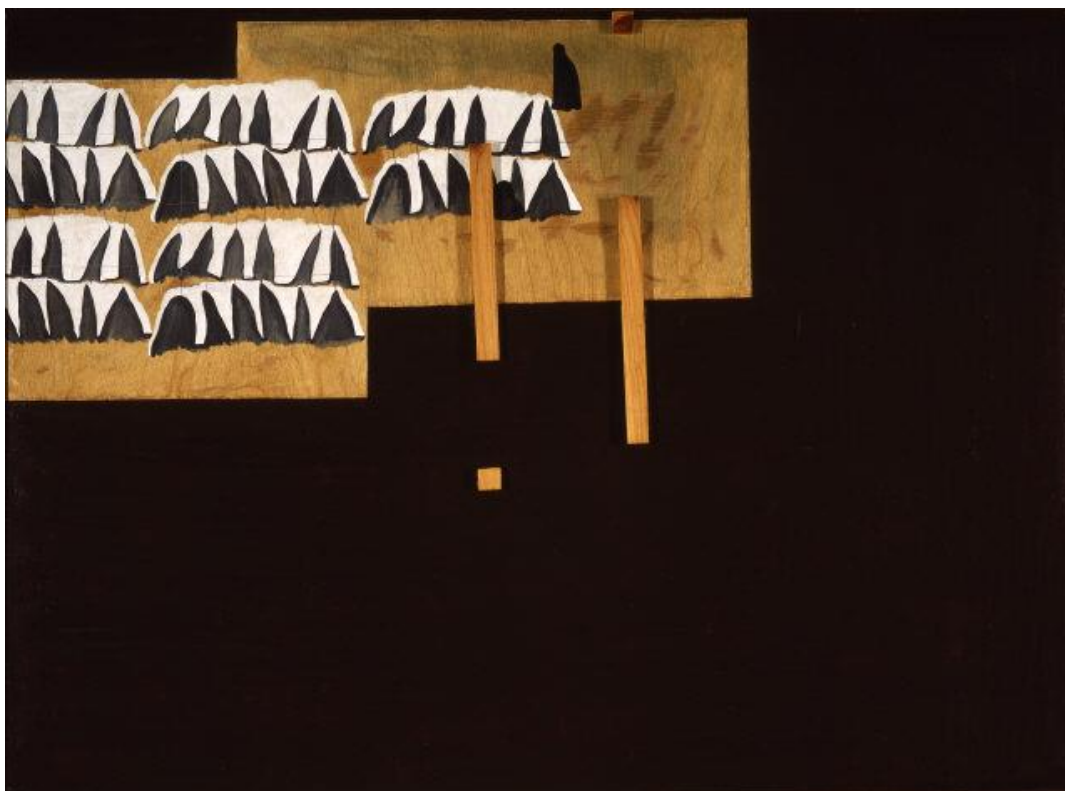


Fig. 28– Álvaro Lapa, 1982, *Madeira*. (<https://www.wikiart.org>)

A pintura de Álvaro Lapa é, segundo José Gil “ carregada de enigmas; mas para além do que imediatamente se levanta como enigma – no plano de uma semiótica das formas: código esotérico, hermético porque absolutamente pessoal, só compreensível pelo autor (...)” (JOSÉ GIL, 2005, p.165).

A esse carácter hermético a que se refere o autor, acresce um poder de sedução, e nessas duas qualidades a obra de Álvaro Lapa aproxima-se da arte dos dólmenes. As suas obras, do domínio do minimalismo e do informe, correspondendo nesse sentido a duas correntes artísticas contemporâneas homónimas, abrem caminho para dimensões cuja significação não alcançamos. Diante da obra de A. Lapa, como da arte de Antelas, por exemplo, ficamos com a impressão de que o signo é moldável aos tempos que o conformam, um e outro permutando-se, no entanto, porque a nenhum deles se pode exigir uma pertença ao tempo em que foram criados, inventados. Perante a obra de A. Lapa, como a de Antelas, reconhecemos o prazer do indecifrável, do enigma, e nesse sentido desprendemo-nos da tarefa fastidiosa da narrativa. Mas se o valor plástico das decorações de Antelas nos parece subordinado a regras de composição e de geometria, que são já de ordem estética (simetria, equilíbrio, etc.) e de gosto (o que já por si é problematizante), os valores plásticos em A. Lapa parecem opor-se decididamente a essas regras (se não em todas pelo menos em parte das suas obras). A obra de Lapa é composta essencialmente de signos sem significado, para nós, mas depreende-se que para o autor tais signos se revestem de sentido e até de algum tipo de narrativa. Neste sentido, as obras de A. Lapa não são meros exercícios sobre a forma, como poderiam ser se enquadrados no minimalismo. Daí que o seu código imagético se aproxime mais do informe ou, com mais propriedade, do disforme. E é pela sua indecifrababilidade que tanto o código dolménico como a obra de A. Lapa nos encantam. E também pela possibilidade de os lermos em anacronia, como Didi-Huberman nos propõe.

Guiando-nos pela análise que José Gil faz da obra de A. Lapa, uma outra característica ressalta: “nele trabalha também um princípio do vazio. Subtilmente, cada quadro (...) desloca, desfaz, interrompe, contradiz o que nele se apresenta como nexos presidindo ao nascimento das formas” (GIL, 2005, p. 166).

Outro elemento que favorece a relação entre a arte dolménica e a de A. Lapa prende-se com a cor. Para José Gil, a cor preta assume na obra de Lapa uma dimensão dominante e em que se presente o vazio, mas que é também:

“(…) foco-absorvente de energia, não-cor e cor, princípio da forma e do informe (…) O nexos das cores e das formas desagrega-se bruscamente de encontro ao preto, a ordenação do espaço perde a sua autonomia (…) com a irrupção de um fundo negro insondável (…) fora do quadro e do sentido dos signos (…) Porque atrai, absorve e desfaz as formas, o negro tem um poder epidémico (…) O negro entrópico engendra e elimina a sua própria forma” (Idem, p. 167).

Carregada de sentido, neste artista, a cor preta, como as demais, seguramente o teria também na arte dolménica. A sua carga simbólica entraria em linha de conta na elaboração dos grafismos, reforçando-lhes o sentido, em conjugação com as outras cores - o vermelho e o branco. A imagem em A. Lapa é avessa à analogia e, na sua condição figural, se existe, ela é equívoca:

(…) ela é insólita, de que não se percebem claramente as leis: o objeto não é nem distorcido ou deformado nem metaforizado, mas coexiste com uma ou várias composições abstratas ou informais que se lhe sobrepõem ou nele irrompem violentamente, tirando-lhe o seu carácter representativo. Ou seja: retirando-lhe o referencial, desapossando esse objeto-signo da sua função icónica (…) não é mais do que uma incessante metamorfose de um número limitado de formas obsessivas (…) o que dá, por vezes, a esta pintura um sentido quase pânico do sobressalto (GIL, 2005, pp. 169,170).

Na verdade, desprende-se da obra de Álvaro Lapa algo que é do lado da sombra e que, nesse sentido, se conjuga com o carácter do espaço dolménico, por natureza funerário.

## 5.2 Jorge Martins (Lisboa, 1940) - Antes do signo, depois da imagem.

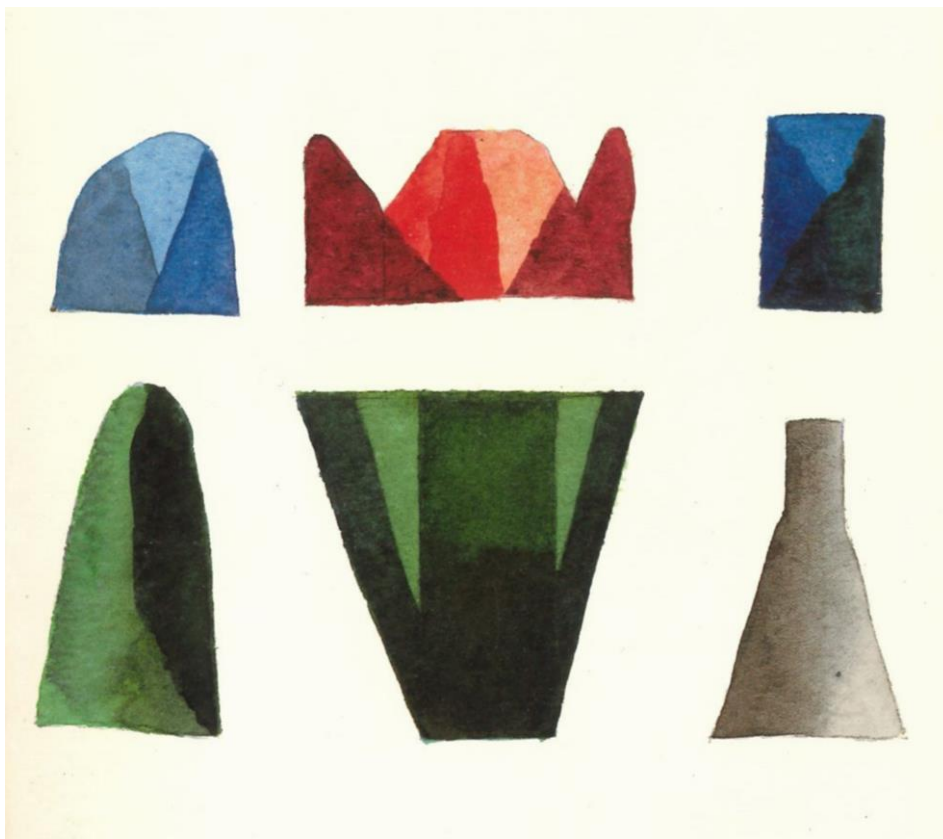


Fig. 29 – Jorge Martins, (Sem título, Imagem de capa de *O Egípto no tempo de Eça de Queirós*).

Na obra de Jorge Martins, que é vasta e multifacetada, o que nos interessa é a que aborda o signo e o símbolo. Encontramos nela uma possibilidade de estabelecermos relação com o código dolménico. Neste, o símbolo é a questão decisiva, senão única, com que o artista se defrontou. Transportando na sua memória figuras sob a forma de símbolos de um vocabulário que se repetia, o artista dos dólmenes, provavelmente itinerante e transitando entre comunidades, era o guardião do código. No seu estrito vocabulário, e também porque se reduzia a formas essenciais, a forma e a ideia condensavam-se facilitando a sua memorização. Tratando-se de um sistema de comunicação sujeita a um código, a linguagem gráfica torna-se legível, pelo menos para alguns elementos da comunidade, e nesse sentido ela aproxima-se da escrita. A relação do código dolménico com a escrita levantou fortes reservas no meio arqueológico, sobretudo porque se insinuou uma possibilidade de semelhança com a escrita hieroglífica. De “egipcio mania” foi apelidada

aquela tentativa de se estabelecer uma relação entre os dois sistemas de “escrita”. Jorge Martins utiliza, em boa parte da sua obra, figuras que parecem, pela sua redução a formas essenciais, assemelhar-se a símbolos. Uma vez mais, estamos na presença de um artista que rejeita a representação por semelhança. Porém, a sua expressão visual não se resigna a um puro abstracionismo, antes se manifestando a intenção de criar uma linguagem formal própria. Na obra em questão (Fig. 29), pode reconhecer-se nas formas representadas uma ambiguidade que as faz oscilar entre o signo e o símbolo, ambiguidade essa salientada já por Peirce, que afirmava que o signo tende para o símbolo.

José Gil aborda a obra deste pintor colocando algumas questões que nos parecem também pertinentes no âmbito da imagem dolménica:

“No entanto, apesar de cada tela apresentar imagens heteróclitas, sem nexos que as una, porque coexistem naquele espaço único têm que fazer sentido (...) Mesmo nos quadros em que a sugestão de uma narrativa é mais clara, o sentido da estória está longe de ser explícito. As imagens fecham-se sobre si mas, reunidas num contexto forçado, reenviam, cada uma por si, a um sentido ausente. São imagens-signos num duplo aspeto: signos delas mesmas e, enquanto tal, signos de que se perdeu o significado. (...) Mas não são signos vazios. Pela sua pujança plástica, pelo privilégio de serem únicos eleitos num vasto espaço nu (...) cada forma entra em relação enigmática de sentido com as outras” (GIL, 2005, p. 215).

Para José Gil, a obra de Jorge Martins possui também um carácter espectral: “As imagens espectrais são imagens-signos, na medida em que nelas se condensam a presença e ausência do sentido do mundo” (Idem, p. 216). Ora, o que representa o código dolménico? Uma presença, ou uma ausência? Que forças ou entidades são ali invocadas? É nesse sentido, o da manifestação da ausência, e também da invocação, que as formas de J. Martins apelam a que as relacionemos com *índex dolménico*.

Mas também podemos ler a arte dos *dólmenes*, como a de J. Martins, na sua condição vestigial. Maria Filomena Molder relaciona a pintura de J. Martins com essa condição uma vez que “ (...) caminha para uma pintura dos vestígios, das manchas, ousando o abandono da noite, procurando o labirinto, mas não penetrando no seu limiar (...) ” (MOLDER, 1984, p. 22).

O carácter espectral ou vestigial da arte de J. Martins parece-nos resultar de uma procura de formas essenciais, tal como a arte dolménica. Porém, neste caso, ela resulta da crença e do sagrado, de produção escassa e privilegiada, do domínio do secreto e do invisível, nisso se distanciando da obra de J. Martins, cuja visibilidade resulta de uma atividade constante, de uma produção torrencial “desenhos sobre desenhos, deitados uns sobre os

outros, em gavetas, em cima das mesas, guardados em pastas, erguidos um a um, mostrados, postos nas paredes, enchendo as paredes de olhos inumeráveis” (Idem, p. 39).

### 5.3 Ângelo de Sousa (Lourenço Marques, 1938 – Porto, 2011)

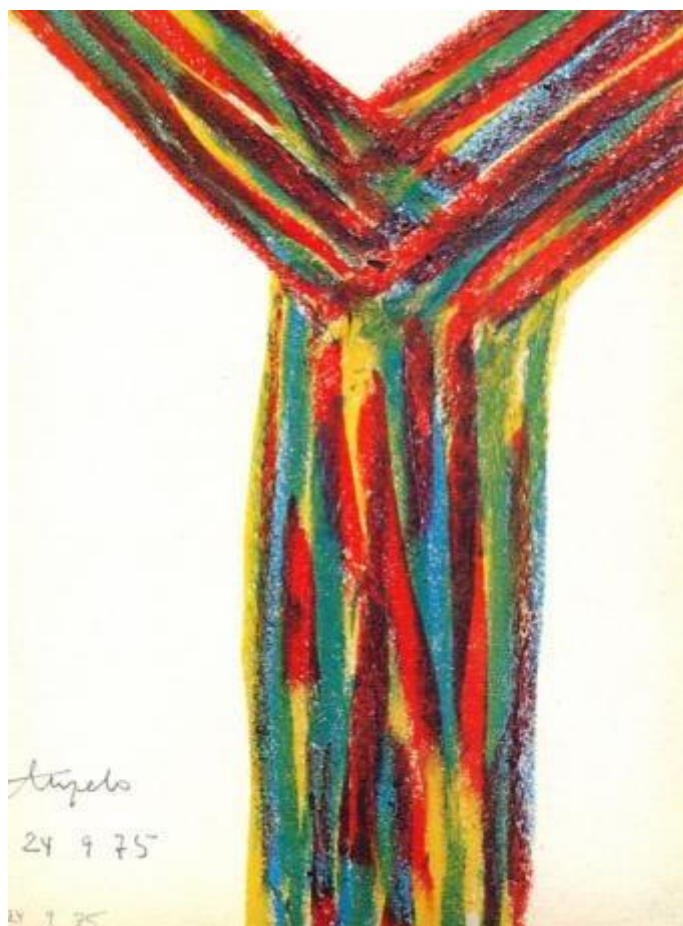


Fig. 30 – Ângelo de Sousa. (Sem título, 1975). (<https://www.pinterest.pt/>)

A arte de Ângelo de Sousa percebemo-la à luz das correntes que atravessam as décadas de 60 e 70, uma das quais a do minimalismo que, compreendida na grande corrente do abstracionismo dela se destaca por a submeter a desígnios de forma e de figuração sub-reptícia. Daí que na sua obra possamos encontrar formas que nos são familiares mas que foram transformadas, por simplificação, em formas que se revestem do carácter do símbolo. Percebe-se, pois, na obra de Ângelo de Sousa um trabalho laboratorial de depuração e de redução, com vista a obter a essência da coisa. Percebe-se nesse trabalho

uma reflexão intensiva que leva a mutações sucessivas da forma até lhe descobrir uma essencialidade. E é nesse aspeto que parte da obra de A. de Sousa dialoga a arte dolménica. De facto, como chegar às formas depuradas dos motivos do código dolménico sem ser por um processo de pensamento semelhante e em que a representação por semelhança foi já abandonada? Consideramos ser a arte dolménica, na sua vertente essencialmente abstrata e esquemática, uma expressão da profunda alteração no modo de pensar do homem do Neolítico. A sua arte exprime um modo de pensamento que organiza, que transforma, que cria e inova e de que a ornamentação cerâmica é já um protótipo. É, de facto, na decoração cerâmica neolítica que alguns autores, como M. de J. Sanches, encontram a origem de alguma da decoração dolménica, especialmente a de feição geométrica (SANCHES, 2009, p. 27). Encontramos, pois, um certo tipo de pensamento complexo, reflexivo, tanto na arte dolménica como na de Ângelo de Sousa. Nesse sentido, torna-se para nós extraordinário constatar a sobrevivência, por milénios, de determinado tipo de pensamento operativo sobre a imagem. Como sobrevivência das formas, segundo Aby Warburg, ou como manifestação de reminiscências, segundo Benjamin, o facto é que um certo modo de operatividade mental sobre a imagem se mantém, transitando entre tempos, numa sincronicidade que se opõe, por anacronia, ao rumo teleológico que o pensamento histórico tradicional impõe.

Segundo Bernardo Pinto de Almeida (1985), a pintura mais recente de Ângelo de Sousa, inserindo-se na corrente *minimal*, teria continuado, não obstante, a participar de um sentido de referência à natureza, à terra, “mesmo que, por sucessivos gestos de despojamento e desfiguração, tenha atingido a pureza abstrata” (p. 31). E se é possível encontrar ainda figuração na obra de Ângelo de Sousa, ela “reduziu-se a essencial geometria, longínqua de quaisquer conotações com a abstração lírica ou expressionista, de tal modo que cada quadro valorize as forças da sua presença de ícone” (Idem). Distinguimos pois, nós como Pinto de Almeida, na obra de A. de Sousa presenças sob a forma de ícone, ou de símbolo, e é nesse sentido que a relacionamos com o vocabulário do código simbólico dolménico.

Grande parte da produção artística dos últimos anos encerra uma lição: aponta a Natureza (perdida) e simboliza, através da redução à elementaridade, o apelo veemente a um retorno, ao mesmo tempo que assume a consciência de uma necessária participação do espectador / fruidor que a complementa. (...) Resto, rasto e rosto de civilizações, passadas ou presentes, gregárias ou nómadas, ancestralmente a arte transporta uma origem artesanal em forte conexão com o sagrado. Mais simplesmente, dir-se-ia que a arte reflete afinal essa consciência que as sociedades têm da

sua própria transformação, da sua transitoriedade e, logo, da sua morte futura, eminente (PINTO DE ALMEIDA, 1985, p. 7).

#### 5.4 David de Almeida (1945-2014) - Do presente no passado.



Fig. 31 -. David de Almeida. (“Gravura Rupestre”, cast paper, 1982).

“Algures (...) encontram-se vestígios de arte rupestre, autênticas gravuras (...) sobre as placas que são as duras lajes de granito. Ao dar por elas, David de Almeida (...) tira a prova das matrizes que os pioneiros colegas gravadores deixaram gravadas. Aos olhos e aos dedos do artista não passaram despercebidas estas belíssimas insculpturas (...) A Pedra Escrita de Serrazes é o umbigo de David de Almeida. (...)” (DUARTE, 1986, p. 29, 31).

O percurso de David de Almeida estende-se entre a pintura e a gravura, mas é nesta que se afirma a sua maturidade. Afastando-se progressivamente da gravura tradicional, desenvolve técnicas inovadoras com as quais evidenciará as suas potencialidades plásticas. Como arte oficial que é a gravura, ela presta-se à experimentação. Partindo de um projeto globalmente definido, o artista é conduzido, no entanto, pela natureza oficial do processo de criação, a resultados bastante diferentes dos previstos. Atento aos

automatismos próprios do trabalho oficial, David de Almeida procura escapar-lhes, procurando antes escrever a poética do seu discurso interior ao sabor dos imprevistos que o comportamento dos materiais lhe suscita. A natureza dos materiais que emprega, em especial a pasta de papel, vai suscitar apetências tácteis que resultarão em obras de carácter inscultórico. Certas pedras gravadas ou insculpidas da região da Beira Alta, de há muito objeto da atenção do artista, tornar-se-ão o fulcro da sua atividade criativa. A sinalética nelas gravadas, em que se sintetizam formas primordiais – círculos, espirais, linhas – pelo seu carácter arquétipo de um simbolismo elementar, torna-se fulcro hipnótico de que o artista não pode escapar. Ao carácter plástico destas pedras insculturadas, que convidam ao tato e ao mergulho num tempo remoto e desconhecido, soma-se o seu poder sedutor e encantatório. Delas resultará uma série de gravuras que são suas réplicas em forma já não de pedra mas de papel. Neste processo de transformação da matéria, em que o papel substitui a pedra, mas em que a essência do que nela está inscrito é preservado, pois nele se consubstancia um saber antigo e primordial, é também a atitude do arqueólogo que se manifesta (DUARTE, 1986, p. 29, 31).

É inevitável relacionarmos estas obras de David de Almeida com as inscrições de certos dólmenes da região beirão, como o do Taco. Aqui, os motivos gravados aparecem de forma quase residual, como breves apontamentos, e é nessa particularidade que lhes descobrimos todo o encanto, pois sentimos que é na sua expressão minimalista que se exerce a força máxima do símbolo. Nos grafismos discretos do dólmen do Taco encontramos a condição de um significado absoluto sob a forma de um geometrismo que se interrompe, como que inacabado, esboço de uma escrita inicial e iniciática que hoje nos suspende o pensamento.

Ao pensar estético de David de Almeida somou-se o sentido arqueológico, o gosto pela manipulação do tempo, pois transitar entre tempos é da natureza do arqueólogo. Como artista, David de Almeida usa o tempo como se tratasse de matéria plástica, moldável, que deposita no papel sob a forma de fac-simile de gravuras de tempos imemoriais.

Porque partilhamos desse gosto de transitar no tempo, à revelia da nossa condição do dia-a-dia que nos torna reféns de um agora volátil, transcrevemos o pensamento do autor, pois nele se reflete a sua relação mediúnica com o espaço e com o tempo e, sobretudo, a sua poética de artista:

“Meditação do Autor: Assim permanece, e é nesta posição que o encontro, a pedra coberta de musgo e rodeada de fetos, pinheiros e carvalhas. É noite e perco-me pela mata de Serrazes, tropeço no corpo intemporal do artista petrificado mas não o reconheço. Sento-me a olhar o fantasma de granito, a ouvir o vento nas árvores, adormeceram as passarinhas, e toda a inidentificabilidade dos ruídos noturnos. (...) À minha volta tudo é silêncio. Sinto então uma indescritível vontade de mergulhar no tempo, de regressar à casa das origens (...) de me sentar ali, esquecido, a olhar a passagem do tempo. A ver o Sol a vir de um lado e a pôr-se no outro, desenhando sombras no chão escaldado e desprovido de fetos, pinheiros e carvalhas; a ver o cintilar das estrelas e a sucessão dos luas; à procura das escalas que determinam as medidas dos dias e das noites. (...) E ponho-me a roçar esta pedra virgem que emerge do solo, inamovível (...)” (DUARTE, 1986, p. 43).

### 5.5 Joaquim Rodrigo (Lisboa, 1912 – Lisboa, 1997) - Para uma linguagem universal



Fig. 32 – Joaquim Rodrigo, (“Soria–Nimes”, 1971).

(<https://www.wikiart.org/pt/joaquim-rodrigo>)

Joaquim Rodrigo, engenheiro silvicultor por formação, fez a sua aprendizagem artística fora do contexto académico. Num processo autodidata, Joaquim Rodrigo revê-se, na sua tendência abstracionista, em pintores como Kandinsky e Paul Klee, mas também em Joaquim Torres Garcia, na sua vertente construtivista. Acompanhando as problemáticas

da história da arte ocidental da época, a sua pintura desenvolveu-se em torno da abstração, mas é no signo, como valor de inscrição, que a sua arte virá a ganhar maior evidência.

Por volta dos anos sessenta surge em J. Rodrigo um “modelo operatório de uma pintura que procura uma unidade autoexplicativa com os seus elementos constitutivos (...), reconduzindo-os à sua materialidade e consciência autorreflexiva” (LAPA ALMEIDA, 2013, p. 389). Este processo terá desenvolvimento nas décadas seguintes, numa reformulação estrutural da sua linguagem pictórica. A cor é reconduzida à sua substancialidade matéria e, pela utilização de pigmentos naturais, torna-se visível uma intenção de produzir metaforicamente determinadas significações. As figuras são realizadas como signos isolados, distanciando-se e mesmo apagando o reconhecível e o aprendido, e que remetem para uma perceção do mundo sob a forma de símbolos. A composição é transformada numa escrita de signos onde a ordem e a aleatoriedade se articulam sem facilitar uma narrativa unívoca (Idem). A possibilidade de narrativa antes se estabelece em torno de conceitos como o de “viagem” e o de “memória” ganhando ao mesmo tempo os valores da repetição e do arquivo (Idem).

Paralelamente à sua atividade como pintor, Joaquim Rodrigo fê-la acompanhar desde sempre de uma reflexão em que procurou teorizar o seu pensamento artístico. Nele manifestou um tipo de pensamento alheio às questões levantadas pelo pensamento contemporâneo, numa demanda daquilo a que passou a designar por pintura eterna. Nessa intenção de chegar a uma pintura eterna, que mais não é do que uma “mirífica universalidade perdida da linguagem pictórica”, J. Rodrigo convoca, como estratégia, a tradição pitagórica e algum pensamento pré-socrático (Idem, p. 390).

Era intenção de Joaquim Rodrigo configurar a pintura como uma linguagem universal que, como sistema construído, seria suscetível de utilização por todos. Esse sentido de universalidade constitui como que “uma extensão política do seu pensamento que destitui o privilégio de classe e o exercício do juízo de gosto. Joaquim Rodrigo afirmava que ‘eu nem sei o que é isso de bonito. Sei lá se um quadro é bonito ou não’ ” (Idem, p. 391).

Para nós, que nos movemos entre a arte e a arqueologia, é sempre com renovada surpresa que contemplamos a obra de Joaquim Rodrigo. Embora já nossa conhecida desde os anos setenta, pois um dos seus quadros faz parte da coleção em exposição permanente do Café Brasileira do Chiado, em Lisboa, nela percebemos, ainda hoje, qualidades pictóricas inovadoras, e também propícias a que a relacionemos com o código dolménico.

## Capítulo 6

### **O tempo e a imagem**

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo (...) como diante do vão de uma porta aberta. Ela nada nos oculta, bastaria entrar, a sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo se poderia tratar nessa abertura da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

Estabelecer relações entre a Arqueologia e a Arte constitui uma forma que nos é intrínseca e com a qual desejamos olhar o tempo de uma forma plástica, em que a anacronia e a reminiscência intervêm como fontes para novas questões. Transitamos, pois, entre tempos que se intercetam a cada momento, gerando memórias involuntárias que ora ganham corpo no objeto artístico ora se manifestam, sub-repticiamente, nos resíduos do contexto arqueológico. Esta forma de relação com os dois meios, o da arte e o da arqueologia, manifestava-se já no âmbito da criação artística e vê-se agora reiterada no campo da arqueologia. Como constructos de memória que somos, ela manifesta-se em nós, a cada instante e de modo não consciente, convocando acontecimentos e experiências que se ocultam sob a forma de imagem mas à qual não temos acesso. Somos, pois, acumuladores de tempo que nos molda e projeta a cada momento ora para o passado ora para o futuro. Tempo e memória são, pois, os elementos que estruturam o nosso ser. A arqueologia é uma disciplina em que o fator temporal é omnipresente, apesar de todas as atualizações conceptuais que a têm moldado. Também na Arte o fator temporal intervém, embora talvez de outro modo. Se na arqueologia procuramos pontos de referência, estratigráficos ou outros, que nos permitam balizar e contextualizar o acontecimento no tempo, supomos o mesmo acontecer na arte, mas de modo não consciente. Nela o tempo opera em diferentes direções, especialmente durante o próprio processo de criação artística, pois a cada momento o artista é intercetado por reminiscências, que são sintomas temporais, e que interferem dinamizando o próprio processo.

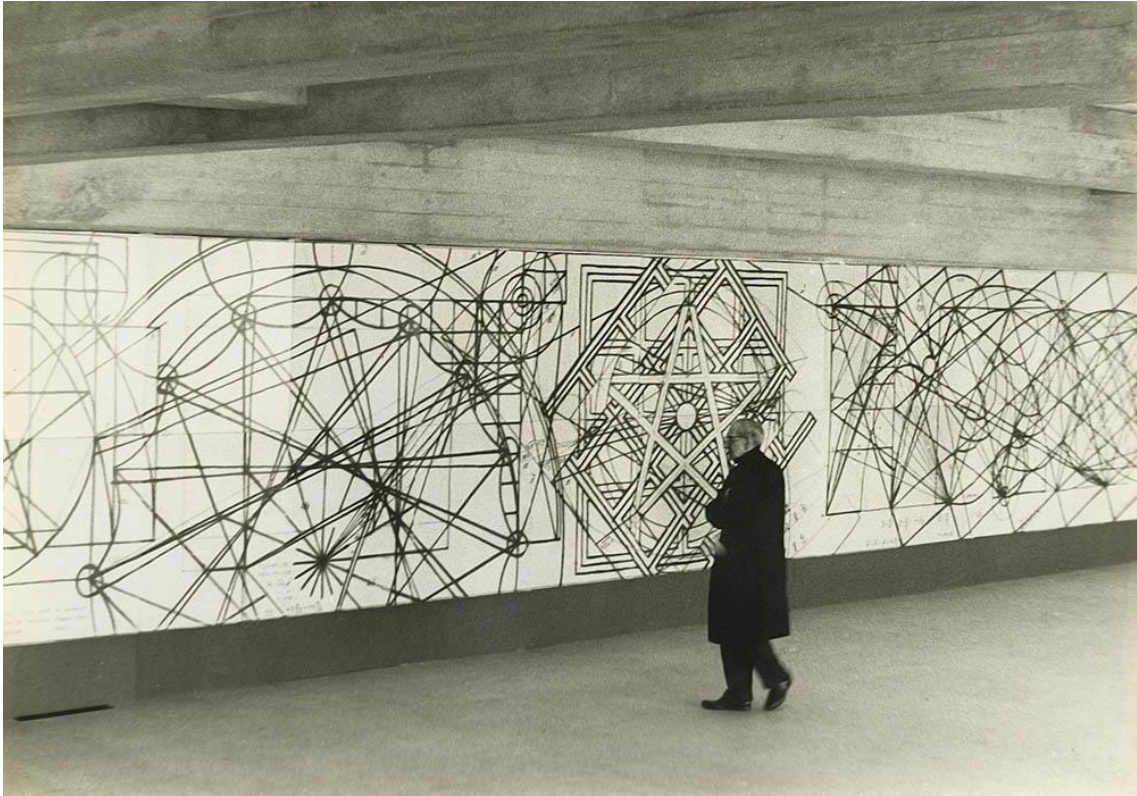


Fig. 33 - José de Almada Negreiros na execução do painel "Começar", Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. (Foto de autor desconhecido e pertencentes a coleção particular). (<https://gulbenkian.pt/almada-comecar/galeria/>)

## 6.1 Reminiscências e anacronias

Quando entramos no Museu Gulbenkian, logo após franquearmos o pórtico de entrada, deparamos com um enorme mural da autoria de Almada Negreiros, intitulado *Começar*. Ao contrário do que seria de esperar, dada a evidência com que esta obra surge logo à entrada, ela é praticamente ignorada pelos visitantes. Nós próprios, embora de há muito conhecedores daquele mural, também nunca lhe prestámos especial atenção. Na verdade sempre considerámos aquele painel como fazendo parte da decoração interior do edifício e, nesse sentido, desvalorizávamo-lo. Houve porém um momento, já recentemente, em que o nosso olhar se deteve por instantes nesse painel. A Arqueologia tinha entretanto ocupado um lugar privilegiado na nossa relação com o mundo. Pareceu-nos então percebermos naquela obra algum tipo de ligação com a decoração do interior de certos dólmenes. Almada Negreiros, o autor de *Começar*, foi um dos artistas mais relevantes do primeiro modernismo português, no primeiro quartel do século XX. Juntamente com outros autores dessa época, os da geração do Orfeu e de Fernando Pessoa, Almada Negreiros operou uma primeira rutura com os cânones da arte então vigentes.

Essa relação que estabelecemos entre o painel *Começar* e o interior de certos dólmenes deveu-se ao facto de ambos apresentarem grafismos enigmáticos de difícil interpretação. No seu hermetismo, o interior dos dólmenes e o painel *Começar* estabeleciam, pois, uma relação de proximidade, ou de simpatia, na expressão de Aby Warburg. O painel de Almada Negreiros consiste numa composição de grandes dimensões gravada sobre o suporte, sendo este constituído por placas de calcário que se justapõem criando a impressão de uma superfície homogénea. Nela foram insculpidas múltiplas linhas que se desenvolvem em diversas direções, descrevendo retas, curvas, círculos, espirais, ou figuras geométricas que, dominando todo o espaço, seguem rumos que se podem prolongar para além dos limites do painel. Estas linhas intercetam-se e sobrepõem-se, multiplicando a sua leitura. Ao mesmo tempo, este conjunto de inscrições geométricas sugere-nos o pensamento de diferentes autores, como Euclides, que reúne na sua obra *Elementos* disciplinas elementares da cultura grega, como a matemática e a geometria, mas também Fibonnaci, com o seu Número de Ouro ou Proporção áurea, ou Leon Battista Alberti e o seu quadro janela, etc.

Para além das linhas gravadas e pintadas num conjunto de não mais que quatro cores - preto, vermelho, ocre e branco, surgem também breves apontamentos, sob a forma de cálculos matemáticos que sugerem um pensamento sujeito ao rigor da geometria. Mas o que se evidencia neste mural é a intenção do autor em manifestar que a sua obra é produto não só do seu pensamento mas também o de muitos outros que o antecederam, constituindo-se assim a obra como uma acumulação de diferentes tempos. Houve, pois, um momento em que descobrimos uma relação de “boa vizinhança”, ao jeito de Aby Warburg, entre o painel de A. Negreiros (Fig. 33) e os esteios pintados de Antelas (Fig.2).

## 6.2 Diante do tempo

Didi-Huberman, em *Diante do Tempo* (2015), lembra-nos que, diante uma imagem, por mais antiga que seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar. E que, também diante uma imagem, por mais recente e contemporânea que seja, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

O autor chama pois a atenção para a mobilidade com que a nossa memória opera diante uma imagem, reconfigurando-a com o que já viu. Não estranhemos, pois, que o painel

“Começar”, de Almada Negreiros, tenha convocado a imagem da decoração interior de Antelas. E nessa transição temporal reconhecemos, diante a imagem, que ela provavelmente nos sobreviverá, sendo nós diante ela o elemento de passagem, e ela, diante nós, o elemento do futuro, o elemento que durará. Neste sentido, a imagem tem mais memória e mais futuro que o ser que a olha (Idem).

Na obra atrás referida, Didi-Huberman relata uma experiência por ele vivida e que envolve uma pintura executada a fresco no convento de São Marcos, em Florença, intitulada *Sacra conversazione*. A pintura data de 1440 e o seu autor foi um frade dominicano ali residente - Fra Angelico. É uma pintura renascentista, no contexto da pintura religiosa do *Quattrocento* italiano. Sob esta convenção, representa-se a *Madonna* (Virgem com o Menino) acompanhada de alguns santos com os quais mantém uma relação informal, com poses não hieráticas, o que é contrário ao habitual na pintura medieval. Apesar do uso do termo *conversazione*, as personagens não aparecem a falar, mas antes em atitude silenciosa. A razão teológica é que todos eles estão em gozo da glória, mantendo um colóquio silencioso sobre temas religiosos.

Didi-Huberman relata que, numa observação mais atenta do fresco, constatou que o manto de um dos santos, pintado a vermelho, está crivado de manchas erráticas, produzindo como que “um fogo-de-artifício colorido que traz ainda o traço de seu jorro originário (o pigmento tendo sido projetado a distância, em chuvisco, tudo isso num rápido instante) e que, desde então, se perpetuou como uma constelação de estrelas fixas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

A constatação de algo tão invulgar neste pormenor do fresco de Fra Angelico abre na perceção de Didi-Huberman como que uma brecha temporal em que se vão reunir, ao mesmo tempo, uma reminiscência e um anacronismo. Uma reminiscência, porque em Huberman recai a lembrança de algo que ele já vira numa pintura de um outro contexto estilístico. Um anacronismo, porque essa pintura relembra vinha de um tempo que estava adiante do tempo de Fra Angelico, que ela vinha do futuro, portanto. Esta reminiscência e este anacronismo reúnem-se naquilo que Huberman descreve como “uma espécie de *semelhança deslocada* entre o que eu descobria naquele convento do Renascimento e os *drippings* do artista americano [Jackson Pollock]” (Idem, p. 27).

Em Didi-Huberman atuam, portanto, a reminiscência e o anacronismo, o que permite aproximar Fra Angelico, do *Quattrocento*, e Jackson Pollock, de meados do século XX,

reunindo-se num mesmo tempo, conflitualmente anacrónico, pela utilização de uma mesma técnica - o *dripping*. É precisamente nessa condição de anacronia, considerada normalmente como negativa no pensamento histórico, que Huberman vai depositar qualidades positivas, uma vez que foi essa anacronia da reunião de dois pintores de tempos diferentes que permitiu descobrir no manto vermelho do fresco de Fra Angelico aquilo que os historiadores de Arte nunca haviam descoberto - a particularidade dos salpicos de tinta, à Pollock.

Portanto, a emergência, ou descoberta, do objeto histórico enquanto tal (os salpicos de tinta no manto vermelho), “não terá sido o fruto de uma abordagem histórica comum – factual, contextual – mas sim de um momento anacrónico, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma [anomalia, ou enfermidade] no saber histórico” (Idem, p. 27).

Retomando o painel *Começar*, de Almada Negreiros, e a decoração do interior do dólmen de Antelas, somos levados a aderir, também, ao pensamento de Didi-Huberman que exprime do seguinte modo: “ (...) a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos ou anacrónicos” (Idem, p. 28).

À noção de tempo histórico como tempo estratificado (à força), opõe-se o tempo da memória, que é um tempo heterogéneo e naturalmente não estratificado. O anacronismo insere-se, pois, na memória como um intruso natural que força à sua ordenação através de um processo de montagem sequencial (Idem, pp. 38-42).

Relacionar anacronicamente Fra Angelico com Jackson Pollock, porque ambos utilizaram uma mesma técnica – o *dripping*, ou relacionar o painel de Almada Negreiros com a decoração de Antelas exige que adotemos uma atitude de aceitação e de utilização da anacronia como fator facultador do entendimento da imagem como fenómeno complexo que é. “ (...) não poderemos produzir uma noção conseqüente da imagem sem um pensamento do *tempo* que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50).

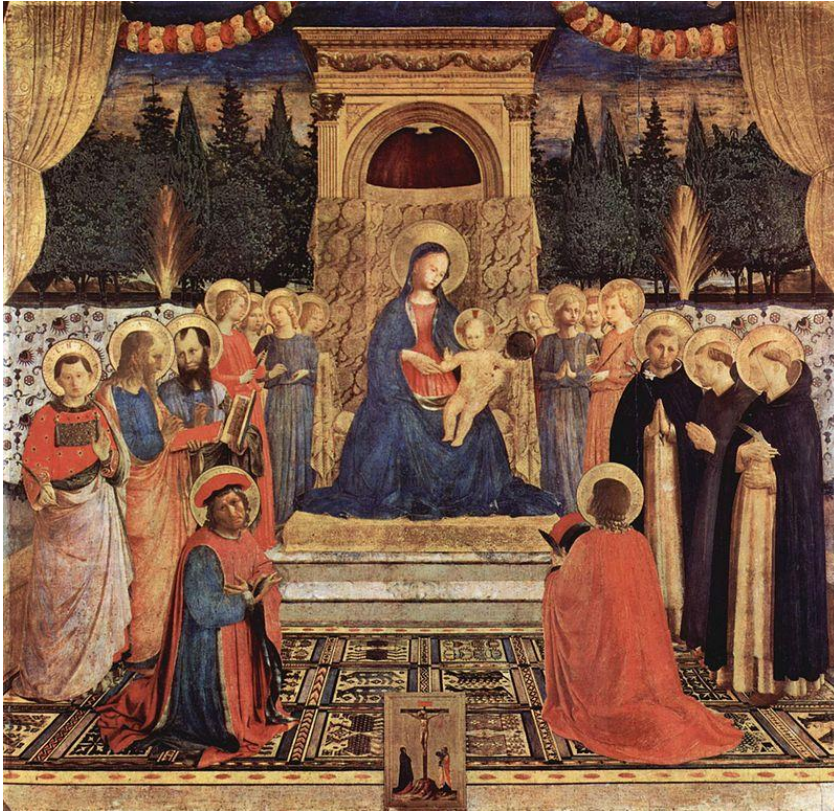


Fig. 34 - *Sacra conversazione*, Fra Angelico, Convento de São Marcos, Florença, 1440.  
([https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacra\\_conversazione](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacra_conversazione))



Fig. 35 – Dripping - Jackson Pollock, 1960.  
(<https://www.todamateria.com.br/jackson-pollock>)

### 6.3 Repensar a história da imagem

Tal como em Didi-Huberman, os novos conceitos introduzidos por Walter Benjamin no pensamento histórico e na reflexão sobre a imagem permitem-nos abordar o paradoxo do encontro da imagem dolménica com a imagem contemporânea. Nesses novos conceitos propunha-se ultrapassar, do “lado da *imagem*, as eternas e falaciosas oposições entre o conteúdo e a forma (...) Do lado da *história* haveria que acabar com a eterna e falaciosa sequência das ‘causas’, ‘paternidades’ ou ‘influências’ e ‘efeitos’ ” (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 103, 104).

Segundo W. Benjamin, as obras de arte têm:

“uma historicidade específica que não se expressa no ‘modo extensivo’ de uma narrativa causal (...) nem se reduz a uma história natural (...) [mas que se] desdobra de maneira múltipla no ‘modo intensivo’ que, entre as obras, faz ressaltar as conexões que são atemporais sem que, no entanto, sejam desprovidas de importância histórica” (Idem, p. 104).

Contudo, essas conexões atemporais não têm o sentido de propor “um essencialismo da arte [mas antes o de] apelar a uma temporalidade mais fundamental que permanece ainda misteriosa, por descobrir ou a ser construída” (Idem). A imagem, segundo W. Benjamin, exige “a elaboração de novos modelos de tempo, uma vez que ela não é ‘nem um simples evento no devir histórico nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir’ “ (Idem, p. 107).

É, pois, deste modo de pensar a imagem que resultam novos conceitos como o de “sobrevivência”, de Aby Warburg, e de “semelhança”, de Walter Benjamin, deles resultando, como consequência, “o paradoxo do anacronismo (...) a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge [destrói], desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico.” (Idem, p. 108).

Para Aby Warburg, como para Walter Benjamin, a história da arte só “pode ser descrita apenas do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada época possui uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança, que lhe é própria, de interpretar as profecias guardadas pela arte das épocas anteriores” (Idem). De acordo com estes pensadores, verifica-se na arte a coexistência de diferentes tempos, o passado como profecia de um futuro:

“Mas, que futuro? Na verdade, nunca um futuro imediato, e jamais um futuro completamente determinado. Não há nada que seja mais sujeito a transformações na obra de arte do que esse

espaço sombrio do futuro nela fermentado (...) Cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado recoloca tudo em jogo e dá a impressão de que, até aquele momento, ‘a história da arte não existia’. É a partir da situação atual – do presente dialético – que o passado o mais longínquo deve ser analisado por seus efeitos de autodeciframento ‘profético’ ” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109).

Walter Benjamin reitera a afirmação de Michelet, de que “cada época sonha com a seguinte”, para precisar em termos psíquicos o que entendia por “profecia”, termo este que estabelece também laços com o pensamento de Aby Warburg. De facto, ao invocar a afirmação de Michelet, W. Benjamin entra nos domínios do onírico, reivindicando certas características que são próprias do trabalho do sonho: o anacronismo e a sobrevivência (Idem). Neste sentido, W. Benjamin integra no domínio da arte e da história da arte temáticas que lhe são contemporâneas e que provêm do pensamento sobre o Inconsciente, de Freud:

“Benjamin compreendeu que não havia história possível sem teoria do ‘inconsciente do tempo’: as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos. Compreende-se, então, que é necessário alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória.” (Idem, p. 110).

O pensamento de W. Benjamin reúne-se, pois, com o de A. Warburg, que havia aberto a história para a longa duração das sobrevivências e das “coisas essenciais”, propondo uma certa “porosidade das épocas” e apelando para uma verdadeira *antropologia das imagens* capaz de analisar os aspetos fundamentais, mas também específicos, até mesmo formais dos seu “transbordamentos”, os da imaginação, que ultrapassam os limites da arte (Idem).

Esta forma de pensar a história da arte e das imagens é partilhada, como vimos, por W. Benjamin, levando-o à seguinte afirmação:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como foi efetivamente’, mas, sobretudo, apropriar-se de uma reminiscência (...) O historicismo contenta-se em estabelecer uma relação causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhuma realidade, pelo simples facto de ser causa, é, logo de saída, uma realidade já histórica. Ela torna-se um facto histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar separados dela por milénios” (Idem, p. 113).

“Separadas por milénios”, insistimos nós, como os milénios que separam as obras dos artistas atrás relatados e as da arte dolménica.

## CAPÍTULO 7

### Conclusão

Rudolph Arnheim, com uma formação de psicólogo e historiador de arte, propõe, dentro da linha teórica da Gestalt, que para além da linguagem existe lugar para uma forma de pensamento mais imediata, que não passa, pelo menos inteiramente, pela linguagem e que se organiza diretamente a partir dos nossos órgãos dos sentidos - o pensamento sensorial – e nele se destacando o pensamento visual: “De todos os nossos sentidos, a visão é o mais intelectual, o mais próximo do pensamento” (AUMONT, 2009, p. 67).

Foi também à luz do pensamento visual que desenvolvemos este nosso trabalho, embora guiados, é certo, por autores que nos alumiarão o caminho; este desenvolveu-se em torno da imagem, de ontem e de hoje. Nele deparámos com diferentes matérias, cada uma das quais se tornou um rumo possível de explorar. O código dolménico, como conjunto de imagens de que é composto, oferece-se a que o exploremos sob amplas perspetivas. A abordagem semiótica, por exemplo, levanta por si só questões complexas, que são do domínio da linguagem, e que só uma leitura aprofundada de autores como Peirce ou Saussure, mas também Roland Barthes e Umberto Eco poderíamos desenvolver. O estudo do código dolménico, que é composto, segundo Sanches, por imagens símbolo e imagens ideia, merece ser desenvolvido à luz dessa abordagem, uma vez que nela subjaz a hipótese de se alcançar uma linguagem (SANCHES, 2009, p.20).

A problemática da história da imagem, que teve desenvolvimentos inovadores com Walter Benjamin e Aby Warburg, permitiu, à luz destes pensadores, que questionássemos os lugares comuns do historicismo tradicional e a sua superação. Foi desse modo que tomámos contacto com certos conceitos, como o de anacronia e de reminiscência que, apesar de terem já quase um século nos parecem novos tornando-se matéria estimulante para o desenvolvimento do nosso trabalho.

Os dois tipos de arte entre os quais procurámos estabelecer uma ponte, a arte dolménica e a arte contemporânea, radicam num ramo comum – o da arte abstrata. Esta, pela versatilidade e riqueza de opções que acolhe, suscita uma abordagem multidisciplinar. Nela cabe não só a antropologia da arte, para a qual Robert Layton deu valioso contributo, mas também as teorias da forma, de Rudolph Arnheim entre outros, ou pela própria história da arte moderna, na qual avultam nomes como Artur Danto, ou Clement

Greenberg, embora neste domínio tenhamos optado por autores mais clássicos, como Julio Carlo Argan ou mesmo Eduardo Lourenço os quais, nas suas perspetivas pessoais, nos ajudaram a colocar em questão o fenómeno complexo da Arte Moderna e da Arte Contemporânea.

A arte do código dolménico, que é essencialmente abstrata tal como a dos artistas relacionados neste trabalho, levanta o grande problema da imagem na sua vertente de não semelhança com o real. A questão do “abandono” da arte por semelhança, fórmula esta que vigorou por milénios, e da sua “substituição” por uma arte de imagens não representativas, ou abstratas, levantou diversas outras questões, uma das quais, de modo breve se pode ler nas palavras de Jacques Aumont: “ se a reprodução [por semelhança] pôde ser removida das imagens artísticas, é porque ela não estava essencialmente ‘ontologicamente’ unida à imagem em geral, mas foi-lhe associada por uma determinada evolução histórica.” (AUMONT, 2009, p. 190). Porém, como explicar essa “evolução histórica” se a imagem por semelhança vai perdendo valor e sentido, tendendo a desaparecer no decurso do século XX, dando lugar à imagem abstrata, e contrariando o sentido de tal evolução? Neste ponto, somos forçados a recorrer de novo ao pensamento de W. Benjamin e de A. Warburg, mas também a Didi-Huberman, que nos propõem a leitura da história da imagem à luz de conceitos então inovadores, criados por eles, como os de persistência, de reminiscência e de anacronia. E é o próprio Didi-Huberman que nos recorda que “o ‘anacronismo’ é inerente à imaginação humana e que se opõe ao mero progresso linear da evolução técnica, que os meios visuais tornam presente” (BELTING, 2014, p. 15).

Na sua abordagem antropológica à imagem, Hans Belting recordou-nos também a relação entre imagem e morte, relação essa que vem de tempos imemoriais mas que se perdeu na era moderna, a da razão. A origem da imagem estaria na necessidade de suprir uma ausência física, a do corpo perdido, que é permutado pelo corpo da imagem, que se torna presença icónica. Mas a questão da imagem relaciona-se também e sempre com a do vestígio e da inscrição (Idem, p. 14). E esta constatação, na palavra autorizada do autor, surpreendeu-nos, pois um nosso trabalho anterior, no domínio da arte, intitulava-se precisamente “O Rasto, o Indício, o Vestígio, como fontes de Criação Artística” (CERIZ, 2015). Como sempre acontece no trabalho artístico, são as forças inconscientes que o determinam, e a narrativa autojustificativa do artista é sempre insuficiente e mesmo incapaz de explicar as forças que realmente o moveram. Tal terá acontecido também

conosco, e o título daquele trabalho, por equívoco que agora nos parece, deveria hoje ser alterado para “A Criação Artística, como Rasto, como Indício, como Vestígio”. No entanto, se o fizéssemos, por necessidade de cumprirmos um discurso lógico, teríamos sabotado o verdadeiro propósito do nosso trabalho, que consistia em utilizar o vestígio para dele fazer a imagem, e não o contrário, fazer a imagem como próprio vestígio que é, o que, desse modo, nos paralisaria. Isto quer dizer que a arte e a lógica não combinam bem, antes se repelem. Mas, para chegarmos à percepção desta dupla possibilidade, havia que trilhar o caminho do pensamento arqueológico. E foi do encontro desses dois modos de pensar, o da Arte e o da Arqueologia, que resultou este nosso trabalho.

Vimos, pois, como do encontro da arte dolménica com a arte canonicamente designada de “contemporânea”, a qual vai encontrando cada vez mais dificuldade em se albergar sob essa designação, de tal modo se tornou heterogénea, se desencadearam múltiplas questões que suscitam aprofundamento. Uma delas prende-se com o sentido com que a imagem era produzida e também recebida dentro da comunidade. Se hoje, porque imersos num mundo dessacralizado, temos enorme dificuldade em encarar a imagem nessa dimensão do sagrado, ou como nos diz Ortega y Gasset em *La deshumanización del arte* “Para el hombre de la generación novíssima, el arte es una cosa sin transcendencia”, (LOURENÇO, 1996, p. 153), o encontro com a arte dos dólmenes constituiu, para nós, uma oportunidade para que olhemos a imagem também nessa dimensão. De facto, que outra dimensão poderia motivar os artistas que a fizeram? Nunca é demais considerar que, mesmo que seduzidos pelo seu carácter decorativo, ou estético, dada a organização das suas composições, algo de muito mais forte do que o ornamental se impunha na arte dolménica. Na perspectiva de uma antropologia da arte, tanto para Layton como para Gombrich, algo de muito poderoso se albergava na imagem. Esse poder prende-se, porventura, com o mais famoso dos mitos que cristalizam a crença no poder da arte para *criar*, em vez de *retratar*, como é a história de Pigmalião, a que Ovídio deu o carácter de novela amorosa. Nela, o escultor Pigmalião, ao modelar uma figura de mulher apaixonase pela estátua que fez. Nessa situação, o escultor roga a Vénus que lhe dê uma noiva à sua imagem, ao que a deusa corresponde convertendo a estátua num corpo vivo (GOMBRICH, 1995, p. 101). Terá sido, também, na necessidade de obter uma salvaguarda contra o poder da imagem de adquirir vida própria que se estabeleceram determinados condicionamentos, ou censuras, na sua realização. A tendência para a esquematização e para a abreviação poderia ser uma dessas consequências. Nessa

condição, a “escrita” dolménica estaria igualmente sujeita a limitações, a proibições que a conformavam num código estrito. Como nos diz Gombrich, tal prática remonta à aurora da civilização pois nela a imagem era mais do que um signo: “nas inscrições hieroglíficas das pirâmides, todos os símbolos formados por imagens de animais nocivos são evitados ou ‘abreviados’ – o escorpião é deixado sem a sua perigosa cauda, o leão é cortado pelo meio [porque] poderão fazer mal aos mortos” (Idem, p. 118).

Mas é também o caminho do acaso e da necessidade o que a arte percorre. O vocabulário formal da arte dolménica, com o seu geometrismo, que denota a “perícia de um construtor”, pode ser consequência das necessidades das comunidades sedentárias. Tais necessidades levaram a que “o rígido estilo da arte neolítica tenha coincidido com o desenvolvimento da agricultura e da sua tecnologia” (GOMBRICH, 1995, p. 116).

Mas, se esses condicionalismos justificam o estilo da arte dolménica, a que tipo de condicionalismos se deve a arte contemporânea, parte da qual apresenta razoáveis semelhanças com aquela? Nesta interrogação queremos sintetizar uma ideia: a de que a matéria que motivou este trabalho é, se não inesgotável, pelo menos aberta a que se continue a escavá-la em todas as direções e em todas as camadas.

E quando entrarmos, uma vez mais, no Café Brasileira, ou franquearmos, de novo, o pórtico da Gulbenkian, lá estarão, no seu silêncio eloquente, as artes de Joaquim Rodrigo e de Almada Negreiros para evocar os artistas que decoraram Antelas, Arquinha da Moura, Juncais, Pedralta, Taco e tantos outros espaços outrora sagrados.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, L. B. & CARVALHO. P.S. (2017) – A arte megalítica da Mamoa 1 do Taco (Albergaria-a-Velha, Aveiro).Novos resultados.
- ARAÚJO, L. M. de (1988) – *Eça de Queirós e o Egipto Faraónico*, Editorial Comunicação, Lda., Lisboa.
- ARGAN, J. C. (1996) – *Arte Moderna*, Companhia das Letras, São Paulo.
- ARNHEIM, R. (2004) – *Arte & Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora*, Pioneira Editora, São Paulo.
- AUMONT, J. (2009) – *A Imagem*, Edições Texto & Grafia, Lda., Lisboa.
- BALBÍN BEHRMANN, R. & BUENO RAMIREZ, P. (2003) – Grafias e territórios megalíticos em Extremadura, in *Muita Gente Poucas Antas? Atas do II Colóquio Internacional sobre Megalitismo*, Trabalhos de Arqueologia 25, IPAR, Lisboa.
- BATAILLE, G. (2015) – *O Nascimento da Arte*, Sistema Solar, CRL, Lisboa
- CARVALHO, P.S. (no prelo) – MEG-Rota do Megalitismo Viseu Dão Lafões. Sever do Vouga, Ed. CIM Viseu Dão Lafões.
- CARVALHO. P.S. & CAETANO. VERA (2016) – As mamoas do Taco (Albergaria-a-Velha). Recuperação e valorização patrimonial. in ALBERGUE. História e Património do Concelho de Albergaria a Velha. Nº 3. Novembro 2016. C.M.A-A-V.
- CERIZ, E. (2015) – O Rasto, o Indício, o Vestígio, como Fontes de Criação Artística, UALg, Faro.
- CRUZ, D. (1993) - A Orca dos Juncais (Queiriga, Vila Nova de Paiva, Viseu), *Estuos Pré-Históricos*, Vol. I – 1993, Centro de Estudos Pré-Históricos da Beira Alta, Viseu, 1993.
- CRUZ, D. (1995) - Dólmen de Antelas (Pinheiro de Lafões, Oliveira de Frades, Viseu). Um sepulcro-templo do Neolítico final, *Estudos Pré-históricos*, vol. 3, Viseu.
- CRUZ, D. (2001) – O Alto Paiva. Megalitismo, Diversidade Tumular e Práticas Rituais durante a Pré-história Recente, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (dissertação de doutoramento, policopiada), Coimbra.
- CUNHA, A. L. (1995) – Anta da Arquinha da Moura (Tondela), in 1º Congresso de Arqueologia Peninsular, Atas VII, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto.
- DIAS, J. (1981) – *Rio de Onor, Comunitarismo Agro-Pastoril*, Editorial Presença, Lisboa.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015) – *Diante do Tempo, História da arte e anacronismo das imagens*, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- DUARTE, Luiz Fagundes – (1986), *David de Almeida, fecit*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

- ELIOT, T.S. (1963) – *Quatro Quartetos*, Coleção Poesia, Edições Ática, Lisboa.
- GIL, J. (2005) - «*Sem Título*», *Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D'Água Editores, Lisboa.
- GOMBRICH, E.H. (1995) – *Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, Martins Fontes, São Paulo.
- GUERREIRO, M.V. (1982) - *Pitões das Júnias, esboço de monografia etnográfica*, SNPRPP, Lisboa.
- HANS BELTING (2014) – *Antropologia da Imagem*, Editora KKYM, Lisboa.
- HOSKIN, M. (1998) – Studies in Iberian Archaeoastronomy: orientations of megalithic tombs of Northern and Western Iberia, *Archaeoastronomy*, n.º. 23, Science History Publications Ltd., Provided by the NASA Astrophysics Data System.
- HOSKIN, M. (2001) – Studies in Iberian Archaeoastronomy: orientations of megalithic and tholos tombs of Portugal and Southwest Spain, *Archaeoastronomy*, n.º. 26, Science History Publications Ltd., Provided by the NASA Astrophysics Data System.
- HOSKIN, M. (2009) – Orientations of dolmens of Western Europe, in *Complutum*, 2009, Vol. 20 Núm. 2: 165-175.
- HUYGHE, R (1998) - *O Poder da Imagem*, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, Lda. Lisboa.
- IMBERT, C. (2005) – *Maurice Merleau-Ponty*, Edit. Adpf, Paris.
- JOLY, M. (2005) - *A Imagem e os Signos*, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, Lda., Lisboa.
- JORGE, S.O. (1999) – *Domesticar a Terra, As Primeiras Comunidades Agrárias em Território Português*, Col. Trajetos Portugueses, Gradiva-Publicações, Lda., Lisboa.
- JORGE, V.O. (1997) – Questões de interpretação da arte megalítica, In 3º *Colóquio Internacional de Arte Megalítica* (Coruña, Set. 1997), Brigantium, 10, pp. 47-65.
- JORGE, V.O. (1998) - Interpreting the “megalithic art” of Western Iberia: some preliminar remarks, *Journal of Iberian Archaeology*, Vol. 0, ADECAP, Porto.
- LAPA ALMEIDA, P.M.A. (2013) - *Joaquim Rodrigo: a contínua reinvenção da pintura*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- LAYTON, R. (2001) – *A Antropologia da Arte*, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70, Lda., Lisboa
- LEROI-GOURHAN, A. (1983) - *Los Primeros Artistas De Europa, Introducción al arte parietal paleolítico*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995) - *Olhar Ouvir Ler*, Edições ASA, Lisboa.
- LOURENÇO, Eduardo (1996) - *O Espelho Imaginário, pintura anti-pintura não-pintura*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- MOLDER, M.F. (1984) - *Jorge Martins*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

- MORIN, E. (2000) - *O Paradigma Perdido, a natureza humana*, Biblioteca Universitária, Lisboa, Publicações Europa – América, Lda.
- PINTO DE ALMEIDA, B. F. (1985) - *Ângelo De Sousa*, Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- RAMIREZ, B. & BALBÍN BEHRMANN, R. (2000) - Arte megalítico versus megalitismo: origen del sistema decorativo megalítico, in *Muitas Antas Pouca Gente? - Atas do I colóquio internacional sobre megalitismo*, Trabalhos de Arqueologia nº 16, Victor S. Gonçalves, ed. UNIARQ, Instituto Português de Arqueologia, Lisboa.
- RENFREW, C. (1983) – *The Social Archaeology of Megalithic Monuments, The change from simple tombs to elaborate henges in the Neolithic period of Western Europe appears to have coincided with the rise of centralized political control*, 1983 SCIENTIFIC AMERICAN, INC.
- SANCHES, M.J. (1987) – O Buraco da Pala – Um Abrigo Pré-Histórico no Concelho de Mirandela (Notícia Preliminar Das Escavações De 1987), Separata da revista “Arqueologia”, nº 16, Porto.
- SANCHES, M.J. (2005) – Dólmenes com iconografia do Noroeste da Península Ibérica, Reordenação descritiva dos espaços, das composições e dos motivos do espaço interno, Lição de síntese apresentada como prova de Agregação ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património da F.L.U.P. (Biblioteca da FLUP).
- SANCHES, M.J. (2009) – Arte dos dólmenes do Noroeste da Península Ibérica: uma revisão analítica, Portugalía, Nova Série, Vol. XXIX-XXX, Porto. DCTP – FLUP.
- SANCHES, M.J. (2010) - Refletindo sobre a arte dos dólmenes a propósito da evocação do contributo que o arqueólogo Victor Oliveira Jorge deu para os estudos do megalitismo e suas iconografias, *Discursos em Arqueologia / Textos oferecidos ao Professor Victor Oliveira Jorge*
- SANCHIDRIAN, J.L. (2001) - *Manual de arte pré-histórico*, Barcelona, Ariel.
- SANTOS, CRUZ & BARBOSA (2017) – Gravuras e Pinturas em Dólmenes. O “Grupo de Viseu” de E. Shee (1981) trinta anos depois, Atas da Mesa-Redonda “A Pré-história e a Proto-história no Centro de Portugal: avaliação e perspetivas de futuro”, (Mangualde, Nov. 2011), Viseu 2017.
- SENNA-MARTINEZ, J.C. & VENTURA, J.M.Q (2008) – Do mundo das sombras ao mundo dos vivos: Octávio da Veiga Ferreira e o megalitismo da Beira Alta, meio século depois, Estudos Arqueológicos de Oeiras, Volume 16, 2008, Homenagem a Octávio da Veiga Ferreira, Câmara Municipal de Oeiras.
- VALERA, A.C. (1999) - The re-creation of territorialities and identities in the III Millennium BC: research problems in Central Portugal, *Journal of Iberian Archaeology*, Vol. 1; ADECAP, Porto.
- VENTURA, J. M. Q. (2018) - um balanço, in SENNA-MARTINEZ, J.C.; DINIZ, M.; CARVALHO, A.F. eds. – *De Gibraltar aos Pirenéus. Megalitismo, vida e morte na fachada atlântica peninsular*, Nelas: Fundação Lapa do Lobo.

## BIBLIOGRAFIA WEB

ÁLVARO LAPA

<https://www.wikiart.org/pt/alvaro-lapa/auto-1982>

ÂNGELO DE SOUSA

<https://www.pinterest.pt/jossantabarbara/angelo-de-sousa/>

JOAQUIM RODRIGO

[https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/soria-nimes-139050/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/soria-nimes-139050/)

JORGE MARTINS

<https://www.wikiart.org/pt/jorge-martins-pintor/cena-de-contempla-o-1993>

PEDRALTA - Necópole Megalítica

<https://www.visitiseudaolafoes.pt/listagem/necropole-megalitica-da-pedralta-cota/>

VASCONCELOS, J.L. (1907) - *Peintures dans les dolmens de Portugal. L'Homme Préhistorique*. 2. Lisboa.

<http://perdrizet-doc.hiscant.univ-lorraine.fr/>

## INDICE DE IMAGENS

	Pág.
Fig. 1 – Motivos característicos da arte megalítica do NW Peninsular.....	19
Fig. 2 – Dólmen de Antelas. Decoração da área da cabeceira.....	31
Fig. 3 – Dólmen de Antelas. Planta e motivos/composição do interior da câmara.....	32
Fig. 4 – Arte megalítica de Antelas. Perspetiva planificada da área da cabeceira.....	32
Fig. 5 – Arte megalítica de Antelas. Perspetiva planificada do interior da câmara.....	33
Fig. 6 – Arte megalítica de Antelas. Vistas planificadas da esquerda da câmara.....	34
Fig. 7 – Anta da Arquinha da Moura. Tondela, Viseu.....	38
Fig. 8 – Anta da Arquinha da Moura. Esteio com figura antropomorfa e animais.....	38
Fig. 9 – Anta da Arquinha da Moura. Planta e alçados da câmara e do corredor.....	39
Fig. 10 – Anta da Arquinha da Moura. Plantas e motivos/composições da câmara.....	40
Fig. 11 - Anta da Arquinha da Moura. Pintura do esteio 7.....	41
Fig. 12 – Anta da Arquinha da Moura. Pintura do esteio 9.....	42
Fig. 13 – Orca dos Juncais. Planta e motivos/composições.....	46
Fig. 14 – Orca dos Juncais. Esteio pintado.....	47
Fig. 15 – Arte megalítica de Pedralta 1.....	49
Fig. 16 – Mamoa 1 do Taco. Esteios decorados da câmara dolménica.....	51
Fig. 17 – Dólmen da Pedralta. Pinturas ramiformes do esteio C1.....	54
Fig. 18 – Dólmen da Pedralta. Esteio C2.....	55
Fig. 19 – Dólmen da Pedralta. Esboço de dois dos esteios.....	55
Fig. 20 – Selaginela; <i>Selaginela denticulata</i> .....	56
Fig. 21 – Feto comum; <i>Pteridium aquilinum</i> .....	56
Fig. 22 – O motivo arboriforme do esteio CI de Pedralta, seg. Shee Twohig.....	58
Fig. 23 – Carvalho alvarinho; <i>Quercus róbur</i> .....	59
Fig. 24 – Carvalho alvarinho; <i>Quercus róbur</i> .....	59
Fig. 25 – Sementes carbonizadas do Abrigo do Buraco da Pala.....	60
Fig. 26 – Grandes funis industriais. Desenho.....	69

Fig. 27 – Sonares. Desenho.....	69
Fig. 28 – Álvaro Lapa, 1982, “Madeira”.....	77
Fig. 29 – Jorge Martins, “Sem título”.....	80
Fig. 30 – Ângelo de Sousa, “Sem título”.....	82
Fig. 31 – David de Almeida, “Gravura rupestre”.....	84
Fig. 32 – Joaquim Rodrigo, “Soria-Nimes”.....	86
Fig. 33 – José de Almada Negreiros, “Começar”.....	89
Fig. 34 – Fra Angelico, “ <i>Sacra Converzacione</i> ”.....	93
Fig. 35 – Jackson Pollock, Dripping”.....	93