

# ARQUEOLOGIA EM PORTUGAL

2017 – Estado da Questão



ASSOCIAÇÃO  
DOS ARQUEÓLOGOS  
PORTUGUESES

Coordenação editorial: José Morais Arnaud, Andrea Martins  
Design gráfico: Flatland Design

Produção: Greca – Artes Gráficas, Lda.  
Tiragem: 500 exemplares  
Depósito Legal: 433460/17  
ISBN: 978-972-9451-71-3

Associação dos Arqueólogos Portugueses  
Lisboa, 2017

O conteúdo dos artigos é da inteira responsabilidade dos autores. Sendo assim a Associação dos Arqueólogos Portugueses declina qualquer responsabilidade por eventuais equívocos ou questões de ordem ética e legal.

Desenho de capa:

Levantamento topográfico de Vila Nova de São Pedro (J. M. Arnaud e J. L. Gonçalves, 1990). O desenho foi retirado do artigo 48 (p. 591).

Patrocinador oficial



# A ARTE MEGALÍTICA DA MAMOA 1 DO TACO (ALBERGARIA-A-VELHA, AVEIRO). NOVOS RESULTADOS

Lara Bacelar Alves<sup>1</sup>, Pedro Sobral de Carvalho<sup>2</sup>

## RESUMO

Três décadas volvidas desde a sua identificação por Fernando Silva, a Arte Megalítica da Mamoa 1 do Taco foi revisitada no âmbito do projecto de valorização patrimonial da necrópole. À época foi dada à estampa uma magnífica composição de motivos formados por arcos de círculo concêntricos gravada num esteio da câmara dolménica, tema pouco comum no espaço peninsular mas frequente noutras latitudes. Em 2014, detectou-se a presença de gravuras em quatro dos cinco ortostatos conservados. Este monumento guardava ainda, no interior do *tumulus*, uma peça notável: um elemento de dormente de mó manual com vestígios de pigmento vermelho. Neste artigo apresenta-se o registo gráfico dos esteios decorados e discutem-se algumas hipóteses interpretativas em torno da dicotomia estilística que este acervo encerra.

**Palavras-chave:** Arte Megalítica, Megalitismo, Neolítico, Centro-norte de Portugal.

## ABSTRACT

Three decades since its discovery by Fernando Silva, the megalithic art of Taco mound 1 was revisited as part of a conservation project. At the time, a magnificent composition of motifs formed by concentric arcs engraved on one of the slabs of the chamber was published. Although the low frequency of these designs in Iberian megalithic art, they are common in other latitudes. In 2014, a new study allowed the identification of carved motifs in four of the five preserved slabs. Yet, this monument also concealed a remarkable object in the *tumulus*: a grinding stone containing remains of red pigment. In this paper we present the recording of the decorated slabs and discuss interpretative hypothesis on the assemblage's stylistic dichotomy.

**Keywords:** Megalithic Art, Megaliths, Neolithic, Central-northern Portugal.

## 1. INTRODUÇÃO

A arte parietal do Taco 1 foi objecto de novo estudo, em 2014 e 2015, no âmbito do projecto de salvaguarda intitulado “Valorização Patrimonial das Mamoas do Taco em Albergaria-a-Velha”, promovido pela Câmara Municipal de Albergaria-a-Velha e executado pela empresa Eon, Indústrias Criativas, Lda, sob a direcção científica de um dos signatários signatários (PSC) (Figura 1). Os resultados da análise dos contextos arqueológicos, verdadeiramente excepcionais, são apresentados de forma autónoma (Carvalho, neste volume).

A necrópole do Taco foi dada à estampa por Leite de Vasconcelos (1912, p. 71) mas somente em 1985, perante a expansão do Parque Industrial de Albergaria-a-Velha e as ameaças dela decorrente, se implementou um plano de intervenção com vista ao seu estudo e salvaguarda. Fernando Augusto Silva deu a conhecer, à época, dois monumentos sepulcrais pré-históricos com características muito particulares, sendo de relevar a identificação de motivos gravados num dos esteios da mamoa 1 (Silva, 1986, 1992, 1997).

Tomando em consideração as informações obtidas por aquele autor e as observações feitas durante a

1. Bolseira de pós-doutoramento. Fundação para a Ciência e Tecnologia – FSE/POCH / Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), Universidade de Coimbra; lara.b.alves@uc.pt

2. EON, Indústrias Criativas, Lda; pedrosobraldecarvalho@eonic.pt

intervenção de 2014/2015, podemos afirmar que a mamoa 1 do Taco encerraria um dólmen de câmara poligonal alongada, de planta naviforme, com 3,60 m de comprimento (eixo este-oeste) e 2,70 m de largura (eixo norte-sul)<sup>3</sup>, aberta a sudeste (Figura 2). Embora condicionados pelo “arranjo” feito por Fernando Silva, podemos inferir que seria um dólmen com nove esteios, dos quais se conservam cinco: três do lado sul e dois do lado norte. Note-se que esta necrópole, situada em plena Plataforma Litoral, assenta nas proximidades de uma faixa metamórfica pertencente ao complexo de xisto-grauváquico, o que explica a utilização do xisto como matéria-prima para a construção da estrutura dolménica (Carvalho, neste volume). A câmara funerária insere-se num montículo tumular de planta circular com 34 m de diâmetro e 2,20 m de altura conservada, composto essencialmente por terras argilosas, com uma estrutura pétreia intermédia, formando um coroa lítica. Em termos genéricos, as características deste monumento apontam para a sua inserção cronológica entre os finais do Vº e inícios do IVº milénio a.C. (*ibidem*).

## 2. METODOLOGIA GERAL

O registo da arte parietal na única câmara funerária conservada na necrópole do Taco teve início com a cuidada remoção da flora líquénica que invadia as superfícies dos esteios, acção executada por Vera Caetano, também responsável pela reconstituição o esteio que se encontrava tombado, sendo que dois dos seus fragmentos apresentavam sulcos gravados (Carvalho e Caetano, 2016). No decurso dos trabalhos, a observação das superfícies, favorecida pela luz solar rasante, permitiu a descoberta de um conjunto de novas gravuras que, por terem sido abertas através de picotagem superficial, se tornaram apenas perceptíveis após a limpeza manual dos esteios. Procedeu-se, de seguida, ao seu levantamento fotográfico integral com luz rasante artificial. Na documentação do acervo iconográfico foi fundamental o recurso às novas tecnologias de registo digital de arte rupestre por fotogrametria, designadamente ao Modelo de Resíduo Morfológico (MRM) desenvolvido por Hugo Pires (Pires, *et al.* 2005) que proporciona uma maior acuidade no levantamento

3. O lado norte da câmara encontrava-se muito destruído e incompleto, pelo que esta medida é calculada com base nas fossas e esteios ainda existentes.

morfológico das superfícies e, concomitantemente, na visualização de gravuras rupestres severamente afectadas pela erosão. O registo fotográfico e as imagens produzidas pelos modelos tridimensionais serviram de base ao registo gráfico vectorial dos motivos gravados, da responsabilidade de um dos signatários (LBA). Conforme temos vindo a salientar, o registo com base na modelação digital por fotogrametria requer a confirmação das observações *in loco*, no sentido de distinguir criteriosamente sulcos de origem antrópica e irregularidades naturais da superfície (fissuras, concavidades, estrias, etc.). Veremos um exemplo adiante.

É natural que factores como a colonização líquénica tenham impedido, aquando da primeira intervenção arqueológica no monumento, a visualização do conjunto inscultórico mais discreto agora identificado (Silva, 1992). À época, apenas a grande composição que ocupa a metade superior do esteio 3 foi dada à estampa e amplamente divulgada em trabalhos de síntese sobre o megalitismo e Arte Megalítica da bacia do Vouga (Silva, 1993; 1997). Esta composição figurou também como elemento de relevo na elaboração de uma tese que procurou contribuir para individualizar um grupo estilístico de Arte Megalítica no noroeste português e ocidente da Galiza que se articula, no tempo e no espaço, com uma tradição de arte rupestre de ar livre, a Arte Atlântica peninsular, de feição abstracta, cuja distribuição se estende desde a Península Ibérica às Ilhas Britânicas (Alves, 2003).

## 3. O CONJUNTO INSCULTÓRICO DA MAMOA DO TACO 1: DESCRIÇÃO TÉCNICO-MORFOLÓGICA

Se os recentes trabalhos arqueológicos permitiram acrescentar novas páginas à história deste monumento, a verdade é que permanecem as dificuldades em procurar dar resposta a questões importantes que se prendem com a relação entre a arte e a biografia do sítio. Isto deve-se, em grande medida, à paupérrima preservação de toda a área de implantação da estrutura dolménica. Na realidade, já Fernando Silva alertara para o elevado grau de destruição em que se encontrava esta zona do monumento, o que se atestou não só pelo facto de apenas um dos esteios se conservar *in situ* mas também pela “presença de fragmento de tégula incrustada no fundo da vala de um esteio” (Silva, 1992, p. 275), o que sugere a grande antiguidade das sucessivas perturbações

que recuarão, pelo menos, ao período romano. Na verdade, o único esteio no qual foram identificadas gravuras, em 1985, encontrava-se na altura tombado no interior da câmara com a face gravada voltada para o solo.

Assim, da câmara dolménica original subsistem quatro esteios insculturados. Não é possível compreender se algum deles se encontra integralmente conservado, por se ter verificado que um fragmento decorado pertencente ao esteio 1 jazia sobre o solo e que um motivo gravado no topo do esteio 3 se encontra truncado junto ao seu rebordo superior.

Um dos aspectos mais originais deste monumento, se nos cingirmos ao contexto da Arte Megalítica do litoral centro-norte de Portugal, é o facto de apresentar gravuras em suporte de xisto já que o granito tende a ser a matéria-prima mais frequente. Dada a escassez de afloramentos rochosos nas imediações, os construtores terão recorrido à fonte mais próxima, situada no Monte da Senhora do Socorro (cf. Carvalho, neste volume). Esta elevação, também conhecida por Pedra da Águia ou Bico do Monte, configura um cabeço alongado que se ergue, dominando toda a planura, cerca de 2 quilómetros para ENE do Taco e no sopé do qual se avistaram, em 1982, duas mamoas, entretanto destruídas (Silva, 1992, p. 267).

A utilização do xisto confere ao suporte textura foliácea, brilho e cores metálicas cujas tonalidades variam do dourado ao prateado e castanho, criando um ambiente cénico no interior da câmara pouco convencional, a não ser que a totalidade das superfícies tivessem, em algum momento, sido integralmente pintadas. É do lado esquerdo (ou sul) da estrutura que surgem os esteios com maior número e densidade de gravuras (Figura 1; Figura 3).

### 3.1. Esteio 1

O esteio 1 foi objecto de um meticuloso trabalho de restauro que implicou a remontagem de fragmentos que jaziam na área periférica da câmara na peça maior que havia sido reerguida por Fernando Silva. Por este motivo, o esteio apresenta um contorno subrectangular, distinto do que foi registado em 1992, sendo certo que ainda se encontra truncado na extremidade superior.

A superfície apresenta textura rugosa e heterogénea, sobretudo nos rebordos, coloração cinzenta bastante matizada pelas escorrências ferrosas e é sulcada por um filonete linear de quartzo que coincide com

um dos eixos de fractura e se dispõe obliquamente à xistosidade, orientada no sentido do eixo longitudinal do esteio.

Uma das linhas gravadas no fragmento maior mostrou ter continuidade para uma outra sulcada na superfície do esteio que se encontrava implantado no solo desde a década de 1980. Talvez assim se explique uma certa erosão diferencial, visto que os sulcos gravados no bloco solto se apresentam melhor conservados, ainda com vestígios do negativo do picotado no interior do sulco.

No seu todo, o esteio exhibe dois conjuntos de traços paralelos, cada um composto por duas linhas abertas a picotado e dispostas obliquamente ao eixo longitudinal da superfície. Estes singelos sulcos não formam qualquer motivo icónico mas permitem-nos tecer algumas considerações de cariz metodológico que respeitam especificamente à aferição do método de levantamento tridimensional por fotogrametria. Neste caso particular, a imagem que resulta da aplicação do MRM (Figura 4) parece mostrar um conjunto mais complexo de linhas das que as que se representam no registo gráfico obtido após a observação *in loco* da superfície que permitiu confirmar a ausência de vestígios de percussão no interior de algumas dessas linhas. Tratam-se, na realidade, de fissuras e sinuosidades de origem natural que, dada a sua profundidade e orientação, se salientam visualmente na imagem bicromática produzida pelo modelo tridimensional. Aliás, a linha marcada a cinzento no registo corresponde a uma ondulação natural dos planos de xistosidade que dá continuidade a uma fractura por destacamento de placas<sup>4</sup>. No entanto, e apesar de não ter quaisquer implicações no que respeita à interpretação do conjunto, é possível que esta quebra no plano de xistosidade sugerisse aos lapicidas a ideia de sulco. No referido fragmento reposto em E1, ocorre também uma linha recta com sulco de perfil em V, aberta por abrasão.

### 3.2. Esteio 2

A superfície de E2 exhibe textura relativamente homogénea, com coloração predominantemente cinzenta e o característico brilho metálico do suporte. O sentido da xistosidade é sub-vertical com fissuras que se dispõem obliquamente ao eixo longitudinal

4. Esta observação foi corroborada pelo consultor do projecto na área de Geologia, Luís Simões (Instituto Politécnico que Viseu) aquando de uma visita ao monumento.

do esteio. As gravuras não se destacam à vista dada a ausência de contraste pictórico entre a superfície e o interior do sulco, pese embora o seu razoável grau de conservação. O esteio exhibe, na zona superior, uma pequena figura subrectangular com ângulos arredondados definida a picotado, do canto inferior esquerdo da qual parte um apêndice linear cujo sulco se confunde com uma fractura por ter sido aberto através de um movimento de picotagem no sentido longitudinal, lascando a superfície durante a acção de desgaste (Figura 3; Figura 6). Na parte inferior, a apenas 30 cm do solo, foi gravada uma figura poligonal aberta, composta por dois traços paralelos verticais unidos no topo por um horizontal. Adjacente ao seu ângulo superior direito foi toscamente gravado um pequeno apêndice linear. Na realidade, a morfologia do sulco que define a figura poligonal é homogéneo, embora algo irregular e distinto do daquele apêndice. É de realçar que os dois motivos ocupam as extremidades superior e inferior da superfície, mantendo-se o espaço operatório privilegiado, ou seja, o centro, isento de gravuras.

### 3.3. Esteio 3

A superfície interna deste esteio apresenta textura e morfologia bastante homogéneas. Embora genericamente bem conservada, é visível uma área de degradação no quadrante superior direito que afectou o motivo que encima a composição gravada. Um outro conjunto de arcos, mais abaixo, encontra-se truncado do lado direito. A tonalidade acastanhada da metade do lado direito do suporte, conferida pela presença de escorrências ferrosas, contrasta com a do lado esquerdo, predominantemente cinzenta. A composição de quatro motivos formados por arcos de círculo concêntricos (ou pseudo-concêntricos, como Fernando Silva os descreveu) domina todo o conjunto ornamental. Gravada na metade superior, é delimitada, do lado direito, por uma linha de fractura. Esta é, verdadeiramente, a composição tutelar deste monumento, apresentando características que a diferenciam e individualizam do restante conjunto iconográfico. Em primeiro lugar, realça-se a eleição da superfície revestida por uma fina película acastanhada para sulcar as gravuras que, aí abertas, desvelam a coloração cinzenta e textura granulosa do interior da rocha, dotando a coreografia de figuras de um efeito pictórico, tal como sucede no monumento da Mota Grande, observação que curiosamente se refere a uma combinação de círculos concêntricos

(Baptista, 1997). Em segundo lugar, estes motivos afastam-se, morfológica e estilisticamente, dos demais por se tratarem de figurações compostas por traços curvilíneos, enquanto a larga maioria das restantes são definidas por segmentos de linha rectas e/ou angulosas. Por último, aqui se encontra uma verdadeira composição na qual os motivos que se repetem e organizam entre si no espaço operatório, mostrando coerência estilística e técnica, enquanto as demais surgem como, o que aqui consideramos, apontamentos isolados no todo visual do interior da câmara dolménica.

Estas quatro figuras foram circunstanciadamente descritas por Fernando Silva e analisadas sob o ponto de vista técnico-morfológico (1992, pp. 276-278) (Figura 5). Observou-se então que os dois motivos que encimam a composição exibem uma regularidade e aprimoramento do sulco e uma simetria de formas maior do que o par de motivos que se posiciona mais abaixo. Nestes, o sulco apresenta-se ligeiramente mais largo e cursivo, sendo que se dispõem obliquamente em relação ao eixo maior da superfície do esteio enquanto o par de cima se dispõe verticalmente. Esta diferenciação sugeriu ao autor do estudo que a gravação das imagens tenha ocorrido em dois momentos, pressupondo a participação de distintos executantes (Silva, 1992, p. 277). De qualquer forma, é certo que o maior ou menor apuro técnico não macula o sentido de composição que este conjunto apresenta e a sua originalidade relativamente aos demais. Outra nota deixada por Fernando Silva respeita à eventual sobreposição que ocorre entre os dois motivos que ocupam uma posição central na composição, referindo que na elaboração da figura de baixo se evita o traço vertical que parte do interior do conjunto de arcos que a encima. Porém, através do registo por fotogrametria e confirmação no terreno, verifica-se que aquela linha efectivamente corta, ou seja, sobrepõe-se, ao arco externo do motivo infra (Figura 6).

Todavia, foi este mesmo registo que permitiu visualizar com acuidade os contornos de uma nova figura no esteio 3 que se pode classificar dentro do eclético universo dos reticulados (Figura 3). O motivo encontra-se gravado numa zona bastante irregular do ortostato, na base do esteio a c. de 20 cms da linha de solo e exhibe um sulco estreito e muito delido cujo interior não se destaca, sob o ponto de vista cromático, da superfície. Configura uma figura subrectangular com cantos arredondados e parcialmente

segmentada no seu interior. O sulco é distinto dos que definem os arcos de círculo e mais superficial, o que poderá testemunhar a existência de mais do que uma fase decorativa neste esteio e neste monumento. Aliás, a presença de motivos situados próximo do nível do solo poderá explicar-se pelo facto da sua gravação ter sido realizada antes da colocação do esteio no respectivo alvéolo de implantação, tal como é sugerido para outros casos conhecidos (e.g. Carrera, 2006: 82).

#### 3.4. Esteio 5

Situado do lado direito da câmara, este esteio apresenta uma superfície manifestamente mais irregular do que as dos seus congéneres do lado oposto. A coloração de base cinzenta é matizada por manchas ferrosas que ocupam o centro e lado esquerdo do ortostato. Disposto obliquamente ao eixo vertical do esteio (atendendo à sua orientação actual), surge um rectângulo com cantos arredondados aberto mediante picotado muito superficial (Figura 3). Para definir o seu contorno, o desbaste parece ter seguido as linhas de esfoliação natural da superfície nos sectores superior e esquerdo. Um pouco acima surge uma zona onde as linhas de fractura da superfície parecem definir naturalmente uma outra forma vagamente quadrangular.

### 4. O TANGÍVEL E O INTANGÍVEL NO ACERVO DECORATIVO

Do conjunto inscultórico ressalta a dicotomia entre a grande composição tutelar constituída por formas geométricas curvilíneas, hoje polarizadora da cenografia no interior da câmara funerária e o conjunto de apontamentos gráficos discretos compostos por linhas, figuras geométricas poligonais rectilíneas ou linhas poligonais abertas que se distribuem de forma esparsa pelos esteios. Destes, apenas o reticulado do esteio 3 se pode considerar uma forma complexa. No que respeita à técnica de execução, a composição tutelar exhibe sulcos produzidos mediante picotado regular e perpendicular à superfície. Pelo contrário, as demais gravuras, partilham uma execução cursiva, de desbaste mais grosseiro e superficial (Figura 6). Desta forma, à exuberância, visibilidade, ordenamento, convencionalismo e carácter complexo da grande composição opõem-se a sobriedade, discricção, fluidez e simplicidade das formas dos motivos isolados.

Que ilações retirar da análise desta dicotomia? Antes de mais, há duas ideias fundamentais que resultam, em grande medida, de projectos desenvolvidos nas últimas décadas e que têm vindo a estimular uma importante mudança de paradigma na investigação da Arte Megalítica peninsular (e.g. Carrera, 2006; 2011; Bueno e Balbín, 1992; 2004). A primeira radica na evidência de que a arte parietal é um elemento intrínseco ao fenómeno megalítico, partilhando a diversidade que lhe é inerente sendo que esta, embora se manifeste à escala do monumento individual, não impede que se identifiquem grupos e tendências (Carrera, 2016). A segunda prende-se com a constatação de que arte e monumentos não devem ser perspectivados como construções estáticas na medida em que, tal como as arquitecturas, a decoração dos monumentos é passível de ter sofrido sucessivas acções de renovação e remodelação (*ibidem*).

Assim, uma das hipóteses que se coloca é a de que a dicotomia estilística patente neste dólmen possa indicar a presença de duas ou mais fases de gravação por se tratarem de acervos muito distintos estilisticamente ou, em alternativa, pertencerão à mesma. Se aceitarmos a última possibilidade, há dois cenários que se afiguram plausíveis. No primeiro, partindo-se do princípio de que a gravura foi a técnica de execução única neste monumento, a dicotomia entre uma 'arte' mais escondida, discreta, desconexa e uma 'arte' visualmente exuberante, seria intencional. Todavia, esta hipótese é posta em causa pelos resultados de estudos sistemáticos que indicam que, nos casos conhecidos em que as gravuras não abrangem a totalidade dos esteios surgindo, pois, como elementos pontuais, elas seriam complementadas com pintura simples (Carrera, 2006: 75). É importante referir também que o xisto é o tipo de suporte que permitiria com facilidade a execução de uma decoração gravada invasora dos esteios, tal como ocorre nos monumentos galegos da Roza das Modias ou na Mamoá da Braña, sendo que nesta última apenas os esteios de xisto receberam gravuras abertas a picotado (Carrera, 2006: 78).

No segundo cenário, a gravura articular-se-ia com pintura invasora da totalidade, ou de alguns, esteios da câmara que a erosão não permitiu que chegasse até aos nossos dias. Assim sendo, teríamos hoje uma imagem muito parcelar do ambiente artificialmente criado no interior do espaço sepulcral, uma imagem amputada da sua espectacularidade pictórica e da qual subsistiria o conjunto mais discreto de gravu-

ras. Porém, desta forma, o impacto visual do bicromático da grande composição que nos parece intencional, seria obviamente diluído.

Se considerarmos que existiram uma ou várias fases de remodelação da cenografia interna, então, de acordo com a proposta geral de Fernando Carrera para o ordenamento crono-estratigráfico das técnicas de execução, a gravura (com ou sem pintura) é tendencialmente mais antiga do que a pintura simples (2006, pp. 125), o que, remetendo para o caso em apreço, leva a supor que a coreografia de arcos concêntricos cuja gravação aproveita o contraste cromático entre a patina superficial e o interior da rocha, poderia ter sido a composição inaugural deste monumento, sendo certo também que não se conhece esta tipologia de motivos na pintura megalítica. Numa fase subsequente, poderão ter sido concebidos os discretos apontamentos gravados e complementados com pintura simples. Porém, esta asserção pode ser contrariada pela suposta gravação de algumas figuras discretas junto à base dos esteios. Há, assim, uma miríade de possibilidades que devem ser equacionadas e que, embora não sejam esclarecedoras para definir a diacronia estilística neste monumento, poderão servir de referência para futuros estudos.

É certo que a discussão sobre a articulação entre pintura e gravura na Arte Megalítica é antiga mas só nas últimas décadas vem sendo sistematicamente investigada (e.g. Carrera, 2006). Neste contexto deve salientar-se que, na região geográfica onde se insere a mamoa 1 do Taco, existe um monumento onde se comprovou não só a complementaridade entre pintura e gravura, como também a ideia de como a preservação diferenciada turva o entendimento do aspecto original do interior das câmaras dolménicas decoradas: o dólmen 1 da Aliviada, em Escariz, Arouca<sup>5</sup>. Este monumento foi escavado em meados do século XX mas o primeiro levantamento da Arte Megalítica deve-se a E. Shee que, nos finais da década de 1970, identificou gravuras e pinturas em três dos esteios da câmara que se encontravam *in situ*: o esteio de cabeceira e dos dois que o ladeavam (1981). Constatou-se que a decoração pintada invadia o espaço operativo e, maioritariamente, preenchia as superfícies gravadas. Aquela investigadora afirma

---

5. Trata-se de um dólmen simples de planta alongada, à semelhança da câmara da mamoa 1 do Taco, formado por nove esteios, sete dos quais continham decoração pintada e/ou gravada (Silva, 1984).

que a relação entre pintura e gravura é algo confusa visto que, nalgumas áreas, a primeira parece ter sido aplicada antes e, noutras, em fase posterior à segunda (*ibidem*). No início da década de 1980, Fernando Silva procedeu a nova intervenção naquele monumento e deparou-se com o desaparecimento da quase totalidade da pintura registada pela investigadora irlandesa. Restavam apenas as gravuras! Mas, por sua vez, teve a felicidade de identificar ornamentação pintada e gravada em quatro outros esteios, três dos quais se encontravam com a face interna protegida ou por estarem tombados ou recobertos por terra. Curiosamente, nestes, figuravam motivos geométricos, linhas onduladas e reticulados gravados cujo sulco se encontrava preenchido com pintura a branco à qual se sobrepunha outra, de cor vermelha (Silva, 1986). Numa das superfícies, um motivo sub-rectangular de cantos arredondados foi gravado e posteriormente pintado e insere-se numa composição em que a demais ornamentação é apenas pintada (*ibidem*).

Na verdade, alguns motivos ali presentes são formas geométricas ou lineares simples e, por isso, não muito distintas dos apontamentos gravados na câmara da mamoa 1 do Taco. À semelhança do que sucedeu no dólmen 1 da Aliviada, se os esteios do monumento do Taco tivessem sido pintados e essa pintura tivesse desaparecido, a imagem que restaria da ornamentação resumir-se-ia a gravuras pontuais dispersas pelas superfícies. Como é evidente, um argumento contra esta hipótese é o facto destes esteios terem também sido encontrados com as faces decoradas tombadas no solo mas mesmo assim não conterem pintura. Todavia, sabemos que no Taco, a câmara foi aberta e os esteios manipulados e deslocados, eventualmente mesmo desde época romana. Por outro lado, a proposta de que aqueles possam ter sido, em algum momento, pintados é reforçada pela extraordinária descoberta, nas terras que constituem o *tumulus*, de um elemento dormente de mó manual com uma depressão central polida e vestígios de pigmento vermelho, perfeitamente conservado (Figura 7). Apesar de termos em preparação um estudo analítico, parece evidente que, à semelhança de outras conhecidas no contexto peninsular, esta peça teria sido utilizada para macerar colorante destinado à preparação do solo no espaço funerário e/ou à pintura dos esteios (e.g. Carrera, 2006: 114-116), podendo mesmo ter sido utilizada como paleta. Neste contexto, a composição de arcos de círculo concêntricos permanece estilisticamente isolada no

conjunto hoje visível, contudo, desconhecendo-se o arranjo gráfico de uma eventual composição pintada, ou tê-la-ia integrado ou pertenceria a uma fase distinta (anterior?). A aferição de qualquer uma das hipóteses esbarra necessariamente na escassa informação obtida por via das intervenções arqueológicas em virtude da acentuada degradação do monumento. Foram aqui discutidas várias propostas interpretativas não com o intuito de formular uma pretensa sequência estilística com base na manipulação de argumentos que se mostrariam sempre especulativos, mas sim para reiterar a diversidade que caracteriza a Arte Megalítica e contribuir de alguma forma para a renovação, em curso, dos pressupostos epistemológicos que norteiam a investigação desta temática. Assim, a utilização de uma metodologia escorada em escalas de análise espaciais, temporais e conceptuais dialécticas poderá permitir captar simultaneamente a diversidade de soluções que decorre da criatividade humana no emprego de uma determinada linguagem simbólica, mas também, numa perspectiva mais abrangente, identificar continuidades, estabelecer relações com fenómenos análogos e coevos, prosseguindo uma visão de conjunto, globalizante, das diversas manifestações de cariz social e cultural das comunidades neolíticas peninsulares.

## 5. AS GRAVURAS DA MAMOA DO TACO 1 NO CONTEXTO DAS TRADIÇÕES ARTÍSTICAS DO NEOLÍTICO EUROPEU

O exercício de enquadramento estilístico do acervo decorativo da mamoa 1 do Taco traduz-se, em última instância, numa tentativa de desvelar os contextos sociais, culturais e simbólicos onde estariam integradas as comunidades que erigiram este dólmen. Para tal é ainda prática corrente na investigação de arte rupestre o estabelecimento de paralelismos, à escala regional e supra-regional, com a iconografia presente noutros monumentos.

Se isolarmos cada uma das gravuras que compõem o grupo mais discreto, como os rectângulos ou o reticulado, um exercício de comparação das formas *de per se* pode remeter-nos para contextos geográficos e culturais muito díspares<sup>6</sup>. Quando se tratam es-

---

6. Isto no que respeita à investigação dos contextos sociais e culturais que permeiam a selecção de temas do repertório figurativo que tipifica uma tradição artística porque no que respeita à escala da análise técnico-morfológica da iconogra-

tes motivos geométricos simples, a comparação de figuras individuais pode induzir deduções erróneas. Na realidade, o estabelecimento de paralelos entre motivos individuais foi apanágio de um período recuado da história da investigação em arte rupestre que vem lentamente sendo abandonado como método preferencial de análise. O presente estudo tenta distanciar-se das contingências várias inerentes à análise comparativa de motivos individuais que não remetam directamente para o repertório figurativo canónico das grandes tradições artísticas europeias que alcançam o território peninsular. Em alternativa, ensaiam-se propostas inspiradas no conceito de 'estilo' proposto por R. Layton (1991) que atende à conjugação dos seguintes factores: o repertório iconográfico, a regularidade das formas, a técnica de execução, o modo como os motivos se organizam entre si e no espaço operativo do suporte (e.g. Alves, 2012). Assim perspectivada, a proposta de inclusão de uma composição (e não de motivos geométricos simples isolados) nos convencionalismos estilísticos de uma determinada tradição artística permite, de forma mais sólida, abrir portas à discussão dos contextos sócio-culturais no âmbito dos quais foram criados e das possíveis relações com fenómenos coevos e congéneres (*ibidem*).

No acervo decorativo do Taco, o único vestígio que autoriza tecer considerações fundamentadas a este respeito é a grande composição tutelar gravada no esteio 3 que remete para a estética de uma arte abstracta tipificada pelas formas geométricas curvilíneas, frequentemente gerando padrões concêntricos ou alinhamentos reiterados. No Neolítico europeu, composições com estas características ocorrem, com maior frequência, ao longo da fachada Atlântica, desde o Noroeste peninsular, Bretanha e Irlanda, quer no âmbito da Arte Megalítica, quer da arte em penedos ao ar livre – a Arte Atlântica – pouco representada na região francesa mas que inclui a Grã-Bretanha. A forma através da qual os arcos de círculo concêntricos se articulam entre si como elementos figurativos na criação de uma composição de grande impacto visual recorda o ordenamento da decoração da estela do Dólmen de Tumba del Castellin / Pola de Allande, nas Astúrias (e.g. Blas Cortina, 1997; Twhig, 1981), de alguns esteios do sobejamente

---

fia, vimos que existem vagas semelhanças entre formas geométricas simples gravadas na mamoa 1 do Taco e no dólmen 1 da Aliviada.

conhecido Dólmen de Gavrinis, na Bretanha francesa (e.g. Cassen, *et al.* 2014) ou dos monumentos irlandeses de Knowth e Newgrange (Eogan, 1986) (Figura 8). No contexto da Arte Atlântica peninsular, os arcos de círculo ocorrem com pouca frequência. Um dos casos excepcionais são as gravuras rupestres de Pozo Ventura, em Pontevedra (Galiza, Espanha) cuja composição sugere ao autor do estudo paralelos com a Arte Megalítica irlandesa e bretã (Sartal Lorenzo, 1999) (Figura 9). Se procurarmos a ocorrência de figurações comuns à Arte Atlântica e Arte Megalítica do noroeste português e Galiza, verifica-se que são escassos, embora se deva valorizar a presença da referida combinação de círculos concêntricos gravada num esteio da Mota Grande (Baptista, 1997).

Curiosamente, se nos é permitido estabelecer paralelos estilísticos entre diferentes composições gráficas à escala supra-regional, tal não ocorre quando se atenta aos contextos artísticos mais próximos do monumento em apreço, designadamente da Beira Litoral portuguesa, onde se destacam os dois sítios com Arte Atlântica na Serra do Arestal – Fornos dos Mouros (e.g. Alves, 2013) e Outeiro dos Riscos (Alves, 2003) – e as gravuras do monumento de Chão Redondo 2 (Santos, *et al.* 2010-2011). Mas, embora a Arte Megalítica da Galiza e Noroeste português se pautem por uma grande heterogeneidade estilística à escala local, verifica-se a repetição pontual de modelos iconográficos e compositivos em monumentos apartados a grandes distâncias (Alves, 2003; Alves, 2009, p. 399-400).

Esta leitura interpretativa funda-se num estudo globalizante da arte do pós-glaciar no Noroeste peninsular que considera a contemporaneidade (pelo menos parcial) entre as manifestações ao ar livre de Arte Atlântica e uma corrente de Arte Megalítica de cariz essencialmente abstracto, onde predominam os motivos curvilíneos e da qual estão praticamente ausentes os antropomorfos e zoomorfos típicos da Arte Esquemática pintada (Alves, 2003; 2009; 2014). Esta corrente coincide *grosso modo* com o que Bello Diéguez designou de ‘grupo norocidental’ que contrapõe ao chamado ‘grupo de Viseu’ (1995), ou seja, ao grupo de monumentos decorados da Beira Alta e Trás-os-Montes, que é hoje consensual definir-se como uma expressão da Arte Esquemática, como a seu tempo sugeriram P. Bueno e R. Balbin (1992). Seguindo esta linha de raciocínio, um de nós (LBA) propõe a existência, na área geográfi-

ca de distribuição da Arte Atlântica (onde a pintura esquemática está ausente) de um amplo sistema de representação simbólica de carácter iminentemente abstracto com convenções estilísticas distintas: uma vocacionada para contextos funerários e outra, a arte de ar livre, que incita à percepção da paisagem (Alves, 2003; 2009; 2012).

Mas a grande questão que se mantém prende-se com as motivações que impeliram estas comunidades a ornamentar de forma mais ou menos exuberante o interior dos túmulos monumentais. É certo que seriam palco de importantes ritos de passagem mas poderiam constituir-se também como uma metáfora da sobrevivência das comunidades e da continuidade geracional por se definirem simultaneamente como casas para os mortos e mausoléus para os vivos onde se negociava simbolicamente a regeneração da natureza e da ordem social.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, Lara Bacelar (2003) – *The Movement of Signs: Post-glacial rock art in north-western Iberia*. (2 vols). Dissertação de Doutoramento (PhD). Universidade de Reading. Reading.

ALVES, Lara Bacelar (2009) – O sentido do signo: reflexões e perspectivas para o estudo da arte rupestre do pós-glaciar no Norte de Portugal. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo ed. – *Arte Prehistórica al aire libre en el sur de Europa*, Junta de Castilla y Leon, pp. 381-413.

ALVES, Lara Bacelar (2012) – The circle, the cross and the limits of abstraction and figuration in north-western Iberian rock art. In COCHRANE, Andrew and JONES, Andy eds. – *Visualising the Neolithic: abstraction, figuration, performance, representation. Neolithic Studies Group Seminar Papers 13*. Chapter 13. Oxford: Oxbow Books, pp. 198-214.

ALVES, Lara Bacelar (2013) – Arte rupestre no concelho de Sever do Vouga: A Arte, a Terra e o Tempo. Eon, Indústrias Criativas, lda (coord), *Genius Loci. O Espírito do Lugar*. Capítulo 6. Sever do Vouga: Câmara Municipal de Sever do Vouga, pp. 77-101.

ALVES, Lara Bacelar (2014) – Intermitências: a arte e a Idade do Bronze no Ocidente peninsular, *A Idade do Bronze em Portugal, Antrope – série monográfica* [Em linha] nº1, Centro de Pré-história. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar: 15-51.

BAPTISTA, António Martinho (1997) – Arte megalítica no planalto de Castro Laboreiro, *Brigantium*, 10, pp. 191-216.

BLAS CORTINA, Miguel Ángel de (1997) – El arte megalítico en el territorio cantábrico: un fenómeno entre la nitidez y la ambigüedad, *Brigantium*, (Actas do III Colóquio Internacional de Arte Megalítico). A Coruña. 10 pp. 69-89.

- BRADLEY, Richard (1997) – *Rock art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*, London / New York: Routledge.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo (1992) – L'art mégalithique dans la Péninsule Iberique: Une vue d'ensemble. *L'Anthropologie*, 96, 2-3, pp: 499-572.
- BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo (2004) – Arte megalítico en la Península Ibérica: contextos materiales y simbólicos para el Arte Esquemático. *Congreso Internacional de Arte Esquemático*. Velez Blanco, pp. 57-84.
- CASSEN, Serge, GRIMAUD, Valentin, LESCOPE, Laurent, MARCOUX, Nancy, OBERLIN, Christine, QUERRÉ, Guirec (2014) – The first radiocarbon dates for the construction and use of the interior of the monument at Gavrinis (Larmor-Baden, France), *Past. The newsletter of the Prehistoric Society*, 77, pp. 1-4.
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando (2006) – Arte parietal en monumentos megalíticos del área noroccidental peninsular. In CARRERA RAMÍREZ, Fernando e FÁBREGAS VALCARCE, Ramón eds. – *Arte parietal megalítico en el Noroeste peninsular. Conocimiento y conservación*, Tórculo Ediciones, pp. 61-151.
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando (2011) – *El arte parietal en monumentos megalíticos del Noroeste Ibérico*. Oxford: Archaeopress (BAR International Series 2190).
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando (2016) – Lo que heredamos. Ideas sobre arte megalítico. *ARPI 04 Extra – Homenagem a Rodrigo de Balbín Behrmann*, Universidad de Alcalá de Henarez, Madrid, pp. 58-74.
- CARVALHO, Pedro Sobral de (2015) – *Mamoas do Taco (Albergaria-a-Velha). Valorização e Dinamização Cultural. Relatório Final. Vol.1 Trabalhos de arqueologia*, policopiado.
- CARVALHO, Pedro M. Sobral de (neste volume) – Tumulações da Pré-história Recente do Centro/Norte Litoral: o caso das Mamoas do Taco (Albergaria-a-Velha, Aveiro).
- CARVALHO, Pedro M. Sobral de (2016) – *Taco a Taco. A história de dois monumentos (Albergaria-a-Velha)*, Câmara Municipal de Albergaria-a-Velha.
- CARVALHO, Pedro M. Sobral de; CAETANO, Vera Moreira (2016) – As Mamoas do Taco (Albergaria-a-Velha): Recuperação e valorização patrimonial, *Albergue – História e Património do Concelho de Albergaria-a-Velha*. Albergaria-a-Velha: Câmara Municipal de Albergaria-a-Velha, nº 3, pp. 219-253.
- EOGAN, George 1986. *Knowth and the passage-grave tombs of Ireland*, Thames and Hudson.
- LAYTON, Robert (1991) *The Anthropology of Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PEÑA SANTOS, António de la (2005) – Arte rupestre en Galicia. In HIDALGO CUÑARRO, José Manuel coord. – *Arte Rupestre Prehistórica do Eixo Atlântico*. Vigo, Porto, Bruxelas: Eixo Atlântico, pp. 3-82.
- O'KELLY, Michael (1982) – *Newgrange. Archaeology, Art and Legend*, Thames and Hudson
- PIRES, Hugo; MARTÍNEZ RUBIO, José; ELORZA ARANA, Artzai (2015) – Techniques for revealing 3D hidden archaeological features: morphological residual models as virtual-polynomial texture maps, *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XL-5/W4, pp. 415-421.
- SANTOS, Filipe João Carvalho dos, PERPÉTUO, João Miguel André, SANTOS, André Tomás, GOMES; Luís Filipe Coutinho (2010-2011) – O Dólmen 2 de Chão Redondo (Sever do Vouga, Aveiro): um monumento com iconografias. Resultados dos trabalhos de escavação e restauro, *Portugália*. Nova Série. DCTP-FLUP. Porto. 31-32, pp. 5-41.
- SARTAL LORENZO, Miguel A. (1999) – O petroglifo Pozo Ventura (Poio, Pontevedra). *Gallaecia*. Santiago de Compostela. 18, pp. 119-130.
- SILVA, Fernando Augusto Pereira da (1984) – A arte parietal do Dólmen da Aliviada – Escariz, *Aveiro e o seu Distrito*. Aveiro. 33, pp. 37-45.
- SILVA, Fernando Augusto Pereira da (1986) – Monumentos megalíticos da freguesia de Escariz (Arouca): Ponto da situação à luz dos primeiros trabalhos. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. SPAE. Porto. 26, pp. 51-74.
- SILVA, Fernando Augusto Pereira da (1992) – A necrópole megalítica do Taco (Albergaria-a-Velha). *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. SPAE. Porto. 32, pp. 263-292.
- SILVA, Fernando Augusto Pereira da (1993) – Megalitismo e tradição megalítica no Centro-Norte Litoral de Portugal: breve ponto da situação. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. (Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular) SPAE. Porto. 33:1-2, pp. 263-292.
- SILVA, Fernando Augusto Pereira da (1997) – A Arte Megalítica da bacia do Médio e Baixo Vouga, *Brigantium* (Actas do III Colóquio Internacional de Arte Megalítico), A Coruña. 10, pp. 123-148.
- TWOHIG, Elizabeth Shee (1981) – *The Megalithic Art of Western Europe*, Oxford: Clarendon Press.
- VASCONCELLOS, José de Leite de (1912) – *Mamoas de Albergaria a Velha. O Arqueólogo Português*. Lisboa. 1ª Série, 17, pp. 71-73.



Figura 1 – Aspecto do interior da câmara dolménica após os trabalhos de conservação e restauro.



Figura 2 – Planta da câmara funerária da Mamoa 1 do Taco, numa fase em que o esteira 1 se encontrava ainda tombado na zona da entrada.

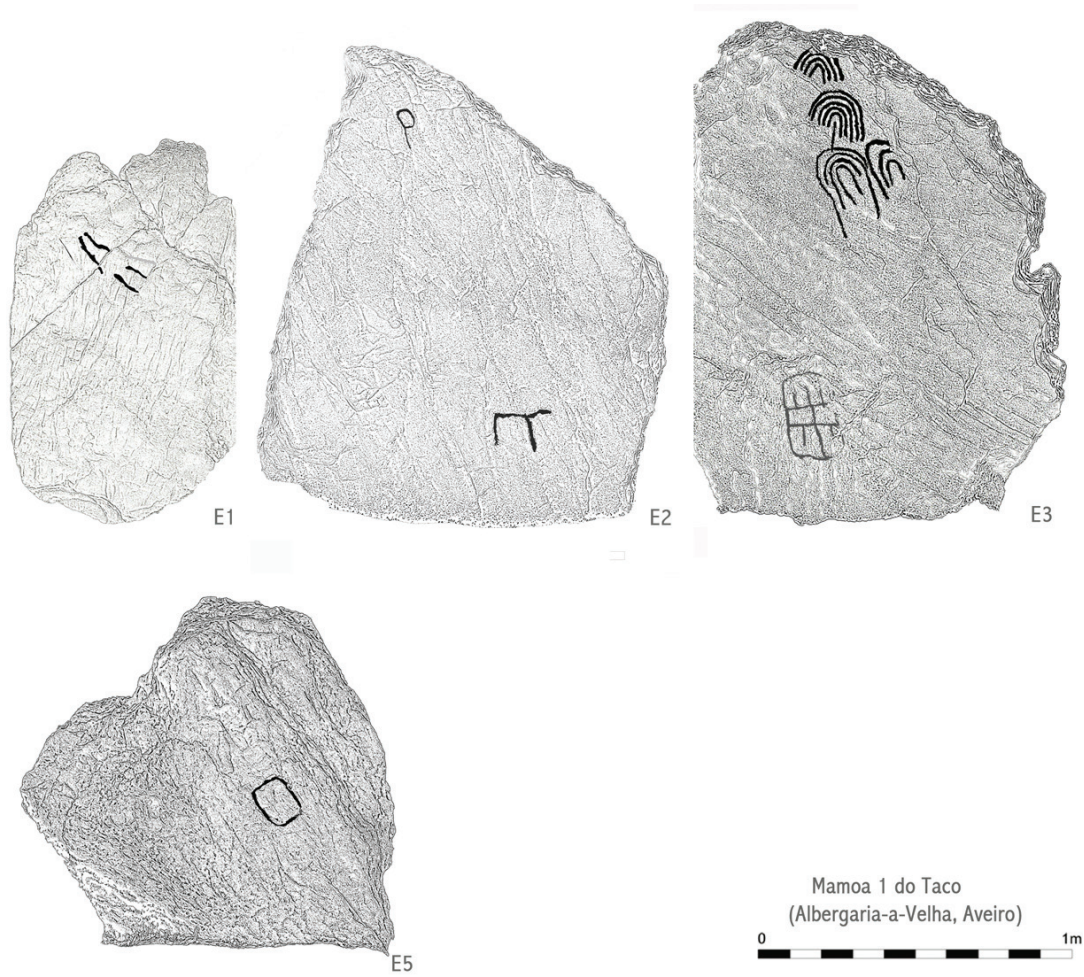


Figura 3 – Registo gráfico dos esteios decorados do lado sul da câmara dolménica.



Figura 4 – Registo por fotogrametria / MRM do esteio 1 (autoria: Hugo Pires).



Figura 5 – Decalque dos motivos presentes no esteio 3 da Mamoa 1 do Taco, executado por Fernando Silva em 1985 (adaptado de Silva, 1992: Est. XI).



Figura 6 – Pormenor da técnica de execução da gravura central do esteio 3 formada por arcos de círculo concêntricos. Nesta imagem é patente que o seu apêndice linear vertical se sobrepõe ao sulco do arco exterior da figura que se situa abaixo (em cima). Detalhe dos motivos gravados no esteio 2 abertos por meio de um picotado mais cursivo e superficial (em baixo).



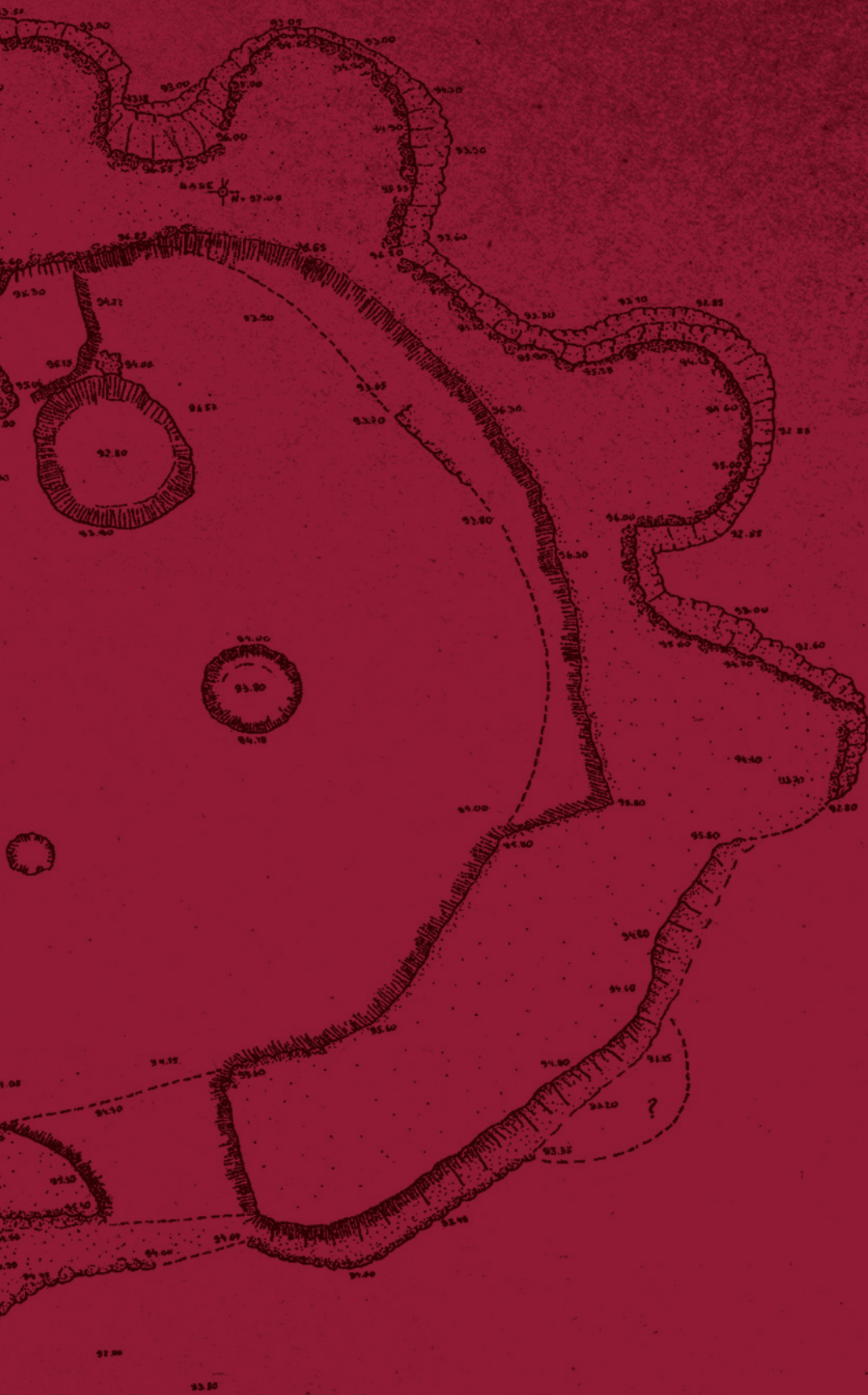
Figura 7 – Elemento dormente de mó manual com vestígios de pigmento vermelho, exumada das terras do *tumulus*.



Figura 8 – Alguns exemplos de monumentos megalíticos europeus que exibem composições elaboradas de arcos concêntricos com ou sem apêndice linear: 1. Tumba del Castellin / Pola de Alande, Astúrias (seg. Shee Twohig, 1981: Fig. 68); 2. Gavrinis, esteio 12, Bretanha, França (Cassen, *et al.* 2014); 3. Knowth, sítio 1 – túmulo nascente, esteio 54, Irlanda (Eogan, 1986: 154); 4. Newgrange, Irlanda (O’Kelly, 1982; The Department of Art, Heritage and the Gaeltacht <http://www.newgrange.com/newgrange-k52.htm>).



Figura 9 – O conjunto inscultórico de Pozo Ventura, uma superfície granítica ao ar livre na província galega de Pontevedra (Peña Santos, 2005: 58).



Patrocinador oficial