

ARTE DOS DÓLMENES DO NOROESTE DA PENÍNSULA IBÉRICA: UMA REVISÃO ANALÍTICA

Maria de Jesus Sanches*

RESUMO:

Discutimos neste texto a integração da “decoreção” dos dólmenes no processo material/técnico e social da construção-uso-encerramento daqueles monumentos do Noroeste peninsular. A “decoreção” interna é assim entendida como elemento inseparável daquela acção social colectiva e das suas correlativas negociações em todos os momentos da vida do monumento, desde o início da construção ao seu encerramento intencional. Discutimos em que medida a construção e a decoreção destes dolmenes reflecte a criação, manutenção e/ou alteração das memórias, identidades e ideologias das comunidades neolíticas desta região peninsular. Com efeito, se bem que cada monumento exiba, numa escala de análise próxima, uma cenografia interna que é espacial e formalmente única (não repetível), percebe-se também que tal cenografia se ancora na tradição mitográfica e ideológica desta alargada região.

Palavras-chave: “Arte dos dolmenes”, cenografia, construção-uso-encerramento, Neolítico

ABSTRACT:

This text discusses the process of construction-use-closure of decorated dolmens in the northwest of the Iberian Peninsula. The “decoration” is perceived as one of the aspects of collective social negotiation underlying the construction of the monument. In fact, the construction and decoration reflect the maintenance, recreation and alteration of specific memories, identities and ideologies in the Neolithic communities of the region. Each monument contains a specific inner scenography that is anchored in the scenographic, mythographic and ideological traditions of the wider region.

Key-words: “Dolmenic art”, scenography, construction-use-closure, Neolithic

1. INTRODUÇÃO

Este estudo visa expor uma reflexão analítica relativa à “decoreção” dos dolmenes do NW da Península ibérica, articulando esta última com o processo da construção, uso e condenação de cada monumento. Quer dizer, a análise à arte dos dolmenes far-se-á segundo uma perspectiva antropológica e contextual. Refere-se a 57 monumentos indicados no mapa (Fig. 1) que foram

* Professora Associada c/ Agregação. Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP). Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal. Investigadora principal do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto (CEAUCP-FCT)

Email: msanches@vianw.pt (url): <http://crastomurca.com.sapo.pt/>; <http://www.crastopalheiros.com>; <http://www1.ci.uc.pt/iauc/cea/>.

objecto de um estudo recente (Sanches, 2005; Sanches, 2006). Esse estudo valorizou a localização das lajes decoradas no seu contexto arqueológico e arquitectónico original, isto é, entendeu-as como inseparáveis do “corpo arquitectónico” do monumento¹. Neste caso só considerámos “corpo arquitectónico” a parte megalítica interna dos monumentos (câmaras e corredores) e estruturas de acesso como corredores intratumulares e átrios. No presente texto é contemplada toda a construção, tanto a das mamoas como a das estruturas atrás indicadas.

As acções que de modo analítico alinhamos sequencialmente em “construção-uso-condenação” dos diferentes dolmenes decorados e não decorados, só adquirem sentido se forem entendidas como acções sociais de âmbito colectivo que tiveram expressão arquitectónica e ideológica muito marcada no Neolítico desta região (bem como no de outras regiões Europeias). Ao incidirmos no carácter colectivo da acção social queremos dizer que estes monumentos são *loci* de partilha e de negociação colectiva, tendo esta última reflexos directos tanto na vida comunitária como individual. De certo modo o monumento megalítico, que inclui o dólmen, representa acima de tudo um investimento por parte de comunidades neolíticas, uma “espécie” de excedente (materializado em esforço construtivo, em fabrico e deposição de artefactos) que é “reencaminhado” para as acções ligadas à construção e uso destes “edifícios” que teriam objectivos múltiplos, cabendo-nos a nós perspectivar alguns desses objectivos.

Em simultâneo estes monumentos megalíticos materializam acções diversas, ou *sequências de acções coordenadas entre si*. A duração de cada uma dessas acções, em articulação com o seu encadeamento sequencial constitui-se, em cada caso (em cada sequência “construtiva” e em cada sequência de “uso”), como um dispositivo de memória colectiva cuja essência assenta na manifestação específica duma *intenção* concreta. Esta intenção é concretizada por pessoas num tempo específico (durante o seu tempo de existência física) e num lugar particular (o lugar onde é construído o monumento). Quer dizer, aquela acção é levada a cabo pelas pessoas nela implicadas e exigiu sempre a mobilização da comunidade como um todo social.

A criação e uso de imagens gravadas, pintadas ou “esculpidas” na estrutura megalítica dos dolmenes (a sua “decoração”) fazem parte dessa intenção específica, que se manifesta de um modo particular *em cada monumento*. Quer dizer, em cada “presente”, a “arquitectura” e os “desenhos” estavam articulados de um modo próprio, reflectindo assim a intenção, por parte das comunidades envolvidas na construção, de interligar o passado e o futuro, tal como defendemos recentemente (Sanches, 2006). cremos, contudo, que na perspectiva das comunidades neolíticas e calcolíticas (comunidades agro-pastoris, datadas de entre o final do 5º e o início do 3º mil. AC) a memória (o Passado), que é o que o presente vai retendo e (re) criando continuamente, assumir-se-ia também como Presente. Neste ponto sigo de perto a opinião de T. Ingold, particularmente quando este expõe o seu modelo relacional em contraposição ao modelo genealógico em sociedades indígenas. Transcrevemos aqui as suas palavras, (Ingold, 2000: 143)“ The fact that deceased persons are no longer present does not mean that they belong to a past that has been irrevocably left behind, but rather that they have departed from the living, along a path that takes them to what is often conceived as another land. Co-presence may be temporally bounded, but existence not. (...) the past may be absent for the present but it is not extinguished by it. (...) Thus, far from calling for the replacement of one generation by another, death affirms the continuity of the progenerative process. Life (...) is itself intrinsically temporal”. Logo, cada “presente” só inclui o futuro na medida em que cada acção é sempre “prospectiva”, isto é “(...) the life of every being (...) contributes at once to the progeneration of the future and to the regeneration of the past (Ingold, 2000: 143)².

¹ Por esse motivo foram excluídos daquele estudo e também do presente trabalho todas as lajes decoradas cuja localização na arquitectura do dólmen era desconhecida. Aquele trabalho (Sanches, 2006) e este que aqui apresentamos, resumem a Lição pública proferida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 10 de Janeiro de 2006, para a obtenção do título de Agregado do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (DCTP-FLUP).

² “O facto de as pessoas já mortas não estarem presentes não significa que elas pertençam ao passado que foi irrevogavelmente deixado para trás, mas antes que elas partiram de entre os vivos, seguindo um caminho que as leva àquilo que é vulgarmente entendido

Se é certo que os monumentos megalíticos são construções colectivas de carácter público, também criam espaços reservados, espaços de segredo destinados a acções espacial e socialmente confinadas (Sanches, 2005; 2006; Jorge, V. 1997). Porém, quanto a nós não tem sido dado o devido valor ao encadeamento de actos públicos – quando e de que o modo começou e prosseguiu a construção – que culminaram na erecção e uso do monumento. Supomos que a esta sequência de actos de carácter mais público toda a comunidade teria um acesso mais livre, ou seja, menos condicionado por determinações de género, idade, ou outras que desconhecemos. Pelo contrário, após a colocação das pedras das câmara e corredores, da construção dos *tumuli*, da entrada que conduz ao interior do dólmen, e, posteriormente, do quase-encerramento de todo este conjunto, o acesso ao interior do dólmen só ficaria acessível através duma entrada que é, na maioria dos casos, extremamente condicionada de modo físico (as entradas são na sua grande maioria estreitas e baixas) (Fig. 2). Deste modo, o interior do dólmen e os seus grafismos (ou “decoração”) só ficariam acessíveis a um número muito limitado (e por certo comunitariamente programado) de pessoas, como têm defendido vários autores.

No decorrer do texto empregaremos o termo “monumento” para indicar o conjunto do *tumulus* (mamoia) e outras estruturas que se inserem naquele: câmaras, corredores, átrios, etc.

2. ALGUMAS IDEIAS SOBRE DÓLMENES DO NW DA PENÍNSULA IBÉRICA

As câmaras dos dolmenes com iconografia do NW da P. Ibérica são relativamente pequenas³. Tem áreas muito reduzidas. Em 38 % dos casos caberiam ali em simultâneo 3 a 8 pessoas; em 50 % dos casos caberiam cerca de 10 pessoas; em 12% admitiriam mais de 10 pessoas (gráfico 1). Mesmo que nalguns dolmenes “as acções que decorrem no interior das câmaras e corredores” admitissem teoricamente a participação de um mais elevado número de indivíduos (como poderia acontecer nos grandes dolmenes decorados de Carapito 1, Orca da Cunha Baixa – Fig. 11 –, Dombate ou Madorras 1, onde poderiam permanecer mais de 10 pessoas), esse número será sempre relativamente pequeno se comparado com o número de pessoas que teriam estado envolvidas na construção do monumento desde o seu início até à colocação da sua tampa (ou tampas das câmaras e corredores de acesso).

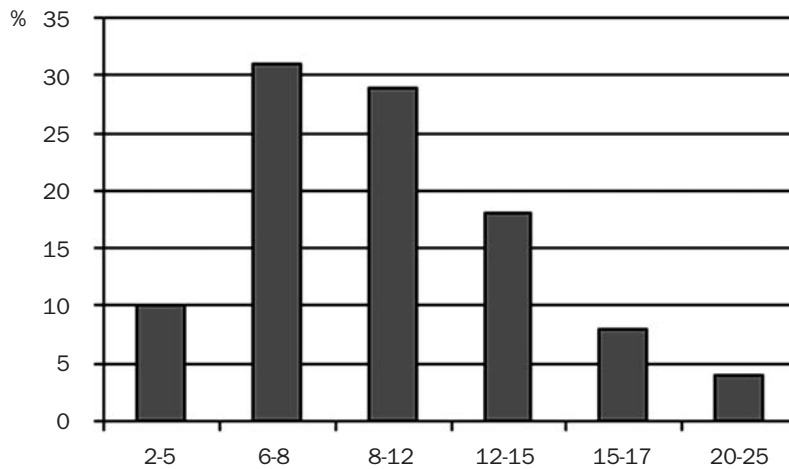
É evidente que esta aproximação ao número de pessoas que cabem e se poderiam movimentar dentro dum dólmen é meramente metodológico pois os dolmenes não são espaços fisicamente “vazios”, são antes “contentores”. Contentores de cadáveres ou partes de cadáveres, de ossadas e de “artefactos” diversos que condicionam acrescidamente a presença e a circulação de pessoas no seu interior. O dólmen de Arquinha de Moura (Tondela) – Fig. 6 –, por exemplo, além de grande quantidade de ossos humanos (Silva, 1995; Cunha, 1995) continha várias dezenas de machados, de pontas de seta, de lâminas e de recipientes cerâmicos (obs. pessoal).

como sendo uma outra terra. A co-presença pode ser retida temporalmente, mas a existência não [pode]. (...) o passado pode estar ausente do presente mas não se extingue por ele. (...) Logo, longe de apelar à substituição de uma geração por outra, a morte afirma a continuidade do processo procriador. A vida (...) é em si mesma intrinsecamente temporal (...). [...] “a vida de todo o ser (...) contribui ao mesmo tempo para a procriação do futuro e para a regeneração do passado”. (A tradução é da nossa autoria).

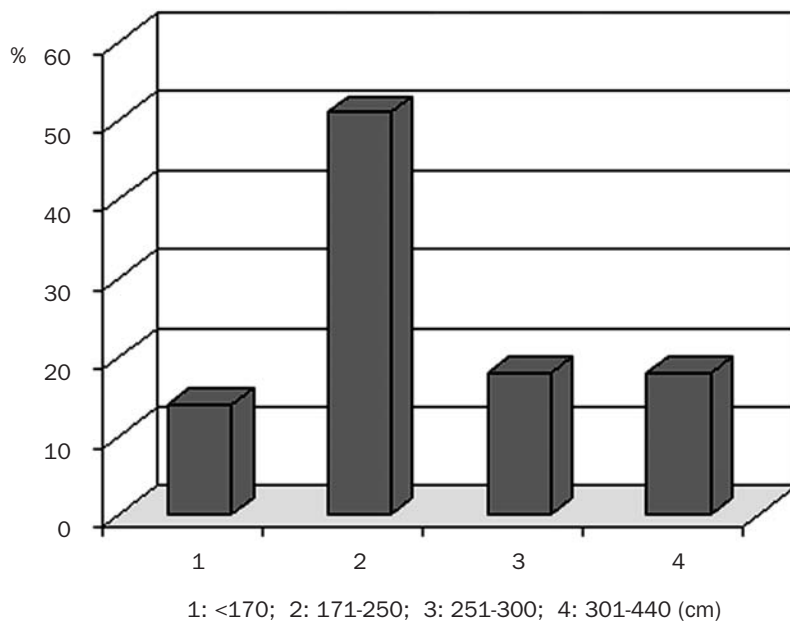
³ Nos dolmenes sem iconografias a variedade de dimensões também é assinalável. Na realidade, tornar-se-ia necessária a comparação entre dolmenes com iconografia e dolmenes sem iconografia ao nível regional e local. Só deste modo poderíamos avaliar eventuais diferenças e/ou semelhanças entre ambos e saber até que ponto o tamanho do dólmen decorado é ou não é um factor diferenciador no contexto duma necrópole ou no contexto duma região. Se numas necrópoles o dólmen decorado parece ser o de maiores dimensões (Bueno e Balbin, 2006: 178), noutras necrópoles tal facto não acontece (Sanches, 2005; 2006).

Gráfico 1

**Área interior das câmaras de 49 dolmenes decorados do NW peninsular
(aqueles que permitiram o cálculo das áreas internas) - m²**

**Gráfico 2**

Altura das câmaras - cm



Por outro lado, em muitos casos, a altura interna das câmaras também condiciona tanto o número de pessoas que aí cabem, como as possibilidades da sua circulação como ainda a visualização dos motivos dos esteios.

De acordo com o gráfico 2 e a tabela 1, em 14% das câmaras nem se pode circular em pé, exigindo que as pessoas estejam sempre reclinadas (por exemplo na Mamoa 3 do Rapido e na Mamoa do Taco 1). Na maior parte das câmaras (51 %) pode circular-se com facilidade se o número de pessoas for reduzido. Isto acontece particularmente naquelas onde a altura da câmara se situa entre 1,70 m e 2 m (Mamoa V de Chã de Arcas, Mamoa da Eireira, Dólmen de Lamoso) (Sanches, 2005; 2006). Estas câmaras pertencem à categoria 2 (ver gráfico 2). Contudo, nesta mesma categoria também incluímos aquelas câmaras onde se circula melhor e que têm até 2,50 m de altura (Casa da Moura de Zedes, Pala da Moura de Vilarinho da Castanheiro, Forno dos Mouros, Antelas – Fig. 5 –, etc). Em 18% (cat. 3) atingem 3,00 m de altura. É o caso da Dólmen da Barrosa,

do Dólmen 1 de Chã de Parada, da Casota do Paramo, da Fonte Coberta da Chã de Alijó – Fig. 17 –, da Orca dos Juncais, do Dólmen da Pedralta, etc. Outros 18 % dos dolmenes têm entre 3,00 m e 4,40 m de altura (Casa da Orca da Cunha Baixa – Fig. 11 –, Areita, Dombate, Madorras 1, Carapito 1, etc.). Estes últimos dolmenes têm simultaneamente áreas alargadas (entre 14 e 25 m²), o que torna as câmaras mais espaçosas. Estas câmaras admitiriam por certo mais pessoas e “objectos-memória” (cadáveres, instrumentos, etc.), ou então acções/“rituais” onde a mobilidade fosse um factor importante a considerar.

Deste modo, uma das ideias a ter presente nesta nossa abordagem dos dolmenes decorados relaciona-se directamente com o grau de participação colectiva implicada na construção de um monumento (que *torna presentes* os ancestrais), bem como com a avaliação e aceitação colectiva das iconografias específicas que são colocadas no exterior e no interior das câmaras e corredores. Após a construção do dólmen, as restrições físicas e sociais no acesso ao seu interior seriam muito superiores aos da acção construtiva propriamente dita.

A construção megalítica – *tumulus* e dólmen – além do esforço inerente à obtenção e carregamento de pedras e de terra, envolveria avaliações, escolhas e negociações relativas tanto à forma, cor, e proveniência de pedras utilizadas em cada parte do monumento (Sanches, 2005; *Idem*, 2006; Carrera, 2006 a; Bueno e Balbín, 2006), como ao tipo de desenhos que iriam ser colocados nas diferentes faces das pedras usadas no interior: câmaras, corredores, e outras estruturas de acesso (Sanches, 2006). Estes desenhos, repetimos, vão ficar somente acessíveis às pessoas a quem seria permitido realizar “acções” de vária índole no interior do monumento; há mesmo casos em que os desenhos ficaram “eternamente” guardados na parte traseira e/ou lateral das pedras da câmara, corredor e mesmo da mamoa, aquando da sua construção, como acontece na Mamoa do Castelo 1 (Fig. 2).

Na realidade, o monumento como uma totalidade (seja decorado ou não decorado), pode ser entendido como uma realização colectiva em que a comunidade negocea, a diferentes escalas, o poder (várias facetas do poder) através da memória corporizada nesta acção específica. Trata-se no fundo duma performance e de um investimento que cada comunidade desenvolve/utiliza em proveito próprio através do valor que os ancestrais lhe merecem.

Assim, teoricamente, um elevado número de membros da comunidade poderia entrar nesta performance/acção da construção de dolmenes e mesmo nalgumas escolhas relativas aos desenhos (desenhos/ideias; desenhos/memórias) adequados àquele dólmen particular. Do mesmo modo, cremos que estes grupos de pessoas, ou segmentos sociais, teriam aceitado *que uma parte do “programa” construtivo e/ou iconográfico que é materializado em cada monumento, escapasse ao seu escrutínio*. Nessa medida defendemos que qualquer dólmen (ou monumento no seu todo) revela uma situação específica de negociação colectiva, onde se criam ou reforçam diferenças de estatuto intra-comunitário (de parentesco, de género, idade ou outro) na medida em que o grupo aceita que somente alguns dos seus membros participem em certas “acções construtivas”⁴. No NW da Ibéria o dólmen materializa em simultâneo uma intenção concreta relativa não somente ao objectivo geral – que pode ser mobilizar o grupo em torno da construção de um espaço *que tornasse presentes* os antepassados (na dependência duma Cosmogonia comunitariamente aceite) –, mas também a um *objectivo particular circunstancial* e operativo na “vida rotineira” duma comunidade.

Aparentemente todos os dolmenes são parecidos na sua concepção arquitectónica muito geral (ou parecem-nos parecidos); porém é naquilo que os distingue que a investigação se deve focar também. E o que os distingue não são somente “particularismos arquitectónicos”, mas também a sequência das acções (e sua duração) na construção e uso de cada monumento, como tentámos mostrar ao esquematizar esse processo na Mamoa 1 do Castelo, Fig. 2). O mesmo se

⁴ Por “acção construtiva” entendemos todas as operações técnicas e suas sequências (incluindo a gravação e/ou pintura), que conduzirão ao conjunto dólmen/mamoa decorado ou não decorado.

Quadro I

Monumento	Altura das câmaras (cm)
Dólmen de Vale da Cabra	140
Mamoa 3 do Rapido	150
Dólmen 11 de Espiñaredo	155
Chan de Castiñeiras 2	160
Mamoa do Taco 1	160
Alviada 1 – Escariz 2	167
Mamoa 1 do Castelo (dólmen)	170
Dólmen 4 de Alagoas	178
Anta da Arcã	180
Antela da Portelagem	180
Dolmen 1 de Penausem	180
Mamoa 7 do Alto das Madorras	180
Mamoa da Eireira	180
Pedra da Moura 1	180
Dólmen de Lamoso	190
Mamoa 3 de Chã de Parada	190
Lobagueira 4 (ou Mamoa 1 da Lameira do Fojo)	198
Dólmen da Sobreda	200
Mamoa V de Chã de Arcas	200
Pala da Moura de Vilarinho da Castanheira	200
Dólmen de Rozas de Modias A	205
Mamoa 2 do alto da Portela do Pau	205
Casa da Moura de Zedes	210
Orca de Picoto do Vasco	210
Dólmen de Chão Redondo 2	220
Dólmen do Fontão	220
Dólmen do Juncal	220
Pedra da Moura	220
Capilla de Santra Cruz	225
Forno dos Mouros	234
Anta de Mamaltar de Vale de Fachas	250
Antelas	250
Orca de Forles	250
Dólmen da Arquinha da Moura	258
Dólmen da Barrosa (Lapa dos Mouros)	280
Fonte Coberta da Chã de Alijó	280
Orca dos Juncais	290
Casota do Paramo	295
Dólmen 1 de Chã de Parada	300
Dólmen da Pedralta	300
Orca de Corgas da Matança	300
Orca de Cortiçô de Algodres	300
Casa da Orca da Cunha Baixa (Casa da Moura)	320
Grande dólmen de Dombate	330
Casa dos Mouros de Dumbria	350
Dólmen de Areita	350
Madorras 1	350
Orca de Santo Tisco (Mina dos Mouros)	350
Orca do Tanque	350
Pedra Coberta	380
Dólmen de Carapito 1 (Casa da Moura)	440
Chã de Castiñeiras 1	?
Dólmen de Chão do Brinco 2	?
Dólmen do Padrão	?
Mamoa 1 de São Romão do Neiva	?

passa com a iconografia. Os motivos, quer recorrentes, quer singulares, a forma como se organizam e a ordem através da qual foram inseridos no conjunto da estrutura, irão dar origem a uma criação específica em cada dólmen particular (Fig. 1: 2-10; Fig. 2 e 4).

Num texto recente (Sanches, 2006) incidimos particularmente na relação dinâmica entre as iconografias e as arquitecturas, sugerindo desde logo que desta combinação resultam “discursos” diferenciados, discursos que tendem a criar ou, pelo menos, a orientar leituras peculiares em cada um dos dolmenes, sendo que na maioria dos casos tais relações orgânicas entre arquitecturas e desenhos haviam sido programadas/criadas *ab initio*. Tal posição não permite concluir de imediato que todas as acções colectivas envolvidas na construção e decoração dos dolmenes sejam “conscientes”, mas sim que tais acções fundem a tradição (que pode ser largamente inconsciente) e a intenção de criar realidades novas, operativas em circunstâncias concretas.

No presente texto privilegiaremos outro tipo de abordagem pois falaremos da distribuição geográfica dos desenhos ou motivos gráficos incluídos no interior dos dolmenes, quer dizer, referir-nos-emos à distribuição geográfica dos dolmenes que “contêm” ou “não contêm” certos tipos motivos pintados e/ou gravados. Pretendemos assim avaliar também o grau de dependência que estas comunidades neolíticas mantêm relativamente à tradição e à cosmogonia (que pode ser partilhada, ou não partilhada dentro de certas regiões). Essa análise extravasa o do território onde supomos que cada comunidade desenvolveria a vida “rotineira”, tentando atingir um âmbito regional mais alargado. Ao mesmo tempo avaliaremos o grau de criação/actualização (local ou regional) dessa cosmogonia por parte de populações concretas. Fa-lo-emos através da análise dos grafismos que colocaram em cada dólmen e daqueles que colocaram em mais do que um dólmen. Neste último caso procuraremos circunscrever as áreas geográficas onde os dolmenes partilham motivos ou grupos de motivos.

Esta exposição exige que aclaremos alguns conceitos, como o de arte (de arte megalítica), já que o do processo de “construção arquitectónica” que se desenvolve num tempo alargado está sinteticamente indicado através da construção-uso-condenação da Mamoia 1 do Castelo (Fig. 2), (Sanches *et. al.*, 2005) (ver também nota 4). De qualquer modo abordaremos de novo este conceito tal como o entendemos no contexto de sociedades agro-pastoris de pequena escala do Noroeste da Península Ibérica que foram aquelas que construíram os dolmenes que são objecto deste estudo.

3. ARTE MEGALÍTICA

Uma aproximação “estética” à arte megalítica e à arte pré-histórica em geral, parece revelar-se pouco útil aos nossos objectivos devido a um grande número de razões já discutidas por outros arqueólogos e antropólogos (V. Jorge, 1997; Bradley, 1997; Morphy, 1994; Gell, 1998; Ingold, 2000). Embora as razões aduzidas variem com os autores estes mantêm em comum a ideia de que as “esculturas” ou as imagens dos *povos indigenas* (“primitivos”) e que entendemos como sendo “obras de arte” visuais, escultóricas ou outras, não tem esse estatuto nas sociedades que as produziram. Por certo, cremos que também o não teriam na Pré-história. Aliás, o conceito de arte como manifestação superior do espírito e da cultura deve-se ao desenvolvimento específico da filosofia ocidental e ao peso que o romantismo atribuiu ao artista individual. Tal conceito, basicamente estético, nunca foi registado em sociedades estudadas pela Antropologia mesmo que este registo só tenha ocorrido durante e após a colonização europeia. Isto não quer dizer que as comunidades indígenas não façam avaliações/negociações que de algum modo se podem considerar “estéticas”, isto é, de fazer julgamentos de valor acerca da aceitabilidade de uma obra. O que queremos enfatizar é que esses “modos de ver” e de aceitar ou não aceitar certos motivos ou configurações geram-se dentro de um sistema cultural e social, sendo então esse sistema que, segundo A. Gell, “has to be elucidated” (Gell, 1998: 2). Segundo o mesmo antropólogo, existirão nestas sociedades sem Estado algumas instâncias que de certo modo desempenhariam o papel

das tradicionais instituições que no Ocidente tem o papel de conceder maior ou menor “valor estético” a cada obra (museus, galerias, críticos, etc). Nas comunidades indígenas, sem Estado, estudadas pela Antropologia, as “obras de arte” integram-se em acções de carácter social – como trocas formalizadas através da “dádiva” –, ou de cerimónias/performances diversas. Deste modo, teriam sido *as normas sociais que superintendem essas trocas ou outras acções* que não só permitiriam aceitar ou rejeitar essas obras, como, inclusivamente, categorizá-las numa escala hierárquica de valores. Admite assim que em cada cultura existe uma espécie de “sistema de ideias/representação” ou “uma forma ideal, aceite”⁵, em todo o caso também sujeita a mudanças contínuas. Porém, essa constatação não contribui decisivamente para o entendimento do papel que cada obra desempenha no contexto da sua produção e da sua circulação. *Como objectos físicos* os desenhos entram em contextos específicos de acção, quer dizer, desempenham um papel activo nas relações sociais, sendo esse o papel que deve ser entendido pois essa função variará com os contextos mesmo adentro de uma mesma sociedade.

Alfred Gell coloca assim a tónica do entendimento da arte num sistema de acção ou de acções “intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it” (1998: 6), denominando esse sistema de “agency”. Seguindo uma linha de pensamento muito similar, o antropólogo Tim Ingold (2000) também só entende a realização de pinturas e máscaras nas sociedades “totémicas” da Austrália e de desenhos e máscaras nas sociedades “animistas” da zona circumpolar norte, como elementos integrados em acções sociais que têm como objectivo “habitar” o mundo de acordo com uma cosmovisão específica. O poder da “arte” não reside, tal como Gell defende também, no facto de traduzir um sistema mais ou menos codificado de conduta ou de comunicação, mas antes no de proporcionar o desenvolvimento das acções da vida em sociedade dentro de um enquadramento em que a vida tenha significado. Quer dizer a tónica é colocada *na acção como intenção e na acção como instância que proporciona o curso da vida individual e colectiva*, mas que, quanto a nós assenta na continuidade (que poderemos designar de sistema) mas integra a mudança. O significado da vida e “os fundamentos da existência” (Ingold, 2000: 112) variam de acordo com a ontologia de cada comunidade. Nessa medida, os estudos de Antropologia são utilizados frequentemente desde o final do século XIX como forma de abrir os registos arqueológicos à interpretação do Passado, particularmente em sociedades pré-históricas.

Independentemente de aceitarmos ou de rejeitarmos o pressuposto de base estruturalista de que existem modelos mentais inconscientes, “não empíricos”, subjacentes à concepção e organização formal das “imagens/símbolos” na arte pré-histórica (Leroi-Gourhan, 1971), o que queremos discutir são os modos como as imagens dos monumentos megalíticos do Noroeste da Península Ibérica teriam sido integrados *como intenção* no processo da “construção-uso-encerramento” de cada monumento.

Embora não sujeitos às regras da linearidade da linguagem, cremos que os desenhos só têm valor semântico como expressão da linguagem (Gell, 1998: 6), produzindo discursos tão arbitrários como as performances a que dão corpo (Derrida, 1978: 282 *op. cit.*, de Corby *et. al.*, 2006: 369) (Fig. 1: 1-11; Fig. 12, 13, 14 e 15). Tal como na tradição oral, as lendas ou histórias que os acompanham são permanentemente recontadas *sem que tenha que existir uma versão dita “ortodoxa”* (Corbey *et. al.*, 2006: 370), sendo então a história contada em função do espaço, do lugar, da intenção e da audiência. Recentemente Lúcia Rosas argumentou, “a iconografia é geradora de iconografia, [a iconografia] é geradora de composições e não somente a expressão plástica de um texto” (2007, no prelo). Na realidade, esta especialista em arte e arquitectura medievais descreve como afinal as representações de S. Cristóvão (santo protector das viagens quer físicas, quer espirituais) têm sido sujeitas a elaborações iconográficas diferentes (através da inclusão ou exclusão de vários motivos) ao longo dos tempos. Note-se que neste caso existe, mesmo assim, nos Evangelhos Cristãos, uma narrativa ortodoxa de fundo.

⁵ Tradução livre de “ideational system”.

Assim sendo, o modo de contar a história (ou de pintar ou gravar certos desenhos específicos), os ritmos e tempos em que a narrativa se realiza, assume-se a nosso ver como o elemento activo de permanência ou, pelo contrário, de mudança do *status quo* que uma suposta “*narrativa primeva*” terá no grupo social. No caso dos dolmenes, esse “jogo” entre a permanência e a mudança utilizará a performance e a avaliação colectiva desta para conferir o valor desejado aos diferentes objectos manipulados na construção – grafismos, ferramentas, pedras de construção, etc.

Devemos contudo lembrar *que todas as sociedades tem a noção clara daquilo que será um modo adequado de contar* (Layton, 1991 2ª), *bem como do modo (aceite) de construir um dólmen* apesar de no tempo médio de vida de cada indivíduo (25-35 anos) (Sanchez, 2000), este poder nunca chegar a ver ou a participar na construção de um edifício deste tipo. Neste caso teriam sido os anciãos a reter e transmitir esse conhecimento às gerações seguintes.

Contar uma “história genealógica”, evocativa do passado no presente, e/ou construir um dólmen, podem ser retidos como elementos de conhecimento colectivo ou “habitus” (Bourdieu, 1984, *op. cit.* de Corby *et. al.*, 2006). No presente estudo o processo construtivo de dolmenes no NW da P. Ibérica e a sua decoração iconográfica são entendidos como fazendo parte da mesma performance geral, ou do mesmo discurso. O contexto, o *index* (os elementos gráficos) e as inter-relações entre estes dois aspectos no processo da elaboração das arquitecturas megalíticas do NW peninsular, serão para nós os elementos chave a ter em conta. Porém, por detrás da narrativa e da intenção que subjaz à construção de cada dólmen, existirá por certo um sistema de comunicação – uma narrativa “transcendente” que incorpore tais actos – que pelo menos uma parte do grupo (“os anciãos”?) poderia entender. A despeito disso, este sistema poderá sofrer mudanças ao longo do tempo adentro de cada comunidade. Nessa medida e socorrendo-nos de novo das diferentes representações medievais de S. Cristóvão, verificamos que o sistema de “referência”, em si não é algo estático mas incorpora permanentemente novos elementos e novos significados. Só deste modo poderemos entender a grande variedade de motivos e a grande diversidade de modos de se organizarem dentro dos dolmenes.

Devemos esclarecer ainda que é por facilidade de expressão que continuaremos a utilizar o termo “arte” para nos referirmos às gravuras, pinturas e proto-esculturas (Fig. 4(b): L) dos monumentos megalíticos. Do mesmo modo também utilizaremos o termo tradicional “dólmen decorado” e “dólmen não decorado”, sabendo que aquilo que se desenhava no seu interior não pode de modo algum ser considerado “decoração” no sentido corrente desta palavra.

4. A CONSTRUÇÃO E DECORAÇÃO DOS DÓLMENES DO NW DA PENÍNSULA IBÉRICA

A maioria dos dolmenes do NW da Península Ibérica não sofreu transformações estruturais ao longo do seu tempo de uso, embora haja *alguns casos* em que o monumento vai cobrir um outro anterior, *incorporando-o*. É o que acontece em Dombate onde podemos considerar que o monumento primitivo (Dombate 1, um dólmen não decorado) é duplamente encerrado ao ser “submerso” no *tumulus* do monumento 2 (Dombate 2 ou “Grande Dólmen de Dombate”) (Bello, 1994; 1996). O mesmo acontece com Forno dos Mouros 5 (Fábregas & Vilaseco, 2006: 18). Este facto é da máxima importância na medida em que se considerarmos que na maioria dos casos a laje de cabeceira do dólmen parece materializar o “acto fundador”, todas as estruturas subsequentes, incluindo arquitecturas e desenhos, são elementos socialmente activos e razoavelmente programados. Há mesmo casos de monumentos, como o de Cotogrande 1 (Vigo) (Fábregas & Vilaseco, 2006: 15) onde uma só laje (não decorada) integrava a estrutura interna da mamoa. Esta estava primitivamente fincada no rebordo duma fossa, no centro dessa mamoa e foi de seguida intencionalmente tombada. Noutros casos, como em Mamoa da Pereira 1 (Sanchez & Botelho, 1990-91), uma só laje (não decorada) também estava fincada no solo, no centro da mamoa. Nos exemplos

acima não se prosseguiu, *ou não se pretendeu/programou prosseguir*, a construção do dólmen. Porém, estes são somente dois exemplos de que o “acto fundador” – que consiste *na implantação dum laje fincada na vertical, aproximadamente no centro do espaço onde vai ser construído o tumulus* –, estava arreigado na tradição funerária destas populações do Neolítico e início do Calcolítico (c. de 4300-2800 A.C.) do NW da Península Ibérica (Fig. 1: 2 a 9 e 11).

Contudo, insistimos, cada monumento terá resultado de um “programa particular”⁶, desenhado de acordo com a tradição e construído e decorado segundo técnicas e sequências de acções aceites pela comunidade como um todo e/ou por aquelas pessoas que, dentro do grupo, deteriam o poder de avaliar a relação entre a tradição e a inovação.

Na Fig. 2. damos o exemplo dos diferentes passos da construção, deposição, gravação e encerramento da Mamoa 1 do Castelo (Sanches, *et. al.*, 2005). Destacamos aqui a utilização do fogo em partes seleccionadas do “processo construtivo” e do “processo de encerramento”. Outros monumentos recentemente escavados – Mamoa da Alagoa (Sanches *et. al.*, 2004), Dólmen do Picoto do Vasco (Cruz, 2001), Dólmen de Areita (Gomes *et. al.*, 1998), Madorras I (Gonçalves & Cruz, 1994), Chão Redondo 2 (Santos, F. *et. al.*, no prelo) – também mostram que o processo de construção-uso-decoração (gravação e/ou pintura) – encerramento materializa um “programa particular”, específico daquele monumento. Mas, como referiremos adiante, quando existe um dólmen, normalmente a primeira pedra a ser colocada no solo é a laje de cabeceira, precedida nalguns casos de incêndios da vegetação local.

Deve-se ainda fazer notar que muitos desenhos são realizados no início da construção – como acontece na laje de cabeceira da mamoa do Castelo 1, na do dólmen de Cortiço de Algodres (Cruz, 1993, a) e na do da Orca da Cunha Baixa (Vilaça & Cruz, 1990) –, que ficaram posteriormente invisíveis (escondidos). Outros esteios, excluindo a laje de cabeceira, foram também gravados antes, ou no decurso da “montagem arquitectónica” do dólmen, como são exemplos a Laje C2 de Casa dos Mouros de Dumbria (Carrera, 2005: 549) (Fig. 8), da Laje C6 da Anta do Meixoeiro (Carrera, 2006: 82), de dois esteios da câmara de Dombate (que exibem representações do motivo “o Objecto”) (Fig. 8), ou do esteio do lado direito da laje de cabeceira do dólmen Chão Redondo 2 (Santos, F. *et. al.*, no prelo) (Fig. 4(b): J). Muitas das lajes de cabeceira exibem talhes e tratamentos de regularização muito particulares em ambas as faces como é o caso, por exemplo, de Capilla de Santa Cruz (Blas, 1997) (Fig. 1: 11). Há ainda casos, embora raros, de motivos que são reparados (ou sumariamente alterados) no decurso do uso da câmara (Antelas, Forno dos Mouros) (Carrera, 2006: 107) (Fig. 4(a): F; Fig. 7). Contudo, a nosso ver este caso, e tal como recentemente frisámos (Sanches, 2006), necessita de uma investigação mais profunda.

Retomando os resultados da análise relativa à altura das câmaras (feita atrás no ponto 2 deste texto) onde se verificou que em 14% dos dolmenes não é possível permanecer em pé (como é o caso das câmaras de Vale da Cabra, de Espiñaredo ou do Rapido), podemos supor que as suas iconografias possam ter sido realizadas no decurso da construção ou, pelo menos, antes da colocação da laje de cobertura. Por outro lado, nos corredores decorados dos dolmenes de Alagoas 4, Lobagueira 4 e Chão Redondo 2, também não é possível permanecer em pé, nem existe espaço para uma adequada movimentação (os corredores são estreitos). Mesmo que a execução fosse possível em posição sentada, ou levemente deitada, cremos que teria sido mais adequado pintar e/ou gravar aí os motivos antes da colocação das tampas dos corredor (Fig. 4(b): J, K, L).

Deste modo, fazendo uma avaliação global do que temos vindo a expor relativamente à incorporação de certos desenhos em diferentes partes do monumento, verificamos que alguns dolmenes parecem mostrar de modo claro que a realização de algumas das suas iconografias terá tido

⁶ Conhecemos, no NW peninsular, vários casos de *tumuli* que não contém dolmenes no seu interior. No entanto, o que aqui queremos frisar é a forma indiscutível como a colocação de uma laje fincada na vertical, no início da construção do conjunto do monumento, é um procedimento técnico e conceptual que está profundamente arreigada na tradição. Caso se construa o dólmen, esta primeira laje parece ser sempre a laje de cabeceira.

lugar à medida que a construção prosseguia, e, no caso citado imediatamente atrás (Chão Redondo 2, Fig. 4(b): J,K e L), antes da colocação das tampas da câmara e do corredor. Em qualquer das circunstâncias, esses desenhos seriam realizados sob o olhar e a avaliação de um alargado número de indivíduos da comunidade, ou de alguns dos seus segmentos sociais (etários, de género, ou outros), num processo em que o acesso a essas iconografias (e/ou ao seu valor semântico) poderia escalonar, ou distinguir socialmente, certos indivíduos ou certos segmentos sociais.

Do mesmo modo, também podemos assumir que alguns motivos gravados ou pintados se situam entre os “primeiros artefactos” depositados no monumento ainda em construção. Estes motivos carregarão, tal como os machados, as pontas de seta, os cristais de quartzo, os restos de talhe, os moinhos, os recipientes cerâmicos, os colares, etc., uma história que aqui é organizada como *intenção*. Se seguirmos as palavras de J. Thomas (1996: 159), poderemos dizer que os motivos iconográficos e outros objectos formarão, no seu conjunto, “series of networks of significance, involving places, the personal histories of people, substances, skills and symbolic references”. Essa deposição terá sido objecto de negociação da colectividade presente ou, pelo menos, de alguns dos segmentos sociais dessa comunidade. Independentemente de a organização desses motivos e da sua distribuição no exterior e interior dos dolmenes configurar “ideias compostas” (perceptíveis na relação dos motivos entre si e na relação destes motivos com o espaço de circulação), cremos que é aqui também que se farão distinções sociais entre quem participa e vê e quem não participa e/ou não vê a deposição dos artefactos ou dos “artefactos-motivos”.

Concluindo, a construção-uso-encerramento do dólmen *deve ser assumido como um processo de diferenciação de grupos sociais*, seja no sentido da manutenção da ordem e da Memória já estabelecida que é necessário activar, seja na sua mudança. Esta mudança prefigura-se mimeticamente nas performances envolvidas na construção e uso dum monumento basicamente ligado à tradição. P. Bueno e R. Balbin (2006) têm vindo a defender a ideia de diferenciação mas no sentido de hierarquização, embora foquem predominantemente a sua análise na presença da figura antropomórfica (antropomorfo-sol; antropomorfo-estela) em certas partes do dólmen e na representação de “cenas de caça”.

Sem negar o papel fulcral que a figura antropomórfica detém num razoável número de dolmenes, um dos elementos da complexidade de cada monumento manifesta-se, a nosso ver, precisamente na sobreposição de diferentes “discursos gráficos”. Entendemos estes discursos gráficos, na sua maioria baseados na geometrização dos motivos e na geometrização do espaço “da representação”, como modos privilegiados de apreender os desenhos *de acordo com as suas localizações em certas partes escolhidas de cada dólmen*. Adentro duma perspectiva fenomenológica, a ambiguidade do discurso gráfico também ganhará “alguns significados mais fixos” de acordo com os constrangimentos ou permissões que a arquitectura impõe, ou permite, ao movimento das pessoas no interior das câmaras, e às posições do corpo a que estas obrigam. Nessa medida, defendemos recentemente que os motivos gráficos e/ou composições, em articulação com as arquitecturas, materializam um dos modos de hierarquização do espaço interno dos dólmenes (Sanches, 2005; 2006).

5. O INDEX – MOTIVOS ICONOGRÁFICOS: SUA DISTRIBUIÇÃO NO INTERIOR DOS DÓLMENES E DISPERSÃO GEOGRÁFICA DESSES DÓLMENES ADENTRO DO NW PENINSULAR

5.1. Algumas considerações iniciais

Para afastar a ideia de que só entendemos os motivos gráficos, pintados e/ou gravados dos dolmenes como elementos discretos, singulares, adiantamos que estes devem ser simultaneamente

Quadro II
O Index: motivos e sua distribuição espacial no interior das câmaras
dos dolmenes do NW da Península Ibérica

A	t	B	t	C	t	D	t	E	t	F	t	G	t
												"o objecto"	6
												Quadrados/rectângulos simples	6
												"ancinho" (4)	10
												antropomorfo	10
												Us ou Vs simples	9
												Us ou Vs embutidos	4
												circulo	14
												Circulo aberto	9
												esteliformes (4)	3
												Linhas rectas verticais	15
												Linhas rectas horizontais	16
										Círculos concêntricos	5		
												Linha ziguezague isolada	6
												Linha serpentina simples	13
												Linha meândrica	11
												Figura meândrica complexa	7
											5	Linhas serp/ziguezague paralelas não embutidas (9)	7
												Banda de linhas serp/ziguezague embutidas	17
												Covinha simples	7
												Agrupamento de covinhas	7
												"grelha"(1)	2
												Banda vertical de triângulos/losangos	3
												Pontos pintados	3
												ancoriforme	3
												"Outros" (5)	16
								Dentes de lobo	6				
										Círculos concêntricos	5		
								Pele esticada/ antropomorfo	4				
								Cervídeo com armação	2				
								Figura trapezoidal	3				
								Placa (6)	2				
								Báculo	3				
								Figura zoomórfica (2)	3				
										"Sóis"(8)	8		
								Arco (a)	1				
								Espinho de peixe	1				
Lua/crescente	1			Lua/crescente	1					Lua/crescente	1		
				"Oculado"	3					"Oculado"	3		
Linhas radiais com circuito exterior	1	Linhas radiais com circuito exterior	1										
"comb"	1	Pente/antropomorfo	1										
Arboriforme	1	Arboriforme	1										
Triângulo	1	Triângulo	1										
Antropomorfo fálico	4					Antropomorfo fálico	2						
Idolo rectangular	5			Idolo rectangular	3								
Quadrado/rectangular segmentado	3			Quadrado/rectangular segmentado	1			Quadrado/rectangular segmentado	3				
Círculo c/ covinha (7)	1							Círculo c/ covinha (7)	1				

A – Motivos exclusivos do fundo da câmara: laje de cabeceira; esteio do seu lado direito e esteio do seu lado esquerdo; **B** – Motivos exclusivos da laje de cabeceira; **C** – Motivos exclusivos da metade direita da câmara, excluindo a laje de cabeceira; **D** – Motivos exclusivos da metade esquerda da câmara, excluindo a laje de cabeceira; **E** – Motivos da laje de cabeceira e da metade esquerda da câmara; **F** – Motivos da Laje de cabeceira e da metade direita da câmara; **G** – Motivos que ocupam qualquer posição na câmara (incluindo aqueles que também figuram no corredor: estes aparecem marcados com um *)
t – totais – refere-se ao total de dolmenes (e não ao total de motivos) em que cada motivo está presente naquela posição.

(1) Grelha – Banda horizontal de triângulos/losangos. (2) Figura zoomórfica (todos os tipos de figuras zoomórficas excepto cervídeos com armação). (3) Esteliformes – ponto (pintado)/covinha com linhas radiais ou linhas radiais a partir de um ponto central (imaginado). (4) Ancinho – figura (claramente formalizada) formada por linhas curtas paralelas verticais, unidas numa extremidade; ou figura formada por uma linha horizontal da qual parte, perpendicularmente, linhas verticais curtas. (5) Outras – Motivos abstractos diversos. (6) "Placa" – figura rectangular claramente formalizada. (7) Circulo com covinha central. (8) "Sóis" – linhas radiais. (9) Em dois dolmenes só se encontram no corredor. Teremos assim este motivo em 9 dolmenes. (a) Ocorre também no corredor do dólmen 4 de Lobagueira.

interpretados como integrando “composições” gráficas (onde dominam elementos geometrizarantes), ou seja, apresentar-se-ão com “significados compostos”. Nessa medida, podemos visualizar e entender composições à escala de cada laje situada no interior ou exterior do dólmen, e, ao mesmo tempo, composições à escala de cada dólmen. Este é entendido como um espaço tridimensional (Fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15).

Assim, neste texto vamos focar dois aspectos que nos parecem da máxima importância e que constituem *leituras complementares* à análise fenomenológica que temos vindo a citar (Sanches, 2005; Sanches, 2006).

Em primeiro lugar, após procedermos ao inventário exaustivo dos motivos presentes no interior dos dolmenes do NW, e à sua posição específica, no interior ou exterior da câmara, tentámos verificar, numa análise estruturalista, se teria existido, à escala das sociedades construtoras de dolmenes do NW, uma organização gráfica de fundo, “recorrente”, que pudesse ser definida, ainda que em traços largos. Esta poderia constituir uma espécie de “forma ideal, comunitariamente aceite”, ou seja, uma referência semântica a uma mitografia dolmênica, partilhada, ainda que em diferentes graus, do ponto de vista do seu significado como “história genealógica”. Essa organização, a ser detectada, poderia constituir, do ponto de vista metodológico, um primeiro ponto de partida para a detecção, *agora à escala regional, ou mesmo local*, dum modo partilhado de proceder no que respeita à escolha dos desenhos e/ou composições por parte das populações adentro duma região. Ou seja, pretendíamos identificar modos comunitários de agir, assentes no *habitus* (segundo genealogias partilhadas à escala do NW peninsular) e ao mesmo tempo, modos locais de ligar o que poderiam ser atitudes identitárias das comunidades locais a identidades regionais mais alargadas. Procurámos assim detectar a partilha de uma ideologia de fundo que se manifestasse não somente na presença ou ausência de certos motivos (motivos – ideia), mas também na posição que estes ocuparam no interior do dólmen, à semelhança do que V. O. Jorge (1997) já havia feito com uma “amostra” menor, e de P. Bueno e R. Balbín, numa análise geral de arte megalítica de toda a península Ibérica (1997)⁷.

5.2. Análise das iconografias dos dólmenes do NW da Península Ibérica

Foram consideradas as seguintes partes das câmaras (Quadro II): **A** – fundo da câmara (compreende motivos que só se encontram na parte mais recuada da câmara): refere-se à laje de cabeceira e aos dois esteios situados, um do seu lado direito e outro do seu lado esquerdo; **B** – Laje de cabeceira (motivos que só se encontram na laje de cabeceira); **C** – metade direita da câmara (motivos que só se encontram na metade direita): refere-se à metade direita mas exclui a laje de cabeceira; **D** – metade esquerda da câmara (motivos que só se encontram na metade esquerda): refere-se à metade esquerda mas exclui a laje de cabeceira; **E** – laje de cabeceira e metade esquerda da câmara (motivos que se encontram na metade esquerda somados aos que aparecem na laje de cabeceira); **F** – laje de cabeceira e metade direita da câmara (motivos que se encontram na metade direita somados aos que aparecem na laje de cabeceira); **G** – câmara (motivos que ocupam qualquer posição no dólmen). Relativamente ao corredor, *este quadro* indica somente a sua presença, não distinguindo os lados direito ou esquerdo.

A primeira observação a fazer, e que não figura no quadro apresentado, é de que *as metades esquerdas e direitas dos monumentos, se vistos como uma totalidade do ponto de vista estatístico, não se distinguem quanto à quantidade de motivos que ostentam. Porém, se atendermos à variedade de motivos, é na metade esquerda que se encontra a maior diversidade*. Assim, se excluirmos o fundo da câmara (laje de cabeceira e os dois esteios que a ladeiam – **A**), os monumentos do NW peninsu-

⁷ V. O. Jorge (1997), já usara esta metodologia num grupo substantivamente menor de monumentos. Por seu lado P. Bueno e R. Balbín (2003), utilizando outros parâmetros analíticos, diferentes dos nossos, abarcaram no seu estudo toda a Península Ibérica.

lar distinguem-se por apresentarem um mais elevado leque de motivos na metade esquerda, tal como V. O. Jorge (1997) intuía no decurso da avaliação de um mais restrito número de monumentos.

O Quadro III “O índice de motivos e a sua distribuição geográfica no NW da península Ibérica” será comentado em simultâneo com os resultados expressos no Quadro II.

Devemos referir desde logo que *são em reduzido número os motivos exclusivos da “arte dólmenica”*: Motivo pele esticada/antropomorfo, O Objecto (The thing), Pente, Banda vertical de triângulos e Bandas de serpentiformes/Ziguezagues (embutidas ou não embutidas) (Fig. 8, Fig. 4(a): C e F, Fig. 15, 13 e 14). Todos os restantes fazem também parte da arte de ar livre (pintada ou gravada) do NW da Península Ibérica (Fig. 3(a): D, F; Fig. 4(b); Fig. 1: 2 e 8).

Nessa medida seria sugestivo verificar em que medida cada um dos motivos que é simultaneamente característico da arte de ar livre, teria uma maior ou menor expressão regional ou local, tal como intentámos fazer no quadro III com a arte dólmenica. A mesma metodologia deveria ser seguida na percepção de eventuais associações “recorrentes” quer nos dolmenes, quer na arte de ar livre, segundo uma perspectiva aproximada àquela que foi desenvolvido por P Bueno e R. Balbin na Extremadura espanhola (2000). Estes autores detectaram associações similares de motivos na arte de ar livre e na arte dólmenica, adiantando que essa recorrência traduziria a existência de mitografias partilhadas pelas comunidades daquela região. Essas mitografias teriam

Quadro III
O Index dos motivos e distribuição geográfica dos dolmenes que os contêm
(Noroeste da Península Ibérica)

A – Motivos que ocorrem somente num dólmen:

A1 – Lua/Q. Crescente; "pente/antropomorfo"; “espinha de peixe”; esteliforme inscrito – Viseu.

B – Motivos que ocorrem em áreas muito restritas. Estão presentes em 1, 2 ou mesmo 3 dolmenes:

B1 – Arco; zoomorfo (geral); cervídeo macho; "placa" (figura quadrangular muito formalizada) – Viseu-Aveiro;

B2 – "figura oculada" – Porto/Vila Real;

B3 – Banda vertical de triângulos/losangos (reticulado) – Viseu.

C – Motivos que ocorrem em áreas geográficas restritas:

C1 – Báculo; Figura ancoriforme – Viseu/Vila Real-Bragança;

C2 – Círculo com covinha; “Sol” (círculo radiado) – Viseu-Aveiro/Viana do Castelo.

D – Motivos que ocorrem em regiões mais alargadas que no caso anterior:

D1 – Antropomorfo fálico; Us ou Vs embutidos – Viseu-Aveiro/Porto/Vila Real/Bragança;

D2 – motivo radiado (esteliforme); quadrado/rectângulo simples; figura trapezoidal – Viseu-Aveiro/Porto/Viana do Castelo;

E – Motivos que ocorrem em regiões muito alargadas:

E1 – círculo radiado (esteliforme); Us ou Vs embutidos; linha meândrica; linhas serpentiformes/Ziguezague, paralelas, não embutidas Viseu-Aveiro/Viana do Castelo/Pontevedra/Corunha/Oviedo;

E2 – Círculos concêntricos; círculo aberto; linha serpentiforme simples; figura: conjunto de linhas paralelas verticais unidas na base; covinhas agrupadas – Viseu-Aveiro/Porto/Vila Real-Bragança/Viana do Castelo/Corunha;

E3 – figura antropomórfica; círculo simples; linhas rectas verticais; linhas rectashorizontais; covinha isolada – Viseu-Aveiro/Porto/Vila Real-Bragança/Viana do Castelo/Pontevedra;

E4 – "The Thing" O Objecto – Viseu-Aveiro/Porto/Viana do Castelo/Corunha;

E5 – Figura: “pele esticada de animal/antropomorfo; quadrado/rectângulo segmentado interiormente – Viseu-Aveiro/Vila Real-Bragança/Corunha;

E6 – Ídolo rectangular – Viseu-Aveiro/Vila Real/Viana do Castelo.

F – Motivos que ocorrem em todo o Noroeste peninsular:

F1 – Banda de linhas serpentiformes/Zigue-Zague, embutidas.

G – Motivos que ocorrem num restrito número de dolmenes, sendo que estes se distribuem por regiões muito distantes entre si: Viseu/Coruña:

G1 – banda horizontal de triângulos/losangos (reticulado); motivo “dentes de lobo”.

sido graficamente “codificadas” de modo genericamente similar quer quando eram colocadas em rochedos ao ar livre, quer quando entravam no interior dos dolmenes.

Só procedendo do mesmo modo poderíamos avaliar com mais segurança quais seriam os motivos, ou associações de motivos que, em cada sub-região do NW peninsular, teriam sido integradas pelas populações neolíticas no processo de construção-uso-encerramento dos seus dolmenes. O mesmo deveria ser feito no caso dos espaços de ar livre (abrigos, rochas expostas na paisagem, etc.). Na impossibilidade actual dessa análise, referir-nos-emos à arte de ar livre do NW da Península ibérica como se esta mostrasse um *index* igualmente compartilhado pelas comunidades neolíticas e calcolíticas desta região, embora saibamos à partida que os motivos daquele *index* têm também expressões sub-regionais distintas.

Uma leitura atenta do **Quadro II** revela que os *motivos exclusivos* das lajes de cabeceira (B) – Esteliforme inscrito, Pente (/antropomorfo), Arboriforme e Triângulo – só ocorrem num dólmen por cada um desses motivos (Fig. 1: 8; Fig. 4(a): F; Fig. 4(b): I e L). Esses dolmenes situam-se todos na região de Viseu/Aveiro (Quadro III). Tal facto leva-nos a supor que estes 3 motivos poderiam ter sido utilizados para *individualizar semanticamente aquele dólmen particular*, podendo ser relacionados exclusivamente com as populações neolíticas da região de Viseu/Aveiro (a Sul do rio Douro).

No entanto, verificou-se que num elevado número de câmaras a maioria dos motivos se centram na sua parte mais recuada, isto é, na laje de cabeceira e nos dois esteios que a ladeiam (Quadro II – **A**). Se excluirmos os motivos que só se encontram nas lajes de cabeceira (**B**), são os seguintes os *motivos exclusivos da parte recuada da câmara*: Antropomorfo fálico, Ídolo rectangular, Quadrado/rectângulo segmentado e Círculo com um ponto central/covinha (Quadro II, Fig. 4(b): I e J; Fig. 14). O Antropomorfo fálico, o Ídolo rectangular, o Quadrado/rectângulo segmentado e o Círculo com covinha central encontram-se nas câmaras da região de Viseu/Aveiro-Porto-Vila Real/Bragança, no que respeita ao primeiro motivo (Quadro III – *D1*), e nas de Viseu/Aveiro-Vila Real-Bragança – e/ou Viana do Castelo, no que se refere aos segundos (Quadro III – *E6* e *C2*). O Quadrado/rectângulo segmentado é um motivo que ocorre já em regiões muito alargadas do ponto de vista geográfico – *E5*, podendo ser considerado um motivo-ideia que terá tido significados provavelmente aparentados em toda esta alargada região do NW peninsular⁸.

A análise da distribuição geográfica dos motivos que *ocupam somente a parte recuada das câmaras (A)* (Quadro II) permite que interpretemos estes “motivos – ideia” como elementos partilhados pelas comunidades implantadas numa região mais alargada do que aquela apontada pelos motivos exclusivos das lajes de cabeceira (**B** – Quadro II). Essa partilha refere-se tanto ao *grafismo propriamente dito (ou seja, àquele desenho específico), como à sua posição espacial no interior da câmara*.

Se valorizarmos a *metade direita das câmaras* (Quadro II), continuamos a verificar que há um motivo que individualiza um dólmen na área Viseu (*A1*) – Lua/crescente (Fig. 15)⁹ –, e um outro motivo – “oculado” – que individualiza agora uma outra pequena sub-região (*B2*), localizada entre o Porto e Vila Real (Fig. 12) (Quadro III).

Se valorizarmos a *metade esquerda das câmaras*, repete-se algo de similar à metade direita (Quadro II). O motivo Espinha de peixe ocorre somente num dólmen na área de Viseu (*A1*); o motivo Arco ocorre em dois dolmenes na área de Viseu (*B1*) ocupando a metade esquerda do dólmen Orca dos Juncais (Fig. 9) e o lado esquerdo do corredor do dólmen de Lobagueira 4. O Antropomorfo fálico, já referido, encontra-se, como se disse, nas sub-regiões de Viseu-Porto – Vila Real-Bragança (Quadro III).

⁸ – O mesmo parece ter acontecido com uma figura antropomórfica muito específica da arte dolmênica do NW denominada “Skin skeuomorph”, ou seja, “Pele esticada de animal/antropomorfo”.

⁹ – Seguindo E. Shee, nomeamos este desenho do esteio do lado direito da laje de cabeceira do dólmen de Antelas como sendo uma “Lua”. Porém, no registo de Domingos Cruz, patente na nossa Fig. 15, aquele desenho não parece distinguir-se da bordadura da banda vertical de triângulos.

Torna-se necessária uma nota neste ponto da nossa exposição. Esta nota pretende indicar que há motivos que parecem ter sido utilizados em cada dólmen para os individualizar dos demais dentro duma área geográfica restrita ou adentro duma sub-região – Lua/crescente; Linhas radiais inscritas num círculo; Pente/antropomorfo; Arboriforme; Triângulo; Oculado e Espinha de peixe (Quadro III). Cremos que estes motivos particulares traduzirão aqui uma intenção muito peculiar, repetimos – a intenção que presidiu à construção de cada dólmen (“daquele dólmen particular”). Isto não quer dizer que defendamos que a *individualização* dum dólmen resida *somente* nos seus motivos específicos, particulares. Residirá nestes e ao mesmo tempo no conjunto dos restantes motivos daquele dólmen e na sua organização gráfica e espacial (ver por ex. Figs. 12 e 14). Nessa perspectiva devemos destacar a importância e variedade das associações de motivos na arte dolménica¹⁰, bem como as relações estreitas que certos motivos ou associações de motivos revelam ter com algumas partes das câmaras e/ou corredores.

De qualquer modo, a inclusão desses motivos peculiares naquele ou naqueles dolmenes – Pente, Espinha de peixe, etc. –, foi por certo permitido pelo conjunto da comunidade, ou, mais provavelmente, por parte de algum dos seus segmentos sociais. Levantamos duas hipóteses de diferente natureza, mas igualmente viáveis, quanto à explicação desta atitude: a) um dos segmentos sociais da comunidade teria a noção clara de que estava a incorporar naquele dólmen motivos-ideia ausentes de outros dolmenes que conhecia empiricamente ou que conhecia pela tradição; b) seria considerada habitual a incorporação nos dolmenes de motivos-ideia que eram usados noutros contextos da vida comunitária (ornamento corporal, rituais de iniciação, grafismos rupestres, etc.), independentemente de se conhecerem ou desconhecerem os motivos usados mais frequentemente nos dolmenes por outras comunidades vizinhas.

Trata-se em ambas as hipóteses de inovações, inovações que devem ser interpretadas no contexto da “agency”, tal como a definiu A. Gell (1998).

A presença de um motivo somente em 2, 3 ou mesmo 4 dolmenes adentro duma sub-região – Bandas verticais de triângulos/losangos (B3) na área de Viseu (Fig. 1: 3 e Fig. 15); Arco, Figura zoomórfica, Cervídeo macho (com armação), Placa (figura rectangular formalizada) (B1) em Viseu/Aveiro; Figura oculada (B2) na sub-região de Porto-Vila Real (Quadro 3) –, poderá indicar uma certa proximidade cronológica na construção destes dolmenes adentro de cada uma dessas sub-regiões. Complementarmente apoia a hipótese interpretativa de que estes motivos embora estejam a responder a *intenções comunitárias específicas*, estão simultaneamente a *dar origem uma tradição mitográfica de âmbito local*. Essa tradição mitográfica local relacionar-se-ia com a genealogia específica das populações que habitavam naquela área geográfica, i.e., com as pessoas que se identificam ao mesmo tempo com aquele território e com o grupo a que pertencem. Essa genealogia articular-se-ia por sua vez e a diferentes escalas com outras genealogias mais abrangentes, as quais seriam partilhadas em diferentes graus pelas populações neolíticas e calcolíticas das restantes sub-regiões do NW da península Ibérica.

Aos motivos anteriores podemos acrescentar aqueles que no quadro III incluímos nos grupos C e D. O grupo C refere-se a motivos que ocorrem em áreas geográficas restritas: C1 – Báculo, Ancoriforme – na sub-região de Viseu/Vila Real-Bragança (Fig. 1: 2); C2 – Círculo com ponto central, Sol (círculo radiado) – na sub-região de Viseu-Aveiro/Viana do Castelo (Fig. 1: 10; Fig. 15). O grupo D refere-se a motivos que ocorrem em regiões mais alargadas que no caso anterior: D1 – Antropomorfo fático, U’s ou V’s simples – na região de Viseu/Aveiro-Porto-Vila Real/Bragança; D2 – Esteliforme (motivo radiado), Quadrado/rectangulo simples, Figura trapezoidal – na região de Viseu/Aveiro-Porto/Viana do Castelo.

¹⁰ Este assunto, de grande importância, não é debatido neste texto por falta de espaço.

Os motivos que acabámos de enumerar mostram que as comunidades pré-históricas das diferentes sub-regiões do NW da Península Ibérica possuem um alargado leque de motivos propícios ao espaço funerário dos dolmenes. Em simultâneo partilham esses motivos a uma escala geograficamente um pouco mais alargada que a escala local.

Intuímos que a realidade deve ter sido muito mais complexa do que aquela que aqui temos vindo a esquematizar. Além disso porque não estamos a entrar em linha de conta com as “associações” de motivos, temos a clara noção dos limites na nossa análise.

As iconografias atrás mencionadas ocupam espaços diferenciados adentro das câmaras e/ou corredores dos dolmenes (ver quadro II). *Alguns desses motivos podem encontrar-se indiferentemente em qualquer lugar da câmara* – Ancoriforme, Us ou Vs simples, motivos radiado (esteliformes), Quadrados/rectângulos simples – indicando provavelmente que o seu “lugar”, ou *posição espacial, não estava previamente fixado* pela história genealógica vigente no momento do construção-uso-encerramento daquele ou daqueles dolmenes. Cabe perguntar se estes motivos carregariam um sentido “fixo” de *per se*, independentemente do lugar que ocupavam, ou, pelo contrário, se seriam motivos cuja semântica seria tão vaga que somente em cada dólmen esta seria fixada na relação com os restantes motivos e na relação com as restantes partes do mesmo dólmen. Esta é uma questão fulcral em termos interpretativos, mas à qual não podemos responder neste momento.

Pelo contrário, a Figura trapezoidal e o Báculo ocupam sempre a laje de cabeceira e a metade esquerda da câmara; as figuras solares (Sóis) estão na laje de cabeceira e na metade direita da câmara; finalmente, o Antropomorfo fálico (já comentado antes) ocupa sempre a parte mais recuada da câmara. O uso destes últimos quatro motivos, que tanto ocorrem em áreas geográficas muito restritas, como em regiões mais alargadas (Ver quadros II e III), pode indicar que naqueles dolmenes se pretenderam contar/evocar histórias, ou dar sentido a narrativas genealógicas cujas raízes *tem já expressão marcada em comunidades neolíticas distribuídas por regiões mais alargadas do que as simples comunidades locais ou sub-regionais*. Estamos perante uma questão que envolve marcadamente a escala geográfica onde as comunidades vivem, se movimentam e se relacionam com outras comunidades. Assim, à escala sub-regional, a par de histórias genealógicas muito localizadas – que podemos perceber nos monumentos que exibem motivos-ideia exclusivamente locais (**B** – Quadro III)¹¹ –, ter-se-ão criado novas narrativas ou reorganizado as narrativas vigentes através da inclusão nos seus dolmenes de outros motivos-ideia que também eram usados pelas comunidades que habitavam nas regiões vizinhas (*C* e *D* – Quadro III).

No âmbito das tradições mitográficas de âmbito local ou sub-regional gostaríamos de abrir desde já um parêntesis para mencionar que conseguimos perceber 3 “excertos mitográficos” susceptíveis de terem sido partilhados pelas comunidades implantadas nas áreas geográficas que de seguida mencionamos. Estes “excertos mitográficos” parecem estar presentes em 3 tipos de composições.

1 – A “composição animada” formada pelo motivo “O objecto” em várias posições de modo a sugerir um movimento circular que se encontra em dois dolmenes da *Coruña*: Dombate e Forno dos Mouros (Sanchez, 2006) (Fig. 8);

2 – as “representações” ou “sugestões” de cenas de caça na área de Viseu (Orca dos Juncais; Lubagueira 4) (Fig. 9);

3 – a associação do motivo Pele esticada (antropomorfo)/Figura trapezoidal a Cervídeo macho (Orca dos Juncais– laje de cabeceira e Esteio C1) (Fig. 9), ou a figuras zoomórficas (Arquinha da Moura– laje de cabeceira; Orca dos Juncais – Esteio C1) (Fig. 10 e 9), que ocorre também na área de Viseu.

¹¹ Ou motivos que até só se encontram num dólmen: A, quadro 3.

De entre os motivos que entram nas composições atrás referidas, somente O Objecto e o motivo Pele esticada/antropomorfo aparecem em regiões muito alargadas (Quadro III): o primeiro (E4) nas regiões de Viseu/Aveiro-Porto-Viana do Castelo-Corunha; o segundo (E5) nas regiões de Viseu/Aveiro-Vila Real-Bragança/Corunha. Complementarmente, estes dois motivos são exclusivos do espaço interior dos dolmenes (não ocorrem na arte de ar livre).

Porém, é de fazer notar que nestas alargadas regiões aqueles motivos não ocupam sempre a mesma posição topográfica no interior dos dolmenes. Enquanto o motivo Pele esticada/antropomorfo se situa sempre laje de cabeceira e/ou na metade esquerda da câmara, o motivo O Objecto ocupa qualquer espaço no interior da câmara (embora nunca apareça desenhado no corredor). Tal como outros autores perceberam desde há longa data (Shee, 1981), estes são dois dos motivos que permitem percepcionar uma mitografia “genérica” (mas não ortodoxa), que terá atravessado as narrativas genealógicas das diferentes sub-regiões do NW peninsular mas que surge exclusivamente ligada ao espaço dolménico. Em articulação com esta, as populações regionais terão criado, na nossa opinião, excertos mitográficos diferenciados, sendo os 3 referidos atrás os exemplos que identificamos.

Em síntese, o modo particular de uma comunidade, ou comunidades organizar motivos que são partilhados por populações de alargadas regiões constituirá um elemento identitário das comunidades locais das áreas consideradas: uma pequena área geográfica situada nas proximidades da cidade da Coruña; uma outra nas proximidades da cidade de Viseu.

A mitografia genérica enunciada atrás poderá ser percepcionada também pela presença do motivo Banda de linhas serpentiformes/Ziguezague embutidas que, além de ser o motivo que aparece num mais elevado número de dolmenes (17 dolmenes), está presente em todas as sub-regiões do NW peninsular (Fig. 13, 14).

5.3. Outros problemas relativos à interpretação

A organização gráfica do espaço interno dos dolmenes do NW da península Ibérica faz-se predominantemente à custa de motivos de tendência formal geométrica, de algumas figuras “abstratas” e, mais raramente, de motivos subnaturalistas e/ou semi-esquemáticos. Estes dão forma a composições muito diversificadas, dominando, contudo, uma tendência organizativa geometrizante. Esta é, aliás, uma das características mais distintiva da arte dos dolmenes do NW peninsular. Nessa medida torna-se difícil distinguir o que poderá ser aparentemente entendido como um **“motivo-ideia-artefacto”** – *Sóis/Esteliformes, Círculos concêntricos, Pele esticada/antropomorfo, Figuras zoomórficas (simples), Ancoriformes, Rectangulos (variados), “o Objecto”, Meandros complexos* – daquilo que poderá constituir um **“recurso gráfico”** destinado a organizar o espaço de cada esteio bem como todo o espaço interior do dólmen. Colocamos hipoteticamente neste último grupo – que denominamos provisoriamente de “grupo de recursos gráficos” por oposição ao grupo de “motivos-ideia”, os Motivos – “dentes de lobo”, Linhas rectas verticais, Linhas rectas horizontais, Linhas ziguezague isoladas, Linhas serpentiformes/ziguezague paralelas não embutidas, Bandas de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas, Bandas verticais de triângulos/losangos, Bandas horizontais de triângulos/losangos (“Reticulado”), Covinhas simples, etc.

Responder à questão da distinção semântica dos dois grupos de motivos é interpretativamente muito difícil devido à multivalência associativa daqueles motivos e à ambiguidade que, particularmente o “grupo de recursos gráficos”, parece deter nas organizações decorativas. Por ex., o motivo “Reticulado” não parece desempenhar o mesmo papel em Dombate 2 ou em Antelas. Em Dombate 2, ao percorrer a base dos esteios da câmara e do corredor, propõe uma “leitura” contínua de todo o espaço interior simulando ser um elemento formalmente destinado a (i) *dar coerência* (e unidade) a um espaço naturalmente segmentado pela sequência contínua dos

esteios da câmara¹² mas também a (ii) dividir semanticamente e graficamente a parte inferior dos esteios da parte superior dos mesmo – onde ocorrem “outras narrativas”(Bello Diéguez, 1994, Fig. 3, 4 e 5; 1996). Em Antelas o motivo “Reticulado” preenche quase completamente dois esteios da câmara (esteios E8 e E5), associando-se, em simultâneo, a Linhas serpentiformes/ziguezague paralelas não embutidas, em disposição vertical, e a um Círculo pintado no esteio do lado direito da entrada da câmara (Fig. 15). Então, ao contrário de Dombate 2, em Antelas o motivo “Reticulado” deve ser entendido sobretudo como um “motivo-ideia” e não meramente um elemento gráfico destinado principalmente a organizar o espaço. O mesmo parece acontecer com o motivo “Banda de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas”. Se em Forno dos Mouros (Fig. 4(b): B) e no corredor de Pedra Coberta exerce um papel similar àquele que desempenhará o “Reticulado” em Dombate (isto é, conferir continuidade ao espaço), na câmara de Portela do Pau 2 a Banda conjuga-se estreitamente com outros motivos nalguns dos seus esteios (Fig. 14). Neste dólmen a “Banda de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas” parece indicar que desempenha *simultaneamente* um papel de unir e estruturar o espaço interno, e o de se constituir como “motivo-ideia”. Neste seu último papel conjuga-se com os restantes motivos (Antropomorfo, Círculos concêntricos, Círculos simples; Linhas serpentiformes/ziguezague paralelas não embutidas) de modo a criar um discurso/narrativa muito particular.

Neste ponto deve fazer-se notar que o motivo “Linhas serpentiformes/ziguezague paralelas não embutidas” (que é muito similar à “Banda de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas”), ocupa somente a parte recuada das câmaras e a sua metade direita; por sua vez a “Banda de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas” ocupa qualquer lugar na câmara ou corredor. No entanto, quer a “Banda de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas”, quer o motivo “Linhas serpentiformes/ziguezague paralelas não embutidas, podem ser considerados aqueles que conferem maior unidade gráfica (e mitográfica?) à arte do NW da P. Ibérica pois, além de terem sido registados em 24 dólmenes, estes dolmenes distribuem-se por todas as sub-regiões do NW peninsular.

Devemos ainda referir dois motivos que, embora presentes em raríssimos dolmenes, merecem a nossa atenção pois estes dolmenes situam-se nos dois extremos geográficos da área que estamos a considerar (NW da Península Ibérica). Trata-se do motivo “Banda horizontal de triângulos/losangos” (Reticulado) e do motivo “Dentes de Lobo”. Ocorrem nas áreas da Coruña e Viseu, o primeiro, e nas de Coruña-Oviedo e Viseu, o segundo. O motivo “Banda horizontal de triângulos/losangos” (Reticulado) regista-se em 3 dolmenes e ocupa qualquer espaço adentro da câmara; pelo contrário, o motivo “Dentes de Lobo” (Fig. 3: 4) já se regista em 6 casos e só ocupa a laje de cabeceira e/ou a metade direita das câmaras .

Estes dois motivos, quer sejam entendidos como “motivos-ideia” quer como “recurso gráfico” destinado a estruturar o espaço de cada esteio (pois desenha-lhes como que uma “moldura” no interior da qual se encontram discursos gráficos muito standardizados), mostram que as comunidades neolíticas da Coruña (/Oviedo) e de Viseu, apesar da distância geográfica que as separa, partilharam, pelo menos em determinado período da sua “história”, modos muito formalizados e similares de decorar dolmenes. Podemos assim supor que em algum momento situado entre o final do 5º mil. e o final do 4º mil AC, teria havido uma comunicação estreita, directa, entre pelo menos alguns membros das comunidades destas tão distantes regiões (líderes?, magos/artistas? Oficiantes?).

¹² O espaço interior dos dolmenes do NW da Ibéria consiste sempre numa sequência contínua de painéis verticais – formados pelas superfícies dos esteios.

6. DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte megalítica do NW da Iberia mereceu a atenção de vários investigadores desde a primeira metade do séc. XX (Leisner, 1934) tendo sido desde logo reconhecida como algo de excepcional no contexto destes tumulos. Em 1981 E. Shee publicou um *Corpus* de arte megalítica atlântica (Shee, 1981) e esta obra 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. Traduziria, na escala da Europa atlântica, modos regionais ou estilos regionais de realizar e de colocar figuras no interior e exterior dos monumentos megalíticos. Os estudos que se lhe seguiram (a partir dos anos de 1990) incidiram em duas problemáticas distintas, embora estas muitas vezes surjam como complementares. Por um lado, mercê do elevado número de escavações e de análises de C14 que dataram os monumentos megalíticos com mais precisão, complementadas com datações directas (Carrera, 2005; Fabregas e Vilaseco, 2006) ficou definitivamente assente que a arte megalítica era contemporânea da construção dos dolmenes (e não posterior), que a pintura e a gravura eram contemporâneas e complementares mas a pintura terá sido mais correntemente usada que a gravura (Carrera, 2006 a) . O leque de motivos seria também muito mais extenso do que inicialmente E. Shee registara. Em simultâneo Fernando Carrera revela as técnicas de elaboração da pintura, da gravura e raspagem em vários dolmenes, socorrendo-se inclusivamente da realização da pintura experimental (Carrera, 2005), e contribui decisivamente para re-direccionar as problemáticas inerentes aos tempos e formas de execução dos motivos sobre os ortostatos.

Por outro, e em simultâneo, ensairam-se interpretações de âmbito mais abrangente destacando-se na P. Ibérica a investigação de P. Bueno/Rodrigo Balbin, Bello Diéguez, de V. Jorge e de Pena Santos/Manuel Rey. Embora estes autores foquem aspectos distintos da arte megalítica ibérica (P. Bueno/Rodrigo Balbin), da arte megalítica do NW da Iberia (Bello Diéguez e Vitor Oliveira Jorge), ou da relação cronológica, formal e semântica entre a arte megalítica do NW e a arte de ar livre do grupo Galaico (Pena Santos e Manuel Rey), propõem modelos interpretativos que dependem tanto do número de casos analisados e da sua distribuição geográfica, como da incidência interpretativa, maior ou menor, nos grafismos registados no interior dos dolmenes e na arte de ar livre. P. Bueno e R. Balbin (2000) distinguem-se por apresentarem um modelo interpretativo de “Arqueologia espacial” para a Extremadura espanhola¹³ onde relacionam estreitamente os grafismos dos dolmenes e os de sítios de arte de ar livre. Concluem que as comunidades neolíticas e calcolíticas daquela região possuem um sistema gráfico único que denominam de “estilo megalítico”, mas que codificam de modo algo diferente de acordo com o “lugar” do (*seu*) território a que se destinam: monumentos megalíticos, rochas nos vales dos rios, abrigos sob rocha na montanha, etc. Ao mesmo tempo estendem estas e outras conclusões a toda a arte megalítica ibérica pondo definitivamente em causa os 2 grupos estilísticos e formais inicialmente avançados por E. Shee para a Península Ibérica. Em síntese, defendem uma base gráfica comum a toda a Península Ibérica cuja inspiração se situaria na arte esquemática de cada uma das regiões consideradas (Bueno e Balbin, 1996), mas onde o elemento antropomorfo, sob as mais diversas formas e associações (associado particularmente a animais, a figuras solares, a serpentes e a armas), constituiria a marca mais visível do megalitismo ibérico. Nesta análise de Bueno e Balbin é o monumento megalítico em si (como corpo arquitectónico, suas oferendas e “rituais”) que é visto como um indicador de desigualdade social entre os antigos grupos de produtores (agricultores e pastores). Os seus grafismos, ou arte, denunciam essa desigualdade por constituírem itens de prestígio da linhagem dos sepultados. Deste modo, segundo aqueles autores, as sociedades do Neolítico e Calcolítico peninsular terão encetado, desde o início do 5º mil. AC, uma diferencia-

¹³ Onde incluem as gravuras de ar livre do Alto Tejo em território português.

ção entre a “arte quotidiana” (usada noutros contextos, como abrigos sob rocha ou rochas ao ar livre) e a “arte funerária” monumental. Esta arte funerária reflectiria e perpetuaria explicitamente os símbolos das mitologias ligadas aos antepassados que uns poucos terão utilizado em seu proveito (Bueno e Balbin, 2006: 176-8; 197-8; 191). [Nos monumentos megalíticos] “Uma parte do grupo ostenta os símbolos que teoricamente seriam de todos para justificar a sua posição social de prestígio (...)” (Bueno e Balbin, 2006: 177).

Bello Diéguez (1994) assinala as semelhanças formais e compositivas entre a arte megalítica da Coruña-Oviedo (tendo como limite o rio Sella) e da região de Viseu, intuindo uma certa uniformidade formal e estilística em todo o NW peninsular. Apesar de reconhecer que muitos dolmenes na região de Viseu e fora dela ostentam grafismos menos característicos, tal constatação leva-o a adiantar, como proposta de trabalho, um grupo estilístico único para todo o NW peninsular que denomina de “grupo noroccidental”. Tomando como exemplo o dólmen de Dombate 2, defende que muitos ortostatos teriam sido gravados (imediatamente) antes de serem encaixados na construção.

V. Oliveira Jorge (Jorge, 1997) propõe um modelo estruturalista de análise de um significativo número de dolmenes do NW peninsular dentro do pressuposto teórico-metodológico de que arquiteturas e desenhos fazem parte do mesmo *design*, quer dizer, nenhum deles seria aleatório. Em conjunto criam um dispositivo que serve mais para guardar um segredo (a arte megalítica é concebida para o interior das criptas) do que para enterrar mortos. Destacando algumas figuras paradigmáticas – “o Objecto”, “Pele esticada de animal/figura antropomórfica”, Figuras trapezoidais e quadrangulares; figuras solares – e sua articulação dinâmica com o espaço interior dos dolmenes, adianta que o significado destas e de outras figuras não seria fixo, mas antes relacional (dependeria da sua posição dentro de cada monumento). Enquanto V. O. Jorge e Bello Diéguez assumem implicitamente uma certa unidade formal na arte dos dolmenes do NW da P. Ibérica, P. Bueno e R. Balbín insistem no papel particular que as figuras antropomorfas (e suas associações gráficas a outros motivos) detêm em determinados espaços do monumento (átrios, entradas do corredor, entrada da câmara e fundo da câmara) para inferirem uma ideologia funerária que materializaria uma crescente valorização política e social do indivíduo (masculino) ou de certas elites (masculinas) dentro do grupo social. Peña Santos e Manuel Rey (1997) estendem esta diferenciação social, assente na emergência do poder masculino, à arte de ar livre (pintura e gravura) de todo o NW peninsular, afirmando que são precisamente os motivos menos esquemáticos – onde se incluem todas as temáticas relacionadas com a figura humana e particularmente com animais, armas, ídolos – aqueles que aparecem tanto nas partes mais destacadas dos dolmenes (lajes de cabeceira) como nas rochas visíveis e imponentes na paisagem. Assim sendo, no NW peninsular, as lajes de cabeceira dos dolmenes e as rochas visualmente destacadas na paisagem – aliadas à presença nestes contextos de motivos maioritariamente abstractos associados a motivos subnaturalistas – seriam as duas faces da mesma moeda no que respeita à simbologia e ideologias partilhadas pelas populações do Neolítico final e Calcolítico desta região. Essa ideologia destacaria progressivamente a importância das lideranças sociais e políticas masculinas (Santos and Rey 1997). Porém, fazem uma distinção cronológica entre a arte megalítica, que seria *mais antiga*, e a arte de ar livre, *mais recente*, fazendo derivar, ao contrário de P. Bueno e R. Balbin, a segunda da primeira. Devemos referir, em contraponto a esta ideia o facto de Pena Santos e Manuel Rey terem utilizado exemplos de arte esquemática de ar livre datada pelo menos do 5º milénio AC no caso da Fraga d’Aia (Sanches 1997)¹⁴ e do 5º ou início do 4º mil., no abrigo 2 do Regato das Bouças (Sanches 2002). Estaríamos assim, na arte de ar livre do NW e na arte dos seus dolmenes, perante fenómenos “artísticos” aproximadamente contemporâneos e não cronologicamente distintos (Sanches, 2002). Ambos materializariam diferentes contextos de acção (agency)

¹⁴ Estes autores citam a cena de caça de Fraga d’Aia cuja cronologia se situa ente o 6º e o início do 4º mil. AC (Sanches, 1997).

criados pelas comunidades pré-históricas regionais que são documentadas pela arqueologia desde o neolítico antigo regional (início do 5º mil. AC) à Idade do Bronze inicial (meados do 2º mil. AC).

A nossa discussão, encetada em textos imediatamente anteriores (Sanches, 2005; 2006), segue de perto as propostas de V. O. Jorge (1997) e foca somente a arte dos dolmenes do NW da península Ibérica no pressuposto de que teria existido uma articulação dinâmica entre os grafismos e a construção arquitectónica, e essa articulação processa-se durante a construção, a utilização e o encerramento dos monumentos. Partiu de uma análise caso a caso e só valorizou os motivos e organizações decorativas caso fosse possível relacionar-los fisicamente e de forma precisa com o espaço e a arquitectura do interior e exterior dos monumentos. Numa análise fenomenológica do espaço interior, concluímos que os motivos e as arquitecturas obedeciam a um mesmo programa construtivo, iconográfico e ritual, sendo que os grafismos eram utilizados em certas partes do interior do monumento de modo a hierarquizar o seu espaço interno com vista à realização de rituais específicos (Sanches 2006). Nessa abordagem a análise da facilidade ou dificuldade de movimentação através das câmaras e corredores permitiu uma valorização diferenciada dos motivos em cada monumento. Quer dizer, por detrás duma eventual mitografia partilhada a nível local e/ou regional, cada monumento teria sido concebido com uma intenção cerimonial específica. Essa intenção foi “lida” somente através da relação entre os espaços e as iconografias, faltando, como sempre frisámos, uma articulação estreita daquelas com os “depósitos” de memórias (sob a forma de cadáveres e/ou de artefactos e objectos diversos).

Dada a importância dos eixos de entrada dos monumentos (relativamente às suas câmaras), investigámos também se a variação da entrada do sol nascente se relacionava de algum modo com o calendário solar pois que os esteliformes em geral (ou seja, eventuais figuras solares) são dos motivos mais correntes na arte dos dolmenes desta região. Complementarmente estes motivos tanto aparecem na laje de cabeceira como nas metades esquerda e direita das câmaras sugerindo alguma ligação conceptual entre os dolmenes e as posições que o sol adquire ao entrar nestes ao longo do ano. Também investigámos se tais motivos solares poderiam ser iluminados directamente pelo sol em algum momento do ano nas câmaras abertas ou precedidas de vestíbulo¹⁵.

Relativamente ao calendário solar verificámos que em 59% dos casos as entradas se voltavam para os pontos equinociais (35%) ou para os solsticiais (24%), embora em 41% dos casos não se encaixassem em qualquer posição específica. Porém, considerando esta estatística, assumimos que o calendário solar poderia ter tido um papel importante na maioria dos “programas” construtivos. No que respeita à iluminação natural da iconografia concluímos que, *após a colocação da tampa da câmara e do corredor*, nenhum motivo se relaciona com a luz solar. Deste modo, todos os motivos terão sido concebidos ou para serem observados na obscuridade ou mesmo na escuridão.

Neste texto desenvolvemos basicamente duas ideias.

A primeira é a de que a construção de monumentos megalíticos no NW da Península Ibérica deve ser entendida simultaneamente como um processo de manutenção social da ordem estabelecida, e da alteração dessa mesma ordem. Esta ordem diz respeito também à diferenciação social, embora não estejamos em condições de definir segmentos sociais ou grupos específicos (de idade, de género, de eventuais linhagens) na tomada de decisões relativamente ao modo como as diferentes práticas se realizam. A tónica é colocada não no monumento como forma arquitectónica final, completa e acabada, pronta a “usar” – um dólmen no interior de uma mamoa destinado ao enterramento e a outros rituais –, mas no processo construtivo que pode ter durado vários meses ou até, eventualmente, mais do que um ano. Apresentámos como “case-study” o processo de construção-utilização-encerramento do dólmen do Castelo 1, mas poderíamos ter acrescentado

¹⁵ Pois as de corredor são naturalmente escuras (porque herméticas).

muitos outros casos que mostram de que modo os diferentes segmentos sociais duma comunidade podem ter participado de modo diferenciado na construção ritualizada de um monumento e mesmo na tomada de decisões quanto aos motivos que poderiam ser aí inseridos nas suas diferentes fases.

A segunda ideia é a de que não defendendo como pressuposto uma unidade gráfica e simbólica na arte dolmênica do NW da Península Iberica, necessitávamos de tornar mais precisas certas ideias. Estas ideias referem-se à procura de articulação dinâmica, estrutural, entre motivos e arquiteturas megalíticas neste espaço geográfico (segundo uma análise estruturalista) e, dependendo estreitamente dessa articulação, à percepção dos diferentes graus de partilha (ou de não partilha) de cenografias e de motivos entre comunidades que constroem dolmenes nas diferentes subregiões do NW peninsular. Concluimos que a arte megalítica reflecte um processo dinâmico de criação e re-criação contínua de histórias mitográficas (genealógicas) locais que integram em diferentes graus tradições genealógicas presentes em regiões vizinhas ou em regiões mais afastadas (que estudámos somente adentro do NW peninsular). Essa tradição *se for entendida como estando presente em todo o espaço do NW peninsular*, pode ser observada (1) na organização decorativa geometrizarante da maioria dos dolmenes, (2) na decoração mais rica da laje de cabeceira, (3) na colocação da maior diversidade de motivos no lado esquerdo das câmaras, (4) na utilização de motivos paradigmáticos – “Bandas de linhas serpentiformes/ziguezague embutidas”, “o Objecto” – que ocupam qualquer posição no interior dos dolmenes, e (5) no uso de outros motivos que, pelo contrário, tem na arquitectura interna uma posição fixa, determinada – “Pele esticada/figura antropomórfica”, “Linhas serpentiformes/ziguezague não embutidas”. Os restantes motivos e organizações de motivos do “index” megalítico do NW peninsular sobrevalorizam ora as tradições ou genealogias partilhadas por populações em regiões mais alargadas, ora em regiões mais restritas. A questão da escala geográfica de análise é importante na medida em que adentro de algumas regiões surgem motivos insistentemente utilizados: Ancoriforme, Us e Vs simples, Esteliformes variados, quadrados/rectângulos simples, Figuras trapezoidais, Báculos, Antropomorfos fálcos, sendo que alguns destes (Figuras trapezoidais, Báculos, Esteliformes e Antropomorfos fálcos) ocupam sempre o mesmo lugar dentro do dólmen.

Nesta análise também foi possível distinguir a criação de tradições locais através (i) do uso nalguns dolmenes de motivos distintos dos de outras regiões (Arco, Figuras zoomórficas, Cervídeo com armação, Placa, Oculado, Bandas verticais de triângulos/losangos), ou (ii) através de “excertos mitográficos” que se revelam somente em duas regiões: na área em torno da cidade de Viseu com 2 tipos de composições/associações e na área situada a sul da cidade da Coruña, com uma nova composição.

A comunicação, interacção física e partilha identitária ou genealógica pontual entre comunidades neolíticas do Noroeste, mesmo situadas em regiões distantes, pode ser percebida também através do uso dos motivos “Banda horizontal de triângulos/losangos” (reticulado) e do motivo “Dentes de lobo”, que se encontram em poucos dolmenes mas estes dolmenes ocupam regiões geográficas muito afastadas entre si – região de Viseu e região da Coruña/Oviedo.

A despeito do que atrás expusémos, incidimos de novo numa ideia. Esta ideia fixa-se na intenção, objectivos e processo de construção-uso-encerramento de cada monumento peculiar pois este é o *locus* de partilha social onde se joga o jogo da manutenção da tradição e o da mudança.

Cada monumento materializa um “discurso” único que assenta no processo faseado da sua construção e “decoração”, na organização dos seus motivos, e na inserção de motivos peculiares que provavelmente provém doutros contextos de acção comunitárias, como locais com arte de ar livre, danças, decorações cerâmicas, etc. (por ex. “Pente/fig.antropomórfica”, “espinha de peixe” e esteliformes inscritos, que se registam nos dolmenes da região de Viseu).

BIBLIOGRAFIA

- BALBÍN BEHRMANN, R. e BUENO RAMIREZ, P. (2000) – La grafia megalítica como factor para la definición del território, *ARKEOS*. CEIPAR, Tomar, 10, p. 139-178.
- BAPTISTA, A. M. (1997) – Arte megalítica no planalto de Castro Laboreiro (Melgaço, Portugal e Ourense, Galiza), *Brigantium*, La Coruña, 10, p. 191-216 (3º Colóquio Internacional de Arte Megalítico).
- BLAS CORTINA, M. A. (1997) – El arte megalítico en el territorio cantábrico: un fenómeno entre la nitidez y la ambigüedad., *Brigantium*, La Coruña, 10, p. 69-89 (3º Colóquio Internacional de Arte Megalítico).
- BELLO DIEGUEZ, J. M. (1994) – Grabados, pinturas y idolos em Dombate (Cabana, La Coruña). Grupo de Viseu o grupo noroccidental? Aspectos taxonómicos y cronológicos, *O Megalitismo no Centro de Portugal. Estudos Pré-históricos*, Viseu, 2, CEPBA, p. 287-304.
- BELLO DIEGUEZ, J. M. (1996) – Aportaciones del dólmen de Dombate (Cabana, La Coruña) al arte megalítico occidental, *Révue Archéologique de l'Ouest*. Rennes, 8, p. 23-39.
- BOURDIEU, P. (1984) – *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUENO RAMIREZ, P. e BALBÍN BEHRMANN, R. (2000) – Art mégalithique et art en plein air. Approches de la definition du territoire pour les groupes producteurs de la peninsula ibérique, *L'Anthropologie*, Elsevier, 104, p. 427-458.
- BUENO RAMIREZ, P. e BALBÍN BEHRMANN, R. (2003) – Una geografia cultural del arte megalítico ibérico: las supuestas áreas marginales, in BALBIN R. & BUENO RAMIREZ, P., eds., *El Arte Prehistorico desde los Inicios del Siglo XX*, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, p. 291-313.
- BUENO RAMIREZ, P. e BALBÍN BEHRMANN, R. (2006) – Arte parietal megalítico en el Noroeste Peninsular, in CARRERA, F. E FÁBREGAS, R. Eds., *Arte Parietal en el Noroeste Peninsular. Conocimiento y Conservación*, Santiago de Compostela: Tórculo Editións, p. 153-212.
- BRADLEY, R. (1997) – *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the Land*, London and New York, Routledge.
- CARRERA, F. (2005) – El Arte Parietal en Monumentos Megalíticos del Noroeste Peninsular: Dimensión del Fenómeno y Propuestas de Conservación, PhD. Dissertation, Univ. Nacional de Educación a Distância (Cd. Edition).
- CARRERA, F. (2006) – Arte parietal en monumentos megalíticos fel área noroccidental peninsular, in CARRERA, F. E FÁBREGAS, R. Eds., *Arte Parietal en el Noroeste Peninsular. Conocimiento y Conservación*, Santiago de Compostela: Tórculo Editións, p. 61-151.
- CORBET, R.; LAYTON, R.; TANNER, J. (2006) – Archaeology and Art, in BINTLIFF, J. Ed., *A Companion to Archaeology*, Blackwell Publishing, p. 357-379.
- CUNHA, A. M. L. (1995) – Anta da Arquinha da Moura, Tondela, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, SPAE, 35, 3, pp. 133-151.
- CRUZ, D. J. (1993a) – Monumentos megalíticos do concelho de Fornos de Algodres, *Estudos Pré-históricos*. Viseu, CEPBA, 1, p. 111-112.
- CRUZ, D. J. (1993b) – A Orca doa Juncais (Queiriga, Vila Nova de Paiva, Viseu), *Estudos Pré-históricos*, Viseu. CEPBA, 1, p. 67-81.
- CRUZ, D. (2001) – *O Alto Paiva: Megalitismo, diversidade tumular e práticas rituais durante a Pré-história Recente*, Coimbra, (PhD) Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CUNHA, A. L. (1995) – Anta da Arquinha da Moura –Tondela, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, SPAE, 35, 3, p. 133-151.
- DERRIDA, J. (1978) – *Writing and Difference*, London, Routledge.
- FÁBREGAS, R. & VILASECO, X. I. (2006) – En torno al megalitismo gallego, in CARRERA, F. E. FÁBREGAS, R. Eds., *Arte Parietal en el Noroeste Peninsular. Conocimiento y Conservación*, Santiago de Compostela: Tórculo Editións, p. 9-36.

- GELL, A. (1998) – *Art and Agency, An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- GOMES, L. F.; CARVALHO, P. S.; MARRAFA, J. (1998) – O dólmen de Areita (S. João da Pesqueira), *Estudos Pré-históricos*, Viseu, CEPBA, 6, p. 243-248.
- GONÇALVES, A. H. B. e CRUZ, D. (1994) – Resultados dos trabalhos de escavação da mamoa 1 de Madorras (S. Lourenço de Ribapinhão, Sabrosa, Vila Real), *Estudos Pré-históricos*, Viseu, CEPBA, 2, p. 171-231.
- INGOLD, T. (2000) – *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge.
- JORGE, V. O. (1997) – Jorge, V. O. (1997) – Questões de interpretação da arte megalítica, *Brigantium*, La Coruña, 10, p. 47-65 (3º Colóquio Internacional de Arte Megalítico).
- LAYTON, R. (1991. 2ª) – *The Anthropology of Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LEISNER, G. (1934) – *Die Malerein des dolmen Pedra Coberta*, I.P.E.K., IX.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971) – *Pré-histoire de l'Art Occidental*, Paris, Lucien Mazenod eds.
- MORPHY, H. (1994) – The anthropology of art, in INGOLD, T. ed., *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London and New York, Routledge, p. 648-685.
- PENA SANTOS, A. and REY GARCIA, M. (1997) – El arte parietal megalítico y Grupo Galaico de arte rupestre: una revisión crítica de sus encuentros y desencuentros en la bibliografía arqueológica, *Brigantium*, La Coruña, 10, p. 301-331 (3º Colóquio Internacional de Arte Megalítico).
- ROSAS, L. (2007, no prelo) – A representação de São Cristóvão na pintura mural portuguesa dos finais da Idade Média: crença e magia, *Actas da 11ª Mesa Redonda da Primavera*, Porto, DCTP-FLUP, Edições Afrontamento.
- SANCHES, M. J. SILVA, M. S. e BOTELHO, I. J. (1990-91) – Mamoa 1 da Pedreira, S. Pedro de Vale do Conde-Marmelos, Mirandela (Escavação de emergência), Portugal, Porto, IAFLUP, nova série, 9, p. 39-50.
- SANCHES, M. J. (1997) – *Pré-história Recente de Trás-os-Montes e Alto Douro (O abrigo do Buraco da Pala no Contexto Regional)*, Porto, SPAE.Textos.
- SANCHES, M. J. (2002) – Spaces for social representation, choreographic spaces and paths in the Serra de Passos and surrounding lowlands (Trás-os-Montes, northern Portugal) in late prehistory, *ARKEOS*, Tomar, CEIPHAR, 12, p. 65-105.
- SANCHES, M. J. (2005) – *Dolmenes 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 Faculdade de Letras da Univ. do Porto. Policopiada, 64 págs. (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto).
- SANCHES, M. J. (2006) – Passage-graves of Northwestern Iberia: setting and movements. An approach to the relationship between architecture and iconography, *Journal of Iberian Archaeology*, Porto.
- SANCHES, M. J. (2009, no prelo) – The inner scenography of decorated Neolithic dolmens in Northwestern Iberia: an Interplay between broad community genealogies and more localized histories, in Ana M. S. Bettencourt, M. Jesus Sanches, Lara B. Alves & Ramón Fábregas Valcarce (eds.), *Spaces and Places for Agency, Memory and Identity in prehistory and protohistory*, Proceedings of the 15th Congress of the International Union for Prehistoric and Protohistoric Sciences, Lisbon, September.
- SANCHES, M. J., NUNES, S. B. and SILVA, M. S. (2006) – A Mamoa 1 do Castelo (Jou)- Murça (Trás-os-Montes), Resultados dos trabalhos de escavação e de restauro dum dólmen de vestíbulo, Portugal, n.º 26, Porto, DCTP-FLUP, pp. 5-47.
- SANTOS, F. S.; PERPÉTUO, J. M.; SANTOS, A. T.; GOMES, F. C. (2009, no prelo), Chã Redondo's dolmen 2 (Sever do Vouga, Aveiro), a monument with iconographies. Digging and restoration works preliminary results, in Ana M. S. Bettencourt, M. Jesus Sanches, Lara B. Alves & Ramón Fábregas Valcarce (eds.), *Spaces and Places for Agency, Memory and Identity in Prehistory and Protohistory*, Proceedings of the 15th Congress of the International Union for Prehistoric and Protohistoric Sciences, Lisbon, September.

SILVA, A. M. (1995) – Restos humanos da Arquinha da Moura, Estudos Pré-históricos, Viseu, CEPBA, 3, p. 141-150.

THOMAS, J. (1996) – *Time, Culture & Identity. An Interpretative Archaeology*, London and New York, Routledge.

VILAÇA, R. e CRUZ, D. J. (1990) – *A Casa da Orca da Cunha Baixa (Mangualde)*. Mangualde, “Terras de Azurara e Tavares”, Câmara Municipal de Mangualde, n.º 2.

ANEXO 1 – LEGENDA DA FIG. 2

Representação esquemática do processo de construção-uso-encerramento da Mamoa do Castelo 1 (Jou, Murça). 1 e 2 – Demarcação da área subcircular da base do *tumulus* através da realização de fogueiras e da deposição de cristais de quartzo bem como de outras peças líticas talhadas. Implantação no solo da laje de cabeceira que contém gravuras na sua parte posterior (após a construção do *tumulus* estas gravuras ficariam escondidas). A construção pode ter-se iniciado, alternativamente, pela implantação da laje de cabeceira, a que se seguiria a marcação da área destinada à construção da mamoa. 3 – Implantação do ortostato de quartzo alaranjado do lado direito da laje de cabeceira. Este ortostato é uma estela antropomórfica. 4 – Continuação da construção da estrutura vertical da câmara e do vestíbulo e sua contrafortagem pétreo. Esta contrafortagem com pedras foi acompanhada da realização de fogueiras e da deposição de artefactos. 5 – Construção do *tumulus* em argila e delineamento do corredor intratumular em argila bem como do átrio. 6 – Consolidação da mamoa em argila através da realização de novas fogueiras, seguida da edificação da couraça periférica do *tumulus*. À medida que a couraça ia sendo assente, realizavam-se novas fogueiras sobre cada camada de pedras. Colocação da tampa, sendo provavelmente deslocada por sobre a rampa do *tumulus*. Envolvimento de toda a construção em fogo (fogueiras desde a base periférica do *tumulus* até à laje de cabeceira). 7 – Dólmen, *tumulus* e acessos em uso funerário e/ou cerimonial. No átrio foram alinhados seixos negros, fincados na vertical que demarcam formalmente o exterior do interior da construção. 8 – Encerramento intencional do monumento. Foi feito através da realização alternada de fogueiras no vestíbulo e no corredor intratumular (e provavelmente na câmara) e da colocação de grandes blocos de quartzo formados de cristais. (Sanches, *et. al.*, 2006).

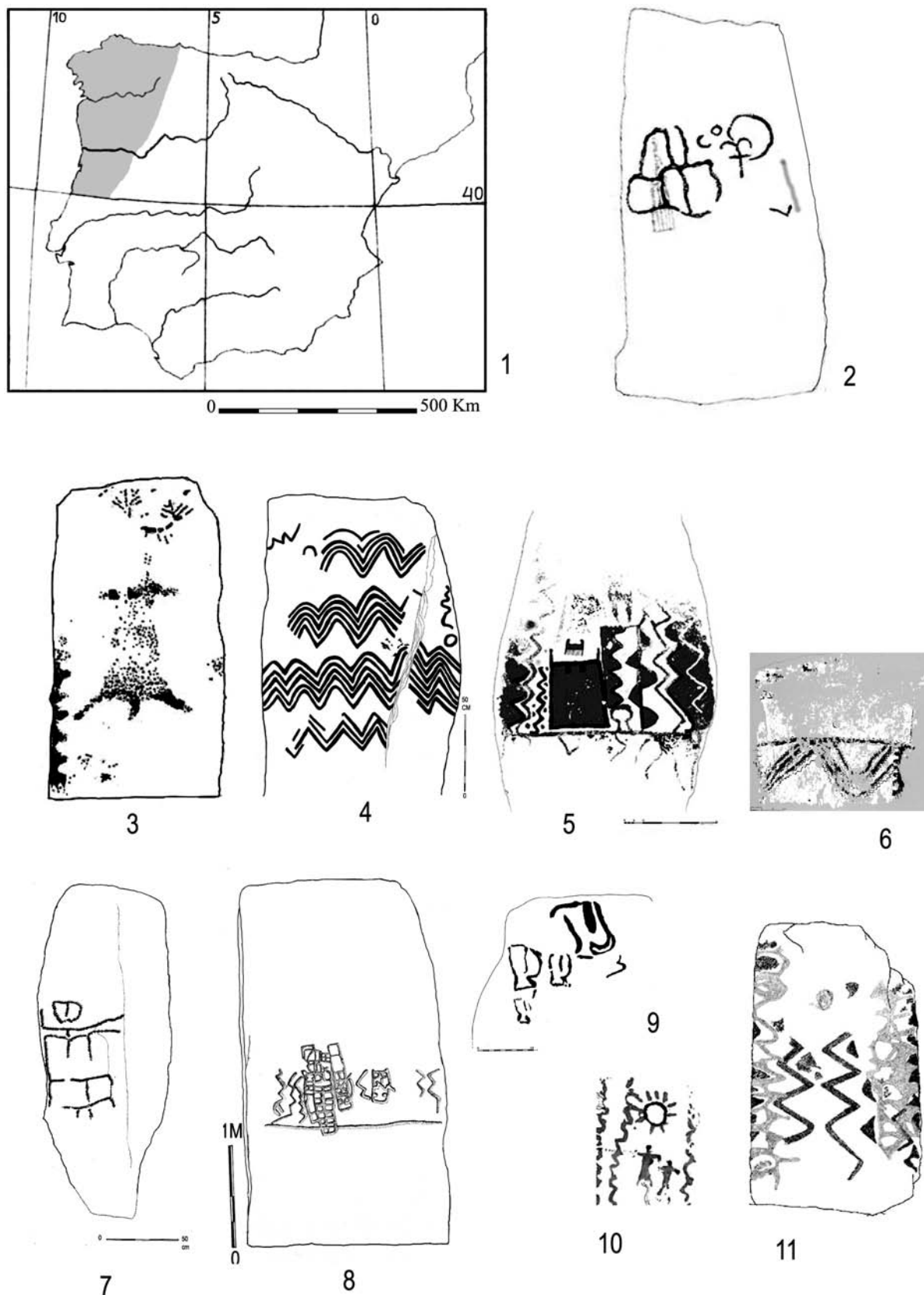


Fig. 1 - 1. Indicação, a cinzento, do Noroeste da Península Ibérica. Lajes de cabeceira de alguns dolmenes; 2. Madorras 1 (Vila Real); 3. Orca dos Juncais (Viseu); 4. Portela do Pau 2 (V. Castelo); 5. Antelas (Viseu); 7. Picoto do Vasco (Viseu); 8. Areita (Viseu); 9. Chã de Parada 1 (Porto); 11. Capilla Sta Cruz (Oviedo). Corredor: 6. Dombate (Coruña). 10. Esteio do dólmen Padrão (Porto)

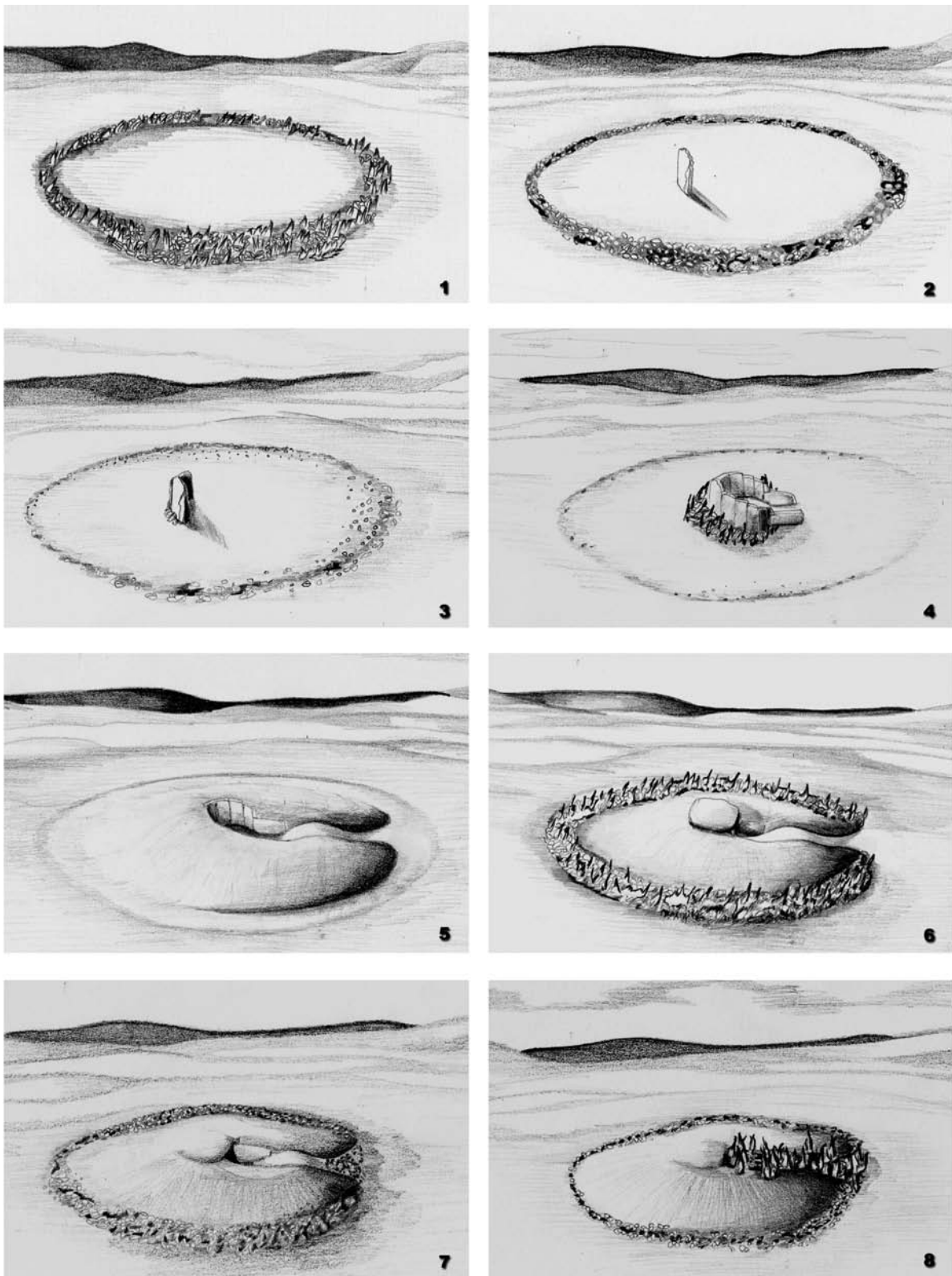


Fig. 2 - Representação esquemática do processo de construção-uso-condenação da Mamoa do Castelo 1 (Jou, Murça) (a legenda desenvolvida encontra-se no anexo 1) (Desenho de Dulcineia Pinto baseado nos documentos da escavação) (Sanches *et. al.*, 2006)

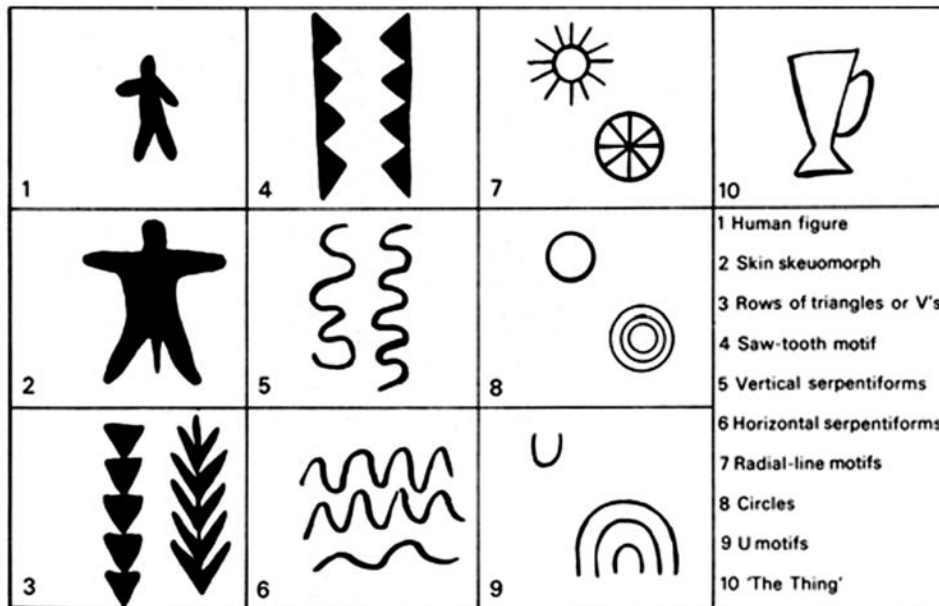


Fig. 3 - A. Motivos característicos da arte megalítica do NW seg. E. Shee (1981)

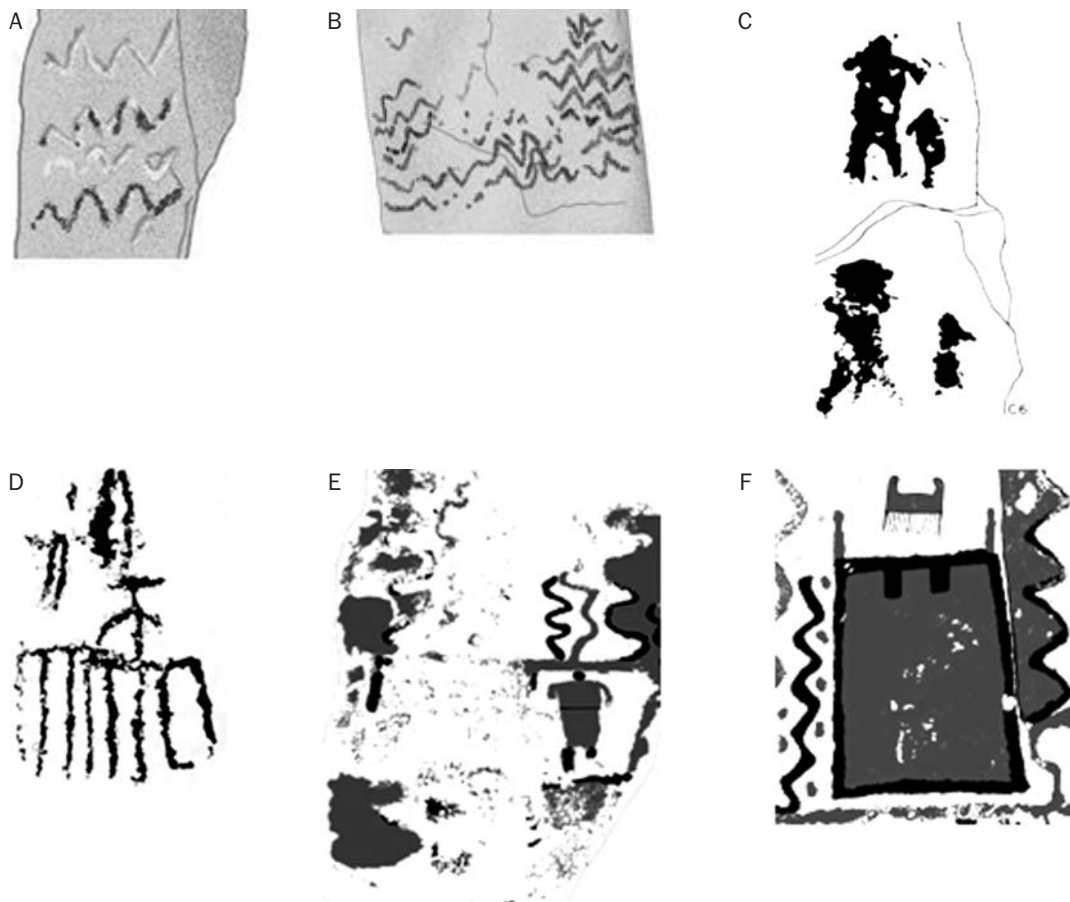


Fig. 4(a) - Configuração que alguns motivos assumem nos esteios/lajes de cabeceira – A. Dólmen do Juncal/Aveiro (gravura e pintura a vermelho e branco) (Carrera, 2005); B. Forno dos Mouros/Coruña (pintura a vermelho e preto com fundo branco) (Carrera, 2005); C. Orca do Tanque/Viseu (pintura a vermelho) (Shee, 1981); D. Dólmen do Picoto do Vasco, V. N. Paiva/Viseu (gravura) (Cruz, 2001); E e F. Antelas/Viseu (E – pintura a vermelho e preto com fundo branco) (Os desenhos de Antelas foram cedidos gentilmente por Domingos Cruz)

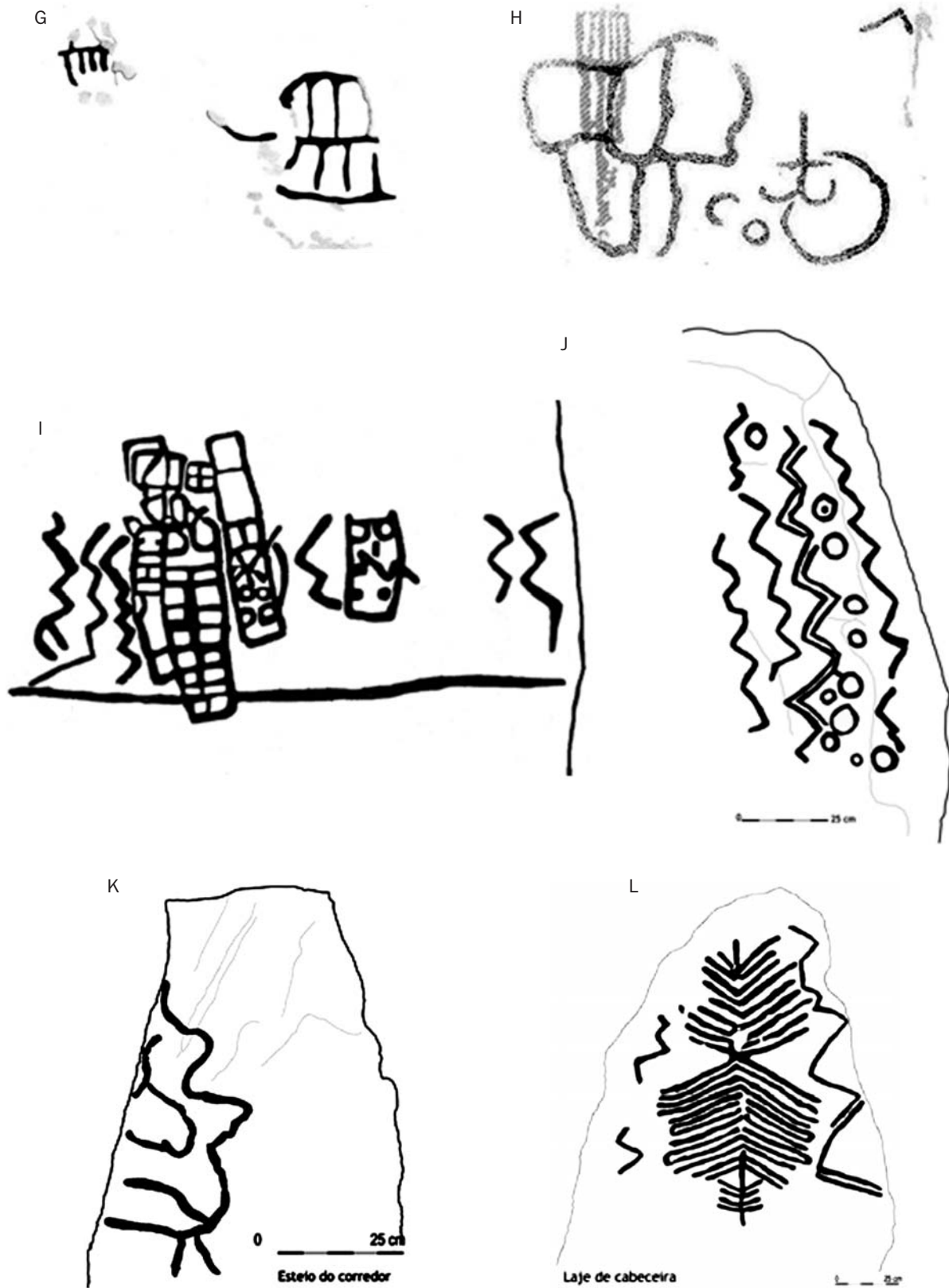


Fig. 4(b) - Configuração que alguns motivos assumem nos esteios/lajes de cabeceira (cont.). G. Casa da Orca da Cunha Baixa/Visu (gravura) (Cruz & Vilaça, 1989); H. Madorras 1/Vila Real (pintura a preto e gravura) (Cruz & Gonçalves, 1994); I. Dólmen de Areita/Guarda (gravura) (Gomes, Carvalho e Marrafa, 1998); J, K e L. Dólmen de Chão Redondo 2 (gravura) (Santos, Perpétuo e Santos, no prelo)

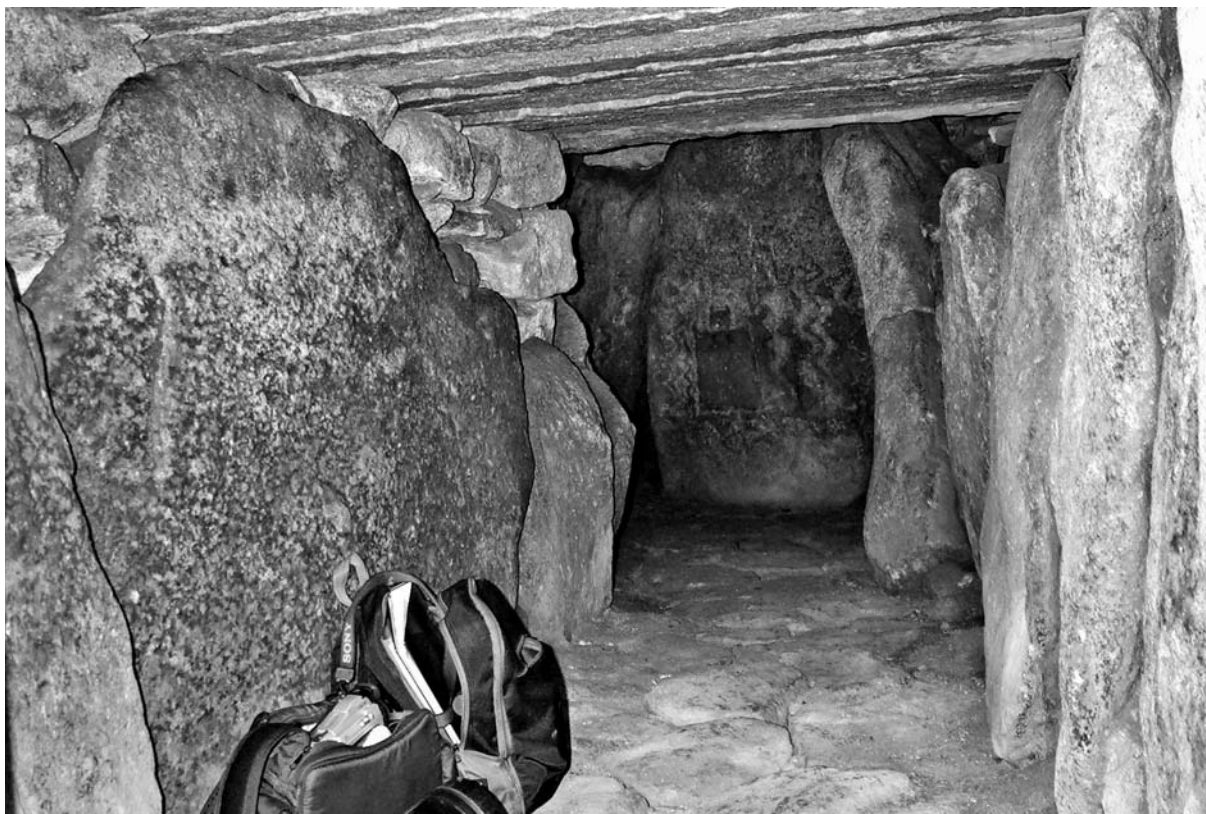


Fig. 5 - Interior do dólmen de Antelas (Oliveira de Frades, Viseu)

Fig. 6 - Interior do dólmen de Arquinha da Moura (Tondela, Viseu)



Fig. 7 - Pormenor da parte central da laje de cabeceira do dólmen de Antelas (pintura)

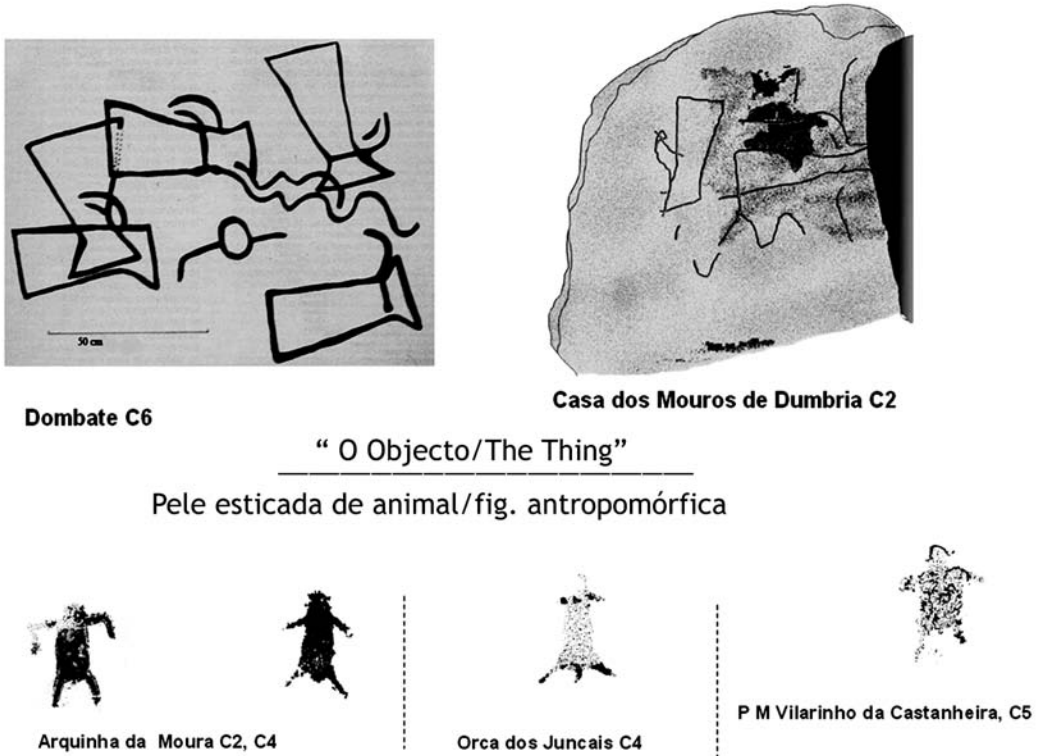


Fig. 8 - Dois motivos exclusivos da arte megalítica: O Objecto e a Pele Esticada de animal/Figura antropomórfica. Mostram-se ainda duas composições “animadas”, similares entre si que figuram em dois dolmenes geograficamente vizinhos (Coruña). Domina aí o motivo “O Objecto” (Dombate: seg. Bello 1994, 1996; Casa dos Mouros: seg. Carrera, 2005)

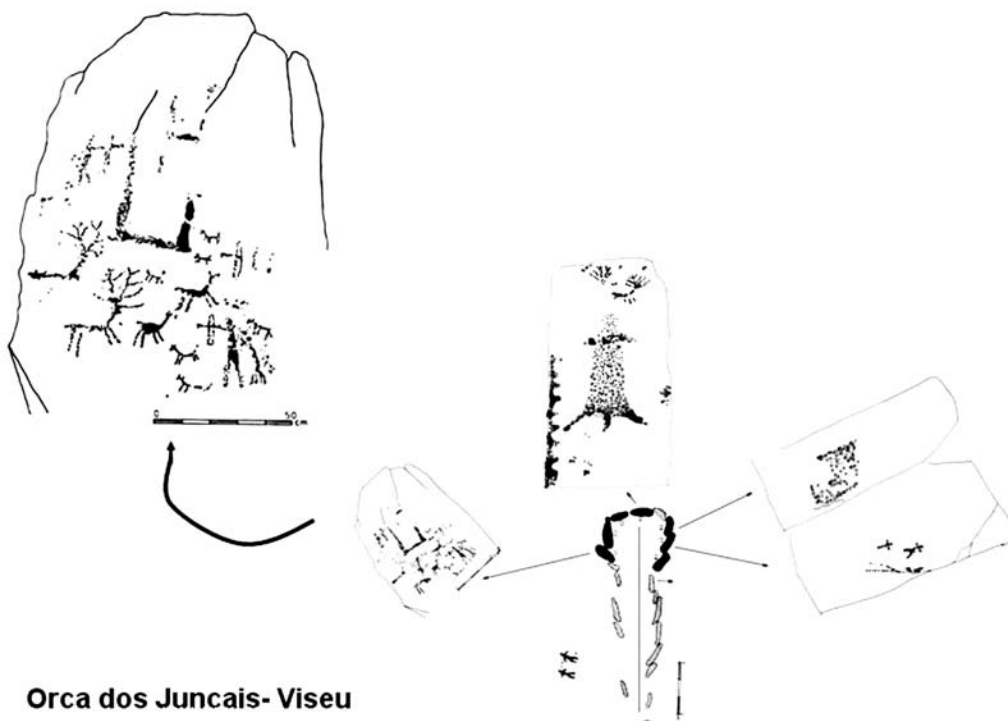


Fig. 9 - Representação da planta (simétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara e corredor longo do dólmen “Orca dos Juncais”, Viseu (com base em Shee, 1981) (Pintura a vermelho)

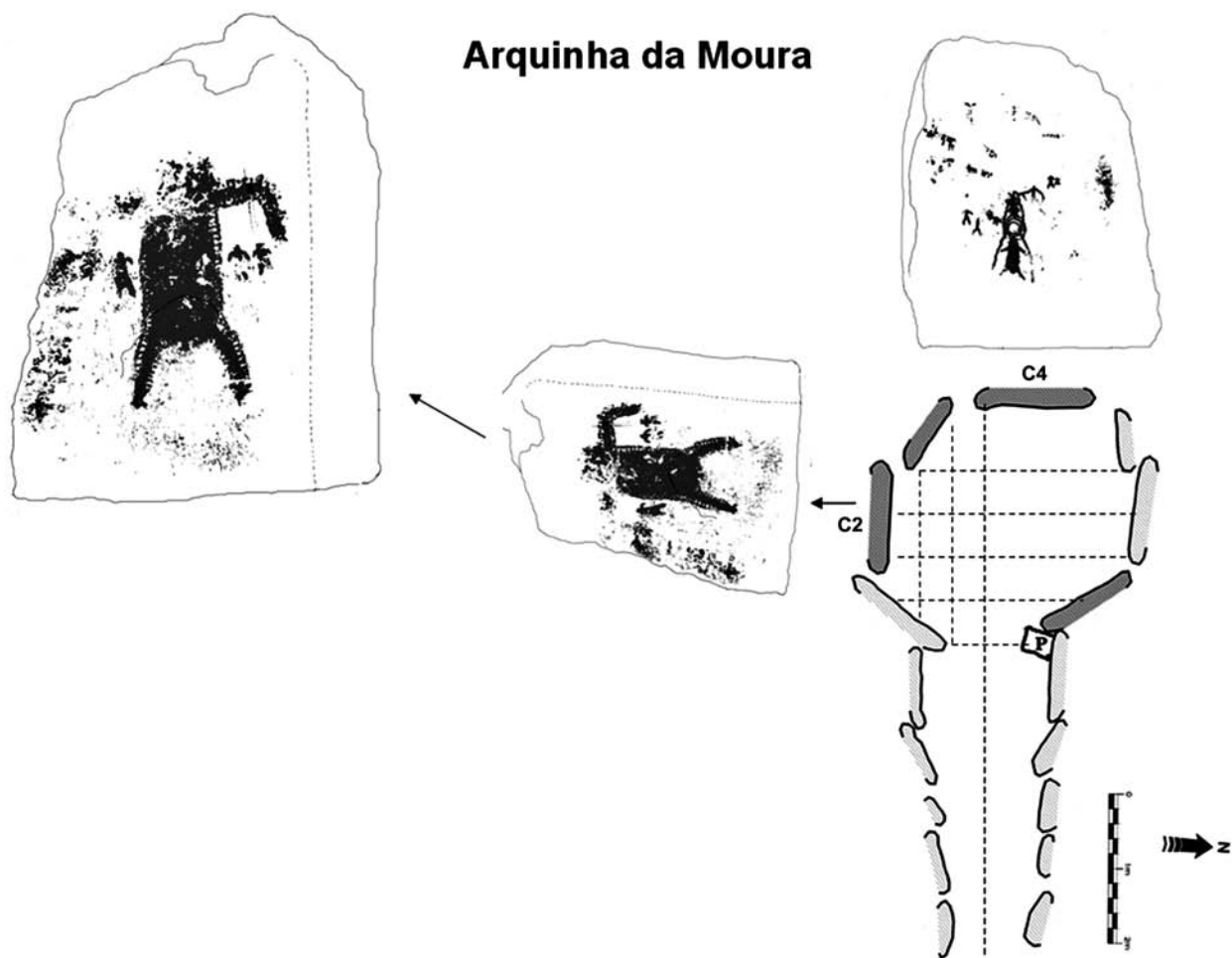


Fig. 10 - Representação da planta (dissimétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara do dólmen de Arquinha da Moura – Tondela, Viseu (com base em Cunha, 1995 e em Carrera, 2005) (pintura a vermelho)

Casa da Orca da Cunha Baixa -Mangualde

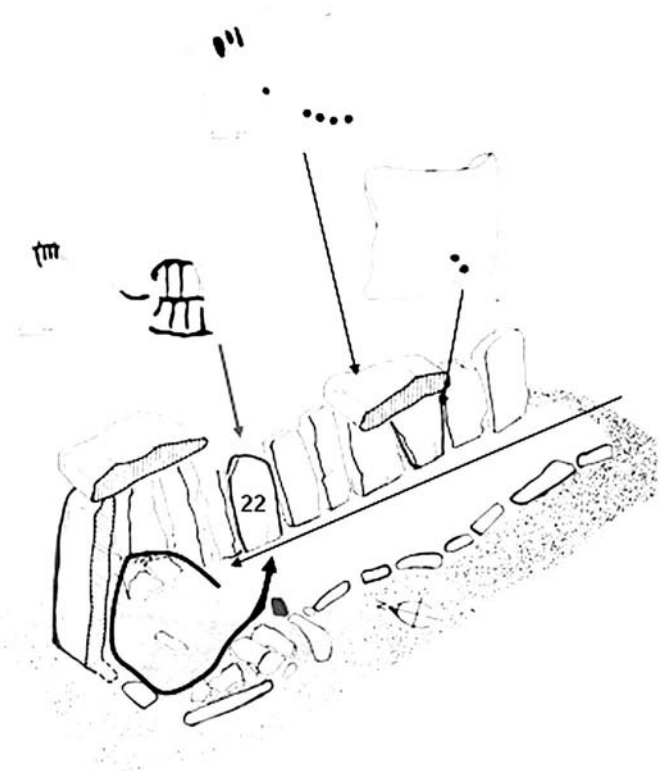


Fig. 11 - Representação da planta (simétrica) e dos motivos/composições do interior e exterior do corredor longo do dólmen Orca da Cunha Baixa-Mangualde, Viseu (com base em Cruz & Vilaça 1989). Fotos do interior da câmara (em baixo) e do exterior da câmara/corredor do mesmo monumento (Gravura no corredor e pintura a vermelho na câmara; esta última não é aqui representada)

Dólmen de Chã de Parada 1- Baião

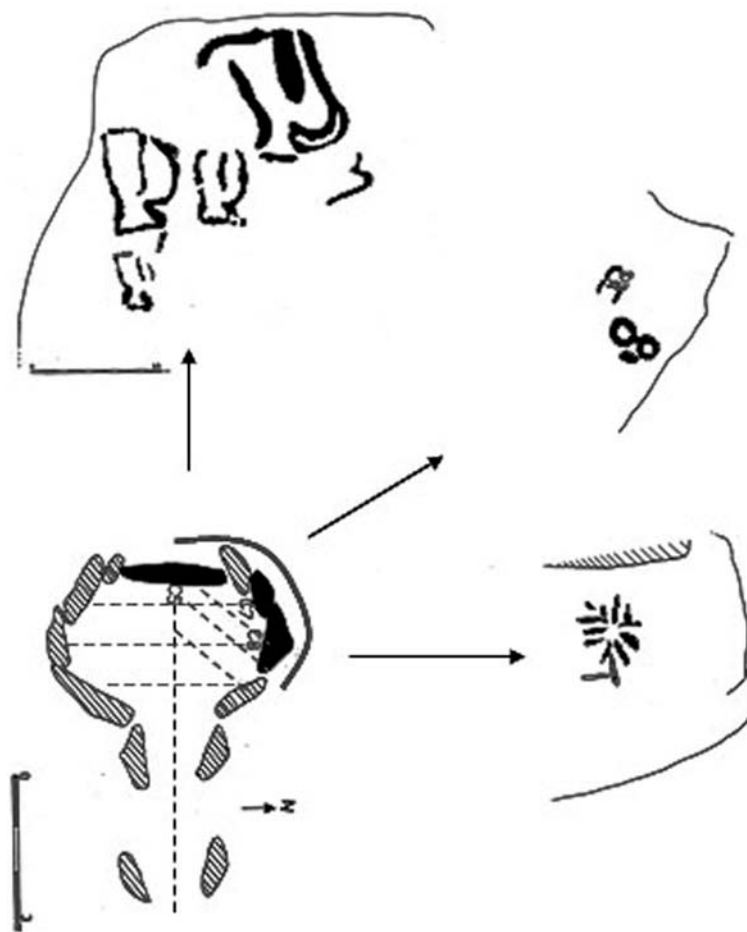


Fig. 12 - Representação da planta (simétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara do dólmen de Chã de Parada 1-Baião, Porto Viseu (com base em Shee, 1981) (Gravura)

Forno dos Mouros-Coruña

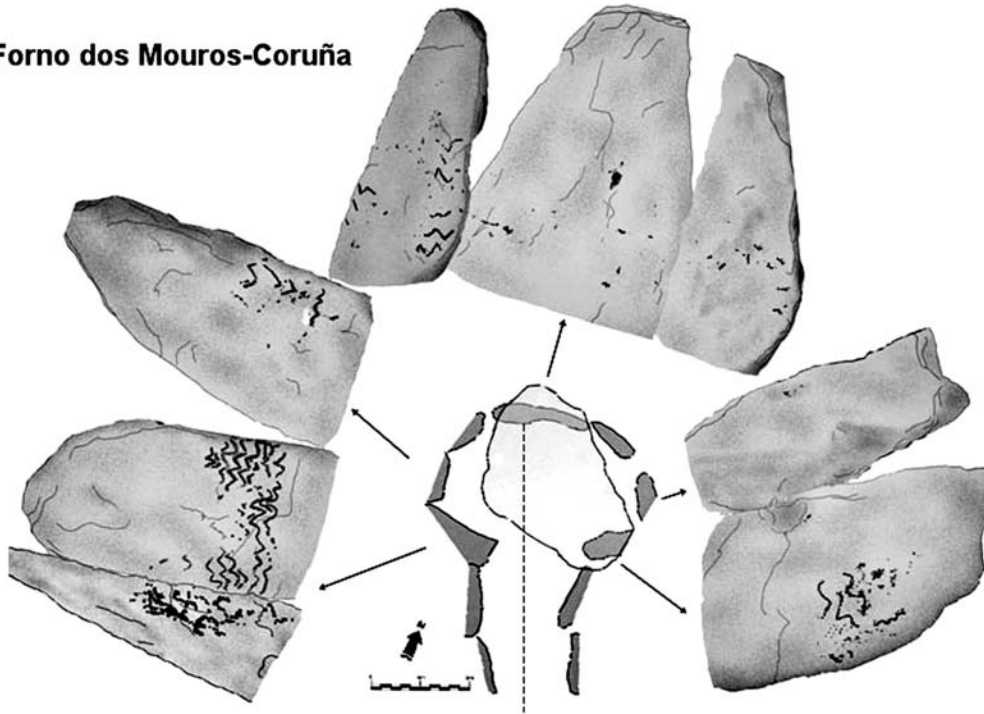


Fig. 13 - Representação da planta (dissimétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara do dólmen Forno dos Mouros, Coruña (com base em Carrera, 2005) (Pintura a vermelho e preto sobre fundo branco)

Portela do Pau 2- Melgaço

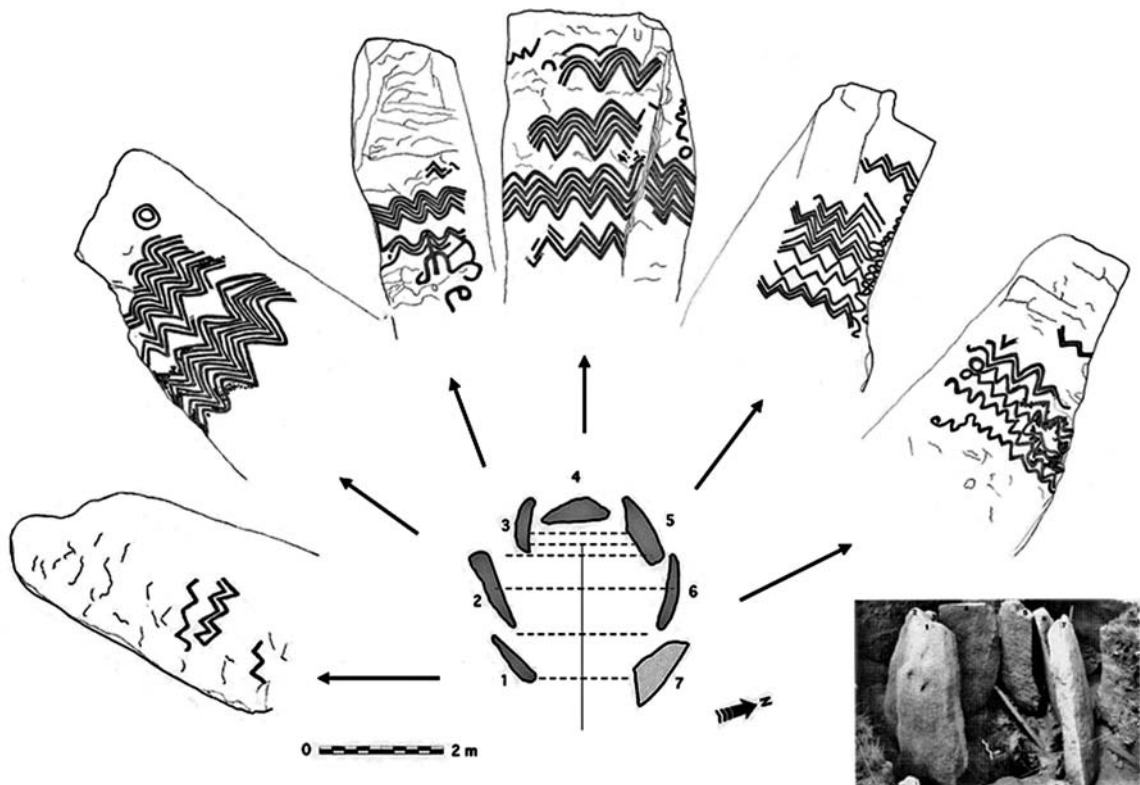
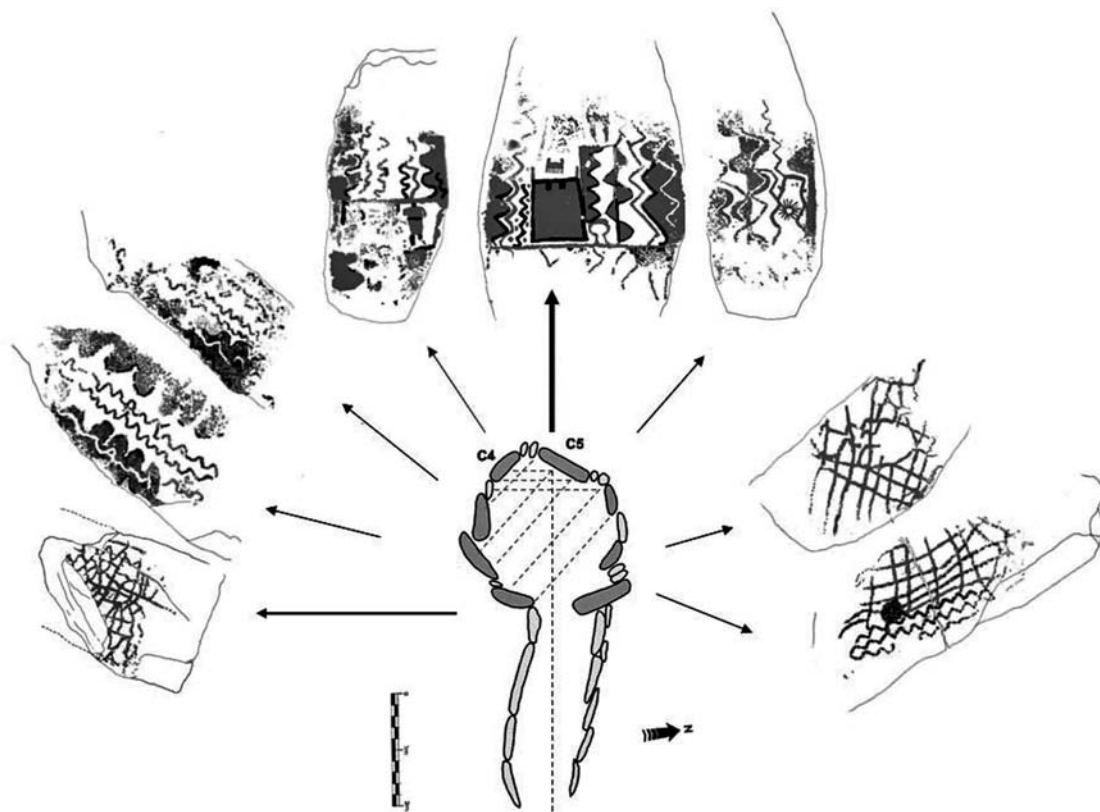


Fig. 14 - Representação da planta (simétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara do dólmen de Portela do Pau 2-Melgaço, Viana do Castelo (com base em Jorge *et. al.*, 1997) (Gravura e pintura a preto)



Antelas-Oliveira de Frades

Fig. 15 - Representação da planta (dissimétrica) e dos motivos/composições do interior da câmara do dólmen de Antelas-Oliveira de Frades, Viseu (montagem com imagens gentilmente cedidas por Domingos Cruz) (Pintura a vermelho e preto sobre fundo branco)



Fig. 16 - Aspecto da Mamoa (com dólmen gravado) de Alto das Madorras 7 – Murça, Vila Real

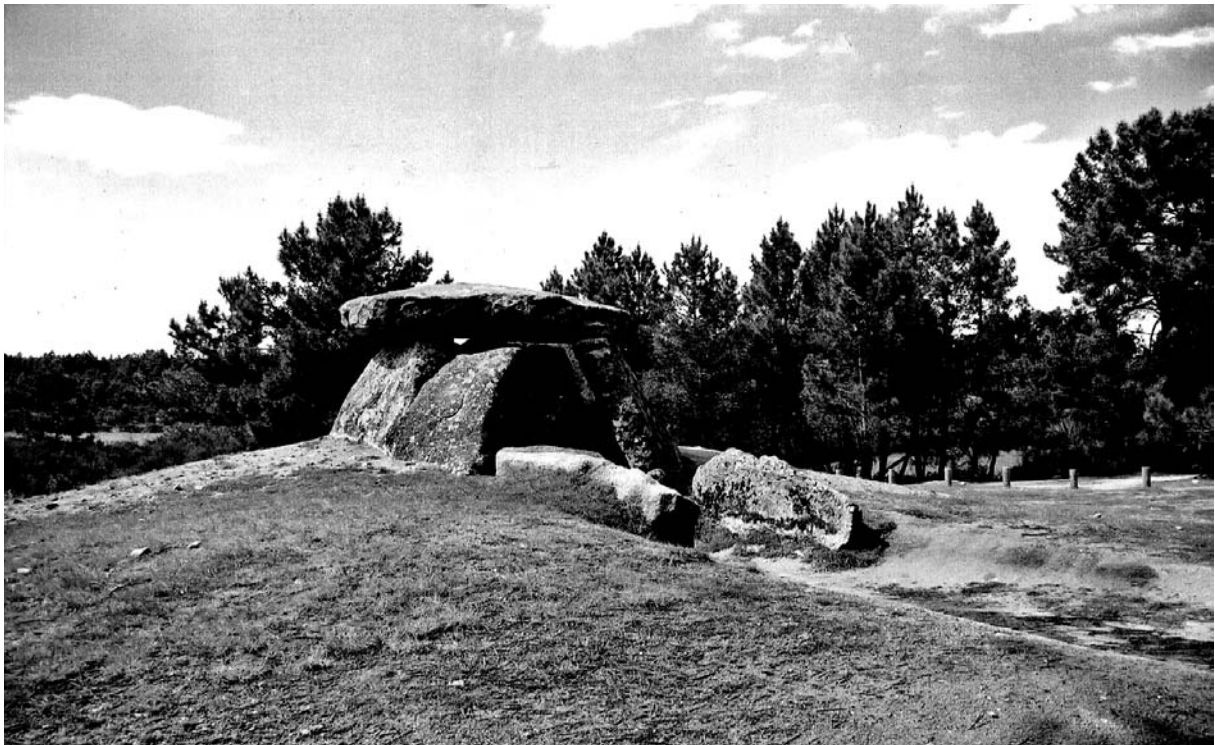


Fig. 17 - Aspecto do Dólmen da Fonte Coberta da Chã de Alijó-Alijo, Vila Real (Câmara com gravuras e pinturas a vermelho)